



UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI

KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU I ETNOMUZIKOLOGIJU

**KOMPARATIVNA PROUČAVANJA
TRADICIONALNIH INSTRUMENTALNIH MELODIJA
SRBA U BAČKOJ**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: dr Nice Fracile, redovni profesor

Kandidat: mr Vesna Ivkov, asistent

Novi Sad, 2012. godine




образец 5a

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА Akademija umetnosti

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	mr Vesna Ivkov
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr Nice Fracile, redovni profesor
Naslov rada: NR	<i>Komparativna proučavanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj</i>
Jezik publikacije: JP	srpski /latinica
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2012.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	21000 Novi Sad, Đure Jakšića 7, Akademija umetnosti, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

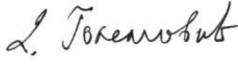


Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / referenci / priloga) 7 poglavlja, 471 strana, 165 muzičkih primera, 1 geografska karta, 49 slika, 12 foto-priloga, 1 USB. U literaturi je navedeno 176 jedinica na srpskom, engleskom, nemačkom, mađarskom jeziku. Disertacija sadrži 342 fusnota.
Naučna oblast: NO	Društveno-humanističke nauke
Naučna disciplina: ND	Etnomuzikologija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Tradicionalna instrumentalna muzika, Srbi u Bačkoj
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Akademije umetnosti u Novom Sadu
Važna napomena: VN	nema
Izvod: IZ	<p>U uvodnom delu doktorske disertacije, sa metodološke tačke gledišta, osvetljene su pojedinosti komparativnih istraživanja koje su bitne za istoriju etnomuzikologije i dati su ukazi na karakteristike, prednosti i nedostatke određenih komparativnih proučavanja. Načelno je predstavljena tematika ovog rada, uz obrazloženja o opravdanosti odabira teme, potom su date informacije koje se odnose na zatečeno stanje u početku istraživanja i tok istraživanja. Zatim je načinjen osvrt na nekadašnje i sadašnje prilike života Srba na području današnje Bačke. Iako ovaj pregled seže u daleku prošlost, namera je bila da se rasvetli istorija, frekventno područje, burni uslovi življenja u kojima su nastajale kako materijalne, tako i duhovne tekovine srpskog naroda. Za razumevanje odlika, morfologije, upotrebne funkcije instrumentalnih melodija dat je sažet pregled naziva narodnih igara, a time neodvojivo i imena melodija na koje se plesovi izvode.</p> <p>Iz pisanih izvora 19. i prve polovine 20. veka preuzeti su i komentarisani tekstovi, kako bi se razumeo kontekst, uloga i tumačenje određenih karakteristika instrumentalnih, odnosno melodija za ples tog vremena. Prilike u kojima se izvode tradicionalne instrumentalne melodije sagledane su sa funkcionalne tačke gledišta, u okviru godišnjeg i životnog ciklusa. Odeljak rada koji se tiče razmatranja muzičkih karakteristika ne zasniva se samo i isključivo na analitičkim parametrima, nego se na više načina sagledava jedna pojava. Pored izdvajanja tipičnih meloritmičkih obrazaca, tonskih nizova prisutnih u melodijama starosedelačkog stanovništva i Srba doseljenih sa područja Dalmatinske Zagore, Like, Banije i Korduna i bačkih starosedelaca, uporednim pristupom izdvajaju se i karakteristike koje se mogu označiti kao zajedničke ili</p>

	<p>pojedinačne. Komparativni metod se primenjuje kako na istim melodijama sviranim na različitim instrumentima, tako i različitim melodijama sviranim na jednom instrumentu i na taj način se izdvajaju zajedničke i individualne karakteristike u interpretaciji.</p> <p>Završna razmatranja sublimiraju postojeće stanje o zastupljenosti instrumentalnih melodija u muzičkom repertoaru uopšte, evidentne uzroke koji utiču na postojeću situaciju, odnos pojedinca, grupe i društva uopšte prema ovom bitnom segmentu tradicionalne muzike i kulture.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	<p>09. 01. 2009. godine</p>
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p> _____</p> <p>dr Dimitrije Golemović, redovni profesor, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, (predsednik)</p> <p> _____</p> <p>dr Nice Fracile, redovni profesor, Akademija umetnosti, Novi Sad, (mentor)</p> <p> _____</p> <p>dr Jasmina Talam, docent, Muzička akademija, Sarajevo, (član)</p>

University of Novi Sad
Faculty
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Thesis
Author: AU	MA Vesna Ivkov
Mentor: MN	PhD Nice Fracile, full-professor
Title: TI	<i>Comparative Study of Traditional Instrumental Melodies in Serbs in Bačka</i>
Language of text: LT	Serbian/Latin
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	AP Vojvodina
Publication year: PY	2012
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	21000 Novi Sad, Đure Jakšića 7, Academy of Arts, Section of Musicology and Ethno-musicology

Physical description: PD	(Number of chapters / pages / figures / charts / references / appendices) 7 chapters, 471 pages, 165 musical examples, 1 geographic map, 49 pictures, 12 photos, 1 USB. Literature lists 176 items in Serbian, English, German and Hungarian languages. The thesis contains 342 footnotes.
Scientific field SF	Socio-humanistic sciences
Scientific discipline SD	Ethno-musicology
Subject, Key words SKW	Traditional instrumental music, Serbs in Bačka
UC	
Holding data: HD	The Library of the Academy of Arts in Novi Sad
Note: N	No
Abstract: AB	<p>The introductory part of the PhD thesis, from the methodological point of view, sheds light on the details of the comparative researches relevant to the history of ethno-musicology and outlines the characteristics, as well as the strengths and weaknesses of different comparative studies. The topic of the thesis is presented in principle, and the justification of the choice of topic is explained, followed by information in regard to the found state at the beginning of the research and how the research was conducted. Next, the thesis presents a historical review, including the present moment, of the living conditions of the Serbs in the territory of today's Bačka. Although this review goes back far into the past, it is intended to illuminate the history, the frequency of territory and turbulent living conditions which surrounded the appearance of both material and spiritual heritage of the Serbian people. To help understand the characteristics, morphology and utility function of instrumental melodies, the thesis offers a concise overview of the names of traditional dances, and inseparably, the names of melodies to which the dances are performed.</p> <p>Texts from written sources dating from the 19th and 20th centuries were taken and commented to explain the context, role and interpretation of different characteristics of instrumental and/or dance melodies of that time. The occasions on which traditional instrumental melodies are performed are presented from the functional point of view, within an annual or life cycle. The section of the thesis referring to the musical characteristics is not solely and exclusively based on analytical parameters, but gives a multi-faceted view of phenomena. Besides singling out the typical melorhythmic patterns, tonal</p>

	<p>lines present in the melodies of the earlier population and the Serbs who migrated from the regions of Dalmatinska Zagora, Lika, Banija and Kordun and the original population of Bačka, a comparative approach reveals characteristics which can be denoted as common and as individual. Comparative method was used to analyse both the same melodies performed on different instruments, and different melodies performed on the same instrument, thus distilling shared and individual characteristics in interpretation.</p> <p>Concluding consideration sublimates the current situation about the share of instrumental melodies in the musical repertoire in general, evidenced causes of the existing situation, the attitude of an individual, group and society in general towards this significant segment of traditional music and culture.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>9th January 2009</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p></p> <hr/> <p>PhD Dimitrije Golemović, Full Professor, Faculty of Music Art, Belgrad, President</p> <p></p> <p>PhD Nice Fracile, Full Professor, Academy of Arts, Novi Sad, Mentor</p> <p></p> <hr/> <p>PhD Jasmina Talam, Assistant Professor, Music Academy, Sarajevo, Member</p>

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Metodološki postupci	
2.1 Metodologija istraživanja – od komparativnog pristupa ka transdisciplinarnosti....	7
2.2 Dosadašnja istraživanja tradicionalnih instrumentalnih melodija u Bačkoj.....	17
2.3 Koncept disertacije i odabir muzičko-folklorne građe.....	29
3. Društveno-istorijski kontekst	
3.1 Stanovništvo Bačke.....	40
3.2 Istorijski izvori i pomeni instrumenata i instrumentalne svirke kod bačkih Srba.....	54
3.3 Uloga tradicionalnih instrumentalnih melodija u narodnom životu.....	65
3.3.1 Godišnji ciklus i životni ciklus.....	65
4. Muzička analiza	
4.1 Opšte napomene.....	88
4.2 Nazivi melodija.....	93
4.3 Odlike forme.....	110
4.4 Tonska osnova i ukrasi.....	123
4.5 Zvučna struktura.....	134
4.6 Osobnosti ritma i tempa.....	143
4.7 Opšte karakteristike melodija.....	152
4.8 Empirijska saznanja o doprinosu pojedinca očuvanju tradicionalnih instrumentalnih melodija.....	166
5. Završna razmatranja	175
6. Literatura	182
7. Prilog	199
7.1 Notni zapisi.....	200
7.2 Popis kazivača.....	455
7.3 Fotografije pojedinih kazivača i muzičkih instrumenata.....	458
7.4 Tumač skraćénica i oznaka.....	464
7.5 Registar notnih zapisa.....	465
7.6 Sadržaj muzičkih primera na USB-u.....	469

1. UVOD

Dosadašnja etnomuzikološka proučavanja vojvodanske tradicionalne instrumentalne muzike nisu bila intenzivna u tolikoj meri kao što je slučaj sa istraživanjem tradicionalne vokalne muzičke prakse. To je bio jedan od osnovnih razloga da se, na predlog mentora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu prof. dr Nicea Fracilea, opredelim za doktorsku disertaciju pod naslovom *Komparativna proučavanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj*.

S obzirom na to da je prostor današnje Vojvodine, odnosno Bačke, oduvek bio frekventan, više vekova unazad iz brojnih razloga i iz različitih krajeva, naseljavanje Srba na prostore današnje Bačke bilo je organizovano u vidu masovnih i planskih, ili pojedinačnih preseljenja. Zbog toga danas u Bačkoj žive Srbi starosedeooci, odnosno oni koji su ranije došli seobom pod vođstvom patrijarha Arsenija Čarnojevića 1690. godine, a potom Srbi poreklom iz današnje južne Srbije, Kosova i Metohije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine, odnosno kolonisti doseljeni posle Prvog, Drugog svetskog rata

ili raseljena lica u periodu rata i raspada bivše SFRJ. Različito poreklo današnjih Srba u Bačkoj uslovalo je slojevitost duhovnog i materijalnog nasleđa kako u pogledu starije i novije muzičko-folklorne građe, tako i u smislu njene kompleksnosti i stvaranja uslova za eventualne mogućnosti međusobnog prožimanja. Stoga se nalazi opravdanje za nužno i neodložno istraživanje muzičkog folkloru kako Srba starosedelaca u Bačkoj odnosno Vojvodini, tako i Srba doseljenih iz drugih krajeva bivše SFRJ.

Smer ovog etnomuzikološkog istraživanja, kojim rezultira nastanak doktorske disertacije, ide ka uočavanju opštih i specifičnih osobnosti tradicionalnih instrumentalnih melodija današnjih Srba u Bačkoj, kako starosedelaca, tako i onih poreklom iz Hrvatske, koji su na područje Bačke doseljeni posle Drugog svetskog rata i 90-ih godina 20. veka, odnosno tokom rata na tlu bivše Jugoslavije. Inspiracija za komparativno istraživanje leži upravo u činjenici što je ovde u pitanju muzička tradicija jednog naroda, koji je ranije bio administrativno odeljen, udaljen, odnosno nekada je živeo na različitim područjima, a danas zajedno na prostoru Bačke, te postoje naročito izražene indicije da se u muzičkom folkloru mogu uočiti znatne različitosti, ali i određene sličnosti. U ovom radu, muzičke osobnosti se spoznaju na primeru prvenstveno tradicionalnih instrumentalnih melodija, i to ne samo onih koje su nastale isključivo putem izraza svirača, nego i one koje su ranije bile pevane, odnosno postojale su ili i dalje žive u vidu pevane forme, a vremenom su počele da se izvode na vokalno-instrumentalan ili instrumentalan način.

Moje prethodno upoznavanje i izučavanje muzičkog folkloru Vojvodine datira od perioda osnovnih studija etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, u periodu od 1995-2000. godine. U vokalnom muzičkom stvaralaštvu Srba poreklom iz Hrvatske koji danas žive na području Bačke, prof. dr Dragoslav Dević je uvideo predmet istraživanja za potrebe izrade mog diplomskog rada 2000. godine pod naslovom *Ojkača – savremen vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske*, koji je kasnije štampan u vidu knjige pod nazivom *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (Ivkov 2009). Naravno, pored vokalne

muzičke tradicije, moje interesovanje je oduvek išlo u smeru istraživanja tradicionalne instrumentalne muzike „starih“ bačkih Srba, s jedne strane pošto potičem iz starosedelačke porodice, a s druge, što u moj delokrug profesije ulazi i sviranje harmonike. Upravo, aktivno izvođenje tradicionalnih melodija na harmonici, doprinosi mi da kroz praktični uvid upoznam motivske, ornamentalne, harmonijske, uopšte formalne i druge osobenosti instrumentalnih melodija, odnosno narodnih kola. Takođe, kroz pedagoški rad i delovanje u svojstvu umetničkog rukovodioca Festivala narodne muzike „Prva harmonika Vojvodine“, koji je ove godine, jedanaesti put održan u Stapar, nastojim da usmerim pažnju javnosti ka izvođačima i interpretaciji harmonike i probudim interesovanje mladih izvođača za sviranje srpske tradicionalne, kako vokalne, tako i instrumentalne muzike, s posebnim akcentom na tradicionalne instrumentalne, odnosno autohtone melodije sa prostora Bačke, Banata i Srema. Kao rezultat mog praktično-izvođačkog i naučno-istraživačkog rada, odbranjena je magistarska teza pod nazivom *Harmonika u Vojvodini, 2007.* godine pod mentorstvom prof. dr Nicea Fracilea i objavljene su dve publikacije posvećene ovom instrumentu: *Harmonika - život moj* (Ivkov 2008), potom *Prva harmonika Vojvodine Stapar 2009* (ИВКОВ 2011).

Kako za potrebe nastanka navedenih publikacija, realizacije festivala, tonskih snimanja, tako povodom pisanja ove doktorske disertacije, korišćeni su razni izvori. Iz tog razloga, velike zasluge u mom istraživačkom radu i nastanku ove doktorske disertacije pripadaju pojedincima – ispitanicima, koji su interpretirali tradicionalne instrumentalne melodije, kao i zaposlenima u Radio Televiziji Vojvodine, odnosno u M produkciji Radio Novog Sada, Odeljenju za posebne zbirke i Naučnoj čitaonici Matice srpske u Novom Sadu, Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, biblioteci Akademije umetnosti i Vojvođanskom muzeju u Novom Sadu, te Istorijskom arhivu i Gradskom muzeju u Somboru, kao i pojedincima na ustupku i korišćenju istorijsko-dokumentarne građe.

Za potrebe komparativnih istraživanja i spoznaje karakteristika nekadašnje muzičke prakse Srba na teritoriji Hrvatske, od presudne važnosti je bio boravak u Zagrebu 2009. godine, radi naučno-istraživačkog rada u Institutu za etnologiju i folkloristiku i prikupljanja literature i tonskih snimaka čije su transkripcije, između ostalog, uvrštene u prilog ove doktorske disertacije.

Iako je izučavanje instrumenta harmonika i repertoara koji se na ovom instrumentu izvodi fokus i glavna smernica mojih istraživanja već više od jedne decenije, ova doktorska disertacija nastaje kao rezultat mog višegodišnjeg saradničkog delovanja u istraživačkim projektima Odeljenja Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, gde sam nosilac podteme „Narodne instrumentalne melodije u Vojvodini“ (*Pađ Mamuje cpncke* 2012: 95) i delovanja u okviru projekta pod pokroviteljstvom Ministarstva za nauku, pod nazivom „Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulturne Srbije“ (evidencioni broj 177024), čiji je rukovodilac prof. dr Dimitrije Golemović, etnomuzikolog, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

* * *

Naposletku, ali po značaju ne na poslednjem mestu, želim da ukažem zahvalnost ispitanicima iz Vojvodine i Hrvatske (videti popis u prilogu), koji su svojim kazivanjem doprineli realizaciji ovog rada, kao i mentoru prof. dr Niceu Fracileu, prof. dr Dimitriju Golemoviću, prof. dr Jasmini Talam, prof. dr Naili Ceribašić, prof. dr Seleni Rakočević, Siniši Isakovu, Jožefu Klemu, Vladimiru Samardžiću, Jovanu M. Jovanoviću, Marti Tišmi, mr Ani Mariji Štambuk Starčević, Marku Lukinu i ocu Srboslavu.

2. Metodološki postupci

2.1 Metodologija istraživanja – od komparativnog pristupa ka transdisciplinarnosti

Radi jasnijeg uvida mogućnosti i svrhe primene komparativnog metoda, u ovom odeljku rada se razgraničava pojam opšteg i posebnog, a definiše se i primarni predmet istraživanja u slučaju uključivanja uporednog pristupa. Kratak pregled istorijske prošlosti korišćenja komparativnog metoda u etnomuzikologiji u svetu ovde je dat samo iz razloga sagledavanja stavova eminentnih antropologa i etnomuzikologa, koji su ovaj metod koristili u svojim radovima.

U zavisnosti od specifičnosti pojava i njihovih međusobnih relacija, primenjuju se opšti ili specijalni metodi. „Postojanje opšteg metoda istraživanja proističe iz činjenice da, iako se svaka posebna naučna disciplina bavi samo jednim objektom, ili jednom grupom objekata i odnosa prirode i društva, u osnovi svih prirodnih i društvenih pojava i odnosa leže neke opšte zakonitosti kretanja, odnosa, transformacije“ (Pejanović 2009: 5).

Primarni predmet istraživanja putem komparativnog metoda jesu slične osobine, karakteristike određenih pojava, nastale usled prirodnog ili društvenog procesa.¹ Međutim, kao sekundarni predmet, pojam poređenje ili komparacija ne znači samo sagledavanje i proučavanje sličnosti, nego istovremeno izučavanje različitih karakteristika određenih pojava.² „Osnovna opasnost komparativnog metoda leži u tome da se prave veštačka poređenja, jer se ova onda oslanjaju na deformisane podatke, koji se međusobno konfrontiraju“ (Pejanović 2009: 11). Poredbeni, komparativni ili uporedni

¹ O komparativnim i drugim metodima koje se primenjuju u društvenim naukama detaljnije videti (Šešić 1989).

² Podrazumeva se da, ukoliko postoje uočljive razlike, postavljena definicija je primenjiva u potpunosti, a ukoliko se zapažaju samo sličnosti, onda se metod definiše u svom jednoznačnom vidu (Pejanović 2009: 11).

metod je, s jedne strane polazna osnova i uslov kasnijeg postupka tipologizacije i klasifikacije, a nesporno pomaže u uočavanju istinske problematike.³ U različitim fazama i stupnjevima istraživanja može se primeniti komparativni metod, što doprinosi objektivnijem sagledavanju naučnog problema i adekvatnijem izvođenju zaključaka.

On se često pojavljuje u kombinovanom vidu, u sintetičkom odnosu sa istorijskim metodom, jer je vremenska distanca jedna od povoljnih uslova primene komparativnog metoda.

Engleski filolog i akustičar Aleksandar Elis (Alexander John Ellis), koji se smatra „ocem etnomuzikologije“ (Dević 1981: 11), koristio je komparativni metod u svojim naučnim istraživanjima. Na osnovu upoređivanja muzičkih skala, Elis je došao do zaključka da muzička lestvica nije jedna, „nije prirodna“, nego je različite strukture, „veštačka i veoma ćudljiva“.⁴

Predlog prve definicije „komparativne muzikologije“ dao je Gvido Adler (Guido Adler) 1885. godine, gde je stavljen naglasak na „narodne pesme raznih ljudi sveta“, kako u etnografske tako i u svrhe klasifikacije (Adler 1885: 14). Međutim, rezime definicija komparativne muzikologije u Sjedinjenim Američkim Državama je 1941. godine napravio Glen Hejdon (Glen Haidon), u svom *Uvodu u muzikologiju*. Po njemu, „neevropski muzički sistemi“ i narodna muzika čine glavni predmet muzikoloških studija, dok su filogenetsko-ontogenetske paralele podređene teme proučavanja. Ako komparativna muzikologija znači proučavanje vanevropskih muzičkih sistema, onda proučavanje kineskih, indijskih, arapskih i drugih muzičkih sistema spada u domen komparativne muzikologije (Haidon 1941: 235). Samo definisanje komparativne muzikologije nosi dve važne poruke. Osim toga što

³ Komparativni metod ima široku primenu i zastupljen je u čitavom spektru društvenih nauka: ekonomiji, sociologiji, psihologiji, pravu, politikologiji, etnologiji, etnomuzikologiji itd.

⁴ Rezultate svojih istraživanja Elis je objavio u studiji „O muzičkim skalama raznih naroda“ („On the Musical scales of Various Nations“), detaljnije videti Dević 1981: 11.

je komparativna muzikologija studija o vanevropskoj narodnoj muzici, tako je komparativna studija muzike ona koja se „prenosi usmenom tradicijom“.⁵

Bruno Nettel (Bruno Nettl) navodi da komparativni pristup u ranijim radovima etnomuzikologa ide ruku pod ruku sa radovima antropologa istog perioda. Oko 1900. godine, svrha poređenja u antropološkim studijama uvodi se pre svega radi istorijske rekonstrukcije, a pojam komparativnog metoda, gotovo nikada nije definisan. Ipak je prihvatljivo da on ima duboke korene u radovima Hornbostela (Erich M. von Hornbostel) i još više u delima Kurta Saksa (Kurt Sachs), ali zanimljivo, dok su ga antropolozi i lingvisti primenili u konkretno istorijske svrhe, muzikolozi su izgleda pomoću njega više delovali za potrebe percepcije i analitičkog razumevanja. Ranu istoriju etnomuzikologije karakterisala je široka generalizacija i poređenje, neminovno zasnovani na malom uzorku dokaza (Nettl 1973: 151). Sredinom 20. veka, dva izraza „komparativna muzikologija“ i „etnomuzikologija“, korišćeni su kao sinonimi. Postoje tri osnovne karakteristike ovih termina: oni su u praksi jedno vreme bili identični po značenju, potom je predmet proučavanja bio „neevropska muzika“, koja se prenosi usmenim putem, a naposljetku ta nauka se uopšte direktno ne bavi „komparativnim metodom“, što je zapravo u osnovi samog naziva.⁶

Za proučavanje istorije primene komparativnog metoda od bitne važnosti su publikacije Oskara Luisa (Oscar Lewis), odnosno bibliografske i analitičke studije i istraživanja, tj. ukupno 248 publikacija (skoro sve američkog i britanskog izdanja) nastale između 1950. i 1954. godine, po prirodi su komparativne. Od toga, čak 28 odgovara komparativnoj teoriji i metodologiji, odnosno 28 teorijskih i metodoloških radova su među važnijim teorijskim delima tog perioda. Luis je, uzgred, načinio klasifikaciju, nalazeći da u njoj dominira šest glavnih ciljeva: (a) utvrđivanje opštih zakona i pravila,

⁵ Ista mišljenja o „neevropskom“ aspektu pomenute definicije dele Kurt Saks (Kurt Sachs), Džordž Hercog (Georg Herzog), Bruno Nettel (Bruno Nettl), Marius Šnajder (Marius Schneider), Jap Kunst (Jaap Kunst) i drugi. Više videti Merriam 1977: 192.

⁶ Detaljnije videti Merriam 1977: 192.

(b) dokumentovanje opsega varijacije jednog fenomena, (c) distribucija osobnosti, (d) rekonstrukcija kulturne istorije, (e) proveravanje hipoteze izvedene iz zapadnog i (f) iz nezapadnog društva.⁷

Među najranijim delima u kojima je primenjen komparativni metod su radovi Frensisa Densmora (Frances Densmore).⁸ U svojim monografijama o muzičkom repertoaru plemenskih američkih Indijanaca, predstavljene su tabele koje ukazuju na muzičke karakteristike jedanaest zasebnih grupa pesama, svrstanih prema upotrebnoj funkciji. Muzičke karakteristike, koje je on tom prilikom izabrao za potrebe analize, su konvencionalne ukupnom broju melodijskih delova, naniže ili naviše, ili po metričkim jedinicama, ali ponekad trivijalne, uključujući takve parametre kao „sporedne“ odnosno „pomoćne“, „struktura-harmonije ili melodije“ itd. Ipak, ovo je jedan od prvih sistematskih i statističkih pokušaja da se porede razni segmenti unutar plemenskog muzičkog repertoara. U kasnijem periodu Densmor, poređenja radi, na osnovu sličnih ili ponekad sofisticiranijih muzičkim kategorija, predstavlja monografiju sa onim parametrima koji su potrebni za uspostavljanje normative muzike američkih Indijanaca (Nettl 1973: 152).

⁷ Ukupno 34 studije uključuju globalna ili slučajna poređenja, 33 poređenja su između kontinenata i nacija, 31 poređenje unutar jednog kontinenta, 31 u okviru jednog naroda, 70 u okviru jedne kulture oblasti i 34 komparacije u okviru jedne grupe ili kulture. Znatno više od polovine odnosi se na zapadnu hemisferu.

Istraživanjem brojeva od 2-17 (1958-1973) časopisa Društva za etnomuzikologiju, uočava se ukupno 270 članaka. Posebnost ovog časopisa u svojoj oblasti čini, možda, pouzdan uzorak za praćenje Luisovog pristupa. Iako je teško da se jasno izdvoje „komparativne studije“, izgleda da samo 43 članka se jasno definišu pitanjem poređenja repertoara ili segmenata kultura. Od tih, 13 članaka su pre svega teorijski. Tako 19 sadrže poređenja u okviru jedne kulture i 11 su u izvesnom smislu iz oblasti istorije, upoređujući repertoar iz različitih perioda i različitih područja (kao što su Afrika i Afro-Amerika) sa ciljem pružanja istorijskog uvida. Sve ovo je možda čudno u disciplini koja je u velikoj meri pod uticajem antropologije sa svojom komparativnom orijentacijom, odnosno disciplini koja se kroz duži period zove „komparativna muzikologija“, a koja naročito iz oblasti antropologije pozajmljuje statistička ispitivanja i kvantitativne komponente. Detaljnije videti Nettel 1973: 152.

⁸ Frances Densmore, *Chippewa Music II* (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1913) - which includes comparison between the groups of „old“ and „newer“ songs-and *Teton Sioux Music* (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1918). Densmore, *Pawnee Music* (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1929) and *Papago Music* (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1929).

Za određenje muzičkog stila Kolinski (M. Kolinsky) nastoji da uspostavi opisne i kvantitativne metode. U svom delu *Klasifikacija tonalnih struktura (Classification of Tonal Structures)* izveo je niz od 348 vrsta skalarnih veličina i modalnih aranžmana u skladu sa brojem tonova i njihovih međusobnih odnosa. Kolinski konstatuje prisustvo ili odsustvo, ali ne i učestalost svake od 348 vrste u muzičkom repertoaru pet naroda. Shodno tome, broj melodijskog tipa, na osnovu učestalosti i kretanja naviše, naniže, u okviru jezgara od dva i tri tona, postao je sistem u okviru kojeg se može uvideti distributivnost materijala u datim melodijama.

Među pokušajima klasifikacije koja je u funkciji kolekcije muzeja narodne muzike jeste ona koju je primenio Klod Marsel-D'buva (Claudie Marsel-Dubois) u Nacionalnom muzeju tradicionalne i savremene umetnosti u Parizu (Musee National des Arts et Traditions Populaires, Paris). Ova klasifikacija obezbeđuje šemu za detaljniji opis pojedinačnih melodija. Deskripcija je kvantitativne prirode, dajući broj tonova, i broj delova (frazu). Naime, ovaj sistem je sasvim drugačiji od sistema Kolinskog, koji daje unapred osmišljene kategorije. Iako ovaj sistem odgovara pojedinačnom opisu melodije, kojem nedostaju elementi komparacije, on je sličan velikom broju drugih koji se koriste u evropskim etnomuzikološkim arhivima i muzejima, te postaje osnova za dalja komparativna istraživanja evropske narodne muzike (Nettl 1973: 154).

U svakom slučaju, cilj ranijih komparativnih studija nije podrazumevao nužnu postavku osnove za poređenje i izgleda da se on formira u dve kategorije i zasniva se u svakom slučaju na eksplicitnom ili implicitnom u segmentima teorije muzičke kulture, odnosno postoji težnja za uporednim radom van kriterijuma sveopšte kulture, a drugi omogućava analizu svih suštinskih parametara muzike u istim uslovima.⁹

Specifična poređenja, uglavnom za potrebe identifikacije kulturne determinante muzičkog stila izveli su Volter Lomaks (Walter Lomax) i

⁹ Detaljnije videti Nettle 1973: 154-155.

njegovi saradnici. Naime, vršena su poređenja muzičkih stilova kulturnih tipova muzike u okviru onih velikih kulturnih oblasti (na primer, indijanske oblasti u Americi i Podсахarska Afrika, Pacifička ostrva, Australija, Evropa, „stari“ deo visoke azijske kulture) i kulturnih grupa koje kontrastiraju na neki značajan način, kao što su osnovna socijalna i politička organizacija, vrsta prirodne privrede¹⁰ (Nettl 1973: 155).

Poređenje srodnih komponenata muzike u udaljenim oblastima zauzima veliki deo etnomuzikološke literature. Veliki je broj studija upravo o odnosu „centra“ i imigrantskih grupa iz Starog sveta u Americi i pojedine studije se bave odnosom između afričkih i afro-američke populacije. Implicitno (podrazumevano), interes ovih istraživanja „nove svetske muzike“ je njihov odnos prema tradiciji Starog sveta, odnosno dela reperotara od kojeg „nova muzika“ vodi svoje poreklo. Međutim znatno ređa su zaključna istraživanja i poređenja, te su ona ostavljena kasnijim istraživačima narodne muzike (Nettl 1973: 157).

Činjenica je da neke vrlo jednostavne vrste melodija, skala, ritmova i oblika imaju rasprostranjenost u čitavom svetu i u tom smislu se muzička tradicija određenih naroda zasniva na jednostavnosti. To možda ukazuje na veliku starost i možda zajedničko poreklo jednostavnog muzičkog idioma. Ovo stanovište je više karakteristično u delovanju ranih komparativista, kao što je Kurt Saks (Curt Sachs). Ali u novije vreme, Volter Viora (Walter Wiora) je takođe koristio isti pristup, prikazivanje svetske rasprostranjenosti dvo- ili tritona i specifičnim konfiguracijama tih tonskih mera u melodijama. Ovaj metod je opterećen nerešivim problemima, statističke, konceptualne i etnografske prirode, na primer kao što postoji pitanje, da li prisustvo tritonske mere u pentatonskom opsegu melodija uglavnom ukazuje na zaseban sloj, ili

¹⁰ U prirodnoj privredi se prilikom proizvodnje, potrošnje i razmene ne koristi novac. U prirodnoj privredi dominira „mahom sebi okrenuta poljoprivreda sa tipičnom zastupljenošću samodovoljnih, u tržište tek delimično i sporadično uključenih jedinica“ (Madžar 2003: 14).

jednostavnije pesme dolaze kroz segmentaciju pentatonskog materijala koji je već u upotrebi? (Nettl 1973: 157-158).

Novija dešavanja u komparativnom istraživanju odlikuju se aktuelnijim stremljenjima. Prvo, dok skoro svi uključuju poređenje u muzici, jer muzički stilovi služe uspostavljanju statističke analize, postoji tendencija, na primeru prilično formalnog poređenja da se obezbedi poređenje „kulture“ (određenog naroda prim. V. I.) i upotrebnih „tonova“ (u tradicionalnoj muzici, prim. V. I). Ovaj trend je evidentan u radu Lomaksa, tako što on primenjuje parametre koji obuhvataju aspekte socijalnih uloga. Drugi trend je korišćenje eksplicitnih poređenja u okviru repertoara, ili je namera da se u okviru jedne muzičke kulture identifikuju norme i devijacija (odstupanje od normi); studije u rasponu od performansa i improvizacija. Treće je metodološki interes, koji intenzivno uključuje komparativnu studiju i to je verovatno bio jedan od glavnih uslova za širenje komparativnih istraživanja. Za razliku od etnomuzikologije, u antropologiji, uočavanje ove problematike prethodi dvadeset godina. Tako je Luis 1956. godine uočio da komparativni rad više nije prvenstveno bibliotečki, te da su mogućnosti terenskog istraživanja omogućile povećanje komparativne studije jednog naučnika koji vrši terenski rad u dve ili više oblasti, a to podrazumeva i široko polje studija i moguća detaljna poređenja segmenata ili perioda u kulturi. Isti način rada je počeo kasnije da se primenjuje u etnomuzikologiji.¹¹

Noviji teorijski napredak antropologije i lingvistike, kolektivno nazvan strukturalizam, počinje da se primećuje i u etnomuzikologiji. Metode analize i deskripcije, koje čine poređenje, omogućavaju i kredibilno i sveobuhvatno istraživanje. Ovaj pravac je pozdravio Džilbert Čejz (Gilbert Chase), koji tvrdi da je „generacija teorije jedan od najsnažnijih ostvarenja društvenih nauka, ali nasuprot tome, ovo je najslabiji aspekt muzikologije“... On veruje, stoga, da

¹¹ Detaljnije videti Nettle 1973: 158.

termin „komparativna muzikologija’ treba da bude obnovljen... kao što se (naziv ’komparativno’, prim. V. I.) koristi u lingvistici“...¹²

Mentl Hud (Mantle Hood) uočava da brojnost i karakteristike muzičkih kultura raznih naroda tek treba da budu sistematski proučavani, pa je 1969. godine izrazio gledište u smislu da zaista komparativni metod može dati muzikologiji svetske perspektive (Hood 1969: 299). Iz navedenog proističe i „komparativna teorija“, sa naglaskom na onim principima koji su zajednički za mnoge, ili većinu svetskih muzičkih tradicija. To je jedan (ali svakako ne i jedini) sistemski pristup u proučavanju svetske muzike (Rowell 1972: 71).

Imajući u vidu komparativni pristup u etnomuzikologiji, mnogima je poznato višegodišnje zalaganje raznih istraživača, pa i Alena Meriema (Alan Merriam) da se precizno definiše ono što zapravo čini etnomuzikologiju, odnosno šta bi značio naziv te nauke. On se osvrnuo na značenje pojma „komparativna muzikologija“, koji je prethodio uvođenju naziva „etnomuzikologija“ od strane Japa Kunsta 1950. godine. Meriem je konstatovao da je korišćenje oba naziva u praksi dovelo do istorijski značajnih momenata koji prilično ukazuju na određena nastojanja i promene, dok problemi definisanja uvek ostaju veoma osetljivi. Po njegovim rečima, jasno je da „komparativni pristup mora da bude oprezan, kako po pitanju stvari koje se upoređuju, tako i da su u pitanju sama poređenja. On treba da bude zasnovan na određenom problemu i da bude sastavni deo smisla istraživanja“.¹³ Takođe, jedan od ciljeva etnomuzikologije je da dođe do podataka koji se mogu porediti i da je stoga širi cilj generalizacija podataka o muzici, koji su naposljetku primenjivi na širem svetskom nivou. I sama činjenica da etnomuzikolozi nisu razvili metode merenja stepena sličnosti i razlike između muzičkih stilova i repertoara je sigurno jedna od mera opreza koje pominje Meriem. Ali, kako kaže Kolinski, izbegavanje ili neodređeno odlaganje poređenja unutar muzike „lišava disciplinu koja je osnovna alatka u svojoj

¹² Detaljnije videti Nettl 1973: 159.

¹³ Detaljnije videti Nettl 1973: 158.

potrazi za dublji uvid u beskonačni univerzum muzike“.¹⁴ Ako se, zaista, etnomuzikologija smatra kao disciplina ili subdisciplina u sopstvenom pravu, sa jasnom fizionomijom, onda uporedna metodologija i teorija moraju biti jedan od njenih glavnih elemenata. Izgleda, dakle, da etnomuzikolozi moraju povećati svoju zabrinutost za uporednom metodologijom, za takvim tehnikama kao što je merenje sličnosti i razlika i naučnih problema sa kojima se zasniva cela disciplina (Nettl 1973: 159).

Jedno od vrlo argumentovanih je mišljenje da termin komparativna muzikologija danas nema svoj pređašnji značaj. Komparativni pristup je izražen u svim društveno-humanističkim naukama i Volter Viora je sigurno u pravu kada kaže da je to metod, a ne naučna oblast (Merriam 1977: 193). Stoga, u današnjem smislu reči komparativna muzikologija je, kao naziv, „istorijski“ iščezao iz prakse, tako da je izraz „komparativna“ ustupio mesto „etnomuzikologiji“, a pod „sistematskim“ se podrazumeva sve drugo – mada muzička teorija to poima vrlo široko i izgleda liči na legitimnog naslednika ove grane. Postoje jasne indicije da linije podele između ovih potpodela počinju da se zamagljuju, i ono što sledi je inicijativa da timovi naučnika nastave da rešavaju zajedničke probleme, udružujući svoj posebni pristup i primenjivu metodologiju (Rowell 1972: 71).

U domenu komparativnih istraživanja književnosti postoje i specifičnosti, među koje svakako spadaju i studije, odnosno proučavanja određenih predstava o narodima i zemljama, a za što se od samog početka koristio naziv imagologija.¹⁵ Pripadnici imagološke škole isticali su kako

¹⁴ Može se predvideti sjajna prilika za razvoj veće intonativne osetljivosti, svesti o tekstu, budnosti u izvođačkom ansamblu, veštine improvizovanja, generalno povećanje zvučne reakcije na muziku, kao i dublje razumevanje razmera formacija, uloga strukture i ornamentike i muziku kompleksnih ritmičkih struktura i konstrukcija. Iako se možemo složiti da su to poželjni ciljevi, mora biti jasno da se oni retko postižu u sadašnjoj praksi. Detaljnije videti Rowell 1972: 70.

¹⁵ Hugo Disernik (Hugo Dyserinck) pokrenuo je studije komparativne književnosti u Ahenu (Aachen) u akademskoj godini 1967/1968. Ahenska imagološka škola pod vodstvom Huga Diserinka okupljala je najistaknutija imena imagologije, a svoj puni procvat doživljava krajem 80-ih i početkom 90-ih godina 20. veka kada nastaju njihove najvažnije publikacije (Ivon 2008: 43).

istraživački pristup o heteropredstavama (slikama „o Drugom“) i autopredstavama (slikama „o sebi“) treba biti nadnacionalan, što postaje s vremenom i njihova vodeća ideja (Ivon 2008: 43). Važno je napomenuti da se imagologija koristi pojmovima stereotip i kliše. U užem smislu ona se bavi poreklom, prirodom i uticajem nacionalnih stereotipa, mišljenjima „o sebi i svom“ (auto-slike) i mišljenjima „o Drugom i tuđem“ (hetero-slike) (Ivon 2008: 44). Postoje mišljenja da su temelji imagoloških proučavanja postavljeni u momentu prelaska „tradicionalne egzistencije“ određene pojave na područje percepcije i binarnog poimanja pojma identiteta iste (Ivon 2008: 45). Stoga imagologiji nije cilj samo prikaz neke nacije ili etničke grupe onakve kakva ona stvarno jeste, nego onako kako se ona prikazuje putem određenog dela, odnosno duhovne tvorevine. Ova specifična disciplina pomiruje osnovu nauke kao i društvenu osnovu – kulturnu platformu na kojoj je imagologija izgrađena. Iz toga proizilazi interdisciplinarnost,¹⁶ koja uključuje rezultate i dostignuća istorije, antropologije, etnologije, sociologije i drugih nauka, a koje imaju za zadatak sticanje odgovora po pitanju uzroka nastanka određenih pojava u datom istorijskom trenutku.¹⁷

Definisanje primene komparativnog metoda u antropologiji, a kasnije u etnomuzikologiji i drugim naukama, između ostalog, čini svojevrsnu tačku dodira i zajedničku karakteristiku tih nauka. Ako je u pitanju komparativno proučavanje određenih elemenata muzičke tradicije jednog naroda, onda se pokazuje potrebno i naučno opravdano uključivanje imagološkog pristupa u etnomuzikologiji koji, pored primene drugih metoda, još jednom potvrđuje da

¹⁶ „Kao što ne postoji jedinstveni naziv za interdisciplinarno poučavanje, tako se i pojam *interdisciplinarnan* koristi u različitim edukativnim kontekstima i to kao koncept, metodologija, proces ili filozofija“ (Kostović Vranješ, Šolić 2011: 208, po Jacobs 2007.). U pedagoškom smislu, pod pojmom interdisciplinarno poučavanje misli se na proces izgradnje znanja u kojem se problem analizira primjenjujući različite disciplinarn pristupe što omogućava interdisciplinarno razumevanje, integrisanje znanja i razmišljanja (Kostović Vranješ, Šolić 2011: 208, po Klein 2006).

¹⁷ Detaljnije videti Ivon 2008: 45.

u novije vreme muzička istraživanja prevazilaze granice jedne discipline i ta pojava se može nazvati „transdisciplinarnost“.¹⁸

Termin „transdisciplinarni“, možda čak i više nego izraz „interdisciplinarni“ upućuje na to da se muzika ne može u potpunosti razumeti kroz jednu disciplinu, ili putem različitih disciplina koje stoje jedna pored druge, bez mnogo interakcije. Po ličnom mišljenju autora ove doktorske disertacije, transdisciplinarnost se prepoznaje kao jezgro raznovrsnih ideja koje se iskazuju kroz integrisani multidisciplinarni pristup,¹⁹ čiji je cilj razumevanje raznih aspekata bavljenja narodnom muzikom, uočavanje perceptivnih i izvođačkih elemenata, kao estetskih i socijalnih i drugih fenomena.

2.2 Dosadašnja istraživanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj

U domenu domaće etnomuzikologije, radovi koji su posvećeni muzičkom folkloru Vojvodine pretežno u svom naslovu nose odrednicu ove administrativne oblasti, ili u svom nazivu sadrže suštinsku odrednicu problema istraživanja, bez teritorijalnog ograničavanja. Primer etnomuzikološke publikacije koja je bila isključivo orijentisana na Bačku, kao kulturno-geografsku oblast Vojvodine, jeste *Народне игре Србије, народне игре у Бачкој* (1994), u kojoj jedan od autora Dimitrije Golemović, između ostalog konstatuje da je „sa aspekta svoje muzičke tradicije, Bačka jedna od najmanje

¹⁸ Transdisciplinarnost je kombinacija disciplinarnog i nedisciplinarnog, neformalnog, nekodiranog znanja – praktično je jedini način pristupanja sve složenijim pitanjima, problemima i društvenom kontekstu nauke. Za razliku od drugih oblika stvaranja znanja, transdisciplinarnost omogućava interakciju između nauke i društva (Fox 2007, 17. 05).

¹⁹ Multidisciplinarnost podstiče kontakt, a interdisciplinarnost dijalog među disciplinama, dok transdisciplinarnost predstavlja kombinaciju multidisciplinarnosti i interdisciplinarnosti (Fox 2007, 17. 05).

istraženih oblasti kod nas. Razloga za to ima više, ali je najznačajniji sigurno taj, da je u njoj, uostalom kao i o drugim oblastima u Vojvodini, u našoj etnomuzikologiji dugo vremena razmišljano kao o mestu gde se zadržalo malo toga arhaičnog. Ovo je proisteklo iz činjenice da je Bačka ravna i lako prohodna, pa samim tim i veoma podložna raznim uticajima, što je rezultiralo mnogim promenama, kako u njenoj materijalnoj, tako i u duhovnoj kulturi“ (Големовић 1994: 105).

U donošenju zaključaka ili stvaranju slike o tradicionalnoj muzici određenog područja, sami muzički stručnjaci polaze od podataka koje su dali prvi zapisivači narodnih pesama navodeći njihove zapise narodnih pesama, odnosno zbirke,²⁰ dok se prvi zapisi instrumentalnih melodija pominju usputno, bez podcrtavanja njihove važnosti za jednu muzičku tradiciju. Za razliku od instrumentalnih melodija, u boljem su položaju vokalne forme, odnosno one koje izvodi glas uz pratnju nekog instrumenta, jer su one više bile zastupljene kao predmet istraživanja. Taj pristup je opravdan utoliko što su zaista prvi zapisivači posegli za prikupljanjem vokalnih formi – tradicionalnih pesama, ali istovremeno to nije odgovarajuće opravdanje da se danas izučavanje instrumentalne muzike stavi u podređen položaj. Rasvetljavanju prošlosti instrumentalne muzike u Vojvodini i Srbiji znatno su doprineli muzikolozi, proučavanjem ustrojstva klavirskih formi i njihovoj ulozi u okviru salonske muzike i njene društvene uloge. U tom smislu značajne pomake u domaćoj muzikološkoj nauci i sublimiranju najranijih zapisa instrumentalnih melodija kao i obrada narodnih melodija daju domaći muzikolozi Dragana Jeremić Molnar (Jeremić Molnar 2006a, Јеремич Молнар 2006b), kao i Marijana Kokanović Marković (Коканович 2007, Коканович Марковић 2011), koji putem izučavanja razvoja i karakteristika klavirske prakse i

²⁰ O pionirskom radu na sakupljanju narodnih melodija od strane Šlezingera, Kolarovića, Kalauza, Stankovića, Kuhača, Hlavača, Doubeka, Blažeka i drugih detaljnije videti Матовић 1978: 191-200, odnosno Петровић 1989: 3-13).

melodija u 19. i 20. veku pružaju određena saznanja bitna i za istraživanja u etnomuzikologiji.

U 19. veku relativno mali broj muzičara beležio je melodije narodnih igara. Između ostalog i to je jedan od razloga što postoji izvestan broj albuma zapisa i obrada igara salonskog karaktera u kojima nema imena melografa, već kao i kod pesama, postoje samo oznake broja igara i instrumenata potrebnih za izvođenje (npr. „Zbirka srpskih narodnih igara udešenih za glasovir po pravim narodnim melodijama“, „Tri srpska narodna kola za glasovir u dve ruke“, „Album 100 srpskih narodnih najnovijih igara za glasovir“).²¹

Pored brojnih zapisivača narodnih melodija na području Vojvodine, na prelasku 19. u 20. vek nadasve bitan za muzičku istoriju Bačke i nacionalnu istoriju muzike uopšte jeste Isidor Bajić, koji je sakupljen melografski materijal koristio za komponovanje horskih svita rađenih po ugledu na Mokranjčeve rukoveti, numera za pozorišne komade s pevanjem, ali i instrumentalnih melodija – salonskih klavirskih kompozicija skromnih umetničkih pretenzija, ali bliskih i pristupačnih tadašnjoj građanskoj sredini u Vojvodini. Logičan razvoj Bajićeve delatnosti vezane za muzički folklor predstavljaju njegove kompozicije u narodnom duhu, od kojih su neke prihvaćene, ubrzo posle nastanka, kao narodne tvorevine (na primer „Jesen stiže dunjo moja“ ili kolo *Srbkinja*).²² Korišćenje narodnih melodija za stvaranje kompozicija, koje nisu pretendovale na viši umetnički nivo već su odgovarale čisto praktičnoj potrebi, prisutno je u izvesnoj meri i na početku 20. veka.²³ Takvi su na primer albumi Božidara Joksimovića za dve violine, Hristine Dimitrijević za klavir četvororučno, *Srpske narodne pesme* za violinu

²¹ Detaljnije videti Матовић 1978: 198.

²² Na terenskim istraživanjima u Temešmonoštoru Bela Bartok je 1912. godine snimio izvođenje melodije *Srbkinja*, koju je na tamburi interpretirao Milan Marković. Vujičić asocijacija je 2004. godine u Mađarskoj štampala kompakt disk na kojem se nalaze Bartokovi snimci srpske narodne muzike sa banatskih prostora. O tome je pisao i Nice Fracile, videti Фрациле 1995: 53-76, Fracile 2011a: 107-109.

²³ Albumi Slavoljuba Lžičara sa nepretencioznim salonskim kompozicijama, često baziranim na narodnim melodijama, velikim delom iz Vojvodine, bili su veoma popularni u građanskim domovima na prelazu 19. u 20. vek. Čeh Josif Svoboda obrađivao je narodne melodije uglavnom za violinu ili klavir. Detaljnije videti Матовић 1978: 195.

u izdanju Jovana Frajta, potom obrade za klavir Milice Preradović itd. (Матовић 1978: 196).²⁴

Izrazit doprinos muzičkoj umetnosti i srpskom muzičkom folkloru u Vojvodini predstavljaju fonografski snimci Bele Bartoka (Béla Bartók) iz 1912. godine, koji broje devet instrumentalnih i dva vokalna primera zabeleženih u mestu Manaštjur (današnja Rumunija), kao i sedam instrumentalnih i tri vokalna primera u mestu Šarafavla (Saravola). Kopije svojih notnih zapisa Bartok je poslao Vinku Žgancu u Sombor 23. decembra 1935. godine sa pretpostavkom da će Žganca zanimati srpska muzička građa, a Žganca ne samo da je to zanimalo, nego je Bartokovim delom bio uistinu impresioniran.²⁵ Notni zapisi srpskih i bugarskih melodija štampani su 1970. godine, kao i 1978. godine u knjizi *Yugoslav Folk Music*.²⁶ Bartokovi zapisi iz 1912. između ostalog sadrže melodije *Malo kolo*, *Veliko kolo*, *Seljančica*, *Đurđevka*, *Banatsko kolo*, *Srpski mađarik*, koje su izvedene na gajdama, tamburi i violini (Фрациле 1995: 55). Nice Fracile zaključuje da je od velike važnosti to što je Bartok *Malo kolo*, *Veliko kolo* zabeležio posebno na gajdama, tamburi i violini, pa se na taj način može ustanoviti srodnost melodijskih tipova, a snimajući ponavljanja izvedenih deonica melodije stižu se uslovi za opažanje pojedinosti u interpretaciji (Фрациле 1995: 56). Svaki Bartokov zapis ima označen broj fonograma i registra, naziv mesta i županije, ali izostaju pojedini podaci o kazivačima (Фрациле 1995: 57).²⁷

²⁴ Pored instrumentalnih melodija, za instrumentalno izvođenje su priređivane i vokalne melodije, čiji su naslovi „Srpske pesme za glasovir“, „Srpska četvorka za glasovir u dve ruke“, „Deset srpskih pesama za violinu uz laku glasovirsku pratnju“, „Deset srpskih varoških pesama za jedan glas sa glasovirskom pratnjom“, „Album 123 srpskih narodnih pesama za glasovir“ i drugi.

²⁵ Detaljnije videti Фрациле 1995: 55.

²⁶ *Yugoslav Folk Music*. Volume I. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection. Više videti Bartók, Lord 1978.

²⁷ Iako nije beležio srpske narodne melodije, nego melodije danas Srbima susednog naroda, mađarskog, Bartokov savremenik, Zoltan Kodalj (Zoltan Kodály) je i bez upotrebe fonografa, a i sa fonografom, beležio narodne melodije i u metodskom smislu smatra se jednim od najznačajnijih u sferi istraživanja narodne instrumentalne muzike. Detaljnije videti Tari 1984: 177. Svoja prva iskustva i konstatacije o instrumentalnoj muzici on je formulisao u tom smislu da narod izvodi pesme, a potom ih odeva u instrumentalnu formu. Kodalj je u

Stečenim saznanjima kroz svoja dugogodišnja etnomuzikološka istraživanja, u koja se ubrajaju i ona u Vojvodini, Dragoslav Dević ističe da „dok u vokalnoj muzici Vojvodine zapažamo izvesnu određenu specifičnost pojedinih nacionalnosti, takvo izdvajanje manje je uočljivo i bitno među vojvođanskim narodnim muzičkim instrumentima“. Za dalji rad i prikupljanje građe ova činjenica ukazuje da su bolji i pogodniji uslovi za organološka istraživanja nego za proučavanje vokalne muzičke tradicije. Ali, i pored toga, sistematsko organološko prilaženje istraživačkom radu, izuzev nekih određenih tipova instrumenata, nije do danas obavljeno (Дević 1978: 174).

U novije vreme, na području Vojvodine, do sada, u domenu etnomuzikologije vršena su pojedinačna istraživanja opštih odnosno pojedinih karakteristika muzičkih instrumenata, ili pak načina izvođenja. Nezaobilazno se tu ubraja delovanje Save Vukosavljeva, koji je svoj rad posvetio vojvođanskoj tamburi (Vukosavljev 1990), te radovi etnomuzikologa u koje se ubraja magistarski rad Danke Lajić Mihajlović koja se bavila problematikom gajdi u Vojvodini (Лажич Михајловић 2000), autora ove doktorske disertacije koji se u magistarskom radu bavio istraživanjem harmonike (Ivkov 2006), Zdravka Ranisavljevića, koji je svoj diplomski rad posvetio tamburi i tamburaškoj muzici u Sremu (Ранисављевић 2008), doktorski rad Marka Forrya, koji je kasnije štampan u vidu knjige (Forry 2011). Veoma značajan doprinos proučavanju instrumentalne muzike na području Vojvodine dao je Nice Fracile, koji je između ostalog, dao bitna saznanja o Bartokovim

svakom selu ili okrugu fonografom snimao najmanje po dva muzičara. Naročitu pažnju Zoltan Kodalj je usmerio na pojavu istih melodija iz različitih regiona. Na ovaj način i najtipičniji oblici mogu se spoznati u svom obliku, kao i u odstupanjima. Većina njegovih snimaka ima referentni broj, oznaku tempa, kao i varijante koje se pojavljuju u pojedinim taktovima. Posebno značajni su propratni podaci, komentari, rezimeji koji se stavljaju uz notni zapis. Oni se prvenstveno odnose na mesto i godinu istraživanja, te na osnovne informacije o kazivaču. Vrlo bitno je bilo da se naglasi da li je svirač bio Rom ili ne, odnosno šta je po zanimanju. Ukoliko postoji vokalna ili instrumentalna varijanta određene melodije, uz zapis je neizostavno stavljeno uputstvo za poređenje određenih melodija. Zapažanja Zoltana Kodalja često su se odnosila na tehniku sviranja, pa čak i u tom smislu da li se određeni deo melodije pri ponavljanju izvodi u drugoj oktavi, ili je pak melodija transponovana za kvintu naviše (Tari 1984: 190-191).

istraživanjima i zvučnim snimcima (Fracile 1995: 53-76), ukazao na repertoar instrumentalnih izvođača (Fracile 1988: 419-425), osobenosti instrumentalnih formi, stilova interpretacije (Фрациле 2001a: 163-176, Фрациле 2001b: 99-107), te tradicionalno sviranje na violini (Fracile 1987b: 475-482), izvođenje na duvačkim muzičkim instrumentima (Фрациле 1991: 153-166) itd.²⁸

Još prilikom održavanja XX Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Novom Sadu 1973. godine, etnomuzikolog Dragoslav Dević je istakao da „iz našeg opšteg pregleda (muzičke tradicije, prim. V. I.) vidimo da AP Vojvodina predstavlja zanimljivo područje za dalja organološka istraživanja koja treba usredsrediti na neke posebne kategorije instrumenata“ (Dević 1978: 175). On je naglasio da treba obratiti veću pažnju i na važne elemente pri istraživanju, kao što su: određene muzičke osobenosti pojedinih vrsta instrumenata, instrumentalna tehnika i izvođenje, rasprostranjenost, istorijska prošlost i funkcija... Po njegovom mišljenju do tada su u Vojvodini nedovoljno istraženi instrumenti gusle i njihovo mesto u novim uslovima i sredini,²⁹ zatim, čobanski rog i njegova funkcija, a posebno grupa idiofonih instrumenata (čobanski bič i dečiji instrumenti). Dragoslav Dević nas ujedno opominje kako ne treba da zaboravimo učešće i ulogu određenih muzičkih instrumenata u muzičkim sastavima i orkestrima, pa je od značaja proučavanje njihove funkcije u okviru instrumentalnih ansambala, odnosno tamburaških sastava (Dević 1978: 175).

²⁸ Dragoslav Dević ukazuje na to da su za ranija istraživanja muzičkih instrumenata najpre zaslužni etnolozi, a onda su njihovim putem nastavili etnomuzikolozi i navodi nekoliko bitnih radova: Ernő Király, Citra kod Mađara u Vojvodini (Király 1964), M. Milosavljević, Čup – muzički instrument (Milosavljević 1963), Zagorka Marković, Izrada frula u Banatu (Marković 1964), Slobodan Zečević, Poreklo i funkcija frikciono-membranofonih narodnih instrumenata u Panonskim delovima Jugoslavije (Zečević 1971), detaljnije videti Dević 1978:174.

²⁹ U proučavanju guslarske tradicije značajna je publikacija *Пјевање уз гусле* Dimitrija O. Golemovića (Големовић 2009), koji govori o pojedinim aspektima vezanim za guslarsko izvođenje i recepciju, a koji do sada nisu bili predmet proučavanja. Takođe tome se pridružuju i etnomuzikološki radovi i doktorska disertacija Danke Lajić Mihajlović *Српско традиционално епско певање уз гусле као комуникациони процес* (Лажих Михајловић 2010).

U bliskoj vezi sa narodnim muzičkim instrumentima, gotovo neodvojive od njih su narodne igre – plesovi.³⁰ Značajan naučno-istraživački rad o bačkim igrama posvetile su sestre Danica i Ljubica Janković. Po njihovom mišljenju, kroz istorijsku perspektivu, „narodne igre u Bačkoj imaju naročiti značaj. One su tu imale važnu kulturno-vaspitnu, moralnu i nacionalnu funkciju“ (Јанковић 1949: 95). One naglašavaju da su na narodne igre prvenstveno bile objekt interesovanja naprednijih ljudi, a da su ovi time uticali na široke mase. U emocionalnom smislu su bile pokretač, a iz patriotskih odraz narodnog ponosa. Narodne igre u Bačkoj, u prošlosti su bile neodvojive od društvenog života, pa sestre Janković zaključuju da „slične primere tako uspelog utkvivanja narodne tradicije u plansku organizaciju društvenog života, u prošlosti je teško naći“ (Јанковић 1949: 95). Sredinom 20. veka bačke igre imaju koliko socijalnu, toliko, i još više, estetsku funkciju.³¹ Uz opšte karakteristike narodnih igara u Bačkoj, sestre Janković opisuju narodnu nošnju, narodne običaje, ulogu narodnih igara u Bačkoj, razmatraju i stanje bačkih igara u novije vreme, a daju osvrt i na muzičku pratnju. U svom izlaganju, one uporedo govore o narodnim igrama Srba i Bunjevaca u Bačkoj, što indirektno upućuje na komparativni pristup.³²

Neodvojivi jedni od drugih zbog blizine življenja, sličnih običaja, verovanja, jezika koji je nekad bio zajednički, naposletku i mešovitim brakova, Srbi starosedeoci i Bunjevci u Bačkoj, evidentno imaju mnogo sličnosti kako u narodnoj nošnji, instrumentarijumu i narodnim igrama. Iz takvih i sličnih razloga Nice Fracile navodi „da su komparativna etnomuzikološka

³⁰ O terminologiji dečijih igara Kuhač je citirao pedagoga Mijata Stojanovića koji kaže da Štokavci umesto plesati, govore igrati, na primer „Kolo igra, al ne igra Mara“, „Igra kolo u Ercegovini“, „Igra kolo u dvadeset i dva“ itd. (Kuhač 1941: 459).

³¹ Detaljnije videti Јанковић 1949: 95.

³² Detaljnije videti Јанковић 1949: 77-95. Pojedine opise srpskih i bunjevačkih plesova objavljuje Dobrivoje Putnik u Novom Sadu, u svojoj zbirci srpskih bunjevačkih, mađarskih, slovačkih, rusinskih i rumunskih igara (Putnik 1979).

proučavanja danas potrebija nego ikada“. To se da jasno videti i iz programa raznih jugoslovenskih, ali i međunarodnih simpozijuma i kongresa.³³

Uz opise svadbenih običaja u Vojvodini, pomeni naziva tradicionalnih igara i melodija koje ih prate, nalaze se i u Zborniku šestog naučnog skupa pod nazivom *Vojvođanski svatovi* (ur. Lazić 1990), u izdanju Kulturno-istorijskog društva Proleće na Čenejskim salašima. Na isti način, sa etnološko-dokumentarnog stanovišta veoma bitna je publikacija koja se, između ostalog odnosi i na igre u Bačkoj, pod nazivom *Циганчица српске игре подвоје у Војводини* u izdanju Kulturno-istorijskog društva Proleće na Čenejskim salašima (ур. Лазих 1994). U vidu pisanih članaka, autora različitih obrazovnih profila, iznose se iskustva, impresije, narodna kazivanja o narodnim igrama uz priložene notne zapise i opise načina plesanja. Kao dopunjeno izdanje štampana je knjiga pod nazivom *Plesni folklor u Vojvodini* (ur. Lazić 2009), koja pored reprinta prethodnog izdanja, između ostalog, sadrži i stručne tekstove etnomuzikologa, etnokoreologa kao što su Selena Rakočević (Rakočević 2009b: 251-258), Laslo Felfeldi,³⁴ Vesna Karin (Karin 2009: 259-266).

Takođe nezaobilazna, već pomenuta, stručna publikacija za proučavanje narodnih igara nosi naslov *Народне игре Србије, грађа*, koju prati nosač zvuka sa melodijama za igru, u izdanju Centra za učenje narodnih igara Srbije. *Народне игре Србије, грађа* štampana 1994. godine,³⁵ nosi podnaslov „Narodne igre u Bačkoj“, a autori radova su Gordana Roganović (Рогановић 1994: 5-12), Ljubomir Vujčin (Вујчин 1994: 13-24) i Dimitrije O. Golemović (Големовић 1994: 104-147). Oblast i opšte demografske karakteristike Bačke predstavila je Gordana Roganović, a o tradicionalnom

³³ Nadalje on kaže da „čak su i najnovija zbivanja na teritoriji prethodne Jugoslavije pokazala da, svi narodi i nacionalne zajednice, bez obzira na etničku i versku pripadnost, moraju živeti zajedno u miru i slozi i međusobnom poštovanju. Nesumnjivo je da višenacionalna Vojvodina predstavlja izvanredan primer u tom pogledu, čiji će duhovni prostor biti – nadamo se – i ubuduće prava snaga koja će nas sjedinjavati, bogatiti duhovni život i održati“. Detaljnije videti Fracile 2001c: 19-34.

³⁴ Упоредити Фелфелди 2003.

³⁵ Šesti broj sveske *Народне игре Србије* posvećen je igrama iz Bačke.

muzičkom repertoaru i narodnim igrama u kontekstu uloge i funkcije pisao je Ljubomir Vujčin. Dimitrije O. Golemović ukazao je na pojedine karakteristike instrumentalne narodne muzike Bačke i težište njegovog rada se zasniva na razmatranju tipičnih vokalnih formi Srba i Bunjevaca uz koje se prilažu i notni zapisi pesama (Големовић 1994: 113-147). Kao rezultat saradnje sa Centrom za proučavanje narodnih igara i izrade transkripcija proizilaze publikacije Marinka Popova pod naslovom *Melodije igara Srbije*, od kojih je deveta knjiga po redu nazvana *Melodije igara Vojvodine* (Popov 2008). Pored zapisa srpskih melodija za igru, tu su i bunjevačke, šokačke, rusinske i mađarske melodije za igru sa tekstovima.

Nedostatak etnomuzikološko-etnokoreoloških stručnih publikacija o tradicionalnim instrumentalnim melodijama i plesnoj praksi Vojvodine ublažava doktorska disertacija Selene Rakočević *Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узajамних утицаја* (Ракочевић 2009a), koja je objavljena u knjizi pod naslovom *Igre plesnih struktura* (Rakočević 2011a). Rekonstrukcija tradicionalnih igračko/muzičkih žanrova, metodološki okviri, detaljni opisi prilika za ples, strukturalno-formalna analiza igre i muzike za igru predstavljaju tematska poglavlja, a težište, Selena Rakočević je postavila na osnovu detaljnog razmatranja preplitanja igre i muzike za igru i na uočavanju i definisanju međusobno uslovljenih odnosa (Rakočević 2011a).

Za proučavanje muzičkih instrumenata, time i repertoara koji se izvodi, od velikog značaja je postojanje Studijske grupe o narodnim muzičkim instrumentima (The Study Group on Folk Musical Instruments), koja deluje kao udruženje naučnika, muzičara koji dele interese u proučavanju svih aspekata tradicionalnih muzičkih instrumenata. Ovu studijsku grupu je osnovao Erih Štokman (Erich Stokman) 1962. godine u okviru Međunarodnog saveta za tradicionalnu muziku (ICTM International Council for Traditional Music). Studijska grupa za proučavanje tradicionalnog muzičkog

instrumentarijuma, poslednjih decenija je veoma aktivna i trenutno deluje pod rukovodstvom Gize Jenihen (Gisa Jähnichen). Brojni seminari i publikacije od dragocene su važnosti za uočavanje karakteristika instrumentalne muzike pojedinih naroda, a isto tako omogućavaju i komparativna proučavanja na raznim nivoima.³⁶ Kroz aktivnost ove studijske grupe i učešćem na seminarima, domaći etnomuzikolozi imaju priliku da prezentuju rezultate svojih istraživanja, ali i da se upoznaju sa naučnim dostignućima stranih etnomuzikologa, primenjujući, eventualno, ta saznanja u svojim daljim smerovima istraživanja.³⁷

Uvid u pojedine radove kako domaćih tako i stranih autora koji su pisali o tradicionalnim instrumentalnim melodijama svog ili drugog naroda bio mi je od velike pomoći u smislu metodologije, odabira reprezentativnog broja uzoraka, te spoznavanju problematike teme ovog rada i opšte smernice doktorske disertacije. Na osnovu toga, može se videti da postoji nekoliko osnovnih modela istraživanja u novijoj etnomuzikologiji:

a) regionalno/nacionalni model nastaje kao posledica naučnih istraživanja „domaćeg“ istraživača u okviru administrativne oblasti svoje matične države,³⁸

³⁶ *Studia instrumentorum musicae popularis I (New Series), Tautosakos Darbai XXXII, Studia instrumentorum musicae popularis XV, Studia instrumentorum musicae popularis XII, Studia instrumentorum musicae popularis XI* samo su pojedine od mnogih izdanja koja su nastala kao produkt rada Studijske grupe o narodnim muzičkim instrumentima. Detaljnije videti www.ictmusic.org

³⁷ Učešće i prezentaciju radova u Stubičkim Toplicama 2011. godine, na 18. seminaru ICTM studijske grupe, koja se bavi proučavanjem narodnih muzičkih instrumenata između ostalih imali su: Nice Fracile (Bagpipes “of Banat” in Vojvodina – between past and present) Zlata Marjanović (Ljubo Duletić’s gusle and diple modulations), potom Mirjana Zakić (Svirala), Rastko Jakovljević (Gajde), Danka Lajić Mihajlović (Gusle) u okviru zajedničke prezentacije (*The Presence of Rural Instruments in Serbia Today*), Vesna Ivkov (*Vocal and instrumental relation of melody performed by accordionists in Vojvodina*) itd.

³⁸ Primer publikacije koja se bavi ovom problematikom, između ostalog, je i zapažen rad Hermana Deršmita (Hermann Derschmidt) pod nazivom *Plesovi iz Gornje Austrije* (nem. *Tänze aus Oberösterreich*, Derschmidt 1985). To je tipična „regionalna zbirka“ usmerena iscrpnom prikazivanju repertoara sa 172 opisa raznih plesova. Najveći broj zapisa prikupio je sam autor u periodu od dvadesetih do početka osamdesetih godina 20. veka. U prvom delu knjige pod nazivom „Instrumentalni komadi“ priloženo je 216 primera iz literarnih izvora s kraja 19. veka, dok drugi deo sadrži 47 novijih melodija koje su nastale nakon Prvog

b) internacionalni model podrazumeva naučno-istraživački rad etnomuzikologa koji odlazi u inostranstvo i vrši istraživanje muzičke tradicije drugog naroda,³⁹

c) transkulturalni model je onaj pod kojim se ovom prilikom podrazumeva proučavanje tradicionalnih muzičkih instrumenata i instrumentalnih melodija jednog naroda koji se nalazi u dijaspori, pa za takve potrebe dolazi do međudržavnih sporazuma i saradnje države matice sa državom prebivališta.⁴⁰

U poređenju regionalno/nacionalnog i internacionalnog modela razlika je u zavisnosti od toga da li se istraživač susreće sa muzičkim folklorom naroda sa istog ili različitog govornog područja, što svakako može da predstavlja olakšavajuću ili kompleksniju okolnost u kojoj se vrše istraživanja.⁴¹ Tome se približava i problematika proučavanja tradicionalne muzike nacionalnih zajednica u jednoj državi (interkulturalni kao podkategorija regionalnog modela), ukoliko je maternji jezik istraživača različit od onog na kojem je potrebno istraživanje materije. Naravno, za razliku od vokalne muzike, sada dolazimo do prednosti istraživanja instrumentalne muzike, međutim ponekad naučna istraživanja ne

svetskog rata, a treći deo sadrži 35 melodija koje su svirane na poprečnoj flauti bez klapni, starom obliku citre, ksilofonu, gitari i usnoj harmonici.

³⁹ Takav primer istraživanja je predstavljen u knjizi pod nazivom *Narodni muzički instrumenti i instrumentalna narodna muzika u Rusiji* (nem. *Volksmusikinstrumente und instrumentale Musik in Russland*, Morgenstern 1995). Nemački etnomuzikolog Ulrich Morgenstern je pružio koncizne opise 27 instrumenata, kao i vokalno oponašanje instrumentalne muzike poznato pod nazivom „sviranje pod jezikom“.

⁴⁰ Primer ovog vida proučavanja tradicionalne instrumentalne muzike nalazimo u Sjedinjenim Američkim Državama, gde postoji program međuuniverzitetske razmene, pa postoji potreba i volja za izučavanjem kineskog muzičkog instrumentarijuma i repertoara, a potom se iskustva tog učenja predstave u stručnim publikacijama. Videti Prescott, Li, Lei 2008.

⁴¹ U svom radu o ciljevima i značaju terenskog rada u etnomuzikologiji, Ankica Petrović navodi bitna zapažanja koja se odnose na to da već sama činjenica kako smo isključivo orijentisani na proučavanje vlastite muzike, ili bolje rečeno vlastitih „muzika“, uključuje nas u kategoriju etnomuzikologa (za razliku od onih istraživača čiji je predmet izučavanja „tuđa muzika“), što podrazumeva postojanje prisnog odnosa prema našoj naučnoj građi, kako na terenu tako i u kabinetu (Petrović 1986: 281).

zadovoljavaju samo snimanje i transkribovanje muzičkih primera, nego je bitan i kontekstualni element izvođenja određenih melodija, terminologija koja označava delove instrumenta i funkciju istog u okviru muzičke tradicije, pa se stoga podrazumeva da je konverzacija sa kazivačima na terenu nužna i neophodna, a sve u cilju kako bi se pribavili što kompletniji i verodostojniji bazični podaci potrebni za dalja razmatranja.

Jedan od primera interkulturalnog pristupa u etnomuzikologiji svakako predstavljaju istraživanja i radovi Nicea Fracilea. U svojim proučavanjima karakteristika vokalne i instrumentalne muzičke tradicije Rumuna i Srba u Vojvodini, ali i drugih naroda, odnosno nacionalnih zajednica, Nice Fracile izvodi opšte zaključke koji bi mogli postati pretpostavke za rezultate komparativnih proučavanja u ovom radu, imajući u vidu i to da se ovde problematika bazira na muzičkom folkloru srpskog naroda koji je poreklom sa različitih geografskih prostora. Naime, Nice Fracile uviđa više osobenosti obogaćivanja i mogućnosti prožimanja muzičkog folkloru različitih nacionalnih zajednica, a to su:

„a) preuzimanje melodijskog tipa (jedne) narodne pesme iz muzičke tradicije druge kulture i dodavanje novog poetskog teksta;

b) preuzimanje melodije za igru ili instrumentalne melodije iz folkloru drugog naroda i adaptiranje novog poetskog teksta;⁴²

c) preuzimanje narodne pesme, tj. melodije i teksta, s tim što tekst biva preveden s jednog jezika na drugi;

d) delimično preuzimanje melodijskog tipa ili melodijsko-ritmičkih motiva iz druge kulture i dodavanje (obično putem procesa kontaminacije) poetskih i morfoloških elemenata iz muzičke tradicije sopstvenog naroda;

e) preuzimanje vokalne melodije koja u folkloru drugog naroda postaje deo instrumentalne tradicije;

⁴² Poznata je i praksa koja se svodi na primenu novog tekstualnog sadržaja na preuzetu melodiju.

f) preuzimanje tradicionalnih instrumentalnih melodija, odnosno, koncertantnih kompozicija ('ozbiljna muzika narodnog stila') iz muzičko-folklorne baštine drugog naroda od strane estradnih umetnika" (Fracile 2001c: 26).⁴³

2.3 Koncept disertacije i odabir muzičko-folklorne građe

U svakom radu, veliku, gotovo presudnu ulogu imaju izvori istraživanja, a oni se, za ovu priliku mogu razvrstati u nekoliko grupa:

- notni zapisi melodija (transkripcije autora, preuzeti zapisi iz literarnih izvora, nototeke ili arhive),
- tonski snimci kazivanja ispitanika na terenu,
- tonski snimci izvođenja tradicionalnih melodija (nastali putem istraživanja na terenu, ili objavljeni na nosačima zvuka, potom radijski snimci),
- video zapisi (načinjeni na terenu, ili televizijski snimci),
- fotografije muzičkih instrumenata, izvođača i prilika u godišnjem i životnom ciklusu običaja (nastali prilikom terenskih istraživanja, ili iz muzejskih zbirki),
- napisi o instrumentalnim melodijama u dnevnoj i periodičnoj štampi 19. i 20. veka,
- književna dela, radovi iz oblasti društveno-humanističkih nauka i (etno)muzikološke publikacije.

⁴³ Nice Fracile napominje da preuzimanje melodije iz muzičke tradicije jednog naroda i „koncertantne melodije“ koja postaje deo muzičkog repertoara drugog naroda ne predstavlja prožimanje muzičkog folkloru, nego obogaćivanje (Fracile 2001c: 26). Komparativni metod ili pristup u svojim radovima o (muzičkom) folkloru Vojvodine imali su i Aniko Bodor (Bodor 1984, Bodor 1987: 449-455, Bodor 1988: 116-128), Franc Mec (Mec 2000: 25-31).

Za potrebe proučavanja u ovom radu obavljeno je terensko istraživanje kao i prikupljanje muzičko folklorne građe iz raznih izvora. Prilikom terenskog istraživanja, pažnja je bila usmerena na snimanje muzičko-folklorne građe prvenstveno Srba starosedelaca, potom Srba doseljenih iz Hrvatske, a donekle i bačkih Bunjevaca. Na taj način, ovaj rad dobija dodatnu dimenziju zasnovanu na komparativnim proučavanjima instrumentalnih melodija Srba starosedelaca i Srba iz Hrvatske, koji su se po završetku Drugog svetskog rata doseljavali u Bačku u više navrata, planski ili pojedinačno, sa područja Like, Korduna, Banije i Dalmatinske Zagore, a čije se, inače brojne karakteristike muzičke tradicije međusobno razlikuju, nalikuju, a donekle i prožimaju. Pošto motiv ovog rada nije traganje za primenom i načinima upotrebe tradicionalnih melodija u umetničkoj muzici, pažnja je usmerena na tradicionalne melodije koje na instrumentalan način izvode pojedinci, narodni svirači odnosno izvođači narodne muzike.

Putem primene raznih neophodnih metoda, kao što su upitnik, intervju, direktna opservacija (posmatranje), biografski metod, indukcija, dedukcija, analiza, sinteza, komparacija, klasifikacija i druge, sakupljena je i analizirana neophodna muzičko-folklorna građa. Za potrebe sakupljanja muzičko-folklorne građe obavljeno je terensko istraživanje u 27 gradskih i seoskih naselja Bačke u više navrata, u periodu od 2001. do 2011. godine,⁴⁴ a muzičko-folklorna građa, pored kazivanja, sadrži 370 primera vokalno-instrumentalnog ili instrumentalnog izvođenja melodija od strane odabranih interpretatora.⁴⁵

⁴⁴ Kazivanja informatora i interpretacija tradicionalnih melodija starosedelaca sakupljeni su u mestima Sivac, Sombor, Stapar, Vrbas, Deronje, Ravno Selo, Despotovo, Bačka Palanka, Bačko Novo Selo, Bač, Šajkaš, Kać, Novi Sad, Bačka Topola, Silbaš, Tavankut, a muzički primeri i kazivanja Srba poreklom iz Hrvatske u mestima Krivaja, Kolut, Riđica, Novi Žednik, Sombor, Prigrevica, Apatin, Bački Brestovac, Srpski Miletić, Bački Gračac, Kljajićevo, Čonoplja.

⁴⁵ Muzičko-folklorna građa koju je autor ovog rada sakupio na terenu sačuvana je u privatnoj arhivi porodice Ivkov.



Geografska karta: Bačka, mesta u kojima su izvršena terenska istraživanja

Polaznu građu predstavljaju notni zapisi nastali na osnovu terenskih snimaka, te na osnovu objavljenih ili arhivskih snimaka, na instrumentima frula, dvojnice, dipke, gajde, tambura, violina, usna harmonika, (ručna)

harmonika,⁴⁶ kao i primer izvođenja na dvojnoj svirali i bubnju. Radi šireg uvida u postojeću publikovanu i arhivsku notnu građu koja se primenjuje u izvođačke svrhe, u prilogu ovog rada nalaze se i klavirske partiture (ukupno 2), kao i notna građa priređena za izvođenje tamburaškog orkestra RTNS, odnosno RTV u vidu aranžmana Save Vukosavljeva (ukupno 14), Bore Kurucića (ukupno 3) ili autorskih kompozicija Vase Jovanovića za tamburaški sastav (ukupno 1), Srbe Ivkova za harmoniku (ukupno 1).⁴⁷ U svrhu komparacije nekadašnjih zapisa sa današnjim, u radu su priložene i melodije koje je za violinu zabeležio Lazar Sekulić davne 1895. godine (ukupno 5) i Bartokovi zapisi pojedinih melodija iz 1912. godine (Ракочевић 2009, ukupno 2). Pored toga, priloženo je i nekoliko zapisa iz knjige sestara Janković *Народне игре (V књига)* (Јанковић 1949, ukupno 3), zapis Marinka Popova (Popov 2008, ukupno 1), Nicea Fracilea (Фрациле 2001a, ukupno 2), Danke Lajić Mihajlović (Лажич Михајловић 2000, ukupno 1), Milana Grkovića (ukupno 5), Ivana Sabo (ukupno 2).

Najveći broj primera jesu lične transkripcije autora (ukupno 126).⁴⁸ Od toga, određen broj notnih zapisa (ukupno 10) predstavljaju transkripcije muzičkih primera sa starih nosača zvuka (gramofonskih ploča „sa 78“ obrtaja) koje su svojevremeno snimili nekad popularni izvođači violinista Stevan Bačić Trnda rodom iz Stapara, harmonikaš Jova Mijatović rodom iz Pačira, duet harmonika Mirosavljević–Terzin iz Subotice i Muzika savske divizione oblasti. Tu su takođe i transkripcije snimaka melodija iz Hrvatske (ukupno 6), koji se čuvaju u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu.⁴⁹ Navedena muzička građa poslužila je za adekvatnu selekciju notnih zapisa, od kojih, 165

⁴⁶ Podela harmonike na usnu i ručnu usledila je po ugledu na nemačku terminologiju i praksu, po kojoj se jasno odvaja usna (nem. Mundharmonika) od ručne (potezne) harmonike (nem. Handharmonika). Detaljnije videti Hirsch 1996: 197.

⁴⁷ U zaglavlju notnih primera navedeni su svi relevantni podaci o izvođači ili zapisivaču određene melodije, videti u prilogu.

⁴⁸ Transkripcije su nastale na osnovu terenskih snimaka autora ovog rada, Nicea Fracilea, zvučnih primera digitalne zbirke Narodne biblioteke Srbije, Radio Novog Sada i zvučnih snimaka Instituta za etnologiju i folkloristiku.

⁴⁹ Videti notne zapise u prilogu.

primera predstavlja relevantni uzorak za sprovođenje muzičke analize i svođenje potrebnih konstatacija i zaključaka.

S obzirom na to da su prilikom snimanja na terenu melodije interpretirane izvan funkcionalnog konteksta, kao što su pratnja plesa, izvođenje obreda/običaja, nego u kućnom ambijentu kazivača, snimljena je pojedinačna, solo interpretacija.

Prilikom sakupljanja muzičko-folklorne građe bila je namera da se sublimiraju, kao naučno vredni, podaci od svih starosnih kategorija, starijih, sredovečnih ili mlađih ljudi.⁵⁰ Po prirodi komparacije, one informacije koje su dobijene putem kazivanja starijih ljudi, mogu da se uporede sa podacima pojedinih pripadnika mlađe generacije, sve sa namerom da se spozna nekadašnje, ustanovi trenutno stanje i naslute budući pravci negovanja i očuvanja tradicionalnih melodija koje se izvode na instrumentalan način. U duhu vojvođanske multikulturalnosti, muzičko-folklorna građa nije prikupljena samo od svirača srpske nacionalnosti, nego su pojedini izvođači pripadnici romske, bunjevačke, bošnjačke nacionalne zajednice. Ovaj pristup je u toj meri opravdan jer do sada u etnomuzikološkoj literaturi nije bilo jasnog razdvajanja melodija koje pripadaju muzičkoj tradiciji Bunjevaca, a koje su svojstvene Srbima starosedecima. Takođe, prilikom terenskog istraživanja, kada su ispitanici bili pripadnici bošnjačke ili romske nacionalne pripadnosti, dobijene informacije ukazale su na to da oni ne poznaju ni nazive ni kretanje melodija koje pripadaju muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske. Iz tog razloga, muzički primeri izvedeni od strane kazivača nesrpske nacionalnosti ili kazivači poreklom iz FBiH uvršteni su u grupu melodija koje su svojstvene tzv. starosedecima.⁵¹

⁵⁰ Najstariji ispitanik u ovoj doktorskoj disertaciji je rođen 1933. godine, a najmlađi 2001. godine, pa vremenski raspon od rođenja najstarijeg i najmlađeg kazivača iznosi 68 godina.

⁵¹ Nice Fracile je došao do zaključka da u pojedinim mestima Banata gde većinsko stanovništvo predstavljaju Rumuni, upravo Romi posvećuju najviše pažnje tradicionalnoj muzici većinskog življa, negujući je kao svoju, što je, između ostalog, uticalo na nestajanje tradicionalnih romskih melodija iz muzičke prakse. O ulozi Roma u muzičkoj tradiciji Vojvodine videti Fracile 2001d: 189-197.

Istraživanja su fokusirana pretežno na arhaične primere, a u manjoj meri na savremene oblike instrumentalne muzike, sa posebnim osvrtom na transpoziciju i transformaciju melodija, koje se odnose, kako na tradicionalnu narodnu muziku, tako i na njene savremenije oblike.⁵²

Ovo istraživanje praćeno je određenom problematikom koja se odnosi na to šta se podrazumeva pod nazivom „tradicionalne instrumentalne melodije“. Podrazumeva se da su to oni primeri koji su nastali kao produkt muzičkog nadahnuća darovitog pojedinca i prenose se s kolena na koleno. Međutim, kako se ispostavlja da je veoma mali broj muzičkih primera koji su tradicionalni i izvode se na „čisto“ instrumentalni način, u fokus istraživanja su došle i one melodije koje se izvode na vokalni način, a koje su vremenom postale instrumentalne. Srbi-starosedeooci najčešće su interpretirali instrumentalne melodije pod nazivom „kolo“, odnosno „melodija za igru“. Posebno se ističe konstatacija da ispitanici Srbi poreklom iz Hrvatske nisu reagovali pozitivno na zahtev da se svira instrumentalna melodija ili kolo, jer oni objašnjavaju da takvih melodija gotovo nema u njihovoj izvođačkoj praksi i da se na muzičkim instrumentima pretežno sviraju melodije za ples ili pesme uz koje se pleše. Iz tog razloga se u ovom radu pod nazivom „instrumentalne melodije“ podrazumevaju one koje su izvedene na određenom muzičkom instrumentu i egzistiraju kao „čisto instrumentalne“, kao i one uz koje može, ali i ne mora da se peva. Prilikom terenskog rada dobijene su uopštene informacije, naročito one koje se odnose na nazive određenih melodija. Od posebne važnosti je sagledavanje uloga pojedinih instrumentalnih melodija u životnom, odnosno kalendarskom ciklusu. Pritom pažnja nije bila usmerena na saznanja o određenim etnokoreološkim detaljima kao što su oblik igre ili uloga pojedinih lica u plesu, već je moje interesovanje fokusirano na poređenje

⁵² Za potrebe komparativnog sagledavanja od koristi će biti muzički primeri i saznanja što sam stekla tokom pisanja magistarskog rada na Akademiji umetnosti, pod naslovom *Harmonika u Vojvodini*, a koji je rađen pod mentorstvom prof. dr Nicea Fracilea (Ivkov 2006).

melodija koje se različito sviraju, a nose isti naziv, odnosno imaju sličnu melodiju, a u zavisnosti od pojedinih činilaca nose različite nazive.

Kao posebno zanimljiv i naučno vredan problem javljaju se osobine tradicionalnih melodija izvedenih na raznim muzičkim instrumentima, tako i osobine melodijskih tipova koji su doživeli svojevrsno prenošenje i preobražaj. Iz tog razloga je i činjenica da se vidovi instrumentalnog muziciranja javljaju u širokom spektru, obuhvatajući primere koji proizilaze iz vokalne prakse (melodija igara s pevanjem), preko „čisto“ instrumentalnih melodija izvedenih na tradicionalnim muzičkim instrumentima, od svirale i gajdi, dipli, tambure, usne harmonike, do harmonike i tamburaških orkestara.

Po pitanju nastanka i razvoja tradicionalnih melodija merodavan je najpre vremenski okvir, hronološki sled u kojem su se odigravale određene promene. Postupak prenosa tradicionalnih melodija sa jednog na drugi instrument posledica je formiranja muzičkog ukusa i kriterijuma, zapostavljanja nekada više aktuelnih na račun popularizacije određenih muzičkih instrumenata, te kao posledica transpozicije narodnih melodija nastaje njihova transformacija. To su upravo preinačenja, koja se dešavaju na krupnijem, formalnom planu, a zatim na delikatnijem, mikrostrukturnom elementu. Na pitanje „postoje li razni nivoi melodijske transformacije“, odgovore daje komparacija određene melodije, izvedene na više različitih instrumenata. Komparativna metoda će ukazati na eventualne iste, slične ili dijametralno različite pojave u datoj melodiji, u pogledu ambitusa, motivskog rada, primene ornamenta, načina kadenciranja, ritma, aranžmana, te na eventualne razlike kao odlike samog izvođačko-tehničkog ustrojstva instrumenta, ili na individualne pojave uslovljene umećem, virtuozičnom samih izvođača.

U uvodnom delu doktorske disertacije, sa metodološke tačke gledišta osvetljene su pojedinosti komparativnih istraživanja koje su se pokazale kao bitne za istoriju etnomuzikologije i dati su ukazi na karakteristike, prednosti i nedostatke određenih komparativnih proučavanja. Načelno je predstavljena

tematika ovog rada, uz obrazloženja o opravdanosti odabira teme, potom su date informacije koje se odnose na zatečeno stanje u početku istraživanja i tok istraživanja. Zatim je načinjen osvrt na nekadašnje i sadašnje prilike života Srba na području današnje Bačke. Iako ovaj pregled seže u daleku prošlost, namera je bila da se rasvetli istorija, frekventno područje, burni uslovi življenja u kojima su nastajale kako materijalne, tako i duhovne tekovine srpskog naroda. Za razumevanje odlika, morfologije, upotrebne funkcije instrumentalnih melodija dat je sažet pregled naziva narodnih igara, a time neodvojivo i imena melodija na koje se plesovi izvode.

Iz pisanih izvora 19. i prve polovine 20. veka preuzeti su i komentarisani tekstovi, kako bi se razumeo kontekst, uloga i tumačenje određenih karakteristika instrumentalnih, odnosno melodija za ples tog vremena. Prilike u kojima se izvode tradicionalne instrumentalne melodije sagledane su sa funkcionalne tačke gledišta, u okviru godišnjeg i životnog ciklusa. Odeljak rada koji se tiče razmatranja muzičkih karakteristika ne zasniva se samo i isključivo na analitičkim parametrima, nego se na više načina sagledava jedna pojava. Pored izdvajanja tipičnih meloritmičkih obrazaca, tonskih nizova prisutnih u melodijama starosedelačkog stanovništva i Srba doseljenih sa područja Dalmatinske Zagore, Like, Banije i Korduna, uporednim pristupom izdvajaju se i karakteristike koje se mogu označiti kao zajedničke ili pojedinačne. Komparativni metod se primenjuje kako na istim melodijama sviranim na različitim instrumentima, tako i različitim melodijama sviranim na jednom instrumentu i na taj način se izdvajaju zajedničke i individualne karakteristike u interpretaciji. Završna razmatranja sublimiraju postojeće stanje o zastupljenosti instrumentalnih melodija u muzičkom repertoaru uopšte, evidentne uzroke koji utiču na postojeću situaciju, odnos pojedinca, grupe i društva uopšte prema ovom bitnom segmentu tradicionalne muzike i kulture.

Na osnovu dosadašnjih istraživanja i saznanja, vezanih za ovu temu, postoje indicije da se tradicionalna instrumentalna muzika, prvenstveno Srba starosedelaca, donekle i Srba iz Hrvatske, vremenom menjala, u smislu svojevrsnog muzičkog obogaćenja. Istraživanja, sakupljena muzičko-folklorna građa i etnomuzikološka razmatranja u okviru doktorske disertacije imaće višestruku primenu. Pored doprinosa razvoju nauke, odnosno proučavanju narodne instrumentalne muzike u Bačkoj, naučna saznanja imaju i aplikativnu svrhu, te u smislu praktične primene mogu da koriste amaterskom kao i profesionalnom muzičkom izvođaštvu. U svakom slučaju, proučavanje i beleženje tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj ima za cilj i spoznaju stepena očuvanja ovog dela narodne muzičke umetnosti, ili s druge strane, ima nameru da potkrepi oživljavanje, dalje širenje i buduće negovanje instrumentalnog izvođenja narodnih melodija.

Određena zapažanja odnose se na načine sviranja i negovanja narodnih instrumentalnih melodija u gradskoj i seoskoj sredini, te u bliskoj vezi s tim, na očuvanje i zastupljenost narodnog instrumentarijuma. Pojedini detalji mogu biti od koristi u razmatranju načina, reprezentativnosti izvođenja u raznim prilikama, opisu sviranja bilo prilikom obreda, ili u svrhe instrumentalne demonstracije prilikom autorovog rada i snimanja na terenu. Pojedina saznanja se odnose na sada žive izvođače narodnih melodija, a veoma bitne su i informacije o nekadašnjim sviračima i njihovim interpretativnim mogućnostima. Od posebnog značaja za praćenje kontinuiteta i promena instrumentalne prakse su podaci o nekadašnjim sviračima koje su nasledili potomci, odnosno učenici koji su preuzeli nekadašnji ili formirali sopstveni način i stil sviranja. Kontinuitet i promene su vidljivi i spoznajom o zastupljenosti melodija koje su po datumu nastanka mlađe, odnosno pripadaju novijem sloju, što naročito može da se dovede u vezu sa eventualnim potiskivanjem starijih autohtonih melodija, ili čak da rezultira njihovim potpunim nestankom.

Na vremenom nastale promene u muzičkom repertoaru nisu uticale samo inovacije u gradnji muzičkih instrumenata, nego i migracija, odnosno preseljenje melodija iz jednog u drugi kraj ili folklornu zonu. Koliko je samo egzistiranje i pojava određenih muzičkih instrumenata odredilo sudbinu tradicionalnih instrumentalnih melodija postavlja se kao bitno pitanje. Postoje jasne indicije da su tehničke predispozicije i interpretativna mogućnost nekadašnjih muzičkih instrumenata uticali na način formiranja oblika i tonskog raspona tradicionalnih instrumentalnih melodija. Vremenom je došlo do pojave modernijih instrumenata kao što je savremeni tip tambura i ansambala, harmonika, koji su potisnuli gajde i svirale, te je na taj način uslovljena pojava opsežnijeg tonskog niza i aranžmana instrumentalnih melodija. U smislu formalne muzičke analize razmatra se globalni i mikroplan. U opštem pogledu, s jedne strane, su međusobni odnosi delova same forme u vidu uvoda, tematske razrade i kode. S druge strane, posmatra se unutrašnje melodijsko-harmonsko-ritmičko uređenje, kada i u kojim okolnostima određena pojava postaje pravilo, a kada slučajnost, odnosno čime je taj status uslovljen.

Koliko su i koje melodije nekad bile u izvođačkoj praksi određenog kraja i čime je njihovo postojanje bilo uzrokovano jeste jedan od bitnih problemskih elemenata. Ko su stožeri koji čuvaju i kako štite muzičku tradiciju i šta je njihov motiv, postavlja se kao pitanje u ovom vremenu i ono bitno utiče na sistem svih pa i tradicionalnih vrednosti.

U analitičkom smislu, poređenje po datumu nastanka novijih i starijih melodija inicira komparaciju nekadašnjeg muzičkog instrumentarijuma kao sredstva izraza i to u okolnostima u kojima je narodni svirač živeo, radio i delovao, za razliku od današnjeg interpretatora instrumentalnih melodija, koji je okružen i saživljen sa novim uslovima bivstvovanja i odnosa prema muzičkoj tradiciji.

O elementima odnosa samog svirača prema instrumentalnim melodijama može se govoriti sa više aspekata. Ta relacija je uslovljena

brojnim činionicima od kojih se nameću oni koji proističu iz socijalnog okruženja ili pak subjektivnog pristupa samog izvođača.

Delovanje na promociji tradicionalnih instrumentalnih melodija neodvojivo je od instrumentalne prakse samih izvođača. Kojim povodom se oživljavaju narodne igre, pesme, instrumentalne melodije, odnosno muzika kao i običaji uopšte? Koliko su danas u praksi zastupljeni narodni običaji, a koliko je izvođenje posledica nastupa na javnim priredbama i smotrama narodnog muzičkog, odnosno duhovnog stvaralaštva? To su samo pojedina od brojnih pitanja, koja pronalaze svoje odgovore u ovom radu.

Sledeći problem koji se odnosi na očuvanje narodnih instrumentalnih melodija vezan je pitanje njihovog prenosa i učenja. Ako se uzme u obzir da je usmena predaja jedna od tradicionalnih odlika, postoje i načini da se izvođačka praksa na taj način intenzivira i dodatno nužno oživi.

Povezivanje muzičke prakse sa turističkom ponudom određenog kraja takođe može biti jedan od bitnih pokretača oživljavanja dela repertoara instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj, koji je u veoma rizičnom i kriznom stanju opstanka. Posebno je pitanje da li se tradicionalne melodije oživljavaju na način da se više promovišu one melodije koje su komponovane u narodnom duhu, i da li se na taj način „narodnim“ naziva ono što se time smatra, ili ono što zaista jeste. S tim u vezi je i stepen stilizacije narodnih instrumentalnih melodija, koji uveliko zavisi od svrhe samog izvođenja. Kvalitativni element stilizacije i izvornosti oslanja se na duh predanja, ili na izveštačenost. Stoga se postavlja pitanje da li je moguće slediti put predanja, koji su uslovi potrebni da bi doslednost bila sprovedena, a nasuprot tome stoji određen nivo izveštačenosti koji je uveliko prisutan kako zbog diskontinuiteta u poštovanju tradicije, a tako i zbog lične nedovoljne upućenosti pojedinaca koji se time bave. Između ostalog, hronološki, posredstvom starih zvučnih snimaka ili notnih zapisa i današnje interpretacije, posmatra se nekadašnji i današnji način sviranja stičući uvid u bivše i sadašnje poimanje narodne melodije od strane samog izvođača u skladu sa opštim karakteristikama vremenskog perioda u

kojem se deluje. Pored ove vertikalne dimenzije, komparativni pristup postoji i u horizontalnom nivou – pri upoređivanju notnih zapisa i snimaka pojedinačne (solo) interpretacije i one u smislu ansambla ili orkestra, dakle grupnog muziciranja. Uz pomoć podataka iz literature stvorena je mogućnost hronološkog pristupa istorijskim izvorima i podacima o tradicionalnim melodijama, a takođe i nekadašnjim narodnim običajima.

Prikupljena muzičko-folklorna građa u ovom radu obrađena je sa namerom da se ukaže na vezu narodnih instrumentalnih melodija Srba iz Bačke sa narodnim običajima, narodnim životom, samim geografskim područjem. U skladu s tim, tradicionalne instrumentalne melodije imaju kako duhovni, tako i društveno-istorijski značaj, s obzirom na to da su kroz duži period opsta(ja)le kao bitan element muzičkog folklora Srba u Bačkoj.

3. Društveno-istorijski kontekst

3.1 Stanovništvo Bačke

Oduvek poznata po svom povoljnom geografskom položaju i po kvalitetu obradive zemlje, kao jedan od delova Panonske nizije i današnje Autonomne Pokrajine Vojvodine sa izrazito visokim potencijalom, Bačka zauzima površinu između Dunava, reke Tise i državne granice Republike Srbije i Mađarske (Evropske Unije).⁵³ Na zapadnom delu, reka Dunav kao prirodna granica deli Bačku od Hrvatske, na južnom delu tok Dunava predstavlja liniju između Bačke i Srema, dok je na istočnoj strani reka Tisa linija razdvajanja Bačke i Banata. Za današnje evropske standarde, delimično

⁵³ Vojvodina se sastoji iz tri geografsko-istorijske celine, to su Banat, Bačka i Srem. Videti Букргов: 1954: 5.

razvijenom mrežom drumskih i železničkih puteva, kao i plovnim tokovima velikih reka, povezana je sa svim značajnim privredno razvijenim državama Evropske Unije.

Bačka je više puta menjala granice svoje teritorije. Prema poslednjim promenama koje su izvršene posle Prvog svetskog rata (1914-1918), povlačenjem granice između naše zemlje i Mađarske, Bačka u geografskim okvirima obuhvata 8729 km², što predstavlja 39,2% teritorije Vojvodine (Босић 1992: 137).

Ravnica Bačke je najplodnija oblast Vojvodine što je uslovalo već njeno rano naseljavanje. U etničkom pogledu ona spada u grupu oblasti koje imaju najveću etničku šarolikost u Srbiji. Pored Srba i Mađara, koji su najbrojniji, na ovim prostorima žive u većem ili manjem broju i drugi, kao što su Hrvati, Šokci, Bunjevci, Crnogorci, Slovaci, Rumuni, Rusini, Ukrajinci, Makedonci, Slovenci, Romi, Muslimani i drugi, regionalno opredeljeni i neopredeljeni, kao i Jugosloveni (Босић 1992: 137).

Srpski narod danas važi za najbrojniji, odnosno većinsko stanovništvo Bačke, a po vremenu dolaska na ove prostore Srbi su svojevremeno dobili epitet „stari narod“ ili starosedeoци. Još za vreme osvajanja ovih prostora, Turci su zatekli Srbe u Bačkoj i za vreme turske vladavine mnogi Srbi su se preselili u Bačku iz južnijih predela stare srpske, raške oblasti.⁵⁴

Velikom seobom 1690. godine i 1738. godine, naročito u Bačku se naselio veći broj Srba, a tendencija naseljavanja je nastavljena kasnijim manjim seobama kada je u ove predele pristizao srpski živalj iz najrazličitijih predela naše zemlje južno od Save i Dunava, odnosno iz Srbije, Bosne, Dalmacije i drugih krajeva. Seobe Srba nastavljene su i u kasnijim istorijskim periodima, a u sporadičnom obliku one traju i danas.

Doseljavanjem u ove predele iz različitih oblasti južnije od Save i Dunava Srbi su donosili i svoju bogatu duhovnu kulturu... (Босић 1992: 137).

⁵⁴ O doseljavanju balkanskih Srba u panonski basen detaljnije videti Цвијић 2000: 317-320.

U pogledu razmatranja starih pisanih izvora za istraživanje porekla Srba u Bačkoj, jedna od relevantnih je građa koju je objavio D. Čanki, (D. Csánki) koja se odnosi na istoriju naselja u srednjem veku.⁵⁵ Za spoznavanje istorijske prošlosti Srba u Bačkoj, naročito bitni podaci nalaze se u knjigama turske finansijske administracije, tzv. defterima. Defteri su naime, kako knjige finansijske, isto tako i vojne, pa i građanske turske administracije. Iako su oni, po svojoj prirodi, u prvom redu izvori podataka za ekonomske odnose u osmanskoj imperiji, ipak pružaju u opštem smislu bitnu istorijsku građu. U njima nalazimo dragocene informacije o političkim, društvenim i kulturnim odnosima, kao i podatke bitne za istorijsku geografiju.⁵⁶

Nazivi „srpski“, „racki“, „južnoslovenski“, „slovenski“, kod pojedinih istraživača značili su jedno isto. Za stanovništvo bačke nahije 1561. godine kaže se da su „svi raci“. Tako za stanovnike titelske nahije i ostalih nahija u tadašnjoj Bačkoj, za koje se pouzdano zna da su bili Srbi, rečeno je svojevremeno da „stanovništvo u ovoj i narednim nahijama isključivo je južnoslovensko, racko“. Postoje podaci o tome da stanovništvo somborske nahije ima „pretežno slovenska imena“, a odmah zatim, za isto stanovništvo zabeleženo je da su „stanovnici Srbi“, ili je „stanovništvo srpsko“. Za Srbe se ponekad upotrebljava i izraz „Vlasi“, verovatno prema podacima zabeleženim u turskim spomenicima, iako se zna da su to, ustvari, Srbi (Поповић 1952: 8).

Etnički karakter toponima zavisi od brojnih uzoraka. On je uslovljen uglavnom etnički najbrojnijom grupom, od sloja koji gospodari, a naročito od toga koliko dugo živi na toj teritoriji. Srpski narod, kao i ostali Sloveni, nalazi se u panonskom basenu već od petog veka. Prirodno bi bilo da su od ranijeg stanovništva zatečeni nazivi najvažnijih objekata, reka, naselja, uzvišenja, itd. Srpski narod je, kroz nekoliko vekova, zatečene nazive konformirao zakonima svog jezika, ali i mnogim naseljima i objektima dao svoja imena (Поповић 1952: 13).

⁵⁵ Videti Csánki 1890: 675-688 i Csánki 1894: 131-228.

⁵⁶ Detaljnije videti Поповић 1952: 7.

Već samo ime oblasti Bačka, reč je slovenskog porekla. Osnovu čini naziv naselja Bač, koji potiče od reči "bačija", imena pastirskog stambenog objekta...⁵⁷

Srbi, koju su se zatekli prilikom dolaska Mađara u Panonsku niziju i po formiranju mađarske države, imali su vidno značajnu ulogu u javnom životu ovih prostora.⁵⁸ Uticaj Srba ostao je i dalje snažan, naročito onda kada je na presto došao kralj Gejza II (1141-1161).⁵⁹ Pošto je uticaj Vizantije bio definitivno potisnut iz ovih krajeva, počinje snažna akcija katoličke crkve na pokatoličavanju pravoslavnih u Sremu i Bačkoj. Tada počinju da slabe i veze Srba iz Bačke i susednih krajeva. I pored toga, u Bačkoj se još u 13. i u 14. veku pominju pravoslavni manastiri, kao i pravoslavni sveštenici (Поповић 1952: 16).

U 15. veku, Srbi iz Raške – Rašani – ili „Rasciani“, ili „Raci“ (Raczok), kako su ih Mađari nazivali, naselili su se dosta kasnije u Bačku, nego u Srem i u Banat. U to doba, tačnije 1436/1437. godine papski inkvizitor pronašao je u Sremu i Bačkoj mnoge Bošnjake, jeretike, i „rascijane šizmatike“, „protivnike vere katoličke“, „koji su ispovedali i sejali jeres po šumama, pivnicama i vodenicama, po planinskim pećinama i podzemnim jazbinama" (Поповић 1952: 18).

Najveća etnička osvajanja izvršili su Srbi u Bačkoj u vremenu između 1526. i 1553. godine. Bačku je tada mađarsko stanovništvo napustilo, pa je ova oblast, kako je Đorđe Sremac napisao, postala „terra desolata“, a na

⁵⁷ Da je naziv naselja Bač nastao od reči „bačija“, vidi se po adjektivu ovog naziva u latinskom jeziku, koji glasi bachiensis, a ne bachensis (Поповић 1952: 13). Shodno tome i naziv Bodrog je slovenskog porekla, pa je on po Šafarikovom mišljenju, dobio ime po slovenskom plemenu Bodriči (Obotrites) (Поповић 1952: 13).

⁵⁸ Prvi poznati župan Bačke županije bio je Vid, o kojem postoje pisani podaci iz 1074. godine. U borbama između kralja Kolomana i njegovog brata Almoša učestvovali su i Srbi, pomažući Almoša. Kako se ova borba za Almoša nesrećno završila, tada su stradali i Srbi koji su mu pomagali, a među njima velikaši Uroš, Vukan i Pavle (Поповић 1952: 16). O uticajima mađarskog stanovništva na podrčju današnje Vojvodine više videti Радонић 1939: 129-130.

⁵⁹ Tada je bio naročito uticajan kraljev ujak Beloš, sin srpskog župana Uroša I, hrvatski ban. I u kasnijim borbama između članova kraljevske kuće Srbi iz Bačke su imali bitnu ulogu (Поповић 1952: 16).

njihovo mesto naselili su se Srbi iz Raške – „Raci“. Srbi iz Raške naselili su se i kao vojnici, i kao kmetovi, uz Srbe velikodostojnike i plemiće, koji su bili u službi mađarskih vladara (Поповић 1952: 19). I kada su Turci zauzeli Bačku 1541. godine, Srbi većinom postaju vojnici, koji su služili Turcima (Поповић 1952: 20).⁶⁰

U 17. veku nastalo je gotovo nepodnošljivo stanje za srpski narod, kao što se to često u zapisima toga doba kaže „rasu se“. Nakon potiskivanja Turaka, islamsku misao i državni red nosili su poislamljeni pripadnici drugih naroda, „poturčenjaci“ (Поповић 1952: 27).

Od značajnijih događaja u pogledu etničkih odnosa svakako treba pomenuti seobu Bunjevaca u područje oko Subotice 1622. godine. Kako je došlo do te manje migracije nema pouzdanih podataka. Druga, mnogo veća seoba Bunjevaca u isti kraj dogodila se 1663/1664. godine, verovatno, u vezi sa pohodom Turaka na Več (Поповић 1952: 28).⁶¹ Pojedini istorijski izvori ukazuju na to da su Bunjevci poreklom Dardani ili Dačani (Bernardin 2011: 11), dok drugi svedoče o tome da su oni slovenskog porekla i poreklom su sa područja zapadne Hercegovine i to da ovaj narod potiče iz okoline grada Buna (Hum), pa je po tome dobio naziv Bunjevci.⁶²

Zaključivanjem mira u Karlovcima 1699. godine, između ostalog, Bačka i veći deo Srema oslobođeni su od Turaka, ali su Banat i istočni deo

⁶⁰ U 16. veku je takođe značajan dolazak Tatara u vidu kratkotrajnih, ali prodornih osvajачkih poteza, pa beleške o njima govore kao o „bezbožnim i ljutim“ Tatarima, koji su našem narodu „mnogu bedu“ učinili. Detaljnije videti Поповић 1952: 23. Srpski narod iz 36 naselja, iz okoline Sombora, Subotice i Bajе, u ono doba dobro naseljenih, zbog najezde Tatara, morao je 1598. godine da napusti svoja ognjišta i da prebegne više na sever u područje oko Ostrogona (Tatre, Vaga i Grana) (Поповић 1952: 24). Ne samo u Bačkoj, nego i u Slavoniji, razbežao se narod od tatarskog nasilja te su Turci, kako priča Bartolomej Kašić, kasnije imali muku, dok su opet nagovorili da se Srbi vrate na svoja ognjišta (Поповић 1952: 25). Pored Tatara, Bačku su naselili i drugi Muslimani, koji su živeli većinom u gradskim utvrđenjima – palankama. Detaljnije videti Поповић 1952: 25-26.

⁶¹ U jesen 1687. godine došlo je do seobe velikog broja Bunjevaca, koji su naselili Suboticu, a tri godine docnije dogodila se Velika seoba Srba pod patrijarhom Arsenijem Čarnojevićem (Поповић 1952: 28). Deceniju kasnije, 1697. kada je carska vojska zauzela Sarajevo preselilo se mnogo Srba iz Bosne u Srem i Bačku. Ali mnogi od Srba, preseljenih 1687. u Bačku, nezadovoljni postupanjem oficira i plemića, naročito iz kraja oko Segedina, vratili su se tih godina nazad, na prostore Osmanske imperije (Поповић 1952: 29).

⁶² Detaljnije videti Kostić 1934: 5 i Mandić 2009: 8-9.

Srema ostali i dalje pod Turcima (Поповић 1952: 29). Po oslobađanju Bačke od Turaka, 1702-1703. godine formira se Vojna granica i tadašnja državna vlast je odmah počela politiku iskorišćavanja srpskog naroda i formiranja graničarskih naselja (Поповић 1952: 31). Ubrzo nakon toga, Đorđe Rakoci je predvodio pobunu protiv austro-ugarskog dvora. Ova pobuna, „rebelija“, bila je fatalna po srpski narod, koji je, po Rakociju, trebalo da se pobuni protiv dvora od kojeg je dobio privilegije.⁶³

Nakon što je ugušen Rakocijev ustanak, već nekoliko godina kasnije, 1716. godine, počeo je rat Habzburške monarhije sa Turcima. Rat, koji je trajao dve godine vodio se isključivo na teritoriji srpskog naroda, te je zbog toga nastalo puno patnji i nevolja (Поповић 1952: 33).

Stanovništvo nekadašnje Vojne granice se razlikovalo od onog pod građanskom upravom i etničkom pripadnošću. U Vojnoj granici bili su stanovnici gotovo isključivo Srbi, dok su u naseljima pod županijskom upravom bili zastupljeni u znatnom broju Bunjevci i Šokci (Поповић 1952: 39).

U 18. veku Novi Sad je bio poznata varoš u Južnoj Ugarskoj, u pogledu privrednog i društveno-kulturnog života. Po verskoj strukturi u tom gradu najviše je bilo pravoslavnog življa, potom katolika, protestanata i Jevreja (Стајић 1951: 22).

Kako su bogatiji Novosađani posedovali vinograde na obroncima obližnje Fruške Gore, u to doba su organizovane berbanske svečanosti (Миросављевић 1933: 215). Том приликом, уз богату трпезу, чула се песма и свирка „gajdaša i tamburaša“. Berači su igrali i pevali „ceo dan i celu noć“.⁶⁴

⁶³ Rakoci je želeo da uspostavi vezu sa Turcima kao svojim saveznicima, stoga je odmah krenuo sa akcijom da zauzme Bačku, koja se graničila sa Banatom, gde su gospodarili Turci. Već 9. avgusta 1703. pozvao je Srbe da mu se pridruže, ali Srbi su odmah prišli caru (Поповић 1952: 33).

⁶⁴ Detaljnije videti Цепина 1982: 3.

O tome koliko su građani Novog Sada polagali pažnju na umetnost i muziku, postoje istorijski tragovi o nastojanju da se ona što više promoviše.⁶⁵ Aleksandar Morfidis je zaslužan za muzičko obrazovanje mladih u tom gradu. U dogovoru sa profesorima muzike u srednjim školama i Pevačkim društvom pod nazivom „Ujvideki Dalarda“ 1879. godine je osnovana muzička škola (Neusatzer allgemeine offentliche Musikschule) sa odsecima za pevanje, klavir, violinu.⁶⁶

U vezi izdavačke delatnosti muzikalija kod Srba u Vojvodini u drugoj polovini 19. veka evidentno je da nema takvih vrsta preduzeća koja publikuju materijal koji se odnosi na stvaralaštvo Srba. Uzrok tome je, između ostalog, verovatno određeni vid pomodarstva i prihvatanja „stranog“, kojem je podlegala tadašnja mladež, odnosno oni koji su se školovali u Beču. O tome je jedan savremenik Jovana Pačua napisao sledeće: „Držimo da je u tome u mlogome uzrok duh tuđinstva što ga iz stranih 'instituta' duvnama većinom u dve u tri prevaspitane ženskinje kući donesu, pa se onda kojekakvim modernim muzikalnim tricama otmeno razmeću, a nemaju osećaja ni razumevanja za istinsku lepotu naših narodnih melodija. I dok se u srpskim porodicama ne odomaći razumno svaćanje roditeljskog vaspitalačkog poziva u opšte, dok ne prodre u sve slojeve srpske inteligencije svest o velikoj vrednosti naše narodne muzike – donde će i srpske kompozicije na truckavom putu naših književnih odnošaja u gostoljubivim šargijama *Српске Зоре*, *Јавора* i ostalih zabavnih listova svoja mlada rebra nabijati, a dotle su izgledi za razvitak srpske muzike od svega traljavi“ (Đurić 1983: 39).

Pored toga što je presudan za razvoj etnomuzikologije kao nauke, Edisonov fonograf je svojevremeno budio veliko zanimanje šire javnosti. O

⁶⁵ U periodu od 1850-1914. godine, pored solista, u Novom Sadu gostuju kako domaća tako i strana razna umetnička društva i muzički ansambli. Društvo književnika i umetnika iz Budimpešte, priređuje koncert (1882); Pevačko društvo „Kornelije Stanković“ iz Beograda (1890, 1907); Srpsko pevačko društvo „Venac“ iz Pančeva (1894); Ruski hor „Slavjanski“ (1897); Muzička sekcija Omladinskog društva „Zora“ iz Beča (1907) itd. Novosadska muzička i druga društva takođe odlaze na gostovanje. Detaljnije videti Цепина 1982: 12-13.

⁶⁶ Detaljnije videti Crajnh 1951: 307-308.

njegovoj veoma velikoj popularnosti na području južne Ugarske, hroničar *Хауез доба* (*Хауе доба* 1890: 38) je i ovo zapisao: „slušaoci su slušali iz sprave muziku, govore, i deklamacije, pa i sami su u nju govorili ili pevali, pa se to sve iz sprave čulo u vrlo čistom glasu. Ova je mala sprava zaista čudo ovoga sveta, a još će veće čudo biti dok se bolje usavrši“.⁶⁷

Nakon fonografa, nekoliko godina kasnije u Novom Sadu postali su popularni muzički automati (uređaji nalik džu-boksu, prim. V. I.), koji po ubacivanju novčića emituju odabrane muzičke numere. Ovaj uređaj za emitovanje zvuka smatran je velikim pronalaskom i nabavke istog usledile su od strane javnih ustanova, kao što su restorani, pivnice, klubovi i drugi javni lokali. „Godine 1902. u novoj usavršenoj, tehničkoj izradi, stiglo je iz Beča 'Edisonovo pozorište'. Sada su pomoću više mašina projektovane žive slike igrača, pevača, pored drugih i Pijetra Arminija koji je pevao operne arije, na opšte divljenje publike. Slično tome, 'veliki gramofonski koncert' održan je u pozorištu Dunderskih, 1904. godine“ (Цепина 1982: 13-14). Posle ovog reklamnog prikazivanja gramofona, muzika sa ploča sve se češće slušala u domovima Novosađana.

Pored toga što je Novi Sad početkom 20. veka važio za svojevrstni prosvetni centar u kojem je bila Velika srpska gimnazija, Srpska viša devojačka škola, Srpski učiteljski konkvikt, Srpska matica, Srpsko narodno pozorište, 1909. godine dobio je i muzičku školu. „Sve pomenute ustanove privlačile su mnoge Srbe, Srpčice i Srpkinje k Novom Sadu, a sada će veliku privlaču snagu imati i vršiti muzička škola“ (Радужко 2000: 101).

⁶⁷ Detaljnije videti Цепина 1982: 13.



Slika 1: Isidor Bajić sa orkestrom, 19?? godine⁶⁸

S obzirom na to da je područje tadašnje južne Ugarske bilo vekovima prilično frekventno kako u pogledu migracionih procesa, tako su često nastajali i sukobi koji su rezultirali pohodima, ratovima i osvajanjima. Za vreme Prvog svetskog rata (1914-1918), razumljivo, došlo je do kolapsa u radu većine društvenih i kulturnih institucija.⁶⁹

U to vreme kulturne prilike Srba u Ugarskoj bile su vrlo teške, nepogodne, nisu dopuštale nikakvu mogućnost razvoja duhovnog stvaralaštva, niti iskazivanje nacionalnog bića i obeležja putem negovanja tradicije i kulture. U tim uslovima jedino je Srpska pravoslavna crkva nastojala da sačuva dostojanstvo naroda i održava nadu u pobedu srpske vojske i njenih saveznika i ostvarenje vekovnog sna o sjedinjenju Vojvodine matici Srbiji, što će se jednodušnom voljom i odlukom zastupnika srpskog naroda i ostvariti (Попов 1995: 41).

⁶⁸ Podatak iz Biblioteke Matice srpske, BMS, IV 175.

⁶⁹ Do kraja rata Matici srpskoj nije bilo dopušteno da izdaje časopise, knjige i kalendare ili da razvija drugu kulturno-prosvetnu delatnost (Попов 1995: 36).

I po okončanju Prvog svetskog rata, opšti uslovi za život i rad, duhovno stvaralaštvo nisu bili osetno poboljšani. Petar Konjović se u to vreme žalio Tihomiru Ostojiću da je, dok nije prešao u Zagreb, osećao kako mu je „u ovoj naboranoj Vojvodini“ veoma mučno. Aludirajući na poznate stihove Veljka Petrovića, napisao je da Vojvodina „odista nema stida“, jer se nije micala da „učini bar deo svoje dužnosti“. U ratom uzdrmanoj, a nasuprot tome „pasivnoj i na neki način uspavanoj“ atmosferi, srpski građani su čekali kraj rata, ne preduzimajući nikakve akcije u društveno-političkom i kulturnom pogledu. Zbog toga je Konjović bio kivan na svoje sugrađane, naročito one dobrostojeće, kojima je bilo stalo, kako je rekao, samo do toga da se „što bolje najedu, obuku i nagumaju kapitala“ (Попов 1995: 29-30).⁷⁰

Nakon završetka rata (1918) došlo je do brzih i poletnih druženja i zabava, kao da je što pre trebalo nadoknaditi propušteno vreme u toku ratnih godina. Od ranije stečene kulturne potrebe, sada već stvorene navike, Novosađani su sačuvali prilagođavajući ih savremenim uslovima. Odmah je organizovan rad Srpskog narodnog pozorišta koje u toku rata nije radilo, a priređeni su i prvi koncerti (Цепина 1982: 27).⁷¹

Amaterska delatnost, na svoj način, obihvatala je i muziku. U okviru priličnog broja društava i organizacija, u Novom Sadu postoje horovi i orkestarski sastavi. Na poluprofesionalnoj osnovi deluje Muzičko društvo (1920), Žensko muzičko udruženje (1927. godine, prvo žensko udruženje te vrste u Jugoslaviji) i Akademski muški hor (1933). Muzičko društvo je imalo svoj gudački kvartet i hor, kojim je izvesno vreme dirigovao Lovro Matačić, a posle njega Svetolik Pašćan. Hor je pevao duhovne pesme, ali je učestvovao i na svim nastupima naših humanih institucija i javnim manifestacijama

⁷⁰ Žalio je što Bunja nije bio tu (mislio je na Veljka Petrovića, koji se nalazio u izbeglištvu, a nazvao ga je prema junaku jedne njegove pripovetke): „Njegov Ravangrad (Sombor, prim. V. I.) u ratu i cela Vojvodina daju sad toliko novih obrta i toliko obnaženih dušica, da ih u tri knjige ne bi pokupio“ (Попов 1995: 29-30).

⁷¹ Gradska vlast je 1919. uvela dohodak na zabave. „Na teritoriji Novog Sada ima se na ulaznice svih zabava kao koncerta, igranki, pozorišta, kinematografa, panorama, cirkusa, vatrometa i uopšte svih zabavnih prikazivanja i predstava ubirati ovaj doplatak“ (Цепина 1982: 27).

kulturnog karaktera. Društvo je u Novom Sadu 1927. osnovalo muzičku školu „Isidor Bajić“ (Цепина 1982: 27-28). Kulturno-prosvetni rad se odvijao preko diletantske i tamburaške sekcije (obe osnovane 1927). Pozorišna sekcija je prikazivala narodne komade sa pevanjem i igranjem, komedije, istorijska i druga pozorišna dela. Tamburaški zbor nastupao je u više mahova preko beogradskog radija, a novosadskoj publici je bezbroj puta pokazao svoju veštinu i smisao za muzičku umetnost (Цепина 1982: 29).⁷²

Početak Drugog svetskog rata donosi vidljive promene u načinu života i u društvenim navikama Novosađana. Zabave su ređe i skromnije, a ratna psihoza svuda prisutna. Sa ulaskom Jugoslavije u rat (1941) završava se period između svetskih ratova, nešto duži od dve decenije, ispunjen mnogim političkim i ekonomskim problemima, ali i odlučnom borbom naprednih snaga za autonomiju Vojvodine u jugoslovenskoj federaciji, tako i borbom radničke klase za bolje uslove života i rada. Ovakve prilike su imale snažnog uticaja i odraza na inače dosta živu društveno-zabavnu delatnost u Novom Sadu. To najbolje pokazuju brojne priredbe u korist nezaposlenih i bolesnih radnika, gladne dece, nezbrinutih starih osoba, koje su organizovala humana i strukovna društva nastojeći da ublaže, ako već ne mogu da reše takve i slične socijalne pojave i probleme (Цепина 1982: 37).⁷³

Od presudnog značaja za posleratni razvoj muzičke umetnosti na području Vojvodine je osnivanje Radio Novog Sada 31. marta 1949. godine, da bi iste godine, 29. novembra ova ustanova i zvanično počela sa emitovanjem programa (Eberst 1974: predgovor, broj strane nije označen). Povodom osnivanja ove stanice, u prvoj emisiji, pored Novosadske filharmonije i Koncertnog orkestra, nastupio je i Tamburaški orkestar pod upravom Slavka Subotina. U muzičkom sektoru radija, od osnivanja naovamo,

⁷² Kao i u prethodnim epohama, formiranje kulturnog života društva nastojano je iz entuzijazma i humanih pobuda, strukovnih potreba, ili iz amaterske sklonosti prema literaturi, pesmi, muziciranju, glumi i sportu.

⁷³ U isto vreme viši društveni slojevi održavaju sjajne balske svečanosti i druge susrete na javnim mestima i u bogatim privatnim salonima, ističući i na taj način svoj klasni položaj i značaj.

postoji težnja za iniciranjem raznih priredbi, muzičkih projekata sa ciljem da se muzika približi što većem broju slušalaca. Tamburaški orkestar je bio u to vreme veoma popularan, a kasnije su delovali i gudački orkestar kao i Narodni orkestar mađarsko-slovačke i Narodni orkestar srpsko-rumunske muzike.⁷⁴



Slika 2: Tamburaški orkestar RNS, dirigent Sava Vukosavljev (Eberst 1974)

U pogledu etničke strukture i u Bačkoj, završetak Drugog svetskog rata je doneo velike promene. Nemačko stanovništvo je proterano, a u njihova mesta su kolonizovani Srbi iz Hrvatske i sa juga Srbije, Srbi i Muslimani iz Bosne i Hercegovine, kao i Crnogorci, a u manjoj meri Makedonci i Slovenci. U Hrvatskoj je do kraja 1945. godine podneto 24000 molbi za naseljavanje u Vojvodinu, stoga je radi određivanja kvote naseljavanja za svaki okrug bilo potrebno ispunjenje određenih uslova, a u obzir su uzete činjenice kao što su broj podnetih prijava, broj prvoboraca, stepen opustošenosti teritorije koja se napušta, nivo agrarne prenaseljenosti, broj stanovnika po jedinici površine obradive zemlje, perspektiva razvoja okruga itd. (Gaćeša 1984: 311). Naseljenički rejon Srba iz Hrvatske obuhvatao je 14 naselja u somborskoj, apatinskoj i odžačkoj opštini.⁷⁵

⁷⁴ Detaljnije videti Eberst 1974: 123-124.

⁷⁵ Franjo Gaži, potpredsednik Narodne vlade Hrvatske smatrao je da bi „kolonisti Hrvati“ trebalo da budu grupisani u određenim kolonijama i to pre svega u susedstvu šokačkih i

U gradska i seoska naselja opštine Apatin naseljeni su Srbi iz Like, sa Banije i iz Bele Krajine. Srpsko stanovništvo Bukovice, Dalmatinske Zagore i Korduna naseljeno je u opštini Sombor, dok su u sela opštine Odžaci, pored Srba sa juga Srbije, doseljeni i Srbi iz Like.

Prilagođavanje kolonista u novoj sredini je bilo veoma komplikovano, uzevši u obzir sticanje novih navika, bilo da su u pitanju socijalne, geografske ili psihološke prirode. Proces prilagođavanja je u velikoj meri zavisio od onih koji su i sprovodili kolonizaciju, a naravno i od onih koji su kolonizacijom pristigli u Bačku. I danas se prepričavaju razne dogodovštine doseljenih Srba i njihov susret sa novom sredinom. Uslovi u kojima su oni do tada živeli uveliko se razlikuju od onih koji postaju sadašnjost i budućnost. Kolonisti iz Hrvatske u najvećoj meri su planski naselili napuštene nemačke kuće, a srazmerno zaslugama su dobili u vlasništvo obradivu zemlju.

U pogledu odlike govora, većina Srba iz Hrvatske služi se novoštokavsko-ijekavskim (istočno-hercegovačkim) dijalektom, sa mogućim uticajima hrvatskih lokanih dijalekata, u zavisnosti od određenog područja iz kojeg su doseljeni. Inače, u Podunavlju ima i onih koji kao Srbi starosedeoci, koriste i severno-ekavski (šumadijsko-vojvođanski) dijalekt, što se svakako može tumačiti posledicom uticaja nove životne sredine.⁷⁶ Takođe, treba imati na umu da je većina doseljenih Srba iz Hrvatske rodom sa sela i da nosi dodatno obeležje kako u manifestaciji govora, tako i u drugim segmentima duhovnog nasleđa u koje, između ostalog, spada i tradicionalna muzika.

Proučavajući psihičke osobine stanovništva Panonske nizije, u koje spadaju Srbi starosedeoci, Jovan Cvijić je došao do zaključka da su to „ravničari, ne tako živog duha kao dinarski planinci i manje preduzimljivi“. Upravo zbog plodne zemlje koja omogućava lagodniji život „ublažena je dinarska žustrina“ (Цвијић 2009: 218). Cvijić zapaža da je nacionalna svest

bunjevačkih naselja u severnoj Bačkoj, kako bi se na taj način stvorio etnički majoritet u pomenutim bačkim opštinama (Gaćeša 1984: 312).

⁷⁶ Detaljnije videti Roksandić 2001: 217.

kod zemljoradnika, koji su bili manje izloženi stranim uticajima, i kod najvišeg reda obrazovanih ljudi (elite) više izražena nego kod varoškog stanovništva, koje je inače sklono tome da prima strane reči u svoj govor. „Panonski tip“, po Cvijiću, se odlikuje i time što ima ugladenost i uljudnost, za razliku od „Balkanaca“ (Цвијић 2009: 218).

Suprotno od panonskog, dinarski psihički tip ljudi, kojem pripadaju Srbi iz Hrvatske je „živog duha, bujne mašte, sa impulsima oduševljenja i srdžbe“ (Цвијић 2009: 25). U životu ovih ljudi moralna dimenzija ima primarnu ulogu, a materijalna strana nema tu važnost. Strast Dinaraca ispoljava se u slučajevima pokretanja pitanja o individualnom, nacionalnom ponosu i časti, pa je to jedan od razloga stvaranja međusobnih sukoba. Naposljetku, Cvijić uočava da za dinarski tip ljudi nema teškoće koja se ne može prevazići, jer Dinarci imaju „bezgranično pouzdanje“ (Цвијић 2009: 25).

U uslovima veoma izražene psihičke diferencijacije u okviru jednog naroda, koji vodi poreklo sa različitih geografskih područja, dolazi do stvaranja stereotipova, pod kojim se sa antropološke tačke gledišta smatra „pripisivanje nepromenljivih crta ličnosti ili ponašanja *svim* članovima grupe, ponajviše onima koji su određeni rasom, verom, polom, nacionalnošću ili etničkim poreklom“ (Жикић 2005: 72) То, između ostalog dovodi do nastanka „zavičajne klasifikacije“ i razmatranja „ko odakle potiče“, ko smo „mi“ i ko su „oni“. Upravo ta vrsta problematike se javlja unutar socijalnih, kulturnih i psiholoških generalizacija.⁷⁷

Iz navedenih razloga potpuno je razumljivo da decenijama posle Drugog svetskog rata starosedeoci i doseljeni nisu (sa)živeli jedni s drugima, osim u pojedinačnim slučajevima, a inače nije bilo većih kulturnih kontakata, niti razmene duhovnih dobara. Upravo to je jedan od bitnih elemenata koji je, između ostalog uslovio određene tokove, a koji su se dalekosežno

⁷⁷ Detaljnije videti Жикић 2005: 67-81.

manifestovali kako u muzičkoj tradiciji Srba starosedelaca, tako i Srba poreklom iz Hrvatske.

3.2 Istorijski izvori i pomeni instrumenata i instrumentalne svirke kod bačkih Srba

O tome kakvu i koliku ulogu su muzički instrumenti i tradicionalne melodije imali u periodu od 18. i 19. veka, do prve polovine 20. veka, najbolje svedoče nekadašnji novinski članci i memoari.

Na osnovu pisanih izvora saznajemo da je Gligorije Trlajić, profesor pravnih nauka i gajdaš, rođen u Molu 1776. ili 1766. godine, napisao pismo segedinskom proti Nikoli Popoviću u kojem spominje narudžbinu i kupovinu gajdi i instrumentalne melodije koje su se u to vreme izvodile: „... Svirale da budu upravo bačvanske, krupnoga i debeloga glasa, a ne mađarske – tankoglasne. Meni su svirale nužne zato da ne zaboravim da sam bačvanske, to jest prave čiste srpske loze kao i moji pradjedi. A drugo, nas ima ovde nekoliko Serbalja koji tuže samnom zajedno za glasom naših svirala, *Ketuša*, kola, momačke igre, svatovca i kumovske i nevjestine pratnje“.⁷⁸

U svojoj knjizi *Rađanje moderne privatnosti*, Miroslav Timotijević opisuje status i prilike u kojima su delovali kafanski muzikanti u drugoj polovini 18. veka. On navodi da su u periodu mesojeda muzikanti u Novom Sadu pisali molbe magistratu kako bi im se dozvolilo sviranje u kafani bar tri puta u toku sedmice. Postoje i podaci o tome da je godinu dana kasnije Dvorska komisija tamiškog okruga pooštrila mere na osnovu kojih je zabranjeno izvođenje muzike po gostionicama radnim danima, dok je

⁷⁸ Detaljnije videti Лажих Михајловић 2000: 38-39.

nedeljom i praznicima to bilo dozvoljeno samo do 23 sata za vreme mesojeđa i do 22 sata tokom posta. Međutim, ovo pravilo nije važno za igranke i u tim prilikama izvođači su sami određivali tok zabave i vreme sviranja.⁷⁹ Od tada omiljenih instrumenata, Timotijević navodi najpre gajde i frule, kasnije su se njima pridružili i ostali, ali nije bilo dopušteno muziciranje na svim instrumentima. „Muzičari novosadske katoličke crkve *Ime Marijino* imali su privilegiju da koriste i duvačke instrumente, ali nije bilo dozvoljeno da ih koriste drugi muzičari i u drugačijem kontekstu. Zato su oni 1777. uputili molbu magistratu da zabrani rad nekom Stefanu i njegovom drugu Mihajlu, koji sa ciganima duvaju u trube po krčmama i na igrankama“ (Тимотијевић 2007: 39).

Očigledno da su Srbima severno od Save i Dunava narodna muzika, instrumentalne melodije i muzički instrumenti postali sinonimi patriotskog izraza i nacionalnog opredeljenja, bez obzira na to da li je reč o seoskoj ili gradskoj sredini. Na srpskim balovima u Novom Sadu u drugoj polovini 19. veka posebna osećanja budili su nastupi gajdaša i zvuci narodnih kola kao što su *Ketuš* i druga. Prilikom jednog bala u Austriji 1843. godine, kojem su prisustvovali Vuk Karadžić i knjaz Miloš Obrenović, posle uobičajenih salonskih igara, nestrpljivo su očekivani zvuci „srbskog kola“.⁸⁰

Nasuprot tome, ali potpuno argumentovano, bilo je inicijativa da se muzika u kafani ne zabranjuje, nego intenzivira, kako bi posetioци sebi dali oduška, što bi se kasnije odrazilo na viši stepen motivacije i produktivnosti u poslu. Iz tog razloga je bilo slučajeva da u korist kafanske muzike ponekad intervenišu i gradske vlasti. Tako je na primer „zemunski magistrat 1772. podneo molbu Slavonskoj generalnoj komandi u Osijeku da se u gradu ne zabranjuje muzika nedeljom i praznikom kako bi kalfe i drugi mladi ljudi mogli da se provedu. Naglasili su da nedostatak provoda tokom praznika

⁷⁹ Videti Тимотијевић 2007: 39.

⁸⁰ Detaljnije videti Лајић Михајловић 2000: 55 po И. М. 1840: 95-96.

nagoni ih da radnim danima beže s posla u kafanu i tako nanose štetu majstorima“ (Тимоотијевић 2007: 39).

Мемоари Симеона Пишчевића често donose opis mladalačkih provoda po krčmama širom Хабзбуршке монархије и наклоности према кафанском животу и народној игри: „Ručamo valjano, i kako su muzikanti od svoje volje svirali i zabavljali nas, dopalo nam se pa rešimo da još malo ostanemo. Tako počne i igranka. Ja kao ljubitelj igre nisam izdržao da gospođe ne pozovem na igru. Igrao sa svima kojima je bilo do igre, a posle sam mislio da odem i završim svoje poslove“ (Тимоотијевић 2007: 39).

U svojim *Мемоарима*, Јаков Игњатовић је уочио да се pojedinci „otpadaju od gajda“, odnosno svoje insteresovanje sa ovog instrumenta usmeravaju „stručnim pesmama“ i traže popularnije instrumente kao što su tambura i violina „hegede“. Bilo da je reč o izvođačima ili slušaocima, razlog prenosa interesovanja sa jednog na drugi instrument on tumači kao potrebu za novom i drugačijom zabavom koja stvara prijatna osećanja.⁸¹ U to vreme gajde su bile u krugu ratarskog staleža, dok je tambura „purgerski instrument“. Pevane su „masne pesme“, a „masnih“ primesa u tekstu je bilo i u poskočicama.⁸²

U 18. veku tamburaši su interpretirali lirske pesme iz naroda, dok su epske pesme izvodili guslari.⁸³ Instrumentalni ansambli su svirali u gostionicama i krčmama, koje su radi zabave posećivali samo muškarci. U pogledu društvenih igara, u lokalima/kafanama je bio bilijar, kuglanje, domine i karte, ali su još u tom veku hazardne igre i kocka zakonom zabranjene. Kao što je već rečeno, zakon o muzičkom izvođenju u gostionama i krčmama za vreme posta je bio veoma strog, a značajni verski praznici se ionako nisu vezivali za kafanu nego za kućno i domaćinsko okruženje, bilo da je reč o

⁸¹ Detaljnije videti Игњатовић 1988: 71

⁸² „Tako jedanput u jednoj varoši, u I... pre nekoliko godina svirali u kafani tamburaši, bilo je tu i muške i ženske publike. Svima se pesme dopadale, ali naposljetku neki se razdragali, pa od tih jedan poviče tamburašima: 'De kakvu masnu'“ (Игњатовић 1988: 72).

⁸³ Detaljnije videti Ердужељи 1894: 407.

građanskoj ili seoskoj sredini i to uz negovanje narodnih običaja, pesme, igre i svirke. Svadbe su imale ritualne i zabavne elemente, a u kućama i porodičnom okruženju su se organizovale mobe i prela.⁸⁴

Forme okupljanja, u kojima muzika ima bitnu ulogu, kao što su kućne zabave, koncerti i balovi, postali su veoma popularni u gradskim sredinama južne Ugarske, odnosno na prostoru cele monarhije. Tako su u Novom Sadu balovi priređivani poslednjih decenija 18. veka, o čemu postoje podaci iz naredbe Namesničkog veća od 1773. godine, koja je izašla povodom organizovanja bala pod maskama. Ovi balovi su trajali do tri sata posle ponoći, a pri povratku sa igranke bilo je obavezno skidanje maske.⁸⁵

Kako propagiranje nacionalnog identiteta u plesnom i muzičkom izrazu na balovima i igrankama nije dugo potrajalo, već dve decenije kasnije svojevrstu ocenu kulturnog stanja Srba u drugoj polovini 19. veka zapažamo u listu *Застава* br. 68, štampanom Pešti, a koji je objavljen u subotu, 1. oktobra 1866. godine, godina I: „Mi Srbi pre 2-3 godine mnogo lošije smo stajali, no što danas stojimo. Sadašnje je stanje naše mnogo srećnije i zlatnije nego što je ono 'zlatno' i 'masno' vreme pre pokreta bilo. Međutim, mi valja dobro da znamo šta je u nas pre bilo a šta nije, vidimo šta sad imamo i šta još nemamo; možemo sadašnjost s prošlošću uporediti, pak iz toga lako uvideti, kakva nam budućnost predstoji“.⁸⁶

Pitanje muzičkog repertoara na besedama i igrankama bilo je duže vreme predmet javnih rasprava viđenijih ljudi. Jedni su zastupali mišljenje da li strane "tuđinske" igre uopšte treba da budu zastupljene na igrankama. Drugi su delili mišljenje da posle prvog dela besede ne treba da bude igranka,

⁸⁴ O društvenoj ulozi prela detaljnije o videti Ердујхељи 1894: 407.

⁸⁵ Od prihoda 6% se moralo dati za sirotinju, odnosno zavodima za siročad (Стајић 1941: 58).

⁸⁶ „Dok nemamo novina, dok ne bi Dositija, Vuka, pozorišta, beseda, dok ne bi omladine, dok se ne igraše kola (naravno po višim zabavama) već beše 'slavenoserbskija gramatiki', 'poučiteljnih knjig', dok bejahu 'balovi', 'forštelungi' i dok se 'čardaš' i 'valcer' na svu meru igraše, dotle i bismo Iliri, Raci, Fajta, bezkućnjaci, i kakvo još deveto čudo ne bismo, samo Srbi – samo narod nismo bili. A novine, Dositije, Vuk, pozorište, beseda i omladina razjasniše nam pravo ime naše, i učiniše da se ne odmećemo o narodnosti svoje“, detaljnije videti (*Застава* 1866, 1. октобар).

nego da se održi predavanje, a treći su zagovarali ideju da umesto stranih igara na igrankama posle besede treba da budu uvedene srpske igre. Do tada su „pri čisto srpskim zabavama“ pored zastupljenih tuđinskih, srpske igre bile sasvim zanemarivane. U očima Ujedinjene omladine srpske (UOS) strane igre su predstavljale najopasniji i najružniji oblik „zapadne nadri-civilizacije, koji kao otrov truje srpsku dušu“.⁸⁷ Ondašnja dnevna štampa javno je žigosala sve one besede na kojima su se igrane „nemoralne strane igre“ (Đurić 1983: 41-42). Oni koji su vodili brigu o nacionalnom i kulturnom identitetu smatrali su da srpska beseda treba da postane „ogledalo srpskog duševnog života. U njoj valja da je oličen narodni karakter i narodno mišljenje bez ikakve tuđinštine, koja je samo podkopač nacionalnog karaktera“ (Đurić 1983: 41-42).

Poznati pijanista i lekar Jovan Paču svrstao je besede na one sa i bez igranke. On je takođe obratio pažnju i na vremenski odnos besede i igranke koja sledi kao i odnos, pa i vrednovanje besede i igranke od strane samih učesnika. Naime, trajanje besede i igranke nije bilo isto. Pojedinci su na besedu došli samo iz razloga da prisustvuju igranci, da bi pokazali svoje vrsno umeće igranja uz prikazivanje lepih odevnih predmeta. Paču je, na neki način, bio razočaran time što većina dolazi na besede samo forme radi, bez uživanja u toku tog programa, nego iz prostog razloga da bi se nakon toga izigrali i prikazivanjem skupe toalete pokazali svoju materijalnu moć. Tako on kaže da mladi „pod vidom besede dolaze da se valjano izigraju, a s’ druge strane, utajiti se ne da da se kod besede lepše izoblačimo nego pri jednom predavanju koje nije s’ igrankom skopčano“.⁸⁸

⁸⁷ Osnivanjem Ujedinjene omladine srpske (UOS, 1866) neposredno je vršen uticaj na osnivanje omladinskih družina u duhu njenih ideja. Po rečima Jovana Skerlića „bilo je jedno od najrealnijih i najozbiljnijih društava omladinskih“. Omladina je uložila napore kako bi popularizovala nauku i umetnost, tj. da pomogne pozorišnu umetnosti, održava besede, neguje narodnu muziku itd. U tom smislu ona se bori protiv svega što joj je izgledalo tuđinsko i za UOS su balovi bili najlošiji oblik „zapadne nadricivilizacije“. Besede u srpskom narodnom duhu, gde se pevaju srpske narodne pesme uz gusle i igraju srpske narodne igre, su nešto što je zagovarala Ujedinjena omladina srpska. Detaljnije videti Skerlić 1966: 112.

⁸⁸ Detaljnije videti Đurić 1983: 43.

Jovan Paču je smatrao da beseda treba da bude istinski odraz kulture i umetnosti srpskog naroda, bez opterećenja da li će se to svideti stranim učesnicima. On zagovara da na programu igranke ne mora po svaku cenu biti *Čardaš (Mađarac)*, ili *Valcer (Valjka)*. Nasuprot tome, stranci koji su potencijalni učesnici igranke imali bi priliku da se upoznaju sa našim igrama. U tom slučaju „program bi se dao lepše ispuniti, a bez utiska da smo spali kome ugađati, kada i nama niko ne ugađa; ako ćemo samo dve od gore pomenutih igara naših da uvrstimo, kao što je *Kolo, Paraćinka* (a možemo i više), te smo kadri pomoću drugih slavenskih igara kao što su: *Polka, Mazurka, Poloneza* ispuniti broj koji je pri besedi jednoj nuždan, te tako ćemo moći polagano uvršćivati sve igre naše redom, s čime bi to zadobili, da bi se stranci s igrama našim koliko-toliko upoznali, jer odsad ni u jednom muzičkom delu pri pretresivanju raznih igara nisam mogao jednu našu naći barem najpoznatiju igru, kao što je na pr. 'kolo'“ (Đurić 1983: 43).

Balovi i javne igranke su održavani u salama kafana,⁸⁹ a u velikoj dvorani novosadske Gradske kuće 1813. i 1814. godine svakog ponedeljka za vreme mesojeda bili su organizovani tzv. nobl-balovi. Ovim balovima su prisustvovali intelektualci, plemići i bogatiji trgovci.⁹⁰ Za razliku od ovog

⁸⁹ U Novom Sadu su to kafane: Turski han, Zeleni venac, Grajnerova i Lerhova kafana, Kod tri krune, sve iz 18. veka, a iz prve polovine 19. veka Kod fazana, Bela lađa, Kod kamile i Ugarska kraljica (Цепина 1982: 4).

⁹⁰ „Nobl' balovi veći značaj su imali u manjim provincijalnim varošima nego u glavnima. Na primer, u Beču, pa i u Pešti, veliku ulogu su imali 'redući', balski komunizam, kud je dolazila masa iz raznih slojeva, od aristokrate pa čak do najnižih, ne samo ako je bio lepo obučen, u fraku, nego i u kaputu, ali tek uglednost, konvenijencija ipak potencirala frak. Kod žena se to još više iziskivalo, toliko većma što se iziskivalo da po mogućstvu zabašuri, sakrije svoj, možda, sobarice karakter. No u 'redući' koji je iskao, morao je biti dobar igrač, jer inače je predmet opšteg podsmeha, i pokraj kakvog giksera mogao bi doći u novine, jer onda više se o takvim stvarima pisalo negoli o politici. I kada je ko kazao: Ja sam u 'redući' igrao, tu se razumevalo da je valjan igrač. I retko ko iz društva purgerskog bala usudio bi se bio u 'redući' igrati, dok inače na svom balu igrao je bez zamerke kako je znao i hteo. U velikoj varoši 'nobl' balove držala je aristokratija među sobom, u svojim krugovima, gde nije imao pristupa koji nije imao plavetnu krv, jer o aristokratima držalo se da takvu imaju, pa bez toga nije imao pristupa, bio on ma kakav beamter (službenik, prim. V. I.), advokat ili trgovac. I kad bi se slučajno ko neprinadležan u to društvo uvukao, pa još zanatlija, te aristokatične dame popadale bi u nesvest, a nametljivac morao bi se iskaditi sa svojim

„više“, zanatlije i niži stalež su održavali „purgerske“ balove.⁹¹ Kasnije je bilo balova koji su nosili naziv po nekoj ustanovi, organizaciji, esnafskom udruženju, ili pojedincu koji ih priređuje. Od posebnog značaja je društvena uloga balova, koji su predstavljali idealnu priliku za susret i upoznavanje mladih, kao i za prikazivanje skupocene toalete, nakita, društvenog prestiža.⁹² Bal je, poput već opisane igranke, bio prilika za igru, zabavu, novo poznanstvo naročito važno za devojke i mladiće, ali i prilika da se kroz prikazivanje skupocenih haljina, nakita i ostalog što ističe lični uspeh i društveni prestiž (Цепина 1982: 5).

Kao vid kulturnog prestiža, na igrankama i balovima u Novom Sadu bili su aktuelni strani plesovi, pored ostalih: *Galop – brza polka*, slična *Čardašu*, *Tajč (Valcer)*, *Kadril* i *Menuet*. Kako su ove igre zauzele značajno mesto u plesnoj praksi građanskog staleža, reagovala je akademska omladina 40-ih godina 19. veka, koja je povelu oštru borbu protiv zastupljenosti stranih igara na srpskim igrankama. Buđenje nacionalne svesti na taj način rezultiralo

bezaristokračnim nemirisom. Mala je bila iznimka sa majstorima igranja, tancmajstorima, koji su igru upravljali, naročito spletene 'kotiljone'“ (Игњатовић 1988: 85).

⁹¹ „Pravi 'purgerski' bal bio je najveseliji, tu nije bilo nikakve etikete, ali učtivosti svojstvene ipak je bilo, i zanatlije, i manji trgovci, 'bakali', 'dućandžije', davali su glavni kontigent. Gazda mnogo se ne prepravlja za bal, majstorica malo više, a kći ili kćeri naravno najviše. Predveče majstorica iznese šunke ili ma šta, pa onda večera majstor, pa majstorica ako nije velika kicoška, kći retko. Majstor večera ne zato da posle na balu ne večera iz štedljivosti. Ne, majstor kad dođe na bal, on dođe da se veseli, da troši, zna on da je bal luksuz, i da to tako mora biti, i doista više potroši negoli beamterčići. Majstor se tek posle večere oblači, obično mu gospođa žena maramu veže na 'mašlije' kao kad ide na svečanost. Lula, koštek ne sme faliti. Kći već pre večere je obučena, ali ne večera, ona najbolje zna zašto ne, da se ne naduva i da ne dobije zadaj od bela luka, što tatu ni najmanje ne ženira, pa često ni mamicu. Na balu igra se najpre kakva nemačka igra. Kakav 'trajšrit' trajlišom, lepo lagano. Opominjem se da su igrali i neku sortu galopade, obično su kazali 'kalup', 'igrao sam kalupa'. Ako sam dobro zapamtio, to je ovako išlo. Muško i žensko uzmu se za ruke, unakrst, desnom levu, levom desnu, pa se tako uz neku brzu muziku s boka tociljaju, teraju, i tu je trebalo vežbanje a da se ne premetne. Bivalo je dosta i toga na opšti smeji i uveseljenje, osobito posle ponoći kad su se bolji veseljacii već malo nakresali, Posle su igrale 'lese' u kolu, samo što se upravljalo na levo i desno kao sad ono 'hajd' na levo, hajd' na desno', igralo se i 'ketuša' svaki par za sebe, pa posle i pravo kolo, a posle večere sve pomešano sa 'kalupom' i 'tajčom'. 'Šnelpolka' docnije se uvela“ (Игњатовић 1988: 83-84).

⁹² U takvim slučajevima, „majke su davale poslednju krajcaru na haljine svoje kćeri samo da ne bi bila siromašnija i prostije od drugih izgledala“ (Радонић 1878: 30-31).

je time da se na svim zabavama više igraju kola, *Ketuš*, *Kolo sremsko*, *Bačko*, *Banatsko*, *Kolo lepe mace* itd.⁹³

Bal je najčešće počinjao nemačkom igrom *trajšrit* ili francuskim *galopom*, nazvanim *kalup*. Sledile su „lese u kolu“, *Ketuš* i *Pravo kolo*, a posle večere sve se pomešalo sa *Kalupom* i *Tajčom (Valcerom)* (Кокановић 2009: 61).

„Kruna igranke je bio kotiljon. Zvali su ga kotilijon, kotolijon, pa još i kvadril, zato što ima figure i početvorke, ali ne i sadašnji kadril. Na ’nobl’ balu se kolo retko igralo, bilo je ’seljanski’, a kad se igralo, malo se ko odlikovao, jer svaki nije znao kolo igrati“ (Игњатовић 1988: 88-89).

Jakov Ignjatović takođe navodi da su u Budimu i Pešti bili poznati „srpski balovi“ koji su se ubrajali u „nobl“ balove za činovnike, trgovce, đake, a veoma retko je bio prisutan poneki aristokrata. Izražavanje nacionalnog identiteta bilo je putem muzičkog repertoara, u okviru kojeg u bile zastupljene srpske igre i to uz pratnju gajdi. Po njegovim rečima, nije bilo bitno da li su igrači ujednačili korake, ili je igrao svako po svom nahodjenju. I esejista Jakov Ignjatović je vodio računa o estetskoj dimenziji, pa se brinuo o tome kako će „stranci“ (oni koji nisu Srbi, prim. V. I.) tumačiti ovu pojavu. Međutim, više je bilo značajno to što se putem kolektivnog učešća negovala svirka i igra, isto tako i nacionalni duhovni izraz, dobija se utisak da „Srbi žive“.⁹⁴

U metaforički nadahnutom značenju, kolo se smatra kružnim tokom događaja, a vreme se samo po sebi okreće, dok smo mi u poziciji objekta svih tih zbivanja. Tako je u listu *Danica ilirska* broj 40 iz 1840. godine, štampan „Dopis iz Bačke“ Miloslava Popovića, u kojem se raspravlja o odnosu Srba i Hrvata i negativnom mišljenju pojedinih Srba o delovanju Ilirskog pokreta.⁹⁵

⁹³ O tome više videti Костић 1929: 209-211.

⁹⁴ Detaljnije videti Игњатовић 1988: 90-91.

⁹⁵ Ilirski pokret, koji je delovao od 1830. do 1850, a zvanično je zabranjen 1843. je bio književni i društvenopolitički pokret južnih Slovena u Austro-Ugarskoj carevini čiji je pokret imao za cilj postizanje jezičkog i političkog jedinstvo svih „Ilira“, odnosno južnih Slovena.

„Zato i neverujem, da se koi među nami nahodi, koi s razširenim objatjem, s otvorenim od ljubavi serdcem u složno kolo ljubljenoga bratinstva žurnimi korakljaji, udvojenimi silami nebi poletio? A koji se tomu još kao zatežu, te treba smatrati kao mesečare, koji ćedu, dok mladina projde, opet se na starinu vratiti. Sve se vremenom okreće, a mi u vremenu! Ono nas je razcepilo; ono će nas i spojiti (složiti)“ (Popović 1840: 159).

U prepoznatljivom poetskom duhu, časopis *Danica ilirska* iz 1844. godine donosi opis zabave srpske elite u Bačkoj tokom 19. veka: „Sad stane glasba *Bačko kolo* svirati, presvetla grofica stupi u sredinu dvorane, a okolo nje ohvati se mladež serbska obojega spola u kolo i s tolikom ga veštinom povede da se je po svj dvorani pohvala razlegala. Zatim je sledilo *Sremsko, Podunavsko* itd. kolo...“ (*Danica ilirska* 1844: 172).⁹⁶

Kasnije, nastojanja ilirskog pokreta bila su prepoznatljiva u poruci: „Pružite amo ruke svi, 'koji' se imenom Slavjana gordite: hvatajte se u *Bačko kolo!* Mudrinja nek nam u njemu zastavu širi, na kojoj Sloga nek celoj prosvećenj Europi oči zasenjuje! S Bosom pa slogom skupljajmo se po duhu...“ (Bogdanović 1915: 83).

U nemačkom časopisu *Allgemeine Zeitung*, u utorak 4. avgusta 1857. godine⁹⁷ dat je opis srpskog plesa u Sremu kod manastira Ravanica – kola koje se pleše u krugu, a „gajde se nalaze u centru kruga, čija je cev obično ukrašena cvećem ili trakom“. Igrači najpre pevaju kratke pesme ispred plesnih pesama, rečitativa odnosno poskočica u kojima se prepoznaje šaljivi sadržaj. Prema izveštaju u ovom časopisu, bila bi velika greška pretpostaviti da bi ovaj plesni

Vođa ilirskog pokreta je bio Ljudevit Gaj, a Ilirici zajedno s Vukom Karadžićem nastojali su da ostvare potpuno jedinstvo hrvatskog i srpskog jezika i pravopisa. O delovanju Ilirskog pokreta detaljnije videti (Šidak, Foretić 1990).

⁹⁶ Društveno-zabavni život Srba u doba austro-ugarske vlasti opisan je u *Danici ilirskoj*, čiji je reprint tomova 10-12 štampan u Zagrebu 1971. godine. Videti *Danica ilirska*, ur. Frangeš 1971.

⁹⁷ Reč je o dodatku 216. broju ovog časopisa (Beilage zu Nr. 216. der Allg. Zeitung).

sadržaj doprineo srpskom hodočašću i molitvi. Upravo iz tog razloga se ističe zanimljiv kontekst igre i mesta održavanja, pored manastira. Tu na granici Austrije i Turske, najbolje se uviđa dodir istoka i zapada. Pored Srba obučenih po evropskim standardima, mogu se videti bosanska i turska odela, a srpske žene pored orijentalnih kostima sve više koriste zapadne odevne predmete (*Allgemeine Zeitung* 1857: 3452).

U nedeljnom listu za privredu i prosvetu *Српска смотра* koji je iz štampe izašao 18. maja 1903. godine dat je prikaz najnovije srpske muzikalije „koja je baš izišla u vrlo ukusnom izdanju“ pod nazivom *Српска рандија* Isidora Bajića, koja pored dve pesme „Otkud tebi, bela bulo“ i „Smilj, Smiljana“ sadrži i dve instrumentalne melodije udešene za „glasovir u dve ruke“. Mladi Bajić je tom prilikom „složio ovu *Srpsku rapsodiju* Srpkinjama sviračicama, po najlepšim melodijama narodnim – te će svakom goditi slušajući zvuke iz svojeg naroda“ (*Српска смотра* 1903: 4).

O društvenoj ulozi muzičara nema učestalih tema u staroj štampi, ali uistinu o korisnosti ove profesije se nekada više pisalo nego danas. Tako je u nedeljnom vanpartijskom listu *Глас народа* 26. januara 1929. godine štampan članak pod naslovom „Popis muzičara“ u kojem se navodi da je Umetničko Odeljenje Ministarstva prosvete naredilo „popis svih privatnih nastavnika muzičara, koji iz sopstvene inicijative gaje u narodu ovu korisnu umetnost – muzičku veštinu, kako bi moglo zaslužne i valjane eventualno nagraditi i potpomoći u njihovom delanju“, što znači „da se koristan rad po narod i državu nagrađuje“ (*Глас народа* 1929a: 3).

Na materinski dan u Somboru 1929. godine u organizaciji Materinskog udruženja organizovano je darivanje u dečijem obdaništu i tom prilikom je bilo priređeno više muzičkih i baletskih tačaka, a takode su izvedene i „Narodne igre“ od strane učenica drugog razreda Ženske centralne osnovne škole, koje su bile obučene „u narodne nošnje“. Osim impresija o njihovom

plesu, ovaj članak ne donosi informacije o muzičkoj pratnji, niti o nazivu narodnih igara koje su tom prilikom izvedene (*Глас народа* 1929b: 2).

Nedostak preciznih podataka o melodijama koje su pratile igranku i o zastupljenim muzičkim instrumentima uočljiv je u opisu proslave u Somboru, koja je bila održana povodom kraljevog rođendana: „Uveče u Oficirskom domu oficiri garnizona somborskog priredili su veliku svečanu zabavu sa igrankom, na kojoj je bila zastupljena sva somborska elita“ (*Глас народа* 1929c: 2).

Isti list 18. aprila 1930. godine donosi članak koji se dotiče uloge radija i njegovog društvenog uticaja. U to doba radio-prijemnik su posedovali pripadnici staleža buržoazije, inteligentniji radnici, kao i gostionice. O tadašnjem narušavanju pojedinih segmenata naših folklornih elemenata rečeno je: „Strani modni listovi pokvarili su na ovde u Vojvodini našu lepu narodnu nošnju. Retko je danas ovde videti ubrađenu mladu. A taj ubrađaj je pradedovska nošnja, slična ukrasu Kosovke devojke na slici Uroša Predića, koji je ovaj motiv zacemento sa koje manastirske freske snimao. No kao što su nam ovi pomodni listovi pokvarili narodnu nošnju, tako nam radio kvari muzički ukus. Danas kod nas srpski svatovi nisu dosta nobl, ako se uz džez ne igraju inkorporirane igre američanskih Crnaca. Ko bi to predvideti mogao, koliko će nam ovaj stran upliv unakaziti naš dobar ukus i narodnu kulturu. Valda nas tek neće i odroditi. Ova nam opasnost momentalno i ne preti, no radio je danas ipak jedno opasno sredstvo“ (*Глас народа* 1930a: 3).

Zapažen kao bitan, članak subotičkog *Дневника* je preuzet i štampan u listu *Глас народа* 23. avgusta 1930. godine. On donosi konstatacije o pojavi varijante naših narodnih melodija: „Kada čovek putuje po raznim mestima i pokrajinama naše države, prvo što mu i nehotice pada u oči, da se naše narodne melodije sviraju na tako razne načine, da ih više puta jedva može prepoznati. Iako je već gotovo 12 godina kako smo se oslobodili i ujedinili, na

ovom polju sve do sada nije se vodilo računa o našim nacionalnim interesima... Ima da se nađe načina, da se kolo svira u istom ritmu i taktu bilo to u Subotici, Smederevu ili Kragujevcu. Trebalo bi to službeno rešiti da sve oni muzikanti i interpretatori muzike u javnim lokalima i javnim mestima imaju da polože ispit o sposobnostima za interpretiranje i izvođenje naših narodnih melodija“ (*Глас народа* 1930b: 2).

3.3 Uloga tradicionalne instrumentalne muzike u narodnom životu

3.3.1 Godišnji i životni ciklus

U zimskom periodu u Bačkoj od Svetog Save do Poklada zakazivali su se sastanci poznati pod nazivom prela⁹⁸ i divani. Ova skupljanja ljudi su bili jedini vid zabavnog i društveno-aktivnog života, pa su neretko u goste tom prilikom pozivane devojke iz drugih mesta, kako bi se „priše“ (prijatelji, prim. V. I.) zagledali u njih. Prema navodima Milice Ilijin, „Bačka je prednjačila u

⁹⁸ Na Velikom prelu u Subotici, godine 1879. godine došlo je do bratimljenja Srba i Bunjevaca. Oni su imali mnoge zajedničke priredbe i običaje kao što su svadbe, božićni, pokladni, uskršnji, duhovski, žetveni i drugi običaji, divani, prela, sela, svečanosti u Dudovoj šumi, berbanske zabave, predstave Srpskog narodnog pozorišta, koncerti. Na zabavama su zajedno igrali i Srbi i Bunjevci, a između dva rata bile su najpopularnije sledeće igre: *Hajd na levo*, *Devojačko*, *Đurđevka*, *Žikino kolo*, *Kokonješe*, *Bačko*, *Banatsko kolo*, *Seljančica*, igre u parovima: *Tandrčak*, *Ričići*, *Srdim se dušo*, *Keleruj* i *Cigančica*. Harmonikaš iz Sivca, Kosta Dimović kaže da su ovdašnji Srbi, Mađari, Bunjevci i Šokci igrali sve narodne plesove *podvoje*, nisu se libili da Srbi zaigraju *Čardaš*, a Mađari *Keleruj*. Tako su na somborskim salašima, prema zapažanjima ovog harmonikaša, u svatovima često igrani *Keleruj*, *Cigančica* i *Čardaš* jer paorska mladež nije bila izbirljiva, šta se zasniva, to se igra (Beљanski 1994: 36).

toj vrsti zabave. Pomenuti divan ili ljubac zakazivale su grupe devojaka iz jedne ulice u nekoj iznajmljenoj sobi. Subotom uveče ili uoči praznika zakazivali su se divani na više mesta istovremeno“ (Ilijin 1978: 208). U nekim selima Bačke se umesto „na divan“ pozivalo „u sobe“, što je predstavljalo sinonim za sastanke momaka i devojaka. Svako održavanje divana, prela ili „sobe“ nije se moglo zamisliti bez prisustva gajdaša, a kasnije harmonikaša. Momci su imali svog svirca koji ih je pratio od jedne do druge devojačke kuće, u kojoj se takođe održavalo druženje. Grupe momaka su se smenjivale zaredom i one se nisu dugo zadržavale u određenoj kući. Momci su išli sa ciljem da posete sve divane koji su se u selu održavali i da na taj način vide što više devojaka, potencijalnih prilika za ženidbu i da otpevaju koju pesmu, odigraju kola i ples *Podvoje*.⁹⁹

Božićni običaji Srba starosedelaca u Bačkoj proticali su u poštovanju redosleda radnji koji su vezani za Badnji dan (6. januar) i sam dan Božića (7. januar). Kao uvod u svetkovanje ovog velikog praznika po bačkim selima su išli koledari i to od nove godine do Božića,¹⁰⁰ a u doba božićnih praznika instrumentalne melodije i melodije za ples nisu bile javno izvođene.

Vrlo je zanimljiv i „teodorica“ ili „todorica“ – običaj koji se održavao na Teodorovu (Todorovu) subotu, ili na Teodorov petak. Isto tako, u prošlosti je bio poznat i ženski bal uoči uskršnjih ili Belih poklada, ili na Čisti „ponedeljnik“.¹⁰¹ Todorica i bal održavali su se u Novom Sadu do 60-ih godina 20. veka. Organizovanje ovog običaja i bala bilo prekinuto za vreme Drugog svetskog rata (Ивић 2003: 256). Nekoliko godina posle rata oni su spojeni u jedan običaj zvan teodorica (todorica), ženski bal ili teodorski bal

⁹⁹ „U sobama“ su se igrale i društvene igre „fote“, a posebno interesantne su bile „masne fote“, koje su često podrazumevale deljenje poljubaca. Podatak od Save Lukića, max/doc/teren_lukic.

¹⁰⁰ Više videti Босић 1996: 108.

¹⁰¹ To su običaji čiji su koreni u prethrišćanskim i uopšte ne-monoteističnim poimanjima sveta. Njihova provincijencija je animistička, manistička i dualistička, a njihovi ciljevi magijski, zaštitno-proizvodni (Ивић 2003: 255).

koji je priređivan na Todorov petak ili na Todorovu subotu. Todorica se održavala u kući žena, najčešće onih koje su živjele same, a pristup je bio zabranjen deci i muškarcima. Ovaj bal je ženama dao priliku da se dobro provesele, da zaborave mukotrpnu svakodnevicu i oslobode se podređene uloge kakvu su imale u patrijarhalnoj porodici.¹⁰² „Na bal idu paorske žene koje vole komendiju, lakrdiju, veseljakinje, pevakinje. Tamo idu da se veselidu, pevaju, igraju, ludiraju, cirkuziraju (cirkus pravidu)“ (Ивић 2003: 258). Kad se one „razmadžare“ (jer se smatra da Mađarice umeju da se vesele), pričali su se masni vicevi, pevali bezobrazni bećarci, podskočice, doskočice, masne pesme i one: „U livadi pod jasenom“, „Kad bi one ruže male“, „Tamo daleko“. Igrale su kola: *Visoko*, tj. *Banatsko*, *Bačko*, *Kukunješće*, *Vranjanku*, *Logovac*, *Srpkinju*, zatim udvoje: *Cigančicu*, *Keleruj*, *Vlaški*, *Vršavaj (Bašavaj)* i druga.¹⁰³

S proleća i nadalje, kad je lepo vreme, kola su se igrala na rogljevima. Doduše, nije to moralo biti na roglju (ćošku), nego i ispred neke kuće. Igralo se neprekidno po pet sati, svaki dan na drugom mestu, a svirali su tamburaši i harmonikaši.¹⁰⁴ Na roglju u Srbobranu podvoje su se plesali: *Riči*,¹⁰⁵ *Ja sam Jovicu*, *Todore*. Rada Maksimović, gajdaš seća se da je svirao za igru: *Todore*,¹⁰⁶ *Logovac*, *Malo* i *Veliko bačko kolo*, *Kolo za ruke*, *Ja sam Jovicu šarala varala*, *Đurđevica kolo vodi* (Лазих, Лонић, Кашиковић 1994: 39).¹⁰⁷

¹⁰² Detaljnije videti Ивић 2003: 256.

¹⁰³ Detaljnije videti Ивић 2003: 258. „Igrajući kolo, moglo se što-šta masno podviknuti. To su podvikivanja, na primer: Iju, ju, pa u nju, ko u trulu bundevu! ili: Ala su mi zaboli, crven, debo, pa goli. Iju, al je fin“ (Ивић 2003: 260).

¹⁰⁴ Detaljnije videti Лазих, Лонић, Кашиковић 1994: 40.

¹⁰⁵ U Zmajevu se *Riči* igrao uz pevanje: Ao, riči, riči, dopala se baba čiči (Лазих 1994: 45).

¹⁰⁶ Na čenejskim salašima igralo se *Todore* uz pevanje: *Todore*, *Todore*, *Todor nema matere*, *Todor* je u ritu, dobiće forintu. Izvođena je i igra *Vlaški* uz pesmu: *Vlaški mama*, *vlaški tata*, *vlaški i ja sama* (Кузмановић 1994: 47).

¹⁰⁷ U Parabuću, selu na severu Bačke, leti do devet sati igralo se i pevalo na roglju. Draga Rackov znao je da zasnira tamburicu, a Vasa Rackov tamburicu. Devojke su podvikivale: *Ala sam se namerila*, *do lole se uhvatila*, *ala ću mu dati čest*, *nadigraću 'vaki šest*. Detaljnije videti Минчић Рацков 1994: 42.



Slika 3: Gajdaš, ulje na platnu, autor Sava Stojkov 1994. godine¹⁰⁸

Popodnevni odlazak mladića i devojaka u kolo kod „Viće“ u Bačkoj Palanci, značilo je okupljanje i zabavu za mlade i naravno potrebu za plesanjem tradicionalnih narodnih igara: kola, podvoje i dr. Dakle „kolo“ je bilo sinonim za okupljanje i zabavu – s jedne strane, i igru u kolu – s druge strane (Јерков 1994: 21). Uz svirku tamburaša, momci i devojke su najčešće igrali *Kolo na dve strane* i *Kolo na jednu stranu*. Igre podvoje su bile najomiljenije i to *Cigančica*, ili *Todore*.¹⁰⁹ Igranka u Čurugu se nekad održavala u kafani kod Lampaša. Glavni tancer igranke raspoređivao je momke i devojke u veliki krug i kada su svi bili raspoređeni, on uzme metlu sirkovaču i uz pesmu koju su svi u kolu pevali, počne da igra (Трифунјагић 1994: 69). „Uz ritam muzike svi pevaju ove reči i u zavisnosti od toga ko je u

¹⁰⁸ Na slici je portret gajdaša Rade Maksimovića iz Srbobrana, prim. V. I. a fotografija umetničkog dela je iz privatne zbirke Save Stojkova.

¹⁰⁹ Detaljnije videti Јерков 1994: 23.

krugu sa metlom, izgovaraju njegovo ili njeno ime“.¹¹⁰ Nakon što izabere devojkicu, mladić položi metlu pred nju i onda se svira ples, muzika za igru zvana *Sirotica*.¹¹¹

Igra *Podvoje* u Stapararu i Bačkom Brestovcu izvođena je cele godine „u kolu“ koje se održavalo bircuzima. Igra *Podvoje* je imala takmičarski karakter naročito pri susretima Brestovčana i Staparaca. Ona je naročito bila zastupljena za vreme šestonedelnog Uskršnjeg posta u „Bubalicama“.¹¹² Inače, za vreme uskršnjeg posta crkva je zabranjivala sviranje i igranje na javnim mestima, pa je mladež za to vreme nedeljom odlazila na igranje (bez muzičke pratnje) van sela u polje, na livadu, kraj šumice, a prema kazivanju starih ljudi u Jasenovu (Južni Banat) na granicu atara, na kome je obično zapis. Mladi su govorili idemo „na šapac“ (u Bačkoj), „na žabac“ (u Sremu), „na bubalice“, „u cveće“ (u Banatu).¹¹³

Za vreme posta, omladina se nije mogla zabavljati u bircuzima „u kolu“, pa se zabava mladih preselila u pojedine seoske ulice. U ovim selima najčešće su se igrali: *Veliko bačko kolo*, *Kolo na dve strane*, *Kukunješće*, *Logovac*, *Vranjanka*, *Kraljevo kolo*, okretne igre: *Tango*, *Valcer*, *Englišvals*, *Fokstrot*, *Polka*, *Čardaš i druge*, a podvoje: *Ja sam jovicu*, *Aj huj*, *keleruj*, *Todore*, *Cigančica*, *Madžarac*, *Sirotica*, *ja*.¹¹⁴

¹¹⁰ Tekst koji je pevan glasi: Igralo je, igralo je kolo devojaka, i u kolu, i u kolu lepi Arsa igra. I u Arse, i u Arse medna usta ima, da me oće, da me oće poljubiti njima (Трифунђагић 1994: 69-70).

¹¹¹ Tada se pevalo: Sirota sam ja, nemam nikoga, nemam oca, nemam majke, nemam dragoga. Sneg je padao, vetar duvao, pa je mojoj sirotici staze zameo. Sirotica ti, nemoj plakati, do'će opet crno oko koje voliš ti (Трифунђагић 1994: 69).

¹¹² Kao dečak, violinista Rajko Miljanski iz Sivca je svirao na „bubalicama“, a stare babe igraju – 'sve se talasaju' i kažu 'ajde, derane, još malo sviraj'“ (Фрациле 2001a: 163).

¹¹³ Tamo su igrali dečje zabavne igre: *Šapca-lapca*, *Ko j' moj drug*, *Bubalice*, *Lončića*, *Mačke i miša*, *Žmurke*, *igre loptom itd.* Zatim su se momci takmičili u skakanju, preskakanju, bacanju kamena s ramena itd., a devojkice su igrale orske igre uz pevanje: *Kolariću-paniću*, *Kroz vlakale*, *Laste prolaste*, *Višnjičica rod rodila*, *Elečkinje*, *Barjačkinje*, *Pauna* i druge poznate kao igre obrednog porekla. Motivi tih igara „kapija“, „most“, zapletanje-raspletanje itd. poznati su kao motivi obreda za obnovu života, za dobar rod i plodnost u igrama gotovo svih evropskih naroda. Međutim, to nekadašnje značenje i uloga igara u svesti naših baka potpuno su nestali još u vreme kada su one kao devojkice išle „na šapac“ (Пилић 1978: 207-208).

¹¹⁴ Detaljnije videti Лазич М. 1994: 30-31.



Slika 4: Veseli Bačvani, ulje na platnu, autor Sava Stojkov, 1994. godine¹¹⁵

Seoske slave (Spasovdan, Duhovi i drugi veliki praznici) su bile najveće javne prilike za igru. To je slava crkve, sela, ali i svake kuće. Za tu priliku pozivani su gosti iz drugih sela. Igralo se u crkvenoj porti po dva i tri dana, a bila je to prilika „za gledanje“ tj. biranje bračnog druga (Ilijin 1978: 206).

Na Spasovdan se u Somboru održavao Devojački vašar sve do pred kraj prošlog veka. Ljubica i Danica S. Janković, prema starijem izvoru (list *Bačka* 1888), beleže ga kao skup mladića i devojaka (na Spasovdan) na kome se vrše prosidbe. Međutim, dr M. Šulman (M. Schulmann) ga vezuje za drugu nedelju

¹¹⁵ Fotografija umetničkog dela je iz privatne zbirke Save Stojkova.

oktobra meseca. Šulman ne navodi izvore, ali to ipak ukazuje na mogućnost da se devojački vašar u Somboru održavao dva, ili više puta godišnje (Ilijin 1978: 206).¹¹⁶

Ciklus letnjih običaja najčešće se vezuje za crkvene praznike Ivandan i Petrovdan, kad se pale i preskaču vatre i na taj način se ističe sam kult vatre sa svojom profilaktičkom namenom. S obzirom na to da je Bačka veoma pogodna za zemljoradnju, u čast roda plodne oranice organizuju se bunjevačke žetvene svečanosti dužijance, dužionice. Tom prilikom se igraju narodna kola na njivi, potom se povorka učesnika kreće kroz selo i naposljetku svečanost se završava kod domaćina, kod kojeg se kosila pšenica.¹¹⁷

Kao što je u prethodnom delu rada rečeno, u sklopu jesenjeg ciklusa običaja u 19. veku su tradicionalno održavane berbanske svečanosti u Novom Sadu i okolnim mestima, ali o ulozi muzike u ovom bačkom običaju u 20. veku nema evidentnih podataka.

Rođenje deteta je uistinu najradosniji događaj u porodici. Na taj način dolazi do ispunjenja osnovnog smisla bivstvovanja, kroz nastavak porodične loze, odnosno stvaranje potomaka. U prošlosti, velika slavlja uz muziku povodom rođenja deteta nisu bila uobičajena. Većina paora je živela skromno, bez pompeznih dešavanja, izuzev u slučaju da se radi o rođenju sina

¹¹⁶ O Devojačkom vašaru, Milici Ilijin je 1947. godine pričala jedna stara Somborka: „Još u doba mog detinjstva (kraj prošlog veka), na Spasovdan cela varoš oživi. Svi su lepo obučeni još od jutra kad stižu momci sa roditeljima iz okolnih mesta. Momci i devojke se sastaju u kolu rano po podne. Zabavljaju se i poigravaju sat-dva, pa devojke pohitaju kućama da bi se pojavile na prozorima ili kraj plota, koje su ukrasile ćilimima iz svoje devojačke spreme. Momci tada prolaze ulicama, peške, na konjima ili u kolima (svaki prema svojim mogućnostima) u pratnji roditelja. U kolima momak sedi napred i tera konje, a roditelji pozadi na 'sicevima' (sedište sa federima), takođe ukrašenim ćilimima. Momak se zaustavi pred kućom devojke koju je zapazio u kolu. Ako ga ona pozove u kuću znak je da se i on njoj dopao. Momak tada ulazi u kuću sa roditeljima koji se raspituju za miraz i ugovaraju svadbu“ (Ilijin 1978: 207).

¹¹⁷ Slovačke žetvene slavnosti u Bačkom Petrovcu, posle rata održavale su se doskora kao svečanosti i narodna veselja kojima se simbolično slavio rad (Ilijin 1978: 207).

naslednika u kakvoj imućnijoj porodici, pa se tada angažuju svirači da se rodbina proveseli.

Ako se momak ženi, odnosno devojka udaje „po redu“, poštujući sve faze predsvadbenog, svadbenog i poslesvadbenog dela običaja, u tom slučaju je važan bračni posrednik, kojeg u Bačkoj najčešće nazivaju „provodadžija“, „navodadžija“, ređe „landupa“, kao što se kaže u Gospođincima ili Bačkoj Palanci.¹¹⁸ Uspešnost prosidbe je često baš zavisila od umešnosti i rečitosti provodadžike – žene koja posreduje, ili provodadžije ako je u pitanju muškarac.

Kao što je postojala prosidba uz posredovanje trećeg lica, tako je bila moguća i direktna prosidba devojke od strane mladoženjinih roditelja, kada momkov otac ili mati dolaze tajno devojačkoj kući, kako bi isprosili devojku. Pošto je prosidba tajna, u slučaju da su prosioци odbijeni, za tu „bruku i sramotu“ u selu tada niko ne bi znao. Takođe, bio je i slučaj da prosidbu zakažu sami momak i devojka, te o tom predstojećem događaju blagovremeno obaveste svoje roditelje.¹¹⁹

Nakon prosidbe, otprilike jednu ili dve sedmice kasnije, ili za nešto duži vremenski period, obavlja se zvanična prosidba, danas poznata kao veridba, ili „jabuka“, kako je to opšte poznat starinski naziv tog običaja u Bačkoj. Veridba se po pravilu odvijala u devojačkoj kući, praznikom ili nedeljom. Tom prilikom kod devojke su išli uglavnom stariji mladoženjini rođaci, momkovi roditelji, stričevi, tetke, strine, ujaci i ujne. Po dolasku

¹¹⁸ Za provodadžiju se najčešće uzima žensko iz mladoženjine rodbine koja zna da lepo hvali momka i da je u stanju da ubedi devojačke roditelje, naročito ako je momkova porodica lošijeg imovnog stanja od devojačkih roditelja, da prihvate prosidbu njihove kćeri (Босић 1992: 139).

¹¹⁹ U zakazanu prosidbu išli su momak koji se ženi, njegovi roditelji (i/ili) provodadžija (Босић 1992: 139-140). Devojku su na prosidbi darivali jabukom i novcem, ili su joj davali samo manju sumu novca kao „kapanu“, tj. „kapanisali“ bi devojku (Босић 1992: 140).

devojčinoj kući obavezno se peva uz pratnju instrumenata, nekad je svirao gajdaš, jedan ili više harmonikaša, tamburaši.¹²⁰

U prošlosti, svadba Srba u Bačkoj trajala je nekoliko dana. O ovom važnom događaju, „svirce“ ili „muzikante“, obaveštavali bi čak nekoliko meseci unapred.¹²¹ Prilikom dogovora sa harmonikašem ili vođom ansambla, svekar „ugovori“, „pogodi muziku“ za određen datum i unapred kapariše određenom sumom novca. Broj svirača koji se angažuju u svadbenom veselju na neki način govori o prestižu mladoženjine porodice, ponekad je adekvatan, srazmeran i u skladu sa brojem „duša“ odnosno zvanica, a to da li se angažuju harmonikaši, tamburaši, ili mešoviti sastav kazuje o muzičkom afinitetu i naklonjenosti određenoj vrsti ansambla.

Pozivanje u svatove na području Bačke obavlja se uglavnom četvrtkom pred svadbu, ili dan uoči svatova. U svatove pozivaju uglavnom dever, mladoženjin brat i mladoženjini drugovi zvani „fiferi“.¹²² U prošlosti pozivači su išli na konjima, danas peške ili automobilom (Босић 1992: 142).¹²³

Tri dana pre venčanja, obično četvrtkom, „aljinari“ su išli po mladinu opremu.¹²⁴ Subotom su „fiferi“ sa jednim ili dva harmonikaša pozivali rodbinu u svatove i tom prilikom se najpre pozivao kum, mlada i njeni najbliži, stari svat, dalja rodbina i prijatelji.¹²⁵ Ovaj redosled je bio strogo poštovan, pa se nekoliko puta pešaćilo s kraja na kraj sela, što je za svirače, a naročito za harmonikaša bio izrazit napor. Subotom uveče se priređuje večera u

¹²⁰ U Sivcu se, po dolasku mladoženjinih kod devojke, obavezno izvodila pesma sa sledećim tekstom „Ovo nisu gosti i svečari, već su ovo gosti jabučari, jabučari da se svadba ne pokvari Domaćine od ovoga dvora, živela ti domaćica tvoja“ (Босић 1992: 141).

¹²¹ Pored ostalih, detaljan opis svadbenog događaja dao je Sava Lukić, max/doc/teren_lukic.

¹²² U nekim selima u pozivanje ide sa fiferima i mladoženja (Bačka Palanka, Bački Brestovac) (Босић 1992: 142).

¹²³ Za razliku od svadbenog običaja Srba, u predsvadbenim običajima Bunjevaca i Slovaka u Bačkoj nema fifera, koji pozivaju rodbinu u svatove, podatak dao Antun Kovačić, max/doc/teren_kovacic.

¹²⁴ „Aljinare“ čine svekar, svekrva i najuža mlada rodbina, podatak dao Sava Lukić, max/doc/teren_lukic.

¹²⁵ „Fifere“ čine dever, momci i devojke iz najuže rodbine, podatak dao Milorad Lukić, max/doc/teren_lukic_mile.

mladoženjinom kući i te večeri „čorbari“, uz svirku, nevesti nose venčanicu.¹²⁶ Veče uoči venčanja mladoženja priređuje oproštajno veče od svojih drugova i drugarica. Pozvani drugovi i drugarice, svi bliski iz rodbine, kao i kumovi se sastaju uveče, vesele se, igraju i pevaju uz instrumentalnu pratnju, a na kraju se svima posluži večera. Posle večere devojke kite ruzmarin ili „perjanice“, prave ukrase od guščijeg pera i (danas) od papirnih ukrasnih pantiljika, kojima sutradan kite konje ili automobile, a i prodaju ih svatovskim zvanicama.

Na sam dan svadbe, muzikanti se skupe u mladoženjinom kući i sviraju po želji svekra i svekrve, dok se ne skupe mladoženjini rođaci.¹²⁷ Obično oko 9 sati ujutro, ili već kako se to unapred dogovorilo sa kumom, u mladoženjin dom dolaze svi pozvani u svadbu. Za razliku od toga, svadbeno veselje Slovaka u Kulpinu i okolnim mestima započinjalo je zajedničkim sastankom mladine i mladoženjine rodbine u mladoženjinom kući i to uz crkvenu pesmu „Z Bohem ja kci začiti“.¹²⁸ U svadbi Bunjevaca u Vojvodini, na dan venčanja, u devojčinoj kući sviraju muzičari angažovani od strane njenih roditelja, a rodbinu u momkovoju kući uveseljavaju drugi svirači.¹²⁹

Izraženo poštovanje ličnosti kuma¹³⁰ u svadbi Srba bilo je očito kroz sve počasti koje su mu ukazane.¹³¹ U prošlosti, kum je obično imao svog

¹²⁶ „Čorbare“ čine mladi iz najuže mladoženjine rodbine. Ako te večeri sviraju dva harmonikaša, jedan ostaje u mladoženjinom kući, a drugi ide sa čorbarima. Isto je i u nedelju ujutro, na dan svadbe, kad se ide „po kuma“, podatak dao Milorad Lukić, max/doc/teren_lukic_mile.

¹²⁷ U Stapar, svekrvi u čast se pevala tradicionalna bosanska pesma „Trepeljka trepetala“, a ako je mladoženjina majka preminula, harmonikašima bi se obavezno dala sugestija da ne izvode ovu pesmu. U slučaju da mladoženja nema oca, nije se izvodila pesma u svekrovu čast „Veseli se, srce moje“, koju je svojevremeno, na LP ploči uz pratnju orkestra, snimio poznati pevač Nedeljko Bilkić. Detaljnije videti ИВКОВ 2005: 23.

¹²⁸ Ovu pesmu su pevali oni koji su dosledno išli u crkvu i znali reči, a instrumentalnu pratnju ove pesme u svadbi činila je isključivo harmonika, koja je uz primenu pogodnog registra, sviranjem akordskih sklopova u diskantu naročito oponašala zvuk orgulja, podatak dao Ondrej Maglovski, max/doc/teren_maglovski.

¹²⁹ Veselje se odvijalo istovremeno u momkovoju i u devojčinoj kući, pa se zbog toga, uslovno, u narodu kaže da postoje „dve svadbe u isto vreme“, podatak dao Antun Kovacic, max/doc/teren_kovacic.

¹³⁰ Odlaskom po kuma i starog svata u nedelju ujutro je započinjao glavni dan svadbe. Kada bi kum stigao u mladoženjinu kuću, na severu Banata je u okviru terenskih istraživanja zabeleženo verovanje da se valja odigrati *Malo kolo* (Mokrin) ili *Logovac* (Iđoš) i to, po

„svirca“ – gajdaša ili harmonikaša, kojeg vodi u svatove da mu svira melodije pesama i igara, po želji.¹³² Uz svu ukazanu pažnju i pratnju, po dolasku mladoženjinoj kući, kum prodaje ruzmarine, a zatim se polazi „po devojku“.¹³³ Kada deveri „kupe devojku“, ona izlazi iz svoje sobe uz melodiju svatovca, koji pevaju starije žene uz pratnju svirača.¹³⁴ Nakon doručka kod devojke, uz pevanje bećarca, polazi se na venčanje.¹³⁵

Posle venčanja, ručak i veselje uz pesmu i igru¹³⁶ se nastavlja u mladoženjinoj kući.¹³⁷ Kad se iznese supa na sto, da bi privukli pažnju gostiju

rečima čuvenog gajdaša iz Mokrina Mirka Francuskog, „kako kum zapovedi“, bez određenog obrednog značenja (Ракочевић 2012: 6).

¹³¹ Tokom svadbenog veselja bilo je momenata kada su svirači, po želji svadbenih zvaničnika imali neobične zadatke. Rista Miškov kaže da su harmonikaši u Banatu, kumu za ljubav, svirali klečeći na zemlji. Slično tome Sava Lukić priča kako su muzičari, prema svekrovoj želji, svirali na drvetu, na kamari slame ili na krovu kuće. Antun Kovačić svedoči kako je jednom prilikom u svadbi u Đurđinu kum bacao novac u kanal sa vodom, a jedan od svirača je gazio u vodu kako bi mogao da dohvati novac, podatke dali Rista Miškov, Sava Lukić i Antun Kovačić, max/doc/teren_miskov, max/doc/teren_lukic, max/doc/teren_kovacic.

¹³² Prema kazivanju S. Lukića, „kumov svirac“ u Sivcu obavezno je bio gajdaš, u Deronjama Cigani tamburaši, a u drugim mestima je bio harmonikaš, podatak dao Sava Lukić, max/doc/teren_lukic.

¹³³ U svadbenom običaju Bunjevaca na severu Bačke izdvaja se obredna instrumentalna melodija *Doček*, koja se izvodi u ključnim momentima svadbenog toka: pred ulazak tzv. „oblazača“ (mladoženjine rodbine) i mladoženje u devojčinu kuću. Takođe, ova melodija se svira pri dolasku mladoženjinoj kući nakon obavljenog venčanja, kao i pri dolasku „po’odana“ (mladine rodbine), podatak dao Antun Kovačić, max/doc/teren_kovacic. Prema rusinskom običaju, po dolasku kod mlade pevaju se pesme čija se tematska sadržina odnosi na ženski rod, a prilikom kretanja na venčanje, izvodile su se rusinske i opšte poznate vojvođanske pesme uz pratnju gitare i dve harmonike, podatak dao Julijan Ramač, max/doc/teren_ramac.

¹³⁴ Kao u mnogim mestima Vojvodine, u selima jugozapadne Bačke svatovac se pevao više puta u toku svadbe. U Silbašu, kad se dođe sa venčanja, svekar plati da mlada siđe sa fijakera, a dok svekrva stere platno i mlada se uvodi u kuću, peva se svatovac. Na istu melodiju pevaju se i svatovci u različitim prilikama i to „Porasla je detelna trava“ prilikom kićenja ruzmarina, „Blago nama, evo nam gostiju“ kad dolazi mladoženjina rodbina i na to se bez prekida nadovezuje bećarac. Kad se ide po kuma, peva se svatovac „Lepi' dvora u naši' kumova“, pri polasku od kuma „Ajde kume, 'ajde da idemo“, a potom se na isti tekst ispeva melodija bećarca. Dalje detaljnije videti Ивков 2011: 42-43.

¹³⁵ Za vreme trajanja venčanja u Staparuu, sviralo se ispred crkve ili zgrade Mesne zajednice, dok u pojedinim banatskim mestima to nije bio običaj. Taj vremenski period banatski harmonikaši su iskoristili za odlazak mladoženjinoj kući, kako bi uz pesmu i svirku dočekali mladence i rodbinu, koji dolaze posle obavljenog venčanja, podatak dao Milorad Lukić, max/doc/teren_lukic_mile.

¹³⁶ *Kisel' vode* je ples koji se izvodio u celoj Vojvodini. Kao parovna igra i pod ovim nazivom pleše se u Sremu i južnom Banatu, dok se u severnom Banatu i Bačkoj izvodi u kolu pod nazivom *Mladino kolo*, gde ga povede mlada posle venčanja. Tekst pesme: *Kisel'*

na početak obedovanja svirači izvode kratak *Tuš*, nakon čega kum izgovori zdravicu, poželi sreću mladencima u budućem zajedničkom životu, a prisutnima u svadbi lepo veselje.¹³⁸

Pored bećarca, najvažnijeg vokalnog muzičkog žanra, koji u svojoj kratkoj formi podrazumeva oblik pevane poruke (Матовић 1998: 16), u svadbenim veseljima Srba u Bačkoj, pevale su se pesme iz Vojvodine, Srbije i Bosne i Hercegovine.

U toku svadbe, najčešće su se izvodile melodije autohtonih igara: *Veliko bačko (pravo) kolo*, *Malo bačko kolo*, *Bunjevačko tomačko kolo*, *Kolo na dve strane*, *Logovac*,¹³⁹ zatim igre sa etnokoreološkog područja Srbije, kao što su *Užičko kolo*, *Vranjanka* i *Moravac*. Oko ponoći je tzv. tanac – ples sa mladom,¹⁴⁰ za novac, uz melodiju igre *Dvoje podvoje*, *Cigančica*, *Keleruj*.¹⁴¹

vode, kisel' vode i kisele čorbe, kisel' vode, kisel' vode, devojačke mode, devojačke mode. Sad je moda, sad je moda šesir bez oboda, sad je moda, sad je moda, šesir bez oboda, šesir bez oboda. Dođi dragi, pa mi kupi papuče u boji, mama kaže, mama kaže, to mi lepo stoji, to mi lepo stoji. Sitnim rišom nek nariše papučar po njima, da prkosim ja u kolu, našim zlotvorima, našim zlotvorima (*Циганчица* 1994: 221).

¹³⁷ Interesantno je kako Dobrivoje Putnik beleži da se *Mladino kolo* nije izvodilo prilikom „obrađivanja mlade“, već po dolasku sa venčanja i da je poznato u čitavoj Vojvodini. Prema Putnikovim rečima, u južnom Banatu ovaj ceremonijalizovani ples mlade je poznat pod nazivom *Kisel' voda*, a u severnom kao *Mladino kolo* (Ракочевић 2012: 6).

¹³⁸ Za mađarsku svadbu u Doroslovu je tipično da se za vreme ručka u nevestinoj kući sviraju i pevaju razne mađarske i srpske romanse, a kad se krene na venčanje, izvode se isključivo instrumentalne koračnice. Svadbeni muzički repertoar sačinjavaju mađarske i srpske pesme, čardaši, valceri, polke, a sve se svira po narudžbi, bez posebne namene kumu, ili drugom svatovskom zvaničniku, podatak dao Ferenc Dostan, max/doc/teren_dosztan.

¹³⁹ U svadbi vojvođanskih Rumuna, takođe se zapaža širok izvođački repertoar tradicionalnih igara, koje su se obično izvodile u toku svadbe: *Cărăbășasca*, *Cîrligu'*, *Pașovaica*, *Caluc' eru'* i druge (Fracile 1992: 121).

¹⁴⁰ Igru s mladom obično je započinjao kum, pa zatim stari svat, a negde je igru započinjao dever. Igra pojedinca sa mladom nije dugotrajna, jer svaki sledeći igrač kad baci novac na tanjir, „njegova je mlada“. Igra obično traje dok se svi svadbari ne izređaju u igri s mladom. Onaj ko ne zna da igra obično plati da mlada sedne, da se odmori. Poslednji s mladom igra mladoženja. Novac sakupljen od igre pripada mladi. Igra mladoženjine rodbine sa nevestom svakako predstavlja bliži kontakt neveste s rodbinom i njihovo srdačno prihvatanje novog člana u rodu, ali običaj svakako seže u dublju starinu i možda bi ukazivao na preživlele ostatke promiskuiteta (Босић 1992: 153).

¹⁴¹ Igra podvoje, prelepa žustra i dozlaboga iscrpljujuća takmičarska igra parova širom Vojvodine sa puno finesa, skoro uvek je praćena zvucima gajdi, frule, harmonike, pa i usne, tamburaških bandi, a kada njih nema i uz pevanje mladih (Лазих 1994: 31). „Podvojaške“ pesme u Brestovcu svirao je harmonikaš Kata Gagrčin Čakanac, a u Stapararu Duško Zarić Tetovac (Лазих 1994: 34).

Starije generacije Srba u pojedinim selima u Bačke, pa i u drugim delovima Vojvodine, ne znaju za mladinu igru za novac i obično navode da je to samo mađarski običaj, a da mlada u srpskim svatovima ne igra (Босић 1992: 153). U toku svadbe Mađara u Bačkoj „mladin ples“ se izvodi uz svirku laganih *Čardaša*, dok se na završetku sviraju igre življeg tempa. Ples sa mladom kod bačkih Bunjevaca protiče uz melodiju *Čardaša*, a odlazak mladih na presvlačenje prati melodija *Friščardaša*. U rusinskoj svadbi u Bačkoj „ples sa mladom“ odvija se uz melodije rusinskih ili mađarskih čardaša.¹⁴² Nakon toga mladenci odlaze da se presvuku, a njihov povratak se najavljuje melodijom *Tuš*.

„Tanac“ ili ples sa mladom traje sat do dva, a potom mladenci odlaze da se presvuku. To je prilika za kratak odmor svirača, ali jedan od njih, obično harmonikaš ili vođa bande, ima obavezu da se popne na stolicu i prisutnima, uz prigodnu priču, pokaže sve darove, koje su mladenci dobili.¹⁴³ U pojedinim mestima Bačke je obrnut tok radnje, odnosno nakon prikazivanja darova (kravalja),¹⁴⁴ mlada je sa svatovskim zvanicama igrala *Ketuš* (udvoje) ili *Madžarac* (*Mađarac*).¹⁴⁵

¹⁴² Igra sa mladom prisutna je i u svadbi vojvođanskih Rumuna. Detaljnije videti Fracile 1987a: 88-89, Nice Fracile navodi da je „Igra mlade za novac“ ritual koji obuhvata širu folklornu zonu, zastupljen je kod „Rumuna iz Rumunije, kod Čeha itd.“ (Фрациле 1986: 163).

¹⁴³ Kod Rumuna u Banatu, darovi se prikazuju uz prigodnu melodiju *Cîntecu' c'instălor*. Detaljnije videti Fracile 1987a: 91. Kod Rusina u Ruskom Krsturu je svirač pokazivao darove, za razliku od slučaja u Banatu, gde su se muzičari odmarali, a za prikazivanje darova je bio zadužen mladoženjin brat, podatke dali Julijan Ramač, max/doc/teren_ramac, Rista Miškov, max/doc/teren_miskov.

¹⁴⁴ Prikazivanje kravalja imalo je za cilj ne samo da se prikažu darovi već i da se zabave i nasmeju već umorni svatovi. Na svadbama je, uopšte, uobičajeno međusobno darivanje. Svekrva daruje platnom, tkaninama, košuljama sve svadbene časnike i bližu rodbinu, a oni darivaju mladoženju. Nevesta takođe daruje bližu mladoženjinu rodbinu (Босић 1992: 153).

¹⁴⁵ U Sremu je poznata *Ketuša*, igra koja pored zabavne ima i privrednu funkciju. To je melodija uz koju posle večere pleše mlada sa svatovima, prvo sa bližom rodbinom, a potom sa ostalim učesnicima. Svako ko želi da igra sa mladom dužan je da traži odobrenje od kuma i da u vidu poklona mladencima plati u tikvu, korpu ili tepsiju koju drži enđebula, enga (kumova ćerka). Kada se mlada umori zamenjuje je druga igračica, a češće to čini prerušeni muškarac. Igranje po zameni mlade postaje zabavno sa puno humora, plaća se da drugi igra sa prerušenom mladom, a što isti ne sme odbiti (*Циганчица* 1994: 205).

Posle ponoći, veselje preuzimaju gosti, mladina rodbina. Na somborskim salašima, bio je običaj da u ponedeljak ujutro, mlada „kida jastuke“, „rovaši“¹⁴⁶ tele (ili prase), a to je prilika za pravi beričet svirača, jer se tada od prisutnih, većinom ponapitih ljudi, dobije najviše novca.

Odlazak mladine rodbine, a kasnije i kuma, praćen je melodijom *Nizamski rastanak*, pesmom „Je l’ vam žao što se rastajemo“ ili baladom.¹⁴⁷

Pri ispraćanju kuma u mnogim selima severne Bačke i nekim selima južne Bačke kum se iz kuće ispraća uz paljenje vatre,¹⁴⁸ igranje kola i cepanjem jastuka s perjem.¹⁴⁹ U kolu mlada i mladoženja kleče na jastuku i poljube se, zatim ljube redom sve učesnike svadbe, te na kraju pocepaju jastuk i bacaju perje na prisutne.¹⁵⁰

Obično prvog utorka posle svadbe, „pogačari“ (mladina najuža rodbina) dolaze u posetu mladencima i prijateljima. To je ujedno poslednji dan svadbenog slavlja i završetak angažovanja svirača.

Posmrtni ceremonijal se kod bačkih Srba obavlja po pravoslavnom obredu, uz prisustvo sveštenika, a po tradicionalnom modelu bez prisustva muzičkog instrumentarijuma. Kao vid izraza žalosti, žene „zapévaju“, narativno po improvizovanom modelu, uz jecaje opisuju dobre osobine pokojnika ili pokojnice, „opévaju“ sudbinu onih koji su ostali posle smrti svog bližnjeg. U novije vreme uočava se prisustvo bleh-muzike, a ako pokojnik za života iskaže želju da mu se prilikom ukopa svira neka instrumentalna

¹⁴⁶ Prilikom rovašenja, mlada nožem obeleži tele ili prase i time označava da je prisvojila to grlo stoke, podatak dao Sava Lukić, max/doc/teren_lukic.

¹⁴⁷ Umesto *Nizamskog rastanka*, u Stapararu se svirao *Turski rastanak*, podatak dao Sava Lukić, max/doc/teren_lukic.

¹⁴⁸ Paljenje vatre pri ispraćanju kuma kući iz svadbe prevashodno je imalo lustrativnu i apotropejsku ulogu (Босић 1992: 154).

¹⁴⁹ Za razliku od navedenog, na kraju svadbenog veselja kod Mađara, gosti i kum odlaze kući bez pratnje svirača, podatak dao Ferenc Dostan, max/doc/teren_dosztan.

¹⁵⁰ Kod Srba u Banatu bilo je situacija kada se, sutradan svadbe, sve pojelo i popilo, a gosti i kum još uvek nemaju nameru da krenu kući. Kao svojevrsna „opomena za polazak“ gostima je uz instrumentalnu pratnju pevana pesma „Zora zori, dan se beli“ i bečarac „za ispraćaj“ „Hej, mati“, podatak dao Ivica Mečavin, max/doc/teren_mecavin.

melodija, to će biti najčešće melodija omiljene pesme i to izvedene na onom instrumentu koji je pokojnik voleo da sluša.¹⁵¹

S obzirom na to da se običaji Srba, koji su rođeni i ranije živeli u Hrvatskoj¹⁵² razlikuju od običaja bačkih starosedelaca, naredni tok izlaganja biće posvećen opisu običaja po sećanju kazivača na pojedinosti iz godišnjeg i životnog ciklusa svog zavičaja i ulogu instrumentalnih melodija u određenim prilikama.

Inače, proučavanje duhovnog stvaralaštva Srba u Hrvatskoj je vrlo otežano u ovim uslovima kada etničke granice između Srba i Hrvata nikad nisu bile jasno određene, a zbog sličnosti u tradiciji, zbog istog jezika, sličnog načina odevanja, stanovanja, sličnih narodnih običaja pa i tradicionalne muzike, kultura Srba se gotovo poistovećuje sa kulturom većinskog stanovništva u Hrvatskoj i veoma teško je odrediti „šta je čije“ na tom prostoru.¹⁵³

Iako u Bačkoj, kao novoj i posve drugačijoj sredini boravka, nema uslova za negovanje običaja kakvi su bili na području odakle potiče ovaj narod, ono što još uvek živi, a polako i sigurno iščezava, je sećanje kazivača. Na osnovu sakupljenih melodija na terenu Bačke, pokazalo se kao evidentno da su za muzičku tradiciju Srba iz Like koji žive u Bačkoj tipične melodije (uz koje se pleše): *Kukunješće, Ančica, Seljančica, Milica, 'Ajd na l'jevo, Bećarac, Kruške, jabuke*, a kod Srba iz Dalmatinske Zagore se najčešće izvode

¹⁵¹ U pojedinim mestima severoistočne Srbije, gde žive Vlasi, kad se pokojnik iznese iz kuće, na fruli se svira prigodna melodija *Tužni ispraćaj*. Detaljnije videti Фрациле 2001b: 100.

¹⁵² Tokom duge istorije, na području današnje Republike Hrvatske živeli su i Srbi u različitim tada formiranim državama: Vizantiji, Franačkoj, srpskoj, hrvatskoj, ugarskoj, turskoj, mletačkoj, austrougarskoj, francuskoj i jugoslovenskoj državi. Najčešće istovremeno, pod nekoliko suvereniteta. Uvek intenzivno i bez odustajanja, u ratnim i mirnodopskim uslovima, vođena je naporna, često krvava borba za očuvanje biološkog opstanka, a indirektno i borba za očuvanje duhovnog života vezanog pre svega za vizantijsko nasleđe i pravoslavnu veru. „Na granicama različitih država, vera i civilizacija, srpski narod je stražario i ratovao za tuđe interese.... Od srednjovekovnog doba od danas, u kontinuitetu, najveći broj teškoća za Srbe proizlazio je iz činjenice da oni kao narod pravoslavne vere žive unutar interesne zone rimokatoličke crkve“ (Вујновић 2000: 23).

¹⁵³ Detaljnije videti Ивановић Баришић 2004: 783.

*Bukovički tango, Biračko kolo i Kukulješće. Za muzički tradiciju Srba sa Korduna su tipične melodije Kukulješće, Sremica, Milica, Dunje ranke, Seka Jela, Povratna, Drmež, Polka, Tango, Svin(j)g i Bečarac, Opa cupa, a na Baniji Drmež, Kukulješće, Sving, Opa cupa, Tango i Polka.*¹⁵⁴ Iz razloga boljeg razumevanja današnje interpretacije melodija na muzičkim instrumentima Srba iz Hrvatske, ipak je neophodan osvrt na nekadašnje mesto, ulogu i funkciju tradicionalnih melodija u narodnom životu.

U zimskom ciklusu običaja Srba iz Hrvatske, pod nazivom (po)selo podrazumevaju se noćni sastanci na kojima se mládež zabavlja igrom i pesmom. U širem značenju, pod tim se podrazumevaju i dnevni i noćni sastanci sa svrhom zabave, leti ili zimi.¹⁵⁵ To su sastanci i kada se uveče skupe mladi, pa se uz pesmu komuša kukuruz, peče rakija ili češlja vuna, prede se, plete, ili se radi kakav ženski ručni rad.¹⁵⁶ Kod Srba na Baniji prela su održavana za vreme berbe kukuruza. Preko dana su svi ukućani naporno radili na njivi i brali kukuruz, a uveče se kukuruzi perušaju u sobi sve do dva, tri sata posle ponoći. U perušanju su učestvovali i mladi i stari, jer je taj posao vrlo bitan za sve ukućane, kako bi se napravila „stoža“ – podloga za spavanje na krevetu. Kad se posao završi i počisti soba, začuju se zvuci tambure, ili u pojedinim slučajevima „cimbule“ zasviraju zajedno sa tamburicom i počne ples.¹⁵⁷

Prelo i sijelo najčešće se održavaju zimi, kada su duže noći, a vremenske prilike sprečavaju rad u polju, ili u planini.¹⁵⁸ Na sijelo se okuplja

¹⁵⁴ Milorad Ćorković navodi da se na Baniji izvode *Biračka kola*, gde se u sredini kruga nalazi igrač, a oko njega se igra i peva. Uz instrumentalnu pratnju (dvojnice, diple i bubanj, tambure, usna harmonika) su poznate igre *Drmež, Polka, Kukulješće, Sirotica, Žandarka, Poskočica, Šimi polka, Sremica, Stočić, Varalica, Preko leđa* (Ђорковић 2003: 12).

¹⁵⁵ Podaci od Stevana Arbutine (max/doc/teren_arbutina).

¹⁵⁶ U Hercegovini, ženski sastanci na kojima muški nemaju pristup zove se prelo (Братић, Делић 1905: 53).

¹⁵⁷ „Cimbule“ su usna harmonika. Tom prilikom se izvode *Sving, Drmež, Kukulješće, Tango, Polka*. Podatke dao Dragan Sanader, max/doc/teren_sanader.

¹⁵⁸ U Hercegovini se najčešće bira najrasprostranjenija kuća u selu, u kojoj se sastaju sijeldžije (učesnici, prim V. I.) iz sela (Братић, Делић 1905: 53).

posle večere, i „sijeli se“ do ponoći ili do same zore, u zavisnosti od toga koliko su prisutni raspoloženi za zabavu.¹⁵⁹

U narodnom životu Srba na Baniji i Lici, devojke ili žene sazivaju prelo pod nazivom „čijanje perja“, koje se održava sa ciljem da se perje od pilića pripremi za pravljenje jastuka. Nakon toga, posle izvesnog vremena, organizuje se i prelo za čijanje vune i tada se stavlja vuna na grebene, prilikom narednog prela vuna se prede pomoću preslice i vretena. Pored prela za pređenje vune organizuju se i prela za pređenje kudelje, jer je ta radnja neophodna pre tkanja i proizvodnje predmeta od tog materijala.¹⁶⁰

U zavisnosti od toga kakav stav zauzmu domaćini u čijoj kući se organizuje prelo, momci češće puta dolaze nepozvani, ili se blagovremeno pozivaju na prelo uz obaveštenje o vremenu i mestu održavanja. Na prelu momci obično ometaju devojke u radu, zbijaju šale, „krađu“ materijal (vunu ili kudelju) kako bi se posao pre završio i igranka što pre počela.¹⁶¹ Na prelu se izvode sve poznate melodije kao što su na Kordunu *Kukunješće*, *Dunje ranke*, *Polka*, *Svinjg*, *Povratna*, *Seka Jela*, na Baniji *Drmež*, *Sving*, *Kukunješće*, u Lici *Milica*, *Kanite se Ančice*, *Seljančica*, *Biračko kolo*, *Bećarac*.

Skupljanje znamenitih ljudi iz sela i naroda pored crkve o velikim praznicima koje stariji provode u razgovoru, a mlađi uz igru, zove se zbor. Ova reč je ukorenjena u srpskom jeziku o čemu govore i stihovi „Zbor zborila gospoda 'rišćanska, kod bijele samodraže crkve“ (Братић, Делић 1905: 56). U Bosni i Hercegovini, pa i u Hrvatskoj, reč zbor ima dvojako značenje. Osim skupa ljudi kod crkve u svečane dane, ova reč označava narodnu skupštinu koja se na nivou naselja ili države održava u svrhu donošenja određenih dogovora o bitnim stvarima.¹⁶² Kako su ti zborovi bili od državnog značaja, u Dušanovom *Zakoniku* nalazimo zabranu srpskim robovima koji se ne smeju

¹⁵⁹ Podatak dao Milorad Zuber, max/doc/teren_zuber.

¹⁶⁰ Podatak dao Nikola Pavlica, max/doc/teren_pavlica_nikola.

¹⁶¹ Podatak dao Milan Ličina, max/doc/teren_licina.

¹⁶² Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

skupljati u zborove (Братић, Делић 1905: 56).¹⁶³ U prošlosti, zbor je ponekad imao značaj političkog skupljanja, ili se održavao sa svrhom svojevrsnog posmrtnog ceremonijala prilikom kojeg se igra kolo „nad kapom preminulog“, odnosno u njegovu čast. Ipak, za razliku od navedenog, pretežno se zbor sazivao radi veselja, tj. igre i zabave mladih.¹⁶⁴

Na crkveni zbor se uglavnom dolazilo ranim jutrom, prisustvuje se bogoslužjenju u crkvi, potom se formira kolo, a kući se polazi tek uveče.¹⁶⁵

Zimski ciklus običaja na Baniji je počinjao ophodom čarojica uoči Svetog Nikole. Povorku su činili maskirani muškarci (pop, mlada, mladoženja, djed, baba i jarac, uz pratnju tamburaša), a ophod su počinjali pesmom, potom su tražili darove, a onda su u kući domaćina igrali *Drmeš*.¹⁶⁶

O Božiću (7. januar), kad je lepo vreme, na Baniji i u Lici se održavalo „kolo“, u centru sela, obično kod škole. Po tri dana se skupljao narod i plesao *Biračko kolo, Kukunješće, Drmež, Sving, 'Ajd na l'jevo, Kanite se Ančice, Milica* na smenu, uz svirku tambure ili „muzike“ (usne harmonike). Uveče se igranka nastavlja u privatnim kućama i to su ujedno i prilike „za zagledanje“ mladih. Na Mladi Božić (13/14. januar), takođe se održavalo jednodnevno „kolo“ na otvorenom, uz pesmu, igru i svirku.¹⁶⁷

U Dalmatinskoj Zagori, na Badnji dan, u proćelju kuće naloži se vatra, a posle loženja badnjaka zasniva se i zapeva. Na Božić, najstariji muškarac u kući pre zore prvi ustaje i pristavi da se kuva ovčije meso, a jaretinu da se peče. Potom najstariji ukućan uzima gusle i peva o Kraljeviću Marku, o kosovskom boju, o Princip Gavrilu, Janković Stojanu. Pre ručka je marena i po običaju se poslužuju đevenica i pečenica. Božićni ručak, prilikom kojeg se

¹⁶³ Na pojedinim zborovima u Gornjoj Hercegovini je rodbina u žalosti za poginulim čovekom plesala „žalosno kolo“ i uz tuženje se ražali ceo zbor kako bi javnost reagovala i pomogla unesrećenoj porodici. Nasuprot tome, nakon održavanja zborova u političke svrhe i postignutih dogovora, na zboru bi se izvodile junačke igre, „kamena s ramena“ i druge (Братић, Делић 1905: 56).

¹⁶⁴ Podatak dao Dobrivoje Pavlica, max/doc/teren_pavlica_dobrivoje,.

¹⁶⁵ Podatak dao Nikola Pavlica, max/doc/teren_pavlica_nikola.

¹⁶⁶ Detaljnije videti Ђорковић 2003: 6-7.

¹⁶⁷ Podatke dali Milan Zuber i Obrad Milić, max/doc/teren_zuber, max/doc/teren_milic.

služi česnica koju su žene napravile pod pekom, je oko 10 ili 11 sati pre podne. Na sto se postavljaju i gore dve sveće, jedna je posvećena preminulim ukućanima „za mrtve“, a druga rođenju Isusa Hrista „za Božić“. Posle ručka, ako nema snega, so se daje stoci i „pušta se blago“¹⁶⁸, da za Božić pase na mestima gde je dobra paša. Tom prilikom svirač nose diple i izvodi *Svirku na diplama* „kraj blaga“. Oko 16 sati vraća se „blago“ kući i poslužuje se večera. Posle božićne večere obično se išlo u čestitanje Božića kod komšija, gde se peva i svira. Drugi dan Božića je Božji dan, a praktikuju se isti običaji kao i prvi dan.¹⁶⁹

U toku Bele nedelje, poslednje sedmice pred uskršnji post, u selima Banije su se održavale maškare. Poput onih u ophodu čarojica, maskirani muškarci sa tačno određenim ulogama (pop, mlada, mladoženja, tamburaš, djed, baba i jarac) išli su od kuće do kuće. Osim jarca, svi učesnici maškara su ulazili u kuću i posvećivali dom, a potom su, osim babe i djeda, obavezno igrali *Drmeš*.¹⁷⁰

Na Baniji i u Lici, na Đurđevdan posle bogoslužjenja, oko crkve se igra kolo preko celog dana do večeri, a tom prilikom se na otvorenom peku jaganjci i prasići, sve uz pratnju pesme, igre i svirke na tamburama, sviralama ili cimbuli. O Ilindanu (2. avgust) ili nekom drugom svecu, kad se održava slava u određenom mestu, kaže se „idemo na zbor“, koji se kao i inače održavao na otvorenom, a u slučaju lošeg vremena, odlazilo se u mesni ili kulturni dom. Crkveni praznici se podjednako i u prošlosti kao i danas smatraju pogodnim danima za krštenje male dece.¹⁷¹

U Dalmatinskoj Zagori su postojali stočni i narodni sajmovi. Narodni sajmovi su se održavali o crkvenom prazniku Pokrov Presvete Bogorodice (14. oktobra), na Petrovdan (12. jula) o Svetom Savi (27. januara), dok su se

¹⁶⁸ Blagom se smatra stoka. Podatke dao Obrad Milić (max/doc/teren_milic).

¹⁶⁹ Podatke dao Obrad Milić (max/doc/teren_milic).

¹⁷⁰ Za vreme plesa, djed i baba skupljaju darove. Detaljnije videti Topkoviћ 2003: 8.

¹⁷¹ Prilikom crkvenih praznika izvodile su se melodije koje su bile uobičajene i u drugim već navedenim prilikama.

stočni sajmovi održavali svakog osmog dana i na njima se nije sviralo. Na narodnim sajmovima se izvodilo *Biračko kolo* i *Kukulješće*, koje se plesalo dva koraka napred, jedan nazad, a u skorije vreme i *Moravac*. U *Biračkom kolu*, kako sam naziv kaže, biraju se momak i devojka koji šetaju u kolu, a za to vreme se ispeva tekst „Birajte se, birajte se ovde, nema laži svaki momak sebi curu traži“. Po završetku pesme prethodni par bira sledećeg momka i devojku koji će šetati u kolu. Narodni sajmovi su se održavali kod crkve s početkom oko 9 sati, odnosno pre jutarnje službe u crkvi, a „kolo“ je posle službe i traje do uveče. Na sajmovima se zvuk gusala nikada nije čuo, ali su u isto vreme na različitim stranama svirale po jedne diple, svirale i ćurlika i oko svakog svirača se formiralo kolo.¹⁷²

Kad je reč o ulozi muzike na zboru ili u kolu, igra i pesma uzrokuju prijatno duševno osećanje i raspoloženje. „Temperament i vesela ćud odlika je ljudi koji posjećuju zborove. U narodnim igrama se često vidi scena i čuje riječ, koje nimalo ne gode oku ili uhu fino obrazovanog čovjeka sa estetički razvijenim ukusom, dok iste scene i riječi kod prostog naroda izazivaju smijeh i zadovoljstvo prijatne zabave“ (Братић, Делић 1905: 57).¹⁷³

Ujutro, na dan Krsne slave u Dalmatinskoj Zagori, jedan od članova porodice nosi koljivo u crkvu, a na slavi u kući svirale su gusle ili diple, pogotovo kad se ponapiju ljudi, neko traži „ajde zagusli“ ili „ajde zadipli“.¹⁷⁴

U Dalmatinskoj Zagori, od proleća do kasne jeseni, po jedan član porodice čuva stoku i vodi je na ispašu. Za to vreme, ako ume, on svira diple, a slušajući zvuke dipli i melodija improvizacionog karaktera koje inače nisu za

¹⁷² Ovom prilikom su izvođene melodije *Bukovički tango*, *Biračko kolo* i *Kukulješće*. Podatke dali Obrad Milić, max/doc/teren_milic i Milan Kuridža, max/doc/teren_kuridza.

¹⁷³ Kod Jelina narodne igre se spominju na svečanostima prilikom skupština amktionija, olimpijskih igara i pri skupštinama na Delosu prilikom prolećne Apolonove svečanosti. Na tim skupštinama glavni deo svečanosti posle prinošenja žrtava, sastojao se u utakmici i igrama. Stari Sloveni su se sastajali na skupštini zbog prinošenja žrtava i religioznih svečanosti na kojima je sigurno uz obrede bilo i pesme, igre i utakmice (Братић, Делић 1905: 60).

¹⁷⁴ Na diplama su se tom prilikom svirale melodije koje nisu za igru (odnosno melodije improvizacionog karaktera, prim. V. I), podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic. To su melodije *Na po četiri*, *Na po šest*, podatak dao Milan Kuridža, max/doc/teren_kuridza.

igru, ovce mirno pasu, dok pas tj. „ker zavijava na diple“. ¹⁷⁵ U bukovičkom kraju su sve do 1995. godine bili organizovani „Čobanski dani“ prilikom kojih se skupe svi čobani iz kraja, skupe svoje „blago“, potom krompir ispeku na vatri i ručaju. Na travi, ledini, oni se uhvate za ruke, igraju kolo, ili pevaju i sviraju „s note na notu“. ¹⁷⁶

Rođenje deteta, na Baniji se proslavlja pucanjem iz kubure, ili topa („mužari“), koji se napuni barutom i na taj način se puca, uz nezaobilazno veselje i zvuke tambure i melodije koje se izvode i u drugim prilikama.

Prvo šišanje deteta se takođe obavlja uz veselje koje prate tambure. Ono se vrši tako što se detetova kosa stavi na mladu šljivu da kosa brzo raste i kum tom prilikom daruje detetu ime. ¹⁷⁷ Polazak muškog deteta u vojsku, na Baniji kao i u drugim krajevima, nazivao se ispraćaj. Zvuci tambure, muzika bili su moralna podrška budućem vojniku, a time i uteha roditeljima i najbližima koji ga prate u vojsku. ¹⁷⁸

Po dolasku iz vojske, nakon te vrste emancipacije muškarca i svojevrsnog ispita zrelosti, u životu pojedinca slede predsvadbeni, svadbeni i poslesvadbeni običaji. Prilikom prošnje prosci odlaze kod devojke kako bi je darovali „jabukom“, odnosno novcem. Nakon što se ona „daruje jabukom“, pije se prosjačka rakija. Kod mlade se prosci kite peškirima i nakon što mlada pristane da se uda, prosci kreću kući. ¹⁷⁹ Za razliku od svadbe, prilikom prošnje, uloga muzike je sasvim potisnuta.

Na dan venčanja, skup svatova u mladoženjinoj kući je pre ili posle podne, u zavisnosti da li treba blizu ili daleko da se ide po mladu. Kum dolazi sam, bez pratnje, u mladoženjinu kuću, a nakon njegovog i dolaska ostale

¹⁷⁵ Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

¹⁷⁶ Podatak dao Nenad Sekulić, max/doc/teren_sekulic.

¹⁷⁷ Precizniji podaci o darivanju imena detetu nisu traženi prilikom terenskih istraživanja.

¹⁷⁸ Podatak dao Stevan Arbutina, max/doc/teren_arbutina.

¹⁷⁹ Kad roditelji ne daju da se devojka uda za određenog momka, onda se „ukrade mlada“ ili „odvuče“. Podatak dao Stevan Arbutina, max/doc/teren_arbutina. Ukoliko momci ukradu mladu, puknu tri puta iz oružja, a posle se traži mirovina mladinih i mladoženjenih roditelja. To je miridba ili sporazumna rakija. Ako mlada otkaže krađu, za kaznu joj se odsecaju pletenice. Podatak dao Dragan Sanader, max/doc/teren_sanader.

rodbine, polazi se po mladu. Ako se po mladu ide peške, peva se putem uz pratnju tambure, a ako mlada živi daleko, po nju se išlo konjskom zapregom. Po dolasku u devojčinu kuću, traži se da mlada izađe, a kao što je u mnogim krajevima običaj, prvo dolazi do zamene mlade i tad se svatovima najpre prikaže lažna mlada, a potom i prava. Kad devojka za udaju izađe iz kuće, kuburom se puca u jabuku. Potom se u mladinoj kući krade pevac („oroz“, petao), napiju ga vinom i rakijom, te se takav pijan nosi mladoženjinoj kući i svo vreme služi svatovima za skretanje pažnje i zbijanje šale.

Posle venčanja u opštini ili (i) crkvi, sledi pesma i igra uz pratnju tambure. Po povratku mladoženjinoj kući, nakon obavljenog venčanja, svadbena povorka je uvek počašćena šljivovicom rakijom od strane domaćina pored čije kuće se prolazi. Po dolasku u mladoženjinu kuću poslužuje se ručak, a posle toga prisutni poručuju svirku i pevaju se bećarci. Kad veselje odmakne, krade se mladina cipela, da bi kum zatim tražio cipelu nazad, uz novčanu naknadu.¹⁸⁰

Za vreme prikazivanja darova, ne svira se. Nakon toga, po običaju na Baniji, sledi ples sa mladom i tom prilikom se svira *Valcer*, *Drmež*, *Tango*, a posle toga se nastavlja veselje uz pesmu. Prilikom odlaska kuma iz svatova jauče se, jer kumovim odlaskom „rastura se svadba“.¹⁸¹

Svadbena običaj Srba u Dalmatinskoj Zagori je počinjao tako što se kod mladoženje sastane po 10 do 15 svatova i to onih najbližih rođaka. Oni se kite zobnicom – torbom, vunanim čarapama, belom košuljom i peškirimama. U svatovima je prisutna muzika samo u onoj porodici koja u svom krugu rođaka ima nekog svirača, inače se u suprotnom nije sviralo jer nije bio običaj da se angažuje svirač uz novčanu nadoknadu.¹⁸²

Nakon skupa, svatovi polaze ka mladinoj kući. Kod nje na kapiji su „dočeklije“, 10 do 15 mladinih rođaka i tad mladoženjin i mladine starešina

¹⁸⁰ Podatak dao Milan Zuber, max/doc/teren_zuber.

¹⁸¹ Podatak dao Stevan Arbutina, max/doc/teren_arbutina.

¹⁸² Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

pregovaraju, a ko pre opali kuburom dobija peškir sa bukare. Oni zatim popiju rakiju i sedaju za sto. Mladoženjini traže da se izvodi devojka, a mladini, da bi odugovlačili čitav tok zbivanja, najpre nude kafu. Mladoženjini ipak odbijaju da piju kafu, dok ne dođe mlada. Kao i na Baniji, najpre se izvodi lažna mlada, a potom i prava mlada, još uvek bez venčanice i seda za sto, da svi zajedno popiju dugo iščekivanu kafu. Nakon toga mlada odlazi da se sprema za polazak na venčanje, dok se ostali vesele uz muziku. Mladoženjini ostaju kod mlade cele noći i ujutru, a kad mlada ujutru bude spremna,¹⁸³ polazi se na venčanje. Samo venčanje je nekad bilo u crkvi, a u nekim slučajevima je čin crkvenog venčanja bio izostavljen, pa se od mlade češće puta kretalo pravo mladoženjinoj kući. Ako je u svojstvu rođaka u svatovima prisutan pojedinac koji zna da svira, on je u toku svadbenog veselja svo vreme aktivan i izvodi melodije koje se inače sviraju i u drugim prilikama veselja. Kad dođe vreme da mladenci pođu na spavanje, kum i dever vode mladu mužu u krevet, dok rodbina ostaje da se zabavlja uz muziku i ples.¹⁸⁴

Treći po redu i značaju u životu pojedinca su posmrtni običaji, oni koji se smatraju najteži svim ukućanima kad ih zadesi tužan momenat gubitka člana porodice. U posmrtnom ceremonijalu Srba u Hrvatskoj nisu bile uobičajene određene muzičke instrumentalne forme, niti su se u takvim prilikama koristili muzički instrumenti. Po rečima kazivača, čuo se samo jauk, a u novije vreme sahrane se obavljaju uz pratnju bleh-muzike.¹⁸⁵

¹⁸³ Za venčanje mlada oblači sadak, suknu od sukna, belu košulju, vunene čarape i opanke, a na glavi ima kokulj. Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

¹⁸⁴ Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

¹⁸⁵ Podatak dao Milan Ličina, max/doc/teren_licina.

4. Muzička analiza

4.1 Opšte napomene

Za potrebe izvođenja muzičke analize i zaključaka, u prilogu ovog rada dati su notni zapisi i to nekoliko primera vokalno-instrumentalnog izvođenja, dok su najviše zastupljeni primeri instrumentalnog izvođenja, kako solo, tako i u izvođenju muzičkog sastava.

Organizacija izlaganja rezultata muzičke analize neće biti ustrojena po principu žanrova ili podžanrova melodija, pošto ovde nije reč o funkciji i ulozi, nego isključivo po muzičkim karakteristikama, te su parametri etnomuzikološke analize najviše podesni za sublimiranje podataka. Na taj način se pristup razmatranju muzičkih karakteristika formira na konceptu pojedinačnih karakteristika u koje spadaju poetska komponenta, tonska i zvučna struktura, ritam i tempo, kao i meloritmički obrasci.

Radi jasnijeg pregleda, najpre će u prvoj grupi primera (I) biti svrstane melodije iz muzičke tradicije Srba i Bunjevaca starosedelaca iz Bačke, iz tog razloga što generalno posmatrano, ove melodije predstavljaju svojevrsni muzički idiom ovog prostora. Uporedo s njima će biti posmatrane i melodije Srba koji su poreklom iz Hrvatske (II), a čija se muzička tradicija na prostoru Bačke neguje od Drugog svetskog rata do danas. Potom su grupisane melodije koje su priređene za izvođenje tamburaškog orkestra, sa i bez vokalnog ansambla (III), kao i one za sviranje na klaviru (IV). Radi bolje orijentacije u raspoznavanju melodija koje imaju isti naziv, a izvedene su na različitim instrumentima od strane različitih kazivača, tokom pregleda elemenata analize pored broja primera i oznake grupe kojoj pripada, dati su nazivi instrumenta i inicijali izvođača.

Polazište za komparativni pristup predstavljaju tonski snimci i notni zapisi. Iz tog razloga neophodno je napomenuti osobenosti notnih i tonских zapisa, kao i korelaciju koju je autor ovog rada zauzeo prilikom postupka klasifikacije i sistematizacije.

Prilikom pretraživanja literarnih izvora, između ostalog, posebnu pažnju mi je privukla rukopisna zbirka instrumentalnih narodnih melodija *Ноте за виолину Лазара Секулића*, koja prema podacima biblioteke Matice srpske datira iz 1896. godine. Notna građa je napisana crnim mastilom, čime je rezultirala konstatacija o odolevanju zubu vremena i jasnoj čitljivosti zapisa. Uz eventualno date opisne oznake za tempo, nekadašnji zapisivači su unosili i poznate italijanske skraćenice za izraze koji određuju način izvođenja melodija i agogiku. Predznaci su neretko ispisivani samo u linijskom sistemu na početku melodije, a u narednom linijskom sistemu se podrazumevaju i izostavljeni su zbog uprošćavanja načina pisanja. Na prvi pogled, izvesno otežavanje pri čitanju predstavljaju tehničke pogreške pri zapisivanju kao i tonske visine, beležene po originalu izvođenja, sa mnoštvom pomoćnih crta. Ono što na kraju svakog notnog zapisa nije izostavljeno jeste paraf zapisivača i datum beleženja melodija.

U svojoj knjizi *Народне игре V књига*, sestre Danica i Ljubica Janković su priložile notne zapise melodija za igru sa severa Bačke, iz Subotice (Јанковић 1949: 347-351). To da melodije narodnih igara u Bačkoj, naročito srpske, nisu locirane samo na severnom delu te oblasti, nego su naročito reprezentativne u zapadnom delu, u seoskim i gradskim naseljima opštine Sombor i Kula, uvideo je Marinko Popov, koji od sestara Janković nepunih šest decenija kasnije beleži veći broj melodija iz različitih mesta širom Bačke, kako u mađarskom i srpskom delu ove oblasti, direktno ukazujući i na postojanje varijanti određenih muzičkih primera.¹⁸⁶ Zajednička odlika primera zabeleženih od strane sestara Janković i Marinka Popova je u tome što je u osnovi dat tempo izvođenja, kostur melodija i tekst onih koje se

¹⁸⁶ Detaljnije videti Popov 2008: 19-35.

izvode uz pevanje, s tom razlikom što Popov uz pojedine ornamente, slovniim oznakama melodiji podcrtava prisustvo harmonske pratnje i daje obrazac ritmičke pulsacije (Popov 2008: 19-35).¹⁸⁷

Kasniji zapisi srpskih narodnih instrumentalnih melodija iz Bačke, odnosno Vojvodine, koje su načinili etnomuzikolozi obuhvataju transkripcije gajdi u radu Danke Lajić Mihajlović (Лажин Михајловић 2000: 166, notni primeri 1-75), zapisi melodija izvedenih na violini u radu Nicea Fracilea (Фрациле 2001а: 174-176), transkripcije melodija sviranih na tamburi u radu Zdravka Ranisavljevića (Ранисављевић 2008: 117, notni primeri 1-19), zapisi Selene Rakočević (Rakočević 2011: 471-615), dosežu do zavidnog nivoa u pogledu uočavanja meloritmičkih, ornamentalnih i artikulacionih nijansi i pojedinosti, koje se beleže prvenstveno u analitičke i dokumentarne svrhe. Podrazumeva se da ovakvi notni zapisi predstavljaju uzor pri pisanju ove doktorske disertacije, s tim da su u ovom radu zastupljene transkripcije melodija izvedenih na različitim muzičkim instrumentima, kao što su frula, dvojnice, diple, dvojna svirala i bubanj, gajde, usna harmonika, harmonika, tambura i tamburaški sastav. Uz to, otežavajući postupak pri analitičkom sagledavanju predstavlja veliki broj potpuno različitih melodija, kao i izrazit broj varijanata jedne melodije. Ako se tome doda činjenica da su različite melodije izvođene na jednom instrumentu, a varijante jedne melodije na različitim instrumentima, to dodatno komplikuje analitički pristup i zahteva dodatne vidove sagledavanja.

U metodskom smislu, notni primeri u ovom radu predstavljeni su rednim brojevima uz neophodne informacije o kazivaču – imenu, godini njegovog rođenja, mestu i datumu snimanja, nazivu instrumenta na kojem je melodija izvedena, a tu su i podaci o čuvanju melodija u arhivi, o nosaču zvuka ili literarnom izvoru. Uz pomenute podatke data je i numerička oznaka

¹⁸⁷ Podrazumeva se da je zbirka melodija iz Vojvodine, koju je priredio Marinko Popov, štampana u praktične svrhe pa nije eksplicitno određena njena primena za solo ili grupno izvođenje.

tempa, kao i moguće oscilacije brzine izvođenja u toku melodije. Kriterijum po kojem je postavljen redosled muzičkih primera je baziran na planu stepena složenosti muzičkog oblika, od prostijih ka složenijim. Tako u prilogu ovog rada imamo slučaj da notni zapisi istoimene melodije ne slede jedan za drugim, baš iz tog razloga što su melodije izvedene na različit način, stvarajući pritom i diferencijaciju u smislu forme, pa i melodijskog kretanja.

Polazno stanovište pri transkripciji melodija, snimljenih na terenu ili već postojećih arhivskih snimaka, bilo je da se one zabeleže u originalnoj tonskoj visini, bez transponovanja na finalis g1, sa zadržavanjem originalne visine izvođenja, odnosno tonaliteta tamo gde je njegovo prisustvo potvrđeno harmonskim vezama i funkcijama.¹⁸⁸ Međutim, za analitičke postupke, tonski nizovi su svedeni na finalis g1, kako bi se omogućilo grupisanje i da bi jasnije bile uočene sličnosti i razlike u formiranju tonskog niza, odnosno uloge pojedinih tonova u melodiji.

U odnosu na naveden metodski pristup koji je primenjen na ličnim transkripcijama autora ovog rada, nedostatak neophodnih informacija uočava se pri sublimiranju melodija priređenih za tamburaški orkestar. U evidenciji nototeke Radio Novog Sada ne postoje sistematizovani podaci o tome kad je načinjen muzički aranžman, a takođe ne postoji povezanost informacija o tome na osnovu kojih notnih zapisa su napravljeni određeni tonski snimci. Pored naslova melodije data je inventarna oznaka, kao i napomena da je melodija priređena za tamburaški orkestar ili mušku, žensku, odnosno mešovitu grupu pevača (hor) uz pratnju tamburaškog orkestra. Pored toga se često nalazi samo ime, ili inicijali, koji upućuju na zapisivača, ime kompozitora, tj. pojedinca koji je napravio orkestraciju ili aranžman. Podrazumeva se da nepotpunost informacija u smislu preciznijeg određivanja podataka o tome da li navedeno ime pokraj naslova melodije označava

¹⁸⁸ Radi preglednijeg čitanja notnog zapisa i izbegavanja pomoćnih crtica pri beleženju, u zavisnosti od potrebe, melodije su transponovane za oktavu više ili niže, uz neophodne oznake prilikom primene ovog postupka.

kompozitora, aranžera odnosno priređivača, može u budućnosti da bude veliki kamen spoticanja, odnosno već se nepovoljno odražava u sadašnjem vremenu, prilikom naučnih proučavanja, pa i stvaranju muzičkih i dokumentarnih emisija na programima radija i televizije.

Uzimajući u obzir navedeno kao i svrhu strukturalno-formalnog razmatranja u okviru ove doktorske disertacije, polazna tačka su bila načela koja se primenjuju u analizi muzičkih oblika, gde važi pravilo da ponavljanje određene celine ne gradi formu višeg reda. Pri analizi poštovano je ovo pravilo u toj meri koliko tumačenje zakonitosti i ustrojstva narodnih melodija to dozvoljava i primenjene su standardne oznake tipa **a**, koja označava četvorotaktnu ili osmotaktnu celinu, dok je oznakom **a'** predočeno skoro doslovno ponavljanje istog, a koje je u notnom zapisu, često obeleženo oznakama za repeticiju. Viši nivo izražavanja razlike u odnosu na izložen deo **a**, odnosno **a'**, podrazumeva manje melodijsko, ritmičko ili ornamentalno nijansiranje i izraženo je oznakom **a1**, dok su velika promena u kadenci, ili pak transponovanje melodije u odnosu na polazni označeni kao veća promena **av**. Ovaj pristup je u skladu sa stavovima koje pri muzičkoj analizi tradicionalnih melodija zastupa etnomuzikolog Dimitrije Golemović, imajući u vidu da je upravo on svojim naučnim stanovištem postavio temelje za sveobuhvatniju analizu instrumentalnih melodija i u svojim radovima je razmatrao vidove oblikovanja forme instrumentalnih melodija, koja može biti koncipirana na osnovu variranih ponavljanja ili pak izlaganja novog tematskog materijala (Големовић 1984: 47-144).

U skladu s tim, u ovom radu primenjene su i oznake koje se odnose na veće melodijske odeljke **A**, **B** itd., sa napomenom da velika slova u ovom slučaju analize tradicionalnih melodija ne podrazumevaju značenja koja ona imaju u nauci o analizi muzičkih oblika tzv. umetničke muzike. Naime, u ovom slučaju, primena velikih slova upućuje na pregled tematske osnove melodija i na taj način se može uvideti da li su pojedine melodije

monotematske (A), ili su bazirane na dve različite tematske osnove (A, B) ili su složenije i bazirane na više tematskih materijala (A, B, C itd.)

4. 2 Nazivi melodija

U pogledu imena melodija koje se izvode na instrumentalni način, bilo da su nastale sa namerom da se izvode na muzičkim instrumentima, ili su one postale kao posledica izostavljanja tekstualnog sadržaja vokalnih formi, u muzičkoj praksi starosedelačkog stanovništva Bačke i Srba doseljenih iz Hrvatske, danas u osnovi razlikujemo one koje u svom naslovu sadrže reč „kolo“ i one koje su imenovane u skladu sa tekstualnom komponentom pesme. Tokom terenskih istraživanja, pažnja je, između ostalog bila usmerena na spoznaju značenja i tumačenja imena melodija. Međutim, po rezultatima koji su proizašli iz tih istraživanja prevladava utisak da kazivači nedovoljnu pažnju posvećuju nazivima melodija. Između ostalog, iz tog razloga imamo slučaj da se različite melodije zovu istim imenom, ili je na različite načine imenovana jedna melodija.

Od vremena delovanja Vuka Stefanovića Karadžića do danas, u zbirkama melodija sa tekstovima izdvajaju se „orske pesme“, ili po Vukovim rečima „igračke, koje se u kolu pevaju“ (ovde se reč „kolo“ odnosi na oblik igre, prim. V. I., Младеновић 1973: 165).¹⁸⁹

¹⁸⁹ Paralele i razgranatost zajedničkog indoevropskog stabla svedoči o zajedničkom poretku naših narodnih igara i igrama u Homerovim spevovima „Ilijada i Odiseja“, gde se ističu tri kategorije igre: viteške, igre loptom i orske igre. Detaljnije videti Зечевић 1963: 485. Brojne su paralele između naših i helenskih igara. To su najpre kružni prostor u središtu posmatrača,

Olivera Mladenović ističe da kolo nije jedini oblik igre u kojem se peva, ali je ono intenzivirano putem stvaralaštva u periodu za vreme i po završetku Drugog svetskog rata što je rezultiralo rasprostranjenosti, na primer, *Kozaračkog kola* (primer II 21). Za razliku od nekadašnjih prilika, danas orske pesme nisu puno zastupljene, a pratnju igri čine najčešće „zvučni volumeni u vidu harmonike, ili orkestara“.¹⁹⁰

U širem smislu, orska pesma je svaka ukoliko se peva za vreme igre. Po vrsti, orske pesme mogu biti epske, lirske, različitih tematskih okvira, složene metrike, prostijeg ili složenijeg broja stihova, pevane jednoglasno ili višeglasno, te u raznim kombinacijama izvođača, u vidu poskočica – kratkih pesama u formi dvostiha koji se uzvikuju tokom igre.¹⁹¹ Upravo jedan od starijih podataka u kojem se pominju poskočice i promene u našoj narodnoj muzici objavljen je u kikindskom listu *Србадуја*, maja 1898. godine: „Jedan testerer po kakvoj olupanoj 'violini', a njih dvojica drmkaju na kakvim starim gitarama i to tako da čovek mora pobeći ako samo ima nešto sluha.... No sa našim gajdašem izumire i jedna vrsta naše pojezije, a to su naši napevi i poskočice u kolu. No pored propadanja te vrste naše muzike, propada naša igra i kolo, koja je ne samo bila u ovim krajevima rasprostrta, nego je bila i obljubljena“ (Дејанац 1994: 82).

Radi preciznijeg objašnjenja naziva melodija, najpre će biti reči o imenima melodija, tj. plesova koji se igraju parovno – „udvoje“, odnosno „utroje“. *Logovac*¹⁹² je predstavnik igre „utroje“. Iako naziv ove melodije direktno asocira na konja logova, ili konjsku opremu pod nazivom logov, muzički stručnjaci ovu melodiju povezuju sa istovetnom melodijom pesme „Metla nogu na potegu“, od koje je, izostavljanjem tekstualne komponente i

igranje u kolu, parovima i kombinovano, sa načinom držanja za ruke ili oko pojasa. Detaljnije videti Зечевић 1963: 493.

¹⁹⁰ Detaljnije videti Младеновић 1973: 168. U grupu orskih ubrajaju se one pesme koje mogu biti različito zastupljene i primenjene tokom igre, to znači delimično ili potpuno, a uloga teksta može biti funkcionalna – koja se direktno odnosi na igru ili slobodna – čiji sadržaj nema uticaja na tok igre. Videti Младеновић 1973: 170-171.

¹⁹¹ Detaljnije videti Младеновић 1973: 16.

¹⁹² Primeri I 37, I 38, I 39, I 40, I 78, I 98.

dodavanjem instrumentalnih variranja melodije, počela da egzistira instrumentalna melodija pod novim nazivom.

Sudeći po velikoj zastupljenosti parovnih igara u muzičkoj tradiciji Bačke, nazivi ovih plesova razmotreni su u vidu empirijskih zaključaka Veselina Lazića u knjizi pod nazivom *Циганчица Српске игре подвоје у Војводини*, koja je štampana 1994. godine u izdanju KID-a Proleće na Čenejskim salašima. Po njegovim rečima „*Cigančica*, kao takva, inače spada u najomiljenije igre Srba širom Vojvodine. Igrački elementi tzv. dupliri u ovoj igri su posebno izraženi. Najboljim igračima *Cigančice* smatrani su Bačvani, jer njihove improvizacije i broj kombinacija bez sumnje izazivaju divljenje“ (*Циганчица* 1994: 93).¹⁹³ Naziv igre nesumnjivo ukazuje na temperamentno parovno izvođenje, kakvo je tipično za izvođačku praksu Roma, a s obzirom na to da Romi na melodiju *Cigančice* ispevaju i tekst na romskom jeziku, može se zaključiti da je ova melodija svojstvena kako muzičkoj tradiciji Srba, tako i Roma u Bačkoj. U Srbobranu i Bačkom Petrovom Selu „*Cigančica* se igra pod nazivom *Riči*“ (*Циганчица* 1994: 103).¹⁹⁴

Šire je poznata i parovna igra *Ja sam Jovicu*, koja se izvodi u Bačkoj i podunavskom delu Srema.¹⁹⁵ Naziv je dobila po tekstu pesme, a u prošlosti najviše se izvodila na bubalicama, za vreme uskršnjeg posta. Tom prilikom, ovaj ples je izvođen isključivo uz pesmu, odnosno vokalnu pratnju, dok je instrumentalna pratnja bila izostavljena.¹⁹⁶

¹⁹³ Tekst *Cigančice*: Ciganka je Cigana udarila vilama, a Cigan je Ciganku udario po članku. Oj Jelena, Jelena, pala si sa bedema, pala si sa bedema, oj Jelena, Jelena. Aj riči, riči, riči, dopala se baba čiči, a ja bio pa vidio, kad je babu poljubio (*Циганчица* 1994: 93). *Lidana* je slična igri *Cigančica*, ali pošto se kazivači nisu prisetili ove melodije, ona nije snimljena prilikom terenskih istraživanja. Tekst: Oj, Lidana, Lidana, pokri kuću šindrama, pa pogledaj na kuću, da li rode doleću. Oj, Lidana, Lidana, dušo moja medena, volim te ko boga, života mi moga. Oj, Lidana, Lidana, kosa ti je svilena, usta kao ruža, uzmi me za muža (*Циганчица* 1994: 176).

¹⁹⁴ Primeri melodije *Cigančica* su I 90, I 10, I 94, primeri melodije *Riči* su I 7, I 58.

¹⁹⁵ Primeri melodije *Ja sam Jovicu* su I 28 i I 51.

¹⁹⁶ Tekst pesme: Ja sam Jovicu šarala, varala, šećera mu davala. Ja sam Jovicu zvala u kuću, da mi čisti obuću. Nije Jovica obuću čistio, već je mene ljubio. Jovo, Jovice, dušo i srce, ljubim tvoje očice. Prozor otvori, pa mi govori, imaš koga u sobi. Imam taticu, imam mamicu, samo nemam Jovicu (*Циганчица* 1994: 109).

Todore,¹⁹⁷ *Sirotica*¹⁹⁸, *Keleruj*,¹⁹⁹ *Kisel' vode*²⁰⁰ su parovne igre čiji su nazivi takođe proizašli iz tekstualne komponente. Pošto se reči haj, huj keleruj rimuju sa sledećim stihom pesme, a nemaju određeno značenje, naziv melodije *Keleruj* se u okolini Sombora često zamenjuje nazivom *Kelneruj*, što ima logičniji smisao i odnosi se na rad kelnera, a proizilazi iz tekstualnog dela daljeg toka pesme.

Đurđevica ili *Đurđevka*, igra poreklom sa etnokoreološkog područja Srbije, se odomacila širom Vojvodine, a i u drugim krajevima gde žive ili su živeli Srbi. U Vojvodini je poznata pod dva naziva, *Đurđevica* u Bačkoj, Baranji i Sremu, a *Đurđevka* u Banatu.²⁰¹

Igra *Podvoje*²⁰² je dobila naziv po svom plesnom obliku (*Цигачница* 1994: 241), a *Srpkinja*, danas poznata kao autorska kompozicija Isidora Bajića

¹⁹⁷ Primeri melodije *Todore* su I 8, I 11, I 13 i I 14. Tekst pesme: Todo, Todore, zar ti nemaš matere, da ti pere košulje, da ti čizme obuje? Nemam matere da mi pere košulje, da mi pere košulje, čizme da mi obuje. Igraj do mene, ljubiću te do zore, ljubiću te do zore i oprati košulje (*Цигачница* 1994: 235).

¹⁹⁸ Primer melodije *Sirotica* je I 5. Tekst pesme: Ja sam sirota, nemam nikoga, samo jedno crno oko koje ljubim ja. Sirotice ti, nemoj tužiti, jer ti imaš crno oko koje ljubiš ti (*Цигачница* 1994: 123).

¹⁹⁹ Primeri melodije *Keleruj* su I 30, I 57, I 33, I 31, I 47, I 46, I 48, I 52, I 32, I 62 i I 63. Tekst pesme: Haj, huj, keleruj, slađa supa neg' pasulj, opa, cupa, lepa, na tri noge šerpa. Imao sam curicu, ko rumenu ružicu, opa, cupa, bela, al' si me zanela. Imala sam dilbera, al' ga nisam volela, o moj Bože blagi, da l' se goropadi? Kelnerice Marice, ljubim tvoje okice, bolje igray mala, zar si zadremala. Sinoć mi je moj dilber doš'o rano pod pendžer, pa mi veli mala, zar si već zaspala. Ove dve do mene, obadve su ljubljene, samo treća nije, ume da se krije. Haj, huj, keleruj, svakog lolu ne poštuj, mnogi vešto laže, al' mu ne pomaže (*Цигачница* 1994: 229).

²⁰⁰ Primer melodije *Kisel vode* je I 12. Ova melodija se u severnom Banatu i Bačkoj izvodi u kolu pod nazivom *Mladino kolo*, koje povede mlada posle venčanja. Tekst pesme: Kisel' vode, kisel' vode i kisele čorbe, kisel' vode, kisel' vode, devojačke mode, devojačke mode. Sad je moda, sad je moda šešir bez oboda, sad je moda, sad je moda, šešir bez oboda, šešir bez oboda. Dođi dragi, pa mi kupi papuče u boji, mama kaže, mama kaže, to mi lepo stoji, to mi lepo stoji. Sitnim rišom nek nariše papučar po njima, da prkosim ja u kolu, našim zlotvorima, našim zlotvorima (*Цигачница* 1994: 221).

²⁰¹ Primeri melodije su *Đurđevka* I 34, I 35, *Đurđevica Sivac* I 36, *Đurđevica Ravno Selo* I 56. Tekst pesme: Đurđevica kolo vodi, za njom Jova sve povodi, korak, dva, korak dva, ja sam mlada Srpkinja. Dukatići na njoj zveče, kolo igra, gajde ječe, korak, dva, korak, dva ja sam mlada Srpkinja. Lepi Jova poigrava, Đurđevicu pogledava, korak, dva, korak, dva, ja sam mlada Srpkinja. Na njemu su zlatne toke, zlatne toke sa dve oke, korak, dva, korak, dva, ja sam mlada Srpkinja. Đurđevice, ded poskoči, da ti vidim čarne oči, korak dva, korak, dva, ja sam mlada Srpkinja (*Цигачница* 1994: 163).

²⁰² Primeri melodije *Podvoje* su I 96, i I 104.

na tekst Đorđa Maletića, postala je sinonim za ples i smatra se najuspelijim srpskim kadrilom. Ova melodija i igra je vremenom prihvaćena od strane svih slojeva srpskog društva još u doba Austro-Ugarske, međutim, u neposredno sprovedenim terenskim istraživanjima na području Bačke, ona nije pomenuta od strane kazivača, što može na izvestan način da ukaže na postepeno iščezavanje iz tradicionalnog repertoara srpskih instrumentalnih izvođača.²⁰³

Što se tiče rasvetljavanja naziva tradicionalnih melodija koje neguju Srbi poreklom iz Hrvatske bitne informacije daje muzičko-folklorni materijal, koji je na području Hrvatske, odnosno Like, prikupio Ivan Ivančan.²⁰⁴ Prema saznanju Ivančana, *Ančica*²⁰⁵ je naziv kola ili melodije, koja se u nekim krajevima prepoznaje pod imenom *Đačko kolo*. Ono je najviše rasprostranjeno upravo u Lici, sa početnim stihom: „Čuvajte se, Ančice, karlovačkih đaka“. Inače vlada mišljenje, da je ova melodija produkt gradske sredine, pa njoj ranije i nije bila posvećivana veća pažnja istraživača. Među brojnim notnim zapisima u zbirkama Instituta za narodnu umjetnost (danas Institut za etnologiju i folkloristiku, prim V. I.) postoji jedan primer varijante ovog kola, i to u zbirci Franje Vilhara sa stihom: „Čuvajte se djevojke, mitrovačkih đaka“ (Ivančan 1981: 12).

Za razliku od vokalne forme uz koju se na području Vojvodine ne pleše, *Bećarac* je lički ples,²⁰⁶ čija je melodija zapravo prilagođena slavonska pesma bećarac, koju su najverovatnije u Liku doneli sezonski radnici koji su iz brdsko-planinskog područja u velikom broju išli na rad u Slavoniju (Ivančan 1981: 13).

²⁰³ Tekst pesme: Oj, Srpkinjo bud' orna, kao što si uzorna, kaži nek se razglasi, šta te tako krasi? Belo grlo il' lice, čarne oči milice, il' ružice usana, ili kosa vrana? Kaži nam naš krine, da nas želja baš mine, kaži nam sad odma', kaži nek se zna. Šta ti znam odgovorit', brale, kad me sram tvoje site hvale. Hvalite onaj cvet, što ga voli ceo svet, dična sam samo ja, što sam Srpkinja (*Цигачница* 1994: 269).

²⁰⁴ Nazivi zbirki: *Okolica Gospića, od Zрманje do Krbavskog polja, Dolina Gacke i okolica Perušića i u Lici 1968. godine* (Ivančan 1981: 5).

²⁰⁵ Primer melodije *Ančica* je II 39.

²⁰⁶ Primeri melodije *Bećarac* su II 16, II 14 i II 15.

Posle Drugog svetskog rata u muzičkoj tradiciji Like postalo je zastupljeno *Biračko kolo*.²⁰⁷ Posebnu pažnju ovom kolu posvećuje Jelena Dopuđa, koja navodi da se ono izvodi na brojnim lokalitetima Bosne i Hercegovine. Po čestim nalazima na teritoriji Bosne i Hercegovine, moglo bi se pretpostaviti da je *Biračko kolo* došlo u Liku s tih strana.²⁰⁸ Osim momaka devojaka, plešu ga i deca uz pratnju pesme. Kolo se izvodilo u zatvorenoj formi, sa parom u sredini, a postoji mišljenje da se razvilo tokom Drugog svetskog rata, u partizanskim redovima (Ivančan 1981: 67).²⁰⁹

*Haj' na lijevo ('Ajd na l'jevo)*²¹⁰ vrlo je rašireno kolo u Lici, inače je dobro poznato i u Slavoniji (Ivančan 1981: 14) dok su *Kruške, jabuke, šljive*²¹¹ ples koji je donet iz severnih ravničarskih krajeva. Pod nazivom *Zaplet*, na ovu igru ukazuju i sestre Janković s napomenom da se „igra u većini jugoslovenskih krajeva“ (Ivančan 1981: 16). Smatra se da je *Kukulješće (Kukunješće)*²¹² takođe došlo od severnih ravnica, a naziv je rumunskog (vlaškog porekla).²¹³ Svojevremeno i Kuhač beleži melodije plesa *Kokonješće* (Srbija) i *Kokonca*, kao i sestre Janković, koje napominju da je ova igra zastupljena u većini jugoslovenskih krajeva.²¹⁴

Jednostavniji vid prisustva poetskog elementa ne zapaža se na primeru autohtonih kola u solističkom ili orkestarskom izvođenju, ali na primeru

²⁰⁷ Primer melodije *Biračko kolo* je II 34.

²⁰⁸ Detaljnije videti Ivančan 1981: 13.

²⁰⁹ Tekst pesme: Ovo dvoje lijepi pari, na jesen se privjenčali, oborili oči dolje, sad vidimo da se vole itd.

²¹⁰ Primer melodije *'Ajd na l'jevo* je II 26.

²¹¹ Varijantu po nazivu čini primer melodije *Kruške, jabuke, grožđe* II 18.

²¹² Primeri melodije *Kukunješće* su II 3, II 29, II 33, II 36, II 37, a primer *Kukulješće* je II 32.

²¹³ Svojevremeno je ples *Kukunješće* bio raširen u velikom delu Jugoslavije, a pretpostavka Ivana Ivančana je da se, kao najvitalniji, održao u Sremu, Banatu itd. Rečnik hrvatskosrpskog književnog jezika i leksikon *Sveznanje* tumače reč *Kukunješće* (primer I 86, II 3, II 29, II 33, II 36, II 37), */Kukunješće* (primer I 71), */Kokonješće (Kokonješće* primer I 84, *Kukulješće* primer II 32) kao rumunski ples (rum. *coconește*) (Tekavčić 1968-1969: 149). Isto tako je i melodija *Dunjeranka (Dunje ranke* primer II 28) verovatno dobila naziv po rumunskoj reči *Dunăreancă*, od reči *Dunăre (Dunav)*. Detaljnije videti Tekavčić 1968-1969: 151. Pretpostavka je da i naziv *Vlaško kolo* (primer I 70) ima rumunsko poreklo, a Dragoslav Dević navodi i činjenicu da su Srbi u području Crnorečja preuzeli i rado igrali vlaške igre. Detaljnije videti Девић 1990: 124.

²¹⁴ Detaljnije videti Ivančan 1981: 16.

zvučnog snimka nekadašnjeg izvođenja harmonikaša Jove Mijatovića, kao što je melodija *Vranjanka* (harmonika, J. M. primer I 17), prisutno izvikivanje pojedinih reči, kao što su:

„Razvuci, Jovo“,

„Samo tako“,

„A, ha“, „Ala umeš, Jovo“,

„To, Jovo“²¹⁵, (*Vranjanka*, primer I 17), koje se direktno odnose na određenu pojavu, bilo da je povod način igranja, izvođač odnosno pojedinac, način sviranja, ili je u pitanju zbijanje šale koja deluje kao podsticaj date aktivnosti.

Varijante uzvikivanja vidljive su na primeru *Žikinog kola*, koje je takođe nekada izvodio somborski harmonikaš Jova Mijatović:

„Sviraj Jovo, Žikino kolo“,

„Samo tako, Jovo“,

"Sviraj, Jovo"

„To, Jovo“,

„Op, op, sviraj, Jovo“ (*Žikino kolo*, harmonika, J. M. primer I 92).

Međutim, gotovo inertno, u momentu izvikivanja odnosno uzvikivanja određenih reči, pažnja prisutnih se usmerava na pojedinca koji uzvikuje, a potom se spoznaje njegova izgovorena poruka, da bi kao posledica toga bilo privremeno skretanje pažnje od slušanja same instrumentalne interpretacije. Očito je da uzvikivanje izvodi smeliji i više nadahnut izvođač/pojedinac solo, bilo da je to igrač ili svirač, pretežno muškog pola.²¹⁶

Uzvikivanje u smislu dozivanja ili skretanja pažnje prisutno je i pri sviranju čobana prilikom čuvanja stoke na ispaši. Na taj način, usamljen čoban, obraćajući se stadu, ili psu koji je u Bačkoj često dobijao ime Bojtar, ostvaruje vid komunikacije (*Čobanski povici*, gajde, M. M. primer I 27).

²¹⁵ Selena Rakočević takve pojave definiše pojmom „izolovane sentence“ (Ракочевић 2009a: 239).

²¹⁶ Iz razloga svoje jake veze sa prirodom, žena je bila nosilac većine obreda, pa samim tim i obrednog pevanja. Osim koledarskog obreda koji se izvodio uoči Božića, gde su glavni akteri bili muškarci, svi ostali su „pripadali“ ženi. Detaljnije videti Големовић 1998: 48.

Uzvikivanje je izvedeno u skladu sa samim nazivom ove pojave, intonativno više od govora i dinamički jače izraženo, sa uzlaznim melodijskim pokretom na početku i silaznim smerom pri kraju ove inače kratke celine. Ritmička organizacija je bila uočljiva putem silabičnog načina izraza, pulsiranjem u pretežno jednakim notnim vrednostima i ritmički podudarno muzičkoj pratnji.

Uzvikivanje ili ispevanje nekoliko stihova u toku plesa i izvođenja instrumentalne melodije karakteristično je za Bunjevce i Srbe starosedeoce u Bačkoj, koje su poznate pod nazivom poskočice.²¹⁷ Ova forma se danas pod istim nazivom može smatrati i kao instrumentalna melodija, koja se izvodi bez poetske komponente i egzistira u muzičkom repertoaru starosedelaca u Bačkoj (primer I 74) i Hrvatskoj (primer II 12).

Ako se razmatra raspodela izvođačkih uloga pri interpretaciji vokalno-instrumentalnih melodija, vokalni i instrumentalni izvođač može biti jedna osoba ili više njih istovremeno, dok onaj koji igra, ako je nadahnut, eventualno može da učestvuje i kao pevač. Tu se podrazumeva da je tempo izvođenja melodija umeren i da omogućava istovremeni vokalni i plesni izraz. Upravo ove odlike su tipične za srpsku građansku liriku na prelazu 19. u 20. vek.²¹⁸

Kako Seleno Rakočević navodi da su na području Banata nekada postojali tekstovi na koje su se ispevale melodije iz Srbije poput *Seljančice*, *Đurđevica* ili *Žikinog kola* (Ракочевић 2009a: 241), pretpostavljamo da je takav slučaj bio ranije i u Bačkoj. Naime, sadašnja terenska istraživanja muzičke tradicije Srba starosedelaca pokazuju da svirači prilikom instrumentalnog izvođenja nisu dodavali poetsku komponentu, tako da su melodije sa etnokoreološkog područja Srbije izvedene na isključivo instrumentalan način (*Varbačica suknjica*, primer I 68, *Đurđevica* primer I 36, I 56, *Žikino kolo* primer I 92). Međutim, kao usamljen primer, prilikom

²¹⁷ Pored prisustva u Bačkoj, poskočice se pod pojmom „izvikivanje“ uočavaju i u Banatu (Ракочевић 2009a: 239). Slično tome, Božidar Širola spominje „priskočnice“ na području Hrvatske, koje devojke izmišljaju prema najnovijim događajima u selu (Širola 1937: 277).

²¹⁸ O razvoju srpskog građanskog pesništva detaljnije videti Клеут 1988a: 7-23, Клеут 1988b: 24-41.

terenskog istraživanja u Ravnom Selu, desio se i slučaj da instrumentalni izvođač nakon ispevanog teksta zasvira instrumentalnu verziju. To se očitovalo pri vokalnoj interpretaciji *Đurđevice* (*Đurđevica Sivac*, basprim, M. Ć. primer I 36) od strane jednog kazivača koji je imao nameru da drugog kazivača podstakne na podsećanje te melodije, kako bi je ovaj po odslušanom primeru, bez pevanja, odsvirao na tamburi. Na taj način se i na prostoru Bačke uočava slučaj da se, kao što je primetila Seleno Rakočević u Banatu, pojedine melodije danas najčešće izvode isključivo u instrumentalnom vidu, bez poetske komponente.²¹⁹

Jedan od najstarijih zapisa forme koja odgovara današnjem bećarcu u izvođenju glasa uz pratnju gusala načinio je Franjo Kuhač 1849. godine na području današnje Hrvatske, odnosno tadašnje slunjske pukovnije. Do danas, bećarac se u Bačkoj ustalio kao jedna od najvažnijih vokalnih formi, čija je društvena uloga prvenstveno komunikativna,²²⁰ a istu takvu funkciju bećarac ima u muzičkoj tradiciji Srba iz Hrvatskoj, s tim što je to i poznata plesna forma.

Za razliku od pojedinačnih izvođenja koji su u najvećoj meri isključivo instrumentalni, aranžmani plesnih narodnih melodija za tamburaški orkestar Radio Novog Sada, koje je načinio Sava Vukosavljev obiluju primerima vokalno-instrumentalnog izvođenja. Tako su u ovaj rad uvrštene sledeće melodije: *Svatovsko kolo*²²¹ (za grupu pevača i tamburaški orkestar, primer III 16), *Ja sam Jovicu*²²² (za grupu pevača i tamburaški orkestar, primer III 4),

²¹⁹ Detaljnije videti Ракочевић 2009а: 242.

²²⁰ Zbog toga što je u bećarcu primaran sadržaj teksta, bećarac se razvio u muzičko-poetski obrazac sa izrazito komunacijskom funkcijom. Detaljnije videti Матовић 1998: 31.

²²¹ II: „Ajde, brže, momci, cure, da se veselimo,
pokraj svirca, tamburaša, kolo da vodimo. :II
II: Jesen stiže, jesen stiže, veselje se sprema,
od svatovca, od svatovca lepše pesme nema. :II
II: Lepa j' ruža, lep je beli krin,
a najlepši zelen ruzmarin. :II
II: lepa j' ruža, lep je beli krin,
a najlepši, a najlepši zelen ruzmarin“ :II

²²² „Ja sam Jovicu šarala, varala,
II: šećera mu davala. :II

bunjevačka melodija *Sirotica*²²³ (primer III 1) i *Bunjevačko momačko kolo*²²⁴ (za grupu pevača i tamburaški orkestar, primer III 11), *Todore*²²⁵ (za grupu pevača i tamburaški orkestar, primer III 9), *Keleruj*²²⁶ (za žensku grupu pevača i tamburaški orkestar, primer III 7), *Logovac*²²⁷ (za hor i tamburaški orkestar, primer III 6).

Poetsku osnovu melodija starosedelaca u Bačkoj, koje se izvode na vokalno-instrumentalan način čine prvenstveno motivi ljubavi dvoje mladih, ili siročeta bez roditelja. Često je opisan lik sirotog mladića ili devojke koji nalaze „svog para“ i nedaće teškog života prevazilaze nalazeći utehu u obostranoj ljubavi. Neretko se pominje i poziv u kolo, oko svirca, koji je centralna ličnost u svakoj prilici koja je praćena veseljem i muzikom.

-
- Ja sam Jovicu zvala u kuću,
II: da mi čisti obuću :II,
Nije Jovica obuću čistio,
II: već je mene ljubio. :II
Jovo, Jovice, dušo i srce
II: ljubim tvoje očice“ :II
- ²²³ „Ja sam sirota, nemam nikoga,
II:samo jedno crno oko koje ljubim ja. :II
Sirotice ti, nemoj tužiti,
II: jer ti imaš crno oko, koje ljubiš ti“ :II
- ²²⁴ II: "Ja cura, ti divojka,
svađamo se oko momka :II
II: Zubi su mi od bisera,
usta slađa od šećera“ :II itd.
- ²²⁵ II: „Todore, Todore, Todor nema matere, :II
II: Todor je u ritu, radi za forintu. :II
II: Todore, Todore, ko ti pere košulje, :II
II: ko ti čizme masti, ko ti pere vlasi?:II
II: Todore, Todore, igray malo do mene, :II
II: Ljubiću te do zore i oprati košulje“ :II
- ²²⁶ II: „Haj, huj, keleruj, lepša supa, neg' pasulj, :II
II: opa cupa, dragi, šta ti cura radi? :II
II Sinoć mi je moj dilber, došo tamo pod pendžer, :II
II: pa mi tepa: Mala, da l' si već zaspala? :II
II: Imala sam dilbera, al' ga nisam volela, :II
II: opa, ipi dragi, šta ti cura radi?“ :II
- ²²⁷ Žene: II: „Cvetala mi detelina, nisam više materina, :II
II: već sam sada lole mog, lole garavog“ :II
Muški: II: „Znaš devojko, šta si rekla, da 'š za mene poći? :II
II: A sad suza suzu stiže, al' nema pomoći“ :II

Poput situacije u muzičkoj praksi Srba starosedelaca, u muzičkoj tradiciji Srba iz Hrvatske takođe postoje primeri vokalno-instrumentalnog izvođenja. To se, u ovom radu, prvenstveno odnosi na melodije uz koje se pleše, a kao reprezentativni primeri izdvajaju se melodije iz Like *Milica*²²⁸ (primer II 31), *Biračko kolo*²²⁹ (primer II 34), *Ančica*²³⁰ (primer II 39), *Kukunješće*²³¹ (primer II 33 i II 36).

U pesmama iz Like dominira dobrota i moral devojke (*Milica*, primer II 31), ili se putem pevanih stihova, kao što je slučaj u muzičkoj tradiciji Srba starosedelaca iz Bačke, poziva u kolo i na sviranje tambure (*Kukunješće*, primer II 33 i II 36), ali ima i primera u kojima se opisuje i vragolast odnos devojke i mladića (*Ančica*, primer II 39). U svakom slučaju, putem ispevanog teksta uočava se rodna (ne)ravnopravnost, u kojem se „svircem“ podrazumeva muškarac, dok je žena u većini slučajeva predodređena kao pevač ili igrač.²³²

U pogledu morfološke strukture pevanih primera, kod Srba starosedelaca i Srba iz Like zajedničko je prisustvo osmeračkog stiha, a evidentna je alternacija više vrsta stihova u okviru jedne pesme. Prilikom pretraživanja notne građe u nototeci Radio Novog Sada u primeru *Hajd u kolo*, koji je priređen za tamburaški orkestar od strane Save Vukosavljeva prisutan je refren tra, la, la...²³³, a u muzičkoj tradiciji Srba iz Like refreni dostižu

²²⁸ „Milica je večerala i na sokak istrčala,
Joj, Milice, jedinice, joj Milice, jedinice
Milica je dobro dijete, što je momci ne volete,
Milica je loše sreće, nijedan je momak neće,
Stara kola rastočena, Milica je isprošena“.

²²⁹ „Ajde, mala, biraj para, da vidimo da li valja,
II: Led, led sladoled, slađa cura nego med“: II itd.

²³⁰ II: „Kanite se, Ančice, karlovačkih đaka, :II
đaci đavoli, profesori još gori,
II: a trgovci, mladi momci, kartaju se s novci“ :II

²³¹ II: „Ajde mala, ajde ti, kukunješće igrati, :II
II: kukunješće igrati, u tamburu svirati“ :II itd.

²³² Načinima ispoljavanja rodnosti u folklornoj plesnoj praksi Banata bavila se Selena Rakočević, detaljnije videti Ракочевић 2011b: 186-202.

²³³ U svojoj knjizi posvećenoj refrenu, Dimitrije Golemović navodi primer pesme sa refrenom trajlaj, lara, laj, koju su prilikom terenskih istraživanja na Kosovu zabeležile sestre

dužinu stiha javljaju se kao stalni joj, Milice, jedinice, ili promenljivi, kao što je slučaj u *Biračkom kolu* (primer II 34).²³⁴

Iako sadržajne odlike poetskih tekstova nisu predmet ovih istraživanja, date su samo osnovne tematske karakteristike. Nesporno bitna činjenica je da instrumentalna pratnja vokalnoj deonici daje dodatni stilski izraz i melodije za igru, kao takve, imaju značajno mesto u srpskoj muzičkoj tradiciji na prostoru Bačke.

Generalno gledano, nazivi instrumentalnih melodija Srba starosedelaca u Bačkoj u proteklom periodu nisu budili veću pažnju istraživača koji se inače bave ovom muzičko-folklornom problematikom. Tako smo danas u situaciji da postoji potreba za detaljnijim uvidom u terminološke odrednice pojedinih melodija, kako bi se i na taj način spoznale eventualne zakonitosti muzičkog oblikovanja melodija.

Pri pokušaju određivanja porekla naziva određenih melodija, kazivači uglavnom smatraju da se *Bačko kolo* (primer I 88, I 82, I 49) odnosi na geografsko područje Bačke, dok je manji broj ispitanika asocijativno ukazao na to da se naziv odnosi na ime naselja Bač. U poredbenom odnosu naziva *Veliko bačko kolo* i *Malo bačko kolo*, kazivači su istakli da se ove instrumentalne melodije razlikuju kako po kvantitativnom elementu, tako i po melodijskoj liniji. Različiti izvori notnih i tonskih zapisa *Velikog bačkog kola* (primer I 105, I 100) ili *Malog bačkog kola* (primer I 107) takođe ukazuju samo na prisustvo melodijskih sličnosti ili razlika, a nikako ne ukazuju na upotpunjavanje informacija potrebnih za rasvetljavanje etimologije reči. Kao moguća potvrda da određeni primer ne predstavlja „varijantu“, nego „uzorak“ odnosno „invarijantu“ svedoče nazivi poput *Bačko kolo Pravo* (primer I 99).

Janković, kao i refren traj, nana, kojeg je zabeležio Miodrag Vasiljević u Crnoj Gori. Detaljnije videti Големовић 2000: 164, 131. Refren tra, la, la, la tipičan je i u pesmama Rumuna iz Vojvodine. Videti Fracile 1987a: 314.

²³⁴ Ovo kolo može da se igra i peva sa i „brez“ pratnje instrumenta. Drugačije se zove *Šetno kolo* ili *Šetajuće* (Pavlica 2010: 57).

Ono što se svakako može tumačiti kao pojava novijeg datuma je postojanje naziva *Veliko bunjevačko kolo*, koje s epitetom „veliko“ čini paralelu formulaciji naziva *Veliko bačko kolo* (primer I 105, I 100). Poređenje ova dva naslova pokreću niz pitanja, između ostalih i to: ako postoji „veliko bunjevačko“, kako to da ne postoji „veliko srpsko“ kolo. U dosadašnjem istraživanju isticanje identiteta srpske nacije vidljivo je samo na primeru *Srpsko Novosadsko kolo* (prema svirci narodnog svirca) koje je za klavir „udesio“ dr Jovan Paču (primer IV 2), a pridev „srpski“ tj. se naslućuje i u nazivu *Malog bačkog kola* tj. *Raickog kola* (primer I 75), koje je kao takvo, tj. pod tim nazivom šire prepoznatljivo po Srbima (Racima) iz bačkog sela Sivac.²³⁵ Slučaj „prisvajanja“ tradicionalnih melodija od strane određene nacionalne zajednice vidimo i u primeru naslova *Bunjevačko gajdaško kolo* (primer I 20) u muzičkoj tradiciji Bunjevaca, dok u muzičkoj tradiciji Srba srećemo naziv *Gajdaško kolo* (I 72). U oba navedena slučaja reč je o izvođenju ovog kola na gajdama, ili u novije vreme, o oponašanju zvuka gajdi na harmonici, violini itd. Sestre Janković su zabeležile i sinonime kojima se pod *Subotičkim kolom* (primer I 77) podrazumeva upravo *Bunjevačko kolo* (Јанковић 1949: 348). Takođe je, u novije vreme, evidentan slučaj da se nekadašnja melodija *Momačkog kola* (primer I 15, I 85) sreće pod nazivom *Bunjevačko momačko kolo*.

Između ostalog, u zapisima za violinu Lazara Sekulića iz 1896. godine nalazi se i *Ličansko kolo* (primer I 87), koje predstavlja jedini slučaj prisustva melodije iz Like u muzičkoj tradiciji Srba u Bačkoj. Inače, kako kaže Ivan Ivančan, *Ličko kolo* je glavni ples Ličana, a svoj naziv nosi zbog specifičnosti po kojima se razlikuje od ostalih kola. Na smotri u Zagrebu 1939. godine izveo ga je Ogranak Seljačke sloge iz Ličkog Novog (Ivančan 1981: 17). Za razliku od *Ličanskog kola* koje je dato u prilogu ovog rada, Ivančan navodi da se *Ličko kolo* sastoji iz dva dela, i to lagane šetnje, kolanja, i bržeg dela sa

²³⁵ Podatak od Marinka Popova, koji je *Raicko kolo* naučio prema sviranju violiniste Rajka Miljanskog iz Sivca, max/doc/teren_popov.

skokovima, koji se izvodi uz zapovest kolovođe, bez muzičke pratnje (Ivančan 1981: 87).

Način igre je nesporno uticao na naziv plesa, a time i na naslov instrumentalne melodije koja prati igru. Između ostalog, to je slučaj sa melodijom *Makazice* (primer I 4) koja je, po rečima kazivača, sa područja Srbije dospela na prostor Vojvodine i danas je veoma tražena i popularna u Bačkoj.²³⁶ U grupu instrumentalnih melodija uz koje se pleše u zatvorenom krugu, izvode se i melodije *Kolo na jednu*, ili *Kolo na dve strane* (primer I 61). Za razliku od naziva *Bačko kolo*, koji se odnosi na područje Bačke, odrednice „na jednu“ ili „na dve strane“ upućuju na smer kretanja grupe igrača.

Poput melodije *Đurđevka* (primer I 34, I 35), sa etnokoreološkog područja Srbije preuzete su i melodije *Vranjanka* (primer I 17, I 54)/ *Vranjavka* (primer I 53), *Moravac* (primer I 66), *Užičko kolo* (primer I 97), *Žikino kolo* (primer I 92).²³⁷ Radi preciznijeg ukaza na eventualne melodijske razlike, ima slučajeva da se problem varijante locira na određena naselja, tako na primer imamo naziv *Đurđevica Sivac* (primer I 36) i *Đurđevica Ravno Selo* (primer I 56). Imena naselja se pominju na već pomenut način, kao što je *Subotičko kolo* (primer I 55), *Srpsko Novosadsko kolo* (primer IV 2), *Somborsko kolo* (primer I 91), *Sivačko kolo* (primer I 102), ili u novije vreme je nastao *Staparski vez* (primer I 106), kako je naslovljena autorska kompozicija Srboslava Ivkova.

Melodija Srba starosedelaca iz Bačke pod nazivom *Liška patka* (primer I 21), inače je poznata kao melodija sa tekstom „liška patka, morka...“ ali se često izvodi kao isključivo instrumentalna. Isti je slučaj sa melodijom *Kad se Cigan zaželi* (primer I 69), *Milica je večerala* (primer I 23), koje se van određene prilike i funkcije, neobavezno, izvode na čisto instrumentalan način.

²³⁶ Podatak dao Marinko Popov, max/doc/teren_popov.

²³⁷ Prema konstataciji Slobodana Zečevića igra *Vranjanka* i *Moravac*, *Užičanka* se sreću na etnokoreološkom području zapadne Srbije (Zečević 1981: 36-38), *Moravac* i na području središnje Srbije (Zečević 1981: 35).

Često se dešava da nazivi melodija postaju prepoznatljivi i po samo jednoj reči, bez navoda u celosti. Takav je slučaj sa primerom *Milica je večerala*, koji se u muzičkoj tradiciji Srba iz Bačke i Hrvatske, evidentira u skraćenom vidu, tj. *Milica* (primer I 24, II 24, II 31). Lična imena kao nazivi melodija sreću se u slučajevima kada je u pesmi reč o određenom imenu, ako je to autorska kompozicija (*Oršino kolo* po nadimku Obrada Milića, primer II 22), ili eventualno ukazuje na mogućnost da je posvećeno pojedincu (*Darinkino "kolo"*, primer I 29), ili društveno-statusno važnoj ličnosti, primer *Kraljevo kolo* (primer I 64). Određivanje polne i statusne komponente vidljivo je u naslovu melodije *Devojačko kolo* (primer I 12), zatim *Momačko kolo* (primer I 15, I 85), *Sirotica* (primer I 5).

U periodu između dva svetstva rata na području Hrvatske popularna muzika je bila sredstvo zabave na proslavama i balovima u kabareima, restoranima, kafanama (Lučić 2004: 126). Prema pisanoj dokumentaciji, 1929. godine je održan plesni red zagrebačkih novinara i tada su na repertoaru, između ostalog, bili *Seljančica*, *Valcer*, *Fokstrot* i *Tango*. Pretpostavlja se da je u to vreme postala popularna i *Polka* kao varijanta srednjeevropskog društvenog plesa iz prelaza 19. u 20. vek, s tim da u Lici ima posebne odlike (Ivančan 1981: 18).

Uticaj orijentalnog muzičkog izraza vidljiv je na primeru melodije *Turski rastanak* (primer I 50, I 73). Iako je poznata pod nazivom *Nizamski rastanak*, u Bačkoj se, verovatno zbog vekovnog prisustva Turaka na ovim prostorima logično ustalio naziv „turski“, koji su, kao danas, koristili izvođači i pre jednog stoleća, o čemu svedoče i tonski snimci izvođenja Jove Mijatovića u prvoj polovini 20. veka.

Suživot i susedstvo srpske i mađarske nacije sigurno ima uticaja u preuzimanju naziva *Čardaš* (primer I 25)²³⁸ i formiranju imena melodije *Mađarac* (primer II 10, I 27), koju je svojevremeno na području Rumunije zabeležio Bartok i to pod nazivom *Srpski mađarik* (Bartók and Lord 1978: 468, primer I 93). Na području Bačke danas je zastupljen savremeniji izraz, *Mađarac*, koji se vezuje za određeno naselje (primer *Somborski mađarac*, I 81). *Ketuša* (primer I 101) je naziv igre i melodije koja potiče od mađarske reči *kéttő*, što znači dva (udvoje). Ovaj ples pored zabavne ima i privrednu funkciju. Naime, u toku svadbenog veselja, posle večere, mlada igra sa svatovima, prvo sa bližom rodbinom, a potom sa ostalim učesnicima. Svako ko želi da igra sa mladom dužan je da traži odobrenje od kuma i da u vidu poklona mladencima plati u tikvu, korpu ili tepsiju koju drži enđebula, enga (kumova ćerka).²³⁹

Određena ekspresija instrumentalnog izvođenja očituje se u primeru *Tuš* (primer I 1), čiji je naziv kratak, zvučan, baš kao što je i karakter te signalne melodije. Svojevrsno zvučno oslikavanje može se naslutiti i u nazivima melodija kao što je *Galop kolo* autora Save Vukosavljeva (primer I 43), koje na određen način, programski asocira na pejzažnu sliku bačke ravnice.

Funkcija instrumentalne melodije u smislu povoda njenog izvođenja dobro se iskazuje primerom *Svadbeni marš* (primer I 3), čiji se fragment melodije kompozitora Feliksa Mendelsoana, u novije vreme, izvodi prilikom ulaska mladenaca u salu za gozbu, nakon obavljenog venčanja. Takođe deo savremenog svadbenog muzičkog repertoara čini i *Marš na Drinu* Stanislava Biničkog (primer I 45), koji se često izvodi oko ponoći, u momentu kada

²³⁸ *Čardaš* ima koren reči koji odgovara nazivu gostionice – čarda, pa je verovatno ples čardaš svojevremeno izvođen u manjim prostorima, poput gostionica. Detaljnije videti Džadžević 2005: 110.

²³⁹ Kada se mlada umori zamenjuje je druga igračica, a češće to čini preruseni muškarac *Циганчица* (1994: 205).

mladenci treba da seku tortu, kako bi im zajednički život bio sladak poput šećera.

Nekada i danas poznata pesma *Divan je kićeni Srem* (primer I 16), zbog svoje ritmičke komponente i trodelne mere podesne za plesanje, danas se prilikom svadbenog veselja, u momentu plesa sa mladom često izvodi u spletu sa ostalim melodijama u trodelnom taktu. Tako ova vokalna forma postaje instrumentalna, sa načinom izvođenja „u spletu“ sa drugim melodijama – pesmama, valcerima, bez obaveze da se izvede u celosti.

Drmež (primer II 2), koji danas često izvode Srbi poreklom sa Banije, je najtipičniji ples severozapadne Hrvatske i predstavnik je plesa u tzv. panonskoj plesnoj zoni. U Liku je, stoga gotovo sigurno, došao iz severnog susedstva, a možda i neposredno preko Banije i Pounja, gde je takođe veoma popularan. Sam naziv govori da se prilikom tog plesa treba jače tresti – drmati. Mnogobrojne seoske grupe izvodile su ga na raznim predratnim i posleratnim smotrama (Ivančan 1981: 14). Nekad se ovo kolo izvodilo uz mješnice: „To se uvati za ruku. Diple sviraju, a cijelo selo se uhvati u kolo“ (Ivančan 1981: 72). „Danas kolo prati usna harmonika, a nekad se izvodilo uz tambure dangubice. Nekoliko puta se instrumentalno izvede, a zatim prestane svirka i zapevaju pevači“.²⁴⁰

Melodije improvizacionog karaktera, čije je postojanje zapaženo u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske, nose simbolične nazive kao što su *Slobodno sviranje* (primer II 19), *Svirka na diplama* (primer II 5), *Čobansko sviranje* (primer II 6), pa se na osnovu toga već stiče utisak da je reč o svirci na određenom instrumentu, ili pak da je reč o izvođenju melodije prilikom čuvanja stada. Za razliku od njih, melodije pod nazivom *Sviranje na po šest* (primer II 7) i *Povratna* (primer II 30) asociraju na pojedine postupke koji se odnose na elemente plesa.

²⁴⁰ Detaljnije videti Ivančan 1981: 73.

4.3 Odlike forme

Nakon uvida u delove forme i njihove međusobne odnose u funkciji stvaranja celine, proizilazi konstatacija da se melodije starosedelačkog stanovništva Bačke, Srba i Bunjevaca, odlikuju planom koji predviđa raspon od jednostavnih monotematskih i jednodelnih, do onih za koje je tipičan politematizam i višedelnost.

U pogledu makro-plana, primer jednostavnosti forme predstavlja signalna melodija *Tuš* (harmonika, M. D. I 1) koja se odlikuje prisustvom akorda i kao drugog motiva – pasaža, koji se izvodi u deonici diskanta harmonike dok je u basovnoj deonici evidentna statična akordska pratnja. Prema rečima kazivača,²⁴¹ ne postoji „određena melodija“ *Tuša*, već melodijsko kretanje svaki svirač izvodi na svoj način, tj. svira proizvoljno, birajući akordske durske sklopove i njihov nastup u određenoj ritmičkoj organizaciji. Međutim, ako je u pitanju izvođenje u okviru ansambla, neophodan je dogovor svirača o korišćenju određenih melodijskih motiva i izboru tonske visine.

Stepenom složenije strukture smatra se oblik koji nastaje principom ponavljanja dela A. Tako, u zavisnosti od nivoa izmene u kretanju melodije nastaje oblik A A1 (*Makazice*, harmonika, M. P. primer I 4, *Sirotica*, basprim, M. Č. primer I 5, *Hopa cupa skoči*, harmonika, A. S, primer I 6), ili A Av (*Riči*, basprim, M. Č. primer I 7, *Todore*, basprim, M. Č. primer I 8, *Ranče*, basprim, M. Č. primer I 9, *Cigančica*, harmonika, A. S. primer I 10, *Todore*, samica, I. S. primer I 11, *Kisel vode*, harmonika, U. V. primer I 12).

U pogledu mikroforme, *Devojačko kolo* (violina, L. S. primer I 2), koje je Lazar Sekulić zabeležio 1895. godine, sastavljeno je iz dve rečenice od po

²⁴¹ Podatak od Momčila Dimića, max/doc/teren_dimic.

četiri takta, sa istim početkom i različitim kadencama pa se na taj način formira periodična struktura:

A
a av
4t 4t

Upravo repeticija melodijske celine (a) koja se dešava uz veće melodijske promene (av) zadovoljava minimum sličnosti i razlike, te se stvara uslov za postojanje periodične strukture unutar dela A i to u najvećem broju primera (*Ranče*, basprim, M. Ć. primer I 9, *Cigančica*, prim, G. M. primer I 94, *Todore*, basprim, M. Ć. primer I 8).

Za razliku od melodija starosedelačkog stanovništva Bačke, pojedine melodije Srba poreklom iz Hrvatske odlikuju se kratkim uvodom, nakon čega sledi četvorotaktna celina odnosno mikro-forma **a** (*Sving*, tambura, M. L. primer II 1) ili A (a a1, *Drmež*, tambura, M. L. primer II 2, *Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3), a av avv (*Svirka na diplama* O. M. primer II 5).

U grupu primera sa jednostavnijom muzičkom formom u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske ističu se melodije izvedene na instrumentalni način, bez postojanja kratkog uvoda, dok u okviru dela A postoji ponavljanje rečenice od 4 takta a a1 ili a av (*Bukovički tango*, svirala, M. K. primer II 4, *Vranjanke*, tambura, N. P. primer II 8, *Valcer*, tambura, N. P. primer II 9, *Mađarac*, tambura, L. M. primer II 10).

Varirano ponavljanje dela A stvara dve celine od po 4+4 taktova i takva formacija je zastupljena u melodijama *Stiglo pismo iz Bosne* (tambura, M. P. primer II 13), *Hopa cupa* (tambura, M. P. primer II 11), *Poskočica* (IEF, primer II 12).

A Av
a a1 av a1v
4t 4t 4t 4t
(*Stiglo pismo iz Bosne*, tambura, M. P. primer II 13)

Zasnovane na monotematizmu su i melodije *Kozaračko kolo* (diple, O. M. primer II 21), kao i *Lički bećarac brzi* (tambura, D. P. primer II 14) i *Lički bećarac lagani* (tambura, D. P. primer II 15), s tim što na kraju postoji kodeta (codetta), koja svojim postojanjem doprinosi usložnjavanju oblika:

A Av Codetta
a av av avv 2t
4t 4t 4t 4t

(*Lički bećarac lagani i brzi*, tambura, D. P. primer II 14 i II 15)

Za razliku od melodija Srba poreklom iz Hrvatske, pojava višestrukog ponavljanja celine, te pojava njene blaže ili izraženije varijante (1 ili v) vidljiva je u melodijama koje pripadaju muzičkoj tradiciji Srba starosedelaca:

A Av Av1
a a' av a'v av1 av1'
4t 4t 4t 4t 4t 4t

(*Bunjevačko gajdaško kolo*, harmonika, M. P. primer I 20)

A A' A Av'
a av a' av' av avv av' avv'
5t 4t 5t 4t 5t 4t 5t 4t

(*Liška patka*, violina, R. M. primer I 21)

A Av Avv Av'
a av av av1 avv av1 av' av1
3t 3t 3t 3t 3t 3t 3t 3t

(*Bećarac*, violina, R. M. Фрациле 2001: 173, primer I 22)

U jednostavnije primere tradicionalnih melodija sa bitematskom građom, koje izvode starosedelci u Bačkoj, ubrajaju se oni, koji nakon izlaganja melodijske celine (a), imaju ponavljanje drugačijeg materijala (b) (*Čardaš*, harmonika, M. S. primer I 25, *Friščardaš*, harmonika, M. S. primer I 26, *Milica*, harmonika, B. M. primer I 23). Način ponavljanja melodijskih celina na primeru melodije *Ja sam Jovicu* prikazuje se dvojako, sa uzastopnim ponavljanjem dela (b): a b b' a b b' odnosno (a B, *Ja sam Jovicu*, violina KUD Ravangrad, primer I 51) i bez uzastopnog ponavljanja dela (b), odnosno

naizmeničnim nastupom delova (a) i (b): u a b a1 b1 (*Ja sam Jovicu, gajde*, S. B. primer I 28).

Slični načini formiranja oblika su i u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske i zasnivaju se na prisustvu dve tematske misli (a b) koje se tokom melodije variraju (*Slobodno sviranje*, diplo, M. K. primer II 19, *Oršino kolo*, diplo, O. M. primer II 22), ili stvaraju oblik tipa (a b b) odnosno (a B), u okviru kojeg se evidentira jedna pojava melodijske celine (a) i dva puta nastup celine (b) (*Bačko kolo*, tambura, D. B. primer II 25).

Primeri u kojima se u okviru tematske celine A dva puta pojavljuje deo (a) i analogno tome postoji izlaganje materijala (b) i njegovo ponavljanje u okviru B, označeni su kao (A B), a to je tipično za melodije pod nazivom *Dunje ranke* (tambura M. P. primer II 28), *Ajd na l'jevo* (tambura, D. B. primer II 26) i druge:

A B
a a1 b b1
4t 4t 4t 4t
(*Kukunješće*, tambura, N. P. primer II 29)

A B
a av b b1
4t 4t 4t 4t
(*Ajd na l'jevo*, tambura, D. B. primer II 26)

A B
a av b bv
4t 4t 4t 4t
(*Mađarac*, harmonika, S. Dž. IEF, primer II 27)
(*Dunje ranke*, tambura, M. P. primer II 28)

A B
a a' a b b'
4t 4t 4t 4t 4t
(*Povratna*, tambura, M. P. primer II 30)

Stvaranje trodelnih, četvorodelnih i složenijih oblika koji se zasnivaju na bitematskom materijalu (A B) prisutno je u melodijama Srba poreklom iz

Hrvatske, izvedenim na instrumentalni ili vokalno-instrumentalni način, a to su: *Milica*, *Kukulješće*, *Kukunješće*, *Biračko kolo*, *Cigančica*:

U(a B) a1 B1
b bv b' b1
4t 4t 4t 4t 4t 4t
(*Milica*, tambura, D. P. primer II 31)

A A' B B'
a a1 a' a1' b b1 b' b1'
4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t
(*Kukulješće*, usna harmonika, M. K. primer II 32)

U(A B) A1 B1
a a' b b' a1 a'1 b1 b2
4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t
(*Kukunješće*, tambura, D. P. primer II 36)

U(A B) A1 B1
a a1 b b1 a1 a2 b1 b2
4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t
(*Biračko kolo*, tambura, D. P. primer II 34)

A Av B A' Av1
a a' av a'v b b' a a' av1 av'1
4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t
(*Cigančica*, harmonika, S. Dž. IEF, primer II 35)

U instrumentalnoj muzičkoj tradiciji bačkih starosedelaca, kao najbrojnije ističu se melodije zasnovane na bitematskoj muzičkoj građi. Tako su u solističkom instrumentalnom izvođenju u obliku (A B) zabeležene melodije *Darinkino „kolo“*, *Keleruj*, *Đurđevka*, *Logovac*, *Tandrčak*, *Mazuljka*, *Galop kolo* itd.

A B
a a' b b'
4t 4t 4t 4t
(*Darinkino "kolo"*, violina, Секулић 1896, primer I 29)

A B
a a' b b1
4t 4t 4t 4t

(*Keleruj*, samica, I. S. primer I 30, *Keleruj*, harmonika, Z. P. primer I 31)

A B
a a1 b b1
4t 4t 4t 4t

(*Keleruj*, frula, P. M. primer I 32)²⁴²

A B
a a1 b bv
4t 4t 4t 4t

(*Logovac*, gajde, R. M. primer I 37, *Logovac*, gajde, M. M. primer I 38)

A B
a av b bv
4t 4t 4t 4t

(*Logovac*, harmonika, Z. P. primer I 39)²⁴³

A B
a av b bv
4t 4t 3t 4t

(*Galop kolo*, basprim, M. Ć. primer I 43)

Varirano ponavljanje tematskih celina A ili B usložnjava formu i na taj način nastaju trodel, četvorodel, petodel itd. zasnovani na bitematskoj muzičkoj građi:

A A1 B
a a' a1 a1' b bv
4t 4t 4t 4t 4t 4t

(*Vranjanka*, basprim, Đ. P. primer I 54)

A B B1
a a1 b bv b1 bv1
4t 4t 4t 4t 4t 4t

²⁴² *Keleruj*, harmonika, A. S. primer I 33, *Đurđevka*, samica, M. M. primer I 34 (Bartók and Lord 1978: 460, Ракочевић 2009a: 799), *Đurđevka*, duet harmonika, primer I 35, *Đurđevica* (*Sivac*), basprim, M. Ć. primer I 36.

²⁴³ *Logovac*, harmonika, A. S. primer I 40, *Tandrčak*, frula, S. B. primer I 41, *Mazuljka*, harmonika A. K. primer I 42.

(*Subotičko kolo*, basprim, M. Ć. primer I 55)

Melodije koje se zasnivaju na tri različita muzička materijala takođe su zastupljene u muzičkoj tradiciji bačkih starosedelaca, i poput onih sa bitematskom građom, stvaraju trodelni ili složeniji muzički oblik. Pojedine melodije sadrže jednostavno izlaganje materijala A B C, dok se u većini slučajeva javlja složeniji oblik, baziran na ponavljanju određenog dela nakon prvog izlaganja A B C. Tako imamo primer da se oblik završava melodijskim materijalom dela B (A B C B, *Somborski mađarac*, harmonika, S. I. primer I 81, *Turski rastanak*, harmonika, J. M. primer I 73, *Poskočica*, tambura, G. M. primer I 74 itd.), melodijskim materijalom A B (A B C A B *Raicko kolo*, violina, R. M. primer I 83, *Kokonješte*, basprim, Đ. P. primer I 84). Mogući su i slučajevi ponavljanja delova A B C (primer *Kukunješće*, violina, *KUD Ravangrad* primer I 86), kao i druge, brojne kombinacije.

Za razliku od instrumentalne muzičke tradicije starosedelaca u Bačkoj, u instrumentalnoj muzičkoj tradiciji Srba doseljenih iz Hrvatske, prisustvo tritematskog muzičkog materijala nalazi se vrlo retko i to na primeru melodija *Ančica i Kukunješće*:

U (A) B C
a a' b b' c c'
4t 4t 4t 4t 4t 4t

(*Kukunješće*, deonica limenih duvača Muzika savske divizione oblasti, primer II 37)

U(A b C) A1 b1 C1
a a' c cv a1 a'1 c1 cv1
4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t 4t

(*Ančica*, tambura, D. P. primer II 39)

Ova pojava ujedno i ukazuje na to da u muzičkoj tradiciji doseljenih Srba iz Hrvatske nisu zabeleženi primeri melodija koji sadrže četiri ili više različitih tematskih materijala, dok su u muzičkoj tradiciji starosedelačkog

sloja stanovništva zabeležene i melodije sa četiri²⁴⁴, pet²⁴⁵ i više²⁴⁶ različitih tematskih materijala.

U pogledu forme, oblikotvornu ulogu imaju pojave uvoda, prelaza i kode (coda) ili kodete (codetta).

Uvod može da se sastoji od jednog tonskog sazvuca signalnog karaktera, a često je odvojen kratkom pauzom od početka glavne melodijke misli (*Sving*, tambura, M. L. primer II 1, *Drmež*, tambura, M. L. primer II 2). Ova pojava je tipična za izvođenje na banijskoj tamburi i na neki način predstavlja signal početka, a u psihološkom smislu svojevrsnu memorijsku pripremu i neposrednu proveru štimovanja instrumenta pred izlaganje melodije. Jedan od takvih primera predstavlja primer banijska melodija *Drmež*:



u A
1t a a1
4t 4t

Slika 5: uvod, *Drmež*, tambura, M. L. primer II 2

Uvodi koji se sastoje iz melodijskog fragmenta tipični su za izvođenje pretežno na aerofonim instrumentima, kao što su gajde i dipile, ali i kordofonim – banijska tambura. Oni po svojoj građi mogu biti prostiji – od

²⁴⁴ *Cigančica*, prim, G. M. primer I 94, *Po dvoje*, violina R. M. (Фрациле 2001a: 175-176) primer I 104, *Visoko kolo*, harmonika, S. I. primer I 95, *Užičko kolo*, basprim, Đ. P. primer I 97, *Bačko kolo (Pravo)*, harmonika, M. S. primer I 99.

²⁴⁵ *Somborsko kolo*, harmonika, J. M. primer I 103, *Ketuša*, harmonika, M. P. primer I 101, *Veliko bačko kolo*, harmonika, M. D. primer I 105.

²⁴⁶ Ovde je, između ostalog, reč o *Velikom bačkom kolu* (primer III 17), koje je Sava Vukosavljev aranžirao za tamburaški orkestar, a čiji se oblik sastoji iz: u U1 U2 A A' B B1 C Bv Bv' D D' B1 B1' Cv p P E E' Bv1 Bv' F Fv Bv2 Bv2' G Bv3 Bv3' G H I Cv1 Cv1' Bv4 Codetta.

jednog tona i složeniji – sazdani od nekoliko tonova pri sviranju na diplama,²⁴⁷ banijskoj tamburi²⁴⁸ u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske, kao i pri sviranju na gajdama²⁴⁹ u muzičkoj tradiciji Srba-starosedelaca.



Slika 6: prostiji uvod, *Todore gajde*, V. R. primer I 13



Slika 7: složeniji uvod, *Svirka na diplama*, O. M. primer II 5

Karakterističan melodijski skok koji formiraju osnovni ton melodije, njegovo ponavljanje, te za kvartu niže dva puta odsviran ton, čine uvod koji je karakterističan za melodije starosedelaca, a koje su označene kao „bačke“, tj. „bačko kolo“. Ovaj uvodni deo je najčešće koncipiran u vidu četvorotakta i po broju taktova je podudaran sa četvorotaktnim celinama koje su osnovne i gradivne jedinice melodije.



Slika 8: *Veliko bačko kolo*, takt 1-4, tamburaški orkestar, arr. Sava Vukosavljev, primer III 17

²⁴⁷ *Svirka na diplama*, O. M. primer II 5, *Kozaračko kolo*, diplo, O. M. primer II 21, *Oršino kolo*, diplo, O. M. primer II 22.

²⁴⁸ Pri izvođenju na banijskoj tamburi uviđa se pojava malog uvoda „u“ pred pravim uvodom „U“ *Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3.

²⁴⁹ Jedan od takvih primera je *Ja sam Jovicu*, gajde, S. B. primer I 28.

Slično tome, uvodni motiv može biti imitacija pokretnog borduna gajdi, koji se izvodi na nekom drugom instrumentu.²⁵⁰



Slika 9: uvod, *Bačko kolo*, takt 1-4 violina, zapisao Lazar Sekulić 1895. godine, primer I 88

Uvod koji je iste građe kao i glavna melodijska misao što za njim sledi, prisutan je u primerima koji se izvode na vokalno-instrumentalan način. Ova pojava je naročito izražena u pojedinim melodijama Srba poreklom iz Hrvatske²⁵¹ i u primerima aranžmana melodija starijih seljaka za mušku ili žensku grupu pevača uz pratnju tamburaškog orkestra.²⁵²



Slika 10: uvodni deo, *Biračko kolo*, takt 1-16, tambura, D. P. primer II 34

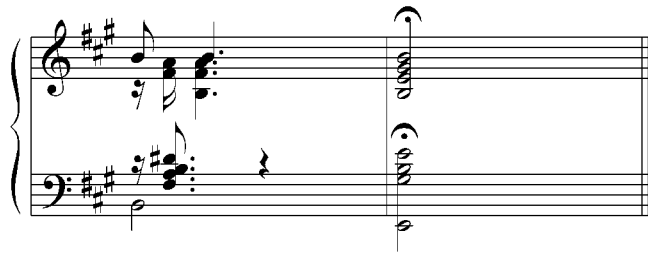
²⁵⁰ Ovakav primer izvođenja evidentan je i pri sviranju Rajka Miljanskog na violini. Detaljnije videti Фрациле 2001a: 166.

²⁵¹ *Biračko kolo*, tambura, D. P. primer II 34, *Kukunješće*, tambura, D. B. primer II 36, *Milica*, tambura, D. P. primer II 31.

²⁵² *Sirotica*, primer III 1, *Ja sam Jovicu*, primer III 4, *Keleruj*, primer III 7, *Todore*, primer III 9, *Đurđevica*, primer III 10, *Bunjevačko momačko kolo*, primer III 11.

Pored uvoda, oblikotvornu ulogu imaju i završeci melodija u smislu kode ili kodete.

Na primeru melodije *Moravac* (harmonika, M. V. primer I 66), izvođač na harmonici je nakon završnog tona melodije formirao završetak u vidu akordskog sazvuca dominantine dominante i razrešenja u dominantni sazvučnik:



Slika 11: *Moravac*, Codetta, harmonika, M. V. primer I 66

Postoje primeri kada u toku izlaganja melodije dođe do kretanja melodije naviše i formiranja završne kadence, koja takođe ima karakter kodete (*Ličansko kolo*, violina, L. S. primer I 87, *Momačko kolo*, harmonika, J. M. primer I 15):



Slika 12: *Momačko kolo*, Codetta, harmonika, J. M. primer I 15



Slika 13: *Kolo*, Codetta, violina, S. B. primer I 80

Prethodni i slični primeri ukazuju na to da se kodete mogu formirati u skladu sa melodijskim kretanjem, kakvo je bilo u uvodu:



Slika 14: *Bačko kolo*, Codetta, violina, zapisao Lazar Sekulić 1895. godine, primer I 88

Jedan od primera zastupljenosti kodete, (koja je označena kao koda), sa usporenjem tempa uočava se na primeru *Svatovskog kola*, koje je aranžirano za grupu pevača ia tamburaški orkestar:

Coda

34

rin, ze - len ruz - ma - rin.

Fine
DC al Fine
e poi Coda

f rit.

f rit.

f rit.

f rit.

f rit.

f rit. E H7

f rit.

Slika 15: Svatovsko kolo, grupa pevača i tamburaški orkestar, primer III 16

U melodijama Srba doseljenih iz Hrvatske takođe su prisutni karakteristični završeci melodija u vidu kodete i to u primerima *Čobansko sviranje* (dvojna svirala, M. K. primer II 6), *Sviranje na po šest* (dvojna svirala, M. K. primer II 7), *Lički bećarac lagani* (tambura, D. P. primer II 15), *Lički bećarac brzi*, (tambura, D. P. primer II 14).

13

Slika 16: Lički bećarac brzi, Codetta, tambura, D. P. primer II 14

U kompoziciji *Milčevo kolo* Vase Jovanovića, koje je za tamburaški orkestar aranžirao Sava Vukosavljev (primer III 15), evidentan je primer kode (Coda), koja harmonski potvrđuje polazni tonalitet, a ponavljanjem početne tematske misli i deljenjem motiva zaokružuje oblik.

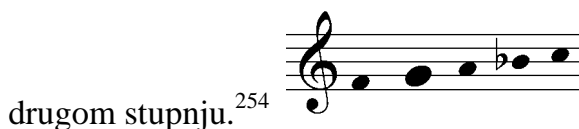
4. 4 Tonska osnova i ukrasi

Tonska osnova na kojoj se baziraju melodije Srba-starosedelaca, Srba i Bunjevaca u Bačkoj može se svesti na 5 vrsta, odnosno može imati:

- a) karakter durskog tetrakorda
- b) karakter moluskog tetrakorda
- c) karakter frigijskog tetrakorda
- d) karakter orijentalnog tetrakorda
- e) hromatski tonski niz

a) Tonska osnova sa karakterom durskog tetrakorda²⁵³

Veliki broj melodija iz muzičke tradicije Srba-starosedelaca u svojoj osnovi sadrži durski tetrakord (f g a b c), opseg čiste kvinte i kadencu na



U ponekim melodijama užeg obima prisutna je varijabilnost četvrtog stupnja melodije (b-h), gde se h, odnosno povišeni četvrti stupanj javlja kao skretnični ton²⁵⁵ (f g a b /h skretnično/ c) (*Dvoje podvoje*, harmonika, S. L.



Za ove melodije karakterističan je završetak na drugom stupnju.

Za razliku od pomenutih, za pojedina izvođenja melodija nije tipična alteracija tona IV stupnja (b u h): (e f g a b c, basprim, M. Ć. primer I 56), *Bunjevačko gajdaško kolo* (c f g a b c, harmonika, M. P. primer I 20) i *Cigančica* (c f g a b c, deo C i D, prim, G. M. primer I 94).

²⁵³ Na slici tonskog niza melodije jasno se ističe ton finalis (g), dok su tonovi ukrasnog karaktera predstavljeni manjim notnim glavama.

²⁵⁴ *Todore* (basprim, M. Ć. primer I 8), *Todore* (samica, I. S. primer I 11), *Todore* (gajde, V. R. primer I 13), *Todore* (gajde, S. B. primer I 14), *Liška patka* (violina, R. M. primer I 21), *Đurđevka* (samica, M. M., Bartok and Lord 1978: 460, Ракочевић 2009a: 799, primer I 34), *Đurđevka* (duet harmonika, primer I 35), *Turski rastanak* (deo b, harmonika M. L. primer I 50), *Turski rastanak* (deo C, harmonika J. M. primer I 73), *Žikino kolo* (deo C, harmonika, J. M. primer I 92).

²⁵⁵ U tonskom nizu, ton h se javlja kao skretnični (*Ličansko kolo*, violina, L. S. primer I 87, kao ukrasni, skretnični ili prolazni: *Rokoko 1*, (basprim, Đ. P. primer I 60), *Rokoko 2*, (basprim, Đ. P. primer I 59), *Kolo*, violina, S. B. T. primer I 80), *Somborsko kolo*, (harmonika, J. M. primer I 103), *Somborsko kolo*, (frula, S. B. primer I 91), *Logovac*, (harmonika, A. S. primer I 40), *Bačko kolo*, (Јанковић 1949, primer I 82), *Malo bačko kolo* (delovi A-D' osim dela H, basprim, Đ. P. primer I 107), *Marš na Drinu* (A i B/2 deo, harmonika, A. S. primer I 45), *Tuš*, (harmonika, M. D. primer I 1), *Veliko bačko kolo*, (harmonika, M. D. primer I 105), *Ketuša* (harmonika, M. P. primer I 101).

Ambitus velike sekste, odnosno heksakordalni tonski niz (f g a b c d) i kadenca na drugom stupnju sadržani su u više melodija, među kojima se ističe



Obim male septime i tonski niz f g a b c d es (karakter miksolidijskog modusa) sadrže sledeće melodije: *Gajdaško kolo*, gajde, R. M. primer I 72), *Sivačko kolo* (violina, KUD „Ravangrad“, primer I 102), *Staparski vez* (delovi A B, harmonika, S. I. primer I 106), *Cupanica* (harmonika, M. P. primer I 19).

Kao tonsku karakteristiku, pojedini primeri imaju više intoniran ton es zbog štimovanja frule, kao što je to na primeru izvođenja melodije *Tandrčak* (es je sedmi stupanj melodije, frula, S. B. primer I 41), ili pak dolazi do alteracije sedmog stupnja melodije (es) i to na način da nastaje skretnični ton (e): *Kraljevo kolo*, (A deo, harmonika, Z. P. primer I 64), *Logovac* (harmonika, S. I. primer I 78, tonski niz f g a b c d es /e skretnično/ f, baza miksolidijski modus).²⁵⁷

Pojedine melodije koje u osnovi svog tonskog niza imaju durski tetrakord, završetak na prvom stupnju, najčešće se kreću u obimu kvinte (g a h c d)



i to su: *Devojačko kolo* (violina, L. S. primer I 2), *Hopa, cupa, skoči* (harmonika, A. S. primer I 6) i melodija *Keleruj*.²⁵⁸

²⁵⁶ *Logovac*, (gajde, R. M. primer I 37), *Logovac* (gajde, M. M. primer I 38), *Logovac* (harmonika, Z. P. primer I 39), *Ja sam Jovicu* (violina KUD „Ravangrad“, primer I 51), *Kolo na dve strane*, (gajde, S. B. primer I 61), *Gajdaško kolo* (violina, KUD „Ravangrad“, primer I 67), *Ja sam Jovicu* (gajde, S. B. primer I 28), *Kisel vode* (harmonika, U. V. primer I 12).

²⁵⁷ Pri određivanju karaktera lestvice posmatra se isključivo tonski niz, izolovan od funkcija koje pojedini tonovi imaju u melodiji.

²⁵⁸ *Keleruj* (frula, P. M. primer I 32), *Keleruj* (samica, I. S. primer I 30), *Keleruj* (harmonika, O. H. primer I 57), *Keleruj* (harmonika, A. S. primer I 33), *Keleruj* (gajde, M. M. I 47), *Keleruj* (gajde V. R. primer I 46), *Keleruj* (gajde, S. B. primer I 48), *Keleruj* (frula, S. B. primer I 63)

U sličnim primerima, skokom kvarte naniže od finalisa takođe se proširuje

tonski opseg (d - g a h c d).²⁵⁹



Činjenicu da skok melodije istovremeno proširuje ambitus potvrđuje i opseg decime (c f g a b c d es), koji u sebi kao osnovu sadrži durski tetrakord, a što je svojstveno melodiji *Bećarac*, (violina, R. M. primer I 22). Kao jedna od odlika ovog izvođenja bećarca je da se krajevi melodijskih celina završavaju na drugom stupnju melodije, ali izvođački manir nekadašnjih svirača upravo je podrazumevao sviranje drugog stupnja za kojim sledi skok melodije za kvintu niže.²⁶⁰

Tonski niz u obimu male septime sadrže melodije *Momačko kolo* (harmonika,

J. M. primer I 15) (fis g a h c d e),

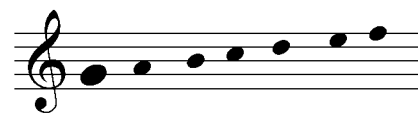


Čardaš (harmonika, M. A. primer I 25) (d e fis g a h

c),



Bačko kolo (violina Секулић 1896, primer I 88) (g a h c d e f, karakter miksolidijskog modusa)



, dok je u obimu čiste oktave, na bazi durske lestvice izvedena melodija *Kad se Cigan zaželi* (g a h c d e fis g, na basprimu

svira Milenko Ćosić, primer I 69).



Za razliku od izvođenja *Čardaša*, *Friščardaš* (harmonika, M. A. I 26) je od strane istog izvođača odsviran uz primenu alteracija određenih tonova,

²⁵⁹ *Keleruj* (harmonika, Z. P. primer I 31).

²⁶⁰ Uporediti primer I 22 u izvođenju Rajka Miljanskog na violini i primer I 65 takt 20 u izvođenju Jove Mijatovića.

tako da tonovi II i VII stupnja melodije imaju skretničnu funkciju.²⁶¹



Tonski niz koji u osnovi ima durski tetrakord veoma je zastupljen u melodijama Srba doseljenih iz Hrvatske. Kao jedan od primera je melodija *Kukunješće* (primer II 37) iz prvih decenija 20. veka, gde deonica duvača „Muzike savske divizione oblasti“ izvodi melodiju u opsegu male septime, koja kao tonsku bazu ima durski tetrakord (fis g a h c /cis/ d e), sa alteracijom IV stupnja i kadencom na drugom stupnju.



Kukunješće u izvođenju narodnih svirača Srba poreklom iz Hrvatske (tambura, D. P. primer II 33) ima tonski opseg velike sekste gde tonsku bazu čini durski tetrakord, a završetak melodije je na drugom stupnju.



Ove karakteristike sadrže i melodije *Kukulješće* (usna harmonika, M. K. primer II 32), *Milica* (tambura, D. P. primer II 31), *Mađarac*, (tambura, primer II 10), *Hopa cupa*, (tambura, M. P. primer II 11) itd.²⁶²

Bećarac koji ima heksakordalni niz, tonsku bazu karaktera durskog tetrakorda, svojstveno kretanje melodije jeste *Lički bećarac* (tambura, D. P. primer II 14 i II 15), ali u tradicionalnoj muzici Srba poreklom iz Hrvatske je i

²⁶¹ Primeri koji ilustruju sličnu pojavu su *Malo bačko kolo Raicko* (d fis g a h c /cis prolazno/ d e f /fis skretnično/ g, basprim, M. Č. primer I 75), *Ranče* (g a h c /cis skretnično/ d, basprim, M. Č. primer I 9), *Kukunješće* (B i C deo, harmonika, Z. P. primer I 71).

²⁶² Melodije koje su satkane od pentakordalnog niza, koji u svojoj osnovi sadrži durski tetrakord i kadencu na drugom stupnju su *Biračko kolo* (tambura, D. P. primer II 34), *Dunje ranke* (tambura, M. P. primer II 28), *Ajd na l'jevo* (tambura, D. B. primer II 26), *Bačko kolo* (tambura, D. B. primer II 25), *Seka Jela* (tambura, M P. primer II 23), *Stiglo pismo iz Bosne* (tambura, M. P. primer II 13).

bećarac iste tonske osnove, kojeg karakteriše takode završetak na drugom stupnju, ali je melodija šireg opsega (*Bećarac*, tambura, N. P. primer II 16) i po svojoj konturi blizak je bećarcu kakav neguju Srbi-starosedeooci.

b) Tonska osnova sa karakterom molskog tetrakorda

Kao svojevrsni supstrat molskog tetrakorda javlja se trikord (g a b)



, a sa skokom melodije za kvartu niže od osnovnog tona nastaje



tonski niz koji sadrži tonove d-g a b, karakterističan za početak melodije *Kukunješte* (A deo, harmonika, Z. P. primer I 71) i *Kukunješte* (A deo, violina, KUD „Ravangrad“ primer I 86).

U opsegu umanjene oktave (fis g a b c d es f)



kreće se melodija *Subotičko kolo* (basprim,

M. Ć. primer I 55).²⁶³


Međusobno identičan tonski niz u obimu male sekste i završetak melodije na prvom stupnju imaju dva zapisa melodije *Milica je večerala* koja pripadaju tradicionalnoj muzici Srba-starosedelaca (g a b c d es).²⁶⁴




²⁶³ *Kolo* (violina, S. B. primer I 80, sadrži tonski niz c g a b c d es), a *Srpski mađarik* (g a b c d e f, Bartók and Lord 1978, Ракочевић 2009a, primer I 93).

²⁶⁴ *Milica je večerala* (harmonika, B. M. primer I 23), *Milica* (Popov 2008: 32, primer I 24).


U melodijama koje pripadaju tradicionalnoj muzici Srba doseljenih iz Hrvatske, molski tetrakord je prisutan na primerima tonskih nizova različitih ambitusa, kao što su:

kvarta – (g a b c)  u primeru *Sviranje na po šest*, (dvojna svirala, M. K. primer II 7), gde je kadenca melodije na prvom stupnju melodije

kvinta – (g a b c d)  u melodiji *Slobodno sviranje* (diple, M. K. primer II 19), gde je kadenca takođe na prvom stupnju.

c) Tonska osnova sa karakterom frigijskog tetrakorda

U bunjevačkoj melodiji *Sirotica*, čiju tonsku osnovu čini karakter frigijskog tetrakorda (niz g a s /a/ b c d e s f, basprim, M. Ć. primer I 5), drugi stupanj se većinom javlja, podrazumevano, kao snižen (as), dok se kao alterovan (povišen) pojavljuje u zavisnosti od smera kretanja melodije i tada

dobija skretnični karakter.²⁶⁵ 

U melodijama Srba doseljenih iz Hrvatske i u melodijama iz muzičke tradicije Srba-starosedelaca nije zapažen tonski niz koji kao bazu sadrži frigijski tetrakord

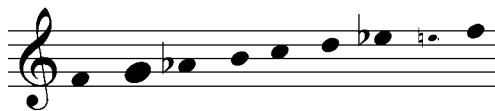
²⁶⁵ Tonski niz, bez alterovanog drugog tona (a), Miodrag Vasiljević označava kao "orijentalni dur" (Dević 1981: 329).

d) Tonska osnova sa karakterom orijentalnog tetrakorda

Tonska osnova koju čini orijentalni tetrakord sadržana je melodiji *Riči* (A deo, violina, KUD-a „Ravangrad“ primer I 7), koja ima tonski niz u opsegu čiste kvinte i završetak melodije je na drugom stupnju.

Slično tome, sa tonskim nizom čiju bazu karakteriše orijentalni tetrakord formira se kretanje melodija *Vranjanka* (harmonika, J. M. primer I 17), *Vranjanka* (A deo, basprim, Đ. P. primer I 54), *Marš na Drinu* (deo B, harmonika, A. S. primer I 45), *Cigančica* (A deo, basprim, M. Ć. primer I 90). Tonska osnova u opsegu čiste kvinte (f g as h c) je okosnica kretanja melodija *Cigančica* (harmonika, A. S. primer I 10) i *Malo bačko kolo* (H deo, basprim, Đ. P. primer I 107).

U tonskom nizu koji dostiže opseg oktave (f g as h c d es /e/ f), sedmi stupanj melodije se javlja sa skretničnom ulogom i upravo ova pojava je uočena u primeru *Žikino kolo* (deo A i B, harmonika, J. M. primer I 92).²⁶⁶



U opsegu oktave  su melodije *Kraljevo kolo*, (B deo, c f g as h c, harmonika, Z. P. primer I 64) i *Kolo*



(A deo, f g as h c des /d/ es f, harmonika, J. M. I 65), dok se B deo ove melodije zasniva na tonskom nizu durskog karaktera.

Za razliku od melodija starosedelačkog stanovništva, tonski niz koji u osnovi sadrži orijentalni tetrakord nije zapažen u melodijama Srba poreklom iz

²⁶⁶ Jedan od primera gde se javlja više prolaznih tonova je melodija *Podvoje* (delovi A B, violina, R. M. primer I 104).

Hrvatske, a kod Srba u Hrvatskoj (Slavoniji) prisutan je u malom broju

primera, u koje se ubraja *Cigančica*  (f g a s h c, harmonika, S. Dž. KUD „B. Radičević“ HR, primer II 35).

Za ove pomenute melodije, koje u svojoj tonskoj osnovi imaju karakter orijentalnog tetrakorda, karakteristična je kadenca na drugom stupnju.

e) Hromatski tonski niz

Za razliku od melodija starosedelačkog stanovništva Bačke, pa i melodija Srba sa Korduna i iz Like, instrumentalne melodije Srba poreklom sa Banije odlikuju se po tonskoj osnovi koja je bazirana na hromatskom nizu. Jedna od karakteristika ovih melodija je da su građene od četiri tonske visine (g a s a b, *Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3),



ili pet (g a s a b h, *Sving*, tambura, M. L. primer II 1) sa završetkom na prvom stupnju, ili imaju kadencu na drugom stupnju melodije (fis g gis a, *Drmež*, M .L. primer II 2).



Ova vrsta osobnosti tonskog niza instrumentalnih melodija Srba poreklom sa Banije nije usamljen slučaj, nego upravo je i jedna od karakteristika tradicionalne vokalne prakse.²⁶⁷ Na taj način, tonska osnova koju čini hromatski tonski niz uskog ambitusa je jedna od glavnih odlika tradicionalnih melodija Srba sa Banije, po kojoj se one uveliko razlikuju od

²⁶⁷ Detaljnije videti Ivkov 2009: 123.

tradicionalnih melodija Srba-starosedelaca i Bunjevaca u Bačkoj, pa i Srba poreklom sa drugih područja.²⁶⁸

Primena ornamenata i način ukrašavanja melodije uveliko je zavisno od folklornog područja i karaktera melodije, instrumenta i izvođačkog umeća svirača.

Tako se odsustvo ukrasa uviđa na pojedinim primerima melodija iz muzičke tradicije Srba poreklom iz Hrvatske (*Ančica*, harmonika, primer II 39, *Moravac*, usna harmonika, primer II 38, *Kukunješće*, tambura, primer II 36). Eventualno, ukrašavanje može da se uoči u deonici glasa uz pratnju instrumenta (*Biračko kolo*, primer II 34, *Milica*, primer II 31). U muzičkoj tradiciji Srba u Hrvatskoj, na području Baranje i Slavonije, melodije su slične onim u muzičkoj tradiciji Srba-starosedelaca u Bačkoj, pa je i bogatstvo ukrasa zajednička odlika (*Cigančica*, harmonika, primer II 35, *Mađarac*, harmonika, primer II 27, *Todore*, harmonika, primer II 17).

Sviranje na diplama odlikuje se primenom predudara, postudara i praltrilera (*Oršino kolo*, diplo, primer II 22, *Kozaračko kolo*, primer II 21), a izvođenje melodije slobodne improvizacione forme na dvojnoj svirali tipično je po primeni praltrilera, mordenta, predudara, grupeta (*Čobansko sviranje*, dvojna svirala, primer II 6). Takođe obilje ukrasa zapaža se u izvođenju melodija na svirali (*Bukovički tango*, svirala, primer II 4).

Što se tiče prisustva ornamenata u instrumentalnim melodijama Srba-starosedelaca, uočavaju se melodije koje su bogato ukrašene, kao i one koje u manjoj meri sadrže ukrase. Na basprimu izvedeno *Malo bačko kolo* odlikuje se prisustvom predudara i sasvim retko praltrilera (*Malo bačko kolo*, basprim, primer I 107). Izvođenje na harmonici podrazumeva primenu najraznovrsnijih načina ukrašavanja melodije, pogotovo ako je melodija komponovana i inspirisana težnjom da se iskažu ornamentalne mogućnosti (*Staparski vez*,

²⁶⁸ Uporediti ove melodije sa primerom Putnička II 20, koji sadrži sličnu tonsku osnovu.

harmonika, primer I 106), a inače pri izvođenju izvornih melodija na harmonici ukrasi su većinom zastupljeni na osminskim i dužim notnim vrednostima (*Veliko bačko kolo*, harmonika, primer I 105). Sviranje melodija na violini takođe se odlikuje senzibilitetom, koje podrazumeva primereno ukrašavanje (*Podvoje*, violina, primer I 104) i primena vibrata (*Varbačica suknjica*, violina, primer I 68).²⁶⁹ Priroda izvođenja melodija na gajdama podrazumeva u najvećoj meri prisustvo predudara, a potom i praltrilera (*Gajdaško kolo*, gajde, primer I 79), trilera (*Gajdaško kolo*, gajde, primer I 72). Sviranje tradicionalnih melodija na fruli takođe se odlikuje primenom praltrilera, predudara (*Keleruj*, frula, primer I 63), kao i duplog praltrilera, mordenta, trilera (*Tandrčak*, frula, primer I 41).

Primena ukrasa u melodijama u velikoj meri zavisi od nadarenosti i afiniteta izvođača. To, na neki način, postaje jedan od parametara po kojem se ocenjuje umeće izvođenja, ukazujući na to „kako svirač šara“,²⁷⁰ „kako ukrašava“,²⁷¹ „kako filuje“. ²⁷² Od presudne važnosti za primenu ornamenta u melodijama je to koliko svirač poznaje karakteristike tradicionalnih melodija određenog područja, da li ima osećaj za ukrašavanje melodije i naposljetku da li je dovoljno dobra postavka prstiju na instrumentu, kako bi se na što lakši način ostvarile finese u izvođenju, u koje spada i primena ukrasa.

²⁶⁹ Izostanak ukrasa je uočljiv u onim melodijama koje su date kao „skelet“ ili uzorak bez namere da se preciziraju izvođački maniri pri ukrašavanju (*Bačko kolo*, Јанковић 1949: 349, primer I 82), ili pak ukoliko njihova „priroda“ i poreklo ne podrazumeva ukrašavanje (*Čardaš*, harmonika, primer I 25).

²⁷⁰ Podatak od Obrada Milića, max/doc_teren_milic.

²⁷¹ Podatak od Srbe Ivkova, max/doc_teren_ivkov.

²⁷² Podatak od Riste Miškova, max/doc_teren_miskov.

4.5 Zvučna struktura

U zavisnosti od pripadnosti muzičkog instrumenta grupi kordofonih ili aerofonih, od osobenosti instrumentarijuma, u određenom smislu je i uslovljeno kreiranje toka melodije, kao i stvaranje sazvuka koji su u svojstvu pratnje glavnoj misli.

Prema notnim zapisima Lazara Sekulića (Секулић 1896), koji su predviđeni za izvođenje na violini, kretanje melodije je jednoglasno, dok je završetak rečenice i polurečenice naznačen tercnim sazvukom (*Devojačko kolo*, primer I 2).



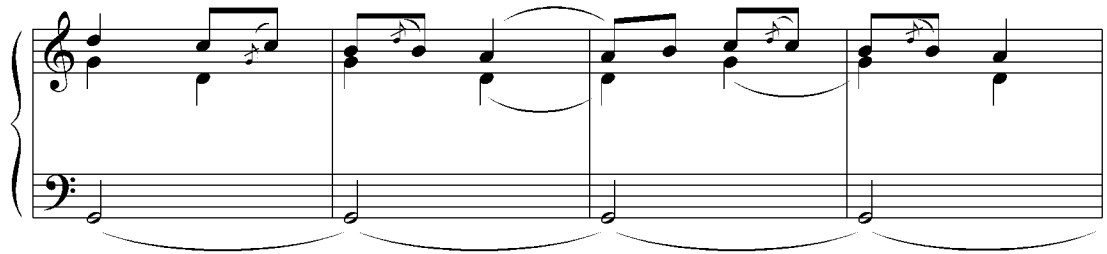
Slika 17: terčni sazvuk pri sviranju na violini, *Devojačko kolo* primer I 2, takt 5-8

Sličnu situaciju nalazimo i pri sviranju drugih tradicionalnih melodija starosedelaca Bačkoj, na instrumentu tipa tambure, kao što su prim i basprim, gde suštinu kretanja melodije predstavlja jednoglasna struktura. Međutim u zapisu melodije na samici (*Todore*, primer I 11) uočavamo pratnju melodiji, koja sa njom najčešće formira troglasno ili dvoglasno sazvučje. U pogledu ritmizacije melodijske pratnje, ona može biti istovetna sa ritmičkom pulsacijom melodije, što svakako daje signal početka i kraja melodijske celine, ili uz kombinaciju sa pauzama može da čini „kontru“ melodiji, odnosno na taj način upućuje na imitiranje uloga pojedinih deonica tamburaškog orkestra.



Slika 18: izvođenje na samici, *Todore*, zabeležio Ivan Sabo, primer I 11, takt 1-4

vodećoj deonici melodija ne silazi do osnovnog tona, nego se nadovezuje ista tonska visina na način produženja notne vrednosti:



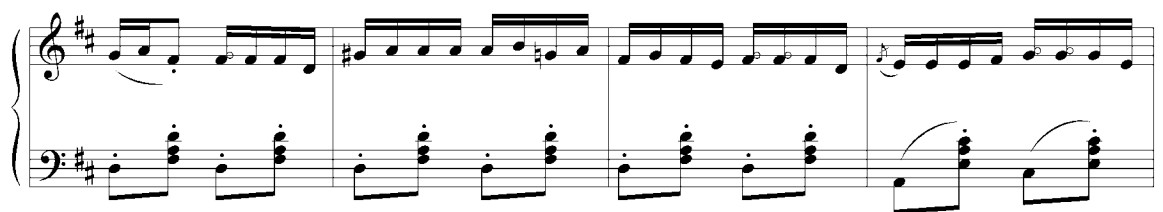
Slika 22: *Todore* (gajde, S. B. primer I 14, takt 1-4)

Izvođenje na harmonici pruža velike mogućnosti u pogledu primene dvozvuka, trozvuka i četvorozvuka kako u diskantu, tako i u basovnoj pratnji. U diskantu, dvozvuci i trozvuci se upotrebljavaju najčešće na polukadencama i kadencama melodijskih odeljaka, a vrlo je retko da se cela melodija izvede u sazvuku terce i to u onim slučajevima kad je umeren tempo i ovaj način interpretacije u diskantu ne predstavlja izvođaču velik tehnički zahtev (*Đivan je kićeni Srem*, primer I 16).



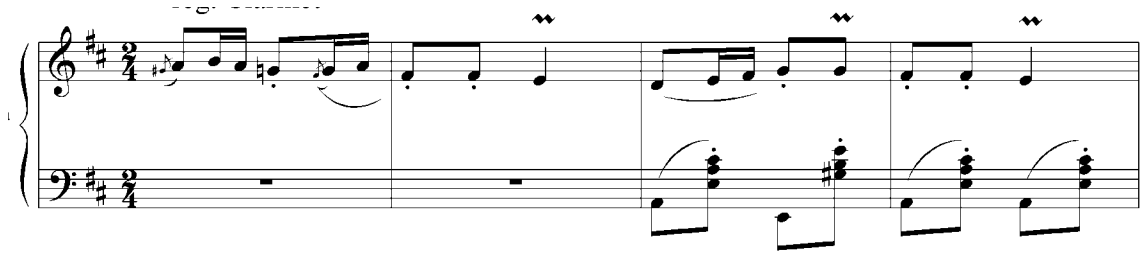
Slika 23: terce u diskantu harmonike, *Đivan je kićeni Srem* (harmonika, A. S. primer I 16, takt 5-8)

Jakim udarcem prsta o dirku često se dodirne susedni ili nesusedni ton na diskantu harmonike, tako da u datom momentu zazvuči određeni interval koji stvaraju ton melodije i ton koji je ukrasnog karaktera (o).



Slika 24: o - ton nastao "slučajnim" udarcem prsta o dirku, *Makazice* (harmonika, M. P. primer I 4, takt 12-15)

Što se tiče nastupa basa pri pratnji melodije, on može da se javi na početku melodije, ili nešto kasnije, dajući time značaj signalu početka.



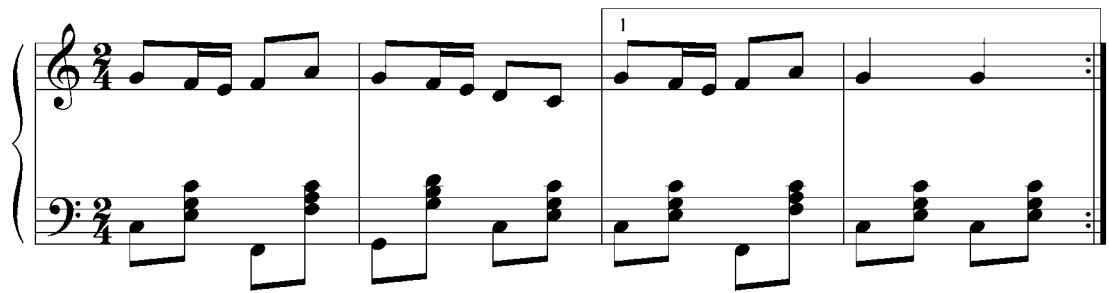
Slika 25: kasniji nastup basa u odnosu na početak melodije u diskantu harmonike, *Dvoje podvoje* (harmonika, S. L. primer I 18, takt 1-4)

U pogledu harmonske uloge basovne deonice u pratnji melodije, ona se može svesti na nekoliko načina. Najčešći primer predstavlja primena toničnog i dominantnog sazvuca.



Slika 26: upotreba toničnog i dominantnog akorda u pratnji melodije, *Keleruj* (harmonika, O. H. primer I 57, takt 1-4)

Potom postoje i oni primeri u kojima se pored tonične i dominantne harmonske funkcije u basovnoj pratnji javlja i subdominanta.



Slika 27: upotreba toničnog, subdominantnog i dominantnog akorda u pratnji melodije, (*Kisel vode* harmonika, U. V. primer I 12, takt 1-4)

Naročito se zapaža česta upotreba dominantine dominante i to u melodijama koje završavaju drugim stupnjem, na dominantnoj harmonskoj funkciji u basu.



non legato

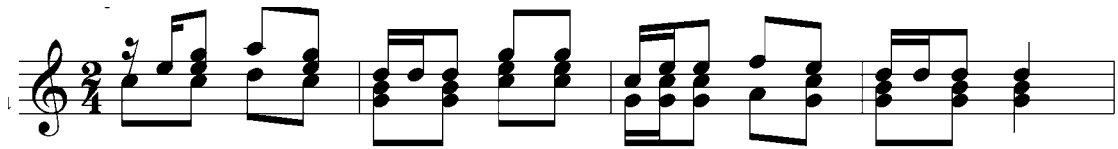
Slika 28: harmonske funkcije u basu t, DD, D, *Vranjanka* (harmonika, J. M. primer I 17, takt 13-16)

Široka lepeza izvođačkih osobnosti na harmonici omogućava evociranje zvuka gajdi na taj način što se melodija izvodi u diskantu, a u basu se imitira melodijsko kretanje pokretnog borduna:



Slika 29: u basu se svira kvartni pokret kao u pokretnom bordunu gajdi, *Bunjevačko gajdaško kolo* (harmonika, M. P. primer I 20, takt 1-4)

Za razliku od tradicionalne muzičke prakse starosedelačkog stanovništva u Bačkoj, usna harmonika je zastupljena u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske. Sazvuci koje ovaj instrument daje najčešće su intervali kvarta i kvinta, kao i trozvuci.



Slika 30: sazvuci pri izvođenju na usnoj harmonici, *Kukulješće* (M. K. primer II 32, takt 1-4)

U muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske, pri izvođenju na dvojnoj svirali, najčešći sazvuci su unison, sekunda i terca, dok se pri sviranju na diplama uočava razmak između pratećeg i vodećeg glasa do interala kvinte.



legato

Slika 31: izvođenje na dvojnoj svirali, *Čobansko sviranje* (M. K. primer II 6)



legato

Slika 32: *Svirka na diplama* (O. M. primer II 5)

Pri harmonizaciji narodnih melodija starosedelačkog stanovništva Bačke, za izvođenje profesionalnih ansambala, najpre se polazilo od jednostavnih rešenja putem upotrebe tonične i dominantne funkcije do

složenijih postupaka koji podrazumevaju upotrebe zamenika osnovnih funkcija i primenu tonalnog skoka i modulacije.

Na primeru bunjevačke melodije *Sirotica* (TO, primer III 1, deo A), Sava Vukosavljev je primenio izvesnu dinamiku u harmonizaciji, pa se tokom prvog četvorotakta (a) smenjuju harmonske funkcije sa dominacijom tonične

T – D7 I T – T – D7 – S,

da bi u drugom četvorotaktu (av) bila zastupljena dominantna, a došlo je i do simetrije u broju, ali ne i u odabiru harmonskih funkcija.

DD – D – II – T – D7 – T

U melodiji *Riči* (TO, primer III 2, deo A), isti aranžer u prvom delu (A) nije posegnuo za dinamiziranjem u promeni harmonskih funkcija, nego dominaciju preuzima tonična, da bi na kraju četvorotakta nastupila dominantna harmonska funkcija. U delu Av dolazi do brže smenjivanja tonične i dominantne funkcije t – D – t – D – t – D, da bi deo Avv podrazumevao transponovanje melodije za kvartu niže i identičnu primenu harmonizacije.

Transponovanje melodije putem tonalnog skoka evidentno je i u primeru *Malog bačkog kola* (TO, III 3). Tu se ne uočava potpuna simetrija u rasporedu harmonskih funkcija, ali su u okviru dela A zastupljene tonika i dominantna.

a: T – D7 – T – D7 – T

av: T – D7 – T

Međutim, simetrija je poput slučaja u melodiji *Riči*, evidentna na globalnom planu, jer se nakon prvo izlaganja melodije, ona transponuje za kvartu niže i tako nastaje deo Av, da bi se nakon toga, ceo postupak još jednom ponovio, pa se takoreći melodija pojavljuje in A, in E, in A i in E.

Transponovanje melodije za kvartu niže u primeru *Ja sam Jovicu* (TO, III 4) posledica je koncepta koji podrazumeva uvodni deo i nastup pevačke grupe, zbog čijeg glasovnog opsega treba da bude prilagođena visina

izvođenja melodije.²⁷³ Harmonski plan instrumentalnog uvoda T – D7 – T – D – S – T – DD7 – D – S – T – DD7 – D je takođe primenjen i u orkestraciji pri nastupu grupe pevača.

Za razliku od tog primera, uvod koji izvodi tamburaški orkestar u primeru melodije *Logovac* (TO, III 6) melodijski i harmonski je pokretljiviji i bogatiji za razliku od daljeg toka pri nastupu grupe pevača, gde se melodija bazira na istoj osnovi kao i uvod, međutim instrumentalna pratnja vokalnoj deonici melodijski i harmonski je pojednostavljena, isključivo iz razloga davanja prioriteta vokalnoj interpretaciji.²⁷⁴

Viši stupanj razlike između instrumentalnog uvoda i melodije koje izvode pevači podrazumeva postupak prilikom kojeg se promene izvrše na melodijskom, formalnom i na harmonskom planu, što je očito u primeru *Svatovsko kolo*, koje je aranžirao S. Vukosavljev (TO, primer III 16). Međutim, za razliku od navedenih, u primeru melodije *Bunjevačko momačko kolo* (TO, primer III 11) uvodni deo koji izvodi tamburaški orkestar pred nastup pevača, ne razlikuje se bitno po melodijskom kretanju i harmonskom planu, što je opet posledica namere aranžera da instrumentalni i pevani deo budu približno isti i na taj način ne odudaraju od atributa „tradicionalnog“.

Pri orkestraciji melodije *Tandrčak* od strane Bore Kurucića (TO, primer III 5), osnovna melodijska misao dopunjena je novim tematskim materijalom, pa se na taj način stvorila dvotematska sadržina (A i B), gde se druga transponuje za kvartu više (in C), za razliku od prve (in G), kojom se, nakon izlaganja B dela, zaokružuje cela forma.

Harmonski plan orkestracije *Učiteljskog kola* (TO, primer III 8) podrazumeva izlaganje melodijske misli A na toničnoj i dominantnoj funkciji A dura, a deo B na dominantnoj. Na to se, u harmonskom smislu, lančano

²⁷³ Isti postupak je primenjen i pri orkestraciji melodije *Keleruj* (TO, III 7) i *Todore* (TO, primer III 9).

²⁷⁴ Uporediti sa primerom *Đurđevica* (TO, III 10), gde se uočava slična pojava.

nadovezuje izlaganje tematske misli Av u E duru, da bi se forma završila izlaganjem materijala Bv na dominantnoj harmonskoj funkciji E dura.

Harmonsko rešenje primera *Novosađanka kolo* (TO, primer III 12) odlikuje se upotrebom tonične, subdominantne, dominantne funkcije i to u delu A, a: T – D – DS7 – S – T – D7 – T – D, i av: T – D – SD – S – T – D7 – DD7 – D i na taj način poput primera melodije *Sirotica* (TO, primer III 1), postiže se simetrija upotrebe broja harmonskih funkcija, ali ne i njenih vrsta, odnosno rasporeda. Za razliku od navedenog, u primeru *Kolo iz Bačke* (TO, primer III 13), u okviru A dela, nije postignuta simetrija ni po broju, ni po vrsti harmonskih funkcija, a: T – S – T – S – T – S, av: S – T – D – DD7 – D.

Za razliku od navedenih primera, *Milčevo kolo* (TO, primer III 15), koje je komponovao Vasa Jovanović, a za tamburaški orkestar aranžirao Sava Vukosavljev, počinje dominantnom funkcijom D7, koja se razrešava u toniku T, a u svom harmonskom planu sadrži i modulaciju, najpre u tonalitet prvog kvintnog srodstva (A dur), a potom u paralelni mol (fis) i povratak u paralelni A dur, da bi se cela forma putem kode (Coda) zaokružila u polaznom tonalitetu, D duru.

Primer melodije *Veliko bačko kolo* (TO, primer III 17), koje je takođe za tamburaški orkestar priredio Sava Vukosavljev, odlikuje se uvodom koji je baziran na upotrebi tonične i dominantne funkcije, kao i skladom međusobno naizmeničnog nastupa. Kao pred kraj uvoda, na kraju dela A, pored tonike i dominante, primenjuje se i upotreba dominantine dominante koja se razrešava u dominantu (DD – D), a isti harmonski plan se zadržava i u delu B. Naredni deo C karakteriše upotreba subdominante, do te mere, da se može nazvati „subdominantnom sferom“.²⁷⁵ Nakon toga, Bv deo objedinjuje sve tri funkcije (T, S, DD7, D).²⁷⁶ Slično delu C, deo D opet zalazi u „subdominantnu sferu“, s tom razlikom što je kadenca na dominantni nastala harmonskom vezom DD7 – D. Prelaz, poput uvoda, tipičan je po naizmeničnom nastupu tonične i

²⁷⁵ To je takođe karakteristično i za deo Cv.

²⁷⁶ Isti slučaj je i sa delom B1, koji sledi posle dela D.

dominantne funkcije, ali sada u terčno srodnom tonalitetu (A dur), do kojeg se, od polaznog C dura, došlo tonalnim skokom. Naredni delovi E i Bv1 objedinjuju funkcije T – S – DD7 – D, da bi deo F i G opet mogli biti označeni kao „subdominantna sfera“, dok sa naizmeničnom smenom subdominantne i tonične funkcije deo H može biti nazvan „polusubdominantnom sferom“. Do kraja *Velikog bačkog kola* zastupljene su sve tri funkcije (T, S, DD7, D), da bi forma bila zaokružena kodetom (Codetta) akordima i harmonskim funkcijama T – D – T.

4. 6 Osobnosti ritma i tempa

Ritmički sistem na kojem se zasniva najveći broj vokalno-instrumentalnih i instrumentalnih melodija je distributivni, dvodelne mere (2/4 takt). Iako ova mera preovlađuje jer „je u osnovi vojvođanskih igara i tu je zastupljen dvodel kao ’neprikosnovena osnovica’“ (Лажих Михајловић 2000: 104), može se primetiti prisustvo trodelne mere (3/4 takt), takt 6/8, alternacija više vrsta taktova (2/4 i 3/4 *Ranče*, basprim, M. Ć. primer I 9), prisustvo aksak ritma (7/16),²⁷⁷ a evidentan je i ritmički sistem parlando rubato.

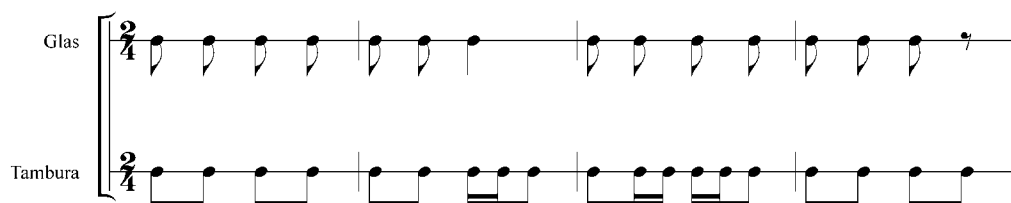
²⁷⁷ O elementima aksak ritma, u svojim raspravama je pisao Aristoksen objasnivši određene tonske dužine hronos protos, koje je nemoguće deliti. Ako se oni spajaju i razdvajaju može doći do međusobnog odnosa 2:3, pa antički anapest ili daktil mogu da se poistovete sa anapestoidnim i daktiloidnim oblikom aksak ritma. Detaljnije videti Фрациле 1994: 34. Za Rumune u pograničnom delu Vojvodine i Rumunije, kao i za zapadni deo Rumunije, tipičan je daktiloidni, dok je u istočnom delu Rumunije zastupljen anapestoidni oblik aksak ritmičkog sistema. Detaljnije videti Fracile 1996: 145. Novom pojavom se smatra alternacija asimetričnog aksak ritma u simetrični, uz promenu tempa izvođenja. Detaljnije videti Фрациле 1994: 43-45.

Međutim, kako ovde nije reč samo o melodijama koje služe kao muzička podloga igre, zapaža se prisustvo i ritmičkog sistema parlando rubato na kojem se zasnivaju melodije Srba iz Hrvatske, improvizacionog karaktera, nazvane *Slobodno sviranje* (diple, M. K. primer II 19), *Sviranje na po šest* (dvojna svirala, M. K. primer II 7), *Čobansko sviranje* (dvojna svirala, M. K. primer II 6) i ređe melodije Srba starosedelaca, pod nazivom *Čobanski povici* (gajde, primer I 27) i *Tuš* (harmonika, primer I 1). Aksak ritam je zastupljen u primerima koji ne pripadaju autohtonom sloju melodija iz Bačke, nego su na ovo područje došle sa etnokoreološkog prostora Srbije (*Vranjanka*, harmonika, J. M. primer I 17).

S obzirom na to da je distributivni ritmički sistem prisutan u najvećem broju primera, ovde će biti predstavljeni karakteristični vidovi ritmičkih organizacija u pratnji melodije, kao i moguće alternacije distributivnog i drugih ritmičkih sistema.

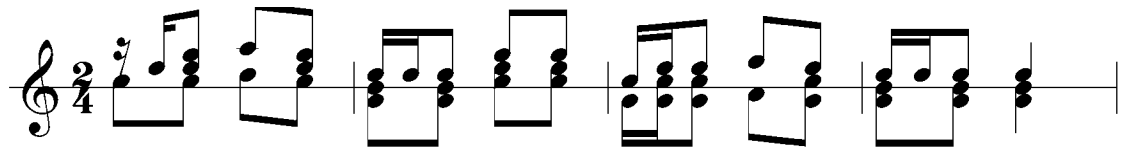
Ritmička pulsacija pratnje glavne melodijske linije vidljiva je na primeru instrumenata kao što je tambura, usna i ručna harmonika Srba iz Hrvatske i harmonika u muzičkoj tradiciji Srba-starosedelaca.

Primeri izvedeni na tamburi, a koji pripadaju muzičkoj tradiciji Srba poreklom sa Korduna i iz Like, pokazuju heteroritmiju u pogledu odnosa pulsacije melodije izvedene na instrumentu i u pevanoj deonici. Čak se može konstatovati da je usitnjavanje notnih vrednosti u melodijskoj liniji izvedenoj na instrumentu upravo posledica ritmičke organizacije pratnje vokalnoj deonici, što se smatra oživljavanjem ritmičke pulsacije imajući u vidu i samo tehničko-izvođačko ustrojstvo instrumenta koje to omogućava.



Slika 33: ritmička pulsacija u vokalnoj i instrumentalnoj deonici (*Kukunješće*, tambura D. B. primer II 36, takt 41-44)

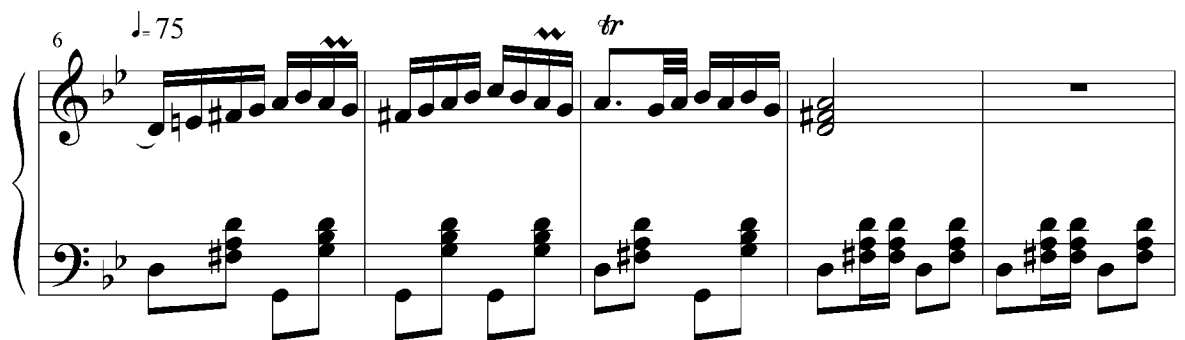
Prividna izoritmija, koja se stvara u odnosu melodije i pratnje, vidljiva je na primeru izvođenja na usnoj harmonici i nastaje usitnjavanjem notnih vrednosti u vodećoj deonici, kao posledica tehničko-izvođačkih mogućnosti instrumenta i interpretacije samog svirača.



Slika 34: ritam vodeće i prateće melodije na usnoj harmonici (*Kukulješće*, M. K. primer II 32, takt 1-4)

Heteroritmija, koju stvara ritmička pulsacija melodije i pratnje, uočava se na primeru izvođenja na harmonici. Pulsacija basovne pratnje je konstantna, često u osminskim notnim vrednostima i neovisna od ritma koji je prisutan u vodećoj melodijskoj liniji, izuzev i najčešće u onim slučajevima kad se u signalnom smislu ističe završetak melodije.

Promena osminske pulsacije u basu može se izvršiti kombinovanjem drugih notnih vrednosti i to prvenstveno radi oživljavanja ritmičkog segmenta pratnje, za vreme trajanja duže notne vrednosti u diskantu.



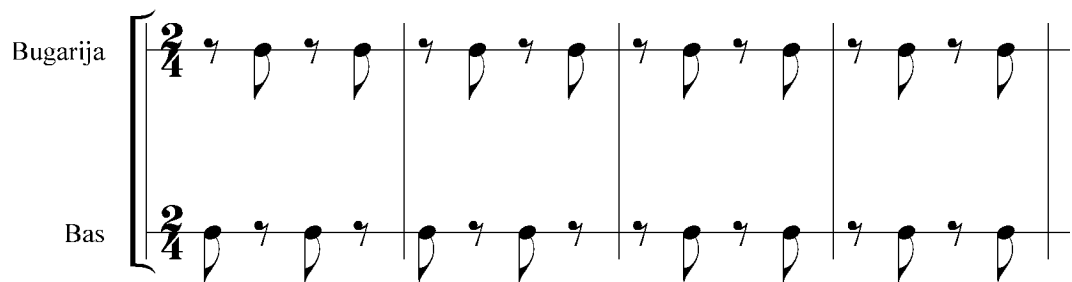
Slika 35: promena ritmičke pulsacije u basu, takt 6-8 i 9-10 (*Turski rastanak*, harmonika, J. M. primer I 73, takt 6-10)

Prava heteroritmija u odnosu vodeće melodije i prateće deonice zapaža se u primerima izvedenim na gajdama i diplama, gde je ritam melodije

potpuno nezavisan od bordunske ili ritmizirane pratnje na jednom tonu (*Oršino kolo*, diple, O. M. primer II 22, *Slobodno sviranje*, diple, M. K. primer II 19).²⁷⁸ O sviranju dipli Boždar Širola navodi da se sastoji od motiva koji se u toku same svirke preobličavaju i poprimaju nova ritmička značenja, koje su osnov daljeg variranja. Pri sviranju dipli „ništa nije stalno osim osećaja tradicije“, koja je pri sviranju podvrgnuta izvođačevom nadahnuću i njegovoj tehničkoj sposobnosti.²⁷⁹

Razlozi radi kojih ljudi prave improvizacije su različiti i složeni. Objašnjenja su prvenstveno subjektivna i emocionalna; „obično svi govore o osjećanjima koja improvizacijom doživljavaju. To je sasvim razumljivo, jer nemoguće je ostvariti distancu i analizirati svoje ponašanje usred akcije kada muzički instinkt i intuicija, u trenucima krajnje psihološke napetosti, igraju odlučujuću ulogu“ (Globokar 1932-33: 281-282).

U primerima aranžmana za tamburaški orkestar osnovnu ritmičku pulsaciju ostvaruju bas i kontra (bugarija). Svojim naizmeničnim nastupom oni se dopunjuju, deleći osnovnu jedinicu, dajući utisak teze i arze unutar jedinice brojanja.

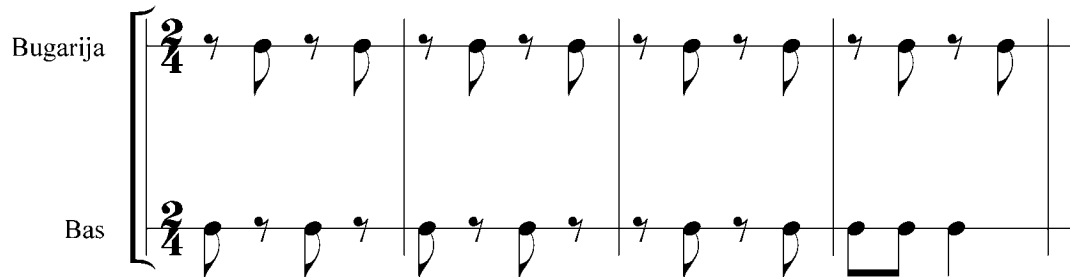


Slika 36: ritmička pulsacija bugarije i basa (*Riči*, TO, primer III 2, takt 1-4)

²⁷⁸ Izuzetak čini izvođenje *Kozaračkog kola* na diplama, gde se uočava prisustvo prividne izoritmije (diple, O. M. primer II 21).

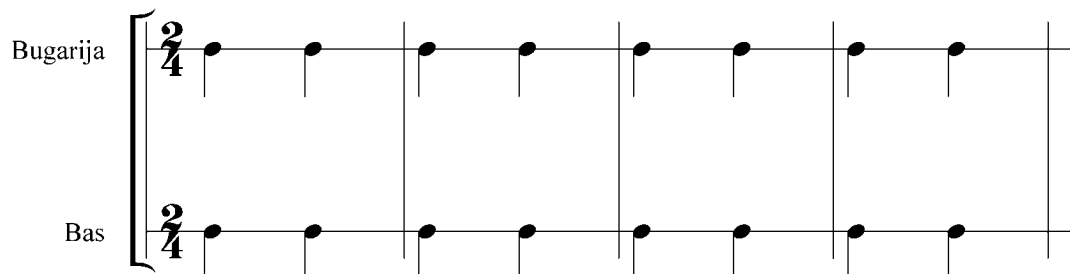
²⁷⁹ Detaljnije videti Širola 1937: 86-87.

Takav način ritmičke pulsacije se ponekad menja i to isključivo radi stvaranja življeg pokreta, odnosno prevazilaženja monotonog izraza, ili pak za potrebe podcrtavanja kadence.



Slika 37: ritmička pulsacija bugarije i basa (*Todore*, TO, primer III 9, takt 1-4)

Izoritmička organizacija celog korpusa tamburaškog orkestra vidljiva je u uvodnom delu pojedinih autohtonih instrumentalnih melodija, kao što je *Veliko bačko kolo* (TO, primer III 17). Četvorotaktni uvod je baziran na jednakim četvrtinskim trajanjima, čime se utisak ujednačenog nastupa svih instrumenata stvara i na naglašenom i na nenaglašenom taktovom delu.



Slika 38: ritmička figura uvoda (*Veliko bačko kolo*, TO, primer III 17, takt 1-4)

Alternacija ritmičkih sistema parlando rubato i distributiv uočava se najpre na primerima melodija koje sviraju gajdaši. Instrumentalni uvod koji oni izvode, pored toga što ima signalnu funkciju, naglašavajući početak interpretacije, ima i funkcionalnu ulogu usviravanja izvođača (*Keleruj*, gajde,

S. B. I 48, *Ja sam Jovicu*, gajde, S. B. primer I 28).²⁸⁰ Takav slučaj se zapaža i na primeru izvođenja na diplama Srba poreklom iz Dalmatinske Zagore, gde nakon kraćeg uvoda ritmička pulsacija nastavlja u taktu 2/4 (*Oršino kolo*, diplo, O. M. primer II 22, *Svirka na diplama*, O. M. primer II 5). Međutim, instrumentalni uvod u distributivnom ritmičkom sistemu se izostavlja u slučajevima kada se instrumentalna melodija, bez pauze, nadovezuje na prethodno izvedenu pesmu. To je inače bila praksa nekadašnjih gajdaša (*Keleruj*, R. M. primer I 52), a isti postupak su primenjivali i bački harmonikaši, o čemu svedoče već pomenuti snimci iz prve polovine 20. veka.²⁸¹

Pojedine ritmičke figure postaju sinonim prepoznavanja same melodije. Tako na primer, u *Učiteljskom kolu* (TO, primer III 8, neparni taktovi 9, 11, 13 itd.) javlja se sinkopa koja pomera akcenat sa naglašenog na nenaglašen taktov deo (2/4 ξξ θ ε). Poput slučaja u *Učiteljskom kolu*, ali na primeru melodije *Tandrčak* (TO, primer III 5), sinkopa se javlja u parnim taktovima (2, 4, 6 itd.), a sa ritmičkom pulsacijom u taktu koji prethodi, stvara ritmički obrazac po kojem je ova melodija prepoznatljiva (2/4 θ θ ∴ ε θ ε, *Tandrčak*, TO, primer III 5).

U skladu sa formiranjem oblika koji se zasniva na monotematizmu, dolazi do pojave dominacije određenog ritmičkog obrasca u toku celog kola. To potvrđuje primer prvog četvorotakta u *Malom bačkom kolu* (TO, primer III 3, takt 1-4):

2/4 εTM θ ∴ εεεε ∴ εεεε ∴ εεεε∴

Šesnaestinske notne vrednosti su uveliko prisutne u melodijama Srba starosedelaca, a jedan od primera njihove pojave je u vidu prepoznatljivog

²⁸⁰ Alternacija ritmičkog sistema distributiv i aksak prisutna je u primeru melodije *Doček*, u muzičkoj tradiciji Bunjevaca na severu Bačke (*Doček*, harmonika, A. K. primer I 85). O osobenostima aksak ritmičkog sistema videti Fracile 2003: 197-210.

²⁸¹ Primer *Kolo* (harmonika, J. M. primer I 65).

ritmičkog obrasca 2/4 ξξξξ ξξξξ ∴ ξξξξ εε ∴. (*Đurđevica*, TO, primer III 10).

Za *Bačko kolo broj 2*, koje je za tamburaški orkestar aranžirao Bora Kurucić, karakterističan je ritmički obrazac 2/4 εεεε ∴. εξξεε (*Bačko kolo broj 2*, TO, primer III 14, takt 1-2), koji u kasnijem toku doživljava deljenje i variranje (*Bačko kolo broj 2*, TO, primer III 14, takt 14, 15, 16). Ista melodija, pod nazivom *Bačko kolo* (klavir, primer IV 1) sadrži sličan meloritmički obrazac i rad sa motivom, kao što je to slučaj u istoimenom kolu priređenom za tamburaški orkestar.

U pojedinim melodijama iz muzičke tradicije Srba poreklom iz Hrvatske dominira ritmička figura εξξ (daktil, *Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3, *Lički bećarac brzi*, tambura, D. P. primer II 14, *Lički bećarac lagani*, tambura, D. P. primer II 15), ili u variranom vidu ξξξξ, ξξε (anapest, *Oršino kolo*, diplo O. M. primer II 22, *Svirka na diplama*, O. M. primer II 5).²⁸²

Postojanje ritmičke figure daktil se može zapaziti i u augmentiranom vidu θ εε (*Čobansko sviranje*, dvojna svirala, M. K. primer II 4). Slično ritmičkom motivu εξξ, koji se danas može čuti u izvođenju melodije *Kukunješće* (tambura, M. L. primer II 3), zapažamo ritmičku figuru triola



na primeru do sada najstarijeg snimka *Kukunješća*, u izvođenju „Muzike savske divizione oblasti“ (*Kukunješće*, primer II 37). Upoređujući starije i današnje snimke, a na osnovu načinjenih notnih zapisa, stiče se utisak da postoji verovatnoća kako su nekada u *Kukunješću* bile zastupljenije triole, a

²⁸² Daktil i anapest su tipične ritmičke figure u okviru ritmičkih obrazaca plesova panonske i dinarske zone. Detaljnije videti *Leksikon jugoslavenske muzike, broj 2*: 188-189.

danas se one zamenjuju motivom „duža i dve kraće vrednosti“ $\epsilon\xi\xi$ (daktil). Iako se pojedini svirači poreklom sa Banije danas sećaju priče kako su u muzičkoj tradiciji na području Banije bile prisutne dvojne svirale i bubanj, oni u detinjstvu ili kasnije prilikom odlaska u zavičaj, nisu imali priliku da čuju ove instrumente. Poput postojanja pomenute ritmičke figure u melodiji *Kukunješće*, istu figuru $\epsilon\xi\xi$ zapažamo i u primeru melodije *Putnička* i ona dominira u deonici bubnja, koji predstavlja pratnju melodiji koja se izvodi na dvojnoj svirali (*Putnička*, dvojna svirala i bubanj, primer II 20, takt 2-4).

Slovne oznake tempa kao što su Allegro (*Tandrčak*, TO, primer III 5), umereno (*Učiteljsko kolo*, TO, primer III 8), Allegretto (*Đurđevica*, TO, primer III 10), Allegro (*Malo bačko kolo* TO, primer III 3) tipične su za aranžmane priređene za tamburaški orkestar. To što brojčana oznaka nije precizno naznačena govori o tome da je u okviru označenog tempa dozvoljena slobodna procena dirigenta ili predvodnika. Za razliku od ovih, pojedini notni zapisi nemaju oznaku tempa (*Devojačko kolo* primer I 2, *Darinkino kolo* primer I 29, *Keleruj* primer I 30, *Ja sam Jovicu* primer I 51, *Riči* primer I 58).

U zavisnosti od vrste instrumenta na kojem se izvodi melodija, a u izvesnoj meri i od toga kakvog je tempa melodija koja se prethodno izvodila, svirači su izrazili veliku razliku u odabiru brzine izvođenja melodije *Keleruj* (MM 69 *Keleruj* primer I 47, MM 70 *Keleruj* primer I 46, *Keleruj* primer I 33, *Keleruj* primer I 57, MM 137 *Keleruj* primer I 31). Evidentne su i one melodije koje su po nazivu posve različite, a imaju približne vrednosti tempa MM 96 (*Todore* primer I 13, *Momačko kolo* primer I 15, *Logovac* primer I 40, *Subotičko kolo* primer I 55). Nasuprot tome, postoje melodije koje imaju svoju „sporiju“ i „bržu“ varijantu, pa se u skladu s tim i razlikuje tempo izvođenja (MM 68 *Čardaš* primer I 25, MM 103 *Friščardaš* primer I 26, MM 110 *Rokoko1* primer I 59 i MM 142 *Rokoko 2* primer I 60).

Zapažaju se i istoimene melodije, koje su od strane različitih izvođača izvedene istom brzinom (MM 113 *Logovac* primer I 37, *Logovac* primer I 38)

Melodije slične konture, a različitog naziva, izvedene na različitim instrumentima i sa izraženom razlikom u starosnoj dobi izvođača moguće je da budu izvedene u istom tempu (MM 135 *Hopa cupa skoči* primer I 6, *Liška patka* primer I 21). Približno ista brzina izvođenja osobena je i za melodiju *Đurđevka* koju je svojevremeno zabeležio Bartok i ona kojom su približnih godina svirali istu melodiju harmonikaši iz Subotice, s tom razlikom, što je Bartokov kazivač postepeno ubrzavao tempo (uporediti MM 102 *Đurđevka* primer I 35 i MM 106-126 *Tempo giusto Đurđevka* primer I 34). Povećanje brzine izvođenja tipično je naročito u melodijama složenije formalne strukture gde dužina izvođenja omogućava povećavanje tempa, bilo da se radi o nekadašnjim ili sadašnjim izvođačima (MM 60 uvod, pevani deo MM 104-106-107, *Vranjavka* primer I 53, MM 96-101-106 *Moravac*, primer I 66).²⁸³

4.7 Opšte karakteristike melodija

S obzirom na to da se posredstvom muzičke analize uočavaju delovi koji se, na isti način ili uz određene izmene, javljaju nekoliko puta u toku izvođenja jedne instrumentalne melodije, oni svakako imaju oblikotvornu ulogu. Međutim postoje i delovi koji se kategorišu kao zajednički na nivou više melodija, a način njihove manifestacije i uloge u obliku može se posmatrati kao mnogostranost melodijskih obrazaca uzimajući u obzir vreme i mesto njihovog pojavljivanja, kao i gradivnu ulogu koju imaju u okviru

²⁸³ Međutim, uočena usporenja tempa u pojedinim melodijama mogu se pripisati tome da se u datim primerima radi o zvučnim snimcima na gramofonskim pločama sa 78 obrtaja i zbog vremenske distance nastala je ova pojava usled oštećenja snimka, ili emitera zvuka (MM 80-69-80, *Žikino kolo* primer I 92).

melodije.²⁸⁴ Pored toga što se određeni meloritmički obrasci pojavljuju u istom ili izmenjenom vidu na primeru više melodija istih ili različitih naziva, grupisanje istih može se svesti na:

A - melodije sa sličnom muzičkom osnovom i nazivom,

B - melodije sa sličnom muzičkom osnovom i različitim nazivom,

C - melodije sa različitom muzičkom osnovom i istim nazivom,²⁸⁵

A - melodije sa sličnom muzičkom osnovom i nazivom

U zapisu melodije *Todore* (zapisao I. S. primer I 11) zapaža se ritmička pulsacija u četvrtinama i osminama, dok se u istoj melodiji pri ponavljanju prvog četvorotakta može desiti pojava prolaznih tonova i usitnjavanja notnih vrednosti (basprim, M. Ć. primer I 9, takt 5-8, uporediti i *Todore*, gajde, V. R. primer I 13). Naravno, postojanje kratkog uvoda pred izlaganje glavne melodijske misli utiče na oblik, a odnosi se na one primere koji su izvedeni na gajdama (*Todore*, gajde, V. R. primer I 13, *Todore*, gajde, S. B. primer I 14). Zahvaljujući zajedničkom prostoru, panonskom basenu, na kojem vekovima bivstvuju Srbi-starosedeooci iz Bačke i Srbi iz Baranje, evidentne su identične

²⁸⁴ Izraz „mногоstranost“ preuzet je iz knjige Osnovna teorija muzike Marka Tajčevića. Videti Tajčević 2003: 148.

²⁸⁵ O pojedinim elementima uzajamno uticaja srpskog i rumunskog vokalnog muzičkog folkloru u Vojvodini pisao je Nice Fracile (Fracile 1985: 29-44), a (funkcionalno) zaključci se svode na upražnjavanje istih glavnih folklornih kategorija, slično odvijanje folklornih običaja, postojanje zajedničkih tema u okviru istih folklornih kategorija, tekst pesama je u versifikovanim stihovima izuzev u tužbalicama, dominantnost deseterca u srpskom muzičkom folkloru a osmerca u rumunskom, alternacija stihova u pesmi, preuzimanje običaja jednog naroda od strane drugog, iščekavanje pojedinih folklornih kategorija kod oba naroda, očuvanje narodne tradicije je u većoj meri izraženo kod Rumuna (Фрациле 1985: 462). Sa komparativne tačke gledišta za srpski muzički folklor je karakteristična heterometrična i heteroritmična struktura, dominantnost pre/(infra)pentatonskog sistema u srpskoj i pentatonske podloge u rumunskoj muzičkoj tradiciji, učestalost tetrakordalne struktura u srpskim pismama, raznolikost muzičkih tipova u rumunskom muzičkom folkloru, pojava aksak ritmičkog sistema karakterističnog za rumunski muzički folklor, dok se kao zajedničke karakteristike ističu završna kadenca na drugom stupnju, mala terca silaznog karaktera i identični tonski nizovi (Фрациле 1985: 462-463).

konture melodija pod nazivom *Todore* (uporediti *Todore*, harmonika, S. Dž. primer II 17).

Sličan primer je i sa melodijom *Milica je večerala*, ili skraćeno *Milica*, koja je zajednička Srbima starosedeocima iz Bačke (harmonika, B. M. primer I 23, *Milica*, zabeležio M. Popov, primer I 24) i primeru koji je zabeležen u Hrvatskoj (primer II 24), dok je, za razliku od navedenih, melodija *Milica* u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Like sadrži za nijansu drugačije kretanje (*Milica*, tambura, D. P. primer I 31).

Izvesne razlike u notnom zapisu vidljive su na primerima „za izvođenje“ i „izvedenih“ primera. Naime, pojedini notni zapisi su načinjeni na pojednostavljen način, bez ukrasa, dajući samo kostur melodije i namenjeni su prvenstveno za učenje sviranja (*Milica*, zapisao M. P. primer I 24), dok su drugi, u zavisnosti od instrumenta na kojem se izvodi, posledica inventivnosti, izvođačke sposobnosti svirača i sadrže mnošto ukrasa uz ispoljavanje jednoglasnog i višeglasnog načina izlaganja glavne melodijske misli (*Milica*, harmonika, B. M. primer I 23).

Takođe, nezavisno od tempa izvođenja, nego više uslovljeno načinom interpretacije, odnosno usled pojave repeticije istog tona i usitnjavanja notnih vrednosti, dolazi do imenovanja određenih melodija kao što je primer *Čardaš*, tj. *Friščardaš* (mađ. brzi čardaš, harmonika, M. A. primer I 25 i I 26). Poput ovog slučaja, kazivači sami uočavaju promene u melodijskom toku nastale usled variranja tematske misli, pa je u osnovi ista melodija u slučaju pojedinca nazvana *Rokoko 1* i *Rokoko 2* (uporediti *Rokoko 1*, basprim, Đ. P. primer I 60 i *Rokoko 2*, basprim, Đ. P. primer I 59).

Umetanje prolaznih tonova, a time i usitnjavanje notnih vrednosti, primena ornamenata, posledica su invencije izvođača što je očit na primerima melodije *Keleruj* (uporediti primer koji je zapisao I. S. primer I 30, *Keleruj*, harmonika, Z. P. primer I 31, frula, P. M. primer I 32, harmonika, A. S. primer I 33 itd.), kao i melodije *Durđevka* (samica, M. M. primer I 34, duet harmonika primer I 35), na čijem primeru je uočeno i dodavanje novog

tematskog materijala (*Đurđevica Sivac*, basprim, M. Ć. primer I 36). Česta je i pojava da se naizgled monotono izlaganje muzičkog materijala melodije *Keleruj*, poput mnogih sličnih primera drugih melodija, izbegava upotrebom transponovanja, i to na onim instrumentima koji ovaj postupak tehnički omogućavaju (*Keleruj*, basprim, M. Ć. primer I 62, *Keleruj*, frula, S. B. primer I 63).

Izlaganje jedne tematske misli od strane dva izvođača na istom instrumentu može biti različito do tog nivoa da se primenjuje princip variranja, s tim da ne bude ugroženo prepoznavanje iste (uporediti *Logovac*, gajde, R. M. primer I 37, i *Logovac*, gajde, M. M. primer I 38, *Logovac*, harmonika, Z. P. primer I 39, *Logovac*, harmonika A. S. primer I 40), a forma ove melodije može biti složenija usled motivskog rada sa postojećim, ili putem dodavanja novog tematskog materijala, a to se svakako smatra pojavom novijeg datuma (*Logovac*, harmonika, S. I. primer I 78, *Logovac*, harmonika, A. St. primer I 98).

Upravo, poredeći izvođenja melodija snimljenih u novije vreme sa ranije nastalim snimcima, kao novija pojava, uočava se dodavanje novog tematskog materijala u smislu obogaćivanja melodije i forme. Naime, ovde je konkretno reč o melodiji *Turski rastanak*, čija je savremena varijanta obogaćena novim tematskim materijalom (B), koji ujedno predstavlja deo pesme „Nema ljepše cure od bosanske bule“ (uporediti *Turski rastanak*, harmonika, M. L. primer I 50 i *Turski rastanak*, harmonika, J. M. primer I 73).

Stvaranje višedelnosti na primeru ponavljanja i motivskog rada sa muzičkim materijalom je deo i današnje prakse izvođača. To ilustruju primeri nekadašnjeg izvođenja *Vranjanke* (harmonika, J. M. primer I 17) i današnja interpretacija ove melodije (basprim, Đ. P. primer I 54). Kao i u prethodno navedenom slučaju, vremenska distanca u nastanku ova dva zvučna snimka od oko devet decenija nije jasnije definisala preciznost današnjeg izvođenja melodija u aksak ritmičkom sistemu, jer se, istina, ovde na pojedinačnom

slučaju, umesto aksak ritma manifestuje upotreba trodelnog takta, odnosno distributivnog ritmičkog sistema (*Vranjanka*, basprim, Đ. P. primer I 54).

U zavisnosti od izvođačkog aparata, odnosno od toga da li melodiju izvodi pojedinac ili tamburaški orkestar (ili pak grupa pevača uz pratnju tamburaškog orkestra), melodija u suštini ostaje približno ista, ali je drugačija primena višeglasa, proširivanja forme, dolazi do jasnije primene harmonskih funkcija i promene tonaliteta, kao načina aranžiranja međusobnog odnosa deonica u primerima za orkestarsko izvođenje (uporediti primere *Sirotica*, basprim, M. Č. I 5, *Sirotica*, TO, arr. S. V. primer III 1, uporediti *Veliko bačko kolo*, harmonika, M. S. primer 100 i *Veliko bačko kolo*, TO, primer III 17).

Izvedeno na harmonici, *Momačko kolo*, prema snimku iz prve polovine 20. veka (harmonika, J. M. primer I 15), u osnovi se odlikuje monotematskom građom, dok nekoliko decenija kasnije, za razliku od tog primera, u drugoj polovini 20. veka sestre Janković beleže primer pod nazivom *Momačko kolo I i II* (primer I 85) koji sadrži građu zasnovanu na tri različita tematska materijala (A B C).

Vranjanka, koja je snimljena u izvođenju na harmonici u prvoj polovini 20. veka (harmonika, J. M. primer I 17) ima podudarno melodijsko kretanje kao i isti primer izveden na basprimu, snimljen nepunih sto godina kasnije (*Vranjanka*, basprim, primer I 54). Pritom se uočava diferencijacija u vrsti takta i ritmu aksak koji je zastupljen u primeru starijeg datuma, dok se *Vranjanka* snimljena u novije vreme očituje taktom 3/8 i dodatkom melodijskog materijala (B), kojim se razlikuje od starijeg primera izvođenja *Vranjanke*.²⁸⁶

Melodija pod nazivom *Moravac*, koja je poput *Vranjanke*, poreklom sa etnokoreološkog područja Srbije, na području Bačke je zabeležena na primeru

²⁸⁶ Slično nazivu *Vranjanka* u muzičkoj tradiciji stariesedelačkog stanovništva Bačke, zabeležen je naziv *Vranjanke* u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Like (tambura, N. P. primer II 8). Po svojim karakteristikama, melodije zabeležene kod stariesedelaca i Srba iz Like se izrazito razlikuju.

izvođenja na ručnoj i usnoj harmonici. S obzirom na to da je izvođenje ove melodije više tipično za harmoniku (*Moravac*, harmonika, M. V. primer I 66), a u odnosu na primer izveden na harmonici, zbog nedoslednosti u broju ponavljanja motiva prve tematske misli, potom razlike u nastupu drugih tematskih delova, izvođenje *Moravca* na usnoj harmonici (primer *Moravac*, M. K. primer II 38) je prilagođeno tom instrumentu, uz zapažanja da kazivač po svom nahodanju i sećanju kreira dužinu, redosled i broj delova melodije.

Melodije pod nazivom *Kukunješće*, *Kukunješće*, *Kukulješće* u izvođenju svirača starosedelaca i doseljenih Srba iz Hrvatske u osnovi se razlikuju po tome što kod starosedelaca inače postoji ustaljen melodijski odeljak (A) sa melodijskom osnovom molskog trikorda, za kojim sledi odeljak (B) (*Kukunješće*, harmonika, Z. P. primer I 71, *Kukunješće*, KUD „Ravangrad“, primer I 86), koji je inače inicijalni odeljak (A) prema sviranju Srba iz Hrvatske (*Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3, *Kukunješće*, tambura, N. P. primer II 29, *Kukunješće*, tambura D. P. II 33, *Kukunješće*, tambura, D. B. primer II 36).²⁸⁷ Za razliku od primera zabeleženih u muzičkoj tradiciji Srba poreklom iz Hrvatske, stari zvučni snimak *Kukunješća* u izvođenju „Muzike savske divizione oblasti“ (primer II 37), analogno po formi, ali ne i melodijskom kretanju u primerima iz muzičke tradicije Srba-starosedelaca u Bačkoj, ima jedan melodijski deo (A) koji, kao inicijalni, prethodi opšte poznatom melodijskom delu koji je zajednički i u izvođenju kako „Muzike savske divizione oblasti“, tako starosedelaca i Srba doseljenih u Bačku.²⁸⁸ Izuzetak svakako čini bunjevačko *Kokonješće* (basprim, Đ. P. primer I 84), koje sadrži kombinaciju izloženu na primeru iste melodije u muzičkoj tradiciji Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske. Naime, početno izlaganje melodije *Kokonješće* je identično primerima koji su svirali Srbi doseljeni iz

²⁸⁷ Prepoznatljivi motivi melodija *Kukunješće* prisutni su nakon uvodne melodije na gajdama, na primeru pesme *Vranjavka (Mila mati, mila ti)*, koju je u Banatu, u Kikindi, zabeležila Danka Lajić Mihajlović. U prilogu videti primer I 53.

²⁸⁸ Slične melodijske građe kao prvi deo melodije *Kukunješće* u izvođenju „Muzike savske divizione oblasti“ (U(A) primer II 37), javlja se osmotaktni uvod U(A) u melodiji pod nazivom *Ličansko „kolo“* po zapisu Lazara Sekulića iz 1895. godine (primer I 87)

Hrvatske, s tim što se u primeru iz muzičke tradicije Bunjevaca kao treći materijal po redu i to sa istovremenom pojavom tonalnog skoka i transponovanja melodije javlja melodijski materijal (C), koji se kod Srba starosedelaca javlja kao početni (A) (uporediti *Kukunješće*, harmonika, Z. P. primer I 71 i *Kokonješće*, basprim, Đ. P. primer I 84). Za razliku od navedenih primera, u melodijskom smislu potpuno se razlikuje *Kukunješće* iz muzičke tradicije Banijaca u Bačkoj, koje obiluje ponavljanjem motiva s obiljem ponavljanja sekundnih pokreta (*Kukunješće*, tambura, M. L. primer II 3).

U ređim slučajevima javlja se i situacija da melodija istog imena, kao što je primer *Somborsko kolo*, izvedeno u prvoj polovini 20. veka (harmonika, J. M. primer I 103) ima složeniju građu zasnovanu na pet različitih tematskih celina, a isto kolo izvedeno u drugoj polovini 20. veka (frula, S. B. primer I 91) sadrži tritematski materijal (A B C). Kao tumačenje navedene pojave moguće je navesti odsustvo upotrebe prelaza u kolu kao izvođačkog manira pojedinca u izvođenju novijeg datuma i vremenom iščezavanja pojedinih delova melodije iz prakse i sećanja izvođača, pri prenosu iste usmenim putem.

B - melodije sa sličnom muzičkom osnovom i različitim nazivom

Primer melodija sa sličnom muzičkom osnovom i različitim nazivom jesu *Hopa, cupa, skoči* (harmonika, A. S. primer I 6, *Hopa cupa*, tambura M. P. primer II 11), *Kruške, jabuke, grožđe* (tambura, D. B. primer II 18), *Liška patka* (violina, R. M. primer I 21), kao i *Poskočica* zabeležena na području Hrvatske (primer II 12). Kao izuzetak, u pogledu melodije, ističe se *Liška patka* (violina, R. M. primer I 21), jer je u tom primeru uočeno transponovanje melodije za kvartu više. To se može pripisati praksi izvođača, koji na taj način

prevazilazi monotoni tok izlaganja, unoseći svojevrsnu dramaturgiju koja nesporno utiče i na proširivanje celokupne forme.²⁸⁹

Za razliku od melodije *Ličkog brzog* i *Ličkog laganog bećarca* (primer II 14 i II 15), izrazita raspevanost i drugačija kontura melodije evidentna je na primeru bećarca u muzičkoj tradiciji Srba starosedelaca (*Bećarac*, violina, R. M. zabeležio N. Fracile, primer I 22).

Melodija *Riči* (basprim, M. Č. primer I 7) u osnovi sadrži približno istu muzičku monotematsku građu kao *Cigančica* (harmonika, A. S. primer I 10), s tim da se javlja i slučaj da melodija pod nazivom *Riči*, za razliku od *Cigančice* ima i kontrastirajući B deo (*Riči*, KUD „Ravangrad“, primer I 58). Slično tome je i slučaj melodije pod nazivom *Somborski mađarac* (harmonika, S. I. primer I 81), koja u osnovi liči na melodiju *Tandrčak* (frula, S. B. primer I 41), ali nakon izlaganja A i B dela, sledi kontrastirajući (c) deo za kojim sledi zaokruživanje forme delom B1.

Pošto se javlja kao usamljeni slučaj, skoro istovetno kretanje melodije *Dvoje podvoje* (harmonika, S. L. primer I 18) i *Todore* (basprim, M. Č. primer I 9) može se tumačiti kao zamena imena melodije, pa je umesto *Todore*, ova melodija od strane kazivača imenovana drugim nazivom.

Nalik melodiji *Riči* i *Cigančica* jeste kretanje melodije *Po dvoje* (violina, R. M. zapisao N. Fracile, primer I 96), s tim što je *Po dvoje* znatno složenije tematske građe i zasniva se na više delova i četiri različita tematska materijala.

Melodija pod nazivom *Varbačica suknjica* (violina, R. M. primer I 68, Seljančica u Srbiji) i *Kad se Cigan zaželi* (basprim, M. Č. primer I 69) u osnovi imaju približno jednaku muzičku građu, s tim da su razlike uočljive na nivou izvođačke inspiracije pojedinca i zasnivaju se na ukrasima i prolaznim tonovima.

²⁸⁹ Transponovanje melodije (translacija) sa stanovišta simetrološke analize jeste izometrijska transformacija. Detaljnije videti Hofman-Jablan 1995: 49.

Takođe ne kao usamljeni slučaj, melodija pod nazivom *Bačko kolo* (harmonika, A. S. primer I 49), sadrži uvod i dva različita tematska materijala (A, B), po čemu ima podudarnosti sa *Malim bačkim kolom* (*Raicko kolo*, basprim, M. Ć. primer I 75), s tim što je u *Malom bačkom kolu* (*Raickom*, basprim, M. Ć. primer I 75, i *Raicko kolo*, violina, R. M. primer I 83) došlo do usložnjavanja forme dodatkom novog tematskog materijala (C) i variranog ponavljanja dela B, koje zaokružuje oblik.²⁹⁰ Veoma slični kretanju melodije *Malog bačkog kola* (*Raickog*, basprim, M. Ć. primer I 75) jesu melodijski pokreti *Poskočice* (prim, G. M. primer I 74), kao i *Visokog kola* (harmonika, S. I. primer I 95), sa tom razlikom što u *Poskočici* i *Visokom kolu* izostaje uvod kojim je karakteristično izvođenje *Malog bačkog kola* (*Raickog*, basprim, M. Ć. primer I 75).

C - melodije sa različitom muzičkom osnovom i istim nazivom

Različita muzička građa ukazuje na to da se pod jednim nazivom, na primer *Gajdaško kolo*, prepoznaje mnoštvo raznovrsnih melodija, zabeleženih od strane više kazivača, na različitim instrumentima (uporediti *Gajdaško kolo*, KUD „Ravangrad“, primer I 67, i *Gajdaško kolo*, gajde, R. M. primer I 72). Ono što se ističe, jeste pojava skoro iste muzičke građe ukoliko se *Gajdaško kolo* izvodi na istom muzičkom instrumentu, pa i od strane različitih kazivača, različitih generacija (uporediti *Gajdaško kolo*, gajde, R. M. primer I 72 i *Gajdaško kolo*, gajde, S. B. primer I 79). Osim po minimalnim i ornametalnim, razlike u izvođenju *Gajdaškog kola* na istoimenom instrumentu ističu se samo u kontekstu, odnosno momentu izvođenja i egzistiranju melodije. Naime, ukoliko se ovo kolo svira nadovezujući se na vokalnu melodiju sa ulogom kode ili instrumentalnog završetka (na primer *Bećarac*,

²⁹⁰ Zdravko Ranisavljević takođe zapaža da ideja makroformalnog oblikovanja u žanru autohtonog (vojvođanskog) kola nije fiksna (Ранисављевић 2008: 16). Isto zaključuje i Mirjana Zakić na primeru melodija u Zaplanju (Вукичевић Закић 1993: 75).

Gajdaško kolo, gajde R. M. primer I 72), u tom slučaju izostaje tipični „gajdaški uvod“, odnosno svojstven tehnički i improvizacioni manir svirača (*Gajdaško kolo*, gajde, S. B. primer I 79). Kao što je do sada već napomenuto, pojedine melodije postaju identifikacioni element pripadnosti određenom narodu ili nacionalnoj zajednici, što je slučaj sa primerom pod nazivom *Bunjevačko gajdaško kolo* (harmonika, M. P. primer I 20), a koje se po melodijskom kretanju razlikuje od drugih primera izvođenja *Gajdaškog kola* (primer I 67, I 72, I 79).

U osnovi, melodije koje nose naziv *Bačko kolo*, međusobno su različite.²⁹¹ Istina, pojedine melodije u Bačkoj mogu da sadrže prepoznatljive, zajedničke melodijske motive²⁹², jer su se prenosile sa generacije na generaciju, od jednog do drugog svirača. Međutim, u ređim slučajevima, ima i onih koje pod imenom „Bačko kolo“ podrazumevaju stvaralačku invenciju pojedinca (u ovom slučaju Srbina iz Hrvatske) i, u osnovi, ne oslanjaju se na prepoznatljive „bačke“ muzičke motive (*Bačko kolo*, tambura, D. B. primer II 25).

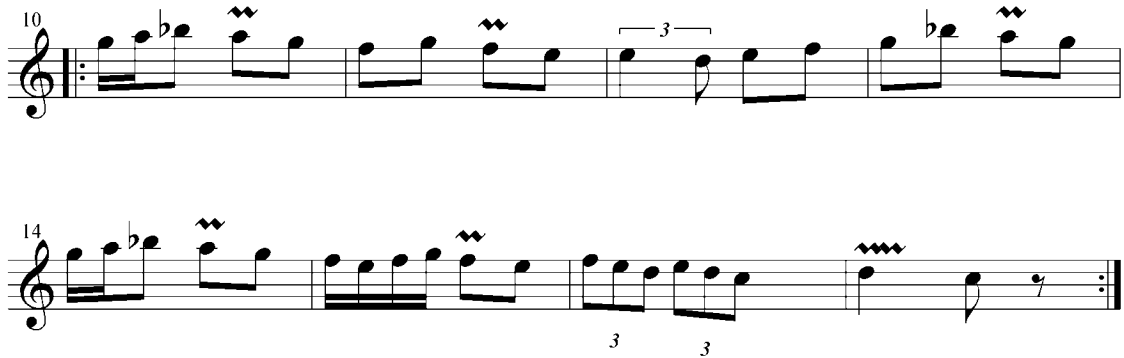
Potpuno različitu muzičku građu imaju primeri istoimenog naziva *Subotičko kolo* (uporediti primere *Subotičko kolo*, basprim, M. Č. primer I 55 i *Bunjevačko Subotičko kolo*, primer I 77). Međutim, sestre Janković su svojevremeno ukazale i na to da se *Bunjevačko kolo* drugačije naziva i *Subotičko* (Јанковић 1949: 349), iako je reč o istoj melodiji. Upravo to potvrđuje činjenicu da se slične melodije nazivaju različitim imenom i različite melodije se nazivaju jednim imenom.

Za razliku od *Valcera* (*Dunavski valovi*) koji je danas u muzičkoj praksi Srba starosedelaca zauzeo bitno mesto, po karakteristikama melodije, izražene su velike razlike u odnosu na istoimenu melodiju *Valcer* u tradicionalnoj muzici Srba poreklom iz Like (*Valcer*, tambura, N. P. primer II 9).

²⁹¹ Uporediti melodiju koju je u Novom Sadu zabeležio Lazar Sekulić krajem 19. veka primer I 88, ili onu po zapisu sestara Janković (primer I 82).

²⁹² *Bačko kolo* (harmonika, A. S. primer I 49) sadrži melodiju nalik *Poskočici* (prim, G. M. primer I 74).

- inicijal molskog trikorda sa talasastim kretanjem melodije (sadrži različitu kadencom na krajevima varirano ponovljenog četvorotakta, od kojih se prvi završava pokretom melodije naviše, a drugi naniže, (primer *Kolo*, violina, J. M., primer I 76, B deo, takt 10-17):²⁹⁵



Slika 40: inicijal molskog trikorda (*Kolo*, violina, J. M. primer I 76, B deo, takt 10-17)

- inicijal molskog trikorda sa izraženom kombinatorikom motiva (*Bunjevačko kolo Subotičko kolo*, zapisale sestre Janković, primer I 77, A deo, takt 1-8).²⁹⁶ Svojevrsna kombinatorika motiva ogleda se u narednom isečku, u kojem je vidljivo da melodijski motivi, prvobitno postavljeni na nenaglašenom taktovom delu, pri ponavljanju zauzimaju poziciju na naglašenom taktovom delu.²⁹⁷


²⁹⁵ Uporediti primere (*Bačko kolo*, zapisale sestre Janković, primer I 82, deo A, takt 1-8), (*Bačko kolo Pravo*, harmonika, M. S. primer I 99, 41-48).

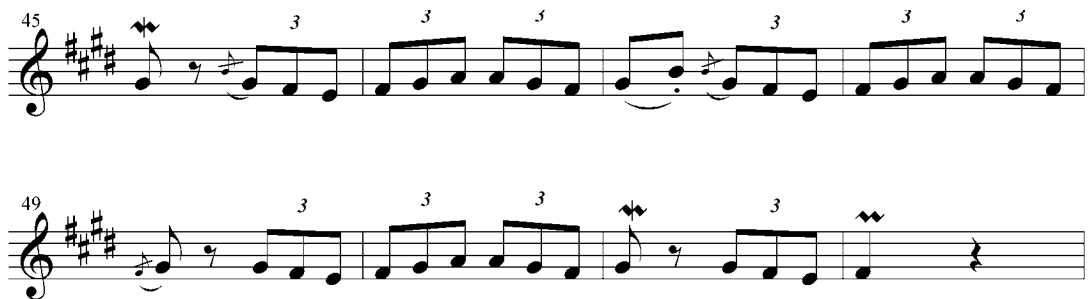
²⁹⁶ Uporediti primere (*Somborsko kolo*, frula, S. B. primer I 91, takt 25-32), (*Bačko kolo Pravo*, harmonika, M. S. primer I 99, deo B, takt 17- 24), (*Veliko bačko kolo*, harmonika, M. S. primer I 100, deo A, takt 13-16), (*Sivačko kolo*, KUD "Ravangrad", primer I 102, deo C, takt 25- 28).

²⁹⁷ Melodijski pomak g-fis (u taktu 1 na nenaglašenom delu takta i u taktu 3 na naglašenom taktovom delu), motiv e-dis-e (u taktu 2 na naglašenom delu i u taktu 3 na nenaglašenom delu).



Slika 41: inicijal molskog trikorda sa izraženom kombinatorikom motiva (*Bunjevačko kolo Subotičko kolo*, zapisale sestre Janković, primer I 77, A deo, takt 1-8)

- inicijal durskog trikorda sa ritmičkom organizacijom dve triole ²⁹⁸ ili duža i dve kraće notne vrednosti εξξ (daktil)²⁹⁹



Slika 42: inicijal durskog trikorda (*Somborsko kolo*, frula, S. B. primer I 91, takt 45-52)

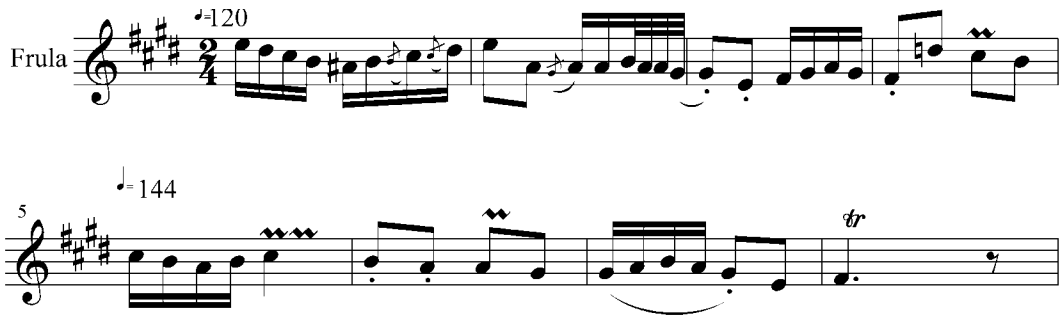


²⁹⁸ Prilikom učenja melodije *Velikog bačkog kola* u kojem dominiraju triole, Marku Foriju se činilo da je ta ritmička figura zapravo alternacija triole i ξξε. Na to mu je član tamburaške grupe „Sremci“ rekao da nije nijedna figura, to je nešto „drugo“, Forry 2011: 27.

²⁹⁹ Uporediti ovu pojavu u ritmički izmenjenom vidu (*Logovac*, harmonika, A. St. primer I 98, deo C, takt 11-8), (*Veliko bačko kolo*, harmonika, M. S. primer I 100, deo C, takt 26-31).

Slika 43: variran inicijal durskog trikorda (*Bačko kolo*, zapisale sestre Janković, primer I 82, deo C, takt 17-20)

- inicijal oscilatornog kretanja melodije i skok u intervalu male sekste (u prvom četvorotaktu)³⁰⁰



Slika 44: inicijal oscilatornog kretanja i interval male sekste (*Somborsko kolo*, frula, S. B. primer I 91, takt 1-8)

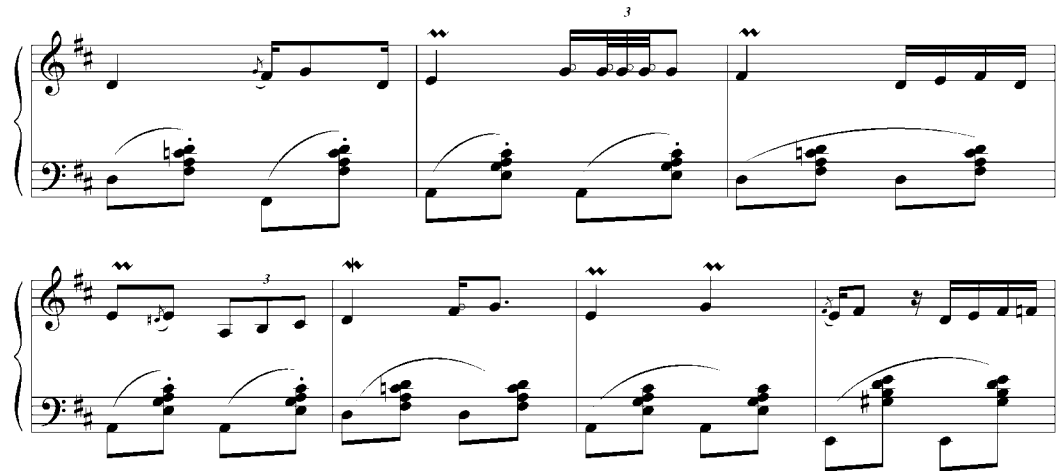
- inicijal uzlaznog kretanja melodije i repeticije pokreta u intervalu male sekunde



Slika 45: uzlazno kretanje i pokret u intervalu male sekunde (*Somborsko kolo*, frula, S. B. primer I 91, takt 33-36)

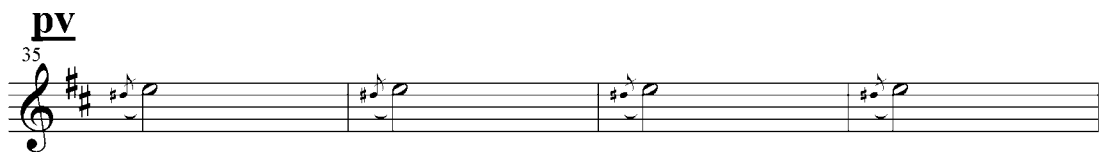
- inicijal sekventne pojave terce

³⁰⁰ Uporediti (*Veliko bačko kolo*, harmonika, M. S. primer I 100, deo B. takt 17- 25) (*Sivačko kolo*, primer I 102, deo A, takt 5- 12).



Slika 46: inicijal sekventne pojave terce (*Bačko kolo Pravo*, harmonika, M. S. primer I 99, deo A, takt 5- 11)

- prelaz se javlja obično u vidu četvorotakta ili osmotakta, na različitim mestima u toku kola, ponekad sa funkcijom „odmorišta“ pred nastup novog melodijskog odeljka, ili ima ulogu „modulacije“, pa melodijski odeljak nastupi u novom „tonalitetu“



Slika 47: prelaz (*Malo bačko kolo*, basprim, Đ. P. takt 35-38)

- mali uvod, u vidu ponavljanja osnovnog tona i ponavljanja tona za kvartu niže, ili pak u akordskom sazvuuku, svira se samo na početku kola i služi kao „poziv“ igračima da se hvataju u kolo³⁰¹



Slika 48: mali uvod (*Malo bačko kolo*, basprim, Đ. P. takt 1-4)

³⁰¹ Podatak dao Đura Parčetić, max/doc_teren_parctic.

- veliki uvod, sledi posle malog uvoda, karakterističan je za početni deo *Velikog bačkog kola*, a sa čestim hromatskim pokretima često obuvata melodijski raspon od preko jedne oktave³⁰²

Хармоника

stacc.

5

Slika 49: veliki uvod (*Veliko bačko kolo*, harmonika, M .S. primer I 100, takt 1- 8)

4.7 Empirijska saznanja o doprinosu pojedinca očuvanju tradicionalnih instrumentalnih melodija u Bačkoj

Tradicionalne melodije prenošene su generacijama sa kolena na koleno, sa jednog na drugi muzički instrument. Verovatno najvažniji akter, kao spona koja vezuje prošlost i sadašnjost jeste sam pojedinac – instrumentalni izvođač, koji postaje živi trezor očuvanja narodnog blaga ove vrste. Kazivači, amateri i profesionalci, različitog pola i starosne dobi, svako na svoj način učili su i svirali tradicionalne melodije svog podneblja. O načinu učenja, razlozima opredeljivanja za bavljenje muzičkim izvođaštvom, kazivači su govorili svaki na svoj način, ali sa jednakim uživljavanjem u svoju životnu muzičku priču,

³⁰² Videti *Veliko bačko kolo*, aranžirano za orkestar (III 17, početak).

koja postaje plod ličnog iskustva, a nama jedan od putokaza u razumevanju problema istraživanja.

Bilo da je reč i o Srbima doseljenim sa područja Hrvatske, ili kazivačima koji su starosedeoci u Bačkoj, svima je zajedničko to što su kao deca počeli da sviraju muzičke instrumente. Nikola Pavlica navodi da mu je prvu tamburu kupio brat, pa su zajedno učili da sviraju.³⁰³ O načinu učenja on reče da je najpre „uhodao note, jer svaka nota je za sebe i moraš da spajaš, da zvuči harmonično“.³⁰⁴ Mnogi su kao deca imali uzore, a jedan od njih je „slavni diplač“³⁰⁵ Todor Komazec iz Žegara, „poštovan je kao stariji, bolji po muzici, po notama, po arijama“ i bilo je „teško 'vatati šta on svira“.³⁰⁶ U Bačkoj je veoma bio poštovan gajdaš Rada Maksimović koji „se sa svojim brćićima činio strašan, ali njegove E dur gajde su lepo zvučale sa tamburama“.³⁰⁷ Rada Maksimović je bio uzor Maksimu Mudriniću, koji je izvođenje snimao, pa uz reprodukciju snimka učio sviranje na gajdama. Pošto je došlo do diskontinuiteta u sviranju gajdi na prostorima Bačke, Mudrinića još uvek zaokuplja nedokučivost izvođenja nekadašnjih svirača čija je tajna dobrog zvuka bila u tehnici izrade i zvučanja piska.³⁰⁸ Prema rečima Maksima Mudrinića „stari gajdaši su svirali stare gajde, meke za sviranje, zato si morao da imaš mek pisak koji mora da prevrće, a ako ne prevrće – nije dobar“.³⁰⁹

Iako je većina svirača imala uzore muškog roda, u retkim slučajevima može se desiti da žena, odnosno majka, bude u ulozi učitelja sviranja tako što dete „hvata na sluh“.³¹⁰ Prema mišljenju harmonikaša Momčila Dimića, „treba

³⁰³ O učenju, narodni svirač Krstivoje Subotić je svojevremeno govorio: „Mene niko nije učio da sviram. Ja sam gled'o, sluš'o i upij'o i čim onaj ode, ja to pokušam da li možem 'nako da o'sviram“ (Големовић 2009: 17).

³⁰⁴ Podatak dao Nikola Pavlica, max/doc/teren_nikola_pavlica.

³⁰⁵ Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren/milic.

³⁰⁶ Podatak dao Obrad Milić, max/doc/teren_milic.

³⁰⁷ Podatak dao Milenko Ćosić. max/doc/teren_cosic.

³⁰⁸ Podatak dao Maksim Mudrinić, max/doc/teren_mudrinic.

³⁰⁹ O načinu sviranja i o novim tendencijama svirke na gajdama pisao je Nice Fracile. Detaljnije videti Fracile 2011b: 79-92.

³¹⁰ Lazo Mladan je od svoje majke naučio da svira samicu, max/doc/teren_mladjan. Dalje on kaže: „Ako neko uči od mene, uzme on tamburu, ja tamburu, on gleda u me i tako uči dok ja svirukam“.

učiti od starijih, biti njihov šegrt“. Učenje je lako išlo ako učenik dobro pamti, ako je „s'vatljiv“, a „ako ne sviraš dobro, dobiješ džorom batina po prstima od učitelja jer treba dobro učiti, treba svirati tačno“. ³¹¹ Pojedini svirači su melodije učili i preuzimali od svirača na drugim instrumentima, pa je tako harmonikaš Dimić učio od violiniste Todora Jovanovića „Paganinija“ iz Deronja, koji je bio „notalan“, odnosno muzički pismen.

Učenje sviranja tradicionalnih melodija na tamburi podrazumeva prvo „ono što je pod rukom“. ³¹² Najpre bi trebalo učiti one melodije čije izvođenje ne traži pomeranje ruke, odnosno „ne može da se promaši“, „nema ukrasa i ne treba tehnika“. Kad odmaknu godine učenja, onda može da se svira *Veliko bačko kolo*, koje zahteva tehničku spremnost, promenu tonaliteta, pravilno izvođenje triola i to će se „retko ko usuditi da svira“. Ako svirači melodiju izvode na osnovu notnog zapisa „onda trileri nisu zapisani u notama, treba ih osetiti“. ³¹³ Početak sviranja na tamburi se odlikuje time da „naučiš da držiš tamburu kako bi izlazio lep ton i da se pravilno drži trzalica, a kad ide trzaj iz zgloba on daje lep ton. Lepota sviranja jesu narodne igre onda kad lepo sviraš i odmaraš dušu“. ³¹⁴ Prema mišljenju basprimaša Petra Jovanovića iz Deronja, teško je novija „harmonikaška“ kola svirati na tamburi, a lepota izvođenja je u tome kad se svaki ton čuje, kad je svaki ton jasan i kad uz to može da se igra.

Sviranje, za razliku od pevanja, kojim se čovek bavi posredstvom intuicije, predstavlja aktivnost koja u potpunosti zavisi od volje. Tada mališan, po rečima Dimitrija Golemovića, pokušava da „ukroti“ nepoznatu stvar (muzički instrument, prim. V. I.)... jer je instrument ništa drugo do „njegova produžena ruka“ (Golemović 2005: 187).

Kazivač Nikola Salaćanin je dao bitne podatke o učenju melodija u tamburaškom orkestru, u kojem je svojevremeno svirao, a kojim je rukovodio

³¹¹ Podatak dao Momčilo Dimić, max/doc/teren_dimic.

³¹² Podatak dao Milenko Čosić, max/doc/teren_cosic.

³¹³ Podatak dao Milenko Čosić, max/doc/teren/milenko_cosic.

³¹⁴ Podatak dao Gliša Mihajlov, max/doc/teren_mihajlov.

Sava Vukosavljev.³¹⁵ Učenje sviranja sa čika Savom je podrazumevalo probe u trajanju od po šest sati. U krugu je sedelo 15-ak učenika i najpre se učila postavka prstiju, pravilno držanje trzalice, instrumenta. Zbog ujednačavanja načina izvođenja, nije se prihvatila nijedna već naučena pesma, već se svaka melodija učila kao nova, ispočetka. Prve lekcije su podrazumevale isto što znači i „osnovna tamburaška muzika“ i njih su činile pesme: „Tri sam dana kukuruze brala“ i „Kukuruzi već se beru“, i za mnoge, to je bio prvi dodir sa bačkom muzikom. Potom slede „Žabaljka“, „Prolaze noći“, „Dalmatinski šajkaš“, „Hajd’ u kolo, sele“, a kao svojevrsan ispit za tamburaše bile su melodije uz koje je izvođač morao sam da peva uz sopstvenu pratnju. *Bunjevačko momačko kolo*, *Banatski mađarac* su instrumentalne melodije koje su najpre bile na repertoaru. Tadašnja deca nisu volela partizanske melodije, a sve u želji da zaborave taj period rata, a doduše Sava Vukosavljev i nije insistirao na tome. On je na probe često donosio magnetofon koji je „proklizavao“ i tako je puštao vokalne i instrumentalne melodije. Tehnički detalji učenja instrumenta su se često mešali sa stavom, i to očinskim stavom koji je imao Sava Vukosavljev. Sve je ubedio kako i koliko je potrebno učiti, na probu treba doći spreman, da se vidi šta je ko kod kuće naučio. Prvo se sve sviralo sporo sa notama, pa nema adekvatnog utiska ni prepoznavanja melodije, a kad se zapamti svaki ton, Sava lagano daje brži tempo.

Vukosavljev je često govorio: „Morate da zamislite šta je kompozitor hteo da kaže tim kolom šta je skup tih nota, ravnica može da bude lepa, zelena, puna ljudi i mladosti.“³¹⁶ Moraš tako da sviraš, da doživljavaš ono što sviraš. Ovo nije pesma, nego instrumentalna melodija“.³¹⁷ On je pevao melodiju na slogove la i na, jer nije bilo reči. Tako je, na svoj način ukazivao deci kako je ravnica lepa, jer on nije svirao tamburu, nego je melodiju dočarao svojim

³¹⁵ Muziciranje tamburaških orkestara je tipična gradska muzička praksa, koja se kasnije proširila i na selo, koje je u Vojvodini urbano naseljeno. Detaljnije videti Големовић 1998b: 77.

³¹⁶ „Sava Vukosavljev je zvuk instrumenta pokušao da unese u svakodnevni život, da srodi pesme o životu sa tananim zvučanjem tambure i Vojvodine“ (Зечевић 1998: 21).

³¹⁷ Podatak dao Nikola Salaćanin, max/doc/teren_salacanin.

trudom i vokalnom interpretacijom, a svi su to prihvatili sa velikim poštovanjem.³¹⁸

Sviranje na ličkoj tamburici je vrlo jednostavno, „traži uprošćavanje melodije, bez trilera, bez ulepšavanja, što je sirovija to je izvornije. Ni izvorno pevanje nema ukrasne epitete i elemente. Svi mi pokušavamo malo ulepšati zbog ugodnosti za slušanje, ali izvorno – to je onako kako se u narodu izvodi, kao u brdu kod ovaca“.³¹⁹ Lički tamburaš je bio „na posebnoj cijeni“. Kad se štimuje ima „dva ugodaja – slažu se dvije i dvije žice i tako se tamburica složi“. Kad mladi svirač uči kako se štimuje lička samica, on se najpre ugleda na drugog izvođača „kako šteluje, a može da se šteluje tri i jedan, a daleko je ljepša pratnja kad se šteluje dva i dva“.³²⁰ „Prsti idu tako da jedan pritiska dvije žice, a ostali po jednu.“³²¹ Prve dvije žice vode melodiju, a palcem se daje bas“.³²²

Pojedini kazivači se ističu po tome što sviraju dva ili više različitih muzičkih instrumenata.³²³ Tako, na primer, Milan Kuridža je najpre počeo da svira usnu harmoniku, potom „srbijansku frulu“, dvojnu sviralu i diple. Ova vrsta multimuzikalnosti interesantna je po tome što se određene melodije izvode samo na datom instrumentu (*Sviranje na po šest* – diple), dok druge zbog svojih melodijskih osobenosti, funkcije i prilika za izvođenje jedan izvođač može da se izvodi na više instrumenata.

Profesionalno delovanje koreografa Slobodanke Rac, koja od 1980. godine aktivno sprovodi terenska istraživanja orske tradicije u starosedelačkim mestima Bačke, kao što su Pačir, Stapar, Sivac, Šajkaš i Despotovo, može se svesti na istraživački terenski rad, obradu podataka, prenos saznanja i revitalizaciju orskih igara, a time i tradicionalnih instrumentalnih melodija.

³¹⁸ Podatak dao Nikola Salaćain, max/doc/teren/nikola_salacainin.

³¹⁹ Podatak dao Dobrivoje Pavlica, max/doc/teren/dobrivoje_pavlica.

³²⁰ Podatak dao Dušan Brkljač, max/doc/teren_brkljac.

³²¹ Pod „prvim prstom“ se podrazumeva kažiprst.

³²² Podatak dao Mirko Vidović, max/doc/teren_vidovic.

³²³ Maksim Mudrinić (gajde, tambura), Dobrivoje Pavlica (tambura, harmonika), Pero Malešević (gajde, frula) itd.

Svoja zapažanja o nekadašnjem i sadašnjem „stanju“ tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj ovaj koreograf povezuje sa periodom posle Drugog svetskog rata kada je „gubitak vere i gubitak tradicije posledica odvajanja tradicije i crkve... jer mi smo mislili da treba da budemo drugačiji nego što jesmo“.³²⁴ Prilikom svojih terenskih istraživanja, Slobodanka Rac je snimala izvođenje melodija od strane svirača, što nije nimalo jednostavno, jer ljudi misle da je ono što sviraju „staro i nije moderno“, pa pri prvom kontaktu pružaju otpor. Naposljetku, prihvate da odsviraju traženu melodiju, a oni kazivači koji ne znaju da sviraju neki instrument, melodiju "zvižduću" pa i takav zvučni snimak kasnije koristi za potrebe učenja melodije od strane pojedinca ili ansambla.

Ratna dešavanja 90-ih godina (20. veka, prim. V. I.) doprinela su tome da se potisne lokalna muzička tradicija i da se prihvate "atraktivne" muzičke numere sa istoka i juga Srbije u izvođenju ansambala u Bačkoj. To je bio jedan od velikih problema, koji je mogao da se prevaziđe jedino agilnošću članova Saveza amatera Vojvodine koji bi motivisali rukovodioce kulturno-umetničkih društava da u okviru rada ansambala više uvrste obradu melodija i igara svog kraja. Jedan od velikih problema postojanja kontinuiteta u negovanju tradicionalnih melodija za igru na području Bačke je „jaz između staračkih i mladih ansambala“. Naime, stariji ljudi kao glavni informatori, koji bi najviše koristili u „učenju o tradiciji“ postaju zaobiđeni, a izvori saznanja o muzičkoj tradiciji postali su nosači zvuka. Što se tiče instrumentalnog ansambla, iz godine u godinu se javljaju isti problemi, a jedan od njih jeste manja zainteresovanost pojedinaca da učestvuju kao svirači, dok je veće zanimanje uočeno za učešće u igračkom ansamblu.³²⁵ Stoga se često dešava da ansambl ili instrumentarijum koji izvodi tradicionalne melodije nije u izvornom vidu, nego ga čine savremeni muzički instrumenti. Kako

³²⁴ Podatak dala Slobodanka Rac, max/doc/teren/slobodanka_rac.

³²⁵ Prema kazivanju Đure Parčetića, pri izvođenju na pozornici muzičari su često „iza zavese“ pa nikom ne imponuje da u radu ansambla KUD-a učestvuje i bude zapostavljen na ovaj način, max/doc/teren/djura_parcetic.

Slobodanka Rac kaže: „Nije dobro kad se snimak na gajdama prenosi na tamburaše, obrazovani muzičari ne čuju to kao gajdašku muziku, nego toliko obogaćuju melodiju da ona gubi svoj smisao“. Međutim, u poslednje vreme se više polaže računa o oživljavanju muzičkog instrumentarijuma i izvodaštva, pa su na taj način ponovo u praksu u većoj meri uključene tambure i gajde. Instrumentalni izvođač „treba da oseti kako se svira“ i da na taj način sinhronizacija melodije i igre bude na najvišem nivou.³²⁶ Prema kazivanju Slobodanke Rac, koreografija se priprema na način da „pevački deo uvodi igrače u raspoloženje“ (na primer melodijom *Ja sam Jovicu*), a potom sledi *Kukunješće, Podvoje, Logovac, Malo kolo, Veliko bačko kolo*, naposljetku *Cigančica* i *Riči*. Pri izvođenju melodija i igara na sceni uvrežena su određena pravila trajanja, a to je da „optimalna vremenska dimenzija od 9 minuta zadržava čula“, a ako je nastup bez muzičke pratnje, dovoljno je 7 minuta.³²⁷ Pri postavci koreografije bitno je da „melodijski i igrački bude lepo, da ima dobar sled i nema nelogične rezove“.³²⁸ Kada je reč o vrsnosti izvođenja onda se govori o sigurnosti, uvežbanosti, usklađenosti, urednosti, suverenosti, uigranosti, veštini izvođenja, ravnoteže između muškog i ženskog dela grupe, složnosti svirača, intonativnoj čistoći pevanja i sviranja, ugođenosti instrumenata, odabira intonacije, postavci glasa, odabiru tempa itd.³²⁹

Mnogi smatraju da zbog uticaja masovnih medija mladi muzičku tradiciju „bacaju u zaborav“.³³⁰ Prema mišljenju starijih kazivača, nova

³²⁶ Podatak od Slobodanke Rac, max/doc/teren_slobodanka_rac.

³²⁷ Slobodanka Rac ovo objašnjava činjenicom da je u uređenju vremenskog intervala „i narod imao svoju meru“.

³²⁸ Problemi se javljaju u odabiranju i stvaranju programa za predstavljanje. Česti su primeri da se ne vodi računa o psihofizičkim mogućnostima dece. Odabiraju se igre koje deci po njihovom uzrastu i ne pripadaju, a da ne govorimo o tome da su tehnički teški i komplikovani motivi praktično za decu neizvodljivi (Ђорђевић 1988: 491).

³²⁹ Detaljnije videti Ceribašić 2003: 281.

³³⁰ Podatak dao Obrad milić, max/doc/teren_milic. „S tim u vezi postavlja se drugo pitanje, ne manje važno, pitanje socijalno i staleško: je li radiofonija svojim naglim i snažnim razvitkom ugrozila položaj muzičara, kao umetničkog faktora, je li proizvela preokret u privrednim mogućnostima muzičara i u kom smislu? Ovo pitanje tretirano je često na način koji ne može da se smatra objektivnim, iako je razumljivo da je u današnje doba teške ekonomske depresije naročito bolno za mnoge egzistencije. Nema sumnje da je usled emisija

generacija svirača se često zadovoljava time da se sa nekoliko naučenih savremenih melodija postaje samozvani svirač i nema želju da uči melodije iz tradicionalnog repertoara.³³¹ Insistira se na brzini izvođenja, dok se lepota sviranja tradicionalnih melodija zapravo uočava u onom tempu koji je podesan za igru. Interesantno je zapažanje da prilikom terenskih istraživanja niko, izuzev jednog kazivača, nije bez postavljanog pitanja navodio informacije o plaćanju svirača. Naime, sviranje instrumentalne melodije se u prošlosti nije naručivalo, pa ni plaćalo.³³² Iz tog razloga je on upravo naveo podatak da ga učenje instrumentalnih melodija, odnosno „narodnih kola“ nije izrazito zanimalo baš iz tog razloga što svirajući kola „ne može ništa da se zaradi“.³³³

Kod pojedinaca rodom iz Hrvatske, jedan od razloga prestanka bavljenja svirkom jesu ratna razaranja i preseljenje u novu sredinu i gubitak članova porodice. Ipak angažovanje u okviru KUD-a u novoj sredini može opet probuditi ljubav i želju za sviranjem i (samo)afirmacijom izvođača. Na taj način tradicionalna muzika „starog zavičaja“ nastavlja da živi u novoj sredini, u „novom zavičaju“. Oni koji su u Bačku došli po završetku Drugog svetskog rata, delimično, ali ne u potpunosti, upoznali su tradicionalne melodije bačkog podneblja i u zavisnosti od potrebe i spleta okolnosti su ih učili i svirali. Prilike koje su pogodovale učenju muzičkog repertoara starosedelačkog stanovništva je učešće u radu KUD-a, ili angažovanje u ansamblu koji prati svadbeno veselje. Međutim takvi primeri postoje i predstavljaju samo izuzetke, dok većina ispitanika Srba iz Hrvatske nije na izvođački način bila u

tolikih radiostanica, koje svakodnevno šalju najbolju muziku u velikim količinama i na visokom umetničkom stupnju, jedan deo koncertne publike izostao sa javnih koncerata, da su mnoge kafane i drugi lokali u kojima se skupljao svet da čuje 'laku muziku izgubili jedan deo svoje publike“ (Švarc 1932/33: 47).

³³¹ Podatak dao Momčilo Dimić, max/doc/teren/momcilo_dimic.

³³² Ivan Ivančan navodi podatke sa terenskih istraživanja na Baniji, gde se „plaća ples“ jednog para, dok ostali gledaju, a „inače se ništa nije plaćalo sviraču“ (Ivančan 1986: 63).

³³³ Analogno ovom primeru iz Bačke, proučavajući muzičku tradiciju Roma na Kosovu, Svanibor Petan je, između ostalog, došao do zaključka da „nagodbe između romskih muzičara i njihove publike mogu obuhvatiti brojne teme kao što su repertoar, instrumentarijum, odevanje, način izvođenja i provrh svega, cena“. Detaljnije videti Petan 2010: 21.

prilici da nauči melodije Srba starosedelaca, odnosno poznaje ih u onoj meri u kojoj je postojan zajednički repertoar Srba poreklom iz Hrvatske i bačkih starosedelaca. Isto tako, preuzimanje melodija Srba iz Hrvatske od strane Srba starosedelaca nije izraženo ni zapaženo, a upoznavanje sa muzičkom tradicijom Srba iz Hrvatske svodi se na informativni nivo posmatranja i slušanja izvođenja prilikom muzičkih priredbi, smotri i festivala narodnog muzičkog stvaralaštva. Svirači čije su bivše generacije živele na području Bačke i koji su u Bačkoj rođeni smatraju da su bačka kola „prava“ kola, to je ono „što je ostalo u krvi“,³³⁴ „to je muzika ovih prostora“.³³⁵

Na području Bačke, prirodno, do sada je u izvesnoj meri izražena namera za beleženjem melodija autohtonog stanovništva. Takođe je, uporedo, procvalo i komponovanje melodija u tradicionalnom duhu i to od strane muzičkih izvođača Vase Jovanovića, Marka Nešića, dirigenta Save Vukosavljeva koji su svoj melografski i kompozitorski rad vezali za tamburu.³³⁶ Kao učitelj po profesiji, Sava Vukosavljev je ogroman doprinos muzičkoj edukaciji na taj način što je objavljivao priloge, notne zapise i zbirke, tj. udžbenike za učenje sviranja tambure.³³⁷ Bački harmonikaši Srboslav Ivkov, Antuš Gabrić i Jovica Nedić, pored tradicionalnih bačkih, u svom izvođačkom repertoaru imali su i melodije igara koje potiču sa drugih etnokoreoloških područja, ili su pak stvarali svoje autorske kompozicije inspirisane tradicionalnim melodijama drugih naroda i sa drugih područja.³³⁸

Za razliku od pomenutih, većina muzičkih izvođača iz redova Srba poreklom iz Hrvatske nisu bili dovoljno muzički obrazovani da bi svoje

³³⁴ Podatak dao Momčilo Dimić, max/doc/teren_dimic.

³³⁵ Podatak dao Amir Sendijar, max/doc/teren_sendijar.

³³⁶ Nice Fracile ističe da je Sava Vukosavljev ceo radni vek posvetio misiji otkrivanja i vrednovanja muzičke tradicije Vojvodine dajući svoj doprinos u više od 1000 notnih zapisa, oko 500 aranžmana za solo, hor, tamburaški orkestar, 50-ak pesama komponovanih u narodnom duhu, potom stručnim radovima, animiranjem tamburaških orkestara. Detaljnije videti Фрациле 1998: 70.

³³⁷ Detaljnije videti Вукосављевић, Хаднађевић, Ченејац 1960 a, b, c, d, e, f.

³³⁸ Tako su *Pomoravski vez* Atuš Gabrića, *Makedonsko oro* i *Nova Makedonka* Srbe Ivkova samo pojedini nazivi autorskih kompozicija, koje su nastale pod uticajem melodija sa etnokoreološkog područja centralne Srbije i Makedonije.

delovanje obeležili melografskim i kompozitorskim radom, ali u novije vreme, dolaskom iz Hrvatske u vreme rata 90-ih godina prošlog veka, u Bačku se preseljava Dobrivoje Pavlica koji svojim izvođačkim, spisateljskim radom daje najvažniji doprinos očuvanju i beleženju podataka o ličkim običajima i tradicionalnim instrumentalnim melodijama Srba iz Hrvatske, konkretno sa područja Like.³³⁹

Svoja polazna saznanja o tradicionalnim instrumentalnim melodijama bačkog podneblja mlade generacije stiču u muzičkoj školi i to na primeru jednostavnih melodija koje uče u vidu „početnih lekcija“, dok za konkretnije ovladavanje ovom materijom još uvek nisu oformljeni smerovi za učenje narodne muzike u osnovnim muzičkim školama. Ovaj jaz između probuđenog interesovanja i realizacije učenja premošćava se u privatnoj muzičkoj praksi, tako što pojedinci uče od afirmisanih svirača, nadopunjujući i preplićući svoje znanje izvođenja klasične muzike iz školske i narodne muzike iz privatne prakse. Osnivanje smera i studijskog programa Etnomuzikologija u srednjim muzičkim školama i Akademiji umetnosti u Novom Sadu definitivno utiče na profesionalno osposobljavanje predavača, tako i izvođača za sviranje kako tradicionalnih melodija naroda ovog podneblja, tako i šire.

5. Završna razmatranja

Kako tradicionalne melodije izvođene na narodnim muzičkim instrumentima nisu bile predmet proučavanja etnomuzikologa u onoj meri u kojoj bi to bilo poželjno, autor ove doktorske disertacije dao je lični doprinos na putu spoznavanja kako opštih karakteristika, tako i onih delikatnijih i to na

³³⁹ Videti Pavlica 2010.

primeru komparativnih proučavanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj.

Vekovima unazad, područje Bačke je bilo i danas je ostalo frekventno, pa zbog plodne ravnice, kao nekada i tako i danas privlači putnike namernike koji imaju želju da se nastane na ovom prostoru. Do danas, u kulturološkoj i antropološkoj karti Bačvana osećaju se odjeci nekadašnjeg turskog, germanskog i ugarskog uticaja, što se nesporno oslikava kako na mentalitet ljudi, tako na životne navike, versku orijentaciju i društveno delovanje.

Ratna dešavanja donosila su iznova nove prilike i neprilike, koje su bitno uticale na migraciona strujanja i naseljavanja prostora Bačke. Tako je posle Drugog svetskog rata, iz ratom opustošenih krajeva Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Crne Gore, a u manjoj meri iz južne Srbije, Makedonije i drugih krajeva naseljeno stanovništvo u ona naselja iz kojih su krajem rata proterani Nemci. Na taj način promenjena je etnička karta Bačke, prvenstveno na prostoru opština Apatin, Sombor, Odžaci, Subotica i Novi Sad, gde su se u većem ili manjem talasu naselili Srbi iz Hrvatske i to sa područja Like, Banije, Korduna i Dalmatinske Zagore, odnosno Bukovice. Iako ne postoji adekvatna vremenska distanca od oko jednog veka zajedničkog (su)života Srba starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske, evidentni su određeni zaključci o instrumentalnoj tradiciji jednog naroda, koji je u prošlosti živio u posve i oprečno drugačijim prilikama i različitom društveno-kulturološkom osnovom.

Pomeni o tradicionalnim instrumentalnim melodijama Srba kao starosedelačkog stanovništva Bačke datiraju od 18. veka naovamo i prvenstveno se vezuju za prilike u kojima su izvođene, u gradskom kulturnom i društvenom miljeu. To je sasvim logično, ako se ima u vidu činjenica da je seoska sredina zasigurno imala bogat muzički i društveni život, a hroničari tog doba nisu bili orijentisani na seljački (paorski), nego na gradski, odnosno viši stalež.³⁴⁰ Vremenom, u 19. veku već imamo prve zapise tradicionalnih

³⁴⁰ Dimitrije Golemović navodi da u periodu između dva rata, selo i grad su čini se jedno drugom bili bliži nego što su to npr. bili posle drugog svetskog rata, ili što su to

instrumentalnih melodija, doduše ne baš toliko u „tradicionalnom ruhu“, nego prilagođene za izvođenje prvenstveno na klaviru. Ipak, i to je bitan trag i svedočanstvo usmeravanja pažnje na očuvanje svog nacionalnog identiteta u doba koje, između ostalog, karakteriše buđenje nacionalne svesti. Od tada do danas, tradicionalna muzika Srba starosedelaca u Bačkoj doživljavala je svoje promene koje su uzrokovane vremenskom distancom, uslovima života i opštim okolnostima.

Činjenično, pod pojmom tradicionalna instrumentalna muzika Srba u Bačkoj od završetka Drugog svetskog rata ne podrazumeva samo muziku Srba starosedelaca, nego i onih koji su Bačku naselili iz drugih krajeva. Otuda je i rođena ideja da se putem ove doktorske disertacije dobiju odgovori na pitanja koji su to zajednički, slični ili različiti elementi što odlikuju tradicionalnu instrumentalnu muziku Srba starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske.

U funkcionalnom smislu ističu se sledeće osobenosti koje karakterišu ulogu tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba nekada i danas, a jedna od najvažnijih je da one, i u slučaju Srba starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske, prate najvažnije momente godišnjeg i životnog ciklusa:



- za razliku od prilika u svom „prvom“ zavičaju, Srbi poreklom iz Hrvatske na području Bačke više ne organizuju prela u zimskom periodu, na Božić se ne praktikuje običaj izгона stoke na pašu i sviranje tom prilikom,
- u ciklusu prolećnih običaja Srbi-starosedeooci se danas ne sastaju na rogljevima gde se nekad pevalo i sviralo, a Srbi poreklom iz Hrvatske ne sastaju se na zborovima oko crkve,

dan. „Većina naših međuratnih predaka ako je i živela u gradu, nije prekidala svoju vezu sa selom. U tadašnjoj Jugoslaviji, da li zato što je bila izrazito poljoprivredna zemlja, ili iz nekog drugog razloga, niko se nije stideo svog seljačkog porekla, pa čak ni dvorski balovi, o gradskim zabavama da se i ne govori, nisu mogli da prođu bez narodnih igara. S druge strane, povezanost sela i grada dovela je i do povratnog uticaja. Tom prilikom, niz gradskih igara je prihvaćen i uključen u seosku praksu i to s takvim poletom, da, upoređujući ih čak i sa najtradicionalnijim igrama, u njihovom gajenju nema nikakve razlike“ (Големовић 1988: 438).

- u današnje vreme, maskirane povorke „čarojice“ prisutne su u narodnom životu Srba poreklom sa Banije u Prigrevici, s tim da umesto tamburaša ponekad svira harmonikaš,
- ženidba i udaja kao najvažniji momenat u životu pojedinca izgubili su nekadašnje ritualne i obredne radnje, tako da se tok današnjeg svadbenog veselja kod Srba-starosedelaca bitno ne razlikuje od onih koje imaju Srbi poreklom iz Hrvatske,
- savremeni oblik svadbenog veselja podrazumeva učešće ansambala heterogenog sastava, a muzički repertoar obuhvata sve žanrove muzike. Interesantna je pojava da se angažuje gajdaš (kod Srba-starosedelaca), ili tamburaš (kod Srba poreklom iz Hrvatske) kako bi sat-dva zabavljali goste, što predstavlja svojevrsnu atrakciju,
- posmrtni ceremonijal se danas obavlja po verskom protokolu ili uz pratnju bleh-muzike.

U muzičkom, odnosno strukturalnom smislu, izdvajaju se sledeći zaključci:

- muzički instrumentarijum na kojem su, u ovom radu, izvedene melodije Srba-starosedelaca su tambura, frula, gajde, harmonika, violina, a melodije Srba poreklom iz Hrvatske su tambura, svirala, dvojna svirala, harmonika, usna harmonika, diple,
- melodije u muzičkoj tradiciji Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske imaju isti, sličan ili različit naziv, a u skladu s tim slično ili različito kretanje melodije,
- u tradicionalnoj muzici Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske *Bačko kolo, Mađarac, Kukunješće, Bećarac, Milica, Valcer i Vranjanke* nose isti naziv, a različito je kretanje melodije, dok se približno jednaka melodija zapaža u primerima *Moravac, Hopa cupa*,
- u pogledu formalnih odlika u instrumentalnim melodijama Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske, kao zajednički, dominira dvodelni oblik (A B)

- za razliku od melodija Srba poreklom iz Hrvatske, pojedine melodije Srba-starosedelaca imaju izuzetno složen tematski i formalni plan i zasnivaju se na četiri, pet i više različitih tematskih delova
- u pogledu tonske osnove, melodije Srba-starosedelaca se baziraju na karakteru durskog, molskog, frigijskog i orijentalnog tetrakorda, dok za melodije Srba iz Hrvatske nije svojstveno prisustvo tonske osnove karaktera frigijskog i orijentalnog tetrakorda, a u muzičkoj tradiciji Banijaca hromatski tonski niz javlja kao tipičan,
- bogata primena ornamenata više je karakteristična u izvođenju melodija Srba-starosedelaca, dok melodije Srba poreklom iz Hrvatske imaju manje ukrasa, ili uopšte nisu ornamentirane,
- melodije Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske se u najvećoj meri zasnivaju na ritmičkom sistemu distributiv, potom parlando rubato
- u pojedinim melodijama Srba-starosedelaca izdvaja se triola  kao ritmička figura, anapest εεθ kao njen izmenjen vid, dok se u svojstvu ritmičke figure, u nekim melodijama Srba poreklom iz Hrvatske ističe daktil θεε,
- u tradicionalnim instrumentalnim melodijama Srba-starosedelaca izdvajaju se pojedini meloritmički obrasci, koji se u vidu „inicijala“ prisutni u više melodija, to su:
 - mali uvod
 - veliki uvod
 - prelaz
 - inicijal durskog trozvuka i oscilatorno kretanje oko određenog stupnja melodije
 - inicijal molskog trikorda sa talasastim kretanjem melodije
 - inicijal molskog trikorda sa izraženom kombinatorikom motiva
 - inicijal durskog trikorda sa ritmičkom organizacijom dve triole 
 - inicijal oscilatornog kretanja melodije i skok u intervalu male sekste
 - inicijal uzlaznog kretanja melodije i repeticije pokreta u intervalu male sekunde
 - inicijal sekventne pojave terce

Radi sagledavanja sadašnjeg stanja u kojem se nalaze tradicionalne instrumentalne melodije i mogućih tendencija u budućnosti, izdvajaju se sledeća zapažanja:

- pojedini instrumentalni žanrovi iščezavaju, a to su *Čobanska svirka* u tradicionalnoj muzici Srba poreklom iz Hrvatske i *Čobanski povici* u tradicionalnoj muzici Srba-starosedelaca, odnosno iz muzičke prakse nestaje sviranje tradicionalnih melodija uz čuvanje stoke
- negovanje muzičke tradicije se uglavnom svodi na učešće u radu KUD-ova i promocije na smotrama i festivalima,
- pod uticajem gradske muzičke kulture, instrumentalne melodije Srba-starosedelaca izvode se po aranžmanima za tamburaške orkestre, ili ih izvode muzički ansambli heterogenog tipa,³⁴¹
- u muzičku tradiciju Srba-starosedelaca i Srba poreklom iz Hrvatske ulaze melodije drugih etnokoreoloških područja,
- pojedini instrumentalni izvođači posežu za sopstvenim ostvarenjima koja predstavljaju žanr koncertantne muzike,³⁴²
- u novije vreme, tradicionalne melodije Srba-starosedelaca izvode muškarci, ali i žene, dok tradicionalne instrumentalne melodije Srba poreklom iz Hrvatske izvode isključivo muškarci,
- u opštem smislu, izuzev pojedinačnih (usamljenih i slučajnih) primera, prožimanje elemenata tradicionalne muzike Srba-starosedelaca i Srba

³⁴¹ O novim stremljenjima u muzici za igru vojvodanskih Rumuna pisao je Nice Fracile (Fracile 1990b: 203-212), a, kao prvo, novine se odnose na to da su školovani violinisti „obradili“ pojedine tradicionalne igre, između ostalog, uvodeći veći ambitus, sekvence, transponovanje, dok je aksak ritam i tempo izvođenja zadržan. Kao drugo, igra *De doj* (rum. *de doi*) se umesto u aksak ritmičkom sistemu izvodi u distributivu i, kao treće, dolazi do uvođenja „ozbiljne muzike narodnog stila“ u izvođačku praksu (Fracile 1988: 420-421).

³⁴² Kao sinonim „koncertantne muzike“ terminološku odrednicu „ozbiljna muzika narodnog stila“ ustalio je svojevremeno Bela Bartok, a ona na području Rumunije datira od početka i sredine 19. veka, odnosno od perioda kad je Franc List slušao violiniste Barbu Lautaru i Nikolae Piku, pa je od melodija koje su oni izvodili načinio *Rumunsku rapsodiju*. Jedna od poznatih rumunskih koncertantnih kompozicija je čuveni *Hora stakato* G. Dinikua. Detaljnije videti Fracile 1990a: 87 i 90.

poreklom iz Hrvatske nije u većoj meri evidentno na području Bačke u poslednjih 50 godina.

Naposletku, jedno od osnovnih ciljeva svakog istraživanja, pa i ovog ogleda se u tome da ukaže na to kako bi trebalo stvoriti adekvatne uslove da tradicionalna instrumentalna muzika ostvari sposobnost življenja u skladu sa svojom sredinom, da reaguje na njene zahteve i izražava raspoloženja. Istina da specifični elementi sa svojim oblikom čine celinu, tako je i na primeru instrumentalne muzičke tradicije Srba u Bačkoj, koja će svoje odlike najbolje manifestovati onda kada se steknu uslovi za njihovo što bolje upoznavanje na primeru komparativnih istraživanja instrumentalnih melodija drugih nacionalnih zajednica u Bačkoj, odnosno Vojvodini.

6. LITERATURA

Adler, Guido 1885

Umfang, Methode und Zeit der Musikwissenschaft. Selbständige Abhandlungen Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 5-20.

1857

Allgemeine Zeitung, Beilage zu Nr. 216 der Allg. Zeitung. 2. August 1857. München: Friedrich von Cotta.

Bartók, Béla

Lord, Albert 1978

Yugoslav Folk Music. Volume I. Serbo-Croatian Folk Song and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection. New York: State University of New York Press.

Бељански, Миленко 1994

Сомборске и сивачке игре подвоје. *Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима ПЧЕСА, 36-38.

Bernardin, Unji 2001

Istorija Šokaca, Bunjevaca i bosanskih Franjevaca. Subotica: Bunjevačka matica, Birografika.

Bodor, Aniko 1984

Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom folkloru. Poslediplomski rad, rukopis. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Bodor, Aniko 1987

Isti melodijski elementi pod različitim nazivima u muzičkom folkloru Srba i Mađara. *Rad XXXIV kongresa SUFJ, Tuzla: Udruženje folklorista BiH, 449-455.*

Bogdanović, David 1915

Pregled književnosti hrvatske i srpske, knjiga 1. Zagreb: L Hartman.

Босић, др Мила 1992

Женидбени обичаји Срба у Бачкој. *Раd војвођанских музеја 34. Нови Сад: Војвођански музеј, 137-157.*

Босић, Мила 1996

Божјићи обичаји Срба у Војводини. Нови Сад: Музеј Војводине, Војвођанска банка. Сремска Митровица: Монада.

Братић, Тома

Делић, Стеван 1905

Народне игре са сијела и збора у Горњој Херцеговини. Сарајево: Земаљска штампарија.

Букуров, Бранислав 1954

Физичко географске и антропогеографске прилике Војводине. *Војводина 1944-1954*. Нови Сад: Матица српска, 15-52.

Ceribašić, Naila 2003

Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj. Zagreb: Biblioteka Etnografija.

1994

Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима – ПЧЕСА.

Csánki, D. 1890

Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában I. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.

Csánki, D. 1894

Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában II. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.

Цвијић, Јован 2000

Говори и чланци. Београд: Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике и наставна средства.

Цвијић, Јован 2009

Психичке особине Јужних Словена. „Антологија српске књижевности“. Београд: Учитељски факултет.

Ђорковић, Милорад 2003

Народне игре у банији. *Народне игре Срба из Баније, Западне Славоније и игре из Неготинске Крајине, грађа, свеска 23*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-52.

Дејанац, Душан 1994

Очо биров код Маре. *Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима, 75-84.

Derschmidt, Hermann 1985

Tänze aus Oberösterreich. Linz: Landesinstitut für Volksbildung und Heimatpflege.

Девић, Драгослав 1978

Општи преглед народних музичких инструмената у Војводини са посебним освртом на гајде у Србији. *Рад XX Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 173-190.

Dević, Dragoslav 1981

Etnomuzikologija, skripta. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Девић, Драгослав 1990

Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса. Београд: ЈП Штампа, Бор: Радио и филм, Бољевац: културно-образовни центар, Београд: Факултет музичке уметности.

Džadžević, dr Dragoslav 2005

Igra. Novi Sad: Prometej.

Ђорђевић, Деса 1988

Примена народних игара у раду са извођачким групама. *Зборник радова XXXV конгреса савеза удружења фолклориста Југославије, Рожаје, 26-29. септембра 1988*. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 489-492.

Ђurić, Hranislav 1983

Dr Jovan Raču – srpski muzički teoretičar u drugoj polovini 19. veka. *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis, broj 1*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 29-65.

Џепина, Мирјана 1982

Друштвени и забавни живот старих Новосађана. Нови Сад: Музеј града Новог Сада.

Eberst, Anton 1974

Radio-Novisad 25 godina Muzičkog odeljenja. Novi Sad: Muzički sektor OUR Radio-Novog Sada.

Ердужељи, Мелхиор 1894

Историја Новог Сада. Нови Сад: Штампарија А. Пајевић.

Фелфелди, Ласло 2003

Плесне традиције Срба у Мађарској. Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској.

Forry, Mark 2011

Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine. Novi Sad: Prometej.

Фрациле, Нице 1985а

Неки закључци компаративних проучавања вокалне музичке традиције Срба и Румуна у Војводини. *Zbornik radova 32. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Sombor 29.-30. IX 1985*. Novi Sad: Udruženje folklorista SAP Vojvodine, 459-469.

Fracile, Nice 1985b

Common Elements and Aspects of Influence in the Vocal Musical Folklore of the Serbian and Rumanians from the Socialist Autonomous Province of Vojvodina. *Traditional Music of Ethnic Group – Minorities. Proceedings of the Meeting of Ethnomusicologists on the Occasion of the European Year of Music, Zagreb, July 22-24, 1985.* Zagreb: zavod za istraživanje folklor, 29-44.

Фрациле, Нице 1986

Прилози компаративном проучавању српског и румунског свадбеног церемонијала у САП Војводини. *Зборник Матице српске за друштвене науке, број 81.* Нови Сад: Матица српска, 155-169.

Fracile, Nice 1987a

Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Novi Sad: Matica srpska.

Fracile, Nice 1987b

Violina u muzičkom folkloru vojvodjanskih Rumuna. *Zbornik radova 34. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Tuzla, 22.-26. IX 1987.* Tuzla: Udruženje folklorista BiH, 475-482.

Fracile, Nice 1988

Novi muzički sadržaji u tradicionalnoj instrumentalnoj muzici vojvođanskih Rumuna. *Zbornik radova 35. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Rožaje, 26.-29. IX 1988.* Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore, 419-425.

Fracile, Nice 1990a

Rumunska koncertantna muzika na narodne motive. *Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 4.-6. IV 1989.* Ljubljana: Kulturna skupnost Slovenije in Ljubljanska kulturna skupnost, 87-92.

Fracile, Nice 1990b

New Tendencies in the Evolution of the Traditional Dance Music as illustrated by means of the Roumanians of Vojvodina, Yugoslavia. *VII European Seminar in Ethnomusicology, Berlin, October 1-6, 1990.* Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, 203-212.

Фрациле, Нице 1991

Улога појединих дувачких инструмената у инструменталној музичкој традицији војвођанских Румуна. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 8-9.* Нови Сад: Матица српска, 153-166.

Fracile, Nice 1992

Harmonika u muzičkoj tradiciji vojvođanskih Rumuna. *Folklor u Vojvodini, sveska broj 6.* Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine, 120-130.

Фрациле, Нице 1994

Асиметричан ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 14*. Нови Сад: Матица српска, 31-56.

Фрациле, Нице 1995

Записи Беле Бартока са банатских простора. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 16-17*. Нови Сад: Матица српска, 53-76.

Fracile, Nice 1996

The Aksak Rhythm as a Fundamental Mark of the Traditional Music of Rumanian Folklore in Rumania. *Echo der Vielfalt/Echoes of Diversity*. Wien: Böhlau Verlag, 145-155.

Фрациле, доц. др Нице 1998

Допринос Саве Вукосављева осветљавању српске музичке традиције у Војводини. *Научни скуп Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика, зборник радова*. Змајево: Месна заједница, Нови Сад: ИП „Цветник“, 68-71.

Фрациле, Нице 2001a

Виолина оживи у мени, а ја у њој. *Човек и музика, међународни симпозијум, Београд 20-23. јун 2001. Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада*. Београд: Vedes, 163-176.

Фрациле, Нице 2001b

Промене стила и репертоара у инструменталној музици Срба, Влаха и Румуна у Србији. *Нови звук, интернационални часопис за музику, број 18*. Београд: Савез организација композитора Југославије, 99-107.

Fracile, Nice 2001c

Multitradicionalna etnomuzikološka istraživanja. *Zbornik radova predavača Prve letnje multikulturne škole "Interkulturni dijalog", Bački Petrovac, 22-29. VI 2001*, Novi Sad: Specijalističke Akademske Studije, 19-34.

Fracile, Nice 2001d

The Place and Role of the Roma in the Instrumental Tradition of the Romanians in Vojvodina. In: *Glasba in manjšine. Zbornik referatov 1. Mednarodnega posvetovanja študijske skupine Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (ICTM), Ljubljana, 25-30. junij 2000*. Ljubljana: Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 189-197.

Fracile, Nice 2003

The Aksak Rhythm, a Distictive Feature of the Balkan Folklore. *Studia musicologica, Academiae Scientiarum Hungaricae. International conference commemorating the 100th anniversary of the birth of Benjamin Rajeczky, 16-21 August 2001, Pászto*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 197-210.

Fracile, Nice 2011a

Bartók Béla: Szerb népzenei gyűjtése fonogramok a bánátból 1912. Szerb zenei hagyományok I. [Collection of phonographic recordings of Serbian folk music from Banat, 1912. Legacy of Serbian folk music I]. Compact disc digital audio + cd extra tm, r-e-disc 101, Vujicsics association, Eredics Gábor, Budapest, 2004. *New Sound - International Magazine for Music*, 37-1. Beograd: Faculty of Music - Department of Musicology, 107-109.

Fracile, Nice 2011b

The “Banat Bagpipes” in Vojvodina in the Past and Today. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II (New Series)*. Muenster: MV-Wissenschaft Verlag, 79-92.

Frangeš, Ivo, ur. 1971

Danica ilirska, 10-12. Zagreb: Liber.

Fox, Renata 2007

Transdisciplinarnost: stvaranje i kontrola znanja. *Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja broj 206, 17. 05. 2007*. Zagreb: Druga strana d.o.o.

Gaćeša, Nikola L. 1984

Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji: 1945-1948. Novi Sad: Matica srpska.

1929a

Глас народа, лист за народне ствари, привреду, промет, занат трговину, поуку и забаву, 26. јануара 1929. Нови Сад: Задруга за српску народну штампарију.

1929b

Глас народа, лист за народне ствари, привреду, промет, занат трговину, поуку и забаву 18. мај 1929. Нови Сад: Задруга за српску народну штампарију.

1929c

Глас народа, лист за народне ствари, привреду, промет, занат трговину, поуку и забаву 21. децембра 1929. Нови Сад: Задруга за српску народну штампарију.

1930a

Глас народа, лист за народне ствари, привреду, промет, занат трговину, поуку и забаву 18. април 1930.. Нови Сад: Задруга за српску народну штампарију.

1930b

Глас народа, лист за народне ствари, привреду, промет, занат трговину, поуку и забаву, 23. август 1930. Нови Сад: Задруга за српску народну штампарију.

Globokar, Vinko 1971

Oni improvizuju... improvizujte!... improvizujmo... *Zvuk, Jugoslovenska muzička revija 115-116*. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 281-284.

Големовић, Димитрије 1984

Истраживања 1. Ваљевска Колубара, етномузикологија и етнокорееологија. Ваљево: Народни музеј.

Големовић, др Димитрије 1988

Однос сеоског и градског у музицирању лозничког виолинисте Наифа Амзића. *Зборник радова XXXV конгреса савеза удружења фолклориста Југославије, Рожаје, 26-29. септембра 1988*. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 434-443.

Големовић, др Димитрије О. 1994

Народна музика Бачке. *Народне игре у Бачкој, грађа, свеска 6*. Београд: Центар за учење народних игара Србије, 105-147.

Големовић, О. Димитрије 1998а

Жена као стожер српске вокалне традиције. *Нови звук, интернационални часопис за музику, специјално издање*. Београд: Савез организација композитора Југославије, Музички информативни центар, Факултет музичке уметности, 45-54.

Големовић, др Димитрије 1998б

Композиције за тамбурашки оркестар Саве Вукосављева. *Научни скуп Сава Вукосављев и војвођанска народна музика, зборник радова*. Змајево: Месна заједница, Нови Сад: ИП „Цветник“, 76-79.

Големовић, О. Димитрије 2000

Рефрен у српском народном певању од обреда до забаве. Бања Лука: Академија умјетности. Бијељина: Реноме.

Golemović, O. Dimitrije 2005

Da li postoji narodna muzička pedagogija? 4. *Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“*, Sarajevo 28-30. oktobra/listopada 2004. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 183-196.

Големовић, Димитрије 2009

Крстивоје. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора "Градац".

Големовић, Димитрије О. 2008

Пјевање уз гусле. Београд: Српски генеалогски центар.

Haydon, Glen 1941

Introduction to musicology. New York: Prentice-Hall.

Hirsch, Ferdinand 1996

Das große Wörterbuch der Musik. Weyarn: Seehamer Verlag GmbH.

Hofman-Jablan, Jadranka 1995

Simetrija umetničkog dela. Beograd: Zadužbina Andrejević.

Hood, Mantle 1969

Ethnomusicology. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, Second Edition, 298-300.

Игњатовић, Јаков 1988

Мемоари. Београд: Полит.

Ivančan, Ivan 1981

Narodni plesovi i igre u Lici. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Ivančan, Ivan 1986

Narodni plesni običaji Banije i Pounja. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

Ивановић Баришић, Милина 2004

Срби у Хрватској (етнолошка разматрања). *Теме, часопис за друштвене науке, број 2, април-јун 2004*. Ниш: Универзитет у Нишу, 779-788.

Ивић, Данка 2003

Теодорица и женски бал у Новом Саду. *Зборник Матице српске за друштвене науке 114/115*. Нови Сад: Матица српска, 255-266.

Ивков, Весна 2005

Песме из Босне – део свадбеног репертоара у Стапару. *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп, Зборник радова*. Бања Лука: Академија умјетности, 22-36.

Ivков, Vesna 2006

Harmonika u Vojvodini. Magistarski rad, rukopis. Mentor prof. dr Nice Fracile. Novi Sad: Akademija umetnosti.

Ivков, Vesna 2008

Harmonika život moj - 45 godina umetničkog rada Srboslava Srbe Ivkov. Beograd: Beogradska knjiga.

Ivков, Vesna 2009

Oj, ojkane, pjesmo moja mila. Sombor: Gradski muzej.

Ивков, Весна 2011

Прва хармоника Војводине. Сомбор: Градски музеј.

Ivon, Katarina 2008

Suvremena strujanja u komparistici. U: *Magistra ladertina Vol. 3 No.3.* Zaadar: Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja predškolske djece, 39-56.

Јанковић, Љубица

Јанковић, Даница 1949

Народне игре, V књига. Београд: Просвета, Издавачко предузеће Србије.

Jeremić Molnar, Dragana 2006a

Uloga klavirske muzike u svakodnevnom životu srpskog stanovništva do 1914. godine: *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 88–96.

Јеремић Молнар, Драгана 2006b

Српска клавирска музика у доба романтизма (1841-1914). Нови Сад: Матица српска.

Јерков, Јован 1994

Коло "код Виће". *Циганчица, српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: ПЧЕСА, 21-28.

Јовановић, Васа 1976

Шест кола за тамбурашки оркестар. Београд: Музичка едиција Ивановић.

Karin, Vesna 2009

Igre u Vojvodini. Plesni folklor u Vojvodini. Novi Sad: KID PČESA, 259-266.

Клеут, Марија 1988a

Рукописне песмарице у доба српског романтизма. *Српско грађанско песништво*. Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета, 7-23.

Клеут, Марија 1988b

Рукописне песмарице Николајевића – Прилог проучавању српског грађанског песништа. *Српско грађанско песништво*. Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета, 24-41.

Кокановић, Маријана 2007

Игре и маршеви у српској клавирској музици XIX века. Културна повезаност у јавном и приватном животу. Магистарска теза, рукопис. Ментор проф. др Даница Петровић. Нови Сад: Академија уметности.

Кокановић, Маријана 2009

Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку - друштво и политика на плесном подијуму. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 41*. Нови Сад: Матица српска, 55-65.

Кокановић, Маријана 2011

Друштвена улога салонске музике у друштвеном животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку. Докторска дисертација, рукопис. Ментор проф. др Даница Петровић. Нови Сад: Академија уметности.

Kostić, Konstantin T. 1934

Bunjevci u Somboru: pod vođstvom franjevacа do 1787. godine. Sombor: Jugoslovenska štamparija.

Kostović Vranješ, Vesna 2011

Šolić, Sanja

Nastavni sadržaji prirode i društva – polazište за interdisciplinarno proučavanje u razrednoj nastavi. *Život i škola, broj 25 (1/2011), godina 57*. Osijek: Filozofski fakultet, 207-216.

Крестић, Василије 1995

Државно и историјско право Хрватске - основ сукоба са Србима. *Зборник Матице српске за историју 51*. Нови Сад: Матица српска, 7-20.

Kuhač, Franjo Š. 1941

Južno-slovenske narodne popijevke. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Кузмановић, Живка 1994

Игре подвоје у Ченеју. *Циганчица, српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: ПЧЕСА, 47-48.

Лајић Михајловић, Данка 2000

Гајде у Војводини. Магистарски рад, рукопис. Ментор проф. др Драгослав Девић. Нови Сад: Академија уметности.

Лајић Михајловић, Данка 2010

Српско традиционално епско певање уз гусле као комуникациони процес. Докторска дисертација, рукопис. Ментор проф. др Мирјана Вукићевић Закић. Београд: Факултет музичке уметности.

Лазић, Веселин др

Лонић, Милорад

Кашиковић, Синиша 1994

На рогљу у Србобрану. *Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима-ПЧЕСА, 39-40.

Лазих, Веселин др 1994

Земљу нује додирив'о (Игре подвоје у Кулпину и Змајеву). *Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима ПЧЕСА, 45-46.

Лазих, Милисав 1994

Подвоје брестовачко-стапарско надигравање. *Циганчица, Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пролеће на ченејским салашима ПЧЕСА, 29-35.

1984

Leksikon jugoslovenske muzike. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

Lučić, Kristina 2004

Popularna glazba u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova. *Narodna umjetnost*, 41/2. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 123-140.

Mandić, Mišo 1984

Iz osamstoljetne kronike Čavolja. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.

Матовић, Ана 1978

Мелографски рад у Војводини. Мелографски рад у Војводини. *Рад XX Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 191-200.

Матовић, Ана 1998

Бећарац у Војводини, облици и развој. Нови Сад: Матица српска.

Минчић Рацков, Слободанка 1994

Ал' кад отац твој и ја заиграмо подвоје. *Циганчица, српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: ПЧЕСА, 41-44.

Младеновић, Оливера 1973

Коло у Јужних Словена. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт.

Мес, Франс 2000

Banat i duhovna muzika jugoistočne Evrope. Problemi i postavke muzičko-istorijskog istraživanja. *Zvuk, internacionalni časopis za muziku, broj 16*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 25-31.

Merriam, Alan P. 1977

Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology". An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology, Vol. 21, No. 2 (May, 1977)*. Illinois: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable, 189-204.

Миросављевић, Веља 1933

Новосадски виноградари 1736. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књига VI, свеска 1, 2. Нови Сад: 215-225.

Morgenstern, Ulrich 1995

Volksmusikinstrumente und instrumentale Musik in Russland. Studia Slavica Musicologica, 2. Berlin: Verlag Ernst Kuhn.

Nettl, Bruno 1973

Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical, Vol. 9 (1973)*, 148-161.

Nikolić, D. 2005

Srbi u Hrvatskoj (etnološki pristup istraživanju). *Položaj i identitet srpske manjine u jugoistočnoj i centralnoj Evropi. Zbornik radova SANU. Naučni skupovi, knj. CLX*. Odeljenje društvenih nauka, knj. 25. Међуделјенски одбор за проучавање националних мањина и људских права. Београд: Српска академија наука и уметности, 365–377.

Остојић, Тихомир 1891

Српско Новосадско коло. Нови Сад: Штампарија српске књижаре Браће М. Поповића.

Pavlica, Dobrivoje 2010

Ličke narodne pjesme, kola plesovi i lički narodni instrumenti, 100 najsmješnijih šala o Dani i Mani. Вајмок: Српски културни центар.

Pejanović, Radovan 2009

Methods qualitative research in tje socio-economic (and agro-economic) science. *Letopis naučnih radova, godina 33, broj I*. Novi Sad: Poljoprivredni fakultet, 5-18.

Petan, Svanibor 2010

Susret sa „unutrašnjim drugima“. Slučaj romskih muzičara iz bivše Jugoslavije. *Lambada na Kosovu*. Београд: Библиотека XX век, 9-38.

Petrović, Ankica 1986

Циљеви и значај теренског рада у етномузикологији. *Зборник од конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија Радовиш 1984*. Скопје: Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија, Здружение на фолклористите на Македонија, 279-283.

Петровић, Радмила 1989

Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења. Београд: Српска академија наука.

Попов, Душан 1995

Прилог осветљавању културних прилика код Срба у Угарској у време Првог светског рата. *Зборник Матице српске за историју 51*. Нови Сад: Матица српска, 21-41.

Popov, Marinko 2008

Melodije igara Srbije 9. Melodije igara Vojvodine. Gornji Milanovac: Folklorni ansambl Tipoplastika.

Popović, Miloslav 1840

Dopis iz Bačke. *Danica ilirska, broj 40*, теџај VI, subota 3. listopada 1840. Zagreb: Tiskarna Dra. Ljudvita Gaja, 159.

Поповић, Душан Ј. 1952

Срби у Бачкој до краја 18. века (историја насеља и становништва). Београд: САН, Посебна издања, књига СХСIII, Етнографски институт, књига 3.

Prescott, John

Li, Sun

Lei, Meng 2008

Traditional Chinese Instrumental music: importing diversity into midwestern America. *International Journal of Music Education*. Sage, International Society for Music Education, 26: 374.

Putnik, Dobrivoje 1979

Zbirka srpskih, bunjevačkih, mađarskih, slovačkih, rusinskih i rumunskih igara. Novi Sad: Društvo studenata „Mašinar“.

2012

Рад Матице српске, посебно издање. Нови Сад: Матица српска.

Радонић, Новак 1878

Молска мудровања, књига II. Нови Сад: Штампарија А. Пајевића.

Радонић, Ј. 1939

Србија и Угарска у средњем веку. Војводина I од најстаријих времена до велике сеобе. Нови Сад: Историско друштво, 128-144.

Радужко, Светозар Раде 2000

Нови Сад град музике. Споменица музичке школе Исидор Бајић у Новом Саду. Нови Сад: Прометеј.

Ракочевић, мр Селена 2009а

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја рукопис. Ментори проф. др Димитрије Големовић, проф. др Оливера Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

Rakočević, Selena 2009b

Matrica uspostavljanja identiteta u tradicionalnoj plesnoj praksi Srba u Banatu tokom XX veka. *Plesni folklor u Vojvodini*. Novi Sad: KID PČESA, 251-258.

Rakočević, Selena 2011a

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

Ракочевић, Селена 2011b

Фолклорна плесна пракса Срба у Банату: процеси испољавања родног идентитета кроз плес. *Србија, музички и играчки дијалекти*. Београд: Катедра за етномузикологију, 172-218.

Ракочевић, др Селена 2012

Плесање у традиционалној свадби Срба у Банату: етнокоролошки наратив, рукопис.

Ранисављевић, Здравко 2008

Принципи обликовања музике за игру - на примеру жанра аутохтоног кола у тамбурашкој пракси војвођанских Срба. Дипломски рад, рукопис. Ментори проф. др Димитрије Големовић, проф. др Оливера Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

Рогановић, Гордана 1994

Област и њене карактеристике. *Народне игре у Бачкој, грађа, свеска 6*. Београд: Центар за учење народних игара Србије, 5-12.

Roksandić, Drago 2001

Srbi u Hrvatskoj u hrvatskoj i srpskoj historiografiji: problemi usporedbe dvije interpretacijske tradicije (Serbs in Croatia in the Croatian and Serbian Historiographies: Problems of Comparison of the Two Historiographic Traditions) *Dijalog povjesničara - istoričara 5 /*. Zagreb: Fridrich Naumann Stiftung , 211-230.

Rowell, Lewis E. 1972

Comparative Theory: A Systematic Approach to the Study of World Music. *College Music Symposium, Vol. 12 (Fall, 1972)*. College Music Society, 66-83.

Секулић, Лазар 1896

Ноте за виолину. Нови Сад: рукопис, други подаци непознати.

Скерлић, Јован 1966

Омладина и њена књижевност, (1848-1871) изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба. Сабрана дела, књига 6. Београд: Просвета.

1903

Српска смотра, недељни лист за привреду и просвету, 18. мај 1903.. Сомбор: Српска штампарија Владимира П. Бајића.

Стајић, Васа 1941

Привреда Новог Сада 1748-1880. *Из архива новосадског магистрата*. Нови Сад.

Стајић, Васа 1951

Грађа за политичку историју Новог Сада. Нови Сад: Матица српска.

Šešić, B. 1989

Osnovi metodologije društvenih nauka. Београд: Научна knjiga.

Šidak, Jaroslav,

Foretić, Vinko,

Grabovac, Julije,

Karaman, Igor,

Strčić, Petar,

Valentić, Mirko 1990

Hrvatski narodni preporod - ilirski pokret: Загреб: Školska knjiga, Stvarnost.

Širola, Božidar 1937

Sviraljke s udarnim jezičkom. Загреб: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Švarc, Rikard 1932/1933

Muzika na radiju. Zvuk: revija za muziku, godina I. Београд: Stana Ribnikar, 45-50.

Tari, Lujza 1984

Die Bedeutung Zoltán Kodály's in der Forschung der instrumentalen Volksmusik. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 26, Fasc. 1/4 (1984)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 175- 197.

Тајчевић, Марко 2003

Основна теорија музике. Београд: КИЗ "Центар".

Tekavčić, Pavao 1968-1969

O riječi kukunješće. *Jezik, Časopis za kulturu hrvatskosrpskoga književnoga jezika 1*. Загреб: Hrvatsko filološko društvo, 148-151.

Тимотијевић, др Мирослав 2007

Игранка траје до последњег дуката. У: *Дневник, 9. септембар 2007*. Нови Сад: "Дневник Војводина прес д.о.о.", 39.

19??

Три кола. Београд: Ј. Фрајт.

Трифунјагић, Петко 1994

Играло је коло девојака. *Циганчица, српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: ПЧЕСА, 68-72.

1866

Застава, политички лист србски, број 68, 1. октобар 1866. Пешта: штампарија Хорњанскога и Хумела.

Зечевић, др Слободан 1963

Хомеров еп и наше народне игре. У: *Народно стваралаштво, фолклор, свеска 7.* Београд: Орган савеза удружења фолклориста Југославије, 485-493.

Зечевић, Слободан 1981

Српске народне игре, приручник за аматерске групе. Београд: Савез аматера Србије.

Зечевић, М. Ана 1998

Биографски портрет Саве Вукосављева (1914-1996). *Научни скуп Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика, зборник радова.* Змајево: Месна заједница, Нови Сад: ИП „Цветник“, 17-24.

Жикић, Бојан 2005

Етнокултурна дуалност и (етнички) стереотипи. *Гласник Етнографског института, књига 53(2005).* Београд: Српска академија наука и уметности: Етнографски институт, 67-81.

Вујновић, Андреј 2000

Кратак преглед историје Срба на подручју данашње Републике Хрватске. *Традиционална култура Срба у Српској Крајини у Хрватској.* Београд: Етнографски музеј, 23-37.

Вујчин, Љубомир 1994

Народне игре у Бачкој. *Народне игре у Бачкој, грађа, свеска 6.* Београд: Центар за учење народних игара Србије, 13-24.

Вукичевић Закић, Мирјана 1993

Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења, магистарски рад, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности.

Вукосављевић, Сава, Хаднађев, Исидор, Ченејац, Бранко 1960а

Школа тамбуре војвођанског система, свеска 1. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Вукосављевић, Сава, Хаднађев, Исидор, Ченејац, Бранко 1960б

Школа тамбуре војвођанског система, свеска 2. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Вукосављевић, Сава, Хаднађевић, Исидор, Ченејац, Бранко 1960с
Школа тамбуре војвођанског система, свеска 3. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Вукосављевић, Сава, Хаднађевић, Исидор, Ченејац, Бранко 1960д
Школа тамбуре војвођанског система, свеска 4. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Вукосављевић, Сава, Хаднађевић, Исидор, Ченејац, Бранко 1960е
Школа тамбуре војвођанског система, свеска 5. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Вукосављевић, Сава, Хаднађевић, Исидор, Ченејац, Бранко 1960ф
Школа тамбуре војвођанског система, свеска 6. Београд: Савез музичких друштава Народне републике Србије.

Vukosavljević, Sava 1990
Vojvođanska tambura. Novi Sad: Matica srpska.

www.ictmusic.org

7. Prilog

7.1 Notni zapisi

primer I 1

Tuš

max/doc/np/tus_dimic

Momčilo Dimić, rođen 1955. godine

Bač, 05. 02. 2011. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Parlando rubato

Harmonika

a ♩=73

primer I 2

Devojačko kolo

max/doc/np/devojacko_kolo_sekulic

zapisao Lazar Sekulić

Novi Sad, 10. 03. 1895. godine

BMS MP III 3

nema oznaku tempa

Violina

A

primer I 3 Svadbeni marš

max/doc/np/svadbeni_mars_sendijar

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 48

Harmonika

5

primer I 4 Makazice

Kt. MA 2/B6

♩ = 99

Marinko Popov, rođen 1950. godine

Vrbas, 15. 08. 2001. godine

transkribovala Vesna Ivkov

reg. Clarinet

Hammonika

5

9 **A1**

13

primer I 5 Sirotica

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/sirotica_cosic

A A1 ♩ = 113

Basprim

6

10

primer I 6
Hopa, cupa, skoči

max/doc/np/hopa_cupa_skoci_sendijar

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

The musical score is written for Harmonika in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 135. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 10 and includes a first ending bracket labeled 'A1'. The fourth system starts at measure 14 and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords.

primer I 7

Riči

max/doc/np/rici_cosic

$\text{♩} = 148$

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine

Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Basprim



primer I 8

Todore

max/doc/np/todore_cosic

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim

A ♩-128

5

Av

9

13

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Todore'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a tempo marking of quarter note = 128. The score is divided into four systems. The first system starts with a first ending bracket labeled 'A' and contains measures 1 through 4. The second system starts with a measure number '5' and contains measures 5 through 8. The third system starts with a second ending bracket labeled 'Av' and contains measures 9 through 12. The fourth system starts with a measure number '13' and contains measures 13 through 16, ending with a double bar line.

primer I 9

Ranče

max/soc/np/rance_cosic

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim

A ♩-72

5

3

Av

9

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ranče'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The piece begins with a tempo marking of quarter note = 72. The score is divided into three systems. The first system starts with a first ending bracket labeled 'A' and contains measures 1 through 4. The second system starts with a measure number '5' and contains measures 5 through 8, with a triplet of eighth notes marked '3' in measure 6. The third system starts with a second ending bracket labeled 'Av' and contains measures 9 through 12, ending with a double bar line.

primer I 10 Cigančica

max/doc/np/cigancica_sendijar

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

♩.148

5

Av

9

13

primer I 11 Todore

max/doc/np/todore_sabo

zapisao Ivan Sabo
note iz privatne zbirke Borislava Hložana
ostali podaci nepoznati

D samica

Allegro

5

Av

primer I 12
Kisel vode

max/doc/np/kisel_vode_vukov

Uglješa Vukov, rođen 2001. godine
Stapar, 10. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

80

1

2

Av

1

2

primer I 13
Todore

max/doc/np/todore_rac

Vladimir Rac, rođen 1985. godine
Bačka Topola, 02. 05. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Gajde

96

1

Av

1

primer I 14 Todore

max/doc/np/todore_beljanski

Slobodan Beljanski, rođen 1972. godine
Stapar, 25. 03. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

U ♩ = 128

Gajde

A

Av

primer I 15
Momačko kolo

Jovan Mijatović
London, Columbia
192?

max/doc/np/momacko_mijatovic

COBISS SR ID: 117655820

Harmonika

96
tr
portato
accel.

5
130
tr

9
A1

13

17
Codetta

primer I 16 Divan je kićeni Srem

max/doc/np/divan_je_kiceni_srem_sendijar Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
u/av transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

♩ = 66

A
5

9

Av
13

17

rit.

primer I 17
Vranjanka

max/doc/np/vranjanka_mijatovic

Joca Mijatović
Zagreb, Edison Bell Electron
19..?

COBISS SR ID: 123143948

Harmonika

160

5 **A1**

9 **A2**

13

primer 18 Dvoje podvoje

Kt.MA 5/A5

Sava Lukić, rođen 1946. godine
Stapar, 16.08.2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 88
reg. Clarinet

Harmonika

A

A1

Av

primer I 19
Cupanica

Kt. MA 2/B4

♩ = 84

Marinko Popov, rođen 1950. godine
Vrbas, 15. 08. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

reg. Clarinet

Harmonika

A

A1

Av

primer I 20 Bunjevačko gajdaško kolo

Kt. MA 2/B7

Marinko Popov, rođen 1950. godine
Vrbas, 15. 08. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 78

reg. Clarinet

legato

Harmonika

Av

Av1

primer I 21
Liška patka

max/doc/np/liska_patka_miljanski

Rajko Miljanski, rođen 1913. godine
CD "Violina živi u meni, a ja u njoj", primer 8
transkribovala Vesna Ivkov

Violina

A A' -135

6

10 Av Av'

15

primer I 22

Bećarac

Rajko Miljanski, 77 godina
Sivac, 22. 04. 1990.
(Фрациле 2001: 174)

Zapis: N. Fracile
Mg. XXX VII/A1

The musical score for 'Bećarac' is written in a single system of ten staves. It begins with the tempo marking 'Poco rubato' and a metronome marking '(♩=66)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with various dynamics: 'A' (Allegro), 'Av' (Allegro vivace), 'Avv' (Allegro vivacissimo), and 'AV' (Allegro vivacissimo). The piece is characterized by frequent trills ('tr') and grace notes ('w'). It includes several triplet markings (3) and a sextuplet (6). The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

primer I 23
Milica je večerala

Branislav Marelj, rođen 1935. godine
Šajkaš. 23. 08. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Kt. MA 5/B9
♩=111
reg. Clarinet

Harmonika

a

B

primer I 24 Milica

Stapar
(Popov 2008: 32)

a ♩ = 140

Mi - li - ca je ve - če - ra - la i na so - kak is - tr - ča - la,

B

da vi - di, da ču - je ko to lum-pu - je.

Milica je večerala
i na sokak istrčala,
da vidi, da čuje
ko to lumpuje,
da vidi, da čuje
ko to lumpuje.

Milica je večerala
i na sokak istrčala,
da vidi, da čuje
ko to lumpuje.

Sa prozora majka zove
'ajde kući pile moje
večeraaj, dragog ne čekaj.

Fala mati na salati
ja ne mogu večerati
večeraaj, mene ne čekaj.

Milica je lepo dete,
što je momci ne volete
Milicu jedinicu.

Nova kola, sva šarena
Milica je isprošena
za dragana kog' je volela. (Popov 2008: 14)

primer I 25
Čardaš

Kt. MA 10/A18
♩ = 68
reg. Clarinet

Mladen Arsenin, rođen 1932. godine
Novi Sad, 09. 11. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

primer I 26
Friščardaš

Kt. 09112001b/A19
♩ = 103
reg. Clarinet

Mladen Arsenin, rođen 1932. godine
Novi Sad, 09. 11. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

staccato

primer I 27
Čobanski povici

Maksim Mudrinić, rođen 1952. godine
Sivac, 04. 02. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/cobanski_povici_mudrinic

a ♩ = 73

Gajde

p

av

b

primer I 28
Ja sam Jovicu

Slobodan Beljanski, rođen 1972. godine

Stapar, 25. 03. 2009. godine

transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/ja_sam_jovicu_beljanski

♩ = 118

u **a**

Glas

8 Ja sam Jo-vi - cu ša - ra - la va-ra-la,

Gajde

b

7 še - ée - - ra mu da - va - la,

a1

ja sam Jo - vi - cu ša - ra - la va - ra - la,

b1

še - će - ra mu da - va - la.

Ja sam Jovicu šarala, varala,
šećera mu davala,
ja sam Jovicu šarala, varala,
šećera mu davala.

Ja sam Jovicu šarala varala,
šećera mu davala.
Nisam davala što sam morala
već što sam ga volela.
Ja sam Jovicu zvala u kuću,
da mi čisti obuću.
Nije Jovica obuću čistio,
već je mene ljubio.
Imam taticu, imam mamicu,
samo nemam Jovicu.
Jovo, Jovice, dušo i srce,
poljubim ti okice.

primer I 29
Darinkino "kolo"

zapisao Lazar Sekulić
Novi Sad, 11. 03. 1895. godine
BMS MP III 3

max/doc/np/darinkino_kolo_sekulic

A nema oznaku tempa

Violina

B

primer I 30
Keleruj

zapisao Ivan Sabo
februar 1993. godine
iz nototeke Borislava Hložana
ostali podaci nepoznati

max/doc/np/keleruj_sabo

nema oznaku tempa

D samica

B

primer I 31

Keleruj

max/doc/np/keleruj_puric

Zlata Purić, rođena 1966. godine
Sivac, 09. 07. 2010. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ 137

Harmonika

5 B 2

primer I 32

Keleruj

max/doc/np/keleruj_malesevic

Pero Malešević, rođen 1954. godine
Sivac, 05. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ 132

Frula

5 A B 13

primer I 33 Keleruj

max/doc/np/keleruj_sendijar

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

5

9

13

primer I 34 Đurđevka

max/doc/np/djurdevka_bartok

Milan Marković
Temešmonoštor (Temeš), 1912. godine
zapisao Bela Bartok
(Ракочевић 2009: 799)

Samica

Tempo giusto ♩=106 (acc. al fine) - 126

6

primer I 35 Đurđevka

Arkadija Terzin i Đoka Miroslavljević,
harmonikaši iz Subotice

max/doc/np/djurjdevka_suboticani Gramofonska ploča ODEON Registered Trade Mark,
5095/78R (Vse 1502), A 192868b
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonike

A ♩=102

sempre stacc.

B

tr

primer I 36 Đurđevica (Sivac)

max/doc/np/djurjdevica_sivac_cosic

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim

A ♩=113

B

1 2

primer I 37 (Logovac)

Rada Maksimović, rođen 1924. godine

zvučni snimak Nicea Fracilea

max/doc/np/logovac_maksimovic

Akademija umetnosti Novi Sad, 1998. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Gajde

A 113

5

B 9

13

primer I 38 Logovac

Maksim Mudrinić, rođen 1952. godine
Sivac, 04. 02. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/logovac_mudrinic

A ♩ = 113

Gajde

5

B
9

13

primer I 39
Logovac

Zlata Purić, rođena 1966. godine
Sivac, 09. 07. 2010. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/logovac_puric
♩ = 111

Harmonika

A

B

10

primer I 40
Logovac

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/logovac_sendijar
♩ = 96

Harmonika

A

B

10

stacc.

primer I 41 Tandrčak

Slobodan Bačić, rođen 1945. godine

Sombor, 08. 06. 2008. godine

transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/tandreak_bacic

A ♩=174

Fruła

5

B

9

13

primer I 42
Mazuljka

Kt. MA 16/A4

Antun Kovačić, rođen 1949. godine
Tavankut, 16. 05. 2002. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 107
reg. Clarinet

Harmonika

primer I 43 Galop kolo

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/galop_kolo_cosic

♩ = 120

Basprim

A

B

6

3 3

3 3

9

3 3 7

primer I 44
Valcer

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/valcer_sendijar

A $\text{♩} = 71$

Harmonika

5

B

10

14

primer I 45 Marš na Drinu

max/doc/np/mars_na_drinu_sendijar Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

u ♩ = 59 3 3 A

7 3 3 3 3

11 3 3 3

15 avv 3 3 3

primer I 46
Keleruj

max/doc/np/keleruj_rac

Vladimir Rac, rođen 1985. godine
Bačka Topola, 02. 05. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ 70

Gajde

A

B

primer I 47
Keleruj

max/doc/np/keleruj_mudrinic

Maksim Mudrinić, rođen 1952. godine
Sivac, 04. 02. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ 69

Gajde

A

B

primer I 48
Keleruj

max/doc/np/keleruj_beljanski

Slobodan Beljanski, rođen 1972. godine
Stapar, 25. 03. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Gajde

119

A

5

B

10

15

primer I 49
Bačko kolo

Amir Sendijar, rođen 1980. godine
Bačko Novo Selo, 02. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/backo_kolo_sendijar

U \downarrow -75

Harmonika

A
5

B
10

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system, labeled 'U', includes a 'Harmonika' part with a tempo marking of 75. The second system, labeled 'A', starts at measure 5 and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The third system, labeled 'B', starts at measure 10 and also features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

primer I 50 Turski ristanak

Milorad Lukić, rođen 1968. godine

Stapar, 30. 01. 2005. godine

transkribovala Vesna Ivkov

(Ивков 2005:33)

Kt. 30012005/ B4

reg. Bassoon

Хармоника

♩ = 49

A

b

Av

1 2

primer I 51
Ja sam Jovicu

max/doc/np/ja_sam_jovicu_ravangrad

KUD "Ravangrad" Sombor
priređio Milan Grković

nema oznaku tempa

Violina

5 **a**

9 **B** **av**

13 **By**

primer I 52
Keleruj

Rada Maksimović, rođen 1924. godine
zvučni snimak Nicea Fracilea
Akademija umetnosti Novi Sad, 1998. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/keleruj_maksimovic
♩ = 144

Gajde

The musical score is written for gajde in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'a' and starts at measure 1. The second system is marked 'b' and starts at measure 5. The third system is marked 'A' and starts at measure 9. The fourth system is marked with measure number 13. The fifth system is marked 'B' and starts at measure 17. The tempo is indicated as ♩ = 144. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. There are also dynamic markings like 'mf' and 'f'.

primer I 53
Vranjavka
(Mila mati, mila ti...)

Ђока Сивџев, Кикинда
(Лајинх Михајловић 2000: пример 45)

u

Glas

♩ = 60

Gajde

a ♩ cca 104

Mi - la ma - ti, mi - la ti, mi - la de - ca do (pe - či?)

b ♩ = 106

a ja ni - sam bi - la tu, da pod - vik - nem: "i - ju - ju!"

a1

Mi - la ma - ti, mi - la ti, mi - la de - ca do (pe - či?)

b1
14

8
a ja ni - sam bi - la tu, da pod - vik - nem: "I - ju - ju!"

8
♩ = 107
Coda

Mila mati, mila ti, mila deca (do peći?),
a ja nisam bila tu, da podviknem: "I-ju-ju!"
Mila ati, mila ti, mila deca (do peći),
a ja nisam bila tu, da podviknem: "I-ju-ju!"

Mila mati, mila ti, mila deca (do peći?),
a ja nisam bila tu, da podviknem: "I-ju-ju!"

primer I 54
Vranjanka

max/doc/np/vranjanka_parcetic

Dura Parčetić, rođen 1962. godine
Sombor, 08. 05. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim 

A1 

B 



primer I 55
Subotičko kolo

max/doc/np/suboticko_kolo_cosic

Milenko Čosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim 







primer I 56
Đurđevica
(Ravno Selo)

max/doc/np/djurdjevica_cosic_ravno_selo

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into four systems:

- System 1:** Labeled with a large 'A' above the staff. It contains the first five measures of the piece.
- System 2:** Labeled with a large 'b' above the staff. It contains measures 6 through 8.
- System 3:** Labeled with a large 'Av' above the staff. It contains measures 9 through 13. Measures 12 and 13 are marked with first and second endings.
- System 4:** Labeled with a large 'B' above the staff. It contains measures 14 through 18. Measures 17 and 18 are also marked with first and second endings.

primer I 57

Keleruj

max/doc/np/keleruj_hajnal
♩ = 128

Olivera Hajnal, rođena 2000. godine
Sombor, 7. maj 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

a b a' b'

5

9 **av bv av' bv''**

13

1 2

primer I 58

Riči

max/doc/np/rici_ravangrad

KUD "Ravangrad" Sombor
priređio Milan Grković

A nema oznaku tempa

Violina

5 **A1**

9 **B**

13 **P**

primer I 59

Rokoko 2

max/doc/np/rokoko1_parcetic

Đura Parčetić, rođen 1962. godine
Sombor, 08. 05. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

A A' ♩-110

Basprim

5

9 **B B'**

13

primer I 60
Rokoko 1

Đura Parčetić, rođen 1962. godine
Sombor, 08. 05. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/rokoko1_parcetic

Basprim 



A1




B B'




primer I 61 Kolo na dve strane

max/doc/np/kolo_na_dve_strane_beljanski

Slobodan Beljanski, rođen 1972. godine

Stapar, 25. 03. 2009. godine

transkribovala Vesna Ivkov

u ♩-118 **A**

Gajde

6

10 **Av**

14

B
18

Musical notation for system B, measures 18-21. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef accompaniment. Measure 19 has a trill and a triplet. Measure 21 has a trill and a triplet.

22

Musical notation for system B, measures 22-24. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef accompaniment. Measure 23 has a trill and a triplet. Measure 24 has a trill and a triplet.

B1
25

Musical notation for system B1, measures 25-28. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef accompaniment. Measure 26 has a trill and a triplet. Measure 28 has a trill and a triplet.

29

Musical notation for system B1, measures 29-32. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef accompaniment. Measure 30 has a trill and a triplet. Measure 32 has a trill and a triplet.

primer I 62
Keleruj

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/keleruj_cosic

♩=124

Basprim

A

5

B

9

Av

13

Bv

18

22

primer I 63
Keleruj

max/doc/np/keleruj_bacic
148

Slobodan Bačić, rođen 1945. godine
Sombor, 08. 06. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Frula

5

B

13

Av

17

20

B1

24

28

primer I 64
Kraljevo kolo

max/doc/np/kraljevo_kolo_puric

Zlata Purić, rođena 1966. godine
Sivac, 09. 07. 2010. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

A 107

A'

A1

A1'

B

primer I 65 Kolo

max/doc/np_kolo_mijatovic

Jova Mijatović (Harmonika) Sombor

Gramofonska ploca Edison Bell electron

British pat. 241807/25 Z. 314 Edison Bell Penkala, LTD. Zagreb

transkribovala Vesna Ivkov

7

Harmonika

A $\text{♩} = 103$

legato

Av
accel.

B $\text{♩} = 112$

The first system of musical notation consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several trills (marked with a 'tr' symbol) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

A1

The second system is marked with **A1** and *accel.* (accelerando). It continues the melodic and harmonic development from the first system, with a trill in the treble staff.

$\text{♩} = 122$

The third system includes a tempo marking of $\text{♩} = 122$. The melodic line in the treble staff features a question mark (?) above the first measure, possibly indicating a performance choice or a specific articulation.

The fourth system continues the musical piece with further melodic and harmonic development in both staves.

Av1

The fifth system is marked with **Av1**. It shows a continuation of the melodic and harmonic patterns established in the previous systems.

The sixth system concludes the piece, featuring a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding harmonic ending in the bass staff.

primer I 66 Moravac

Kt. MA 2/A11

Milorad Vukadinović, rođen 1934. godine

Sombor, 08. 08. 2001. godine

transkribovala Vesna Ivkov

U $\text{♩} = 96$ reg. Clarinet

Harmonika

The musical score is written for two instruments: reg. Clarinet and Harmonika. It is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The score is divided into five systems. The first system is marked 'U'. The second system is marked 'A'. The third system is marked 'A1' and includes an 'accel.' marking. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests.

First system of musical notation, measures 98-101. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features chords and triplets.

B

Second system of musical notation, measures 102-105, marked with a bold 'B'. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and triplets.

♩=101

Third system of musical notation, measures 106-109, with a tempo marking of ♩=101. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and triplets.

A2

Fourth system of musical notation, measures 110-113, marked with a bold 'A2'. The melody includes eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and triplets. The word 'accel.' is written above the final measure.

♩=106

Fifth system of musical notation, measures 114-117, with a tempo marking of ♩=106. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and triplets.

Av

Codetta

primer I 67
Gajdaško kolo

max/doc/np/gajdasko_kolo_ravangrad
nema oznaku tempa

KUD "Ravangrad" Sombor
priređio Milan Grković

Violina

The musical score is written for Violina in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It includes a common time signature 'u' and a section marker 'A'. The second system is marked 'B' and starts at measure 8. The third system is marked 'Bv' and starts at measure 13. The fourth system is marked 'B1' and starts at measure 17. The fifth system is marked 'A1' and starts at measure 22. The sixth system is marked 'B2' and starts at measure 27. Each system contains a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some systems include first and second endings, indicated by '1' and '2' above the staff.

A2
32

B2
36

1 2

primer I 68
Varbačica suknjica

Rajko Miljanski, rođen 1913. godine
CD "Violina živi u meni, a ja u njoj", primer 11
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/varbacica_miljanski

A ♩ = 120

Violina

5

b
9

C
13

1 2

primer I 69
Kad se Cigan zaželi

max/doc/np/kad_se_cigan_zazeli_cosic Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim $\text{♩} = 120$

A

b

C

13

primer I 70
Vlaško kolo

max/doc/np/vlasko_kolo_sekulic zapisao Lazar Sekulić
Novi Sad, 11. 03. 1895. godine
BMS MP III 3
nema oznaku tempa

Violina **a b a' b'**

a b a' b'

C

13

primer I 71
Kukunješte

max/doc/np/kukunjeste_puric

Zlata Purić, rođena 1966. godine
Sivac, 09. 07. 2010. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

A $\text{♩} = 111$

B

C

primer I 72 (Gajdaško kolo)

Rada Maksimović, rođen 1924. godine
zvučni snimak Nicea Fracilea

max/doc/np/gajdasko_kolo_maksimovic Akademija umetnosti Novi Sad, 1998. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Gajde

The musical score is written for Gajde in 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 115. The score includes various ornaments such as grace notes, trills, and tremolos. The first system is marked with a fermata and a tempo marking of quarter note = 115. The second system starts with a measure rest of 5. The third system is marked with a fermata and a measure rest of 9. The fourth system starts with a measure rest of 13. The fifth system is marked with a fermata and a measure rest of 17. The sixth system starts with a measure rest of 21. The score concludes with a double bar line.

primer I 73
Turski ristanak

max/doc/np/turski_ristanak_mijatovic

Jova Mijatović

Zagreb, Edison Bell Electron, 19..?

COBIS SR ID: 114781708

transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

A $\text{♩} = 67$

6 $\text{♩} = 75$

B

11

C $\text{♩} = 80$

16

B1 $\text{♩} = 85$

22

primer I 74
Poskočica

Gliša Mihajlov, rođen 1946. godine
Bačka Palanka, 15. 03. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/poskocica_mihajlov

A ♩ = 96

Prim

B

C ♩ = 120

B1

primer I 75
Malo bačko kolo
Raicko

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/malo_backo_kolo_cosic

A ♩ = 80

Basprim

B ♩ = 106

C ♩ = 107

B1

B1

primer I 76

Kolo

Joca Mimika, Mol

Bečarac i kolo

Columbia Double-Face Record

izdavački broj 66768, 66770

transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/kolo_mimika

Violina

A ♩. 160

5

B ♩. 174

10

14

C

18

Bv

22

26

primer I 77
Bunjevačko kolo
(Subotičko kolo)

Subotica
(Јанковић 1949: 348)

The musical score is written in treble clef, D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff is marked with a double bar line and the letter 'A' above it, and includes a tempo marking '♩ = 152'. The second staff begins with a measure rest and the number '5' above it. The third staff is marked with a double bar line and the letter 'B' above it. The fourth staff begins with a measure rest and the letters 'C C'' above it. The fifth staff begins with a measure rest and the number '17' above it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

primer I 78
Logovac

Kt. 17012000/B2

Srboslav Ivkov, rođen 1938. godine
Stapar, 17. 01. 2000. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Hammonika

♩ = 101

reg. Bassoon

A

3

5

B

9

13

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number and a common time signature 'C'.

- System 1:** Measures 17-20. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2:** Measures 21-24. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, including some grace notes. The bass staff maintains the accompaniment.
- System 3:** Measures 25-28. The melodic line shows some variation in rhythm, with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent.
- System 4:** Measures 29-32. The melodic line concludes with a final flourish, ending with a quarter rest. The bass staff accompaniment also concludes.

primer I 79
Gajdaško kolo

max/doc/np/gajdasko_kolo_beljanski

Slobodan Beljanski, rođen 1972. godine
Stapar, 25. 03. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Gajde

U

A

B

C

primer I 80
Kolo

Stevan Bačić Trnda

Bačvanski bečarac i kolo

England: Concert Record Gramophone, 19--?

max/doc/np/kolo_stevan_bacic

izdavački broj G. C. 10909, G. C. 10910

transkribovala Vesna Ivkov

Violina

The musical score is written for violin in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff is marked with a tempo of quarter note = 160 and a section label 'a'. The second staff is marked with a section label 'b'. The third staff is marked with a section label 'A' and a tempo of quarter note = 147. The fourth staff is marked with a section label 'c'. The fifth staff is marked with a section label 'by'. The sixth staff is marked with a section label 'c' and a tempo of quarter note = 156. The seventh staff is marked with a section label 'bvv'. The eighth staff is marked with a section label 'Codetta'. The ninth staff is marked with a section label '37' and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

primer I 81 Somborski mađarac

Srba Ivkov, rođen 1938. godine

max/doc/np/somborski_mađarac_ivkov

RNS, 30. 04. 1968.

(Ivkov 2008: 167)

♩ = 60

A reg. Violin

Harmonika

non legato

D D D D

B **B'** A E A E A E A E

5

A E A E A E A E

9

c D D D D

13

B1 A E A E A E A E

17

A E A E A E A E

21

primer I 82
Bačko kolo

Subotica
(Јанковић 1949: 349)

A A' \downarrow -96

5

B B'

9

13

C

17

primer I 83 Raicko kolo

Rajko Miljanski, rođen 1913. godine
CD "Violina živi u meni, a ja u njoj", primer 4
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/raicko_kolo_miljanski

Violina

The musical score is written for violin in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of several sections:

- Section A:** Starts at measure 1 with a tempo marking of ♩ = 120. It features a series of eighth and sixteenth notes, ending with a first ending (1^{tr}) and a second ending (2).
- Section B:** Starts at measure 6. It continues the melodic line with various rhythmic patterns, including a trill (tr) in measure 7.
- Section C:** Starts at measure 14 with a tempo marking of ♩ = 137. It features a more melodic and slower passage.
- Section A1:** Starts at measure 18. It includes a trill and ends with a trill and the instruction "accel.".
- Section B1:** Starts at measure 26 with a tempo marking of ♩ = 160. It features a fast, intricate melodic passage with a first ending (1) and a second ending (2).

primer I 84
Kokonješće

max/doc/np/kokonjesce_parctic

Đura Parčetić, rođen 1962. godine
Sombor, 08. 05. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Basprim

A 120

5

B 9

13

C 17

21 1 2

Av 25

29

Bv 33

primer I 85
Momačko kolo I i II

Subotica
(Janковић 1949: 347)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of notation, each representing a different section of the piece. The first system is labeled 'A A'' and begins with a tempo marking of quarter note = 152. The second system starts at measure 5. The third system is labeled 'B B'' and starts at measure 9. The fourth system is labeled 'C C'' and starts at measure 17. The fifth system starts at measure 21. Each system concludes with a double bar line and repeat dots. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests.

primer I 86
Kukunješće

max/doc/np/kukunjesce_ravangrad

KUD "Ravangrad", Sombor
priređio Milan Grković

Violina

A
nema oznaku tempa

B
5

C
9

Av
13

Bv
17

Cv
21

primer I 87

Ličansko "kolo"

max/doc/np/licansko_kolo_sekulic

zapisao Lazar Sekulić
Novi Sad, 10. 03. 1895. godine
BMS MP III 3

U/A nema oznaku tempa

Violina

5

B
9

13

B1
17

21

B
25

C
29

33

Coda
36

40

primer I 88
Bačko kolo

zapisao Lazar Sekulić
Novi Sad, 10. 03. 1895. godine
BMS MP III 3

max/doc/np/backo_kolo_sekulic

nema oznaku tempa

Violina 

A


p


B


p/u


C


By


Codetta


primer I 89

Doček

Antun Kovačić, rođen 1949. godine
Tavankut, 16. 05. 2002. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Kt. MA 16/ B8
♩ = 116

Harmonika

The first system of the musical score is for the Harmonika. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest followed by a quarter note, then continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

A

The second system of the musical score is for section A. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The third system of the musical score is for section A. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and a triplet of eighth notes. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

B

The fourth system of the musical score is for section B. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The first system features a melody in the right hand with a triplet of eighth notes and a fermata over the final note, and a bass line with chords and eighth notes. The second system, labeled 'A1', shows a more active right-hand melody with sixteenth notes and a bass line with chords. The third system continues the melody with a triplet of eighth notes and a fermata, with a bass line of chords. The fourth system, labeled 'B1', features a melody with a fermata and a bass line with chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The musical score is presented in five systems. The first system shows a piano accompaniment in 2/4 time with a melody in 7/16 time. The second system continues the piano accompaniment and melody. The third system features a triplet in the melody. The fourth system includes a key signature change to C major (C_v #) and a triplet in the melody. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

primer I 90
Cigančica

Milenko Ćosić, rođen 1965. godine
Ravno Selo, 02. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/cigancica_cosic

♩ = 160

Basprim

5 **Av**

9 **A1**

13 **Av1**

18 **B**

22 **C**

26

30 **C1**

34

primer I 91 Somborsko kolo

max/doc/np/somborsko_kolo_bacic

Slobodan Bačić, rođen 1945.godine

Sombor, 17. 06. 2008. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Frula

♩-120

♩-144

A1

9 3 5

13

Av

♩-168

17

21

B

25

29

av3

33

Av1

37

41

C ♩=174

45

49

C1

53

57

primer I 92 Žikino kolo

Jova Mijatović
Zagreb Edison Bell
Penkala Electron, 19..?
COBIS ID: 117542668
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/zikino_kolo_mijatovic

A ♩ = 80

Harmonika

B B' ♩ = 69

9

13

C **C1** $\text{♩} = 80$

17 3

21

A1

26

B1

30

C1

34

1 2

primer I 93

Srpski mađarik

Saravola (Torontal), 1912. godina
Notni zapis: Bela Bartok (Bartók and Lord 1978: 468)
(Ракочевић 2009: 811-812)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 152$ and the instruction *Tempo giusto*. The piece is marked *sempre simile*. The score is divided into sections labeled A, B, C, Av, Av1, Av2, and Bv. Section A (measures 1-16) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Section B (measures 17-24) includes triplet and quintuplet markings. Section C (measures 25-30) continues with similar rhythmic patterns. Section Av (measures 31-37) includes a *5x* marking. Section Av1 (measures 38-44) and Section Av2 (measures 45-51) show further developments of the melodic material. Section Bv (measures 52-58) concludes with a final melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

primer I 94
Cigančica

max/doc/np/cigancica_mihajlov

Gliša Mihajlov, rođen 1946. godine
Bačka Palanka, 15. 03. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

A $\text{♩} = 147$

Prim

B $\text{♩} = 160$

C $\text{♩} = 160$

D $\text{♩} = 160$

primer I 95 Visoko kolo

Kt. 14121999/B4

Srboslav Ivkov, rođen 1938. godine
(Ivkov 2008: 152-154)

♩ = 99

reg. Bassoon

Harmonika

5

B
9

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C).
The first system begins at measure 13. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and grace notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. A fermata is placed over the first measure of the right hand.
The second system starts at measure 17, marked with a 'C' above the staff. The right hand continues with similar eighth-note patterns and grace notes, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. Fermatas are present over the first measure of the right hand in each of the four measures.
The third system begins at measure 21. The right hand's melodic line shows some variation, including a final measure with a fermata. The left hand continues with the same quarter-note accompaniment.

D
25

tr

29

tr

B1
33

tr

37

40

C1

41

44

45

48

primer I 96

Po dvoje

Rajko Miljanski, 77 godina
Sivac, 22. 04. 1990.
(Фрациле 2001: 175-176)

Zapis: N. Fracile
Mg. XXX VII/A2

The musical score is written for two voices, likely a violin and a viola, in a 3/4 time signature. It is in the key of D major (two sharps). The score is divided into two sections, A and B. Section A begins with a tempo marking of $\text{♩} = 170$. It consists of 12 staves of music. The first six staves are for the upper voice, and the next six are for the lower voice. Section B begins with a tempo marking of $\text{♩} = 170$ and consists of 8 staves. The first four staves are for the upper voice, and the last four are for the lower voice. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like Δv and mf . There are also some performance instructions like $\text{♩} = 180$ and $\text{♩} = 170$ indicating tempo changes.

The image displays a musical score for a traditional Serbian instrumental melody, likely a *brano* or *brano* piece, in the key of B major (two sharps). The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. It is divided into several sections:

- Bv**: The first section, consisting of four staves. It begins with a triplet of eighth notes (B4, C#5, D5) followed by a series of eighth and quarter notes, including trills (tr) and grace notes (w).
- C**: The second section, consisting of four staves. It features more triplet figures and trills, with a prominent trill on the G5 note.
- D**: The third section, consisting of four staves. It continues the melodic development with trills and grace notes, ending with a trill on the G5 note.
- Codetta**: The final section, consisting of one staff. It is a short, concluding phrase with a final cadence.

The score includes various musical ornaments such as trills (tr), grace notes (w), and triplets (3). The key signature is B major, and the time signature is 2/4.

primer I 97
Užičko kolo

max/doc/np/uzicko_kolo_parctic

Đura Parčetić, rođen 1962. godine
Sombor, 08. 05. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩=126

Basprim

A

5

B

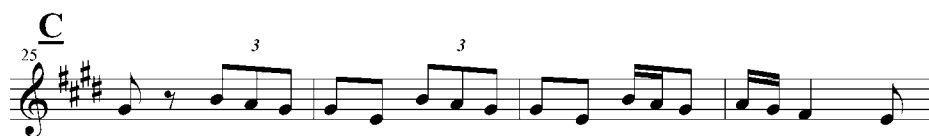
9

13

B1

17

21



Primer I 98 Logovac

Aleksandar Stokanov, rođen 1991. godine
Novi Sad, 15. 08. 2009. godine
(ИВКОВ 2011: 85-87)

♩ = 105

Хармоника

A

non legato³

stacc.

B

C C'

15

D

19

23

B1

27

The image displays a piano score in D major, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system (measures 15-18) features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. A section marker **D** is placed below the first measure. The second system (measures 19-22) continues the melodic and bass lines. A section marker **B1** is placed below the first measure of the third system (measures 27-30). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

C Cv

32

36

2

5/4

5/4

primer I 99 Bačko kolo

Pravo

Miloš Stojčić, rođen 1930. godine
Tovariševo, 19. 08. 2001. godine
trankribovala Vesna Ivkov

Kt. MA 5/A7
♩ = 110
U reg. Violin

Harmonika

A

P
accel.

B

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets (marked '3'), accents (marked with a wedge symbol), and dynamic markings like 'accel.' (accelerando). A tempo marking of '♩=126' is present in the first system. Section labels 'B1' and 'C' are placed above the treble staves in the second and fourth systems, respectively. The piece concludes with a final triplet in the fifth system.

C1

♩ = 133

First system of musical notation for C1. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, and F#3-A3-C4.

Second system of musical notation for C1. The treble clef melody continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note chordal pattern.

D

First system of musical notation for D. The treble clef melody begins with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

Second system of musical notation for D. The treble clef melody continues with quarter notes G4, F#4, E4, and D4. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

D1

First system of musical notation for D1. The treble clef melody starts with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass staff features a series of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, and G2-B2-D3.

Dv

The second system, labeled 'Dv', has two staves. The treble staff starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a quarter rest. The bass staff continues with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, and G2-B2-D3.

The third system consists of two staves. The treble staff begins with eighth notes G4, A4, and B4, followed by a quarter rest, then quarter notes G4 and A4. The bass staff continues with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, and G2-B2-D3.

Dv1

The fourth system, labeled 'Dv1', has two staves. The treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass staff continues with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, and G2-B2-D3.

The fifth system consists of two staves. The treble staff begins with eighth notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes G4 and A4. The bass staff continues with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, and G2-B2-D3.

primer I 100 Veliko bačko kolo

max/doc/np/veliko_spasic

Miodrag Spasić, rođen 1985. godine
(ИВКОВ 2011: 101-104)

U $\text{♩} = 115$

Harmonika

stacc.

5

accel.

p

A $\text{♩} = 132$

13

B B1

17

21

1 2

C Cv

26

31

1. (tr) 2. (tr)

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the note values.

- System 1 (Measures 35-38):** Starts with a dynamic marking of **D** (Dolce) above measure 35. The melody in the right hand features eighth-note patterns and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.
- System 2 (Measures 39-42):** Continues the melodic and accompanimental patterns from the previous system.
- System 3 (Measures 43-46):** Features a dynamic marking of **P** (Piano) above measure 43. The right hand plays sustained chords with a fermata over each measure, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.
- System 4 (Measures 47-50):** Marked with a first ending bracket labeled **A1** above measure 47. The right hand has a more active melody with eighth notes and quarter notes, and the left hand continues with its accompaniment.

The image displays two systems of musical notation, labeled B2 and B2'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature for both systems is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. System B2 begins at measure 51 and system B2' begins at measure 56. Both systems feature a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The accompaniment is primarily composed of chords and moving bass lines. Each system concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2').

primer I 101
Ketuša

Kt. MA 2/ A16

♩ = 120

Marinko Popov, rođen 1950. godine
Vrbas, 15. 08. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

reg. Clarinet

Harmonika

5

9

13

17

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with measure numbers 21, 25, 29, 33, and 37 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as trills and accents. The first system (measures 21-24) features a melodic line with trills and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 25-28) is marked with a 'D' above the first measure, indicating a key change to D minor. The third system (measures 29-32) includes a triplet of eighth notes in the treble clef. The fourth system (measures 33-36) also features a triplet of eighth notes. The fifth system (measures 37-40) concludes the piece with a final cadence. The overall style is characteristic of traditional Serbian folk music.

primer I 102
Sivačko kolo

KUD "Ravangrad", Sombor
priređio Milan Grković

Violina ^U nema oznaku tempa

5

9 3

13

17

P

C
25

A1
29

D
34

E
40

primer I 103 Somborsko kolo

max/doc/np/somborsko_kolo_miatovic
Jova Miatović
Wien, Budapest: Columbia Record
Izdavački broj: 344, 345
COBISS ID: 168724999
transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika

sempre legato

5 $\text{♩} = 124$

9 $\text{♩} = 126$

13

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 17-20):** Labeled with a dynamic marking of ***p*** and measure numbers 17, 18, 19, and 20. The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment of chords.
- System 2 (Measures 21-24):** Labeled with a dynamic marking of ***pv*** and measure numbers 21, 22, 23, and 24. The treble clef features a more active melody with eighth notes, while the bass clef continues with chords.
- System 3 (Measures 25-28):** Labeled with a dynamic marking of ***C*** and measure numbers 25, 26, 27, and 28. The treble clef melody includes some sixteenth notes and rests, while the bass clef accompaniment remains chordal.
- System 4 (Measures 29-32):** Labeled with measure numbers 29, 30, 31, and 32. The treble clef melody continues with eighth notes and rests, and the bass clef accompaniment concludes with chords.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is in the key of B-flat major (two flats). The score is divided into measures, with measure numbers 33, 37, 41, and 45 indicated at the beginning of each system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Chords are indicated by vertical lines in the bass clef. Specific chordal changes are marked with 'D' above the first system and 'B1' above the third system. The notation includes various ornaments such as slurs, ties, and accents.

49

5

3

tr

This system contains measures 49 to 52. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 50 and a trill in measure 52. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

53

tr

tr

tr

This system contains measures 53 to 56. The treble clef staff continues the melodic line with trills in measures 54, 55, and 56. The bass clef staff maintains the accompaniment.

57

tr

This system contains measures 57 to 60. The treble clef staff features a melodic line with a trill in measure 59. The bass clef staff continues the accompaniment.

61

tr

3

tr

This system contains measures 61 to 64. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes in measure 62 and a trill in measure 64. The bass clef staff continues the accompaniment.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins at measure 65 and ends at measure 68. The second system begins at measure 69 and ends at measure 72. The third system begins at measure 73 and ends at measure 76. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. A specific section is labeled 'B2' above the first measure of the second system. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

primer I 104
Podvoje

Rajko Miljanski, rođen 1913. godine
CD "Violina živi u meni, a ja u njoj", primer 6
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/podvoje_miljanski

Violina

A ♩ = 112

5

B

9

13

Av

17

21

Bv

25

30

C

35

D

40

45

E

50

D1

54

primer I 105
Veliko bačko kolo

Momčilo Dimić, rođen 1955. godine
Bač, 05. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/veliko_backo_kolo

Harmonika

U $\text{♩} = 88$

5

A
9

13

The image displays a musical score for a piece in D major, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is marked with a letter and a measure number: **D** 17, **DV** 23, **27**, and **B** 31. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a mix of melodic lines and block chords. The first system (measures 17-22) shows a simple melodic line in the treble and block chords in the bass. The second system (measures 23-26) introduces a more active treble line with eighth-note patterns. The third system (measures 27-30) continues this eighth-note pattern in the treble. The fourth system (measures 31-34) features a melodic line in the treble and block chords in the bass, similar to the first system.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the note values.

- System 1:** Measures 35-38. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The bass line consists of chords and single notes.
- System 2:** Measures 39-42. Measure 39 is marked with a 'C' above the staff, indicating a common time signature. The treble line features sixteenth-note patterns with accents. The bass line continues with chords and single notes.
- System 3:** Measures 43-46. The treble line continues with sixteenth-note patterns and accents. The bass line features chords and single notes.
- System 4:** Measures 47-50. Measure 47 is marked with a 'C1' above the staff, indicating common time. The treble line features sixteenth-note patterns and accents. The bass line continues with chords and single notes.

51

Musical notation for measures 51-54. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a quarter note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. The bass line consists of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, and D4-F#4-A4.

D D'

55

D D'

55

Musical notation for measures 55-58. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 55 starts with a double bar line. The melody in measure 55 is a quarter note G#4. The bass line consists of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, and D4-F#4-A4.

59

Musical notation for measures 59-62. Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. The bass line consists of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, and D4-F#4-A4.

E E'

63

E E'

63

Musical notation for measures 63-66. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 63 starts with a double bar line. The melody in measure 63 is a quarter note G#4. The bass line consists of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, and D4-F#4-A4.

67

Musical notation for measures 67-70. Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. The bass line consists of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, and D4-F#4-A4.

primer I 106

Staparski vez

Srboslav Ivkov, rođen 1938. godine
RTNS, 19. 03. 1998. godine
(Ivkov 2008: 194-195)

♩ = 130 reg. Bassoon

Harmonika

The musical score is written for Harmonika in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 130. The piece is titled 'Staparski vez'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 130. The instrument is specified as 'reg. Bassoon'. The score includes various chords such as A, A', A, H7, E, D, B, Bv, and Fis7. There are also articulations like 'non legato', 'tr' (trills), and 'c d c' d v'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 marked. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

non legato

5

9

13

17

21

25

29

The image displays a musical score for a traditional Serbian instrumental melody in Bačka, presented in three staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments (trills and grace notes). Chord markings are placed above the notes: 'H' (likely a dominant chord), 'Fis7' (F#7), 'F F'' (F major and F# major), 'E', 'H', 'A', and 'E'. Measure numbers 33, 37, and 41 are indicated at the start of their respective staves. The first staff (measures 33-36) features a sequence of notes with 'H' above the first two measures, 'Fis7 H' above the third, and 'Fis7 H' above the fourth. The second staff (measures 37-40) starts with 'F F'' above the first measure, followed by 'E H E H' above measures 38-41. The third staff (measures 41-44) begins with 'E H E H' above measures 41-44. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

primer I 107
Malo bačko kolo

max/doc/np/malo_backo_kolo_parcetic

Đura Parčetić, rođen 1962. godine

Sombor, 08. 05. 2009. godine

transkribovala Vesna Ivkov

u ♩-70

Basprim



U1

5



9

♩-77



U2

13



17

p



a

23



B B' ♩-89

27

31

pV

35

C C'

39

43

D D'

47

51

pVV

55

59 **E E1**

63 **3** **3** **3** **1** **2**
3 accel.

68 **F** **J = 90**

72

76 **G** **3** **3**
3

80 **3**

84 **DVV**

88 **H H'** **3** **3**

Detailed description: The image shows a musical score for a traditional Serbian instrumental melody. It consists of seven staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff (measures 59-62) is marked with a double bar line and the chord 'E E1'. The second staff (measures 63-67) features a series of eighth-note triplets, followed by a measure with a first ending bracket and a second ending bracket, and is marked with '3 accel.'. The third staff (measures 68-71) is marked with the chord 'F' and a tempo marking 'J = 90'. The fourth staff (measures 72-75) continues the melodic line. The fifth staff (measures 76-79) is marked with the chord 'G' and contains two triplet markings. The sixth staff (measures 80-83) continues the melody with a triplet marking. The seventh staff (measures 84-87) is marked with 'DVV' and shows a series of quarter notes. The eighth staff (measures 88-91) is marked with 'H H'' and contains two triplet markings.



Dv Dv1



primer II 1 Sving

Milan Ličina, rođen 1958. godine
Prigrevica, 03. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/sving_licina
♩ = 72

mbura

5

primer II 2 Drmež

Milan Ličina, rođen 1958. godine
Prigrevica, 03. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/drmez_licina
♩ = 60

Tambura

5

primer II 3
Kukunješće

max/doc/np/kukunjesce_licina

Milan Ličina, rođen 1958. godine
Prigrevica, 03. 01. 2001. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

♩ = 63

A

5

9

Detailed description: This is a musical score for a Tambura in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of a quarter note equal to 63. It begins with a measure of rest, followed by a series of chords and eighth notes. A first ending bracket labeled 'A' spans the first four measures. The second staff continues the melody with eighth notes and rests, ending with a quarter rest. The third staff continues with eighth notes and rests, also ending with a quarter rest.

primer II 4
Bukovički tango

max/doc/np/bukovicki_tango_kuridza

Milan Kuridža, rođen 1946. godine
Ridica, 25. 01. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Svirala

♩ = 66

A

5

9

Detailed description: This is a musical score for a Svirala in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a tempo marking of a quarter note equal to 66. It begins with a first ending bracket labeled 'A' over the first measure. The melody is characterized by frequent trills and grace notes. The second staff continues the melody with trills and grace notes, ending with a fermata. The third staff continues with trills and grace notes, ending with a double bar line.

primer II 5
Svirka na diplama

Obrad Milić, rođen 1938. godine
Stanišić, 10. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/sviranje_na_diplama_milic

♩69

Diple

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first section is marked with a 'u' above the staff. The second section is marked with an 'A' above the staff. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

primer II 6 Čobansko sviranje

max/doc/np/cobansko_sviranje_kuridza

Milan Kuridža, rođen 1946. godine
Ridica, 25. 01. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Dvojni svirala

♩ = 71

The musical score for 'Čobansko sviranje' is written for a double clarinet (Dvojni svirala) in 6/8 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 71. The piece starts with a whole note chord (A major) and a fermata. The melody is characterized by a series of eighth notes with grace notes, creating a rhythmic pattern. The score concludes with a section labeled 'Codetta'.

primer II 7 Sviranje na po šest

max/doc/np/sviranje_na_po_sest_kuridza

Milan Kuridža, rođen 1946. godine
Ridica, 25. 01. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Dvojni svirala

♩ = 73

The musical score for 'Sviranje na po šest' is written for a double clarinet (Dvojni svirala) in 6/8 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 73. The melody consists of a continuous stream of eighth notes, often beamed in groups of six, which gives the piece its title. The score concludes with a section labeled 'Codetta'.

primer II 8 Vranjanke

max/dox/np/vranjanke_nikola_pavlica

Nikola Pavlica, rođen 1937. godine
Srpski Miletić, 17. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

A $\text{♩} = 60$

5

primer II 9 Valcer

max/doc/np/valcer_nikola_pavlica

Nikola Pavlica, rođen 1937. godine
Srpski Miletić, 17. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

A $\text{♩} = 62$

5

primer II 10

Mađarac

max/doc/np_mađarac_mladjan

Lazo Mladan, rođen 1935. godine

Čonoplja, 24. 01. 2009. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

♩ = 69

5

primer II 11

Hopa, cupa

max/doc/np/hopa_cupa_pinja

Mirko Pinja, rođen 1975. godine

Kljajićevo, 01. 03. 2011. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

♩ = 116

6

A'

10

15

primer II 12 Poskočica

max/doc/np/poskocica_IEF Zvučni arhiv IEF 141/14
izvodi ansambl u sastavu: Janko Prlina bisernica,
Stanko Čakmak i Branko Prlina bugarija, Boško Radaković bas

A ♩=118

Bisernica

Bugarija I-II

Bas

A'

10

Bisernica

Bugarija I-II

Bas

primer II 13
Stiglo pismo iz Bosne

max/doc/np/stiglo_pismo_pinja

Mirko Pinja, rođen 1975. godine
Kljajićevo, 01. 03. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

5

Av

9

13

primer II 14
Lički bećarac
(brzi)

max/doc/np/licnki_becarac_brzi_dobrivoje

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine
Krivaja, 19. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

♩-72

5

Av

9

13

Codetta

primer II 15
Lički bećarac
(lagani)

max/doc/np/licki_becarac_lagani_dobrivoje

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine
Krivaja, 19. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩.66

Tambura

5

Av

9

Codetta

13

Detailed description: This is a musical score for a tambura piece. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking 'A' and a tempo marking '♩.66'. The music is primarily composed of chords and rhythmic patterns. The second staff has a measure rest of 5 measures. The third staff has a measure rest of 9 measures. The fourth staff is labeled 'Codetta' and ends with a double bar line. The piece concludes with a final chord.

primer II 16
Bećarac

max/doc/np/becarac_nikola_pavlica

Nikola Pavlica, rođen 1937. godine
Srpski Miletić, 17. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩.70

Tambura

5

Av

9

13

Codetta

17

Detailed description: This is a musical score for a tambura piece. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking 'A' and a tempo marking '♩.70'. The music features a mix of chords and melodic lines. The second staff has a measure rest of 5 measures. The third staff has a measure rest of 9 measures. The fourth staff is labeled 'Codetta' and ends with a double bar line. The piece concludes with a final chord.

primer II 17

Todore

max/doc/np/todore_darda

Slobodan Džambas
instrumentalni ansambl KUD-a "B. Radičević"

Darda, Republika Hrvatska

CD "Glazbena baština nacionalnih manjina u Hrvatskoj", primer 6

IEF 2003

transkribovala Vesna Ivkov



primer II 18
Kruške, jabuke, grožđe

max/doc/np/kruske_jabuke_brkljac

Dušan Brkljač, rođen 1933. godine
Bački Gračac, 16. 01. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

U/A U'A ♩ = 126

Glas

Tambura

5

9 **A1 A1'** ~~~~~
Kruš - ke, ja - bu - ke, grož - đe,

13
me - ne vo - li Đor - đe, - a ja Đor - da ne - ću,

17
8
za dru - gim um - re - - - - - éu. re - - - - - éu.

Kruške, jabuke, grožde,
mene voli Đorđe,
a ja Đorđa neću,
za drugim umreću.
Kruške, jabuke, grožde,
mene voli Đorđe,
a ja Đorđa neću,
za drugim umreću.

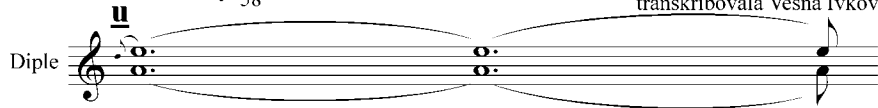
Kruške, jabuke grožde,
mene voli Đorđe,
a ja Đorđa neću,
za drugim umreću.

Kruške, jabuke, šljive,
mene voli Ive,
a ja Iva neću,
za drugim umreću.

primer II 19
Slobodno sviranje

max/doc/np/slobodno_sviranje_kuridza
♩ = 58

Milan Kuridža, rođen 1946. godine
Ridica, 25. 01. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov



a



b



by



primer II 20 Putnička

zvučni snimak

IEF CD 153/41

dvojna svirala i banijski bubanj

transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/putnicka_IEF

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the first two staves: 'Dvojna svirala' (top) and 'Bubanj' (bottom). The second system includes staves 3 through 6. The 'Dvojna svirala' part is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of ♩ = 66. The melody is marked with 'u' at the start, 'a' at the beginning of the second measure, and 'b' at the start of the fifth measure. The 'Bubanj' part consists of a steady rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes measure numbers 5, 9, and 13. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth measure.

primer II 21 Kozaračko kolo

max/doc/np/kozaracko_kolo_milic

Obrad Milić, rođen 1938. godine

Stanišić, 10. 02. 2011. godine

transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 68

Duple

6

11

primer II 22
Oršino kolo

max/doc/np/orsino_kolo_milic

Obrad Milić, rođen 1938. godine
Stanišić, 10. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Duple $\text{♩} = 62$

u **a** **b** **av** **av1** **bv** **av2**

primer II 23
Seka Jela

max/doc/np/seka_jela_pinja
♩ = 60

Mirko Pinja, rođen 1975. godine
Kljajićevo, 01. 03. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

5

9

primer II 24
Milica

max/doc/np/milica_IEF
♩ = 125

zvučni snimak IEF 141/14
izvodi ansambl u saastavu Janko Prlina bisernica,
Stanko Čakmak Branko Prlina bugarija i Boško Radaković bas
transkribovala Vesna Ivkov

Bugarija

Bugarija I-II

Bas

7

primer II 25 Bačko kolo

max/doc/np/backo_kolo_brkljac

Dušan Brkljač, rođen 1933. godine
Bački Gračac, 16. 01. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 78

Tambura

The musical score for 'Bačko kolo' is written for Tambura in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 78. The first measure is marked with a lowercase 'a' above it. The melody is primarily composed of eighth-note chords. The second staff starts at measure 5 and is marked with a bold uppercase 'B' above it. The third staff starts at measure 9 and ends with a double bar line.

primer II 26 'Ajd na l'jevo

max/doc/np/ajd_na_levo_brkljac

Dušan Brkljač, rođen 1933. godine
Bački Gračac, 16. 01. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩ = 88

Tambura

The musical score for ''Ajd na l'jevo' is written for Tambura in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 88. The first measure is marked with a bold uppercase 'A' above it. The melody is primarily composed of eighth-note chords. The second staff starts at measure 5 and is marked with a bold uppercase 'B' above it. The third staff starts at measure 9 and ends with a double bar line.

primer II 27 Mađarac

Slobodan Džambas
instrumentalni ansambl KUD-a "B. Radičević"
Darda, Republika Hrvatska

CD "Glazbena baština nacionalnih manjina u Hrvatskoj", primer 8

IEF 2003

max/doc/np/mađjarac_darda

transkribovala Vesna Ivkov

Harmonika



primer II 28 Dunje ranke

Mirko Pinja, rođen 1975. godine
Kljajićevo, 01. 03. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

max/doc/np/dunje_ranke_pinja

Tambura



B



primer II 29
Kukunješće

max/doc/np/kukunjesce_nikola_pavlica

Nikola Pavlica, rođen 1937. godine
Srpski Miletić, 17. 02. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

The musical score for 'Kukunješće' is written for Tambura in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 106. It begins with a section labeled 'A' and contains a series of eighth-note chords. The second staff continues the melody from measure 5. The third staff is marked with a section labeled 'B' and begins at measure 9. The fourth staff continues the melody from measure 13.

primer II 30
Povratna

max/doc/np/povratna_pinja

Mirko Pinja, rođen 1975. godine
Kljajićevo, 01. 03. 2011. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Tambura

The musical score for 'Povratna' is written for Tambura in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 79. It begins with a section labeled 'A' and contains a series of eighth-note chords. The second staff continues the melody from measure 4. The third staff is marked with a section labeled 'B' and begins at measure 7.

primer II 31
Milica

max/doc/np/milica_pavlica

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine
Krivaja, 19. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

U/(a/B) ♩=110

Glas

Tambura

5

9

13

a

Mi - li - ca je ve - če - ra - la i na so - kak is - tr - ča - la

B

17
8
joj, Mi - li - ce, je - di - ni - ce.

17

Milica je večerala
i na sokak istrčala,
joj, Milice, jedinice,
joj, Milice, jedinice.

Milica je večerala
i na sokak istrčala.

Milica je dobro dijete,
što je momci ne volete.

Milica je loše sreće
nijedan je momak neće.

Stara kola rastočena,
Milica je isprošena.

primer II 32
Kukulješće

max/doc/np/kukuljesce_kuridza

Milan Kuridža, rođen 1946. godine

Ridica, 25. 01. 2008. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Usna
harmonika

♩ = 80

A A'

5

9 **B**

13 **B'**

primer II 33
Kukunješće

max/doc/np/kukunjescce_dobrivoje

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine

U(A/B) ♩ 116

Krivaja, 19. 06. 2009. godine

transkribovala Vesna Ivkov

Glas

Harmonika

A1

Aj - de, ma - la, aj - de ti, ku - ku - nješ - će ig - ra - ti.

B1

17
8
Ku - ku - nješ - će ig - ra - ti, u tam - bu - ru svi - ra - ti,

21
8
ku - ku - nješ - će ig - ra - ti, u tam - bu - ru svi - ra - ti.

'Ajde mala, ajde ti
Kukunješće igrati,
'ajde mala, 'ajde ti,
Kukunješće igrati,
kukunješće igrati,
u tamburu svirati,
kukunješće igrati,
u tamburu svirati.

'Ajde mala, 'ajde ti,
Kukunješće igrati.
A ja mala, pa ne znam,
Kukunješće da igram.
Moj je dragi dobar bio,
pa je mene naučio.

primer II 34 Biračko kolo

max/doc/np/biracko_kolo_dobrivoje

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine
Krivaja, 19. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

♩-112

U(A/B)

Glas

Tambura

5

5

9

9

13

13

A1

17 8 'Aj - de, ma - la, bi - raj pa - ra,

21 8 da vi - di - mo da li va - lja, 'aj - de, ma - la, bi - raj pa - ra,

B1

25 8 da vi - di - mo da li va - lja. Led, med, sla - do - led,

29 8 sla - Ća cu - ra ne - go med.

'Ajde, mala, biraj para,
da vidimo da li valja,
'Ajde mala, biraj para,
da vidimo da li valja.
Led, med, sladoled,
slada cura, nego med.
Led, med, sladoled,
slada cura nego med.

'Ajde mala, biraj para,
da vidimo da li valja.

'Ajde mala, izaberi,
koga tvoje srce želi.

Ovi momci oko kola,
kao vuci oko tora.

Napomena: pri izvođenju poslednje melostrofe, peva se
refren Ako nećeš nikoga, molim lijepo iz kola!

primer II 35 Cigančica

max/doc/np/cigancica_darda
Slobodan Džambas
instrumentalni ansambl KUD-a "B. Radičević"
Darda, Republika Hrvatska
CD "Glazbena baština nacionalnih manjina u Hrvatskoj", primer 7
IEF 2003

transkribovala Vesna Ivkov

A

Harmonika (diskant)

♩ = 134

Av

B

A'

Av1

primer II 36
Kukunješće

max/doc/np/kukunjescje_brkljac

Dušan Brkljač, rođen 1933. godine
Bački Gračac, 16. 01. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

U(A/B/A1/B1)
♩ = 96

Glas

Tambura

5

9

13

17

17

21

21

25

25

29

29

A2

33
8
'Aj - te, cu - re, 'aj - te vi, ku - ku - nješ - će ig - ra - ti,

33
8
'Aj - te, cu - re, 'aj - te vi, ku - ku - nješ - će ig - ra - ti,

B2

41
8
ja ma - le - na pa ne znam ku - ku - nješ - će da ig - ram,

41
8
ja ma - le - na pa ne znam ku - ku - nješ - će da ig - ram,

45
8
ja ma - le - na pa ne znam ku - ku - nješ - će da ig - ram,

45
8
ja ma - le - na pa ne znam ku - ku - nješ - će da ig - ram,

'Ajte cure, 'ajte vi,
Kukunješće igrati,
'ajte cure, 'ajte vi,
Kukunješće igrati,
Ja malena, pa ne znam
kukunješće da igram,
ja malena, pa ne znam,
kukunješće da igram.

'Ajte cure, 'ajte vi,
Kukunješće igrati.
Ja malena pa ne znam
Kukunješće da igram.

primer II 37
Kukunješće

max/doc/np/kukunjesce_muzika_savske

Muzika savske divizione oblasti
dirigent I. Muhvić
Edison Bell Electron, 19..?
COBIS SR ID: 122756364

Deonica
limenih
duvača

U(A) ♩ = 126

B

C

primer II 38
Moravac

max/doc/np/moravac_kuridza
♩ = 74

Milan Kuridža, rođen 1946. godine
Ridica, 25. 01. 2008. godine
transkribovala Vesna Ivkov

Usna
harmonika

a

B

C

C

B/2

21

primer II 39
Ančica

max/doc/np/ancica_dobrivoje

Dobrivoje Pavlica, rođen 1949. godine
Krivaja, 19. 06. 2009. godine
transkribovala Vesna Ivkov

$U(A/b/c)^{\pm 102}$

Glas

Harmonika

5

5

9

9

13

13

17 **A1**

17

Ka - ni - te se An - či - ce, kar - lo - vač - kih đ a - ka,

b1

21 da - ci da - vo - li, pro - fe - so - ri još go - ri,

C1

25 a tr - gov - ci, mla - di mom - ci kar - ta - ju se s'nov - ci.

Kanite se, Ančice,
karlovačkih đaka,
kanite se, Ančice,
karlovačkih đaka,
đaci đavoli, profesori još gori,
a trgovci mladi momci
kartaju se s' novci,
a trgovci mladi momci
kartaju se s' novci.

Kanite se, Ančice,
karlovačkih đaka,
đaci đavoli,
profesori još gori,
a trgovci mladi momci
kartaju se s' novci.

primer III 1
Sirotica

za grupu pevača i tamburaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
(Циганчица 1994: 125-126)

Allegretto

U(A)

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the vocal line (Glas), which is mostly silent with a few notes at the beginning and end. The other six staves are for instruments: Bisernica 1, 2; Brač 1, 2; Brač 3; Čelo; Bugarija; and Bas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal line has a 'U(A)' marking above it. The instrumental parts show various rhythmic patterns and melodic lines.

Glas

Bisernica 1, 2

Brač 1, 2

Brač 3

Čelo

Bugarija

Bas

The image displays a musical score for a traditional Serbian instrumental melody from Bačka. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 6 and includes a vocal line with the lyrics "Ja sam si - ro" and an instrumental accompaniment. The second system begins at measure 11 and includes a vocal line with the lyrics "ta. ne - mam ni - ko - ga, sa - mo jed - no cr - no o - ko" and an instrumental accompaniment. The instrumental parts are arranged for a piano and a double bass. The score includes first and second endings for both systems. The tempo marking "Av" is placed above the first vocal line.

6

1 2

Av

Ja sam si - ro

6

1 2

11

ta. ne - mam ni - ko - ga, sa - mo jed - no cr - no o - ko

11

16
ko - je lju - bim ja ja.

Sirota sam ja, nemam nikoga,
samo jedno crno oko, koje ljubim ja,
samo jedno crno oko koje ljubim ja.

Sirota sam ja, nemam nikoga,
samo jedno crno oko, koje ljubim ja.

Sirotnice ti, nemoj plakati,
jer ti imaš crno oko, koje ljubiš ti.

primer III 2

Riči

narodna igra za tamburaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Циганчица 1994: 105-106

A Allegro assai

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: Bisernica 1, 2; Brač 1, 2; Brač 3; Čelo; Bugarija; and Bas. The music is in 2/4 time and begins with a treble clef. The Bisernica and Brač 1, 2 parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Brač 3 part has a simpler melody. The Čelo part is in the bass clef. The Bugarija and Bas parts provide a steady rhythmic accompaniment with eighth notes.

5 **Av**

The second system of the musical score continues from the first system, starting at measure 5. It consists of six staves with the same instrument labels: Bisernica 1, 2; Brač 1, 2; Brač 3; Čelo; Bugarija; and Bas. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines as the first system, maintaining the 2/4 time signature.

Avv

9

This musical system contains measures 9 through 12. It features six staves: two treble clefs at the top, two bass clefs in the middle, and two more treble clefs at the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has one sharp (F#).

Avvv

13

This musical system contains measures 13 through 16. It features six staves: two treble clefs at the top, two bass clefs in the middle, and two more treble clefs at the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has one sharp (F#).

primer III 3
Malo bačko kolo

Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad
arhivski broj nije naznačen

Allegro

Prim 1

Prim 2

Basprim 1

Basprim 2

E basprim

Čelo

Kontra

Bas

A A'

A E7 A E7 A E7 A

9 Av Av'

E H7 E H7 E H7 E

17 A1 A1'

The musical score is written in A major (two sharps) and 2/4 time. It consists of eight staves. The first six staves are melodic lines for different instruments. The seventh staff is a guitar accompaniment with chords A, E7, A, E7, A. The eighth staff is a bass line. The melody is marked with accents and slurs.

25 **Av1 Av1'**

E H7 E H7 E H7 E

primer III 4
Ja sam Jovicu

za grupu pevača i tamburaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
(Циганчица 1994: 112-113)

Allegro

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the vocal line (Glas), which contains six measures of rests. The second staff is for Bisernica 1, 2, with two parts: U(a) and U(B). The third and fourth staves are for Brač 1, 2 and Brač 3. The fifth staff is for Čelo. The sixth staff is for Bugarija, with chord symbols G, D7, G, D7, C, G, and A7 written below the notes. The seventh staff is for Bas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked Allegro.

The image shows a musical score for a song in D major. The score is written for voice and guitar. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score consists of several staves:

- Vocal Line:** The top staff shows the vocal melody. It starts with a rest for 7 measures, then begins with the lyrics "Ja sam Jo - vi - cu". The word "Ja" is on the first note, "sam" on the second, and "Jo - vi - cu" on the following notes. There is an accent mark (**av**) above the final notes.
- Guitar Accompaniment:** The bottom four staves show the guitar accompaniment. The first two staves are the treble clef, and the last two are the bass clef. The accompaniment features a mix of chords and moving lines. Chord symbols are placed below the bass staff: D, C, G, A7, D, D.

7

7

av

Ja sam Jo - vi - cu

D C G A7 D D

Bv

13
ša - ra - la, va - ra - la, še - će - ra mu da - va - la, še - će - ra mu da - va - la.

13

A G D E7 A G D E7 A

Ja sam Jovicu, šarala, varala,
šećera mu davala, šećera mu davala.

Ja sam Jovicu šarala, varala,
šećera mu davala.

Ja sam Jovicu zvala u kuću,
da mi čisti obuću.

Nije Jovica obuću čistio,
već je mene ljubio.

Jovo, Jovice, dušo i srce,
ljubim tvoje očiće.

primer III 5 Tandrčak

Bora Kurucić
Muzička arhiva, Radio Novi Sad
arhivski broj nije naznačen

Allegro

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 1-8) includes staves for Prim 1-II, Basprim 1-II, III, Čelo, Kontra, and Bas. The second system (measures 9-12) includes staves for Prim 1-II, Basprim 1-II, III, Čelo, Kontra, and Bas. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The first system is labeled 'A A'' and the second system is labeled 'B'. The Kontra staff includes guitar chord diagrams: G, D G G, D G G, D G G D D. The Čelo staff includes various musical notations such as accents and slurs. The Prim and Basprim staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.

13 **A1**

The musical score is presented in six staves. The first two staves are treble clefs, the next two are bass clefs, and the fifth is a guitar chord diagram staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 13, marked with a first ending bracket labeled 'A1'. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes with various ornaments. The guitar staff shows a sequence of chords: G, D G G, D G G, D G, G D, D.

primer III 6
Logovac

za grupu pevača i orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad, 1313/VIII

Allegretto

The musical score is written for a vocal group and an orchestra. It consists of seven staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The vocal part (Glas) is a whole rest. The Biserica 1, 2 part has two sections, U(A) and U(B). The Brač 1, 2 part is a rhythmic accompaniment. The Brač 3 part is a rhythmic accompaniment. The Čelo part is a bass line. The Bugarija part is a rhythmic accompaniment with chords A, E7, A, E, A, E, A. The Bas part is a bass line.

Glas

Biserica 1, 2

Brač 1, 2

Brač 3

Čelo

Bugarija

Bas

U(A)

U(B)

A E7 A E A E A

6

H7 E H7 E A H7

11 **Av**

Cve - ta - la mi de - te - li - na, ni - sam vi - še

F#7 H A E A

16 **Bv**

ma - te - ri - na već sam sa - da lo - le mog, lo - le ga - ra - vog,

E A H7 E H7 H7 E

The musical score consists of seven staves. The first staff is the vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a melodic line. The fifth staff is the bass line. The sixth and seventh staves show guitar chords: E, A, H7, E, H7, H7, E.

21

već sam sa - da lo - le mog lo - le ga - ra - vog.

A H7 E f#7 H

Ž: Cvetala mi detelina,
nisam više materina,
cvetala mi detelina,
nisam više materina,
već sam sada lole mog, lole garavog,
već sam sada lole mog, lole garavog.

M: Znaš, devojko, šta si rekla
da š' za mene poći,
a sad suza suzu stiže, al' nema pomoći.

Teraj, kume, logova,
preko toga korova,
daleko je Mitrovica,
gde se kuva kiselica,
a još dalje Novi Sad,
gde se ljube svaki sat...

primer III 7

Keleruj

za žensku grupu pevača i tamburaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad 1321/14

Allegro

The musical score is written for a female vocal group and a tambura orchestra. It consists of seven staves:

- Glas:** Vocal line, marked with a fermata.
- Bisernica 1, 2:** First tambura part, starting with a **U(A)** chord and a forte (**f**) dynamic.
- Brač 1, 2:** Second tambura part, also starting with a forte (**f**) dynamic.
- Brač 3:** Third tambura part, starting with a forte (**f**) dynamic.
- Čelo:** Cello part, starting with a forte (**f**) dynamic and including chord markings: **A E7 A E7 A E7 A7 E**.
- Bugarija:** Bugarija part, starting with a forte (**f**) dynamic.
- Bas:** Bass part, starting with a forte (**f**) dynamic.

The score is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked **Allegro**. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5

U(B) *p*

p

p

p

p A E7 A E7 A E7 A A

p

p

10 **Av**

Haj, huj, ke - le - ruj, lep - ša su - pa neg pa - sulj.

E H7 E H7 E H7 F#7 H

14 **Bv** *p*

O - pa, cu - pa dra - gi, šta ti cu - ra ra - di, ra - di.

p E H7 E H7 E H7 E E

Haj, huj, keleruj,
 lepša supa neg' pasulj,
 haj, huj, keleruj,
 lepša supa neg' pasulj.
Opa, cupa, dragi, šta ti cura radi,
opa, cupa dragi, šta ti cura radi.

Haj, huj, keleruj,
 lepša supa neg' pasulj.

Sinoć mi je moj dilber,
 doš'o tamo pod pendžer.

Imala sam dilbera,
 al' ga nisam volela.

Napomena: u drugoj melostrofi refren je pa mi tepa, mala, zar si već zaspala,
 a u trećoj melostrofi opa, ipi, dragi, šta ti cura radi.

primer III 8 Učiteljsko kolo

Umereno

Aranžman Bora Kurucić
Muzička arhiva. Radio Novi Sad, T 844

A

Prim I-II
Basprim I-II
Basprim III
Čelo
Bugarija
Bas

Section A of the musical score for 'Učiteljsko kolo'. It consists of six staves: Prim I-II, Basprim I-II, Basprim III, Čelo, Bugarija, and Bas. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Umereno'. The section begins with a treble clef and a sharp sign, indicating the start of the piece.

B

Section B of the musical score for 'Učiteljsko kolo'. It consists of six staves: Prim I-II, Basprim I-II, Basprim III, Čelo, Bugarija, and Bas. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The section begins with a treble clef and a sharp sign, indicating the start of the piece.

17 **Av**

Musical score for section Av, measures 17-24. The score is written in a grand staff system with six staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

25 **Bv**

Musical score for section Bv, measures 25-32. The score is written in a grand staff system with six staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

primer III 9
Todore

za grupu pevača i tamburaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Циганчица 1994: 119-120

Allegro

The musical score is for the piece 'Todore' and is arranged for a vocal group and a tambura orchestra. It consists of seven staves. The top staff is for the vocal line (Glas), which is mostly silent. The second staff is for the Bisernica, featuring two melodic phrases labeled U(A) and U(B). The third and fourth staves are for Brač 1, 2 and Brač 3, respectively, providing harmonic accompaniment. The fifth staff is for the Čelo (cello), with a bass line and a series of chords: A, E7, A, E7, A, E7, H7, E, A, E7. The sixth staff is for the Bugarija, and the seventh staff is for the Bas (bass). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'.

Glas

Bisernica

Brač 1, 2

Brač 3

Čelo

Bugarija

Bas

U(A)

U(B)

A E7 A E7 A E7 H7 E A E7

6

Av

To - do - re,

A E7 A E7 A A E H7

11 **By**

To - do - re, To - dor ne - ma ma - te - re. To - dor je u ri - tu,

E H7 E H7 F#7 H E H7 E H7

16

ra - di za fo - rin - tu, rin - tu.

E H7 E E

Todore, Todore,
Todor nema matere,
Todore, Todore,
Todor nema matere.
Todor je u ritu,
radi za forintu,
Todor je u ritu,
radi za forintu.

Todore, Todore,
Todor nema matere,
Todor je u ritu,
radi za forintu.

Todore, Todore,
igraj malo do mene,
ljubiću te zore
i oprati košulje.

primer III 10

Đurđevica

za grupu pevača i tambuaški orkestar
zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
RNS, arhivski broj nije naznačen

Allegretto

The musical score is written for a vocal group and a tambura orchestra. It consists of seven staves. The vocal part (Glas) is a whole rest. The instrumental parts are: Bisernica 1, 2; Brač 1, 2; Brač 3; Čelo; Bugarija; and Bas. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are marked 'f' (forte) for all parts. The Čelo part includes chord symbols: A, E7, A, E7, A.

Glas

Bisernica 1, 2

Brač 1, 2

Brač 3

Čelo

Bugarija

Bas

f

f

f

f

f

f

f

A E7 A E7 A

The musical score consists of eight staves, all in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first staff is a treble clef staff with a measure rest and a dynamic marking of *mf*. The second staff is a treble clef staff with a *U(B)* marking and a dynamic marking of *mf*, featuring a complex rhythmic pattern. The third and fourth staves are treble clef staves with a dynamic marking of *mf*, continuing the rhythmic pattern. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*. The sixth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and guitar chord notation: *E7*, *A*, *E7*, *H7*, *E*, *H7*, *E*. The seventh and eighth staves are bass clef staves with a dynamic marking of *mf*. The score includes first and second endings for several sections, indicated by '1' and '2' above the staves.

10 *Av*

f Đur - đe - vi - ca ko - lo vo - di, ne mož' ko - lo da po - go - di,

p

mf

mf

mf E H7 E H7 E

mf

mf

14 **Bv**

mf ko - rak, dva, ko - rak dva, gle - daj ka - ko ig - ram ja.

p

mf

mf

mf E H7 E H7 E F#7 H

mf

mf

Đurđevica kolo vodi,
 ne mož' kolo da pogodi,
 Đurđevica kolo vodi,
 ne mož' kolo da pogodi.
Korak, dva, korak dva,
gledaj kako igram ja.

Đurđevica kolo vodi,
 ne mož' kolo da pogodi.

Đurđevice, ded' poskoči,
 da ti vidim čarne oči.

primer III 11
Bunjevačko momačko kolo

za grupu pevača i tamburaški orkestar
zapis i aranžman Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad 1314/I

Allegretto

The musical score is written for a vocal group and a tambura orchestra. It consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a vocal line (Glas) which is silent, followed by a section marked 'U(A)' for the instruments. The instruments are: Bisernica 1-2 Prim, Brač 1-2 (Basprim), Brač 3 (Basprim E), Čelo, Bugarija (Kontra), and Bas. The dynamics are marked 'f' (forte) for all parts. The score is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

The image displays a musical score for a traditional instrumental melody. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and consists of seven staves. The first staff is a treble clef staff with a measure rest. The second staff is a treble clef staff with a measure rest, followed by a dynamic marking of *mf* and a marking **U(Av)**. The third staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*. The sixth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The seventh staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is enclosed in a double bar line.

The image displays a musical score for a traditional Serbian instrumental melody from Bačka. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and consists of seven staves. The first staff is a treble clef staff with a whole rest in each of the four measures. The second staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *p* and a section label **U(B)** above the first measure. It contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *p* and contains a similar rhythmic pattern. The fourth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *p* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *p* and contains a simple bass line of quarter notes. The sixth staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *p* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The seventh staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *p* and contains a simple bass line of quarter notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning and end of each measure.

13 **A1**

Ja cu - ra, ti di - voj - ka, sva - da - mo se o - ko mom - ka.

f

f

17 **Av1**

Zu - bi su mi od bi - se - ra, us - ta sla - da od še - će - ra.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

21 **B1**

p Aj - de, di - ko, pa me pro - si, pa me tvo - joj ku - či no - si

p

p

p

p

p

p

Coda

25
pa me tvo - joj ku - ěi no - si oji.
f *cresc.*

25
f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

Ja cura, ti divojka, svađamo se oko momka
ja cura, ti divojka, svađamo se oko momka.
Zubi su mi od bisera, usta slađa od šećera.
Zubi su mi od bisera, usta slađa od šećera.
'Ajde diko, pa me prosi, pa me tvojoj kući nosi,
'ajde diko, pa me prosi, pa me tvojoj kući nosi.

Ja cura, ti divojka,
svađamo se oko momka.
Zubi su mi od bisera,
usta slađa od šećera.
'Ajde diko, pa me prosi,
pa me tvojoj kući nosi.

primer III 12
Novosađanka kolo

Sava Vukosavljev Muzička arhiva, Radio Novi Sad, arhivski broj nije naznačen

Allegretto A A'

PRIM 1
mf

PRIM 2
mf

BASPRIM 1
mf

BASPRIM 2
mf

E BASPRIM
mf

ČELO
mf

KONTRA
mf

BAS
mf

A E A⁷ D A E⁷ A E

5

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

1.

2.

A E A⁷ D A E⁷ H⁷ E H⁷ E

B B1

10

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

f

f

f

f

f

f

f

A D A⁷ D D A⁷ A⁷ D D D

15

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

1. 2.

A E⁷ A E⁷ H⁷ E H⁷ E

19 Av Av'

P 1 *p*

P 2 *p*

BP 1 *mf*

BP 2 *mf*

E BP *mf*

Č *mf*

K *mf* E H⁷ E H⁷ E H⁷ E H⁷

BAS *mf*

23

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

E H⁷ E H⁷ E H⁷ F^{#7} H F^{#7} H

28 **Bv B1v**

The musical score consists of eight staves, each representing a different instrument or part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score begins with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending is marked with a fermata and a double bar line. The second ending is marked with a fermata and a double bar line. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes accents (>) and slurs. The instruments are labeled as P 1, P 2, BP 1, BP 2, E BP, Č, K, and BAS. The keyboard part (K) includes the following chord symbols: E, A, E, A, A, E, E7, A, A, A.

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

E A E A A E E⁷ A A A

33

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

E H⁷ E H⁷ F^{#7} H F^{#7} H

primer III 13
Kolo iz Bačke

Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad
arhivski broj nije naznačen

Moderato

PRIM 1

PRIM 2

BASPRIM 1

BASPRIM 2

E BASPRIM

CELO

KONTRA

BAS

5

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

A E E H H F#7 H

9

2. Fine B B1

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

H E A H E H

K

B

14

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

H7 H7 A E F#7 H H

18 Av Av'

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

A D A D A⁷ D

22

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

D A7 A E E H7 E

26 **Bv B1v**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

A D E A E

30

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

B

1. 2.

D.C. 2x al Fine

E⁷ E⁷ D A H⁷ E E

primer III 14
Bačko kolo br. 2

fragment, aranžman Bora Kurucić
Muzička arhiva, Radio Novi Sad
T. 720

A

Prim I-II

Basprim I-II

III

Čelo

Kontra

Bas

Musical score for measures 9-16. The score is written for six staves in a system. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 9 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 10 is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 17-24. The score is written for six staves in a system. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 17 is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

25 A1/2 p1

Musical score for system A1/2, measures 25-32. It consists of six staves: two treble clefs, two bass clefs, and two more treble clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The first two staves feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The third staff has a simpler melody. The fourth staff is a bass line with eighth notes. The fifth and sixth staves are a pair of treble clefs with a rhythmic pattern of eighth notes.

33 B1

Musical score for system B1, measures 33-40. It consists of six staves: two treble clefs, two bass clefs, and two more treble clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The first two staves feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The third staff has a simpler melody. The fourth staff is a bass line with eighth notes. The fifth and sixth staves are a pair of treble clefs with a rhythmic pattern of eighth notes.

41 A2/2

Musical score for system 41, labeled A2/2. It consists of six staves: two treble clefs, two bass clefs, and two more treble clefs. The music is in D major and 2/2 time. The first two staves feature complex chordal textures with many beamed notes. The third staff has a simple melody of quarter notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth and sixth staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes.

49 p2 A3/2

Musical score for system 49, labeled p2 and A3/2. It consists of six staves: two treble clefs, two bass clefs, and two more treble clefs. The music is in D major and 2/2 time. The first two staves feature complex chordal textures with many beamed notes. The third staff has a simple melody of quarter notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth and sixth staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Primer III 15 Milčevo kolo

muzika: Vasa Jovanović
aranžman: Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad, 1348/III

Allegretto

Biserica 1, 2

Brač 1, 2

Brač 3

Čelo

Bugarija

Bas

A7 D A7 D A7 D

5

A7 D A7 D A7 E7 A

9 **B B'**

E7 A E7

13

E7 A E7 A

17

C C'

f#m C#7

21

1

f#m

C#7

25

Coda

2

A

E7

A

A7

D

29

A7 D A7 D A7

33

D A7 D A7 D A7 D A7

37

D A7 D A7 D

primer III 16
Svatovsko kolo

za grupu pevača i tamburaški orkestar
Zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad 1314/IV

Allegro

The musical score is for a piece titled "Svatovsko kolo" in 2/4 time, marked "Allegro". It is written for a vocal group and a tambura orchestra. The score consists of seven staves:

- Glas**: The vocal line, which is currently blank.
- Bisernica 1, 2**: A treble clef staff with a melody starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. It includes a dynamic marking *f* and a tempo marking *U(A/A')*.
- Brač 1, 2**: A treble clef staff with a melody that mirrors the Bisernica part.
- Brač 3**: A treble clef staff with a melody that mirrors the Bisernica part.
- Čelo**: A bass clef staff with a melody that mirrors the Bisernica part.
- Bugarija**: A treble clef staff with a rhythmic accompaniment. It includes dynamic marking *f* and chord markings *E*, *H7*, and *E*.
- Bas**: A bass clef staff with a rhythmic accompaniment that mirrors the Bugarija part.

5

5

E E H7 F#7

B B'

9 Aj- de, br- že, mom-ci, cu- re da se ve- se- li- mo,
 Ko - - - lo, ko - - - lo,

The musical score consists of several staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Aj- de, br- že, mom-ci, cu- re da se ve- se- li- mo, Ko - - - lo, ko - - - lo,". Below it are two piano accompaniment staves, both marked *mf*. The bottom staff is a guitar line, also marked *mf*, with chord markings E and H7. The key signature is B major (three sharps). The piece is marked with a repeat sign at the beginning of the piano and guitar parts.

13 pok-raj svir- ca, tam- bu- ra- ša ko- lo da vo- di- mo
ko - - - lo, ko - - - lo

The musical score consists of six staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "pok-raj svir- ca, tam- bu- ra- ša ko- lo da vo- di- mo" and "ko - - - lo, ko - - - lo". The second and third staves are the guitar accompaniment. The fourth staff is the bass line. The fifth staff shows the chord progression: E, H7, H, F#7, H. The sixth staff is the bass line. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is numbered 13 and ends with a double bar line.

Cv Cv'

26

mf Le - pa j' ru - - - za, lep je be - li krin,

mf

mf

mf

mf

mf

mf E A H7 E H7 E

mf

mf

mf

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Cv Cv'' starting at measure 26. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Le - pa j' ru - - - za, lep je be - li krin,'. The piano accompaniment includes chords and a bass line. The score is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic throughout. The piano part features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes with some rests.

30

a naj - lep - ši, a naj - lep - ši ze - len ruz - ma - rin,

F#7 I H

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It begins at measure 30. The key signature is F# major (three sharps). The score consists of six staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "a naj - lep - ši, a naj - lep - ši ze - len ruz - ma - rin,". The second and third staves are instrumental accompaniment in the treble clef, featuring chords and melodic lines. The fourth staff is instrumental accompaniment in the bass clef. The fifth staff is a guitar-style accompaniment in the treble clef, showing a sequence of chords including F#7 and H. The sixth staff is instrumental accompaniment in the bass clef. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Coda

34

rin, ze - len ruz - ma - rin.

Fine
DC al Fine
e poi Coda

'Ajde brže momci, cure, da se veselimo,
 pokraj svirca, tamburaša, kolo da vodimo.
 'Ajde brže, momci cure, da se veselimo,
 pokraj svirca, tamburaša, kolo da vodimo.
Lepa j' ruža, lep je beli krin,
a najlepší, a najlepší zelen ruzmarin,
lepa j' ruža, lep je beli krin,
a najlepší, a najlepší zelen ruzmarin,
lepa j ruža, lep je beli krin,
a najlepší, a najlepší zelen ruzmarin,
lepa j ruža, lep je beli krin,
a najlepší, a najlepší zelen ruzmarin,

Ajde brže momci, cure, da se veselimo,
 pokraj svirca, tamburaša, kolo da vodimo.

Jesen stže, jesen stiže, veselje se sprema,
 od svatovca, od svatovca lepše pesme nema.

primer III 17

Veliko bačko kolo

zapis i aranžman: Sava Vukosavljev
Muzička arhiva, Radio Novi Sad, arhivski broj nije naznačen

Moderato

PRIM 1

PRIM 2

BASPRIM 1

BASPRIM 2

E BASPRIM

ČELO

KONTRA

BAS

13

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

u1

u2

C G C G C G7 C G7 C G7 C G7

C G7 C G7 C G7 C D7 G

27 **A A'**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

EBP

C

K

BAS

29 **B B1**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

EBP

C

K

BAS

39 **C**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K
C F C F C F C F C C F C F C F C

BAS

47 **Bv Bv'**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K
C F G7 C C G7 F G7 F C G D7 G

BAS

55 **D D'**

P1

P2

BP1

BP2

E BP

Č

K

BAS

F C7 F C7 F C7 F C7 C F C G7 D7 G

63 **B1 B1'**

P1

P2

BP1

BP2

E BP

Č

K

BAS

C G7 C G7 C G7 C D7 G

71 **Cv**

P1
P2
BP1
BP2
EBP
Ć
K
BAS

79 **E**
Più mosso

P1
P2
BP1
BP2
EBP
Ć
K
BAS

87 **P(U1)**

P1

P2

BP1

BP2

EBP

C

K

BAS

97 **E E'**

P1

P2

BP1

BP2

EBP

C

K

BAS

107 **Bv1 Bv1'**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

115 **E**

P 1

P 2

BP 1

BP 2

E BP

Č

K

BAS

124 Fv Bv2 Bv2'

P 1

P 2

BP 1

BP 2

EBP

Č

K

BAS

134 G

P 1

P 2

BP 1

BP 2

EBP

Č

K

BAS

144 Bv3 Bv3'

P1
P2
BP1
BP2
EBP
Č
K
BAS

149

P1
P2
BP1
BP2
EBP
Č
K
BAS

155 **G1** **H**

P1

P2

BP1

BP2

E BP

Č

K

BAS

D D D D D A D A A

163 **I**

P1

P2

BP1

BP2

E BP

Č

K

BAS

D A D A A A E7 E7 E7 E7 D E7 E7 E7

174 **Cv1 Cv1'**

P1

P2

BP1

BP2

EBP

Č

K

BAS

183 **Bv4** **Codetta**

P1

P2

BP1

BP2

EBP

Č

K

BAS

primer IV 1
Bačko kolo

fragment, *Три кола*, Београд:19??
COBISS. SR-ID:271067399
BMS H IV 6311

Kolo-Tempo

5

9

13

17

primer IV 2
Srpsko Novosadsko kolo

po sviranju narodnoga svirca za klavir udesio Tihomir Ostojić

Novi Sad, 1891.

Tempo Kola (Allegro) ♩=152

fragment

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues this accompaniment. The third system begins with a piano (*p*) dynamic and introduces a more complex melodic line in the right hand, while the left hand continues with a steady accompaniment. The fourth system concludes the fragment with a melodic line in the right hand and a consistent accompaniment in the left hand.

7. 2 Popis kazivača

Redni broj	Prezime i ime kazivača	Mesto i godina rođenja	Mesto prebivališta	Instrument
1	Arbutina, Stevan	Majske Poljane, Republika Hrvatska, 1954.	Apatin	-
2	Arsenin, Mladen	Silbaš, 1932.	Silbaš	harmonika
3	Bačić, Slobodan	Sombor, 1945.	Sombor	frula
4	Beljanski, Slobodan	Sombor, 1972.	Stapar	gajde, harmonika
5	Brkljač, Dušan	Tomingaj, Republika Hrvatska, 1933.	Bački Gračac	tambura samica
6	Ćosić, Milenko	Novi Sad, 1965.	Ravno Selo	tambura basprim
7	Dimić, Momčilo	Deronje, 1955.	Bač	harmonika
8	Grković, Milan	Kolut, 1965.	Kolut	harmonika
9	Hajnal, Olivera	Sombor, 2000.	Sombor	harmonika
10	Ivkov, Srboslav	Stapar, 1938.	Stapar	harmonika
11	Jovanović, Petar	Deronje, 1951.	Deronje	tambura basprim
12	Kovačić, Antun	Tavankut, 1949.	Tavankut	harmonika
13	Krasulja, Milan	Plješanica, Republika Hrvatska 1939.	Kljajićevo	-
14	Kuridža, Milan	Ridica, 1946.	Ridica	svirala, dvojna svirala, usna harmonika, diplo
15	Ličina, Milan	Čalovica, Republika Hrvatska, 1958.	Prigrevica	tambura
16	Lukić, Sava	Stapar, 1946.	Stapar	harmonika
17	Lukić, Milorad	Sombor, 1968.	Stapar	harmonika
18	Malešević, Pero	Šipovo,	Sivac	frula

		FBiH, 1954.		
19	Marelj, Branislav	Šajkaš, 1935.	Šajkaš	harmonika
20	Mihajlov, Gliša	Bačka Palanka, 1946.	Bačka Palanka	tambura prim
21	Mileusnić, Milica	Staro Selo, Republika Hrvatska, 1934.	Novi Žednik	-
22	Milić, Obrad	Žegar, Republika Hrvatska, 1939.	Žegar Republika Hrvatska, Stanišić	diple
23	Mlađan, Lazo	Bandino Selo, Republika Hrvatska, 1935.	Čonoplja	tambura
24	Mudrinić, Maksim	Sivac, 1952.	Sivac	gajde
25	Parčetić, Đura	Sombor, 1962.	Sombor	tambura basprim
26	Pavlica, Dobrivoje	Ploča, Republika Hrvatska, 1949.	Krivaja	tambura samica, harmonika
27	Pavlica, Nikola	Ploča, 1937. Republika Hrvatska	Srpski Miletić	tambura samica
28	Pinja, Mirko	Sombor, 1975.	Kljajićevo	tambura
29	Prugić, Vesna	Subotica, 1968.	Novi Sad	-
30	Popov, Marinko	Vrbas, 1950	Vrbas	harmonika
31	Purić, Zlata	Novi Sad, 1966.	Sivac	harmonika
32	Rac, Julijan	Ruski Krstur, 1954.	Bačka Topola	harmonika
33	Rac, Slobodanka	Berane, Crna Gora, 1942.	Bačka Topola	-
34	Rac, Vladimir	Subotica, 1985.	Bačka Topola	gajde
35	Salaćanin, Nikola	Zemun, 1952.	Despotovo	-
36	Sanader, Dragan	Ljeskovac, Republika Hrvatska 1948.	Prigrevica	tambura
37	Sendijar, Amir	Novi Sad,	Bačko Novo	harmonika

		1980.	Selo	
38	Stojačić, Miloš	Tovariševo, 1930.	Tovariševo	harmonika
39	Stokanov, Aleksandar	Sombor,1991.	Stapar	harmonika
40	Spasić, Miodrag	Novi Sad, 1985.	Kač	harmonika
41	Zuber, Milorad	Ljeskovac, Republika Hrvatska, 1955.	Prigrevica	tambura
42	Vidović, Mirko	Banja Luka, FBiH, 1954.	Bački Brestovac	tambura samica
43	Vukadinović, Milorad	Gornji Milanovac, 1934.	Sombor	harmonika
44	Vukov, Uglješa	Sombor, 2001.	Stapar	harmonika

7.3 Fotografije pojedinih kazivača i muzičkih instrumenata



Foto-prilog 1: Dobrivoje Pavlica sa harmonikom (Krivaja 2009, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 2: Dobrivoje Pavlica sa tamburom (Krivaja 2009, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 3: Gliša Mihajlov i prim (Bačka Palanka 2009, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 4: Petar Jovanović i basprim (Deronje 2010, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 5: Maksim Mudrinić i gajde (Sivac 2009, foto: Vesna Ivkov)



Foto-prilog 6: Milan Grković i harmonika (Kolut 2008, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 7: Pero Malešević i frula (Sivac 2009, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 8: Slobodan Bačić i frula (Sombor 2008, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 9: Zlata Purić i harmonika (Sivac 2010, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 10: Slobodan Beljanski i gajde (Stapar 2010, foto: V. Ivkov)











Foto-prilog 11: Dušan Brkljač i tambura (Bački Gračac 2009, foto: V. Ivkov)



Foto-prilog 12: Milan Kuridža i usna harmonika (Ridica 2009, foto: V. Ivkov)

7. 4 Tumač skraćenica i oznaka

arr.	Aranžer
BMS BMC	Biblioteka Matice srpske
COBISS	pretraživanje uzajamnog kataloga
IEF	Institut za etnologiju i folkloristiku
harmonika, A. S.	muzički primer izveden na harmonici, inicijali izvođača
JNA	Jugoslovenska Narodna Armija
KUD	Kulturno-umetničko društvo
MA Kt. 25/a	magistarski rad, oznaka za arhiviranje muzičko-folklorne građe
max/doc/np...	doktorski rad, oznaka za arhiviranje muzičko- folklorne građe
MM	metronomska oznaka
NOB	Narodno-oslobodilačka borba
npr.	na primer
prim. V. I.	primedba autora
reg.	Registar
RTV	Radio Televizija Vojvodine
sl.	Slovenački
tzv.	Takozvani
USB	Universal Serial Bus, spoljašnji priključak
UOS	Ujedinjena omladina srpska
	Predudar
	Postudar
	Praltriler
	dupli praltriler
	praltriler sa alterovanim ukrasnim tonom
	Mordent
	Triler
	Grupeto
o	kvocajući ton, nastaje udarom dirke čiji je ton ukrasnog karaktera i nije od primarne važnosti za tok melodije, obično se pojavljuje u kombinaciji sa usitnjavanjem notne vrednosti kod koje se glavni ton melodije pojavljuje više puta, a kvocajući jednom
≡	usitnjavanje notne vrednosti na dva dela nastalo zbog jačeg udara prsta o dirku, često se javlja u kombinaciji sa kvocajućim tonom, gde se kvocajući pojavljuje samo uz prvu pojavu melodijskog tona

7. 5 Registar notnih zapisa

I grupa

- Vačko kolo (Секулић 1896, primer I 88)
(Јанковић 1949: 349, primer I 82)
(harmonika, A. S. primer I 49)
- Vačko kolo Pravo (harmonika, M. S. primer I 99)
- Bećarac (violina, R. M. Фрациле 2001: 173, primer I 22)
- Bunjevačko kolo (Subotičko kolo, Јанковић 1949: 348, primer I 77)
- Bunjevačko gajdaško kolo (harmonika, M. P. primer I 20)
- Cigančica (basprim, M. Ć. primer I 90)
(harmonika, A. S. primer I 10)
(prim, G. M. primer I 94)
- Cupanica (harmonika, M. P. primer I 19)
- Čardaš (harmonika, M. A. primer I 25)
- Čobanski povici (gajde, M. M. primer I 27)
- Darinkino „kolo“ (Секулић 1896, primer I 29)
- Devojačko kolo (Секулић 1896, primer I 2)
- Divan je kićeni Srem (harmonika, A. S. primer I 16)
- Doček (harmonika, A. K. primer I 89)
- Dvoje podvoje (harmonika, S. L. primer I 18)
- Đurđevka (samica, M. M. Ракочевић 2009: 799, primer I 34)
(duet harmonika, primer I 35)
- Đurđevica (Sivac) (basprim, M. Ć. primer I 36)
- Đurđevica (Ravno Selo) (basprim, M. Ć. primer I 56)
- Friščardaš (harmonika, M. A. primer I 26)
- Gajdaško kolo (gajde, R. M. primer I 72)
(gajde, S. B. primer I 79)
(violina, KUD Ravangrad primer I 67)
- Galop kolo (basprim, M. Ć. primer I 43)
- Hopa, cupa, skoči (harmonika, A. S. primer I 6)
- Ja sam Jovicu (gajde, S. B. primer I 28)
(violina, KUD Ravangrad, primer I 51)
- Kad se Cigan zaželi (basprim, M. Ć. primer I 69)
- Keleruj (samica, zapisao I. S. primer I 30)
(harmonika, O. H. primer I 57)
(harmonika, A. S. primer I 33)
(harmonika, Z. P. primer I 31)
(gajde, M. M. primer I 47)
(gajde, V. R. primer I 46)
(gajde, S. B. primer I 48)
(gajde, R. M. primer I 52)

- (frula, P. M., primer I 32)
(basprim, M. Č. primer I 62)
(frula, S. B. primer I 63)
Ketuša (harmonika, M. P. primer I 101)
Kisel vode (harmonika, U. V. primer I 12)
Kokonješće (basprim, Đ. P. primer I 84)
Kolo (harmonika, J. M. primer I 65)
(violina, J. M. primer I 76)
(violina, S. B. T. primer I 80)
Kolo na dve strane (gajde, S. B. primer I 61)
Kraljevo kolo (harmonika, Z. P. primer I 64)
Kukunješće (violina, KUD Ravangrad primer I 86)
Kukunješće (harmonika, Z. P. primer I 71)
Ličansko „kolo“ (Секулић 1896, primer I 87)
Liška patka (violina, R. M. primer I 21)
Logovac (gajde, R. M. primer I 37)
(gajde, M. M. primer I 38)
(harmonika, Z. P. primer I 39)
(harmonika, A. S. primer I 40)
(harmonika, S. I. primer 78)
(harmonika, A. St. primer I 98)
Makazice (harmonika, M. P. primer I 4)
Malo bačko kolo Raicko (basprim, M. Č. primer I 75)
Malo bačko kolo (basprim, Đ. P. primer I 107)
Marš na Drinu (harmonika, A. S. primer I 45)
Mazuljka (harmonika, A. K. primer I 42)
Milica (Popov 2008: 32, primer I 24)
Milica je večerala (harmonika, B. M. primer I 23)
Momačko kolo (harmonika, J. M. primer I 15)
Momačko kolo I i II (Јанковић 1949: 347, primer I 85)
Moravac (harmonika, M. V. primer I 66)
Po dvoje (violina, R. M. Фрациле 2001: 175-176, primer I 96)
Podvoje (violina, R. M. primer I 104)
Poskočica (prim, G. M. primer I 74)
Raicko kolo (violina, R. M. primer I 83)
Ranče (basprim, M. Č. primer I 9)
Riči (basprim, M. Č. primer I 7)
(violina, KUD Ravangrad, primer I 58)
Rokoko 1 (basprim, Đ. P. I 60)
Rokoko 2 (basprim, Đ. P. I 59)
Sirotica (basprim, M. Č. primer I 5)
Sivačko kolo (violina, KUD "Ravangrad" primer I 102)
Somborsko kolo (frula, S. B. primer I 91)
Somborsko kolo (harmonika, J. M. primer I 103)

- Somborski mađarac (harmonika, S. I. primer I 81)
Srpski mađarik (gajde, Ракочевић 2009: 811-812, primer I 93)
Staparski vez (harmonika, S. I. primer I 106)
Subotičko kolo (basprim, M. Č. primer I 55)
Svadbena marš (harmonika, A. S. primer I 3)
Tandrčak (frula, S. B. primer I 41)
Todore (basprim, M. Č. primer I 8)
 (samica, zapis I. S. primer I 11)
 (gajde, V. R. primer I 13)
 (gajde, S. B. primer I 14)
Turski rastanak (harmonika, M. L. primer I 50)
 (harmonika, J. M. primer I 73)
Tuš (harmonika, M. D. primer I 1)
Užičko kolo (basprim, Đ. P. primer I 97)
Valcer (harmonika, A. S. primer I 44)
Varbačica suknjica (violina, R. M. primer I 68)
Veliko bačko kolo (harmonika, M. D. primer I 105)
 (harmonika, M. S. primer I 100)
Visoko kolo (harmonika, S. I. primer I 95)
Vlaško kolo (violina, Секулић 1896, primer I 70)
Vranjanka (harmonika, J. M. primer I 17)
 (basprim, Đ. P. primer I 54)
Vranjavka (gajde, Đ. S. Лајић Михајловић 2000: пр. 45, primer I 53)
Žikino kolo (harmonika, J. M. primer I 92)

II grupa

- Ajd na l'jevo (tambura, D. B. primer II 26)
Ančica (harmonika, D. P. primer 4 II 39)
Bačko kolo (tambura, D. B. primer II 25)
Bećarac (tambura, N. P. primer II 16)
Biračko kolo (tambura, D. P. primer II 34)
Bukovički tango (svirala, M. K. primer II 4)
Cigančica (harmonika, S. DŽ. IEF primer II 35)
Čobansko sviranje (dvojna svirala, M. K. primer II 6)
Drmež (tambura, M. L. primer II 2)
Dunje ranke (tambura, M. P. primer II 28)
Hopa, cupa (tambura, M. P. primer II 11)
Kozaračko kolo (diple, O. M. primer II 21)
Kruške, jabuke, grožđe (tambura, D. B. primer II 18)
Kukunješće (tambura, M. L. primer II 3)
 (tambura, N. P. primer II 29)
 (tambura, D. P. primer II 33)

- (tambura, D. B. primer II 36)
(Muzika savske divizione oblasti, primer II 37)
Kukulješće (usna harmonika, M. K. primer II 32)
Lički bećarac brzi (tambura, D. P. primer II 14)
Lički bećarac lagani (tambura, D. P. primer II 15)
Mađarac (tambura, L. M. primer II 10)
(harmonika, S. DŽ. IEF, primer II 27)
Milica (prim, bugarija, bas, IEF, primer II 24)
(tambura, D. P. primer II 31)
Moravac (usna harmonika, M. K. primer II 38)
Oršino kolo (diple, O. M. primer II 22)
Poskočica (prim, bugarija, bas, IEF primer II 12)
Povratna (tambura, M. P. primer II 30)
Putnička (dvojna svirala, bubanj, IEF primer II 20)
Seka Jela (tambura, M. P. primer II 23)
Slobodno sviranje (diple, M. K. primer II 19)
Stiglo pismo iz Bosne (tambura, M. P. primer II 13)
Sving (tambura, M. L. primer II 1)
Sviranje na po šest (dvojna svirala, M. K. primer II 7)
Svirka na diplama (diple, O. M. primer II 5)
Todore (harmonika, S. DŽ. IEF primer II 17)
Valcer (tambura, N. P. primer II 9)
Vranjanke (tambura, N. P. primer II 8)

III grupa

- Bačko kolo br. 2 (TO, arr. B. K. primer III 14)
Bunjevačko momačko kolo (TO, arr. S. V. primer III 11)
Đurđevica (TO, arr. S. V. primer III 10)
Ja sam Jovicu (TO, arr. S. V. primer III 4)
Keleruj (TO, arr. S. V. primer III 7)
Kolo iz Bačke (TO, S. V. primer III 13)
Logovac (TO, arr. S. V. primer III 6)
Malo bačko kolo (TO, arr. S. V. primer III 3)
Milčevo kolo (TO, arr. S. V. primer III 15)
Novosađanka kolo (TO, S. V. primer III 12)
Riči (TO, arr. S. V. primer III 2)
Sirotica (TO, arr. S. V. primer III 1)
Svatovsko kolo (TO, arr. S. V. primer III 16)
Tandrčak (TO, arr. B. K. primer III 5)
Todore (TO, arr. S. V. primer III 9)
Učiteljsko kolo (TO, arr. B. K. primer III 8)
Veliko bačko kolo (TO, arr. S. V. primer III 17)

IV grupa

Bačko kolo (klavir, primer IV 1)

Srpsko Novosadsko kolo (klavir, primer IV 2)

7.6 Sadržaj muzičkih primera na USB-u

1. Tuš, primer I 1, na harmonici svira M. Dimić rođen 1955. godine
2. Svadbeni marš, primer I 3, na harmonici svira A. Sendijar rođen 1980. godine
3. Sirotica, primer I 5, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
4. Hopa, cupa, skoči, primer I 6, na harmonici svira A. Sendijar, rođen 1980. godine
5. Riči, primer I 7, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
6. Todore, primer I 8, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
7. Ranče, primer I 9, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
8. Cigančica, primer I 10, na harmonici svira A. Sendijar, rođen 1980. godine
9. Kisel vode, primer I 12, na harmonici svira U. Vukov, rođen 2001. godine
10. Momačko kolo, primer I 15, na harmonici svira J. Mijatović
11. Divan je kićeni Srem, primer I 16, na harmonici svira A. Sendijar, rođen 1980. godine
12. Vranjanka, primer I 17, na harmonici svira J. Mijatović
13. Liška patka, primer I 21, na violini svira R. Miljanski rođen 1913. godine
14. Čardaš, primer I 25, na harmonici svira M. Arsenin, rođen 1932. godine
15. Keleruj, primer I 31, na harmonici svira Z. Purić, rođena 1966. godine
16. Keleruj, primer I 32, na fruli svira P. Malešević, rođen 1954. godine
17. Đurđevka, primer I 35, svira duet harmonika A. Terzin i Đ. Miroslavljević
18. Đurđevica (Sivac), primer I 36, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
19. Tandračak, primer I 41, na fruli svira S. Bačić, rođen 1945. godine
20. Galop kolo, primer I 43, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
21. Marš na Drinu, primer I 45, na harmonici svira A. Sendijar, rođen 1980. godine

22. Bačko kolo, primer I 49, na harmonici svira A. Sendijar, rođen 1980. godine
23. Vranjanka, primer I 54, na basprimu svira Đ. Parčetić, rođen 1962. godine
24. Subotičko kolo, primer I 55, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
25. Đurđevica (Ravno Selo), primer I 56, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
26. Rokoko 2, primer I 59, na basprimu svira Đ. Parčetić, rođen 1962. godine
27. Rokoko 1, primer I 60, na basprimu svira Đ. Parčetić, rođen 1962. godine
28. Keleruj, primer I 62, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
29. Kraljevo kolo, primer I 64, na harmonici svira Z. Purić, rođena 1966. godine
30. Varbačica suknjica, primer 68, na violini svira R. Miljanski, rođen 1913. godine
31. Kad se Cigan zaželi, primer I 69, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
32. Kukunješte, primer I 71, na harmonici svira Zlata Purić, rođena 1966. godine
33. Turski rastanak, primer I 73, na harmonici svira J. Mijatović
34. Poskočica, primer I 74, na primu svira G. Mihajlov, rođen 1946. godine
35. Malo bačko kolo Raicko, primer I 75, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
36. Raicko kolo, primer I 83, na violini svira R. Miljanski, rođen 1913. godine
37. Cigančica, primer I 90, na basprimu svira M. Ćosić, rođen 1965. godine
38. Somborsko kolo, primer I 91, na fruli svira S. Bačić, rođen 1945. godine
39. Cigančica, primer I 94, na na primu svira G. Mihajlov, rođen 1946. godine
40. Podvoje, primer I 104, na violini svira R. Miljanski, rođen 1913. godine
41. Veliko bačko kolo, primer I 105, na harmonici svira M. Dimić, rođen 1955. godine
42. Malo bačko kolo, primer I 107, na basprimu svira Đ. Parčetić, rođen 1962. godine
43. Sving, primer II 1, na tamburi svira M. Ličina, rođen 1958. godine
44. Drmež, primer II 2, na tamburi svira M. Ličina, rođen 1958. godine
45. Kukunješće, primer II 3, na tamburi svira M. Ličina, rođen 1958. godine
46. Hopa, cupa, II 11, na tamburi svira M. Pinja, rođen 1975. godine
47. Stiglo pismo iz Bosne, primer II 13, na tamburi svira M. Pinja, rođen 1975. godine

48. Kruške, jabuke, grožđe, primer II 18, na tamburi svira i peva Dušan Brkljač, rođen 1933. godine
49. Kozaračko kolo, primer II 21, na diplama svira Obrad Milić, rođen 1938. godine
50. Seka Jela, primer II 23, na tamburi svira M. Pinja, rođen 1975. godine
51. Dunje ranke, primer II 28, na tamburi svira M. Pinja, rođen 1975. godine
52. Povratna, primer II 30, na tamburi svira M. Pinja, rođen 1975. godine
53. Kukulješće, primer II 32, na usnoj harmonici svira M. Kuridža, rođen 1946. godine
54. Kukunješće, primer II 33, na tamburi svira D. Pavlica, rođen 1949. godine
55. Biračko kolo, primer II 34, na tamburi svira D. Pavlica, rođen 1949. godine
56. Kukunješće, primer II 36, na tamburi svira i peva D. Brkljač, rođen 1933. godine
57. Kukunješće, primer II 37, svira „Muzika Savske divizione oblasti“
58. Moravac, na usnoj harmonici svira M. Kuridža, rođen 1946. godine
59. Ančica, na tamburi svira i peva D. Pavlica, rođen 1949. godine