

Maksa Popov i tamburaška praksa u Beogradu sredinom 20. veka

Apstrakt: Etnomuzikološka istraživanja su neretko usmerena ka proučavanju individua prepoznatih kao istaknutih muzičkih inovatora svoga vremena, a terenski rad, kao fundamentalna metoda, predstavlja mesto susreta individue i istraživača. Kroz direktne susrete ostvaruje se interakcija između sagovornika, odnosno odabranog pojedinca i etnomuzikologa, dok indirektni kontakti podrazumevaju vremensku i/ili prostornu udaljenost, te se svode na proučavanje određenih biografskih podataka, partitura, transkripcija, audio/video zapisa i drugih resursa. U tom smislu, proučavanje materijalne zaostavštine Makse Popova (1910–1973), publikovane građe, kao i verbalnih iskaza ljudi koji su sa njim bili u neposrednom kontaktu, omogućava rasvetljavanje ne samo njegove biografije, nego i potencijalnu rekonstrukciju tamburaške prakse u Beogradu sredinom 20. veka. Vreme njegovog delovanja obeleženo je značajnim društveno-istorijskim preokretima na globalnom planu, ali i kod nas. Sve te okolnosti neminovno su uticale na život i stvaralački domet Makse Popova. Budući da je najveći deo profesionalnog delovanja proveo u Radio Beogradu (prvo kao muzičar u Tamburaškom orkestru koji je vodio Aleksandar Aranicki, zatim kao umetnički rukovodilac tamburaškog orkestra u Radio Beogradu i, konačno, kao muzički producent i važna ličnost u institucionalnim umrežavanjima estradnih umetnika), muzička etnografija Makse Popova otvara mogućnost sagledavanja šire slike tamburaške prakse u Beogradu pre i posle Drugog svetskog rata.

Ključne reči: Maksa Popov, tamburaška praksa, individualna muzička etnografija, Tamburaški orkestar Radio Beograda

Relacija pojedinac–društvo predstavlja intrigantan i inspirativan aspekt etnomuzikoloških istraživanja.¹ Shvatanje muzike kao „ljudski organizovanog zvuka” (Blacking 1973), kroz koji se izražavaju aspekti iskustva pojedinca u društvu, posledica je promene fokusa etnomuzikologa sa kulture na subjekt. U tom smislu, interesovanja za „subjektno centrirane muzičke etnografije” (Rice 2003) predstavljaju smenu naučne paradigme od početnih sakupljačkih tendencija, preko istraživanja kulturno-istorijskih aspekata muzike, sve do usmerenja na kontekstualizovana individualna muzička iskustva.² Drugim rečima, subjekt je shvaćen kao lokus muzičke prakse i iskustva u savremenosti, te muzička etnografija ne predstavlja samo deskripciju individualne biografije i muzičkog iskustva, nego podrazumeva i razumevanje društveno-istorijskih okolnosti koje okružuju subjekt u datom trenutku.

Iskustvo terenskih istraživanja, kao fundamentalne metode kroz koju se uspostavlja disciplinarnost etnomuzikologije, najčešće je izgrađeno na osnovu interakcije sa individuama koje su u široj društvenoj zajednici prepoznate kao istaknuti muzički pojedinci ili pak inovatori svoga vremena.³ Odnos između istraživača i individua može da bude direktan, indirektan ili kombinacija ova dva. Kroz direktne susrete ostvaruje se interakcija između sagovornika, odnosno odabranog pojedinca i etnomuzikologa, dok indirektni kontakti podrazumevaju vremensku i/ili prostornu udaljenost, te se svode

1 U studiji Džonatana Stoka (Jonathan Stock) iz 2001. godine dat je pregled važnih tema u vezi sa etnomuzikološkim proučavanjima pojedinaca (Stock 2001: 5–19). Pitanje odnosa između identiteta i muzike u etnomuzikologiji je, takođe, inspirativno polje u kom individue zauzimaju važno mesto, a tekst Timoti Rajs (Timothy Rice) iz 2007. godine daje zanimljivo tumačenje i svojevrsnu kritiku odabrane etnomuzikološke literature pisane na engleskom jeziku u vezi sa ovim aspektom (Rice 2007: 17–38). U okviru domaće etnomuzikologije izdvajaju se „Zbornik narodnih pjesama – po pjevanju Hamdije Šahinpašića” Miodraga Vasiljevića (prvo izdanje štampano je u Moskvi 1967. godine, a drugo 2017. godine u Podgorici), kao i knjige Dimitrija O. Golemovića „Krstivoje” (Големовић 2009) i Mirjane Zakić „Dušom i frulom: Dobrivoje Todorović” (Закіћ 2015) koje su u celini posvećene muziciranju odabranih individua kao paradigmatiskim reprezentima muzičke prakse unutar istraživanog prostornog i društveno-istorijskog konteksta. Postoje i brojne publikacije na srpskom jeziku monografskog i esejističkog tipa u kojima su etnomuzikolozi svoj naučni diskurs formirali prema zabeleženoj građi u vezi sa pojedincima koji zauzimaju posebno mesto u određenim muzičkim praksama.

2 Trodimenzionalni model muzičkog iskustva Timoti Rajs, definisan vremenom, prostorom i metaforama (Rice 2003: 151–179), predstavlja sveobuhvatni postmoderni koncept tumačenja muzičkih etnografija. Prema Rajsovom modelu postoje najmanje dva načina mišljenja o vremenu – prvi je hronološki i istorijski, a drugi je iskustveni i fenomenološki (Rice 2003: 162–163). Prostor je predstavljen kao apstraktno, dinamično i društveno konstruisano polje analize, gde se ostvaruje muzičko iskustvo kao „konstruisana mentalna okruženja u kojima muzičari i njihova publika zamišljaju sebe dok doživljavaju muziku” (Rice 2003: 161). Ključni element ljudskog mišljenja o muzičkom iskustvu jesu metafore i njih kreiraju istraživači (etnomuzikolozi). On izdvaja četiri osnovne metafore muzike: „muzika kao umetnost”, „muzika kao društveno ponašanje”, „muzika kao simbol ili tekst” i „muzika kao roba” (Rice 2003: 163–167).

3 Na osnovu analize knjiga objavljenih na engleskom jeziku u periodu od 1976. do 2002. godine, čiji autori se deklariraju kao školovani etnomuzikolozi i zasnivaju svoja proučavanja na metodi terenskih istraživanja, Timoti Rajs i Džesi Raskin (Jesse D. Ruskin) smatraju da istraživanje individua predstavlja normu discipline. Oni su analizirali na koji način su istraživane i zastupljene muzičke etnografije individua u okviru problema u vezi sa značenjima i funkcijama muzike u kulturi i društvu, te su izdvojili četiri tipa individua, ističući da su prva dva najviše zastupljena: 1. inovatori u tradiciji, 2. ključne figure koje zauzimaju posebno mesto u muzičkoj kulturi, 3. obične individue i 4. anonimni članovi auditorijuma (Ruskin and Rice 2012: 303–306).

na proučavanje određenih biografskih podataka, partitura, transkripcija, audio/video zapisa i drugih resursa.

Ovaj rad usmeren je na Maksu Popova (1910–1973), istaknutog pojedinca u istoriji tamburaštva u Srbiji, kome do sada nije posvećeno dovoljno pažnje koju njegov lik i delo zavređuju. Zbog prostorno-vremenske udaljenosti od proučavanog subjekta, ostvaruje se indirektna veza između istraživača i subjekta koja je, neminovno, protkana brojnim kulturnim šumovima.⁴ Kako bi se detaljnije razumela uloga Makse Popova u tamburaškoj praksi u Beogradu sredinom 20. veka, kao i individualni izvođačko-stilski aspekti muziciranja, pristupa se analizi materijalne zaostavštine Makse Popova (notni rukopisi, fotografije, pisma i dr.), zatim publikacijâ u kojima se nalaze podaci o njegovom životu i stvaralaštvu (pisani narativ, zvučni snimci, partiture i dr.), kao i usmenih narativa koji su sakupljeni metodom terenskih istraživanja. U tom smislu, ovaj rad je usmeren na muzičku etnografiju pojedinca koji je vremenski distanciran od istraživača, te se na taj način afirmiše „istorijska etnomuzikologija” (McCollum, Hebert 2016). Upotreba materijalnih dokaza, pomoću kojih se kreiraju značenja o muzičkoj prošlosti, predstavljaju osnovnu metodu istorijske etnomuzikologije koja se zalaže za kritičko preispitivanje istorije, kao subjektivnih shvatanja prošlosti iz perspektive sadašnjosti (Seeger 1993: 21 prema McCollum, Hebert 2016: 18). U tom smeru će muzička etnografija Makse Popova biti sagledana kao svedočanstvo o istorijskim aspektima tamburaške prakse u Srbiji, ili preciznije Beograda sredinom 20. veka.

Zaostavština Makse Popova

O biografiji Makse Popova možemo se informisati uglavnom u okviru radijskih emisija⁵ ili u pojedinim tekstovima posvećenim muzici toga vremena.⁶

⁴ Prema Leonardu Mejeru (Leonard B. Meyer) kulturni šumovi su smetnje u komunikaciji prouzrokovane antropološkom ili istorijskom udaljenošću, dok su akustički šumovi rezultat slabe akustike, sistema transmisije, ili pak prisustva vanmuzičkih zvukova (Mejer 1977: 188).

⁵ Gotovo sve emisije Radio Novog Sada i Radio Beograda, čiji su tematski okviri u vezi sa narodnom/tradicionalnom muzikom, imaju u svojoj arhivi emisije posvećene Maksu Popovu. Međutim, u tim emisijama uglavnom se preporučavaju osnovni biografski podaci protkani zvučnim snimcima tamburaškog orkestra koji je vodio, ili, pak, nekog drugog ansambla koji izvodi kompozicije Popova. Nešto drugačija jeste emisija „Od zlata jabuka” Radio Beograda 2, autorke Dragane Marinković, u kojoj se kroz razgovor sa Žarkom Vukašinićem, bivšim muzičkim producentom Radio Beograda, mogu saznati i bolje razumeti kontekst u kom je živeo i radio Maksa Popov. Emisija je dostupna na internet stranici Radio Beograda 2 putem linka: <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/2664847/od-zlata-jabuka.html> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.). Takođe, u trenutku pisanja ovog rada realizovano je snimanje dokumentarnog filma o Maksu Popovu u produkciji Radio-televizije Vojvodine, čiji je urednik i scenarista Borislav Hložan. Film „Posvećenik tamburice Maksa Popov” je dostupan na internet stranici JMU Radio-televizije Vojvodine putem linka: https://media.rtv.rs/sr_ci/dokumentarni-program/74889 (poslednji pristup: 07. 06. 2022.).

⁶ Zanimljivi i često preuzimani jesu tekstovi Saše Janoša, bivšeg muzičkog urednika Radio Pančeva, koji je, na osnovu ličnog istraživačkog i terenskog rada, uređivao feljton o istoriji radio pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine. Svi tekstovi se mogu naći putem linka: <https://en.calameo.com/>

Međutim, najobuhvatniji osvrt na njegovo stvaralaštvo sa etnomuzikološkog stanovišta predstavljaju dva koautorska studentska rada Dejana Petkovića i Milice Lerić.⁷ Na osnovu analizirane dostupne građe, ali i umreženih podataka iz literature sa usmenim iskazima ljudi koji su bili u direktnom profesionalnom kontaktu sa Popovim, napisana je etnomuzikološka projektovana biografija. Pored toga, ovaj koautorski tim je digitalizovao sve partiture u kojima je Maksa Popov potpisan kao autor (bez aranžersko-kompozicione selekcije) i analizirao je odabrane primere kroz dva različita pristupa. U prvom radu su na osnovu primene strukturalno-formalne analize koautori pokušali da odrede koji su muzički parametri važni za dugotrajnost i atraktivnost pojedinih njegovih dela (Lerić, Petković 2018), dok su u drugom primenili semiotičku analizu (konkretno topikalnu teoriju i izotopije) kako bi pronikli u srž njegovog individualnog kompoziciono-aranžerskog pristupa, ali i tamburaškog muzičkog izraza kao kulturno i ekspresivno specifičnog muzičkog idiolektu Srba sa prostora današnje Vojvodine (Lerić, Petković 2020). Iako se radovi nalaze u rukopisu, te nisu dostupni širem auditorijumu, ovde neće biti repetitivnog niti kritičkog osvrta na generalne zaključke do kojih su Lerić i Petković došli. Međutim, važno je istaći, sa jedne strane, ogroman značaj digitalizovane građe koja broji dvadeset i šest partitura (Lerić, Petković, 2018: 56-190),⁸ kao i, sa druge strane, potencijal primene semiotičke analize u delima koja su i danas zastupljena na repertoaru tamburaških orkestara, i koja svojim tekstualnim i izražajnim aspektima građe značenja nataložena društveno-ideološkim premisama.

Poput izrade mozaika, u rekonstrukciji podataka iz različitih izvora neophodno je pristupiti oprezno i sa određenom rezervom. U tom smislu, najveće poverenje u validnost podataka stiže se na osnovu uvida u arhivsku građu, ali i na osnovu ličnih

[read/001037204ec08701845d5](https://doi.org/10.1037204ec08701845d5) (poslednji pristup: 07. 02. 2022.).

⁷ Prvi je seminarski rad „Maksa Popov – tamburaš, kompozitor i aranžer” napisan 2018. godine pod mentorstvom Vesne Karin, a u okviru glavnog predmeta „Etnomuzikologija i etnomuzikološki praktikum” na osnovnim akademskim studijama etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Drugi tekst „Maksa Popov: živopis i stilske odlike muzičkog stvaralaštva” predstavlja rezultat istraživanja koje je predstavljeno na Regionalnom skupu studenata, koji je organizovala Katedra za etnomuzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 9. i 10. marta 2019. godine. Budući da zbornik studentskih radova sa tog skupa još uvek nije objavljen, rad se nalazi u rukopisu i datiran je na 2020. godinu kada je pozitivno ocenjen od strane uredništva i recenzentata.

⁸ Veliki deo notne zaostavštine Popova nalazi se u rukopisu u okviru arhiva Aleksandra Aranickog, šefa Tamburaškog orkestra Radio Beograda predratnog i ratnog perioda. Tu bogatu notnu zbirku je Subotički tamburaški orkestar otkupio od prethodnih vlasnika (tj. porodičnih naslednika Aranickog) i poklonio Gradskoj biblioteci u Subotici. Pohranjenu rukopisnu građu su Lerić i Petković digitalizovali i priložili u okviru seminarskog rada (2018) sortirajući ih u nekoliko grupa: spletovi narodnih pesama (npr. *Potpuri srpskih narodnih pesama*), marševi (*Pančevo marš* i *Marš tamburaškog radio orkestra*) i tanga (*Živka tango*, *Mala Miročka tango*, *Rosita tango*), zatim su nekoliko partitura preuzeli iz drugih objavljenih publikacija ili privatnih arhiva (*Vojvodansko kolo 1 i 2*, *Dunda kolo*, *Sašino kolo*, *Sremčica kolo*, *Negotin marš*, *Srpska zora marš*, kao i pesme *Jesen stiže dunjo moja*, *Ako hoćeš da o zori*, *Žito žela* i *Haj, podoh skelom*), a dve pesme (*Ala volim diku mog* i *U Banatu žito više glave*) zapisali su kombinovanom metodom deskriptivne i preskriptivne transkripcije u odnosu na zvučni snimak.

svedočanstava ljudi koji su bili u neposrednom kontaktu sa Maksom Popovim. Zbog toga, uvid u deo zaostavštine koja se nalazi u krugu porodice, kao i razgovori sa njegovom ćerkom Mirjanom Pavlović, bili su veoma korisni i inspirativni.⁹ Upravo se iz tih susreta razvilo interesovanje za dubljim proučavanjem lika i dela Makse Popova, koji je ostavio neizbrisiv trag u istoriji tamburaške prakse u Srbiji.

Preplet privatnog i javnog u biografiji Makse Popova

Period između dva Svetska rata bio je veoma dinamičan, kada je reč o razvoju tamburaške prakse u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji. Međutim, s obzirom na temu rada, bliže kontekstualno određenje biće usmereno ka Beogradu, kao reprezentativnoj urbanoj sredini u kojoj su se dešavale važne društveno-istorijske promene kojima je i Maksa Popov bio okružen.

Muzički život Beograda u međuratnom periodu odvijao se na relaciji između kafana i novoformiranih institucija (npr. Narodno pozorište, Radio Beograd i sl.). Tamburaški ansambli različitih formacija nastupali su prvenstveno u kafanama koje su bile veoma važan prostor društvenih okupljanja. Može se reći da su kafane u to vreme predstavljale „arene pregovaranja javnog i privatnog muziciranja” (Dumnić Vilotijević 2019: 140), gde su se muzičari međusobno povezivali, ali i ostvarivali interakciju sa publikom.

Po uzoru na radničke sindikate koji su se borili za zaštitu prava radnika, postojalo je više različitih tipova udruženja muzičara, ali najmasovniji i sa najdužim delovanjem bili su „Savez muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji” (1924–1941) i „Savez muzikanata u Kraljevini SHS”, kasnije preimenovan u „Udruženje muzikanata, tamburaša, harmonikaša i svirača na teritoriji Kraljevine SHS/Jugoslavije” (1921–1941). Naziv i usmerenja ovih udruženja ukazuju na postojanje razlika između kategorije „muzičara” i „muzikanata”, odnosno obrazovanih profesionalnih muzičara – notalista, i neobrazovanih muzikanata – anotalista (Vesić i Peno 2017).¹⁰ U tom smislu,

9 Sa Mirjanom Pavlović, koja je rođena 26. novembra 1940. godine u Boljevcu, razgovarala sam u dva navrata – 1. jula i 15. decembra 2021. godine. Metoda ponovljenog terenskog istraživanja veoma je zastupljena u etnomuzikologiji, a pokazala se i ovog puta kao plodotvorna. Tokom prvog razgovora stekla sam uvid u najveći deo zaostavštine Makse Popova koji danas pripada porodici Pavlović – fotografije, instrumenti, lični predmeti, ordenja, pisma, dokazi o plaćenim honorarima, rukopisi partitura, kao i skice za pisanje pojedinih originalnih kompozicija ili aranžmana. Tom prilikom je, kroz razgovor u formi polustrukturiranog, ciljanog i tematski fokusiranog intervjua, prikupljen najveći deo podataka, koji je upotpunjen tokom drugog viđenja. Iskorišću priliku da se još jednom zahvalim porodici Pavlović na ukazanom poverenju, izdvojenom vremenu i gostoprimstvu.

10 Prema istraživanjima Vesne Peno i Ivane Vesić, položaj muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji bio je povoljniji nego pre Prvog svetskog rata, kada je u pitanju akumuliranje ekonomskog kapitala. Na to

tamburaši su pripadali kategoriji muzikanata, ali je i među njima bilo razlika u odnosu na sviračko umeće, stepen muzičkog obrazovanja i ulogu u ansamblu, dok su kapelnici bili najobrazovaniji. Sa željom da postane kapelnik u orkestru, Maksa Popov je u mladosti izučavao notno pismo i teoriju muzike kod Sadika Levija, kapelnika orkestra u kom je prvobitno svirao u Beogradu (Baštić i Pavlović 2021/a).



Fotografija 1. Orkestar u kom je svirao Maksa Popov (sedi prvi sa desne strane i drži violinu) za vreme služenja obaveznog vojnog roka; privatna arhiva Mirjane Pavlović

Tamburaš, a kasnije i muzički producent u Radio Beogradu, Maksa Popov rođen je u Pančevu 11. jula 1910. godine. Otac mu se zvaao Aleksandar, bio je tamburaš, te je Maksa uz njega naučio da svira početne tonove na tamburi. Imao je brata Ljubomira i sestru Danicu, a posle očeve smrti majka Živka se preudala za Nemca Filipa i u tom braku rodila još dva sina (Baštić i Pavlović 2021/a). Maksa Popov se u ranoj mladosti preselio u Beograd i pretpostavlja se da je, nakon služenja obaveznog vojnog roka (Slika 1), svirao sa raznim tamburaškim ansamblima u kafanama, kao i da se 1936. godine pridružio Tamburaškom orkestru Radio Beograda koji je vodio Aleksandar Aranicki (1892–1977).¹¹

je uticao porast angažovanja muzičara u različitim sferama delovanja prouzrokovan razvojem industrije zabave (bioskopi, varijetei, barovi, kafane, plesne sale), radiofonije (osnivanje Radio Zagreba, Ljubljane i Beograda), kao i muzičke produkcije (komercijalna produkcija gramofonskih ploča). Profesionalni muzičari su, pored zaposlenja u Narodnom pozorištu i Orkestru Kraljeve garde, imali priliku da poboljšaju ekonomski kapital zaposlenjem u muzičkim školama, a pozitivno je uticala i primena „Zakona o zaštiti autorskih prava”, gde su muzička dela tretirana kao intelektualna svojina (Весић и Пено 2017: 58–69).

¹¹ Emitovanje redovnog programa Radio Beograda desilo se 24. marta 1929. godine iz zgrade Srpske akademije nauka. U narednih dvanaest godina (do početka Drugog svetskog rata i preimenovanja u Wehrmacht Sendegruppe Südost Sender Belgrad, ili skraćeno Zender Belgrad) muzika je bila sastavni

Prvobitno formiran od sedam članova, ovaj tamburaški „orkestar” je tokom 1937. godine funkcionisao u formaciji sesteta. Dolaskom braće Pere i Stipana Tumbasa iz Subotice 1938. godine, orkestar postiže potrebnu punoću u zvuku i ostvaruje repertoar od oko „200 marševa, 450 narodnih potpurija, 4.000 pesama iz raznih krajeva Jugoslavije i 500 narodnih kola i igara” (*Радио А. Д. Београд: 1929–1939*, 39). Iako je formacija orkestra u prvih pet godina postojanja bila promenljiva, zastupljenost deonica prima, basprima, kontre, čela, kišbegeša i begeša predstavlja svojevrsan standard koji je kroz delovanje ovog ansambla propagiran. Pored toga, Tamburaški radio-orkestar Aleksandra Aranickog je za kratko vreme postigao visoku reputaciju i uzornost u shvatanju tamburaškog zvuka, što je posebno uticalo na razvoj tamburaške prakse u drugoj polovini 20. veka.¹²



Fotografija 2. Tamburaški orkestar Radio Beograda pre Drugog svetskog rata (sede: Vladimir Himelrajh (prim), Aleksandar Aranicki (prim) i Maksa Popov (kišbegeš); stoje: Boško Familić (kontra), Stevan Jovanović Beli (begeš) i Todor Familić (basprim)); (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

deo programa, a emitovana je sa gramofonskih ploča, kao i direktnim prenosima nastupa iz studija, kafana ili pozorišta (Николић 2015: 31–49). Uređivačka politika u vezi sa određenjem narodne muzike u Radiju može se sagledati kroz periode delovanja Petra Krstića i Mihajla Vukdragovića. U prvom periodu su se smenjivali različiti tamburaški ansambl, a repertoar je podrazumevao izvođenje instrumentalne muzike, dok je 1. aprila 1936. godine formiran Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog kao stalni ansambl zadužen za izvođenje sevdalinki i narodne muzike karakteristične za prostor današnje Vojvodine (Dumnić Vilotijević 2019: 157–158).

¹² Kao potvrda dobre reputacije orkestra, ali i izvođačkog i aranžerskog umeća, verno svedoče reči Mihajla Vukdragovića, tadašnjeg urednika Radio Beograda: „...sajno tehničko majstorstvo Tamburaškog orkestra i njegova na mahove fascinantna harmonsko-kontrapuntska saradnja sa solistom superiorno je odskakala od jednoličnog, neretko harmonski sumnjivog sviranja Narodnog orkestra u pratnji pevača” (Вукдраговић 1983: 64).



Fotografija 3. Tamburaški orkestar Radio Beograda 1939. godine (Maksa Popov svira basprim u drugom redu prvi sa desne strane); preuzeto iz *Paduo A. D. Beograd: 1929–1939*, 48



Fotografija 4. Maksa Popov (stoji u sredini i svira prim) sa tamburaškim ansamblom u toku svirke; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Na osnovu fotografija može se zaključiti da je Popov svirao više instrumenata: prim (fotografija 4), basprim (fotografija 3), kišbegeš (fotografija 2) i violinu (fotografija 1).¹³ Sposobnost muziciranja na različitim instrumentima iz porodice tambura (koji se štimuju na interval čiste kvarte), kao i violine i mandoline (odnosno, instrumenata naštimanih na interval čiste kvinte), određuje ga kao multi instrumentalistu sa bogatim muzičkim iskustvom i tehnikom sviranja.¹⁴ Sva ta muzička znanja i veštine uticala su na pronalazak jedinstvenog muzičkog izraza u sviranju, komponovanju i aranžiranju/orkestriranju dela za različite tamburaške ansamble.

Maksa Popov je suprugu Živku upoznao nekoliko godina pre početka Drugog svetskog rata, za vreme zajedničkih nastupa u Radio Beogradu. Iako je bila Srkinja iz Negotina, znala je vlaški jezik i repertoar, te je uglavnom izvodila vlaške pesme uz Narodni orkestar (Baštić i Pavlović 2021/a), što je bilo u saglasju sa repertoarskom politikom i određenjem estetike narodne muzike u Radiju, kreiranom kroz tendenciju ka podudaranju porekla pesme i izvođača-soliste.



Fotografija 5. Živka, Mirjana i Maksa Popov; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

¹³ Pored navedenih instrumenata, Maksa Popov je svirao i mandolinu koja se danas nalazi u privatnoj arhivi porodice Pavlović.

¹⁴ Iako su na prostoru Kraljevine SHS/Jugoslavije paralelno bila zastupljena dva tipa tamburaških instrumenata – kvintni i kvartni – na fotografijama tamburaških ansambala sa kojima je nastupao Popov 1930-ih godina vide se isključivo tambure kvartnog štima, koji se naziva i „vojvodanski sistem”.

Početak Drugog svetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji ostavio je neizbrisiv trag u životima Makse i Živke Popov, što je Mirjana Pavlović slikovito opisala rečima:

I kada je bilo bombardovanje, oni su bili u Radničkoj ulici na Čukarici. (...) Maltene, prva bomba je pala u njihovu kuću, a oni su u dvorištu, pili kafu. I onda su, naravno, sa gomilom ljudi počeli da beže i došli su do Sajmišta i tu su bili Nemci. I odvajali su žene i muškarce. Naca, Živka, ja sam je zvala Naca, pokušala je da, da ga zaštiti, međutim, nju su gurnuli. Ona je pala i njega su odveli u zarobljeništvo sa gomilom muškaraca koje su tada odveli. (Baštić i Pavlović 2021/a)

Reči Mirjane Pavlović verno oslikavaju atmosferu u Beogradu 6. aprila 1941. godine, ali i bezuslovnu ljubav između Makse i Živke Popov. U radnom logoru Augzburg (Augsburg) u Nemačkoj, gde je Maksa Popov boravio, uslovi života su bili teški, ali nije bilo lako ni onima koji su ostali u Beogradu. U tom smeru, pismo Aleksandra Aranickog upućeno Maksu Popovu 30. novembra 1942. godine predstavlja veoma važno svedočanstvo o ratnim okolnostima, položaju muzičara i aktivnostima tamburaškog ansambla u radiju Zender Belgrad, ali i humanosti Aranickog u najtežim trenucima.

Dragi g. Makso, Vašu sam kartu primio, te me čudi da Vi niste primili moje 3 karte. Paket sa namirnicama ću Vam poslati čim nabavim potrebne stvari. Do sada Vam nisam mogao ništa poslati, jer leti se sve kvari, a ono što se ne kvari nisam mogao da nabavim. Vaša gospođa je bila u Beogradu, radi sestre učiteljice, bila je i u Pančevu kod Vaše mame. Ako Vam ona sada ništa ne šalje, nemojte je osuđivati, jer i ona ništa nema. Sa svoje strane sam učinio koliko sam mogao. Ja 9 meseci nisam nigde radio, tek sam 15. I o. g. dobio činovničko mesto, a vrlo malo smo svirali na Radiju, od 1. IX sviramo malo više i poboljšali su nam platu. Sada nas je u društvu svega 7. Pera, Geza, Rajko i Dimić nisu u Beogradu. Ja sam bio teško bolestan, da sam morao ići na lečenje, pa sam se morao i zadužiti, živim više nego skromno. Kako ste Vi sa zdravljem. Čuvajte se Makso. Ja Vam sa svoje strane želim sve najbolje i da Vas što pre vidim živa i zdrava. Pišite mi češće i opširnije o sebi. Primite mnogo iskrenih pozdrava od Vašeg, A. Aranickog. Pošaljite listu za paket.¹⁵

¹⁵ Radi boljeg razumevanja, sadržaj pisma je prepisan, a original se nalazi u privatnoj arhivi Mirjane Pavlović.

Budući da se uređivačkom politikom u Radio Beogradu za vreme Drugog svetskog rata (Sender Belgrad) težilo ka simulaciji harmoničnog, „normalnog” života, uz propagiranje i veličanje uspeha nemačke vojne sile i Nemaca kao (super)nacije, muzika i zabava imali su važno mesto u programskoj shemi. U okviru srpske redakcije, narodna muzika je bila zastupljena u visokom procentu, pa je i Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog povremeno imao nastupe u okviru emisije „Koncert tamburaškog orkestra” (Nikolić 2015: 31–49). Međutim, ove aktivnosti u Radiju Zender Belgrad su muzičarima u posleratnom periodu donele brojne probleme.

Tamburaški orkestar Aleksandra Aranickog je postojao u prvim godinama posle Rata, a Maksa Popov se pridružio odmah po povratku iz logora (Kocić i Miljković 1979: 112). Nakon odlaska Aranickog u Novi Sad, preciznije 1950. godine osnovan je Tamburaški orkestar Makse Popova koji je delovao pri Radio Beogradu sve do 1957. godine, ali je saradnja nastavljena i u narednim godinama.¹⁶ Aktivnosti ovog orkestra su primarno bile vezane za Radio Beograd – nastupi u emisijama, na festivalima i drugim manifestacijama, studijska snimanja trajnih snimaka koji se čuvaju u arhivu Radija, kao i produkcija gramofonskih ploča u izdanju Jugotona. U katalogu Jugotonovih izdanja iz 1951. godine nalaze se tri ploče sa ukupno šest snimaka tamburaškog orkestra Radio Beograda:

1. C-6143 „Što ću nane, boluje mi dika” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Marija Bukta uz tamburaški orkestar Radio Beograda
„Oj Dunave plavi” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Bogdan Buktaš uz tamburaški orkestar Radio Beograda
2. C-6144 „Bel peline” – narodna pjesma iz Vojvodine – pjeva Saveta Sudar uz tamburaški orkestar Radio Beograda
„Dunda kolo” – kolo iz Srbije – svira tamburaški orkestar Radio Beograda
3. C-6145 „Bačko kolo” – svira tamburaški orkestar Radio Beograda
„Jeftanovićevo kolo” – kolo iz Vojvodine – svira tamburaški orkestar Radio Beograda¹⁷

S obzirom na to da su Jugoton-ova izdanja gramofonskih ploča prodavana širom SFR Jugoslavije (možda i izvan granica države), ova produkcija predstavlja veoma važan aspekt za popularizaciju i reputaciju orkestra, ali i repertoara koji je u

¹⁶ U pisanim podacima sinonimno su zastupljena dva naziva za ovaj ansambl: Tamburaški orkestar Radio Beograda i Tamburaški orkestar Makse Popova.

¹⁷ Više podataka o ovim pločama može se pronaći na sajtu Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku putem linka: <https://repozitorij.dief.eu/a/> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.). Zahvaljujem se Jelki Vukobratović na pomoći pri razumevanju internet pretrage, kao i uvidu u kataloške publikacije.

celosti usmeren ka Vojvodini.¹⁸ Drugim rečima, na taj način je zvuk Tamburaškog orkestra Makse Popova predstavljen kao reprezent tamburaške muzike iz Vojvodine.

U fonoarhivu Radio Beograda nalazi se velik broj snimaka, ali digitalizovano je oko 50 instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih numera u izvedbi Tamburaškog orkestra Makse Popova.¹⁹ Najveći broj snimaka je realizovan u studijskim uslovima, a postoje i snimci sa nastupa na Festivalu narodne muzike na Cetinju 1956. godine, koji je, zajedno sa drugim manifestacijama u SFRJ, realizovan u okviru projekta saradnje svih radio-centara u državi.²⁰

Maksa Popov je sa svojim orkestrom često nastupao u prilikama participativnog tipa, konkretno u beogradskim kafanama, ali i na neformalnim proslavama Josipa Broza Tita (fotografija 6). O životnim okolnostima i aktivnostima Popova 1950-ih godina, Mirjana Pavlović objašnjava:

Onda kad su Maksi nudili da pređe u Novi Sad, on je već bio dosta narušenog zdravlja. Zato nije išao. Osim toga, on je Pančevac, on je Banaćanin, voleo je taj melos i svirao je vrlo često i u Novom Sadu i u Petrovaradinu. Ali, u vreme kad su oni njemu predlagali da on pređe, on je imao puno razrađen, da tako kažem, posao u Beogradu. Imao je orkestar u Krsmanoviću, u Pošti, u Cvetkoviću i u Pančevu. I svoj orkestar sa kojim je svirao, sad ja ne znam kako se ta kafana zvala, preko puta ulaza na Kalemegdana (...) Onda, u Zoni Zamfirovoj je svirao (...) Svirao je kod Tita mnogo puta. I išao je u lovište, pa nam je donosio fazane (...) On je bio član partije, ali 'salonski'. Šta to znači? Nikad nije išao na sastanke i uopšte ga to nije zanimalo. (Baštić i Pavlović 2021/a)

18 Iako za „Dunda kolo” piše da je kolo iz Srbije, u pitanju je kompozicija koju je komponovao Maksa Popov. Sudeći prema snimku „Dunda kola” za koji se pretpostavlja da je digitalizovan sa ploče iz 1951. godine (https://www.youtube.com/watch?v=VbXK_36ZAuc&ab_channel=MrSuanPan poslednji pristup: 07. 03. 2022.), a u poređenju sa snimkom savremenog izvođenja istog kola koji se nalazi a internet platformi Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=1PGAkzl9KME&ab_channel=Nekapesmaka%C5%BEeRTV poslednji pristup: 07. 03. 2022.), može se reći da je Popov (ili neko drugi ko je želeo da ostane anonimn) ovu kompoziciju vremenom menjao. U odnosu na današnje izvođenje, na starim snimcima su izostavljeni modulirajući prelaz i repeticija u novim tonalitetima, a i orkestracija je različita.

19 Zahvaljujem se Tijani Stanković na podacima u vezi sa snimcima iz arhiva Radio Beograda.

20 Sa ciljem afirmacije „dostignuća muzičke umetnosti naših naroda i narodnosti”, odnosno kreiranja jedinstvenog jugoslovenskog muzičkog izraza u saglasju sa ideologijom „bratstva i jedinstva”, početkom 1950-ih pokrenuta je saradnja između radio stanica u svim republikama i pokrajinama. U tom smeru ostvarena je razmena studijskih snimaka i organizovane su manifestacije poput Festivala jugoslovenske muzike i Festivala zabavne muzike i džeza u Beogradu, zatim Festivala narodne muzike na Cetinju i Festivala zabavne muzike u Opatiji (Kocić i Miljković 1979: 119), koji se kontinuirano održavao od 1958. do 1986. godine.



Fotografija 6. Maksa Popov svira prim Jovanki i Josipu Brozu Titu 1. januara 1968. godine; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Prelomni trenutak u istoriji tamburaške prakse u Srbiji desio se 1957. godine, kada je odlučeno da se Tamburaški orkestar Radio Beograda rasformira i da se u Radiju Novi Sad oformi Veliki tamburaški orkestar na čelu sa dirigentom Savom Vukosavljev. Ova odluka imala je višestruke uticaje na određenje tamburaške prakse kao uže regionalne, usmerene ka prostoru AP Vojvodine. Drugim rečima, potvrđena je i naglašena povezanost tamburaškog zvuka i prostora Vojvodine, a istovremeno je uspostavljena i nova formacija velikog tamburaškog orkestra kao reprezenta institucionalizovane tamburaške prakse.²¹ Preciznije, kao pandan simfonijskom orkestru, u formaciji velikih tamburaških orkestara podrazumeva se izbalansirana zastupljenost svih tamburaških instrumenata, čije su uloge jasno definisane – prim 1 i 2, A basprim 1 i 2, E basprim 1 i 2, E kontra (može da bude i A kontra), čelo (može 1 i 2, a ponekad je zastupljen i instrument kišbegeš) i begeš. Ovi orkestri broje najmanje šesnaest članova i uvek nastupaju uz dirigenta ili koncertmajstora. Zbog specifičnog profilisanja, njihova orijentacija je usmerena isključivo ka radu u okviru institucija, dok mali tamburaški orkestri, ili preciznije ansambli, deluju dvojako – u okviru i/ili izvan institucija. Njihove formacije mogu da budu različite, ali je neophodna zastupljenost melodijskih (prim i/ili basprim) i harmonsko-ritmičkih deonica (kontre i begeša).

²¹ Podelu tamburaške prakse u Vojvodini na institucionalizovanu i neinstitucionalizovanu osmislio je Zdravko Ranisavljević, oslanjajući se primarno na načine prenošenja znanja kao ključnim određujućim faktorom između ova dva smera (Ranisavljević 2011: 109–126). Međutim, ova epistemološki postavljena podela ne daje relevantan odgovor na pitanje razlika u profilisanju tamburaških ansambala/orkestara, te je određenje institucionalizovane i neinstitucionalizovane tamburaške prakse modifikovano prema generalnom opredeljenju u sferi delovanja izvan ili u okviru institucija (npr. radio, škola, kulturno-umetnička društva).

Nosioci tamburaške prakse u Beogradu posle 1957. godine bili su mali orkestri, odnosno ansambli u različitim formacijama koji su delovali van institucija, fokusirani na muziciranje u kafanama, ali i u okviru institucija, konkretno kulturno-umetničkih društava. Zahvaljujući aktivnostima Makse Popova na pedagoškom planu postojao je veliki broj tamburaških sekcija u kulturno-umetničkim društvima u Beogradu i u Pančevu 1950-ih i 1960-ih godina. Iako ne postoje zvanični dokumenti kojima bi se preciznije mogla odrediti sva njegova angažovanja, kroz razgovor sa Mirjanom Pavlović, ali i uvidom u brojna priznanja, nagrade i ordenja koja je dobio, pouzdano se može reći da je radio u više kulturno-umetničkih društava: KUD „Branko Cvetković”, KUD „Đoka Pavlović” javnog preduzeća Pošte Srbije i AKUD „Branko Krsmanović” iz Beograda (fotografija 7), kao i u KUD-u „Abrašević” iz Pančeva. Prisećajući se oca pre odlaska u penziju, Mirjana Pavlović je opisala njegov prosečan radni dan:

U Radio je odlazio ujutru, to je bilo preko puta u Hilendarskoj kada smo živeli. I to mu je bilo baš blizu. Sva ova Društva su bila na neki način u blizini. U Pančevo ga je uglavnom vozio moj muž (...) Znam da je često donosio note kući, da je pisao, raspisivao (...) Bio je vrlo sklon da se bavi pedagoškim radom. On je imao puno orkestara koje je spremao, ali kako ih je spremao? On je sve te orkestre spremao tako što je raspisivao note za svaki instrument, pa svaki instrument pokazivao kako se svira. I imao je apsolutan sluh i poštovali su ga svi. Ako se dešavalo da neko pogreši, od njih na primer desetak, on kaže: „Ti, pogrešio si tu i tu. Ne to, nego ovako.” (Baštić i Pavlović 2021/a)



Fotografija 7. Maksa Popov (stoji ispred) sa tamburaškim orkestrom AKUD „Branko Krsmanović” 1950-ih godina; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Pored pedagoških i izvođačkih aktivnosti, Popov je bio dosta angažovan na polju institucionalnog delovanja i umrežavanja estradnih umetnika. Bio je jedan od predsednika udruženja estradnih umetnika i saradivao je sa Miletom Bogdanovićem i Tinetom Živkovićem u organizaciji brojnih manifestacija, koncerata i festivala. Kao muzički producent u Radio Beogradu često je bio u komisiji na audicijama za narodne pevače, a program radijskih emisija, kao i odabir muzičkih numera osmišljavao je uz štopericu (Baštić i Pavlović 2021/a).



Fotografija 8. Maksa Popov za radnim stolom 1960-ih godina; (privatna arhiva Mirjane Pavlović)

Maksa Popov je preminuo 23. juna 1973. godine u šezdeset trećoj godini života. Sećajući se tih godina, njegova ćerka objašnjava:

To je bila baš bolest. To je bio, prethodno, ne astma, nego emfizem, to je suženje. Pa je to prešlo u rak, pa je rak metastazirao (...) Tako da ta bolest nije bila tako kratka. Negde sam pročitala kratko i brzo. Nije, to je trajalo (...) To nije samo iz zarobljeništva. Ma, on je bio pušač. Bio je i boem u izvesnom smislu i bio je pušač. Pušio je, mnogo, i žena je pušila, i meni je to smetalo. (Baštić i Pavlović 2021/a)

Budući da je notna zaostavština Makse Popova raspoređena na nekoliko strana (najveći deo nalazi se u gradskoj biblioteci u Subotici i u privatnoj porodičnoj arhivi Mirjane Pavlović), nije moguće u celini sagledati njegovo kompozitorsko i aranžersko stvaralaštvo, kao ni vremenski locirati kada su nastala. Međutim, poznato je da je najviše pisao potpurije, odnosno instrumentalne adaptacije narodnih pesama iz različitih krajeva Jugoslavije, komponovao je pesme, instrumentalne melodije sa motivima tradicionalnih

plesova iz Vojvodine, kao i forme marševa i tanga. Sviranje potpurija u vidu spletova pesama iz istog kraja, bilo je veoma popularno i zastupljeno u programima radijskih emisija u kojima su orkestri nastupali uživo. Isto tako, forma marša je u prvoj polovini 20. veka i neposredno posle Drugog svetskog rata bila veoma zastupljena, dok su danas u demilitarizovanom društvu izgubila popularnost, međutim, pisanje originalnih tango kompozicija za tamburaške orkestre predstavlja pravu retkost. Dela po kojima se danas pamti Maksa Popov i koja predstavljaju nezaobilazan repertoar svih tamburaških orkestara jesu pesme koje je komponovao „u duhu narodne muzike”, odnosno u maniru žanra starogradske muzike,²² kao i instrumentalne melodije sa motivima tradicionalnih plesova iz Vojvodine. Za razliku od *Dunda kola* koje se danas izvodi u izmenjenoj formi u odnosu na snimke iz 1950-ih godina, *Vojvođanska igra 1 i 2*, kompozicije pisane u formi varijacije na teme tradicionalnih plesova *Todore* i *Keleruj*, smatraju se vrhuncem u njegovom kompozitorsko-aranžerskom stvaralaštvu i izvode se gotovo dosledno originalnim zapisima. U ovim kompozicijama može se uočiti zastupljenost određenih kompozicionih tehnika koje u to vreme nisu bile zastupljene u tamburaškoj muzici. Preciznije, misli se na primenu augmentacije i motivske fragmentacije osnovne teme, odnosno kompozicionih tehnika koje su karakteristične za klasičnu muziku, zatim isticanje kontrapuntske melodije u prvi plan, dok je glavna melodija potisnuta u drugi, kao i primena imitacije motiva kroz različite deonice i tonalitete. Pored čestih modulacija u tonalitete koji su udaljeni za kvartu, kvintu, sekundu i/ili tercu, Popov smelo koristi hromatska pomeranja tonaliteta, a u harmonizaciji kombinuje akorde osnovnih lestvičnih funkcija (tonične, subdominantne i dominantne) sa njihovim „zamenicima” (akordima na drugom, trećem, šestom i sedmom stupnju). Pored toga, generalna prepoznatljivost njegovih kompozicija se ogleda i u sastavu za koji je pisao, konkretno u gotovo doslednom pisanju razdvojenih deonica za prvi i drugi E basprim, zatim u upotrebi različitih kompoziciono-aranžerskih tehnika, kao i u inovativnim i neretko virtuoznim kontrapuntskim linijama koje se mogu javiti u gotovo svim deonicama.

U nazivima pojedinih kompozicija jasno se oslikavaju asocijacije iz privatnog života, te se može reći da je *Živka tango* posvetio svojoj supruzi, *Mala Miročka tango* ćerci Mirjani koju su zvali Miročka, a *Rosita tango* svastici Roši. Marševi *Pančevo* i *Negotin* upućuju na mesta gde su odrasli on i njegova supruga Živka, a *Sašino kolo* je napisao kada se rodio unuk Saša, koji je ime Aleksandar dobio prema Maksinom ocu. Za pesmu *U Banatu žito više glave* tekst je napisala Živkina sestra, a on muziku (Bašić i Pavlović 2021/a).

22 Prema Mariji Dumnić Vilotijević, starogradska muzika je nastala u drugoj polovini 20. veka na osnovu predratne gradske narodne muzike, te je vremenom svoju specifičnost izgradila kroz otklon prema novokomponovanoj narodnoj muzici, kao i zastupljenost nostalgičnog diskursa i akustičnog izvođenja. Drugim rečima, umrežavanjem muzike i nostalgije je gradska muzika posle Drugog svetskog rata „predznačena” u starogradsku, koja danas predstavlja žanr popularne narodne muzike (Dumnić Vilotijević 2019).

Umesto zaključka – ko je Maksa Popov danas?

Maksa Popov predstavlja važnu figuru u istoriji tamburaške prakse na prostoru Beograda i šire, a posebno u aspektu razvoja institucionalizovanog sviranja – konkretno kroz delovanje i pedagoški rad u kulturno-umetničkim društvima, kao i kroz aktivnosti sa Tamburaškim orkestrom Radio Beograda. Za njega kažu da je bio ispred svoga vremena kada je u pitanju način na koji je pisao muziku, odnosno orkestrirao dela za tamburaške orkestre. Međutim, ako se sagleda šira muzička scena, uočava se da je bio u koraku sa vremenom u kom je živio i muzikom koja ga je okruživala, a da su njegovi savremenici, koji su u datom trenutku bili vidljiviji na tamburaškoj sceni, imali drugačiji odnos prema tradiciji i shvatanju potencijala tamburaške muzike. Bogata muzička i životna iskustva omogućila su mu širinu u shvatanju muzike, a sigurno je i virtuoznost muzičara sa kojima je saradivao dodatno uticala na kreativnost prilikom pisanja. Pored toga, zahvaljujući podacima dobijenim od Mirjane Pavlović, rasvetljena je do sada nedovoljno poznata strana Makse Popova, koji je svu energiju i inspiraciju za rad crpeo iz ljubavi prema porodici, supruzi Živki i ćerci Mirjani, ali i ravničarskom predelu u kom je odrastao. Budući da se njegove kompozicije i danas mogu čuti u izvođenju tamburaških orkestara, može se reći da je vrednost i veličina ovog izuzetno važnog pojedinca i inovatora u istoriji tamburaštva u Srbiji, prepoznata među tamburašima.

REFERENCE:

1. Blacking, John. 1973. *How musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
2. Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Čigoja štampa i Muzikološki institut SANU. [Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа и Музиколошки институт САНУ.]
3. Golemović, Dimitrije O. 2009. *Krstivoje*. Valjevo: Društvo za očuvanje srpskog folklor „Gradac”. [Големовић, Димитрије О. 2009. *Крстивоје*. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Градац”.]
4. Kosić, Ljubomir, Miljković, Ljubinko. 1979. „Tragovima sazvučja muzike” U: Dušan Čkrebić (ur.) *Ovde Radio Beograd: Zbornik povodom pedesetogodišnjice*. Beograd: Radio Beograd: 103–128. [Кочић, Љубомир, Миљковић, Љубинко. 1979. „Траговима сазвучја музике” У: Душан Чкребић (ур.) *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице*. Београд: Радио Београд: 103–128.]
5. Lerić, Milica, Petković, Dejan. 2018. „Maksa Popov – tamburaš, kompozitor i aranžer”. Seminarски рад, рукопис. Mentor: Vesna Karin. Novi Sad: Akademija umetnosti. [Лерић, Милица, Петковић, Дејан. 2018. „Макса Попов – тамбураш, композитор и аранжер”. Семинарски рад, рукопис. Ментор: Весна Карин. Нови Сад: Академија уметности.]
6. Lerić, Milica, Petković, Dejan. 2020. „Maksa Popov: Životopis i stilske odlike muzičkog stvaralaštva”. Studentski рад, рукопис. Mentor: Vesna Karin. Beograd: Fakultet muzičke

- umetnosti. [Лерић, Милица, Петковић, Дејан. 2020. „Макса Попов: Животопис и стилске одлике музичког стваралаштва”. Студентски рад, рукопис. Ментор: Весна Карин. Београд: Факултет музичке уметности.]
7. McCollum, Jonathan, Hebert, David (ed.). 2016. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington Books.
 8. Mejer, Leonard B. 1977. „Значење у музици и теорија информације” У: Umberto Eko (ur.) *Eстетика и теорија информације*. Превод: Цвијета Јакшић-Јошић. Београд: Просвета, 171–195.
 9. Nikolić, Mirjana. 2015. „Музички програми Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких домета” У: Ivana Medić (ur.) *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 31–49. [Николић, Мирјана. 2015. „Музички програми Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких домета” У: Ивана Медић (ур.) *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 31–49.]
 10. Ranisavljević, Zdravko. 2011. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја”. У: Gordana Blagojević, Vladimir Ribić (ur.) *Етнолошко-антрополошке свеске* 17, (n.s.) 6. Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 109–126. [Ранисављевић, Здравко. 2011. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја”. У: Гордана Благојевић, Владимир Рибич (ур.) *Етнолошко-антрополошке свеске* 17, (н.с.) 6. Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 109–126.]
 11. Rice, Timothy. 2003. “Time, Place and Metaphor in Musical Experience an Ethnography” In: *Ethnomusicology*, Vol. 47 (2). University of Illinois Press, 151–179.
 12. Rice, Timothy. 2007. “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”. In: Karatina Tomašević (ed.) *Musiology* 7. Belgrade: SASA, 17–38.
 13. Ruskin, Jesse D., Rice, Timothy. 2012. “The Individual in Musical Ethnography”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 56 (2). University of Illinois Press, 299–327.
 14. Stock, Jonathan J. P. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writin in Ethnomusicology”. In: *The World of Music* 43/1. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 5–19.
 15. Vasiljević, Miodrag. 2017. *Zbornik narodnih pjesama – po pjevanju Hamdije Šahinpašića*. Podgorica: Музички центар Црне Горе.
 16. Vesić, Ivana, Peno, Vesna. 2017. *Između umetnosti i života: o delatnosti udruženja muziara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*. Београд: Музиколошки институт САНУ. [Весич, Ивана, Пено, Весна. 2017. *Између уметности и живота: о делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.]
 17. Vukdragović, Mihailo. 1983. „Музички живот Београда тих година” У: Andrej Mitrović (ur.) *Београд у сећањима 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 53–79. [Вукдраговић, Михаило. 1983. „Музички живот Београда тих година” У: Андреј Митровић (ур.) *Београд у сећањима 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 53–79.]
 18. Zakić, Mirjana. 2015. *Dušom i frulom: Dobrivoje Todorović*. Београд: Факултет музичке уметности. [Закић, Мирјана. 2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.]

INTERNET IZVORI:

1. Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku <https://repozitorij.dief.eu/a/> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
2. Dokumentarni film „Posvećenik tamburice Maksa Popov”, urednik i scenarista Borislav Hložan https://media.rtv.rs/sr_ci/dokumentarni-program/74889 (poslednji pristup: 07. 06. 2022.)
3. Emisija Radio Beograda 2 „Od zlata jabuka”, urednik Dragana Marinković <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/2664847/od-zlata-jabuka.html> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
4. Janoš, Saša. 2008. *Istorija radijskog pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine* <https://en.calameo.com/read/001037204ec08701845d5> (poslednji pristup: 07. 02. 2022.)
6. Youtube: Tamburaški Orkestar Radio Beograda – Dunda kolo https://www.youtube.com/watch?v=VbXK_36ZAuc&ab_channel=MrSuanPan (poslednji pristup: 07. 03. 2022.) DUNDA kolo – Veliki tamburaški orkestar RTV-a https://www.youtube.com/watch?v=1PGAkzi9KME&ab_channel=Nekapesmaka%C5%BEeRTV (poslednji pristup: 07. 03. 2022.)

Intervjui, lična arhiva:

1. Pavlović, Mirjana. 2021a. Intervju realizovan 01. 07. 2021. u Beogradu.
2. Pavlović, Mirjana. 2021b. Intervju realizovan 15. 12. 2021. u Beogradu.

Ostala arhivska građa:

1. *Radio A. D. Beograd: 1929–1939*, zbornik. Ljubljana: Jugoslovanska tiskarna. [*Радио А. Д. Београд: 1929–1939*, зборник. Љубљана: Југослованска тискарна.]
2. *Jugoton – tvornica gramofonskih ploča i aparata. Popis gramofonskih ploča. Prilog katalogu za juni i juli 1951.* Zagreb: Tipografija, grafičko-nakladni zavod.
3. Spisak digitalizovanih snimaka tamburaških orkestara iz arhive Radio Beograda, rukopis.
4. Spisak notne građe iz arhiva Aleksandra Aranickog koja se nalazi u Gradskoj biblioteci u Subotici, rukopis.

Maksa Popov and Tamburitza Practice in Belgrade in the mid-20th Century

Abstract: Ethnomusicological research is often focused on the study of individuals recognised as prominent musical innovators of their time, and fieldwork, as a fundamental method, is a meeting point of individuals and researchers. Direct encounters lead to interaction between interlocutors, that is, the selected individual, and ethnomusicologists, while indirect contacts include temporal and / or spatial distance, and are reduced to the study of certain biographical data, scores, transcriptions, audio / video recordings and other resources. In that sense, the study of the material legacy of Maksa Popov (1910–1973), published materials, as well as verbal statements of people who were in direct contact with him, sheds light not only on his biography, but also the potential reconstruction of tamburitza practice in Belgrade in the mid-20th century. The period of his activity was marked by significant socio-historical upheavals on the global and local level alike. All these circumstances inevitably affected the life and creative reach of Maksa Popov. Since he spent most of his professional career in Radio Belgrade (first as a musician in the Tamburitza Orchestra conducted by Aleksandar Aranicki, then as Artistic Director of the Radio Belgrade Tamburitza Orchestra, and finally, as a music producer and important figure in institutionalising show business networks), Maksa Popov's musical ethnography opens the possibility of perceiving a broader picture of tamburitza in the context of Belgrade before and after the Second World War.

Keywords: Maksa Popov, tamburitza practice, individual musical ethnography, Radio Belgrade Tamburitza Orchestra