

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Наташа Д. Марјановић

МУЗИКА У СРПСКОЈ ДОКУМЕНТАРНО-
УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА

Докторска дисертација

Београд, 2016.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Наташа Д. Марјановић

МУЗИКА У СРПСКОЈ ДОКУМЕНТАРНО-
УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА

Докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša D. Marjanović

MUSIC IN SERBIAN DOCUMENTARY
PROSE IN THE SECOND HALF
OF THE 19th CENTURY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Наташа Д. Марьянович

МУЗЫКА В СЕРБСКИЙ
ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПРОЗЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19. ВЕКА

Докторская диссертация

Белград, 2016.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

МЕНТОР:

др Душан Иванић, професор емеритус
Филолошки факултет Универзитета у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

др Катарина Томашевић, виши научни сарадник
Музиколошки институт САНУ, Београд

др Драгана Вукићевић, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

др Данка Лајић-Михајловић, виши научни сарадник
Музиколошки институт САНУ, Београд

Датум одбране дисертације:

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Велику захвалност за почетно охрабрење за улазак у широку област српског документарно-уметничког прозног стваралаштва, као и за усмерења током свих етапа рада на тексту дугујем ментору, проф. др Душану Иванићу.

За подстицајне разговоре о концепцији рада у целини, а посебно о његовим средишњим поглављима, посебно захваљујем проф. др Даници Петровић, др Катарини Томашевић и др Данки Лајић-Михајловић (Музиколошки институт САНУ), као и др Маријани Кокановић-Марковић (Академија уметности, Нови Сад). Хвала др Александру Васићу (Музиколошки институт САНУ) на помоћи око допуњавања појединих референци и др Ивани Медић (Музиколошки институт САНУ) на преводу резимеа.

Велику помоћ у раду пружили су ми својом љубазношћу и предусретљивошћу библиотекари Матице српске у Новом Саду.

На крају, најтоплију захвалност на подршци, стрпљењу и разумевању упућујем мојој породици.

МУЗИКА У СРПСКОЈ ДОКУМЕНТАРНО-УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА

(Резиме)

У раду су документарно-уметничка остварења друге половине 19. века, из пера истакнутих српских културних посленика, књижевника, уметника, државника, новинара и политичара, сагледана као драгоцен грађа за упознавање токова и веза између српске културне и музичке историје. Аналитички су обрађене доминантне врсте из наведене области: мемоари, дневници, аутобиографије и путописи, као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима овог периода.

Извори потврђују да је музика, у сфери јавног и приватног, била важан сегмент живота свих слојева српског друштва 19. века, у сложеним геополитичким и културноисторијским контекстима. У дијахроној перспективи, истражени материјал одсликава динамику и еволуцију облика и видова присуства музике и музичког живота у свим срединама насељеним српским живљем у овом периоду: у Хабзбуршкој монархији, Кнежевини и Краљевини Србији, као и у српским енклавама у другим националним срединама. Потврђено је да су међу кључним одликама различитих културних модела, карактеристичних за период културног плурализма међу Србима у 19. веку, музичка кретања заузимала посебно место у изградњи друштвене сфере и рецепције целокупне стварности.

Документарни записи сведоче о месту музике у сфери личног интересовања, афинитета и искустава писаца и њихових савременика, односно представљају статус музике у контексту културе свакодневног живота међу Србима у 19. веку. Кроз појединачне тематске слике о музици, у изворима су портретисани музички ствараоци, извођачи и публика, представљен је рад значајних музичких институција, описани су различити облици и поводи за музицирање, коментарисани аспекти музичке интерпретације, анализирани одлике традиција вокалне и инструменталне музичке праксе из различитих регија.

Сакупљени записи отварају мноштво сложених питања, која воде ка тумачењу статуса музике у широком друштвеном, културно-политичком, духовном и уметничком контексту епохе. Међу многима су и питања о функцији музике у процесу означавања друштвеног статуса, у оквиру представљања разлика између урбане и руралне средине и у еволутивним процесима урбанизације, образовања, настајања нових културних слојева. Приказ музичког стваралаштва и извођаштва у свим поменутиим сферама, као значајног сегмента српског народног и уметничког наслеђа, кореспондира са контекстом говора о брижљивом неговању националног стила и израза, подстакнутом интензивним буђењем националне свести у овом периоду српске историје. Мемоарске белешке такође сведоче и о потреби за представљањем српске музичке баштине у ширим друштвеним, културним и уметничким оквирима, као и о усвајању појединачних тековина модерне, европске културе.

Прикупљена грађа је анализирана и вреднована с обзиром на садржину и на ставове аутора, а промишљање постављених хипотеза усаглашено са увидом у релевантне студије из области опште и културне историје, историје књижевности и књижевне критике, историје музике, културне антропологије, историје ликовних уметности. С обзиром на природу извора, сведочанства носе индивидуализовану, парцијалну перспективу, често подређену функцијама и облицима текста, поетици појединих аутора и концепцијама конкретних мемоарских дела. Посебно је коментарисан „ниво документарности“ мемоарских извора, односно условљеност типа записа о музици природом документарно-уметничких жанрова.

Кључне речи: мемоаристика, документарност, музика, сведочанства, културна историја, приватно и јавно

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност 19. века

УДК број:

*MUSIC IN SERBIAN DOCUMENTARY PROSE
IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY*

(Summary)

In this doctoral thesis the documentary prose written in the second half of the 19th century by prominent Serbian cultural workers, artists, statesmen, journalists and politicians is regarded as a valuable material for exploring the links and flows between Serbian cultural and musical histories. I have analysed the dominant types of writings of that time: memoirs, diaries, autobiographies and travelogues, as well as selected biographical essays about the renowned individuals of this period.

The sources confirm that, both in the public and private spheres, music was an important segment of all strata of the 19th-century Serbian society in complex geopolitical and cultural-historical contexts. In a diachronic perspective the analysed material reflects the dynamics and evolution of the types of presence of music and musical life in all countries populated by the Serbs in this period: the Habsburg Monarchy, the Principality and Kingdom of Serbia and the Serbian enclaves in other nations. It is confirmed that, among the key features of different cultural models typical for the period of cultural pluralism among the Serbs in the 19th century, the musical currents occupied a special place in the building of the social sphere and the reception of the entire reality.

The documents testify about the place of music in the spheres of personal interest, affinities and experiences of the writers and their contemporaries, i.e. they reflect the status of music in the context of everyday cultural life of the Serbs in the 19th century. By means of separate thematic descriptions of music in the sources, the music creators, performers and audiences are portrayed, the activities of important music institutions are presented, various types and opportunities for making music are described, the aspects of musical interpretation are commented on, and the features of traditions of vocal and instrumental musical practices from different regions are analysed.

The collected documents open a multitude of complex questions which lead to an interpretation of the status of music in the broader social, cultural, political, spiritual and

artistic contexts of the epoch. Among them one finds questions about the function of music in the process of signifying social status as part of the representation of difference among the urban and rural environments in the evolutive processes of urbanisation, education and the emergence of new social strata.

The representation of music creation and performance in all aforementioned spheres as an important segment of Serbian folk and art heritage, corresponds with the context of talks about the nurturing of folk styles and expression, which were inspired by an intense awakening of the national consciousness in this period of Serbian history. The memoirs also testify about the necessity to present Serbian musical legacy in the broader social, cultural and artistic frameworks, as well as about the adoption of certain achievements of the modern European culture.

The collected sources have been analysed and assessed with respect to their contents and the authors' attitudes, and the deliberation of the hypotheses posed here is compliant with the inspection of the relevant studies from the realms of general and cultural histories, histories of literature and literary criticism, music history, cultural anthropology and art history. Due to the nature of the sources, these testimonies usually point to an individualised, partial perspective, often subordinated to the function and type of text, the poetics of certain authors and the concepts of specific memoirs. The "level of documentarity" of the memoir sources is discussed separately, as well as the dependence of the types of writings about music on the nature of the genres of documentary prose.

Key words: memoirs, documentarity, music, testimonies, cultural history, private and public

Science field: literature studies

Sub-field: Serbian literature of the 19th century

UDC:

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
а. Дефиниција/одређење теме.....	1
б. Српска музика 19. века и мемоарска књижевност - досадашња истраживања	5
в. Извори	11
г. Циљеви истраживања и методолошки поступци.....	19
д. Концепција дисертације.....	24
2. МУЗИЧКЕ АКТИВНОСТИ ПОЈЕДИНАЦА И РАД МУЗИЧКИХ ИНСТИТУЦИЈА.....	27
а. Музички портрети знаменитих личности.....	28
<i>i. Свет професионалног музицирања и стварања</i>	<i>28</i>
<i>ii. Свет аматерског музицирања</i>	<i>44</i>
б. Активности музичких ансамбала и рад културних институција	51
<i>i. Певачка друштва и инструментални састави.....</i>	<i>51</i>
<i>ii. Музички живот позоришта и опере</i>	<i>60</i>
3. ПРАКСА КЛАВИРСКОГ, КАМЕРНОГ, ХОРСКОГ И ОРКЕСТАРСКОГ МУЗИЦИРАЊА.....	69
а. Кућно и салонско музицирање	70
<i>i. Вештина клавирског и камерног музицирања – одраз друштвеног статуса ...</i>	<i>70</i>
<i>ii. Салон – музичко поље „полујавне приватности“</i>	<i>77</i>
<i>iii. Цртице о музичком репертоару.....</i>	<i>83</i>
б. Музика на баловима, игранкама, беседама, концертима	88
<i>i. У Хабзбуршкој монархији</i>	<i>88</i>
1. Друштвени слојеви на балском подијуму	88
2. Музички репертоар и национална идеја	93
3. Хуманитарни карактер музичких окупљања.....	103
4. Музички живот кафане у Хабзбуршкој монархији	106

ii. У Кнежевини и Краљевини Србији	108
1. Атмосфера и гости на дворским и општинским баловима. Беседе и концерти	108
2. Одрази музичког репертоара: српско и европско, погледи „изнутра“ и „споља“	118
3. Револуција урбаног и уметнички новитети – музички живот кафане у Србији	124
4. ТРАДИЦИОНАЛНА (СВЕТОВНА) НАРОДНА МУЗИКА.....	132
а. Праксе сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа	137
i. Песме уз рад	137
ii. Песме везане за обичаје годишњег и животног циклуса	143
б. Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије народних веселја	147
i. Село – место очувања црквено-народне традиције	148
ii. Град – место сусрета култура и музичких традиција	150
в. Народни свирачи као национални хероји – гуслари, гајдаши, тамбураши и „хегедаши“	155
5. ЦРКВЕНА МУЗИКА	171
а. Знаменити црквени појци и карактеристике појачке праксе на подручју Карловачке и Београдске митрополије	172
б. Мелографи, диригенти и композитори заслужни за неговање српске црквене музике	181
в. Црквена музика у систему школског образовања	189
г. Појање као део кућног васпитања и образовања. Црквена музика у сфери приватног живота	196
д. Између спољашњих утисака и личних искустава – духовни доживљаји и приповедање о црквеној музици	202

6. НИВОИ ДОКУМЕНТАРНОСТИ МЕМОАРСКИХ НАПИСА О МУЗИЦИ.....	211
а. Реторичко-стилски и жанровски оквири	211
б. Специфичности односа <i>документарно-фикционално</i>	220
в. Документарно-уметнички жанрови на размеђи приватног и јавног.....	229
г. Документарно-уметнички текстови о музици као предмет културних истраживања.....	238
7. ЗАКЉУЧАК	243
ИЗВОРИ	255
НОТНА ГРАЂА	258
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	258
БИОГРАФИЈА АУТОРА	281
ПРИЛОЗИ.....	282

1. УВОД

а. Дефиниција/одређење теме

Предмет истраживања у овом раду су дела из корпуса српске документарно-уметничке прозе друге половине 19. века, која представљају драгоцену грађу за упознавање токова српске културне и музичке историје. Аналитички су обрађене доминантне врсте из наведене области: мемоари, дневници, аутобиографије и путописи, као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима овог периода. Претежно су анализирани објављене књиге, уз спорадични увид у појединачне документарне записе који припадају архивској грађи. Услед ограничења која намећу оквири овог рада, изостављен је преглед документарно-уметничке прозе објављене у периодици, док је преписка узимана селективно.¹

Хронолошко ограничавање корпуса мемоарских дела обухваћених истраживањем на период друге половине 19. века треба схватити у ширем смислу. Анализирана дела су или настала у овом периоду, или се њихов садржај односи на тадашње актуелне токове културног живота међу Србима. Тако су, на пример, репрезентативним примерима документарних прозних остварења која приказују и феномене музичког живота 19. века, придружени мемоарски записи Јакова Игњатовића, који настају између 1879. и 1888. године, а садржајно се односе на раздобље између 20-их и 50-их година, као што и мемоарски записи Косте Христића, настали између 1912. и 1926. године, сведоче о дешавањима током шесте и седме деценије 19. века. Такође, *Портрети с писама* Јована Грчића датирају из периода 1921–1939. године, а односе се на стваралаштво и активности музичара крајем друге

¹ Основним изворима су придружени увиди у сегменте преписке Корнелија Станковића, која је обрађивана у оквиру рада на пројекту припреме композиторових Сабраних дела. Разматрани су и сегменти преписке Јована Пачуа, Исидора Бајића, Мите Топаловића, Тихомира Остојића, Стевана Мокрањца, Драгомира Брзака и Јована Иванишевића, објављени уз биографске записе о поменутих композиторима у делу Јована Грчића *Портрети с писама*, I–V, Загреб 1921–1939, као и одломци преписке Милана Савића са Урошем Предићем. Види: Милан Савић, *Прилике из мога живота*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хаџић, Академска књига, Нови Сад 2009.

половине 19. и почетком 20. века, итд. Јасно је, дакле, да одабрани извори обухватају шире временско и културно раздобље од оног омеђеног годинама настанка дела, осликавајући ранији период.

У историјским прегледима српске музике, друга половина 19. stoleћа је сагледана као епоха предромантизма и романтизма.² Стана Ђурић-Клајн дефинисала је профил српске музике овог доба и употребом термина „бидермајер“, као синонимом за „закасниели“ романтизам Корнелија Станковића.³ Према гледиштима о почетку „новог раздобља“ у развоју српске музике у 19. веку (у односу на доба старе српске музике, средњи век и музику 18. века), дефинисан је став о њеним примарно романтичарским оквирима, почевши од 30-их година 19., до средине 20. века. Ова еволуција је разматрана кроз три основне етапе, међу којима је, у другој половини „дугог“ 19. века, издвојено доба предромантизма (до почетка 80-их) и романтичарски период (Мокрањчево доба – до 1914).⁴ Уметност предромантизма је сагледана као одраз духовних потреба младог српског грађанства и тежњи ка демократизацији уметности, као сегмент борбе за остварење национално-ослободилачких идеала, пробуђених у овом периоду српске историје.⁵ Уочено је такође и да су идејни и садржајни кругови предромантизма у музици – будући развијени под утицајем просветитељске мисли, одликовани новом осећајношћу, интересовањем за прошлост, стремљењем ка народном, фолклорном наслеђу, установљењу нових естетичких норми природности у избору изражајних средстава – били блиски онима у тадашњој српској књижевности.⁶

Специфичности манифестација предромантизма у музици сагледане су с обзиром на условљеност њеног развоја конкретним друштвено-историјским околностима у средишњим деценијама 19. века. Као основни облици музичког живота, разматрани су елементи развоја хорског, солистичког и камерног

² Види: Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro Musica, Београд 1971, 50–74; Соња Маринковић, „Питање периодизације српске музике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 22-23, 1998, 27–50; Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2005.

³ Стана Ђурић-Клајн, *нав. дело*.

⁴ Соња Маринковић, *нав. дело*, 40.

⁵ Исто.

⁶ Исто, 41.

музичирања и позоришне музике. Посебно су тумачене последице недостатка услова за шири развој културе и уметности у Кнежевини Србији (у односу на прилике у Хабзбуршкој монархији), услед одсуства могућности за стицање музичког образовања (до 1899). Раздобље романтизма (крај 19. и почетак 20. века) посматрано је као доба крупнијих помака, у којем су, са изграђеном материјалном основом за одвијање музичког живота европског типа (утемељењем институција, ансамбала, постављањем основа музичког школства, развијањем музичке публицистике и издаваштва), значајнији резултати у српској култури и уметности попримили и шире, европске размере.⁷

Према књижевноисторијским оквирима, поменуто раздобље представља прелазни период између романтизма, бидермајера и реализма. Без претензије ка тумачењу ових сложених књижевноисторијских токова, у оквирима постављене теме ослањамо се на репрезентативна виђења историчара и теоретичара књижевности о основним стилским обележјима епохе, која су и у овом периоду била повезана са развојем књижевних жанрова и условљена карактеристичним ауторским поетикама појединачних књижевних стваралаца. Одабрани документарно-уметнички жанрови, као основни извори истраживања, сагледани су с обзиром на општа тумачења романтизма у српској књижевности као анахроне мешавине стилских праваца и асимиловања предромантичарских и постромантичарских стилских црта европске књижевности, од 1814. до 1880. године, односно на сагледавање смене романтизма реализмом у 70-им годинама 19. века, као и на смисао реализма као владајућег обележја духовне климе до 1914. године.⁸ Поједини писци-мемоаристи, чија су дела и основни извори овог истраживања, одредили су својим стваралаштвом кључна кретања и стилске промене у историји српске књижевности током друге половине 19. века. Драгиша Живковић уочава корене реализма у програмским поставкама постромантичарске ере (бидермајера), у делима Јована Стерије Поповића, Јакова

⁷ Исто.

⁸ Упор. Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад 1996, 21; Исти, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1976, 11–40; Драгиша Живковић, „Периодизација српске књижевности“, *Европски оквири српске књижевности*, I, Просвета, Београд 1994, 36–37.

Игњатовића и Љубомира Ненадовића; према истом аутору, реализам као еволутивни процес развијања вуковске, народњачке књижевности, има прве представнике у фолклорно-етнографским „причањима“ Милана Ћ. Милићевића и Стефана Митрова Љубише из 60-их и 70-их година 19. века, док рад Светозара Марковића и његових савременика, 70-их година, везује ову књижевну епоху за програм позитивистичких тежњи у науци и социјалистичких идеја у друштвеном животу.⁹

У књижевности бидермајера, у круг литературе су укључивани беседништво, дидактичко песништво, публицистика, проповеди, путни фељтони и историјске расправе, а писма, епиграми, путописи, дневници, мемоари и аутобиографије постали су посебно цењени жанрови.¹⁰ Ова „динамичка литература“ се, према виђењима књижевних историчара, приближавала динамици живота и припремала пут за високо уметнички развијен и естетички рафиниран реализам средине 19. века.¹¹ У вези са реализацијом дневничке форме у српској књижевности, истакнута је веза са различитим поетичким концептима просветитељства и рационализма, класицизма, сентиментализма и предромантизма, зрелог романтизма и раног реализма.¹² Писање дневника, са значајем акције која одговара просветитељским захтевима за личним усавршавањем и непрекидним културним делањем, посебно је тумачено с обзиром на изразит програмски и педагошки значај у периоду романтизма. Коментарисан је статус романтичарских дневника српске књижевности као јавних манифеста и прогласа нових политичких, националних и културних ставова као оквира за преиспитивање и релативизовање личног и националног идентитета.¹³ Тумачења књижевних жанрова која је дао Јован Скерлић доносе и напомену да је путописна

⁹ Драгиша Живковић, „Епоха реализма у српској књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 3, 1980, 370.

¹⁰ Драгиша Живковић, „Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића“, *Европски оквири српске књижевности*, II, Просвета, Београд 1994, 118.

¹¹ Исто.

¹² Татјана Росић, *Произвољност дневника. Романтичарски дневник у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1994, 9.

¹³ Исто, 46.

литература аутентичношћу нарочито утицала на изградњу реалистичког стила у српској књижевности 60-их и 80-их година.¹⁴

Имајући у виду истакнута романтичарска виђења, са снажним историјским осећањем и потребом за оживљавањем националне прошлости, бидермајерске приказе сфере приватног живота и дефиницију реализма као епохе/правца који верује у стабилну, саопштиву и спознатљиву слику света, у поља заједничког искуства као опште вредности, сфере комуникација и размене искустава,¹⁵ мемоарски прикази света музике међу Србима у овом периоду завређују посебну пажњу, с обзиром на разноврсне димензије њиховог уметничког, односно документарног значаја за српску књижевну, културну и музичку историју.

б. Српска музика 19. века и мемоарска књижевност – досадашња истраживања

Први резултати историјског приступа српској музици 19. века потекли су из пера Стане Ђурић-Клајн. У склопу њеног животног дела, прве историје српске музике, под називом *Развој музичке уметности у Србији*, односно *Историјски развој музичке културе у Србији*¹⁶ као и у студијама објављеним у књигама *Музика и музичари*,¹⁷ *Акорди прошлости*¹⁸ и у многобројним музиколошким и књижевним часописима, разматране су прилике у српској музици 19. века: изложен је историјски преглед развоја српске музике, представљен је рад најзначајнијих композитора и музичких институција, српски ствараоци посматрани су компаративно са

¹⁴ У том контексту, издвојена је путописна проза Милана Ђ. Милићевића и Милорада Шапчанина, процењена као успелија од приповедака из пера ових писаца (уочена је јасна реалистичка опсервација, непретенциозан тон, једноставност израза, природност, неусиљеност казивања). Драгиша Живковић, „Епоха реализма у српској књижевности“, 368.

¹⁵ Душан Иванић, *Српски реализам*, 15.

¹⁶ Stana Đurić-Klajn, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji*, у: Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, 529–709; Иста, *Историјски развој...*

¹⁷ Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари*, Избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956.

¹⁸ Stana Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981.

иностраним.¹⁹ Истраживањима појединачних феномена српске музике 19. века бавила се потом и Роксанда Пејовић, оставивши значајне прегледне студије *Српско музичко извођаштво романтичарског доба* и *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*.²⁰ Међу написима о појединачним жанровима српске музике истиче се новија студија Драгана Јеремић-Молнар *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, у којој су разматрани социолошко-културни аспекти овог сегмента уметничке музичке праксе,²¹ као и докторска дисертација Иване Перковић *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914)*, са обрађеним питањима о развоју богослужбене, односно концертантне хорске музике у 19. и почетком 20. века.²² У монографији проистеклој из докторске дисертације, под насловом *Трансфигурације српског музичког романтизма. Музика у контексту студија културе*, Татјана Марковић је применила семиотички аналитички апарат културолошких проучавања, посматрајући српску музичку сцену 19. века и истражујући, у паралелама, рецепције европског и српског романтизма. Докторска дисертација Маријане Кокановић Марковић, из које је произашла и монографија *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*,²³ изузетно је значајно осветљење феномена салонске музике и кућног музицирања, са освртом на специфичности односа сфера јавног и приватног живота међу Србима у наведеном периоду. Докторским истраживањима Марине Гавриловић и Соње Цветковић

¹⁹ Види библиографију радова у монографији Роксанде Пејовић *Музиколог Стана Ђурић Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, САНУ (Посебна издања, књ. DCXXVII, Одељење ликовних и музичких уметности, књ. 9), Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, Београд 1994, 173–201. Иста библиографија са извесним исправкама објављена је у часопису *Музикологија*, 10, Београд 2010, 180–204.

²⁰ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1991; *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001.

²¹ Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Матица српска, Нови Сад 2006.

²² Ивана Перковић, *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914)*, Факултет музичке уметности, Сигнатуре, Београд 2008.

²³ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2014.

значајно су допуњена сазнања о музичком животу Ниша и нишке регије у 19. веку.²⁴ У докторској дисертацији Срђана Атанасовског *Музичке праксе и произвођење националне територије* посебно су народне песме и пракса хорског музицирања сагледане у контексту говора о „произвођењу српске националне територије“ у периоду од Берлинског конгреса до Првог светског рата.²⁵

Када је реч о додирним тачкама између књижевности и музике у 19. веку, у српској музиколошкој литератури најчешће су разматране везе између поезије и музике, као и примери превођења драмских комада у оквиру музичко-сценских дела, комада са певањем. Пажња је посвећивана композицијама инспирисаним песмама Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Јована Грчића Миленка, Алексе Шантића, музичким верзијама драмских текстова Лазе Лазаревића, Ђуре Јакшића, Бранислава Нушића, као и различитим видовима присуства музике у делима Петра Петровића Његоша и композицијама српских и црногорских аутора, инспирисаних Његошевом поезијом и прозом.²⁶ Прозни књижевни садржаји, са друге стране, само

²⁴ Марина Гавриловић, *Музичко образовање у Нишу и нишкој регији 1827–1940*, Висока школа за васпитаче струковних студија, Алексинац 2014; Соња Цветковић, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка Другог светског рата. Идеолошки, културни и уметнички контекст*, Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш 2015.

²⁵ Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije*, rukopis, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd 2014.

²⁶ Види: Јован Грчић, „Змајовине песме које се певају“, *Бранково коло*, V, 30, 1899, 960; Стана Ђурић-Клајн, „Композиције Бранкових песма“, *Летопис Матице српске*, год. СХХI, књ. 361, св. 4, Нови Сад 1947, 226–230; Милан П. Костић, „Стеван Ст. Мокрањац као композитор стихова Ђ. Јакшића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 6–7, 1958–1959, 284–285; Исти, „Ђура Јакшић и наша музичка уметност“, *Zvuk*, 55, 1962, 560–571; Мелита Милин, „Композиције на стихове Јована Јовановића Змаја“, *Zvuk*, бр. 4, 1983, 24–30; *Bibliografija rasprava i članaka*, књ.13: *Muzika*, Struka VI, A–R, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984; *Isto*, књ.14: *Muzika*, Struka VI, S–Ž, Indeksi, Zagreb 1986; Ана М. Зечевић, *Поезија и музика. Миленкове песме као инспирација музичким ствараоцима*, Културни центар Беоцин – „Прометеј“, Беоцин, Нови Сад 1998; Иста, *Ал' што певах неће пропанути: музичка транспозиција поезије Бранка Радичевића*, Бранково коло, Сремски Карловци 1999; Иста, „Поезија Алексе Шантића као инспирација музичким ствараоцима“, у: *Алекса Шантић: живот и дело*, 2000, 181–189; Иста, „Његошево дело као инспирација музичким ствараоцима“, *Прожимања уметности: поетолошке студије и огледи*, 2003, 9–34; Иста, „Краће музичке форме инспирисане лирско-епским творевинама Лазе Костића: поводом стоседамдесетогодишњице пишчеве смрти (1941–2011)“, *Кривови: билтен за културу и уметност*, год. 25, 79/80, 2011, 119–122; Иста, *Склад речи и тона – компаратистичке студије и огледи*, Тули, Вршац 2016; Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Удружење композитора Црне Горе, Београд 2001; Дејан Томић, *Певане песме српских песника*, РТС 2014; Ђорђе Перић, „Милица Стојадиновић Српкиња – заборављена писма, рукописи, слике, ноте“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 1, 2015, 225–240;

су у малобројним примерима сагледавани из музиколошког угла, кроз појединачне осврте на документарно-уметничке записе о музици. У циљу сликовитијег представљања феномена о којима је расправљано у студијама о српској музици 19. века, спроведена су спорадична тумачења одабраних одломака из *Дневника* Анке Обреновић и из *Мемоара* Јакова Игњатовића. Одломци ових дела су представљени као сведочанства о облицима кућног, најчешће клавирског музицирања, односно о друштвеним окупљањима уз музику (претежно на баловима и игранкама) и популарним родољубивим песмама међу представницима српског грађанства.²⁷

У области српске књижевне историје, документарно-уметнички извори су обично коментарисани у односу на доминантне сегменте садржаја и књижевноисторијске карактеристике, док одломци посвећени музици нису били предмет посебне аналитичке пажње. Посебан подстицај размишљањима о одабраној теми пронашли смо у историјским и културолошким, антрополошким студијама, истраживањима из области историје уметности, етнологије и књижевности, у којима су разматрани сложени феномени приватног и јавног живота међу Србима у 19. веку. Међу њима су најзначајније биле: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић, *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. века* Наташе Мишковић, *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914* Дубравке Стојановић.²⁸ Значајан ослонац у истраживањима пружила нам је и студија *Историја приватног живота. Од Француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби.²⁹ У контексту говора о култури свакодневног, приватног и јавног живота, поменути аутори износе одабране информације о музици, спорадично коментаришући појединачне облике музичких

²⁷ Stana Đurić-Klajn, „Muzika kod Sterije“, *Akordi prošlosti*, 30–35; Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музике“, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, САНУ, Српска самоуправа у Мађарској, Будимпешта 2003, 55–66; Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*; Наташа Марјановић, „Приповедање о музици и уметности у *Мемоарима* Јакова Игњатовића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 48, 2013, 39–53.

²⁸ *Приватни живот код Срба у 19. веку*, прир. Ана Столић, Ненад Макуљевић, Слио, Београд 2006; Наташа Мишковић, *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. века*, Музеј града Београда, Београд 2010; Дубравка Стојановић, *Калдрма и асфалт*, Удружење за друштвену историју, Београд 2012.

²⁹ *Историја приватног живота. Од Француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби, прев. са француског Љиљана Мирковић, Слио, Београд 2003.

практи: кућно музицирање, окупљања и забављања на концертима, баловима и игранкама, провођење слободног времена у кафанама, на градским и сеоским вашарима и другим народним саборима, активности певачких и инструменталних ансамбала. Музички феномени су, притом, коментарисани у ширем друштвеном и културолошком контексту, уз осврте на проблем процеса урбанизације, европеизације, као и на питање односа према османској, односно европској сфери културног наслеђа, међу Србима на просторима Хабзбуршке монархије, Кнежевине и Краљевине Србије, Кнежевине Црне Горе. Приступајући поменутиим темама аутори су следили различите теоријске моделе. У целини, реч је о филозофским и теоријским виђењима концепта модерних држава и модерног друштва, са јасно омеђеним категоријама јавног и приватног. У центру истраживања Наташе Мишковић заступљен је и интригантан концепт *света живота*, представљен као специфична комбинација „микроплана личних искустава и ставова појединаца у прошлости са позадином великих догађаја, која чини макроплан, и тако омогућава повезивање погледа 'изнутра' са погледом 'од споља'“. ³⁰ Ауторкин прилаз овом концепту има за ослонац тумачења из пера Хаумана (Heiko Haumann), Џејмса (William James), Хусерла (Edmund Husserl) и Хабермаса (Jürgen Habermas), са акцентом на праћењу феномена људског искуства као елемената колективног, културног и комуникативног, односно друштвеног и сопственог памћења. ³¹

Када је реч о историјским изворима и грађи, аутори поменутих студија су значајан ослонац пронашли управо у документарно-уметничким делима српске књижевности 19. века, истичући развијену праксу писања мемоара, дневника и аутобиографија у уском слоју образованих људи који су заузимали важне државне положаје и представљали ауторитете у домену својих делатности и културних кругова. ³² Ипак, у склопу поменутих истраживања налази се само ограничени увид у документарне записе српских писаца као сведочанства о културном животу међу Србима у 19. веку. Уз мањи број архивских извора (извештаји о репертоару и посећености позоришних представа и сл.), у највећем броју случајева су

³⁰ Наташа Мишковић, *нав. дело*, 28.

³¹ Исто.

³² Ана Столић и Ненад Макуљевић, „Предговор“, у: *Приватни живот код Срба...*, 8.

консултовани *Мемоари* Јакова Игњатовића, а неретко су цитирани и мемоарски извори из пера страних аутора – Феликса Каница (Felix Philipp Kanitz), Мери Дарам (Mary Edith Durham), Албера Малеа (Albert Malet).³³ Чини се да је и евидентан изостанак детаљнијег поглавља о музичким приликама у наведеним историјским и културолошким студијама условљен изостанком релевантних референци за ову тему у домаћој музиколошкој литератури. Затечена ситуација дала је додатни подстрек да у нашем истраживању изнова проучимо корпус ове недовољно истражене грађе и да у њему евидентирамо нове чињенице и аспекте који ће допунити досадашње увиде.

Поуздан ослонац за тумачење књижевноисторијских и, посебно, приповедачко-поетичких одлика одабраних документарно-прозних дела пружиле су нам студије Драгише Живковића, Живојина Бошкова, Душана Иванића и Драгане Вукићевић.³⁴ Као путоказ у процесу тумачења специфичног преплета двеју уметности, књижевности и музике, посебно у размишљањима о будућим поставкама истраживања приповедачких поступака (уплива музичких термина у књижевни језик и сл.), послужила су и виђења о сличним везама предочена у студијама страних аутора.³⁵

³³ Види: *Приватни живот код Срба...*; Албер Мале, *Дневник са српског двора: 1892–1894*, Слио, Београд 1999.

³⁴ Драгиша Живковић, „Епоха реализма у српској књижевности“, 353–393; „Типолошке особине романтизма у српској књижевности“, у: *Епохе и стилови у српској књижевности, 19. и 20. век*, Филолошки факултет, Нова светлост, Београд, Крагујевац 2002, 69–76; Живојин Бошков, „Сентандрејско грађанство у делима Јакова Игњатовића“, *Сентандрејски зборник*, 1, 1987, 129–151; Исти, „Игњатовићево огледало прошлог доба“, у: Ј. Игњатовић, *Мемоари*, Матица српска – Јединство, Нови Сад – Приштина 1989, 7–16; Душан Иванић, *Мемоарска проза XVIII и XIX века*: зборник. књ. 2, прир. Д. Иванић, Нолит, Београд 1989; Исти, „*Мемоари* Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 38, св. 1, 1990, 53–62; Душан Иванић, Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Завод за уџбенике, Београд 2007.

³⁵ Zack R. Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, State University of New York Press, Albany 1974; Robert K. Wallace, *Jane Austen and Mozart: Classical Equilibrium in Fiction and Music*, University of Georgia Press, Athens 1983; Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, International Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Vienna 1999; David A. Powell, *While the Music Lasts: The Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg, Bucknell, London 2001; John A. Hargraves, *Music in the Works of Broch, Mann and Kafka*, Camden House 2002.

в. Извори

Основну грађу дисертације чине документарно-уметничка остварења која се односе на другу половину 19. века, из пера истакнутих српских културних посленика, књижевника, уметника, државника, новинара, политичара. Међу основним анализираним изворима су мемоари (Јакова Игњатовића, Милана Савића, Савке Суботић, Лазе Костића, Бранислава Нушића, Тодора Стефановића Виловског, Павла Софрића, Владимира Јовановића, Милана Ђ. Милићевића, Владана Ђорђевића, Михаила Полит-Десанчића, Косте Христића, краљице Наталије Обреновић, краља Николе I Петровића), аутобиографије (Никанора Грујића, Јована Суботића, Милана Савића, Симе Матавуља, Стевана Тодоровића), дневници (Николе Крстића, Милана Ђ. Милићевића, Пере Тодоровића, Милице Стојадиновић Српкиње) и путописи (Драгомира Брзака, Љубомира Ненадовића, Владана Ђорђевића, Милана Ђ. Милићевића, краља Николе I Петровића), као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима, својеврсне „аутобиографије о другима“ (Милана Савића, Јована Грчића, Лазе Костића, Михаила Полит-Десанчића).³⁶

О значају ових извора за упознавање српске културне историје говоре већ појединачни одломци из друштвених и културних биографија аутора, односно књижевноисторијски осврти на одабране сегменте садржаја документарних записа. Не чини се као случајност ако у овом контексту на првом месту буде издвојена личност Јакова Игњатовића (1822–1889). Истакнут у националном и културном животу угарских Срба, српски посланик у Угарском сабору и један од најистакнутијих омладинских првака 50-их и 60-их година, Игњатовић је остао познат као романописац и посебно као мемоарист. У друштвено-културном, политичком и књижевноисторијском смислу прошавши кроз три раздобља – грађанско-просветитељску струју са коренима у 18. веку, прожету националним и романтичарским тежњама које извиру из устанка, Вукове реформе и народне поезије,

³⁶ Детаљан преглед коришћених извора изложен је у прилогу.

романтичарско омладинско доба 50-их и 60-их година, када је био политички и књижевно најактивнији, и раздобље реализма – овај аутор је у многим својим књижевним делима, а поглавито у *Мемоарима*, испричао изузетне успомене из живота, представио значајне људе које је познавао и догађаје којима је присуствовао.³⁷ Сабрани на основу архивске грађе, живог предања и личних искустава, Игњатовићеви *Мемоари* су у литератури обележени као драгоцен извор за истраживање живота српског грађанства у Угарској и различитих видова његове материјалне и духовне културе.³⁸ Ово „огледало прошлог доба” посебно осветљава аспекте пишчевог односа према актуелном „народносном питању“ и његову позицију у интересу помирљивости између пробуђеног мађарског национализма и националних тежњи српског народа.³⁹ Оно одсликава значајна историјска збивања у култури и делатности низа Игњатовићевих пријатеља, познаника и сарадника различитих сталежа, занимања, улога и угледа у друштву, међу којима су многи били активни у свету уметности. Управо су ови *Мемоари* послужили као основна грађа за различите студије о историјским, културним приликама и свакодневици у животу Срба у Угарској. Још један Сентандрејац, Павле Софрић (1857–1924), потоњи професор гимназије у Шапцу, Лозници, Нишу и Београду, учесник у оснивању Народне библиотеке и њен први библиотекар, у мемоарским белешкама *Моменти из прошлости и садашњости вароши Сентандреје* оставио је значајне податке за истраживање српске културне историје на овим просторима. Међу пишчевим записима посебну драгоценост представљају успомене из ђачких дана, из седме и осме деценије 19. века.

У *Приликама из мога живота* и у записима *Из прошлих дана* Милан Савић (1845–1930), писац и књижевни критичар, вишегодишњи уредник *Летописа Матице српске*, пише о личним искуствима доживљеним у гимназијским данима у Новом Саду и Бечу, о успоменама из Лајпцига, Јене и Русије, износи опште податке о

³⁷ Упор. Душко М. Ковачевић, *Јаков Игњатовић: Политичка биографија 1822–1889*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006, 10–11.

³⁸ Види: Живојин Бошков, „Сентандрејско грађанство у делима Јакова Игњатовића“, 129–151; Исти, „Игњатовићево огледало прошлог доба“, 7–16.

³⁹ Душко М. Ковачевић, *нав. дело*, 26. Види и: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983, 368.

културном животу Сегедина, Печуја, док су у посебном додатку саопштени и драгоцени одломци из Савићеве преписке са значајним личностима српске књижевне и културне историје (Симо Матавуљ, Урош Предић, Бранислав Нушић, Лаза Костић, Тихомир Остојић). *Успомене* Савке Суботић (1834–1918) доносе карактеристичне слике о српском друштву 60-их и 70-их година 19. века, из угла успешне жене из виших друштвених слојева. Као покретач Прве женске задруге у Новом Саду и Више женске школе у Панчеву, почасни члан Београдског женског друштва и Кола српских сестара, ауторка у мемоарима описује борбу за самостални рад, оснивање школа, виших образовних установа и разноврсних других културних друштава за девојке.⁴⁰

Мноштво карактеристичних погледа на свет културе и уметности нашло се и у различитим чланцима из пера Лазе Костића (1841–1910), окарактерисаног као најзначајније и најоригиналније стваралачке личности међу српским романтичарима, најдаровитијег представника дијалектичке поетске филозофије која укида границу између овоземаљског и метафизичког у разлагању и тумачењу стваралачког процеса.⁴¹ Овај „претеча и пророк будућих модернистичких, чак и авангардистичких песничких идеја, зачетник српске есејистичке критике“,⁴² значајан сегмент својих записа посветио је темама из области културе и уметности. Расуте по часописима и различитим текстовима, а највише у *Књизи о Змају* и у песниковој заоставштини, фрагменте мемоарског, дневничког и аутобиографског карактера у којима пише и о овим темама, у једну замишљену аутобиографију Лазе Костића окупио је Младен Лесковац.⁴³

⁴⁰ Види: Ана Столић, „Предговор“, у: Савка Суботић, *Успомене*, Српски мемоари, књ. 8, Српска књижевна задруга, Београд 2001.

⁴¹ Предраг Палавестра, „О Лази Костићу као критичару“, у: Лаза Костић, *О књижевности. Мемоари*, 1, прир. др Предраг Палавестра, Матица српска, Нови Сад 1991, 8; Исти, *Историја српске књижевне критике*, I, Матица српска, Нови Сад 2008, 90–91.

⁴² Исто.

⁴³ Лаза Костић, *Из мога живота*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 15, Нолит, Београд 1988; Види: Зоран Милутиновић, „Биографија и литерарно обликовање у мемоарским, аутобиографским и дневничким списима Лазе Костића“, у: *Лаза Костић и српски и европски романтизам*, Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд 1993, 97–100.

И у мемоарским пресецима прошлог и садашњег времена кроз слике о *Старом Београду* Бранислава Нушића (1864–1938), у контексту говора о свакодневном политичком, духовном, уметничком, књижевном животу, писано је о стању у српској музици. Ова виђења Нушић износи на основу личних искустава, познанстава и контакта са појединцима активним на пољу музичке уметности, али и с обзиром на посредне увиде из актуелне штампе или других написа о културним и музичким токовима српске уметности 19. века. О културном животу Београда приближно истог доба писао је и Коста Христић (1852–1927), угледни правник и дипломата, отац познатог српског композитора Стевана Христића (1885–1958), осветљавајући сфере деловања низа значајних јавних личности из света политике и књижевности и коментаришући рад институција културе у Београду.

Значај личних сећања за познавање прилика у српској друштвеној и културној историји 19. века препознатљив је у обимном регистру тема које у мемоарима отварају и други угледни представници српске историографије, етнологије, педагогије, новинарства и политике, као и представници двора. Као учесник и посматрач многих значајних друштвених догађаја, један од најистакнутијих представника Уједињене омладине српске, Владимир Јовановић (1833–1922) писао је о Србији после ослобођења од Турака и о револуцији 1848. године, о привредним, друштвеним и политичким односима, о културном утицају Срба из Угарске на српски живаљ у Кнежевини и Краљевини Србији, посебно о школама, школовању и српским ђачким дружинама у Шапцу и Београду, о делатности Уједињене омладине српске са обе стране Саве и Дунава, као и о дипломатским мисијама у емиграцији и значајним друштвеним контактима.⁴⁴ О политичким и економским приликама и о угледним личностима у Србији у другој половини 19. века у мемоарским одломцима говоре и Милан Ћ. Милићевић (1831–1908), књижевник, педагог, историчар и етнолог, утемељивач и председник Српског археолошког друштва, члан Српског ученог друштва и Српске краљевске академије, председник Српског археолошког друштва и један од оснивача Српске књижевне задруге, као и политичар, новинар и

⁴⁴ Упор. Василије Крстић, „Предговор“, у: Владимир Јовановић, *Успомене*, прир. Василије Крстић, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1988.

књижевник Михаило Полит-Десанчић (1833–1920). Уз мноштво успомена из периода српско-турског и српско-бугарског рата, у мемоарским записима Владана Ђорђевића (1844–1930), лекара, политичара и књижевника, председника министарског савета Краљевине Србије и оснивача Српског лекарског друштва, представљени су и односи између српске и грчке културе, писано је о друштвеним, политичким и културним приликама у Србији за време владавине краља Милана. У мемоарским записима Тодора Стефановића Виловског (1854–1921), књижевника, историографа, новинара и политичара, посебно су разматране прилике у Бечу у шестој деценији 19. века, у периоду најснажнијег утицаја политичке и културне престонице Хабзбуршке монархије на српску културу у процесима европеизације. Ови утицаји уочени су преваходно у стваралаштву многобројних уметника, књижевника и научника који су, боравећи у „царствујушчем граду“ прихватили доминантне културно-уметничке тековине западноевропске цивилизације.⁴⁵ Живо су описане друштвене прилике међу Србима у Бечу, сликовито дочарана сфера свакодневног живота грађанских породица и представника угледног трговачког сталежа, са нагласком на феномену словенске узајамности и друштвених окупљања која су неретко била инспирисана управо музичким садржајима.⁴⁶ И у литератури је наглашено да Виловски са истом компетенцијом коментарише широку скалу питања: о политици, историји, публицистици, школству и науци, музици, театру, литератури, уметности и култури уопште.⁴⁷ Најзад, у мемоарским записима краљице Наталије Обреновић (1859–1941) и краља Николе I Петровића (1840–1921) представљена су културна дешавања из сфере приватног и јавног живота у Србији и Црној Гори, у Италији, Француској, Швајцарској, Русији.

Аутобиографски записи, као и збир биографских слика које су поједини аутори бележили о својим савременицима, пружају такође мноштво драгоцених података веома корисних за наше истраживање. Као извор за тумачење односа према

⁴⁵ Упор. Дејан Медаковић, *Срби у Бечу*, Прометеј, Нови Сад 1998, 22.

⁴⁶ Исто, 161–163.

⁴⁷ Сава Дамјанов, „Т. С. Виловски: посматрач, сведок, учесник“, у: Тодор Стефановић Виловски, *Моје успомене (1867–1881)*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 14, Полит, Београд 1988, 552.

сферама културе и уметности међу представницима црквене јерархије у 19. веку, али и као извор значајне литерарне вредности, издваја се *Аутобиографија* књижевника, песника и пакрачког епископа Никанора Грујића (1810–1887). Аутобиографско дело *Живот дра Јована Суботића* (1817–1886), књижевника и политичара, угледног новосадског адвоката, вредновано у књижевноисторијским студијама као штиво које доноси значајне записе о ауторовој књижевној делатности, преноси драгоцене податке о Суботићевим укључењима у актуелна политичка и културно-политичка питања. О приликама у култури говори и Милан Савић, у серији некролога објављиваних у часописима *Јединство* и *Застава*, а касније обједињених под насловом *Наши стари*. Кроз посебан вид аутобиографије, својеврсну „аутобиографију о другима”, овај писац износи сећања на велики број својих савременика, познаника и пријатеља из кругова књижевника, глумаца, новинара, уметника, као и мање знаних и незнаних личности које су обележиле друштвени и културни живот Новог Сада у 19. веку. Међу аутобиографима који у белешкама посебно истичу свет културе и уметности, издвајају се и Симо Матавуљ (1852–1908), драгоценим музичким сликама из далматинских, хрватских и црногорских крајева у *Биљешкама једног писца*. Академски сликар и музички уметник, ученик и сарадник Корнелија Станковића, Стеван Тодоровић (1832–1925) у аутобиографским записима такође бележи разноврсне утиске из академских уметничких кругова свога доба, не изузимајући музику из других области културних делатности о којима предано пише, међу којима су и театар, спорт, примењено стваралаштво, педагогија, новинарство, сликарство, графика, скулптура итд.⁴⁸

Обухватајући приватни и јавни живот аутора, дневничке белешке допуњавају слику политичке, друштвене и културне, али и духовне свакодневнице у другој половини 19. века. Жива слика Београда у записима Николе Крстића (1829–1902), правника и историчара приказује, између осталог, прилике у државним, научним и културним институцијама (Лицеј, Велика школа, Учено друштво, Српска краљевска академија) током владавине династије Обреновића. Искуство овог Србина из

⁴⁸ Упор. Никола Кусовац, Милена Врбашки, Вера Грујић, Вања Краут, *Стеван Тодоровић 1823–1925*, Народни музеј Београд, Галерија Матице српске, Нови Сад 2003.

Угарске, који је у Београду третиран као *други*, пречанин, „Шваба“, значајно је посебно са становишта политичке и културне интеграције српског народа, који је у поменутом периоду живео у различитим културно-цивилизацијским круговима.⁴⁹ Драгоцени су Крстићеви извори приликом писања дневника, међу којима су различити изводи из штампе и књига, као и лична искуства са путовања и многобројних политичких и културолошких мисија.⁵⁰ Осим бележака из породичног живота, и Милан Ђ. Милићевић и Пера Тодоровић (1852–1907) у *Дневник* уносе осврте на политичке прилике, говоре о носиоцима јавног, политичког, привредног, просветног и културног живота престонице и осталих делова Србије.

Записе Милана Ђ. Милићевића посебно одликују осврти на духовне и црквене прилике. На основу живог, активног увида у богослужбени живот, као и на основу учесталог контакта са представницима црквене јерархије, Милићевић пише о односима унутар Цркве, посебно и о црквеној музици, о приликама у београдској Богословији Св. Саве и о појању у београдским храмовима.

Дневник Милице Стојадиновић Српкиње (1828–1878), *У Фрушкој гори 1854*, садржи писма драгим људима, песме, белешке о народним обичајима, преводе и полемике, записе о сопственом књижевном и преводилачком раду, као и о познанствима и сарадњи са значајним личностима српске културне историје – о блиском пријатељству са Вуком и Мином Караџић, Љубомиром Ненадовићем, о сусретима са владиком Његошем, Бранком Радичевићем.

Посредно коментарисан, дневник Тихомира Остојића, књижевника, филолога, професора књижевности и црквеног појања у Великој новосадској православној гимназији, доноси посебна сведочанства о периоду школовања у Новом Саду, о односу према савременим проблемима на пољу културе и уметности и нарочито о црквеној музици.⁵¹

⁴⁹ Види: Латинка Перовић, „Никола Крстић: Србин из Аустро-Угарске и интелектуалац у Србији друге половине 19. века. Прилог проучавању српске елите“, у: *Токови историје*, 1–2, 2008, 267–279.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Тихомир Остојић, *Дневник*, Рукописно одељење Матице српске (РОМС), М. 5901. Одабрани сегменти *Дневника* коментарисани су у: Катарина Томашевић, „Тихомир Остојић и музичко просвећивање“, *Свеске Матице српске*, 20, Серија књижевности и језика, 7, Нови Сад 1991, 82–89; Даница Петровић, „Тихомир Остојић и српска музичка баштина“, *Православно српско црквено пјеније*,

Најзад, путописни извори откривају вишеструко занимљиве садржаје: приказ путовања *Из Београда у Солун и Скопље са Београдским певачким друштвом* (1894), из пера Спира Калика (1858–1909), учитеља и гимназијског професора, значајног учесника у оснивању нишког Народног позоришта и црквеног певачког друштва „Бранко“, као и осврт књижевника Драгомира Брзака (1851–1905) на турнеју истог хорског ансамбла *Са Авале на Босфор* (1895). Највећи српски путописац и творац ове књижевне врсте Љубомир Ненадовић (1826–1895), као и Владан Ђорђевић и Никола I Петровић, оставили су драгоцене коментаре о животу уметничких институција и о активностима појединаца у Италији, Немачкој, Швајцарској и у Цариграду, док је Милан Ђ. Милићевић у *Путничким писмима и записима из књажевачког краја*, уз остала историјско-географско-етнолошка запажања о животу српског народа у овом подручју, забележио и драгоцене појединости у вези са музичком традицијом.

Осим мемоарских, аутобиографских, дневничких и путописних извора, наше истраживање је обухватило и сегменте биографије Лазе Костића из пера Милана Савића, као и Костићеве написе *О политици, о уметности и Књигу о Змају*, обимни полемички рад о водећем песнику српског романтизма, у којем Костић образлаже своје схватање песничке уметности и преиспитује дубине уметничких дела, међу којима су и остварења музичких стваралаца.⁵² Значајне цртице о музичарима пронашли смо и у белешкама Јована Грчића, уз цитиране сегменте преписке, у делу *Портрети с писама*. Књижевник и преводилац, професор у Великој новосадској православној гимназији, члан Матице српске, дугогодишњи председник Српске читаонице и члан управе Друштва за Српско народно позориште, организатор музичког дела програма гимназијских светосавских беседа, диригент гимназијског хора и оркестра у периоду 1878–1901, пише о својим познаницима, ученицима и сарадницима, међу којима су и многи његови саборци на пољу ширења музичке културе и просвете. Најзад, као пример могућности да и жанр фикционалног текста

по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић, за мешовити и мушки лик, прир. Д. Петровић и Ј. Вранић, Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Музиколошки институт САНУ, Нови Сад, Београд 2010, 9–21; Марина Марковић, Милица Андрејевић, „Из заоставштине др Рајка Веселиновића: о Тихомиру Остојићу и Остојићеву“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 53, 2015, 167–176.

⁵² Упор. Предраг Палавестра, *нав. дело*, 8.

буде тумачен с обзиром на својеврсни ниво документарности, у раду су сагледани и сегменти путописних записа *С Дрине на Нишаву* песника и писца Милорада Шапчанина (1841–1895), гимназијског професора, члана Српског ученог друштва и Српске краљевске академије, секретара Министарства просвете и црквених дела и управника Народног позоришта у Београду (1877. и 1880–1893).

2. Циљеви истраживања и методолошки поступци

Основни циљеви нашег истраживања били су усмерени како на утврђивање културноисторијског и институционалног статуса музике у поменутих делима српске документарно-уметничке прозе, тако и на евидентирање и аналитичку обраду неистражених извора који доносе сведочанства о музици као значајног дела српске културне историје. Извори потврђују да је музика, у сфери јавног и приватног, била важан сегмент живота свих слојева српског друштва 19. века, у врло сложеним геополитичким и културноисторијским контекстима. У дијахроној перспективи, истражени материјал одсликава динамику и еволуцију облика и видова присуства музике и музичког живота у свим срединама насељеним српским живљем у овом периоду: у Хабзбуршкој монархији, Кнежевини и Краљевини Србији, као и у српским енклавама у другим националним срединама.

Документарни записи сведоче о месту музике у сфери личног интересовања, афинитета и искустава писаца и њихових савременика, односно представљају статус музике у контексту културе свакодневног живота међу Србима у 19. веку. Кроз појединачне тематске слике о музици у документарно-уметничким изворима, портретисани су музички ствараоци, извођачи и публика, представљен је рад значајних музичких институција, описани су различити облици и поводи за музицирање, коментарисани аспекти музичке интерпретације, анализиране одлике традиција вокалне и инструменталне музичке праксе из различитих регија.

Према ставовима историчара, паралелно трајање различитих културних модела, пореклом из двају цивилизацијских кругова, грађанске Европе и балканско-османске културе, као и опште политичко стање и однос према верском опредељењу, довели су до појаве културног плурализма међу Србима у 19. веку. На предиспозиције развоја културе утицала су географска обележја и државни оквири, а културни модели су формиран на основу актуелних идејних, верских, образовних, друштвених и привредно-економских кретања и традицијске праксе.⁵³ Кроз различите облике приватности и специфичности односа приватних и јавних сфера, издвојена су три културна модела, у оквиру којих препознајемо и поједина „музичка обележја“.

Основе приватног живота у оквиру првог модела, који карактерише вид „ограничене приватности“ у Османском царству – на подручју јужне Србије, Косова и Метохије, Санџака, Босне и Херцеговине – сагледане су у односу на вишевековно искуство живота српског народа у исламској држави, као и на савремене токове културе у османском друштву након низа ослободилачких ратова на балканском простору, изградње новог културног система и, посебно, новог културног модела православног становништва. Управо су белешке Бранислава Нушића издвојене као извор који показује да су се основне животне прилике српског становништва (Нушић конкретно говори о Косову) сводиле на оквири куће и породице. Водећи друштвени слој православног становништва у оквиру овог културног модела представљали су трговци и занатлије, а православна вера означавала је једну од окосница идентитета српског народа у Османској империји.⁵⁴

Модел „хармоничног грађанског друштва“, утемељен на идеалима грађанског друштва, заснованим на нововековним, хуманистичким и просветитељским идејама које су значајно утицале и на европску културу, негован је у свакодневици српског живља на подручју Хабзбуршке империје, Кнежевине/Краљевине Србије, као и у далматинским градовима и приморским областима. Просветитељски идеали,

⁵³ Проучавање културних модела засновано је на искуствима студија културе и нове историје уметности, која подразумева контекстуални приступ. Ненад Макуљевић, „Плурализам приватности – Културни модели и у 19. веку“, у: *Приватни живот код Срба...*, 17–53.

⁵⁴ Исто, 24.

уграђени у водеће идејне токове српског грађанског друштва и надграђивани либералним идејама 19. века, посебно су одликовали културу, која је виђена као једно од најмоћнијих средстава за изградњу човекове личности и поље духовног усавршавања. Специфична потреба за „потрошњом“ културе, у оквиру овог модела, подстицала је општу тежњу ка присуствовању културним догађајима и упознавању знаменитих културних центара – музеја, позоришта, изложби (додајмо овоме и: оперских кућа, концертних дворана) у оквиру културе путовања.⁵⁵ Међу најистакнутијим примерима српских путника и мемоариста који у овом контексту пишу и о значајним музичким искуствима, издвајају се, уз Љубомира Ненадовића, и Лаза Костић, Милан Савић, Јован Суботић, Стеван Тодоровић и Милан Ђ. Милићевић.

Развој грађанског друштва код Срба пратио је и развој многобројних удружења и институција намењених образовању, друштвеним окупљањима око културних, уметничких и музичких догађаја. На другој страни, пун развој грађанских идеала оствариван је у приватном простору, у оквиру култа породице, породичних свечаности и грађанских забава, које, према нашим изворима, такође одликују музички садржаји.⁵⁶ Уочљив је и глобални утицај европских метропола попут Париза и Беча, као најутицајнијих модних и уметничких центара посебно од друге половине 19. века.

Трећи, „домаћи“ културни модел, као особени спој праксе неговане у Османском царству и идеала грађанске Европе, према историјским виђењима доминирао је друштвом Србије у време прве владавине кнеза Милоша Обреновића, а његово трајање најдуже је опстало у сеоској и варошкој култури.⁵⁷ „Домаћу“ културу, са комбинованим искуствима османског и европског грађанског друштва, одликовале су сличност конструкције јавних и приватних идеала у широким слојевима и у животу елите, пренос приватних идеја у јавну сферу и својеврсно „хармонизовање“ приватног и јавног. У контексту мемоарских сведочанстава, овај модел је превасходно пригодан као шири оквир за тумачење сеоске и варошке музичке

⁵⁵ Исто, 32–33.

⁵⁶ Исто, 36.

⁵⁷ Исто, 38.

традиције, друштвених окупљања и музицирања на саборима, вашарима, као и музичког живота у кафанама.

Најзад, паралелно опстајање различитих културних модела довело је и до покушаја конструкције „јединственог“ националног идентитета међу Србима, који су у 19. веку живели у различитим срединама. Сведочења о музици као посебном пољу, па и „средству“ за неговање националне идеје занимљиво је сагледати с обзиром на став да је усвајање националне идеје зависило од личних уверења и да је приватни живот представљао иницијалну и завршну тачку националистичког деловања, као и да је дејство национализма, засновано на најширим културним обрасцима, уочљиво у свим животним сферама.⁵⁸

Документарни извори потврђују да су међу кључним карактеристикама различитих културних модела, осим одговарајуће употребе визуелне културе, музичка кретања заузимала посебно место у изградњи друштвене сфере и рецепције целокупне стварности. Облици музицирања у различитим контекстима свакодневице били су условљени друштвеним структурама и позицијама међу учесницима уметничке праксе. Овде сакупљени написи о музици отварају мноштво сложених питања, која воде ка тумачењу статуса музике у широком друштвеном, културно-политичком, духовном и уметничком контексту епохе. Једно од многих је питање функције музике у процесу означавања друштвеног статуса, у оквиру представљања разлика између урбане и руралне средине и у еволутивним процесима урбанизације, образовања, настајања нових културних слојева.

Највећи број документарних записа о музици односи се на општи феномен друштвених окупљања, у разноврсним приликама и културним, историјским околностима. Када је реч о приватној сфери у градској и варошкој средини, доминирају сведочанства о кућним и салонским дружењима уз клавирско или камерно музицирање. На другој страни, сéла, прéла и мобе као најзаступљенији видови приватних окупљања у сеоској средини – у основи радног, посленичког карактера – такође су приказани као прилике за заједничко музицирање.

⁵⁸ Исто, 46.

У контекстима грађанског јавног друштвеног живота истакнута су сећања на друштвена окупљања у оквиру делатности институција културе, у позоришту, опери, на баловима, као и на концертима и беседама у организацији певачких друштава. У сеоској, али и у варошкој и градској средини, посебну популарност имала су музичко-играчка окупљања на вашарима и народним саборима. Најзад, литургијска, богослужбена сабрања, у оба друштвена контекста, обележена су и у овом периоду карактеристичном музичком праксом.

Приказ музичког стваралаштва и извођаштва у свим поменутиим сферама, као значајног сегмента српског народног и уметничког наслеђа, темељно кореспондира са контекстом говора о брижљивом неговању националног стила и израза, подстакнутом интензивним буђењем националне свести у овом периоду српске историје. Кроз густу мрежу различитих записа у одабраним документарним изворима проткане су нити које доносе слику о стварању српског националног музичког идентитета током 19. века. Мемоарске белешке пружају утисак да је у ери општег бујања националних идеја свет музике био погодно тле за негу српског духовног идентитета, као и за упознавање уметничких традиција других народа; оне такође сведоче и о потреби за представљањем српске музичке баштине у ширим друштвеним, културним и уметничким оквирима, као и о усвајању појединачних тековина модерне, европске културе (усвајање и рецепција жанрова европске музике и сл.).

Поменута сведочанства имају облик персоналних искустава повезаних са ауторским поетикама и концепцијама конкретних мемоарских дела. С обзиром на природу извора, сведочанства носе индивидуализовану, парцијалну перспективу, често подређену функцијама и облицима текста, поетици појединих аутора, те границама сећања. Изворе смо у раду класификовали према врстама (жанровима) и релевантности сведочанстава о музици и музичком животу код Срба у другој половини 19. века. Спроведени су опис и класификација аспеката музичког живота заступљених у идентификованим изворима. Прикупљена грађа је анализирана и вреднована с обзиром на садржину и на ставове аутора, а промишљање постављених хипотеза усаглашено са увидом у релевантне студије из области опште и културне

историје, историје књижевности и књижевне критике, историје музике, културне антропологије, историје ликовних уметности.

д. Концепција дисертације

У уводном поглављу одређена је тема дисертације. У главним цртама, представљени су извори, сачињен је сажет преглед стања досадашњих истраживања главних токова српске музике у 19. веку и мемоарских дела српских аутора која садрже сведочанства о овој области српске културне историје. Наговештени су циљеви и потенцијални доприноси рада, у контексту доприноса српске документарно-уметничке прозе друге половине 19. века историји српске музике тога доба.

Комплексност и разноликост грађе на основу које су формирана средишња поглавља рада одредиле су и њихове неистоветне структуре. Уз пуну свест о могућностима другачије организације материјала, па и концепције појединачних поглавља, суочени са проблемима и изазовима прве систематизације, у овој прилици смо одређени да садржај централних поглавља организујемо према основним тематским целинама о музици које су уочене у самим мемоарским написима. Начелно разграничење на приказ аспеката живота различитих музичких жанрова унутар појединачних поглавља је добило посебна рашчлањења, у складу са контекстуалним оквирима. Пре свега, уважена су историјска и антрополошка виђења датог периода, посебно она о односима јавног и приватног живота, у оквирима комплексне приче о друштвено-културним односима и разноврсним чиниоцима културно-уметничког живота међу Србима на различитим територијама. Тако су средишња поглавља организована према следећим целинама: **2. Музичке активности појединаца и рад музичких институција** (а. Музички портрети знаменитих личности – Свет професионалног музицирања и стварања, Свет аматерског музицирања; б. Активности музичких ансамбала и рад културних

институција – Певачка друштва и инструментални састави, Музички живот позоришта и опере), **3. Пракса клавирског, камерног, хорског и оркестарског музицирања** (а. Кућно и салонско музицирање – Вештина клавирског и камерног музицирања – одраз друштвеног статуса, Салон – музичко поље „полујавне приватности“, Цртице о музичком репертоару; б. Музика на баловима, игранкама, беседама, концертима – *У Хабзбуршкој монархији* – Друштвени слојеви на балском подијуму, Музички репертоар и национална идеја, Хуманитарни карактер музичких окупљања, Музички живот кафане у Хабзбуршкој монархији, *У Кнежевини и Краљевини Србији* – Атмосфера и гости на дворским и општинским баловима. Беседе и концерти, Одрози музичког репертоара: српско и европско, погледи „изнутра“ и „споља“, Револуција урбаног и уметнички новитети – музички живот кафане у Србији), **4. Традиционална (световна) народна музика** (а. Праксе сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа – Песме уз рад, Песме везане за обичаје животног и годишњег циклуса, б. Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије народних весеља – Село – место очувања црквено-народне традиције; Град – место сусрета култура и музичких традиција; в. Народни свирачи као национални хероји – гуслари, гајдаши, тамбураши и „хегедаши“), **5. Црквена музика** (а. Знаменити појци и карактеристике појачке праксе на подручју Карловачке и Београдске митрополије; б. Мелографи, диригенти и композитори заслужни за неговање српске црквене музике; в. Црквена музика у систему школског образовања; г. Појање у систему кућног васпитања и образовања. Црквена музика у сфери приватног живота; д. Између спољашњих утисака и личних искустава – духовни доживљаји и приповедање о црквеној музици).

Сложеност сваке од отворених тема у оквиру првог прегледа сакупљене грађе имплицира потребу за даљом разрадом појединачних поглавља и могућности њихове контекстуализације, укрштања са другим, примарним и секундарним изворима. У том смислу нужно је констатовати и својеврсну „пропустљивост“ граница међу поглављима, с обзиром на карактеристично преплитање разматраних питања и постављених тема. Један од упечатљивих примера је област црквене музике, која суштински прожима поља свих поглавља (почевши од приказа делатности

појединаца на овом пољу и рада црквених хора, присуства црквене музике у оквирима кућног, клавирског музицирања, њене улоге у контекстима традиционалне, фолклорне музичке праксе итд.), али је овом приликом издвојена и као целина у оквиру засебног поглавља. Такође, у оквиру појединих поглавља (посебно о баловима) представљени су и одабрани сегменти мемоарских записа који не доносе увек директне информације о музици, али на основу којих је могуће осветлити ширу слику друштвено-културних контекста, повезаних и са оквирима музичких дешавања.

Кроз поменуте тематске комплексе, местимично је тумачен проблем поетике мемоаристичког приповедања о музици, односно поетике појединачних аутора. У посебном поглављу, **6. Нивои документарности мемоарских написа о музици** (а. Реторичко-стилски и жанровски оквири; б. Специфичности односа *документарно-фикционално*; в. Документарно-уметнички жанрови на размеђи приватног и јавног; г. Документарно-уметнички текстови о музици као предмет културних истраживања) изнете су основне карактеристике документарно-уметничких прозних жанрова и наговештени аспекти сагледавања ових одлика као критеријума за утврђивање степена документарности појединачних дела, односно њихове релевантности за тумачење токова српске музичке историје.

Закључци изнети у завршном поглављу воде и ка детаљнијем разматрању питања о степену документарности мемоарских бележака као извора за истраживање српске музичке и културне историје. Тумачењем мемоарских написа о присуству музике у различитим друштвеним контекстима и круговима, отворене су могућности за сагледавање њених разноврсних улога, у сфери приватног и јавног живота међу Србима, у другој половини 19. века, али и посебно питање о функцији музике у контекстима књижевног стваралаштва појединачних аутора. Као засебна тема, или као један од циљева сваког тумачења прошлости, на основу анализираних сведочења о месту и улогама музике у животу Срба у минулом периоду појављује се и потреба за тумачењем савремених културно-уметничких токова, као и специфичности односа између сфера двеју уметности – музике и књижевности.

2. МУЗИЧКЕ АКТИВНОСТИ ПОЈЕДИНАЦА И РАД МУЗИЧКИХ ИНСТИТУЦИЈА

Мемоарске белешке доносе сведочанства о контактима писаца са појединцима који су на различитим нивоима били активни у свету музике, као и о односу ових личности и самих мемоариста према раду познатих институција културе у другој половини 19. века. Овај део грађе приказује обресе и кретања широких културних кругова, различитих друштвених слојева, окупљених око заједничке потребе за уметношћу. Интересовање за активности певачких друштава, војних и приватних оркестара, српских позоришних трупа и европских оперских кућа, указује на ширину образовања и свести књижевних аутора о значају делатности музичких институција у процесима развоја културног и уметничког живота у грађанском друштву 19. века. У овим сегментима мемоарских записа осветљен је однос између музике и политике, тумачена су питања друштвеног статуса музичара и општег стања музичке уметности у Хабзбуршкој монархији и у Кнежевини/Краљевини Србији.

У већини случајева, извори откривају појединости које су у оквирима досадашњих музиколошких истраживања биле непознате. Осветљене су биографије музичара, препричани занимљиви сусрети, заједнички проживљени музички утисци, откривене посебне склоности или одбојности самих писаца према музичарима и одређеним музичким праксама.

Активни уметници, међу којима су били школовани композитори, певачи и инструменталисти, као и музички аматери, љубитељи и познаваоци различитих облика музичког извођаштва, остављали су разноврсне утиске на ауторе ових текстова, па су и видови уметничких делатности у документарним белешкама различито коментарисани. Осим осврта на доприносе појединаца развоју хорске музике, као и оних о концертним активностима истакнутих уметника, посебну драгоценост чине одабрани детаљи из биографија музичара, које су писци запажали кроз лично познанство и контакт у сфери приватног живота. Упечатљива је потреба

за истицањем музичког талента и музичког ангажмана у записима о пријатељима, познаницима и сарадницима који за музику нису били професионално везани. Овим белешкама писци исказују виђење општег значаја музике у свакодневном, приватном и јавном окружењу и описују сопствене склоности ка уметности. Читалац документарних извора упознаје књижевнике као активне чланове музичке публике, али и као надахнуте музичке актере, у различитим контекстима.

а. Музички портрети знаменитих личности

і. Свет професионалног музицирања и стварања

У записима о знаменитим Новосађанима, Милан Савић даје своје виђење биографије Александра Морфидиса-Нисиса. На првом месту, коментарише композиторов допринос на пољу музичке културе у Новом Саду, активност у грчкој школи и ангажовање у области српске хорске, посебно црквене музике. Савић похваљује Морфидисову пионирску улогу у процесу увођења „ноталног“, четворогласног хорског појања у богослужбену праксу српске цркве у Новом Саду и наводи да је Морфидис нотама забележио прву српску литургију.⁵⁹ Сведочење да је рукопис предат Јовану Јовановићу Змају и да је Змај овај аутограф потом уступио „једној нашој јавној библиотеци“ представља питање за додатна истраживања.⁶⁰

⁵⁹ Уз Готфрида Прејера и Бенедикта Рандхартингера у Бечу, Франческа и Ђузепеа Синика у Трсту, Вајса фон Беренфелса у Петрињи, Спиридона Трбојевића у Темишвару, Николу Ђурковића у Панчеву, Александар Морфидис Нисис је био један од првих композитора који су писали хорску музику за потребе богослужења у српској православној цркви. Савић оправдано наглашава да је Нисис пионирски изводио хорску богослужбену музику у Новом Саду.

⁶⁰ Међу последњим музиколошким истраживањима Нисисовог рада и композиторског опуса, забележен је податак да Литургија није сачувана. Упор. Биљана Милановић, „Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 1994, 87–96; Маријана Кокановић, „Александар Морфидис Нисис a la Robert Schumann“, *Свеске Матице српске*, 48, 2008, 105–113.

Значај овог сегмента Нисисове делатности увиђа и у одломцима мемоарских записа наглашава и Михаило Полит-Десанчић. Према његовом сведочењу, већ је прво извођење делова Морфидисове литургије са ђацима гимназије потврдило да ће четворогласно појање оставити изванредан утисак на велики број верника окупљених у новосадској Саборној цркви. Значајан је податак да је Политов отац, угледни новосадски трговац Јован Полит, у црквеној општини био један од најревноснијих поборника увођења хорског појања у богослужбену праксу.⁶¹

Савић у белешкама осветљава и ширу слику развоја хорског музицирања, које је у 19. веку оживљавало кроз ентузијазам аматера, представника различитих друштвених слојева и занимања. Истиче да су међу заинтересованом хорском омладином коју је Нисис подучавао били његови ученици, гимназисти, али и младе занатлије и трговачки помоћници. Карактеристичним тоном критике, пренесени су утисци о извођењу песме *Надежда, надежда мојега срца*, којом су се млади певачи представили на једној беседи. Живописни приказ неуспешног наступа, услед невешто вођених пратећих гласова, поколебаних основном тенорском мелодијом, јасно показује да је писац препознавао и разумео потешкоће у процесу почетног савлађивања четворогласног музичког система, у односу на једногласни.

Нисисов портрет из пера Милана Савића истовремено осветљава специфичну природу пишчевог односа према музици, односно нивое и ограничења личног Савићевог интересовања за музицирање. Обриси Морфидисовог лика представљени су и кроз упечатљиво ауторово сећање на период похађања часова клавира у детињству: евоцирање дечачког отпора према немилој музичкој активности и, неминовно, негативну успомену на учитеља:

„Познавао сам га лично а и мрзео сам га лично све догод ме је учио свирати у клавиру. Кад је то престало, престала је и моја мржња, да уступи места некој наклоности и то са његове оригиналности.“⁶²

⁶¹ Упор. Др Михаило Полит-Десанчић, *Успомене, Покојници*, прир. Сава Дамјанов, Новосадски манускрипт, Нови Сад 2006, 27; Упор. Васа Стајић, *Новосадске биографије, Из архива новосадског магистрата*, књ. 3, Град Нови Сад 1936, 98–127.

⁶² Милан Савић, *Наши стари*, Градска библиотека, Нови Сад 2010, 188.

Савић се тренутака са Морфидисом присећа као мучних часова, јер су га исти лишавали игре и слободног времена: „Од игре с мојим колегама задржала ме је још једна прилика, за мене неприлика: клавир. Ах, тај клавир! Па тај Морфидис! Још ми и сад бруји у ушима оно његово вечито 'још једаред!' иако сам ту партију одсвирао ваљда већ петнаест пута.“⁶³ Савић напомиње да га је мајка усмеравала на музичку активност, бодрећи га да постане клавирски виртуоз или композитор и не слутећи да у будућем књижевнику није било правога дара, ни интересовања за свирање:

„Најпосле се увери мати моја, да нећу никад бити Корнелије Станковић, те ме ослободи страшних мука. Но ја сам одахнуо тек онда сасвим, кад су пијанино изнели из куће и кад видех да су га пренели чак преко Дунава; можда сам се у себи молио Богу, да га носачи упусте и да пропадне кроз ћуприју у мутне таласе дунавске, само да га више не видим. Са мном заједно радовао се и Милорад, који осим црквеног појања није марио ни за какву инструменталну ни вокалну музику, премда је певао песме и врло радо слушао, кад смо ову или ону песму његову певали уз познату арију“.⁶⁴

Савићево сведочанство потврђује да је у настави клавира у овом периоду нагласак био на што бржем техничком напредовању и достизању виртуозитета, што је музичку наставу лишавало суштинског уношења у духовни смисао музике и неретко чинило сасвим непривлачном за децу.⁶⁵

Са друге стране, Савић не пропушта прилику да истакне да је певање волео и да је ову врсту музицирања радо упражњавао, иако је био свестан ограничења својих вокалних способности. Такође, писац похваљује Морфидисово певачко умеће и пријатну басовску боју гласа, подсећајући и на композиторов краткотрајни ангажман у Бечкој опери.

Кроз неколико записа различитих аутора, у фрагментарним мемоарским одломцима, мозаично је приказан лик Корнелија Станковића. Познато је да је први

⁶³ Милан Савић, *Из прошлих дана*, Издање српске књижаре браће Поповића, Нови Сад 1902, 23–24.

⁶⁴ Исто, 24.

⁶⁵ О овим негативним тенденцијама писао је Роберт Толингер у тексту „Махне у првој настави гласбе“, истичући да се тежњом ка механизму и усавршавању технике занемаривала „душевна страна гласбе“. Нав. према: Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...*, 187–188.

српски школовани музичар, посвећени борац за неговање и очување традиције српске црквене и световне народне музике, био високо цењен међу савременицима, посебно у круговима интелектуалаца, књижевника, уметника и државника. Документарне белешке мемоариста, који о Станковићу говоре као о блиском пријатељу и приказују композиторова кретања и позиције у сферама приватног живота, доносе и појединачне коментаре о ширем друштвеном контексту. У овом одељку истичу се записи Јована и Савке Суботић о српском друштву у Угарској, о склоностима и навикама представника српског грађанства и о круговима којима је припадао и Станковић. У засебним записима, у спомен на угодне тренутке дружења и креативне забаве, размене мишљења о књижевности, уметности и народним приликама, као и заједничког музицирања, супружници мемоаристи говоре о окупљањима у сопственом дому, у кући Јована Хаџића и код Павла и Јелене Риђички, у Будиму и у Бечу.

Савка Суботић запажа топлину Станковићевог односа према старатељима. Имајући и сама блиско искуство уживања у аматерском камерном музицирању (у мемоарима бележи да је са својим братом, Михаилом Политом-Десанчићем, изводила музику за виолину и клавир), ауторка издваја и заједничке музичке тренутке као посебан одраз емотивне блискости између Станковића и Јелене Риђички. Наглашено је да су свирали у четири руке или је гђа Риђички певала уз Станковићеву пратњу.

Михаило Полит-Десанчић, Станковићев пријатељ из студентских дана у Бечу, такође представља Корнелија као омиљену личност у друштву. Наведено је да је био особито драг гост у дому руског проте Михаила Рајевског, у којем су се средином 19. века Срби универзитетлије, као и словачка, чешка и словеначка омладина, окупљали на разговору, свирању и игранкама. Сличне прилике за забаву биле су и повод за посете породици Спирта, угледној трговачкој породици цинцарског порекла, која је живела у Земуну. Дом Јосифа Станковића, композиторовог брата, у Будиму, такође је био место на којем су се сусретали млади интелектуалци, српска студентска омладина, књижевници, уметници. Према сведочењу Милана Савића, овде су се на кратко укрестили и путеви композиторове братанице, Паве Станковић и Лазе Костића.

Премда поменути документарним белешкама није изричито потврђена, чини се основаном и претпоставка о могућим сусретима и контактима Корнелија Станковића са Костићем.⁶⁶ Својеврсну потврду о овом познанству, можда и о пријатељској блискости, износи Лаза Костић у *Књизи о Змају*, коментаром да ће, у процесу настајања српске химне, музика бити „Корнелова брига“.⁶⁷ Младен Лесковац подсећа и на податак да је Костић, инспирисан романтичарским националним полетом, Станковићу посветио две песме: најпре у име српске омладине, поводом свечаног дочека након запаженог извођења Станковићеве Литургије у Пешти 1860. године, а потом и по композиторовој смрти (1865).⁶⁸

У одељцима успомена о *Покојницима*, које Михаило Полит-Десанчић посвећује Станковићу, осећа се одјек присног пријатељства. Детаљно саопштена биографија младог композитора поткрепљена је разноврсним сазнањима која је Полит стекао у директном контакту, учесталим сусретима, дружењима и разговорима са Станковићем током заједничких студентских дана. Мноштво стручних коментара засновано је и на значајном личном музичком искуству Михаила Полита, из којег произлази и пуно разумевање етапа Станковићевог животног и професионалног пута и његовог изузетног учинка на пољу српске уметничке и црквене музике.⁶⁹

Станковићеве напоре у циљу афирмисања српске народне музике као националног духовног блага нарочито је ценила српска омладина окупљена у Бечу, која је и у време Баховог апсолутизма била национално активна, заинтересована за конкретно, практично спровођење панславистичких идеја.⁷⁰ Велики представник

⁶⁶ О односу између Лазе Костића и Корнелија Станковића види: Марта Фрајнд, „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века“, *Књижевна историја*, 43, бр. 145, 2011, 605–625. Ауторка истражује „метафизичке“ аналогije између Костићевих песама и енглеске поезије 17. века. Анализирана је Костићева *Певачка имна Јовану Дамаскину*, уз компаративно тумачење *Песме на дан св. Цецилије Цона Драјдена*, коју је Г. Ф. Хендл унео у једну од својих кантата. Према ауторкиним претпоставкама, Костић је Драјденове стихове могао упознати у овој музичкој верзији, у Пешти или у Бечу, у друштву Корнелија Станковића.

⁶⁷ Лаза Костић, *Књига о Змају*, Просвета, Београд 1984, 35.

⁶⁸ Песма „Над Корнелијем Станковићем“ први пут је објављена у часопису *Вила* Стојана Новаковића: Л[аза] К[остић]„Над Корнелијем Станковићем“, *Вила*, I, бр. 20, 1865, 241. Види: Младен Лесковац, „Костић и Корнелије Станковић“, *Лаза Костић, огледи и чланци*, Матица српска, Нови Сад 1991, 20–32.

⁶⁹ О овим темама биће више речи у поглављу о црквеној музици.

⁷⁰ Упор. Dragotin Svetko, „Rad Kornelija Stankovića u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi“, у: *Корнелије Станковић у његово доба*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981,

српске историографије, политике и новинарства, вишегодишњи председник студентског друштва „Зора“ у Бечу и активни члан српског омладинског покрета, Тодор Стефановић Виловски у *Успоменама* евоцира сећање на Станковићеве уметничке и просветитељске активности. Виловски информише о композиторовом пионирском ангажовању на пољу хорске црквене музике, истичући велики приложнички концерт који је Станковић одржао са хором 1861. године, у знак подршке подизању српске цркве у Бечу. О овом запаженом наступу у свечаној дворани *Musikverein*-а, који је изазвао значајну пажњу јавности и представља врхунац уметникове потврде у страном свету, писано је и у штампи. У тексту „Српски духовни концерт“, објављеном у листу *Даница*, посебно је оцењен композиторов успех у очувању изворног народног напева приликом обраде једногласних мелодија за четворогласни хор. Цитирана је и похвала коју је Станковићу упутио његов бечки професор Симон Сехтер (Simon Sechter), уважени аустријски композитор, теоретичар музике и оргуљаш, учитељ потоњих светски познатих музичара, међу којима су били Сигисмунд Талберг (Sigismond Thalberg) и Антон Брукнер (Anton Bruckner). Сехтерова критика драгоценост сведочи о Станковићевом преданом раду у области српске црквене музике, о блиском односу професора и студента и великом Сехтеровом поштовању према овом огранку духовног наслеђа српског народа.⁷¹ Станковићева диригентска и композиторска активност у Београдском певачком друштву укратко је поменута и у аутобиографији Стевана Тодоровића, академског сликара и певача, Станковићевог пријатеља и сарадника.

О својој сарадњи са музичарима такође пише и Јован Грчић у *Портретима с писама*. Међу њима су кључне личности српске музичке сцене у последњим деценијама 19. и почетком 20. века: Тихомир Остојић, Исидор Бајић, Јован Пачу, Мита Топаловић, Драгомир Брзак, Стеван Мокрањац, Јован Иванишевић. Записи сведоче о Грчићевом односу са композиторима и диригентима, представницима млађе генерације и савременицима, о сарадњи у процесима осмишљавања музичког

поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 1–10.

⁷¹ Види: [Аноним], „Српски духовни концерт“, *Даница*, II, 11, 171–172.

програма светосавских беседа, приказујући појединости и опште прилике на пољу актуелних културних музичких дешавања, у Новом Саду и у другим градским срединама Хабзбуршке монархије.

Грчићеви записи о ученицима, Тихомиру Остојићу и Исидору Бајићу, драгоцени су као историјски, документарни извори и као интимна сведочанства о аспектима приватног и јавног, професионалног односа између књижевника и двојице музичара који су дали изузетне доприносе историјском развоју српске црквене и световне музике, музичке педагогије и науке о музици.

Портрету Тихомира Остојића, свог штићеника и ученика, касније и сарадника у Великој српској православној гимназији, Грчић посвећује најобимније биографске белешке.⁷² Писац саопштава да је младог Остојића подучавао свирању клавира и давао му лекције француског и немачког језика. У жељи да му омогући стицање ширих искустава, са Остојићем је одлазио на путовања у Будимпешту, посећивао музеје и галерије, упознавао га са разноврсним културним садржајима. Грчић пише о Остојићу као о бистром, послушном и вредном ученику, а наводи из Остојићевих младалачких дневничких записа сведоче о његовој топлој захвалности учитељу и старатељу.

Према пишевом сведочењу, Остојић је, као дете, имао леп, јасан сопран, те је на црквеним службама у којима су ученици учествовали био уврштен међу водеће појце. Пракса редовног учешћа на богослужењу омогућила му је да упозна и савлада значајан део репертоара црквених песама, чиме је свакако условљен и његов каснији рад на бележењу и хармонизацији црквених напева.⁷³ Грчић напомиње да је Остојић већ као дечак учествовао и у музичким извођењима дела других жанрова; у дуетима и терцетима је изводио дела Алојзија Милчинског (Alojzij Milčinski), Ђоакина Росинија (Gioacchino Antonio Rossini), а ванредно је напредовао и у свирању. На беседама је интерпретирао Шопенова (Fryderyk Franciszek Chopin) скерца, клавирске аранжмане Вердијевих (Giuseppe Verdi), Бетовенових (Ludwig van Beethoven) и

⁷² Јован Грчић, „Тихомир Остојић“, *Портрети с писама*, 2, Издање књижаре З. и В. Васића, Загреб 1924, 27–157.

⁷³ Ова питања ће бити посебно коментарисана у поглављу о црквеној музици.

Веберових (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber) дела. Понекад је и дириговао на беседама, одмењујући Грчића.

Писац наводи сегменте Остојићевих писама која приказују аспекте њихове сарадње, у вези са објављивањем зборника напева карловачког појања, које је Остојић хармонизовао за потребе својих другова, ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду. Грчић такође информисе и о појединостима које су довеле до неслоге између управника Гимназије, Васе Пушибрка и Остојића.

Суптилност Остојићевих музичких доживљаја и укуса несумњиво је била плод личних музичких талената, али и богатог музичког, слушачког искуства и ширине погледа на свет уметности, коју је стицао у периоду детињства и током школовања. Уз цитиране сегменте писама и дописница, којима се Остојић током рада на докторату јављао Грчићу из Будимпеште и Беча, истакнуте су белешке о свежим утисцима из опере и позоришта. У писмима из Беча 1909. године, Остојић саопштава и да редовно посећује изложбе и музеје, а да недељом понекад одлази на мису у дворску капелу и слуша „красну музику и добро изведену“!⁷⁴

Грчић је са Остојићем размењивао и стручне коментаре током рада на „Историји српске књижевности“. Остојић у коментарима потврђује свој научни интегритет филолога, слависте. Изражавајући чуђење због Грчићеве смеле одлуке да се упусти у изузетно сложен подухват писања историјског прегледа развоја српске књижевности, указује на већу потребу за анализом, приказом идеја, везама српске са страном литературом, него за библиографијама и пописима имена и дела појединачних књижевних аутора.⁷⁵

Као типичан одраз духа времена, али и, превасходно, Остојићевог погледа на смисао образовања и културног и друштвеног позиционирања, значајан је запис у којем Остојић описује своју супругу: „воли литературу, чита руски и француски, свира добро и пева лепо. Мио ми је и контраст, који чини према нашем женскињу. Она је образована у руско-францускоме духу. Изашла је из круга и из породице, у којој се нешто ширим погледом гледа на свет и на Српство, долазила је у додир са

⁷⁴ Јован Грчић, *нав. дело*.

⁷⁵ Упор. Јован Грчић, *Историја српске књижевности*, Издање српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића, Нови Сад [б. г.]

највишим круговима, због положаја оца јој и сродства матере јој, те није огрезла у ситницама нашега друштвеног живота.⁷⁶

Када је реч о Исидору Бајићу, Грчић памти прве доласке на хор и учешћа на беседама, истичући Бајићев изузетно леп дечачки глас. Оштар однос професора према ученику био је последица Бајићевог слабог почетног интересовања за музику, а потом и Грчићевог настојања да подстакне пробужени елан младог виолинисте и композитора. Према пишчевим записима, већ у шестом разреду, Бајић је компоновао прве комаде за светосавску беседу и сам дириговао гимназијским хором.

Већи део Грчићевих записа односи се на период Бајићевог студирања и сазревања. Током двогодишњег периода (1899, 1900), Бајић се Грчићу релативно учестало јављао писмима из Будимпеште, са музичке академије. Молио је Грчића за помоћ када је сакупљао материјал за *Мађарски музички лексикон*,⁷⁷ као и када је развијао идеју о покретању *Српске музичке библиотеке*, серије нотних издања намењених певачким друштвима.⁷⁸ Овом приликом, Грчић је помагао у приређивању превода текстова класичних хорова Шумана (Robert Schumann), Баха (Johann Sebastian Bach) и Хајдна (Franz Joseph Haydn).

Значајан сегмент Грчићевих бележака посвећен је и периоду Бајићевог професионалног сазревања и рада у Великој новосадској гимназији. Није необично што, иако већином указују на атмосферу пријатне и успешне сарадње, Грчићеве белешке сведоче и о појединим непријатностима у Бајићевом јавном опхођењу према сарадницима, као о одразу општих људских слабости. Негативне коментаре о раду Васе Пушибрка, кога Бајић назива лошим педагогом и доводи са овим у везу „скандалозно певање ученика у цркви“, Грчић прихвата као говор повређене сујете и аспирацију на место учитеља појања и музике у новосадској гимназији. У једном од писама Бајић изражава и огорчење што Грчић није уврстио његово дело на програм светосавске беседе. Слично је могуће тумачити и прекид пријатељских односа између Бајића и Грчића, који су одржани до 1908. године, када је Бајић предложио

⁷⁶ Јован Грчић, „Тихомир Остојић“, 112.

⁷⁷ Лексикон је уређивао Јожеф Шаг (Sàgh Jozsef).

⁷⁸ Види: Данијела Кличковић, *Исидор Бајић – педагог, издавач и мелодграф*, Асоцијација гитариста Војводине, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, Нови Сад 2015, 28–29.

Бошка Петровића на бивше Грчићево место на уметничком одсеку управног одбора Српског народног позоришта. Из даљих приложених записа видљиво је, ипак, да је одржан коректан однос између двојице сарадника, као и да су Бајићеви уџбеници редовно пролазили кроз Грчићеву коректуру.

Посебан одељак *Портрета* Грчић посвећује и самом Васи Пушибрку, управнику Велике новосадске гимназије. Наглашена је његова подршка у организацији светосавских беседа, као и велика заслуга у неговању и унапређивању појања у овој образовној установи.⁷⁹ Управо је у листу *Стражилово* (бр. 38, 1887), под уредничким надзором Јована Грчића, Пушибрк и препоручио Остојићево „Старо карловачко пјеније“, истичући да ће штампањем забележених напева српског појања бити омогућен и својеврсни вид одбране од „страних, туђинских мелодија“ које су биле присутне у српској појачкој традицији.⁸⁰

Грчић представља и портрет Јована Пачуа, музичара, музичког писца и свог личног пријатеља. Писац процењује да је већ првим, ђачким текстовима о музици, објављеним у листовима *Даница* и *Застава*, између 1867. и 1870. године, Пачу показао респектабилну теоријску спремност и зрелост у просуђивању о сложеним појмовима музичке теорије.⁸¹ Истакнуте су Пачуове композиторске вештине у преношењу народних и варошких музичких мотива у клавирске комаде, као и стварање успешних ауторских композиција, песама и игара у српском духу, које, према Грчићу, нису нимало заостајале иза популарних клавирских транспозиција. Штавише, наглашено је да су оригиналне Пачуове композиције чак биле „једноставније, лакше и схватљивије, те их је српски свет примао у велики и сјајни регистар свог народног блага“. Писац истиче да је Пачу као пијаниста задивљавао

⁷⁹ Упор. Васа Пушибрк, *Споменица о стогодишњици Српске православне велике гимназије (1810–1910)*, Нови Сад 1910; Биљана Милановић, *нав. дело*.

⁸⁰ И о овим питањима биће више речи у поглављу о црквеној музици.

⁸¹ Реч је о Пачуовим чланцима „Главни појмови музике“ (текст објављен у листу *Матица* 1867, бр. 27, 668–670; одговор критичара који је оценио Пачуов текст објављен је у новосадском листу *Даница*, VIII, бр. 32, 765–767) и „Преглед и раздељење музике“ (*Даница*, IX, бр. 9, 209–214), као и о рефлексијама о српској музици објављиваним у листу *Застава* из 1869. и 1870. године.

техником, али и да је публику заносио топлином и смерношћу током музичких наступа.⁸²

На основу биографско-епистоларних записа сазнајемо и појединости о сарадњи између Грчића и Јована Пачуа. На Грчићев позив, Пачу шаље *Српску рапсодију*, за два клавира, којом је као композитор представљен на једној од светосавских гимназијских беседа у Новом Саду. Наведене су и аутентичне Пачуове напомене о томе да је дело технички захтевно и да је у изворној верзији јавно изведено само једном приликом, у Кијеву 1885. године. Истакнуто је да је рапсодија извођена и у аранжману за оркестар, у Новом Саду 1875. године. У Српском народном позоришту, свирала је војничка капела, а концерт је приређен у корист пребеглих Босанаца и Херцеговаца.

Цртице портрета Мите Топаловића исписане су уз паралелно сведочење о сопственом Грчићевом раду са хором новосадске гимназије. Писац наглашава да је, приликом осмишљавања програма светосавских беседа, проналазио велики ослонац у делима Корнелија Станковића, Ватрослава Лисинског, Вацлава Хорејшека, Славољуба Лжичара, Ивана Зајца, Даворина Јенка, Јосифа Цеа, Хуга Доубека, Роберта Толингера, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца, као и композитора млађе генерације, Тихомира Остојића, Јована Иванишевића и Исидора Бајића. Упечатљиво је Грчићево сведочење да се током рада неретко суочавао и са приговорима да фаворизује страну музику на штету домаће. Грчић отуда упућује молбу блиском пријатељу, Мити Топаловићу, у ово доба диригенту Панчевачког српског црквеног певачког друштва, да за двадесет трећу светосавску беседу (1896) осмисли пригодну нову композицију. Топаловић шаље песму *Ој, облаци* на стихове Стевана В. Каћанског. Пријатељи су у сарадњи осмислили и програм концерта на којем је, између осталих, наступила Топаловићева рођака, харфисткиња Јелена Кличкова, из Чешке.⁸³

⁸² Јован Грчић, „Јован Пачу“, *Портрети с писама*, 4, Издање загребачке добротворне задруге Српкиња, Загреб 1926, 80–83.

⁸³ Значајан је и податак да је на истом концерту учествовао као пијаниста и Тихомир Остојић, који је, са Иваном Гостићевом, свирао у четири руке Оберове (Daniel François Esprit Auber) увертире, на одушевљење новосадске публике.

У записима су наведене и појединости о сарадњи Грчића са Стеваном Мокрањцем. Основни садржај цитираног писма, јединог које је Грчић примио од композитора (1903), односи се на припреме Београдског певачког друштва за концерт *Историја српске песме у песми*, којим је обележена педесетогодишњица рада овог хорског ансамбла. Мокрањац се, овим поводом, обраћа Грчићу са молбом да Друштву пошаље препис песме *Где је српска Војводина*, или неке друге песме Аксентија Максимовића. Описан је програм концерта, уз нагласак да ће на програму бити песме свих српских композитора и знаменитих странаца, који су својим стваралаштвом доприносили неговању српске музичке традиције и развоју српских певачких друштава. Уз напомену о недавном сазнању о српском пореклу Александра Морфидиса Нисиса, Мокрањац Грчића моли и за мишљење о овом податку и евентуалну помоћ у набавци пригодне Нисисове композиције, која би такође била изведена на концерту. У овом тренутку, Мокрањац је информисан једино о једном Нисисовом *Многољетствију* које је било веома популарно и често певано у Новом Саду, док му остала дела нису позната.⁸⁴ Грчић напомиње да није успео да одговори позитивно на Мокрањчево писмо, будући да није био у прилици да пронађе тражене партитуре.

Спомен на Стевана Мокрањца открива да су и *Руковети* биле на репертоару који су Грчићеви ученици савладавали за учешће на светосавским беседама.⁸⁵ Писац сведочи о распрострањености и популарности Мокрањчевих дела и податком да је у Загребу слушао X руковет и *Козара*, у изврсној интерпретацији оперског хора Хрватског земаљског казалишта, са солистима загребачке опере. На крају, писац бележи и успомену на откривање споменика на гробу Мокрањца (1926) и пригодни програм, у којем су учествовали Београдско певачко друштво и хор „Обилић“, као и Виктор Новак, Петар Крстић, Петар Коњовић и Урош Предић.

⁸⁴ Јован Грчић, „Стеван Мокрањац“, *Портрети с писама*, 4, 90.

⁸⁵ Грчић наводи и прецизне податке о редоследу и датумима извођења Мокрањчевих дела на светосавским беседама: 1894. године изведене су VI и I руковет, 1895 – III руковет, 1896 – IV и VII руковет, 1898 – VIII, IX и II руковет. Године 1897. гимназијски хор је извео Лжичарева *Приморске напеве* у Мокрањчевој преради, а 1900. биле су на програму и *Четири обредне кајде*. Са диригентом Исидором Бајићем, хор је 1902. године извео Мокрањчево *Болно чедо*, а 1903. и X руковет. Јован Грчић, *нав. дело*, 89.

Грчић помиње и рад Јована Иванишевића, првог школованог црногорског композитора, стипендисте Министарства просвете Србије (1885) и студента на престижном прашком Конзерваторијуму, хоровође радничког певачког друштва у Београду.⁸⁶ Иванишевић агитује да појединости о његовом раду и рецепцији његових изведених дела буду објављене у листовима *Стражилово* и *Јавор*, које је уређивао Јован Грчић. У Грчићевим записима поменута су гимназијска извођења Иванишевићеве песме на Рајинове стихове *Учимо се*, у Новом Саду (1887), као и песама *Булић (Кажми ми, кажми)* Јована Јовановића Змаја и *Сећање* Јована Грчића Миленка, у оквиру Караџићеве вечери, коју је у Прагу организовала литерарна дружина „Славија“ (1888). Писац цитира и Иванишевићево писмо које садржи извештај о позитивним чешким критикама његових композиција на стихове Змаја и Грчића Миленка (*Љубичице српских гора*). Композитор се дичи позитивним судом угледних чешких музичара, Вацлава Јуде Новотнога и Антоњина Дворжака, који су проценили да је реч о „оригиналном раду са прекрасним мелодијама“.⁸⁷ Наведено је и да је Иванишевић показивао интересовање за дириговање војним оркестром у Новом Саду (1888).

Као посебна слика, овде се издвајају и сегменти Грчићевих записа о искуству у раду са децом. Писац моли Иванишевића да уз композицију *Тежакова песма у пролеће*, за два дечија гласа, осмисли и адекватну клавирску пратњу, напомињући да деца показују знатно већу сигурност у певању уз клавир него *a capella*. Посредно сведочанство о брижљивом Иванишевићевом односу према музичком стваралаштву за децу представља композиторово писмо упућено Јовану Јовановићу Змају, током боравка на студијама у Прагу (1886).⁸⁸ Иванишевић шаље две дечије песмице, *Јеленче* и *Учимо се*, за објављивање у Змајевом *Невену*. Уметник истиче потребу за правилним разумевањем песничког текста и за уједначавањем мелодијских акцената са акцентуацијом српског језика, уз опаску да на ова питања „наши компонисти

⁸⁶ Јован Грчић, „Јован Иванишевић“, *нав. дело*, 4, 93–108.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Види: Маријана Кокановић, „Једно непознато писмо Јована Иванишевића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 32–33, 2005, 249–256.

уопште врло мало пазе“.⁸⁹ Писмо представља и значајан израз Иванишевићеве аутопоетике. Истакнуто је да компоновање за децу представља сложен стваралачки процес, будући да подразумева испуњење различитих захтева у вези са основном мелодијом: „мелодија не сме бити монотона (као што су поједине Толингерове песме за децу), треба да је што више на народним мотивима заснована, да је природна са мишљу саме песме“. Наглашено је да гласови треба да буду једноставно, али и мелодијски питко осмишљени, подразумевајући поступно кретање гласова у свим деоницама. Остваривање адекватне хармоније је повезано са поступком „дубоког, психичког завиривања у сваки кутић песмин“.⁹⁰

Кроз неколико одељака књиге, Грчић износи и скице биографског портрета Петра Коњовића. Напомиње да је Тихомир Остојић у периоду 1894–1897. године Коњовићу био разредни старешина и да му је касније пружио значајне могућности за публикавање текстова у *Летопису Матице српске*. Писано је о великом Коњовићевом концертном успеху у Загребу 1917. године, уз напомену да Коњовић Остојићу шаље детаљне извештаје о раду. Из коментара се види и да је Грчић био присутан на репризи Коњовићеве опере *Вилин вео* (1918).

Међу Грчићевим записима су и појединачне цртице из биографија мање познатих музичара. Регистрован је први опус Иде Добринковићеве, етида за клавир у цис-молу објављена у листу *Стражилово* (бр. 19, 1886). Ова пијанисткиња, са свршеним течајем на будимпештанском Конзерваторијуму, поздрављена је и као нова становница Новог Сада у последњем броју истог листа (1888). Међу белешкама о филологу Јовану Бошковићу, забележен је и податак о његовом интересовању за причасни стих, тзв. *Крушевачко Хвалите* Љубомира Радивојевића. Грчић шаље

⁸⁹ Исто, 254.

⁹⁰ Уз нотни запис песме *Јеленче*, објављен је и Иванишевићев поздрав читаоцима *Невена*: „Оне красне мисли, што их речи у појединим песмицама бисером нижу, да би исте биле још дражији ваше душе накит, ево покушах да вам неку од њих знацима за певање обележену предам; те да их вашим нежним гласићима складно и умилно производите. А кад успевали будете, пун сам наде да ћете ове две овако сложене песмице заволети јер кроз њих веје дух народног појања наше народне песме, којом вас је мајка српска љуљала и гајила. Па певајте, мила децо, кад год вам душа веселошћу заигра! Певајте, драги Српчићи и Српкињице, у веселој игри као и у мирноме ходу, певајте баш и онда, кад вам можда часи узалудно теку, јер 'ко пева зло не мисли' вели народ.“ Исто.

Бошковићу, односно певачком друштву „Станковић“ у Београду, препис ове црквене песме из партитуре Тихомира Остојића.

Генерације културних радника са којима је долазио у контакт, међу њима и музичаре, представља у аутобиографским сећањима и Стева Тодоровић, академски сликар, глумац и певач аматер. Као пријатељ, ученик и сарадник Корнелија Станковића и дугогодишњи члан, секретар и председник Београдског певачког друштва, Тодоровић пише о оснивању течајева за „хармонично певање“ и посебно о иницијативама за увођење српских песама на репертоар Друштва, које је, до доласка Станковића, претежно неговало немачку хорску традицију. Такође, у контексту подсећања на прилике у Београдском певачком друштву, спомиње диригентске и композиторске делатности Милана Миловука, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца.

Доласком у Београд из Новог Сада, Тодоровић је учинио значајне кораке у области културног старалаштва, анимирајући појединце на културно стварање, а привлачећи имућније грађане, трговце и занатлије, да добровољним прилозима обезбеде материјалну страну културних подухвата.⁹¹ За разумевање Тодоровићевог поетичког и стилског, сликарског опредељења, изузетно су значајна сведочења о боравку у Фиренци (1864) и посетама уметничким галеријама у којима је сачињавао копије дела врхунских ренесансних и барокних стваралаца – Рафаела (Raffaello Sanzio), Тицијана (Tiziano Vecelli), Рубенса (Peter Paul Rubens), да Винчија (Leonardo di ser Piero da Vinci), Микеланђела (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni). У писмима којима се Корнелију Станковићу јављао из Београда, током 1865. године, Тодоровић је на основу ових драгоцених искустава обавештавао пријатеља о свом сликарском раду и писао посебно о делима Тицијана, Рафаела и Каравађа (Michelangelo Merisi, il Caravaggio) као о својим узорима.⁹²

⁹¹ Упор. Зора Симић-Миловановић, „Предговор“, *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, Матица српска, Нови Сад 1951, 9.

⁹² Писма су сачувана у Архиву Србије, у фонду „Поклони и откупи“: ПО-107/29. Види и: Наташа Марјановић, „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 47, 2012, 115–126.

Сложена слика о мрежи познанстава и утицаја међу писцима и музичарима допуњена је и другим, фрагментарним документарним освртима. Мемоари Тодора Стефановића Виловског отварају и скромно „поглавље“ о пишчевој супрузи, виолинисткињи Мили Виловски (Camilla von Stefanović-Vilovska, рођ. Ottenfeld). Иако о томе није директно писано, сигурно је да је овај непосредан, блиски контакт утицао барем на поједине аспекте односа Виловског према уметности. Мила Виловски је укратко представљена као успешни свршени студент Бечког конзерваторијума и активни учесник на концертима широм „музичког света“.⁹³ О њеној популарности у Србији Виловски говори само посредно, кроз писмо Владана Ђорђевића којим Београдско певачко друштво, у организацији велике годишње забаве и концерта у Народном позоришту у Београду, позива уметницу на учешће, наглашавајући да би оно значајно допринело популарности читавог догађаја:

„Молим те дакле, ти срећни човече, коме је Бог дао не само лепу и паметну жену него и још и такву уметницу која са неколико потеза њеног волшебног гудала издржава цело једно друштво у животу – молимо те да издејствујеш код госпође Миле пристанак, и да нам га заједно са условима одмах јавиш, јер пре тога не можемо ни корака предузимати.“⁹⁴

У другом одељку мемоара, Виловски подсећа на важну улогу Николе Ђурковића у увођењу нотног појања и у процесу оснивања првог српског дилетантског позоришта у Панчеву; међу многим познаницима из младости, које представља као значајне културне и уметничке посленике, Јаков Игњатовић бележи успомену на Милана Миловука, пријатеља из детињства и талентованог виолинисту, будућег оснивача и првог хоровађу Београдског певачког друштва; на страницама дневника, Пера Тодоровић описује сусрет са Стеваном Мокрањцем на забави чешког друштва „Лумир“, истичући њихово старо школско пријатељство и заједничке дане

⁹³ Одломци из породичне преписке Густава Малера сведоче о заједничком концертном наступу Миле Отенфелд са познатим композитором, представником немачког позног романтизма. Види: *The Mahler Family Letters*, ed. Stephen McClatchie, Oxford University Press 2006, 34.

⁹⁴ Тодор Стефановић Виловски, *Мемоари*, Прометеј, Нови Сад 2010, 108.

испуњене песмом.⁹⁵ Милан Савић помиње и иницијативе Стевана (Васина) Поповића (чика Стеве) приликом оснивања певачких друштава и других културних установа у Новом Саду, као и активности др Лазе Станојевића, председника новосадске Српске читаонице (око 1888), и Српског новосадског певачког друштва.⁹⁶ Сасвим кратким, информативним тоном, прокоментарисано је и ангажовање Петра Коњовића на месту управника Српског народног позоришта (1921).

ii. Свет аматерског музицирања

У значајном броју примера, одломци документарних извора приказују свет аматерског музицирања, кроз описе музичких активности књижевних уметника, писаца и песника, али и представника других струка – лекара, правника, новинара, адвокатских службеника. У делу *Наши стари*, Милан Савић помиње вештину Косте Трифковића у свирању многих музичких инструмената, нарочито вештину музицирања на клавиру и виолини.⁹⁷ Успомене Савке Суботић преносе и малу жанр сцену музичког дружења са Бранком Радичевићем. Међу сликама из детињства, описујући породични пут ка Бечу, после пропасти Новог Сада (1849), ауторка помиње задржавање у Рајичу (Рогашка Слатина), у којем је у исто време боравио и Бранко Радичевић, познатик њених родитеља.⁹⁸ Сећа се да је гледала у песника као у

⁹⁵ Пера Тодоровић, *Дневник*, Српски мемоари, књига друга, прир. Латинка Перовић, Српска књижевна задруга, Београд 1990.

⁹⁶ Види: Хранислав Ђурић, „Музички живот, балови и беседе у српској читаоници у Новом Саду од њеног оснивања 1845.г. до I светског рата“, у: *Српска читаоница – градска библиотека у Новом Саду: Споменица (1845–1995)*, Будућност, Нови Сад 1996, 210.

⁹⁷ Милан Савић, *Наши стари*, 40.

⁹⁸ Савка Суботић је рођена у угледној новосадској трговачкој породици Полит. Повољна економска ситуација, уз велику моралну подршку породице, били су и добри услови за стицање високог образовања. Савка је школована у приватним институтима за образовање женске деце. Истакнуто је да је мајка Јулијана (рођ. Десанчић) посебно утицала на формирање Савкиних ставова о улози жене у друштву. Велика породична библиотека сматрана је за посебну драгоценост још у периоду детињства Савке и њеног брата Михаила (Полит-Десанчића). О томе обоје сведоче у мемоарским записима. У породици је негован немачки језик, куповане су књиге и часописи на немачком, али је редовно набављана и актуелна српска литература. Упор. Ана Столић, „Предговор“, у: Савка Суботић, *нав.*

„неко више биће“ и као посебну успомену памти њихов мали музички сусрет. Она је свирала клавир, а Бранко је, када је зачуо ове звуке, заиграо коло, истичући притом спремност за извођење народне игре као кореолошког обележја различитих сеоских традиција:

„У курсалону у Рајичу био је клавир. Једном после ручка, кад обично није било никога у сали, ја сам свирала кола. Одједном, дојури неко унутра кличући: 'Живела!' Ја се тргнем, кад тамо Бранко, па све подскакује играјући коло и певајући подскочице. У том повуче моју матер да поигра са њиме, пун одушевљења: 'Сад ћемо играти бачвански, па онда редом.' Моја мати се одупирала говорећи: 'Та, није мени до играња, маните ме!' – 'Али, молим Вас, госпођо, само још ово', и онда поче певати своје: 'Коло, коло, наоколо, виловито, плаховито...' Тада сам га први и последњи пут видеала.“⁹⁹

Посебан одељак *Мемоара* Јакова Игњатовића посвећен је и успоменама на једну ускршњу посету Павлу Риђичком у Земуну и на игранку на којој је Игњатовић упознао двојицу песника, Димитрија-Миту Михајловића и Бранка Радичевића. Сећајући се утисака који су на њега оставили нови познаници, Игњатовић бележи и нарочите опаске о Михајловићевој уметничкој природи и талентима: „Умео је добро гитарирати, и иначе у друштву пријатан, никад увредљив, и дурашан. Био је поетичне осетљивости, са добром порцијом романтике; да се о пет стотина лета пре родио, прави трубадур“.¹⁰⁰ Игњатовић описује и прве сусрете са знаменитим људима из уметничких кругова у Пешти и Сентандреји: осим угледних књижевних делатника, Симе Милутиновића, Милована Видаковића, Јована Пачића, Франа Курелца и школског друга Милана Миловука, писац као угледног сентандрејског музичара издваја мајора Авакума Авакумовића, који је, иако опредељен за војнички позив, показивао нарочито интересовање и таленат за уметност.¹⁰¹

дело, 19–28; О породицама Десанчић и Полит види и: Васа Стајић, *Новосадске биографије. Из архива новосадског магистрата*, Град Нови Сад 1956.

⁹⁹ Савка Суботић, *нав. дело*, 99.

¹⁰⁰ Исто, 107.

¹⁰¹ Упор. Федора Бикар, „Друштвени живот, култура становања и одевања“, *Сентандреја у огледалу прошлости*, Српска самоуправа у Будимпешти, Нови Сад – Будимпешта 2003, 220–221.

У записима *Прилике из мога живота*, Милан Савић износи податак да је Симо Матавуљ „кад је био расположен, певао на сав глас, како је певао у локанди на Цетињу. Често песму 'Осу се небо звездама', која се 'пјева по свијем крајевима Далмације'“.¹⁰² Податак да је Матавуљ исту песму у причи *Сврзимантија* „метнуо класичном Петру Петровићу у грло“¹⁰³ потврђује значај музичких искустава и у пишевом стваралачком, прозном изражавању. Матавуљ, пак, у *Биљешкама* помиње и Шпира (Спиридона) Огњеновића, которског трговца, чиновника министарства финансија и самоуког композитора аматера, активног диригента и организатора музичког живота у Црној Гори у последњим деценијама 19. века. Представља га као аутора мноштва црквених и љубавних песама, којима је „миловао слух“ слушалаца. Матавуљ наглашава да је Огњеновић посебно скренуо пажњу двора и Цетињана када је, поводом венчања кнегиње Милице Николајевне, кћерке краља Николе I Петровића, и великог књаза Петра Николајевича, унука руског цара Николаја I Романова (1889), компоновао *Посвету праху оца Србије*, на стихове из *Горског вијенца*. Писац бележи аутентично сведочанство о пријему ове песме:

„Ту дугачку, због силних историјских алегија и црквенословенских ријечи тешко разумљиву пјесму, научише од њега мушка и женска дјеца основних школа и отпјеваше је уочи свадбе под прозором жениковим. Публика бјеше у недоумици, нагађаше шта се то пјева и у коме се језику пјева, толико је то, због смијешних сукоба језичне и музичке акцентуације, због неприродних одморака, било чудно и неразумљиво! Ону неколицину музички образовану, на првоме мјесту кнегињице, након чуђења обузе смијех, али се композитору даде службена хвала...“¹⁰⁴

¹⁰² Милан Савић, *Прилике из мога живота*, 107.

¹⁰³ Исто.

¹⁰⁴ Симо Матавуљ, *Биљешке једног писца*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 13, Нолит, Београд 1988, 219.

Поменуто је и да је Огњеновић компоновао поједине одломке из драме *Балканска царица* Николе I Петровића.¹⁰⁵

„кад се она прошири, прошири и он свој посао; кад му дадоше улогу Ђорђеву, он је 'ципан-цијелу' стави у ноте! Говораше човјек (иначе добар човјек): 'Од свега тога њешто ће се свидјети господару!' И погоди.“¹⁰⁶

Уз сличне опаске о оригиналности и квалитету композиторовог рада, у вези са једном од Огњеновићевих арија коментарисано је да она „бјеше долетјела из Италије, бог зна из које опере или канцонете!“¹⁰⁷

Међу сећањима на ђачке дане у Великој школи, Коста Христић бележи и успомене на уметничке, музичке активности појединаца. Упамћено је да се Милан Кујунџић, тада професор филозофије, најрадије кретао у будоарима, позоришту, забавама, омладинским скупштинама, и да је писао љубавне и патриотске песме.¹⁰⁸ Професор грађанског права Ђорђе Павловић је, пак, оцењен као одличан виолиниста, уз нагласак да је суделовао на интимним дворским концертима на двору кнеза Михаила:

„На дворским и општинским баловима био је радо виђен као отмен играч, који своју играчицу не замара вртоглавим окретањем, нити би јој неспретно стао на ногу (...). И онако као што је хладно и равнодушно напуштао катедру на глас звона којим је по школским ходницима објављивао свршетак часа покојни фамулуз чича Ђура, тако би исто, учтиво и хладно, одвео своју играчицу њеној мами, чим би капелник Чижек својом палицом зауставио валцер или мазурку.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Музици веома наклоњена, породица кнеза Николе дала је и једног композитора, Мирка Петровића, сина кнеза Николе, док су две ћерке свирале клавир и училе музику код руских педагога из Девојачког института. Упор: Бранка Радовић, *Његош и музика*, 73.

¹⁰⁶ Симо Матавуљ, *нав. дело*, 219.

¹⁰⁷ Исто, 220.

¹⁰⁸ Коста Христић, *Записи старог Београђанина*, 106.

¹⁰⁹ Исто, 107.

Међу појединцима који музицирају „за своју душу“, Савић портретише Јована Стајића, почетком осамдесетих година бечког студента, потоњег доктора права и успешног адвоката у Шиду, као вичног и популарног песмотворца. Представља га као „наскала“ и певача, творца шaljивих песама које су, посредством српске студентске омладине, биле широко распрострањене широм Аустроугарске и нарочито популарне у Сремским Карловцима. Податак да су стваране према мелодијама српских, мађарских и немачких народних песама, као и на основу мелодија познатих игара, попут валцера, полке и четворке, указује на многострука укрштања језичких и музичких утицаја у музичком стваралаштву овог периода. На другом месту, Савић издваја и фигуру Васа Николића, као аутора песме *Што се боре мисли моје*, подсећајући на хармонизацију и клавирску обраду ове мелодије коју је сачинио Корнелије Станковић.¹¹⁰

Као сведочанства о активности музичара аматера у другом културном контексту, путописне белешке црногорског књаза Николе I Петровића Његоша из 1883. и 1899. године доносе и драгоцене податке о музичким приликама на двору султана Абдула Хамида II у Цариграду, владара који је имао посебан афинитет према

¹¹⁰ Корнелије Станковић је песму *Што се боре мисли моје* објавио у Бечу 1857. године као клавирске варијације, под насловом *Србска народна песма*. Исту песму претходно је објавио Алојз Калауз као мелографски запис (1850) и клавирске варијације (1857). У краткој биографији Корнелија Станковића из пера Косте Манојловића стоји податак да је кнез Михаило Обреновић, у кући трговца (Јосифа) Мојсиловића, много пута Станковићу певао ову песму. О ауторству текста песме писали су и Стојан Новаковић и Владан Ђорђевић, напомињући да ју је кнез Михаило посветио својој сестри од стрица Анки. Ђорђевић казује да „арија те песме беше позајмљена из некакве опере“, Фрањо Кухач је повезује са немачком песмом *Ich denn Liebe ein Verbrechen*, док Самуило Коен тврди да мелодија подсећа на јеврејску синагогалну песму *Оде хаки анитани*. У тексту Стане Ђурић Клајн „Музички град Београд“ (*Музика и музичари*, 51–52), у којем ауторка детаљно разматра порекло песме, коментарисано је и да постоји непотврђени став да је писац стихова Васа Николић. Види и: Коста Манојловић, „Станковић Корнелије“, у: *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, Загреб 1929, књ. 4, 412–413; Исти, *Корнелије Станковић*, Београд 1942, 21; Аноним [С. Новаковић], „Кнез Михаило М. Обреновић“, некролог, *Вила*, IV, 17, 1868, 389; Владан Ђорђевић, *Успомене, културне скице из друге половине XIX века*, Нови Сад 1927, 122; Фрањо Кухач, *Јужно-словјенске народне поевке*, књ. IV, Загреб 1941, 68; *Јеврејски преглед*, јануар-фебруар 1956, 53. Нав. према: Ђорђе Периф, „Уметнички текстови Српских народних песама Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 194.

музичкој уметности.¹¹¹ Двор Долма-бахче описан је са сећањем на велику раскош и разметање, а посебно је приказан одлазак на бал у Бујук-Дере, који је Александар Иванович Нелидов, руски посланик у Цариграду (1882–1896), приредио у част црногорског књаза. Аутор преноси утиске о изузетном гостопримству и љубазности домаћице, госпође Нелидов, са којом је пријатно разговарао и играо кадрил. Уопштено се присећа слушања „турске музике“, кратко бележећи да је нарочито запазио извесног старог свирача, који је свирао и пред султаном Махмудом II, као и једног слепог извођача изузетне вештине.

Пишчеве успомене из друге посете Цариграду (1899) доносе вишеструко занимљива осветљења о тамошњем дворском музичком животу. Аутор напомиње да су већ на бродској палуби, приликом дочека гостију-путника, свирале војна и дворска музика. Саопштено је и драгоцено сведочанство, да се за време ручка слушала музика цетињског капелника Фрање Вимера¹¹² и то у извођењу гудачког оркестра који је оформио кнежев син Мирко Петровић.¹¹³ На другом месту описано је и како су се два оркестра, војна и дворска „музика“, надметала у важном задатку да импресионирају госте Двора. Упечатљива су ауторова запажања, која на првом месту истичу ниво музичког образовања његове деце:

¹¹¹ Султан Абдул Хамид II (İkinci Abdülhamit, 1842–1918), тридесет четврти султан Османског царства, био је велики љубитељ музике, посебно оперског жанра. Први је у Царству сачинио и самосталне преводе либрета познатих оперских дела западноевропских композитора. Компонувао је неколико оперских остварења за дворски оркестар, који је основао његов деда, султан Махмуд II (Mahmud-u sâni, 1785–1839), а водио Ђузепе Доницети (Giuseppe Donizetti, 1788–1856), старији брат познатијег италијанског композитора Гаетана Доницетија.

¹¹² Фрањо Вимер (František Wimer, 1856–1935), био је композитор, музички педагог и диригент чешког порекла. По завршетку Конзерваторијума у Прагу, прешао је на Цетиње, потом у Скопље, па у Вршац, где је основао Војну музичку школу и био њен управник. Такође, био је диригент војне музике у Загребу и у Подгорици, где је основао Књажевску војну музику (1889). На Цетињу је, осим дувачког, основао и гудачки оркестар, са којим је изводио дела чешких аутора. Учествовао је и у оснивању певачког друштва „Бранко“ у Подгорици и једно време био његов хоровађа, водио певачко друштво „Његош“ на Цетињу. Компонувао је сплетове народних песама, међу којима је најпознатији *Потпури на мотиве црногорских народних песама*, као и плесне композиције и маршеве. Посебно је познат као композитор мелодије за песму *Онамо 'намо!* на стихове краља Николе I Петровића (1867), која је постала и народна химна Краљевине Црне Горе.

¹¹³ Мирко Петровић-Његош (1879–1918) основна знања о музици стекао је уз композитора Роберта Толингера, који је подучавао свирању клавира сву децу краља Николе. Као композитор-аматер писао је маршеве, валцере и песме за глас и клавир. Његове композиције су штампане у Риму и Лајпцигу.

„Сви наши гласови и сво наше дивљење припало је оркестру двора Њ. В. Свирало је слатке и мелодичне арије, које су јако дирале срце, ако је човјек и мало оријенталац као ја. Мојој Мисји нијесу се учинили ти акорди довољно тевтонски ни довољно вагнеровски, а Мирко се превијао од смијеха гледајући диригента капеле како даје такт плазећи језик за цијело вријеме трајања комада.“¹¹⁴

Нотирајући да је приликом ове посете са султаном водио инспиративне разговоре, између осталог и о уметности, музици и сликарству, кнез Никола посебно истиче велику заинтересованост и нарочито признање које је османски владар одао Мирку Петровићу за композиторску активност.¹¹⁵ У наставку, путописац бележи упечатљиво сећање на музичко дружење које је уследило у дворском салону. У својеврсном клавирском дијалогу, овом приликом су се музички надметали синови кнеза Николе и султана Ахмеда:

„Из трпезарије улазимо у један велики салон ђе се журимо да припалимо цигарете. Диван клавир је заузимао дио просторије украшене са елеганцијом и добрим укусом. Њ. В. позива Мирка да свира. Овај, по природи не сувише скроман, без двоумљења пристаје желећи успјех и замишљајући да је довољно да је човјек ћор да би владао слијепима. Па ипак, врло добро је свирао, најприје турски марш, а онда друге ствари. Нашем одушевљењу није било краја када Њ. В. рече свом младом сину Бухан Едину да сједне за клавир; он нам одсвира *Норму* и више других комада на начин сасвим изузетан. Побјеђен на царском Дивану, као утјеху и лично из руку Њ. В. Мирко је примио медаљу за лијепе умјетности, која је ту скоро установљена, под утиском, као и ми, да је био у друштву правог умјетника и у кући великога и узвишенога владоца који васпитава своју ћецу као што треба и свјесно их уводи у умјетност и науке. Његово Величанство нам је представило своје зетове, све лијепа и љупка господа. Цвијет вечери била је појава најмлађег сина Њ. В, младог принца Абдур Рамана од 6 до 7 година. Замислите да нам је свирао такође врло добро црногорску химну и друге арије и пјесмице до у бескрај, дотле да сам тражио милост за њега грлећи га и односећи га са столице!“¹¹⁶

¹¹⁴ Никола I Петровић Његош, *Мемоари*, Побједа, Цетиње – Титоград 1988, 691.

¹¹⁵ Исто, 705–706.

¹¹⁶ Исто, 716–717.

Ови одломци прецизно осветљавају личност црногорског кнеза као приврженика музичкој уметности, одлучног у преношењу истог одушевљења на млађе генерације. Уочљиви су његова осетљивост на квалитет музичког извођења, познавање клавирског и оперског репертоара, као и склоност ка изражавању националног става и опредељења посредством музике.

б. Активности музичких ансамбала и рад културних институција

і. Певачка друштва и инструментални састави

Упоредо са освајањем различитих других музичких жанрова, у музичком животу Срба у 19. веку посебно се развијало хорско певање. Све бројнија, српска певачка друштва постају и све присутнија у јавности, најпре међу Србима у Хабзбуршкој монархији, а потом и у Кнежевини и Краљевини Србији. Њихова улога је изузетно значајна у процесима напретка у области музичког извођаштва, просвећивања и стваралаштва.¹¹⁷ У градским срединама Хабзбуршке монархије насељеним Србима, које у другој половини 19. века добијају и контуре малих културних центара, развија се на првом месту хорски, а потом и позоришни и концертни живот. Изражене су разлике у амбијенту из којег израстају певачка друштва у Србији, без постојеће сродне музичке традиције, и она у Царевини, у којој су друштва најактивнија као црквени хорови. У аустроугарским градовима активно су деловала и певачка друштва других националности и сталежа, као и разне друге

¹¹⁷ Види: Даница Петровић, „Оснивање и првих шест деценија“, у: *Прво београдско певачко друштво, 150 година*, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, Галерија САНУ, Београд 2004, 17–27.

културне институције, музичке капеле, оркестри и путујуће дружине које су редовно изводиле комаде с музиком, оперете и опере.¹¹⁸

Записи књижевника о активностима певачких друштава сведоче о слојевитим аспектима друштвених позиција и улога ових музичких ансамбала, као главних представника јавног културно-уметничког живота, пре свега међу Србима у Хабзбуршкој монархији, али и у Кнежевини и Краљевини Србији. Реферирано је на активности Земунске ратарске певачке дружине, Панчевачког српског црквеног певачког друштва и Београдског певачког друштва, а посредно и на шире оквири и додирне тачке у раду музичких друштава и књижевника-мемоариста, посебно оних који су били активни и у јавној политичкој сфери.

Рад Уједињене омладине српске и сличних омладинских удружења, осниваних са циљем неговања пробудјене националне свести у овом периоду српске историје, претходио је оснивању многих српских певачких друштава, а представници и угледни чланови Уједињене омладине српске били су посредни или директни учесници у њиховом оснивању и раду. Негујући основну идеју и улогу у умрежавању српских институција у Аустроугарској и пролиферацији наратива свесрпског уједињења, Уједињена омладина српска била је и покровитељ Савеза српских певачких друштава у Вршцу (1869).¹¹⁹ Миховил Томандл сабира податке о великој национално-певачкој свечаности, поводом освећења заставе Вршачког српског црквеног певачког друштва, на којој је певачко друштво из Београда гостовало код локалних хорова из Новог Сада, Темишвара и Панчева. Међу делегатима су били многи познати представници Уједињене омладине српске и јавних друштвених, културних и политичких кругова: Владимир Јовановић, Гига Гершић, Светислав Касапиновић, Милан Кујунџић Абердар, Лаза Костић, Александар Сандић.¹²⁰

¹¹⁸ Почетком 20. века одвија се и даљи развој београдског музичког живота и активности певачких друштава војвођанских градова. Интензивира се оркестарско концертирање, извођење инструменталне и вокално-инструменталне музике. Упор. Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво...*, 20, 26.

¹¹⁹ Види: Tatjana Marković, Political, cultural, artistic activities of the Ujedinjena omladina srpska as a case of networking“, *Kakanien Revisited*, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/ncs/TMarkovic1.pdf>, приступљено 15. 12. 2015.

¹²⁰ Владимир Јовановић је том приликом одржао и предавање „О снази и величини Србина“, а Гига Гершић је говорио о Удружењу. Светислав Касапиновић био је у ово време посланик на Српском народном сабору Милан Кујунџић Абердар професор на Великој школи и секретар Министарства

Владимир Јовановић и Лаза Костић, као и круг књижевника и културних посленика са којима су ови писци и политички радници сарађивали, били су овлашћени за решавање значајних питања приликом оснивања певачке заједнице. Овом приликом, Јовановић је председавао скупштини певача, на којој је расправљано о општим потребама српске музичке уметности, као и о могућностима за оснивање фондова за ученичке стипендије. Разматрани су и предлози о потражњи годишњих прилога од црквених општина и од Српског народног сабора, уз констатацију да музика „засеца у питање ширења културе и просвете“.¹²¹

Српско академско друштво „Зора“ у Бечу, са угледним представником Тодором Стефановићем Виловским, било је активно на различитим пољима политичких и културних делатности, међу којима су од 1862. године биле и активности хорске музичке секције. Певачко друштво је учествовало у црквеним службама, наступало на концертима и организовало турнеје по крајевима насељеним Србима, негујући панславистички концепт очувања националног наслеђа.¹²²

Као почасни члан Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Лаза Костић је написао и први текст за химну овог хора, *Певачку имну Јована Дамаскина* (1865).¹²³ Почасни чланови овог Друштва били су и Јован Хацић-Светић, током 1864. године владин комесар за судско уређење Војводине у пензији и уредник *Огледала*

унутрашњих дела у Београду, Јован Павловић је вршио функцију уредника „Панчевца“, Милан Јовановић био је професор Велике школе. Нав. према: Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1838–1938*, Књижарско-издавачки завод „Напредак“ – пређе Браћа Јовановић, Панчево 1938, 153.

¹²¹ Миховил Томандл, *нав. дело*, 154.

¹²² Упор. Роксанда Пејовић, *Српска музика 19. века...*, 101.

¹²³ У опусу Лазе Костића налази се још једна слична песма, под насловом *Певачка имна*, у којој аутор узима алегорички за грађу своје песме гласове мушког хора, придајући сваком гласу његово посебно значење. Бас му је темељ стеновите зграде светилишта из којег треба да се издигну мртви и опева успомена на њих; баритон представља градитељем зидова тог светилишта, са задатком да сагради у недоглед стубове, који треба да одводе ка слободи, вери и нади; снажни тенор, пак, има да дигне свод и да здружи људске душе, док, коначно, омладина стоји на врху тог светилишта, да понесе песму до неба или да од њега допоје сунце, тј. да донесе срећу и задовољство на земљи. Ипак, текстуални предлог Лазе Костића, као и предложене композиције, биле су одбијене на конкурс (1865) за избор химне Панчевачког српског црквеног певачког друштва, оцењене од стране три чешка музичка цензора. Текст нове химне, *Појмо Богу*, сачинио је потом Јован Јовановић Змај, а компоновао Даворин Јенко. Нав. према: Миховил Томандл, „Историјат певачке химне Панчевачког српског црквеног певачког друштва“, *нав. дело*, 159–167.

српског, Јован Суботић, тада члан Врховног суда у Загребу, и Ђорђе Натошевић, надзорник српских школа у Аустрији.

Негујући идеје панславизма, Панчевачко српско црквено певачко друштво је одржавало контакт са чак седамнаест чешких омладинских друштава, посебно са друштвом „Хлахол“ у Прагу. Чешке композиције на репертоару панчевачког хора биле су заступљене посебно током рада чешких хорова, Јосифа Цеа и Вацлава Хорејшека.

Мемоарски записи и друга посредна сведочанства осветљавају и различите аспекте веза писаца-мемоариста са Београдским певачким друштвом. Најстарији хор у Кнежевини и Краљевини Србији, новој, другачијој средини, био је институција која је окупљала интелектуалце, истакнуте представнике уметности, књижевности, културе, науке и политике.¹²⁴ Друштво је, као водећи музички ансамбл у Србији, било под патронатом чланова династије Обреновић, а посебну наклоност је према његовом раду показивала краљица Наталија. Међу председницима и члановима управе, који су дали значајан допринос вођењу Друштва, били су и Стева Тодоровић, Бранислав Нушић, Милан Кујунџић и Милорад Шапчанин. Из позиције српског посланика у Цариграду, Владан Ђорђевић је организовао целокупни програм боравка Друштва са Стеваном Мокрањцем у овом граду, на хорској турнеји Софија – Цариград – Пловдив, оствареној 1895. године. Путописне забелешке Спире Калика и Драгомира Брзака драгоцене су сведочанства о овој националној и дипломатској музичкој мисији Друштва. Ова пријатељска посета београдских музичара Бугарској, прва после ратних сукоба 1885. године, и Османском царству пуне две деценије после српско-турског рата, имала је изузетан спољнополитички и шири културолошки значај. Представљање националне музичке културе европског типа било је знак добре воље у побољшању односа између Краљевине Србије и Бугарске, односно Србије и османске државе. На концертном програму Друштва биле су на првом месту бугарска и српска химна. Осим *Руковети* Стевана Мокрањца (изведене су Четврта, Пета и Седма руковет) и дела Славјанског (Дмитриј Александрович

¹²⁴ Види: Биљана Милановић, „Уводна разматрања“, у: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856 –1914), Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије, Београд 2014, 19.

Агрéнев-Славјанский), Базена (François Emmanuel Joseph Vazin) и Брамса (Johannes Brahms), посебно су за ову прилику припремљене *Бугарске народне песме* Стевана Шрама и песма *Бир чареси јок!* Саид Ефендије.¹²⁵ Приликом гостовања на двору султана Абдул Хамида II у Цариграду, султан је први пут чуо хорски изведену турску химну, и то у хармонизацији Стевана Мокрањца. Такође, забележено је да је замолио хористе да отпевају и српску химну *Боже правде*.¹²⁶

Значајан је и податак да је, када је био на месту председника Владе током монархијске диктатуре (1897–1900), Владан Ђорђевић омогућио и организацију хорске турнеје по Немачкој 1899. године.¹²⁷ Такође, у појединим музиколошким студијама истакнута је могућност да је управо путописна књига Бранислава Нушића *Крај обала Охридског језера* (1894) допринела интересовању Стевана Мокрањца за овај крај.¹²⁸ У периоду када је Нушић био на функцији конзула Краљевине Србије у Приштини, обезбеђен је и боравак и етнографско истраживање Стевана Мокрањца на Косову (1896). У другом тому путописа о Косову, Нушић је и објавио Мокрањчеве записе српских лирских песама, прве мелографске записе фолклорних мелодија са овог подручја, који су овом приликом сачињени.¹²⁹ Као конзул, Нушић је омогућио и Београдском певачком друштву да посети Призрен, тада још увек у Отоманској царевини.

¹²⁵ Даница Петровић, „Летопис Друштва 1853–1918“, у: *Прво београдско певачко друштво, 150 година...*, 58.

¹²⁶ Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923, 70–72; Даница Петровић, „Оснивање и првих шест деценија“, у: *Прво београдско певачко друштво...*, 21. О овом путовању Београдског певачког друштва види и: Еврен Кутлај, „Стеван Мокрањац и Београдско певачко друштво у Цариграду“, у: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 67–75.

¹²⁷ Упор. Еврен Кутлај, *нав. дело*; Јасмина Хубер, „Гостовање Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године виђено из перспективе водеће музичке нације“, у: *Стеван Ст. Мокрањац (1856–1914), Иностране концертне турнеје...*, 117–145.

¹²⁸ Упор. Биљана Милановић, „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етницитета и национализма“, у: *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*, Музиколошке студије – монографије, св. 1/2006, Факултет музичке уметности, Дом културе „Стеван Мокрањац“, Београд – Неготин 2006, 45; Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije...*

¹²⁹ Бранислав Нушић, *Косово. Опис земље и народа*, Просвета, Београд 1986. Види и: Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Стојановићу Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923; Миливој Предић, *Нушић у причама*, књ. 1, Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, Београд [б. г.]; Види и: Марија Думнић, „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских музиколога током XX века“, *Гласник Етнографског института САНУ*, LXI (2), 90.

Међу мемоарским забелешкама о појединачним хорским активностима Друштва издваја се и Христићево сећање на свечано откривање споменика кнезу Милошу пред палатом Окружног начелства у Пожаревцу, на Ивањдан 1868. године. На Литургији је служио митрополит Инокентије и тадашњи владика шабачки Димитрије (Павловић), потоњи патријарх српски (1920–1930), уз појање Београдског певачког друштва.¹³⁰

Веома штурни у изношењу прецизнијих података о музичком репертоару певачких друштава, мемоарски записи оквирно потврђују да су друштва неговала циљеве промовисања националне идеје, панславистичког идеала очувања свесловенског народног и уметничког наслеђа. У дневничким белешкама, Пера Тодоровић, Милан Ђ. Милићевић и Никола Крстић говоре о активностима певачких друштава као организатора различитих прослава и забава, концерата, беседа и других популарних јавних музичких догађаја са наглашеним националним обележјем. На основу местимичних бележака о присутнима, стиче се увид у структуре друштвених кругова који су у оваквим приликама представљали централни део музичке публике. Међу њима су били угледни државници, војне старешине, министри и књижевници. Милан Ђ. Милићевић укратко помиње посете беседама у организацији Београдског певачког друштва (1871), са нагласком на значајној посећености оваквих догађања у Народном позоришту и познатим београдским кафанама. Истиче динамику јавних друштвених кретања током мајских дана 1872. године, поводом боравка руског кнеза Долгорукова (Владимир Андреевич Долгоруков, 1810–1891) у Београду (наглашавајући да „нова улица“ и Теразије, са венцима и барјацима, изгледају „као пештанске или бечке густином прохођача“) и податак да је певачко друштво на одласку испратило кнеза, с буктињама, до Саве.¹³¹ Занимљиво је (и, чини се, веома савремено!) запажање о слабо развијеном осећају за организацију међу члановима Друштва. О беседи одржаној 13. јануара 1870. године у теразијској „Касини“,

¹³⁰ Коста Христић, *нав. дело*, 368.

¹³¹ Милан Ђ. Милићевић, *Дневник* (1. јануар 1869–22. септембар 1872), прир. Петар В. Крстић, Радио-телевизија Србије – Завод за уџбенике, Београд 2011, 497.

Милићевић пише: „Некако нема никаква реда. Хоћемо европски, а не знамо и за уредбу јевропску“.¹³²

Пера Тодоровић бележи појединости о новогодишњим прославама у организацији Врачарског (1893) и Београдског певачког друштва (1896, 1897), у Коларчевој пивници. Уз кратак осврт на читаву атмосферу у пуној дворани пивнице, Тодоровић описује окупљање костимираних чланова Београдског певачког друштва (1896), који су различитим музичким инструментима начињеним од хартије, и сличним шаљивим амблемима, представљали умирање старе године, али и тешко материјално стање друштва на крају 1896. године.¹³³ Према Тодоровићу, Нова година је дочекана уз бурне узвике, певање и свирање *Краљеве химне*.¹³⁴ Исти писац памти и забаву у организацији чешког друштва „Лумир“, у част отварања новог стана у Славији, на којој је био у друштву свог школског пријатеља Стевана Мокрањца.

Хорски музички репертоар коментарисан је у духу владајуће идеје о родољубљу и братству међу народима, упознавању и очувању свесловенске народне традиције. Књижевна сећања говоре претежно о изданцима словенске музике. Писано је да су, осим српских, најчешће извођене чешке, руске, пољске песме. У упечатљивом маниру деветнаестовековног дискурса о родољубљу, ове теме су сродне Хердеровим схватањима специфичности „духа времена“ (*Zeitgeist*) и „духа нације“ (*Volksgeist*), која у целини одражавају висок ниво толеранције и интересовања за *другог*, а искључују отпор и нетрпељивост као карактеристике национализма у епохи којој данас припадамо.¹³⁵

Документарни записи показују да су певачка друштва, као и инструментални ансамбли војне музике, имали истакнуту друштвену улогу у значајним државним

¹³² Исто.

¹³³ Пера Тодоровић, *нав. дело*, 235.

¹³⁴ Реч је о химни *Боже правде*, коју је 1872. године компоновао Даворин Јенко, као једну од песама за родољубиво-историјски комад *Маркова сабља* Јована Ђорђевића. За време владавине династије Обреновић, ова песма је призната као државна химна. У периоду после Првог светског рата, заједно са песмама *Напреј, застава славе* и *Лијена наша*, постала је део хибридне државне химне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Песма *Боже правде* и данас је, са местимичним изменама у тексту, актуелна српска химна.

¹³⁵ Види: René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950, The Later Eighteenth Century*, Yale University Press, 1954, 176–200; Миодраг Лома, „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 6, св. 2, 2013, 375–402.

прославама и другим политичким приликама, вршећи уједно мисију националног и музичког просвећивања. У аутобиографским белешкама, пишући о атмосфери приликом окупљања на Свесловенском конгресу у Прагу 1848. године, Јован Суботић бележи утиске које су на учеснике овог политичког сабора оставиле пригодне патриотске песме у извођењу окупљених чешких певачких дружина. Писац памти „песму из хиљаду и хиљаду грла“, напомињући да су се родољубиви садржали орили „из грла народа, не само певача, као да га громови интонирају“.¹³⁶ Коментар о изврсној чешкој свирци вероватно се односи на учешће војног инструменталног састава у музичком делу ове манифестације.¹³⁷ Овим је такође потврђено да су, осим активности певачких друштава, и војни инструментални ансамбли били активни као покретачи јавног културно-уметничког живота. У поменутиим музичким сферама, рефлектоване су и специфичности актуелног односа према националној идеји међу Србима у Хабзбуршкој монархији и у Кнежевини и Краљевини Србији.¹³⁸

Различита мемоарска сећања говоре о истакнутим друштвеним функцијама активности хорских ансамбала и војних инструменталних састава. У записима о

¹³⁶ *Живот дра Јована Суботића...*, 90.

¹³⁷ Проблемима историјата и функција војне музике у контексту културних, политичких и економских прилика у Хабзбуршкој монархији у 19. веку посвећен је и зборник радова са међународног научног скупа *Војна музика у култури и историји чешких земаља, Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí*, ed. Jitka Vajgarová, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007. Нав. према: Маријана Кокановић, Приказ, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 40, Нови Сад 2009, 150–153.

¹³⁸ У новијим музиколошким студијама, посебно је рад Београдског певачког друштва на подстицању, развоју и промовисању српског музичког стваралаштва, под мотом „лесмом за српство“, сагледаван у односу на тумачења истицања и „конструисања“ националног идентитета као приоритетног политичког циља Србије. Хорске светковине су тумачене и као музички спектакли масовног национализма, с обзиром на неговање идеје националне интеграције кроз пропагирање унифициране певачке културе. Као главни аспекти прославе препознати су: идеологија уједињења српства кроз музичку уметност, стратегије музичког, вербалног и визуелног конструисања хорске традиције и њеног укључивања у културу националног сећања, успостављање симболичких релација са топосима династије, државе и нације, као и спој елитизма и популизма. Уочено је да је Стеван Мокрањац, хоровођа и творац програма свих хорских активности Друштва, могао имати детаљан увид у актуелна политичка дешавања, захваљујући сарадњи са истакнутим појединцима српске интелектуалне елите и државним званичницима (Владан Ђорђевић, Стојан Новаковић, Бранислав Нушић), као и са значајним институцијама (Друштво Св. Саве, братство Слободних зидара). У овом светлу су тумачени и појединачни кораци у Мокрањчевом композиторском раду. Види: Биљана Милановић, „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва“, у: *Владо С. Милошевић, Традиција као инспирација*, тематски зборник са научног скупа, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2014, 17–30.

Старом Београду, Бранислав Нушић, на основу доступних посредних извора, описује наступ турске и српске војне музике 6. априла 1867. године, на дан свечане, симболичне предаје кључева Београда, Смедерева, Шапца и Кладова кнезу Михаилу, на Калемегдану, након примања фермана турског султана Абдула Азиса у Цариграду.

„Тога дана после подне паша је наредио те је турска музика изашла на Калемегдан и свирала је да се весели народ а српска је музика свирала у касарни војсци. На Калемегдану је била маса света, па су грађани чак, уз свирку турске војне музике, повели и коло. Увече је Београд сав био осветљен кандилима, лучем и бурадима од катрана. Певачка друштва: београдско, панчевачко и земунско, са сто педесет буктиња кренули су у бакљаду и пред двором клицали кнезу и певали наизменце..“¹³⁹

На посебном месту у мемоарима, Лаза Костић евоцира успомене на учешће војне музике у пратњи краљице Наталије током једне њене пловидбе Дунавом до Бердапа:

„Сишао сам на Саву, где је била спремна лађа окићена заставама, а на обали пуковска музика. Стигоше дворска кола праћена гардистима. Господа сиђоше, пратња многобројна, кола одоше, војна музика одсвира химну и већ да оде, кад један официр стрмоглавце истрча из лађе и даде знак капел-мајстору. Музика се опет построји на лађи и одсвира валцер. На палуби лађе су се окретали парови, а пред свима краљица. Њој се одједном прохтело да игра. Време је било тако дивно, а музика тако ту под руком...“¹⁴⁰

Успомене на музичке доживљаје из војничких дана износи и Владан Ђорђевић, белешкама о изведби народне химне у многим свечаним приликама и о импровизованој „банди“ која је свирала за време важнијих официрских ручкова и других окупљања. У својим дневничким записима, Пера Тодоровић слика

¹³⁹ Бранислав Нушић, *Стари Београд*, Просвета, Београд 1984, 27. У тренутку о којем пише, Бранислав Нушић има само три године. Извесно је, дакле, да је писац овај опис разрадио на основу увида у друге историјске изворе. О поменутом догађају сведочили су и записи из штампе. Пет година касније (6. априла 1872), Панчевачко певачко друштво је учествовало на концерту у Београду, који је приређен у славу ослобођења и предаје градова.

¹⁴⁰ Лаза Костић, *Из мога живота*, 332.

новогодишњу ноћ и први јануарски дан 1900. године у Нишу, уз звуке потпурија народних песама, које изводи војни оркестарски ансамбл и који га подсећају „на далеку прошлост, на младост, на давно минуло доба безбрижна и срећна детињства“.¹⁴¹ У сличном тону, Коста Христић се присећа београдских променадних шетњи садашњом Кнез Милошевом улицом, од „Лондона“ до Војне академије и парка Министарства финансија, и посебно помиње да је војна музика недељом и празницима свирала пред зградом Министарства.¹⁴²

ii. Музички живот позоришта и опере

Коментари о музичкој делатности познатих позоришних и оперских кућа упечатљиво дочаравају спектар разноликих музичких искустава писаца, различите нивое њиховог општег и музичког образовања, животних услова и прилика услед којих су до одређених искустава долазили. О свету опере реч је претежно у одломцима мемоарских, односно аутобиографских записа који се односе на време које су аутори проводили у иностранству, као и у путописним белешкама. Настројења писаца да током боравка у страним срединама упознају богатство културног и музичког живота градова у којима су пребивали и управо ова раскошна искуства су, чини се, у значајној мери утицала на формирање њихових естетских и вредносних ставова, када је реч о уметности. У својеврсном „сучељавању“ утисака о музичком животу у иностранству и у домаћем окружењу, књижевници латентно износе и упечатљиве закључке о месту и ступњу развоја српске музичке културе у односу на шири, западноевропски контекст. Уз осврте на различите форме и карактеристике делатности појединачних институција културе о којима пишу, мемоаристи у својим белешкама отварају и питања о разноликим друштвеним улогама музике. Писци разматрају комплексно питање односа музике и политике,

¹⁴¹ Пера Тодоровић, *нав. дело*, 314.

¹⁴² Коста Христић, *нав. дело*, 26.

посредно коментаришући естетска начела и судове о значењу и смислу музике и њеним разноликим дејствима.

Најживописније говори Тодор Стефановић Виловски. Већ прве странице *Успомена* писац испуњава сећањима на породичну селидбу из Земуна у Беч 1867. године и на своје ране, дечачке утиске о сјају и раскоши царске престонице. Веома заинтересован за све појаве у друштвеном и јавном животу, Виловски је упијао слике из друштвене и културне свакодневнице бечких Срба, на основу личног искуства, као и из очевих прича о прошлости. Упечатљиви су коментари да у Бечу све изгледа другачије, лепше; између осталог, писац помиње задовољство играња у Штатпарку, али и свој први одлазак на балет за децу, постављен у бечком позоришту.¹⁴³

Виловски даље отвара мноштво питања о сложеној слици културно-политичких прилика у Бечу средином 19. века, задржавајући се посебно на тумачењима улоге музике током апсолутистичког система Александра Баха. Предочава да током овог политичког режима није постојала могућност да се појединци истакну на било ком јавном пољу и описује лош утицај који су дате прилике (до 1859) имале на друштво, подстакнуто да прибегава тајним окупљањима и тражи разоноду у разноврсним видовима уживања: „никада се није толико картало и проводило време узалуд као у доба Бахова апсолутизма“.¹⁴⁴ Наглашено је да је тек мали број талентованих појединаца у оваквом окружењу прибегавао књизи, сликарству или музици. Са друге стране, Виловски као позитивну страну апсолутистичког система истиче чињеницу да су у датом периоду све гране културног живота (имајући на уму области науке, школства, књижевности и уметности) биле брижљиво неговане и имале значајну заштиту и подршку владе, која је увиђала да је народу потребно приуштити својеврсну надокнаду за све што му је сужавањем политичке и верске слободе одузето. Аутор потцртава да је оваква клима била погодно тле за општи развој културног живота; посебно истиче помагање просветних завода, оснивање Царске академије наука и Бечког конзерваторијума и

¹⁴³ Види: Тодор С. Виловски, *нав. дело*, 8.

¹⁴⁴ Исто, 23.

реформу сликарске академије, реорганизацију дворског позоришта и Царске опере, двеју институција које су у овом периоду уздигнуте на највиши ступањ развоја.

Упечатљив је Стефановићев утисак о статусу музике у датом систему вредности: „Музикални живот бејаше онда Бечлијама што птицама у кавезу песма. Музика им је била мана којом су се хранили у политичкој пустињи, једина наслада и разбигра у данима политичке и друштвене реакције.“¹⁴⁵

Као и Јаков Игњатовић, Виловски у својим мемоарским напоменама дотиче и интригантно питање о естетици апсолутне и програмске музике, истичући да се у строгом Баховом систему „једино музика није морала бојати цензорског пера, јер је државна власт налазила да се њоме не могу исказати политичке идеје и политичка осећања“.¹⁴⁶ Занимљиво је да се, такође, дотиче и у оно време актуелног питања о дејству „апсолутне музике“; према Виловском, снага музике „без речи“ је особита, јер омогућава слободу уживљавања у актуелни музички тренутак. Овај проблем је био предмет многобројних расправа међу композиторима, филозофима, естетичарима и теоретичарима музике у другој половини 19. века – Вагнера (Wilhelm Richard Wagner), Ничеа (Friedrich Wilhelm Nietzsche), Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), Ханслика (Eduard Hanslick), Тика (Johann Ludwig Tieck) и Вакенродера (Wilhelm Heinrich Wackenroder), Хофмана (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann).

Виловски показује да добро познаје програмску политику и репертоар Бечке опере, наглашавајући и разлике између периода током и након Баховог апсолутизма. По престанку насилне централизације и германизације, у бечким салонима се, како памти Виловски, и свирало и певало као у Италији:

„...и то, као што се прича у мемоарима из онога доба, са ретком вештином и необичним разумевањем. Стари класици и новија талијанска и француска музика не скидаху се са репертоара, који је био вазда богат и пробран, докле

¹⁴⁵ Исто.

¹⁴⁶ Исто, 26.

се у Аполоновим дворанама и код Домајера у Хицингу разлегаху умилни звуци лаке и мелодиозне музике Ланера и Штрауса.¹⁴⁷

Период након 1860. године представљен је, у виђењима Виловског, као период општег процвата књижевности и уметности, златно доба бечке музике које је, са престанком цензуре, донело слободнију продукцију и у бечкој Царској опери. Виловски истиче да у овом периоду новија француска и немачка опера замењују „сладуњаву“ италијанску, која је доминирала за време владавине Јосифа II и цара Леополда II. Наглашено је да су у овом периоду репертоар бечке опере освојила дела Вебера (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber), Лорцинга (Albert Lortzing), Гуноа (Charles François Gounod), Мајербера (Giacomo Meyerbeer), Вердија (Giuseppe Francesco Verdi) и Вагнера, док су у позориштима у предграђима била популарна и дела из жанрова „лаке музике“, оперете и водвиља из пера Штрауса (Johann Strauß), Офенбаха (Jacques Offenbach).¹⁴⁸ Такође, аутор примећује да су и побољшани технички услови у Царској опери (сеоба у већу оперску кућу, боља акустика, прилика за механичаре и декоратере, позоришну технику и сликарство) омогућавали нови квалитет укупне музичко-сценске продукције. Детаљно описује прву представу у новој оперској кући, величанствену свечаност извођења Моцартовог *Дон Жуана*, са славним певачима нове генерације, препознајући квалитет њихових глумачких и вокалних могућности. Истиче улогу Јохана фон Хербекера (Johann Ritter von Herbeck), главног капелника (1866) и директора Царске опере (1871–1875), који је у овом периоду интензивно радио на усавршавању оперског оркестра, као и активности Јозефа Хелмесбергера (Joseph Hellmesberger), око кога су се окупљали професори многих будућих генерација музичара стасалих на Бечком конзерваторијуму.

Писац наглашава изузетни утицај опере на културни и друштвени живот Беча, а напомиње да су карактеру ове „изразито музикалне вароши“ доприносили и учестали доласци и наступи популарних музичких уметника, инструменталиста, попут Франца Листа (Ferenc Liszt), Рубинштајна (Антон Рубинштейн), Билова (Hans Guido von Bülow), Сарасатеа (Pablo de Sarasate). Међу значајним ђацима Бечке

¹⁴⁷ Исто.

¹⁴⁸ Исто, 41.

школе, спомиње Густава Малера (Gustav Mahler), у тренутку писања мемоара управника Оперe, Артура Никиша (Arthur Nikisch), управника Лајпцишке филхармоније, диригента и композитора Феликса Мотла (Felix Josef von Mottl), као и успешног српског виолинисту Драгомира Кранчевића.

Сродне забелешке о значају музичке културе у Бечу и о специфичном уметничком темпераменту Бечлија оставио је и аустријски писац, драматург, биограф и новинар Штефан Цвајг (Stefan Zweig). Описујући колективну страст бечке публике, која је понекад ишла до фанатизма и фетишизма, а која је композиторима и интерпретаторима гарантовала да у овој средини имају трајно и потпуно посвећену публику, овај писац је посебно крај 19. века означио као врхунац друштвеног одушевљења за музику, која је тада постала и израз трагања за колективним идентитетом.¹⁴⁹ Будући да је интересовање за музичке догађаје било заједничко свим друштвеним слојевима, а свирање барем једног инструмента, чланство у хору или оркестру представљало знак отмености девојака из угледних породица, такмичарски дух и захтевност у погледу доприноса музичара били су изражени у целокупном друштву. У културолошким студијама, овакав значај музичке културе у Бечу у последњој четвртини 19. века везиван је за репресију других форми културног израза које су лакше подлегалe цензури, после револуционарних потреса који су 1848. године уздрмали Монархију. Процењено је да је улога овог колективног, усхићеног уживања у музици имала посебан значај у постизању друштвене хармоније, чији је привид хабзбуршка власт умела да одржи све до 1919. године. Такође је истакнуто да су и у другим крајевима Европе настајале нове институције које су имале циљ да подстичу музичко стваралаштво, образовање публике и истраживања на овом пољу.¹⁵⁰

Осим Виловског, и други српски мемоаристи се диче солидним познавањем оперске литературе, везујући ова искуства за повремене боравке у иностранству. Попут Виловског – који памти особито задовољство када је као дечак први пут у Бечком позоришту гледао балет, прилагођен млађој публици, уочивши разлику у

¹⁴⁹ Жак Дига, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, прев. Татјана Портман, Слио, Београд 2007, 139.

¹⁵⁰ Исто.

односу на земунске вашаре – краљица Наталија прве снажне доживљаје музичко-сценског, оперског света смешта у доба детињства и одласке у Венецију:

„Да бисмо заволели музику слали су нас с гувернантом мис Парк у оперу двапут недељно. Мене је посебно очарала мондена страна представа. Италијанска музика је већ била у моди и како сам је тада заволела, никад је у мени није могао заменити учени и заморни Вагнер.“¹⁵¹

Осим што наглашава да је 50-их година у Бечу често одлазио у позориште, Милан Савић описује студентске дане у Сегедину, величајући управо музичке доживљаје из позоришта и опере као кључне за његово новостечено образовање:

„Мој боравак у Сегедину прошао је прилично филистарски, што најпосле није ни чудо кад се узме да сам био још врло млад и да су ме зидови конвикта 'чували' од сваког 'странствовања'. Једини изузетак је било позориште, мађарско разуме се, које сам доста вредно посећивао (...) И драму и оперу па тек оперету, у којој је суштина свагда шаљива. Старије славне опере похађао сам поново, а њихове мелодије ужљебиле су ми се у срце и грло, да сам их доцније свагда и у Печују и у Бечу слушао. 'Трубадур', 'Травијата', 'Риголето', 'Марта', 'Роберт Ђаво' итд. биле су ми свагда миле опере и ја знам и дан-данас многе арије, нарочито из 'Трубадура'.“¹⁵²

Савићеви записи о данима у Бечу током светске изложбе 1873. године доносе и непријатно сећање на одлазак на представу опере *Марта* Фридриха Флотова (Friedrich von Flotow) са пријатељима са студија. Напомена да момци долазе „накресани“ и у једном тренутку неприлично гласно коментаришу тенорску арију говори о својеврсној неспремности младих српских студената да приме музички угођај какав је било могуће доживети у позоришту, осветљавајући посебне аспекте односа између културних прилика у матичној српској и у страним срединама.

Сећања из студентских дана, која се односе и на музичка, позоришна искуства, преноси кроз аутобиографске записе и Јован Суботић, говорећи да је по

¹⁵¹ Наталија Обреновић, *Моје успомене*, прев. са француског Иванка Павловић, прир. Љубинка Трговчевић, Српски мемоари, књ.7, Српска књижевна задруга, Београд 2006, 63.

¹⁵² Милан Савић, *Прилике из мога живота*, 27–28.

повратку из Карловаца, Сегедина и Пеште „познавао скоро све, што је највиша култура у операма, балетима, трагедијама, на платну, на виолини и клавиру родила била“.¹⁵³ И из старијег животног доба, посебне утиске о раскошним позоришним дворанама писац је понео из Италије, са путовања у Трст и Венецију. Задивљен позоришним ентеријером, поетично је описао и свој замишљени музички доживљај у овој средини:

„Пак teatrofenice! Ја сам га посетио само дању, јер се онда у њему није више играло; сезона бијаше прошла. Али сам си могао представити једно вече у teatrofenice! Изнутрашњост тога позоришта била је сама по себи најдивнији калејдоскоп са најкукусније састављеним бојаним фигурама. А кад се пуно расветлило са хиљаду и хиљаду светила, то је морала бити права дворана из хиљаду и једне ноћи. Додај к тому оне дивне украшене ложе, па у њима најлепша лица са вилинским дражима и очима, најдивнијим изворима сласти и милине. Пак онда нека се отвори чудан свет какве талијанске опере. А најпосле нека загуди оркестар, којим управља маестро Верди ил' Доницети: пак ако не заборавиш да си на земљи, и не помислиш да си у небу, или рају, или у вилинском стану на светлом облаку, ниси друг (...) већ кнеза Драгоша из Горског Вјенца, нашег незаборављеног господара Црне Горе и Брда.“¹⁵⁴

На путовању у Париз, Симо Матавуљ такође обилази институције културе, посебно позоришта,¹⁵⁵ а одломци *Писама из Италије* потврђују и раскош искустава Љубомира Ненадовића:

„Штета што нисам вештак у музици, могао бих ти о њој много говорити. Она је овде, заједно с певањем, на високом ступњу. Овде су поникли Росини, Паганини и многи други још ини. Певање и ван позоришта може се чути по свим каванама, траторијама и свуда по улицама. Нове арије и песме искрсну, певају се и по вароши и по свој околини, па их нестане, а друге настану. Слабо ко зна ко их састави и у свет пусти. Овуда путници ретко иду у позориште. Опере талијанске сада су лепше у Бечу и Паризу. Био сам у позоришту Сан-Карло. После оног у Венецији и оног у Милану, то је највеће позориште у

¹⁵³ *Живот дра Јована Суботића*, 32.

¹⁵⁴ Исто, 23.

¹⁵⁵ Симо Матавуљ, *Биљешке једног писца*, 145.

целој Италији. Мени се чини да овде играју ваздан и сву ноћ у позоришту. Кад год прођем поред њега, видим да свет улази и излази.“¹⁵⁶

На другој страни, мемоаристи преносе и спорадичне утиске о српском музичко-сценском стваралаштву и извођаштву, које је средином, и у другој половини 19. века било на самом почетку развоја. У препознатљивом маниру критичара и сатиричара, Бранислав Нушић одсечно коментарише прво извођење комада с певањем *Женидба Душанова* (у Крагујевцу 1840), уз опаску да „од тада па све до данас композитори чекају на либретисту, а опера српска чека на публику своју, али ни једно ни друго неће дочекати скоро“.¹⁵⁷ Сличан коментар, да „наших опера немамо на претек“, проналазимо у написима Милана Савића. Писац наглашава да је у листу *Позориште* (1873) штампан први чин свенародне опере *Ђурађ Бранковић*, коју је компоновао хрватски аутор Иван Зајц и коју би требало поставити на репертоар у Новом Саду и Београду.¹⁵⁸ Успомене Савке Суботић доносе и интригантан податак о поруцбини коју је Јован Суботић шездесетих година добио од капелника загребачког позоришта Кварца, да напише либрето за оперу *Сережани*. Суботићева супруга напомиње да је текст оперете похрањен у загребачкој позоришној архиви и позива српске композиторе да напишу музику према овом либрету.

Посебан текст у *Записима старог Београђанина* Косте Христића посвећен је јубилеју Народног позоришта. Уз осврт на време Јоакима Вујића и покушаје да у Србији „одомаћи позоришну уметност и да је унесе у вољу Коџа-Милошу и његовим кабадахијама“, писац износи и прва непосредна сећања која се односе на позоришне представе у Кнежевој пивари почетком 60-их година.¹⁵⁹ Христић пише како је „пред самом позорницом, испред публике, и од ње неодељен никаквом преградом, био оркестар који је свирао између чинова, покадшто народно коло, којим су извесни народни комади завршавани бесним цупкањем на позорници и бурним аплаузом

¹⁵⁶ Љубомир Ненадовић, *Писма из Италије*, у: *Одабрана дела*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, књ. 21, ур. Живан Милисавец, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972, 101.

¹⁵⁷ Бранислав Нушић, „Прва српска опера“, *Стари Београд*, 127.

¹⁵⁸ Милан Савић, *Наши стари*, 248; Први чин ове недовршене опере Ивана Зајца има наслов *Ченгић ага*, а други, недовршени чин, насловљен је као *Бранковић*. Види: Hubert Pettan, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1956, 362.

¹⁵⁹ Коста Христић, *нав. дело*, 282–283.

раздрагане публике. Тај оркестар у прво време био је обично војна музика, или 'варошка банда', или и приватни гудачки оркестар који су свирали по београдским каванама и баштама.¹⁶⁰ Посебно је упечатљив романтичарски Христићев опис позоришне завесе у изради Стеве Тодоровића: „На узвишеној стени, окружен музама, стоји млад гуслар. Из стене извире бистар поточић око кога се покупили анђелчићи. У даљини се види Београд и отуд златокоса вила приводи народ музама и гуслару.“¹⁶¹ Део својих записа Христић посвећује и спомену на свечано полагање темеља Народног позоришта (19. августа 1868. године). Међу присутнима помиње и младог глумца Тошу Јовановића, родом из Великог Бечкерека, сина покојног „Аће“ Јовановића, некадашњег шефа чувеног оркестра, омиљеног београдској публици.¹⁶²

* * *

Већ почетни преглед мноштва разнородних мемоарских осврта на делатности појединаца активних у свету музике сведочи о свести писаца о значају музичког стваралаштва и извођаштва у различитим сферама друштвеног и културног живота међу Србима у 19. веку. Виђења аутора документарних текстова о укупном доприносу музичара као важних културних и духовних посленика, о њиховим друштвеним позицијама и статусу, изнета су кроз осврте на појединачне сегменте развоја српског културног и уметничког живота у овом периоду.

Професионално усмерени композитори, мелографи и диригенти портретисани су кроз причу о развоју хорског музицирања и оснивање певачких друштава, са посебним акцентом на процес увођења четворогласног хорског појања у богослужбену праксу. Приказани су као музички учитељи, учесници популарних музичких догађаја, организатори концерата и светосавских беседа, први музички писци и критичари. Откривене су драгоцене појединости о утицајима које су знаменити музичари оставили на писце, како кроз стваралачко наслеђе, тако и у домену активне професионалне сарадње. Увек је акцентована улога музичких

¹⁶⁰ Исто, 285.

¹⁶¹ Исто, 284.

¹⁶² Исто, 292.

посленика у очувању духовног и културног, националног музичког наслеђа. Осврти на рад културних и музичких институција додатно раслојавају слику о ширини општег и музичког образовања писаца, односно о њиховом поимању значаја ових институција за развој културног и уметничког живота епохе у којој су живели. Посебно је индикативна потреба писаца за указивањем на ентузијазам појединаца у сфери аматерског музицирања. Коначно, описи музиком испуњене свакодневице књижевника, гимназијских професора, новинара, правника, лекара, посредно приказују атмосферу у којој су у минулој епохи „формирани“ чланови музичке публике. Ова питања воде и ка размишљањима о данашњој, савременој потреби шире публике за уметничким садржајима.

Као прва приказана целина, мемоарски записи интригирају и на даља, шира размишљања о виђењима која писци износе о аспектима присуства музике у контекстима различитих друштвених прилика и односа, проговарајући при том о животу појединачних музичких жанрова у 19. веку.

3. ПРАКСА КЛАВИРСКОГ, КАМЕРНОГ, ХОРСКОГ И ОРКЕСТАРСКОГ МУЗИЦИРАЊА

Већ поменути модел приватног (и јавног) живота српског народа негован на подручју Хабзбуршке империје, Кнежевине и Краљевине Србије, у далматинским градовима и приморским областима, утемељен на идеалима грађанског друштва, обележен је улогом културе као једног од најмоћнијих средстава за изградњу човекове личности и поље духовног усавршавања, оквирима заснованим на веровању у јединствен систем уметничких вредности.¹⁶³ Мемоарски извори потврђују да су међу карактеристикама развоја грађанског друштва код Срба, у сфери приватног и

¹⁶³ Ненад Макуљевић, „Плурализам приватности – Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку“, 30–31.

јавног живота, посебно препознатљиве тежње ка неговању друштвених окупљања око културних, уметничких и музичких догађаја. Пун развој грађанских идеала, препознат у оквирима приватног простора, култа породице и породичних свечаности односи се, у контексту наше теме, и на феномене кућног и салонског музицирања, док о популарности приватних и јавних грађанских забава и истицању значаја морала, заснованог на просветитељским идеалима, сведоче и мемоарска виђења о популарним друштвеним окупљањима уз музику, на баловима, беседама, игранкама и концертима.¹⁶⁴

У изворима је реч о навикама владара и елите окупљене око владарских дворова, као и о интересовањима и ангажовању других грађана у културном и музичком животу средине. Из кругова интелигенције, у овом контексту су представљени власници капитала, чиновници, професори, гимназијски наставници, књижевници, новинари, историчари, лекари, адвокати. Уочљиво је и опште стремљење српског грађанства ка побољшању друштвене позиције, угледањем на аустријску и делом мађарску аристократију у Хабзбуршкој монархији, односно опонашањем младе дворске елите у Кнежевини/Краљевини Србији.¹⁶⁵

а. Кућно и салонско музицирање

і. Веџтина клавирског и камерног музицирања – одраз друштвеног статуса

Осим вишег образовног и економског статуса, управо су специфичне културне навике и уметнички афинитети, изражени у кретањима у сфери приватног и јавног живота, одређивали карактер српског грађанског друштва. У овим круговима,

¹⁶⁴ Исто, 36.

¹⁶⁵ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...*, 104.

посебан одраз бриге за образовање и општи друштвени статус представљало је музичко искуство и активно неговање кућног, односно салонског музицирања.¹⁶⁶

Улога клавира је била приоритетна у музичком описмењавању и васпитавању младих из виших слојева. Већ само поседовање овог инструмента је у 19. веку сматрано најрепрезентативнијим симболом богатства и образовања, припадности вишим, богатијим круговима.¹⁶⁷ Уз елементе модерног европског ентеријера (намештај, тепихе, ћилиме, завесе и чипке, гоблене, сребрне свећњаке, бечки порцелан, књиге), од тридесетих година клавир је био и главни предмет у кућном музеју српске грађанске породице.¹⁶⁸ Заузимао је важно место у друштвеном и индивидуалном процесу изградње модела понашања. Учење и извођење музике на клавиру било је повезано са социјалним амбицијама родитеља, као пожељни вид потврде припадности „добром друштву“.¹⁶⁹ Настава музике је постала готово неизоставни сегмент образовања у животу младих девојака у грађанским породицама, а пракса редовног музицирања на овом инструменту била је и мотив за шира друштвена окупљања, разоноду и забаву. Доприносећи формирању музичког укуса представника грађанских кругова, клавирско музицирање је доприносило креирању слике грађанског дома као епицентра породичне хармоније, али и као простора за остваривање и очување друштвених контаката.¹⁷⁰

Као истакнути делатник у културној сфери, борац за модерније тековине у образовању, посебно женског друштва, Савка Суботић истиче да је учење клавира представљало куриозитет и знак друштвеног престижа у њеном непосредном окружењу: „Клавир су училе само неколике Новосаткиње, а странкиње само гитар и певање. За гитар плаћало се месечно 4, а за клавир 6 форината шајна. И за мушку

¹⁶⁶ О појмовима и пракси салонске, односно кућне музике (Hausmusik) детаљно је писала Маријана Кокановић Марковић у *нав. делу*.

¹⁶⁷ Већ крајем 18. века почиње буђење интересовања Срба из Војводине за музичку уметност, а клавир је присутан у кућама имућнијих породица. Упечатљиво је да је у Србији први клавир прибавио Јеврем Обреновић, припадник најбогатије и најмоћније породице у Србији, како би својој кћерки Анки омогућио још један вид истицања повлашћеног статуса тек формиране елите. Упор. Драгана Јеремић Молнар, *нав. дело*, 34; Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 110–115.

¹⁶⁸ Упор. Миланка Тодић, „Конструкција идентитета у породичном фото-албуму“, у: *Приватни живот код Срба...*, 527.

¹⁶⁹ Упор. Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 104.

¹⁷⁰ Драгана Јеремић Молнар, *нав. дело*, 36.

децу која су долазила у школе у Нови Сад, плаћало се пола у новцу, пола у натури.¹⁷¹

Сећања на часове клавира заузимају посебно место међу осталим сликама из детињства, у Фиренци 1868. године, у *Успоменама* краљице Наталије Обреновић. Милан Савић документује већ поменуте појединости о настави клавира код Александра Морфидиса Нисиса, у Новом Саду. Савка Суботић укратко помиње и да је, заједно са кћерком породичне пријатељице, родом из Трста, учила клавир и француски, док Милан Ђ. Милићевић у дневнику бележи податке о договору са Антоном Цимбрићем, учитељем нотног певања у Београдској гимназији, који чак пет пута недељно подучава његову децу (Ану и Миту Милићевић) у свирању клавира.¹⁷² Приватни часови клавира представљали су и први контакт са музиком многих потоњих концертних извођача и композитора, аутора клавирских дела.¹⁷³

Сабрани мемоарски записи потврђују да је тип кућног музичког дружења живео најдинамичније међу српском елитом, школованом у европским центрима и окруженом припадницима виших друштвених слојева.¹⁷⁴ Документарни записи осветљавају атмосферу омиљених музичких окупљања у домовима угледних српских грађанских породица, културно-уметничким матицама српске интелигенције у градовима јужне Угарске (Будим, Пешта, Сентандреја), у Бечу, као и у Кнежевини/Краљевини Србији. Дом Јосифа Станковића у Будиму представљен је као

¹⁷¹ Савка Суботић наводи и податак да је у Новом Саду до Буне 1848/49. било свега неколико клавира, а у Сремским Карловцима само један, у поседу грофице Јелене Бранковић: „Мој муж је казивао да је то био први клавир који је чуо, а тек у Сегедину га је и видео кад је онамо отишао 1834. да студира филозофију.“ Савка Суботић, *нав. дело*, 34–35.

Сличне прилике забележене су у Нишу, 20-их година 20. века. Музичка настава у основним и средњим школама пружала је ученицима солидно образовање. Талентованији међу њима желели су да усаврше свирање на виолини или, још чешће, на клавиру. У недостатку музичке школе као званичне институције, била је актуелна приватна настава инструмента. Види: Марина Гавриловић, *нав. дело*, 96–97.

¹⁷² Милан Ђ. Милићевић, *нав. дело*, 23.

¹⁷³ Александар Морфидис Нисис је своје ученике, Евгенија Стојановића и Јулију (Сиду) Велисављевић, подстицао и да компонују дела за клавир. Евгеније Стојановић је био и блиски пријатељ и ученик Корнелија Станковића. Написао је неколико клавирских минијатура и хорских обрада родољубивих, лирских и црквених песама, пригодне нумере за породична славља (*Царју небесниј, Химна Сави Текелији*, на стихове Јована Јовановића Змаја, *Химна Науму Бозди, Устај, устај Србине, За Врушку свету*), као и две литургије. Нав. према: *Петар Стојановић 1877–1957, композитор, виолиниста и музички педагог*, саставио Пера Ластић, Српска самоуправа у Будимпешти, Задужбина Јакова Игњатовића, Будимпешта 2005, 8.

¹⁷⁴ Упор: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 19–24.

средиште пријема за младе Србе, пештанске студенте. Према сећањима Милана Савића, овде су одржаване и аматерске позоришне представе, а између чинова је извођена тамбурашка музика. Као глумци аматери искушавали су се млади српски богослови, правници, лекари, кћерке угледних будимских грађанских породица (Дука, Станковић, Розмир), као и књижевници (Лаза Костић, Љубомир Ненадовић).¹⁷⁵ Посебно је наглашено музичко учешће Косте Трифковића, тада гимназисте шестог разреда у Пешти, у омладинском тамбурашком збору.

Кроз причу о друштвеном животу и навикама сопствене породице, Савка Суботић истиче да су куће Суботића и Хаџића биле омиљена „духовна средишта за тадашњу омладину“.¹⁷⁶ Суботићи су имали блиске пријатељске односе и учестали контакт са књижевником и панчевачким свештеником Васом Живковићем, Савкиним братом Михаилом Полит-Десанчићем, као и са филологом Јованом Бошковићем и сликарем Новаком Радонићем. Савка Суботић памти заједничке вечери и увек инспиративну атмосферу у овом друштву, уз општи утисак: „да је било стенографа па да бележи те наше разговоре, били би ови, заиста, од великог интереса“.¹⁷⁷ Ауторка потврђује да је у кућама Суботића и Хаџића музика брижљиво негована. Брат и сестра, Савка Суботић и Михаило Полит би у дуету свирали виолину и клавир. Коментар о реакцији Јоакима (Аћима) Суботића,¹⁷⁸ добриначког свештеника, који је једном оваквом приликом први пут зачуо звук клавира, говори сликовито о месту овог инструмента у систему вредности српског грађанског друштва: „Врло му се допао (клавир, прим. Н. М.). Али, кад стаде Миша на виолини свирати, рече му: 'Мани се, дијете, циганских егида, нек ми снаја свира на господском клавиру, како ли се зове!'“.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Савић посебно истиче представу одржану 2. јула 1861. године у башти Јосифа Станковића. Приказан је *Тврдица (Кир Лања)* Јована Стерије Поповића. Међу тумачима улога били су: Стеван Пантелић, богослов, Пава Станковић, Мара Дука, Лаза Костић, Антоније Хаџић и Ђуро Вуковић. Поменуто је и извођење посрбљене шаливе игре *Пријатељи*, у којој су глумили: Ђуро Вуковић, Паулина Дука, Антоније Хаџић, Мита Крестић, Стеван Пантелић, Љубомир Ненадовић и Тоша Адамовић. Нав. према: Милан Савић, *Лаза Костић*, Службени гласник, Београд 2010, 61.

¹⁷⁶ Савка Суботић, *нав. дело*, 58.

¹⁷⁷ Исто.

¹⁷⁸ Јоаким (Аћим) Суботић био је отац Јована Суботића.

¹⁷⁹ Савка Суботић, *нав. дело*, 58. Спомињући свирање на „егидама“, ауторка реферира на „хегеде“, тј. виолине.

Драгоцену су и сећања Милана Савића на друштвена окупљања у дому Ђорђа Натошевића. У друштву овог лекара, једног од првих српских педагога и педагошких писаца, просветног радника и надзорника српских школа у Аустроугарској, према Савићевим белешкама, „у клавир је свирао ко је хтео и умео“.¹⁸⁰ Јаков Игњатовић се присећао сличних сусрета у домовима сентандрејских грађана.

Дом Павла и Јелене Риђички у Бечу био је такође један од кључних центара који је привлачио представнике младе интелектуалне елите, државнике, књижевнике, лекаре, адвокате, бечке и пештанске студенте, на креативне разговоре о политици, култури, просвети и уметности и на размену разноврсних искустава. О музичкој димензији ових сусрета и пракси заједничког музицирања, са посебним освртима на делатности и уметничку и друштвену позицију Корнелија Станковића – штићеника Риђичког, писали су Јован и Савка Суботић, Михаило Полит-Десанчић и Милан Савић.

Подсећајући на друштвени углед пријатељске породице Риђички, Јован Суботић по особитом квалитету издваја личност Јелене Риђички, њено лепо, отмено држање и „салонско изображење“. Аутор наводи да су се друштву ове породице прикључивали сви знаменити Срби, међу њима Ђорђе Стојаковић, дворски саветник угарске канцеларије у Бечу и Коста Богдановић, правник, политичар и публициста, књижевни и позоришни критичар. Михаило Полит-Десанчић наглашава да је у уметничким круговима штићеник Риђичких, Корнелије Станковић, био пијаниста којег је најрадије слушао, јер је он „знао у тонове гласовирске улици неку мекост, неку чаролију“.¹⁸¹ У мемоарским сликама су забележене и слике заједничког музицирања двојице пријатеља:

„Често смо заједно свирали. Ја на виолини, он на гласовиру. Знао ме је дивно пратити. Било је то нешто особито, када би ми рекао: 'Чекај, Мишо, сад ћу те без нота пратити.' Ту је онда у пратњи изводио најлепше пасаже, док сам ја какав 'адађо' на виолини свирао. И то је прошло! Кад погледам на сандучић, где лежи моја виолина, свагда се сетим свога друга, пок. Корнелија.“¹⁸²

¹⁸⁰ Милан Савић, *нав. дело*, 337.

¹⁸¹ Михаило Полит-Десанчић, *нав. дело*, 50.

¹⁸² Исто.

И Годор Стефановић Виловски у мемоарима помно преноси утиске о општим културним приликама у Бечу и о месту музике у бечким грађанским круговима, у последњим деценијама 19. века. Кућа пишевог оца, Јована Стефановића-Виловског, сматрана је средиштем српске колоније у Бечу. Царско-краљевски мајор, познати официр и велики патриота, током низа година и председник бечке Српске православне црквене општине, био је веома цењен међу бечким Србима. Писац мемоара упознаје читаоце са великим кругом очевих пријатеља и познаника, помињући интимне везе са виђенијим српским и словенским породицама. Истакнуто је да је друштво окупљано око Виловских исказивало живо интересовање за најновије појаве у науци и „вештини“¹⁸³ чинило честе посете позориштима и присуствовало културним дешавањима.¹⁸⁴ Као изузетне, аутор евоцира и успомене на редовне посете Стевана Поповића–Вацког кући Виловских, привученог тамошњим музичким дешавањима.¹⁸⁵ Из истог извора дознајемо да је музички живот у кући Годора Виловског био обogaћен и активностима пишеве супруге, успешне виолинисткиње Миле (Отенфелд) Виловски.

Фрушкогорски дневник Милице Стојадиновић Српкиње приказује тренутке кућног музицирања као лични, интимни чин, из уско приватне животне сфере. Ауторка музицира у „осами“, или у најужем кругу породице, проводећи вечери уз гитару и песму. Наглашавајући снажну романтичарску потребу за просторном изолацијом, она доживљава читање, писање и музичку праксу као суштину свакодневног живљења: „Књига, перо, гитар и сестрица, то су ми сви моји содружници, и то тако мили да покрај њи' заборавим да ван ови' брегова има још света“¹⁸⁶.

Група мемоарских бележака о сличним приликама у Београду значајно освежава слику о слабије развијеном музичком животу ондашње Србије. У кратким, информативним освртима на кућне забаве са певањем и играњем и на славска

¹⁸³ Под „вештином“ се подразумева уметност, у вокабулару 19. века.

¹⁸⁴ Годор Стефановић Виловски, *нав. дело*, 63.

¹⁸⁵ Исто, 63, 238.

¹⁸⁶ Милица Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој гори...*, 227.

окупљања са играма, Милан Ђ. Милићевић је представио и круг присутних, пријатеља и сарадника, међу којима су били један од оснивача и први диригент Београдског певачког друштва, Милан Миловук, учитељ певања Антоније Цимбрић, књижевници Лаза Лазаревић и Милорад Шапчанин, политичар и професор Велике школе Настас Петровић. И Албер Малет (Albert Malet), угледни француски историчар, ангажован као професор дипломатске историје малолетном краљу Александру Обреновићу, дао је кратак податак о једном вечерњем дружењу у дому Стојана Новаковића (1893), уз напомену да се слушала сјајна музика, од Вагнера до Лекока и Делиба.¹⁸⁷ Тодор Стефановић Виловски такође представља угледне београдске породице као домаћине кућних музичких дешавања, описујући посебно домове Стојана Новаковића и Милана Кујунџића Абердара као центре „најинтелигентнијег београдског друштва“.¹⁸⁸ Према сведочанствима Виловског, у Кујунџићевом винограду окупљали су се омладински кругови, који су представљали „ново доба и нову моду, везујући за старе српске обичаје помало и обичаје европског запада.“¹⁸⁹ Писац такође истиче да су у овом друштвеном средишту неговане „отмена конверзација и музика“, чиме је оно попримало и карактер европског салона и привлачило велики број посетилаца.¹⁹⁰ На музичком репертоару су, према Виловском, били „озбиљни квартети на виолини и челу и изврсне продукције на гласовиру“, као и разноврсне игре.

Исти аутор не скрива да су посебне „привлачне снаге“ на овим састанцима биле и представнице женског друштва, нарочито младе кћери домаћина, Милка Куманудина, Јелена Цукићева (касније удата Данићка), тада дворска госпођица краљице Наталије, њене сестре, Мица, кћерка Стојана Новаковића (удата Рајковићка), Катица, кћерка апотекара Дилбера, Лепа Миловановићева (удата

¹⁸⁷ Албер Малет, *нав. дело*, 138.

¹⁸⁸ О доприносу Стојана Новаковића српској музици, као значајном сегменту просветног и културног уздицања српског народа види: Даница Петровић, „Стојан Новаковић и српска музика његовог времена“, у: *Стојан Новаковић – личност и дело*, Српска академија наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. LXXVII, Београд 1995, 470–479.

¹⁸⁹ Тодор Стефановић Виловски, *Мемоари*, 73.

¹⁹⁰ Исто.

Штурмовица) и „све остале девојке, које су онда у београдском женском свету водиле коло.“¹⁹¹

Да је музика била пригодни медијум за присније упознавање младих, склапање пријатељских, па и брачних веза, показују и друге документарне слике. Један од примера је белешка Милана Ђ. Милићевића о дану када је изрекао благослов за венчање своје кћерке Ане са угледним књижевником, политичарем и економистом, Димитријем Митом Ракићем.¹⁹² Ракић је запросио Ану искористивши пригодан нотни текст који је затекао на њеном клавиру.¹⁹³

ii. Салон – музичко поље „полујавне приватности“

Извођење салонске музике (у смислу извођења музике у салону, истакнутом месту у двору или племићкој палати, односно у кућном простору који има функцију пријемне, гостинске собе) било је повезано са специфичним друштвеним контекстом, као и врстом музике, тенденциозно компонованом за ове оквири приватних, односно „полујавних“ окупљања и музицирања.¹⁹⁴ Феномен салонског музицирања, као сегмента „полујавне приватности“, у оквирима дворског и грађанског живота у Аустроугарској и Кнежевини/Краљевини Србији, одражавао је и различите аспекте друштвених дешавања и политичких прилика.¹⁹⁵

¹⁹¹ Исто.

¹⁹² Ана и Димитрије Мита Ракић били су родитељи будућег песника Милана Ракића (1876–1938).

¹⁹³ Милићевић бележи Анино сведочење да ју је Ракић, видевши ноте на клавиру *Croyez moi (Веруј ми)* упитао: „Да ли чините то?“, па су једно другом у овом „музичком тону“ потврдили љубав. Вероватно је реч о композицији за глас и клавир Франсиса Андријеа (Francis Andrieux), према стиховима Жан Марка Вињона (Jean Marc Vignon).

Салонска, клавирска музика представљала је у 19. веку посебан медијум за комуникацију између младића и девојака. Сматрало се непримереним да млади отворено изражавају своја интимна осећања. Према популарној естетици Кристијана Езера, ови деликатни слојеви унутрашњег живота пригодни су исказивани „језиком тонова“. Christian Oeser, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, F. Brandstetter, Leipzig 1857, 234. Нав. према: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 135.

¹⁹⁴ Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 19–20.

¹⁹⁵ Упор. Ана Столић, „Родни односи у царству подељених сфера“, у: *Приватни живот код Срба...*, 89–93.

Дворски и грађански салони код Срба настајали су у другачијем друштвено-историјском контексту, за разлику од њихових европских узора. Док су Срби у Хабзбуршкој монархији већ у 18. веку проводили време у салонским просторијама, оне се у Кнежевини Србији појављују тек крајем 30-их година 19. века, и то најпре у Београду.¹⁹⁶ Основе културног живота, у данима политичке борбе за слободу и потпуну независност Кнежевине Србије, биле су подстакнуте друштвеним и уметничким радом припадника високог друштвеног слоја. Важну улогу у конституисању културног и музичког друштвеног живота имала су женска, уметничка и мешовита београдска посела, која су ширила дух просвећености и по осталим слободним српским градовима, отварајући путеве ка западноевропској културној заједници. Зачетак уметничких посела и први часови музичке забаве у старом Београду везују се за господара Јеврема и Томанију Обреновић. У њиховом дому, који је представљао својеврсни интелектуални кружок, почиње да се развија културни живот Београда. Ова посела су одржавана до 1842. године и одласка Обреновића у емиграцију, а на музичком репертоару била су дела европски познатих композитора.¹⁹⁷

Друштвени историчари уочавају да је отежана доступност образовања чинила да активно учешће у развоју културе, науке и уметности буде (осим што је представљало инструмент обликовања индивидуалних идентитета у оквирима деветнаестовековних дискурса о прогресу) и средство дистинкције високих слојева и истовремено механизам у социјалној кохезији елите.¹⁹⁸ У оваквом аналитичком контексту, посматран је салон кнегиње Персиде Карађорђевић (1813–1873), одржаван од 1850. године два пута недељно, као својеврсна образовна институција београдског друштва. Отворен са намером да унапређује културу, салон је био средство којим се у сусрету са другима кристалисао лични, уметнички и интелектуални укус и којим је кнегиња самостално креирала свој однос са светом изван двора. Успостављањем

¹⁹⁶ Мирослав Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, у: *Приватни живот код Срба...*, 177.

¹⁹⁷ Нав. према: Полексија Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у староме Београду*, Шабац: „Драган Срњић“, Београд 1965, 6, 19.

¹⁹⁸ Катарина Митровић, „Двор кнеза Александра Карађорђевића – Стратегије отпора – дворска галерија кнеза Александра и посела кнегиње Персиде“, у: *Приватни живот код Срба...*, 318.

салона, односно уметничког посела 1850. године, укључила је двор у област удаљену од политике – слободан простор већ изграђеног грађанског друштвеног живота.¹⁹⁹ Посела су била посвећена уметности, а учеснице су добијале прилику да покажу своје образовање. Читана је француска и немачка литература, препричавани су догађаји из скорашње херојске прошлости, певане су српске песме, музицирало се уз клавир.²⁰⁰ Значајно је забележити и да се, осим свирања на клавиру, кнегиња Персида окушала и у компоновању. Написала је *Румунско коло*, композицију која представља један од клавирских првенаца са територије Србије.²⁰¹ Када је дошло до династичке смене, пракса претходне династије преузета је као плодотворни „модел“, те су посела у дому Анке Обреновић у доба друге владавине кнеза Михаила Обреновића (1860–1868), имала посебну улогу у, веровало се, духовном препороду тадашњег српског друштва.

Дворски салони у владарским кућама у Кнежевини и Краљевини Србији имали су сличну функцију као грађански. Прецизно одређеним данима примани су гости, а владар и владарка су тиме „излазили пред свет мање формалног владарског идентитета.“²⁰² Истакнуто је, тако, да је међу многобројним дворским салонима у Конаку краљевске породице Обреновић, краљица Наталија примала госте у посебно издвојеној соби са камином, клавиром и елегантнијим намештајем. Овакав простор, испуњен предметима који обележавају друштвени статус (вазе, слике, клавир) и који наглашавају континуитет и трајање (породичне фотографије), према историјским и антрополошким увидима, био је најприближнији грађанском идеалу кућног простора у којем се одвија друштвени живот.²⁰³ У истраживањима могућности политичке модернизације српског друштва током две последње деценије 19. века, у условима владавине краља Милана, посебна пажња била је усмерена ка утврђивању типа

¹⁹⁹ Исто, 317.

²⁰⁰ Исто, 318.

²⁰¹ Исту композицију аранжирао је за оркестар Јосиф Шлезингер. Упор. Ђорђе Перић, „Жене композитори у српској музичкој библиографији (1843–1918)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 14, 1991, 12; Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво...*, 322; Драгана Јеремић-Молнар, *нав. дело*, 63–64.

²⁰² Ана Столић, „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“, у: *Приватни живот код Срба...*, 343–346.

²⁰³ Исто, 344.

модерности који би пронашао пут до двора и ка дефинисању елите окупљене око владарске куће. У фокусу ових разматрања било је и одређивање места и утицаја жена на живот у двору.²⁰⁴

У историјским студијама сагледан је пут преображавања двора као традиционалне институције оријенталног карактера у установу изграђену према европским узорима. Према опису Феликса Каница, у време кнеза Михаила двор је био место где се „уз чибук и кафу, сасвим 'ала турка', разговарало о збивањима у граду и држави“.²⁰⁵ Ново, модерно рухо су чиниле пре свега спољне ознаке: изглед, организација и сјај Новог двора, изграђеног поред Старог конака почетком 80-их година. Нови двор био је опремљен салонима у рококо, ренесансном и оријенталном стилу (бечке фирме „Портоа“ и „Фикс“), у којима су одржаване светковине, балови и приједи, уз музику истакнутих европских романтичарских композитора. Двор је новим, електричним осветљењем остављао снажан утисак. Сећања Гавра Вуковића сведоче о пријему приређеном у његову част 1902. године: за столом су седеле 64 званице, јело се служило из сервиса од саксонског порцелана, вино точило у чаше од чешког кристала са краљевским крунама и иницијалима краља Милана, а у вазама из Севра било је аранжирано топчидерско цвеће. Уз богат јеловник, музичари су свирали дела Менделсона (Felix Mendelssohn), Вагнера (Richard Wagner) и Вердија (Giuseppe Verdi).²⁰⁶

Поставивши основне моделе понашања и живота на Двору, краљица Наталија је била зачетница друштвеног живота високог друштва у Београду. Унела је новине, по узору на организацију друштвеног живота коју је упознала у окружењу руског племства. Овај модел је подразумевао редовне сусрете са супругама дипломата, соареа (посела), покровитељство над „Женским друштвом“ и другим установама, припремање балова и разних других свечаности у двору.²⁰⁷

²⁰⁴ Ана Столић, „Двор у Београду (1880–1903) између традиционалног и модерног“, у: *Србија у модернизацијским процесима...*, 101–112.

²⁰⁵ Феликс Каниц, *Србија земља и становништво*, 70. Нав. према: Ана Столић, *нав. дело*, 102.

²⁰⁶ Гавро Вуковић, *Мемоари*, 3, Цетиње, 1985, 317. Нав. према: Ана Столић, *нав. дело*, 107.

²⁰⁷ Ана Столић, *нав. дело*, 109.

У литератури је коментарисано да су играчке и весела посела која је краљица Наталија организовала током 1895/96. године представљала и начин да одвоји свог сина Александра од грубих политичких послова.²⁰⁸ Краљичини мемоарски записи садрже и осврте на гала пријеме и друга друштвена окупљања уз музику. Извори показују да су у овим приликама, осим разговора о домаћој и иностраној политици, вођене инспиративне дискусије о позоришту, књижевности, савременој музици и сликарству у Европи. Истицан је значај женског просвећивања. Посебно са младим девојкама из имућнијих београдских породица, краљица је говорила о савременој европској моди и њеној примени у Србији, али и о музици.²⁰⁹ На популарним „вечеринкама“ код краљице Наталије играле су и модерне окретне игре: ланс, валцер, кадрил, полка, као и ора.²¹⁰

Угледна посела одржавана су и у дому Матије Бана, нарочито након венчања његове кћерке Полексије са академским сликаром Стевом Тодоровићем.²¹¹ Према Тодоровићевом сведочењу, он лично је у Бановом дому окупљао млађи свет, који је подстицао духовни рад и културно просвећивање међу Србима.²¹² Међу присутнима су били књижевници Јован Јовановић Змај, Љуба Ненадовић, Лаза Лазаревић, Симо Матавуљ, Милица Стојадиновић Српкиња, Јосиф Панчић, Вук Караџић и чланови његове породице, као и млади академски сликари из Аустроугарске монархије – Владислав Тителбах и Паја Јовановић. Забележено је да је Банова супруга Маргарета на поселима свирала клавир, као и да су Катица Даниловић-Богићевић и Цајка Протић-Ресавац свирале на гитари.²¹³ Читана је поезија, Бан је говорио о политичким новостима у Европи. Такође, нотирано је да је Матија Бан присуствовао поселима у двору, као и у високим господским и скромнијим чиновничким кућама.

²⁰⁸ Полексија Д. Димитријевић-Стошић, *нав. дело*, 85. Ове опаске стоје у равни са коментарима о првим српским поселима, у кући Томаније и Јеврема Обреновића, која су функционисала као прикривени отпор апсолутистичкој власти кнеза Милоша.

²⁰⁹ Полексија Стошић наводи и опсежан списак имена угледних београдских жена које су присуствовале овим краљичиним поселима. Полексија Д. Димитријевић-Стошић, *нав. дело*, 89–90.

²¹⁰ Исто, 90–91.

²¹¹ Исто, 36.

²¹² Исто.

²¹³ Исто, 37–43.

Салонска друштвена окупљања су у многим сегментима била организована по угледу на западноевропски, посебно француски модел, у којем је жена имала доминантну улогу.²¹⁴ О овим феноменима пише и Коста Христић. Не дајући прецизнију одредницу о месту одржавања скупова, писац говори о салонима румунске кнегиње Јелисавете (Елизабете) – Кармен Силве.²¹⁵ Позната по уметничким склоностима, активна у писању поезије и вешта пијанисткиња, изражајних вокалних могућности, кнегиња је, према Христићу, организовала „скупове хуманих друштава из отменог света“, са нагласком на неговању музике, уз читање њених стихова и прича.²¹⁶

Фрагментарне мемоарске осврте на прилике у Хабзбуршкој монархији износи и Савка Суботић, бележећи успомену на „нови полет“ друштвеног живота у Вуковару 60-их година, у периоду када је њен супруг Јован био поджупан Сремске жупаније и председник суда, са седиштем у Загребу.²¹⁷ Суботићи су у седмој деценији 19. века неколико година провели у Загребу, крећући се у високим друштвеним, политичким круговима Срба и Хрвата, а Јован Суботић је, као председник управног одбора Хрватског казалишта, био посебно активан и на културнопросветном и књижевном пољу. Савка Суботић са пријатним сећањима описује заједничка дружења, различите прославе и уметничка посела у српско-хрватском друштву. Наводи посебну динамику током зиме 1866/67, када је Сабор био на окупу, са посланицима Јосипом Јурајем Штросмајером, Фрањом Рачким, Људевитом Гајем, Иваном Кукуљевићем Сакцинским и Јованом Суботићем.

²¹⁴ Хари Хердер, *Европа у 19. веку*, Сlio, Београд 2003, 168.

²¹⁵ Кармен Силва (Carmen Sylva) био је литерарни псеудоним румунске кнегиње Елизабете Вид (Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied, 1843–1916), супруге румунског кнеза Карола I Хоенцолерна (Karl Eitel Friedrich Zephyrinus Ludwig von Hohenzollern-Sigmaringen, 1839–1914).

²¹⁶ Коста Христић, *нав. дело*, 129.

²¹⁷ Након што је Јован Суботић изабран за првог поджупана Сремске жупаније, почетком шездесетих година, породица се настанила у Вуковару. Убрзо је Суботић изабран и за септемвира, за судију Стола седморице, највишег суда за Хрватску и Славонију, са седиштем у Загребу. У овом периоду се најактивније бавио политиком: као посланик и потпредседник Хрватског сабора, председник клуба Самосталне народне странке, подносилац предлога о равноправности српског имена и ћирилице у Хрватској (1867). Нав. према: Ана Столић, „Предговор“, у: Савка Суботић, *нав. дело*, 22, 67.

Назначено је да су у овом друштвеном окружењу држана посела и прела, уз учешће госпођа и госпођица у „свирању, певању и декламовању“.²¹⁸

iii. Цртице о музичком репертоару

На основу књижевних, али и других документарних извора (архивске грађе, пописа музичких издања и сл.), уочљиво је да је у оквирима кућног музицирања најчешће извођена клавирска музика (у две или четири руке), или као пратња у песмама за глас и клавир. Овладавање свирањем на овом инструменту омогућавало је да се, осим клавирског репертоара, изводе и композиције за друге инструменталне саставе. Многа дела су у клавирским изводима, обрадама и транскрипцијама чак постајала далеко популарнија него у оригиналној верзији.²¹⁹ Такође, исто дело могло је да буде изведено на гудачким инструментима – виолини и виолончелу, на гитари, ређе и на флаути.

Међу различитим документарним изворима који допуњују недостатак прецизнијих, детаљнијих мемоарских навода о музичком репертоару у сфери кућног и салонског музицирања, стоје подаци о значајном месту издања салонске музике у понуди издавача музикалија. Ови извори потврђују да је у другој половини 19. века постојала повећана потражња за нотним издањима намењеним кућном музицирању.²²⁰

Највећи број музикалија објавиле су издавачке књижаре у Новом Саду, Панчеву и Београду. У штампаном каталогу новосадске књижаре Емануила Јанковића из 1790. године, сачињен је и списак нотних издања која су у књижари била доступна. Податак да су међу њима била камерна дела из опуса познатих западноевропских композитора Франческа Ђеминијанија (Francesco Geminiani), Јохана Кристијана Баха (Johann Christian Bach), Јозефа Хајдна (Joseph Haydn),

²¹⁸ Савка Суботић, *нав. дело*, 67.

²¹⁹ Маријана Коқановић Марковић, *нав. дело*, 111.

²²⁰ Исто, 59.

Ђованија Паизјела (Giovanni Paisiello) сведочи о развијеној култури камерног музицирања у домовима угледних, богатијих Новосађана већ крајем 18. века.²²¹ Каталог новосадске књижаре Браће Поповића (из 1877) садржи такође посебан сегмент о музикалијама, који одражава значајну промену у репертоарском тежишту, нагласком на обрадама српских народних песама, композицијама за клавир, односно за глас и клавир, из пера страних аутора (Ј. Штраус, Л. Дидински, К. Лево).²²² О интересовању за репертоар клавирске и камерне музике у Београду сазнајемо тек на основу података из 1899. године. Ученик Браће Поповића, Мита Стајић, снабдевао је музичким издањима Српску краљевску дворску књижару у престоници Краљевине Србије. У *Каталогу српских књига за 1899. годину* представљене су и музикалије Стајићеве књижаре, међу којима, осим хорске музике, доминирају дела салонске музике за клавир, глас и клавир и виолину и клавир, српских и чешких аутора, као и дела објављена у немачким и француским издавачким кућама.²²³

Посредно сведочанство о садржају репертоара у оквиру праксе кућног, односно салонског музицирања, представљају и популарни музички албуми из приватног поседа српских породица, уникатне, слободно укоричене збирке са обједињеним појединачним штампаним нотним издањима и преписима одабраних композиција.²²⁴ У албуме су, осим салонских клавирских комада, укључиване клавирске обраде оперских увертира и арија, народне песме обрађене као фантазије

²²¹ Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, 570.

²²² Допринос развоју српског музичког издаваштва остварен је у овом периоду делатношћу издавача у Новом Саду (Ђ. Поповић, А. Пајевић, Ђ. Ивковић, С. Ф. Огњановић, И. Фукс), Панчеву (К. и П. Јовановић), Сомбору (М. Каракашевић) и Београду (М. Стајић, Н. Ђорђевић, С. Јовановић, Т. Јовановић, М. Марковић, Е. Ајхштет, М. Иванишевић, Д. Димитријевић, П. Ђурчић, Б. Веселиновић, С.Б. Цвијановић). Нав. према: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 77.

²²³ Исто, 78–79.

²²⁴ Међу значајнијим албумима популарних салонских композиција, истакнуте су и прераде за виолину ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду, Лазара Секулића, које садрже салонске игре, народне песме и игре, као и мелодије из популарних опера и оперета. Салонске композиције за клавир Александра Морфидиса Нисиса су сачуване управо захваљујући преписима у нотној свесци Марије Панаотовић. Нав. према: исто, 69–70.

Као посебне колекције, многобројни музички албуми, настали крајем 19. и почетком 20. века на подручју Аустроугарске и Краљевине Србије (Београд) сачувани су у фондовима Матице српске, Народне библиотеке, Архива Музиколошког института САНУ и у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду. Види и: Срђан Атанасовски, *Каталог и садржај музичких албума у колекцији Музиколошког института САНУ*, <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MusicAlbums.htm>.

или парафразе, песме за глас и клавир, композиције за клавир са уписаним текстом, хорске композиције, као и црквене, богослужбене химне.²²⁵ Оваквим обрадама и музичким аранжманима остварене су тежње ка прилагођавању основног музичког садржаја одабраних дела ширем кругу аматерских музичара и постигнута је већа распрострањеност, односно својеврсна демократизација појединачних музичких жанрова. Прерађивање оркестарских дела за клавир је, осим превођења једног дела у други медиј, омогућавало и доступност музичких садржаја ширим друштвеним слојевима, пренос из сфере јавног у сферу приватног, кућног и салонског музицирања.²²⁶

Ови репрезентативни сегменти музичких библиотека српских грађанских породица рефлектују музички укус власника албума, односно карактеристике репертоара кућног музицирања, пружајући, као целина, и ширу слику о распрострањености музичких комада, заступљених у мањем или већем броју збирки. У најновијим истраживањима, садржај албума салонске музике интерпретиран је из перспективе односа према испољавању националног идентитета у последњим деценијама 19. века, односно непосредно пред почетак Првог светског рата.²²⁷

Међу најзначајнијим ауторима салонске музике популарне у српским круговима у другој половини 19. века били су српски и чешки музичари, као и многи музички аматери (трговци, лекари, гимназијски професори итд). Осим клавирских композиција Корнелија Станковића, извођена су дела Евгенија Стојановића, Јована Пачуа, Тихомира Остојића, Јулије (Сиде) Велисављевић, и чешких аутора.²²⁸ Уочљива су стремљења ка неговању националног музичког репертоара, кроз извођење дела домаћих и страних композитора, који су као основу клавирских комада користили српске народне песме.

О феномену испољавања и неговања националног идентитета посредством репертоара кућног музицирања најречитије у мемоарским белешкама говори Милица

²²⁵ У посебном поглављу о црквеној музици биће речи о репертоару црквене музике у сфери кућног музицирања.

²²⁶ Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 111.

²²⁷ Види: Срђан Атанасовски, *нав. дело*.

²²⁸ Види: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 90; Срђан Атанасовски, *нав. дело*.

Стојадиновић. У маниру приповедања којим у целини дневничких записа (из 1854) велича значај националног, српског духовног и културног наслеђа, Српкиња делимично представља и садржај музичког репертоара који је била савладала у почетним данима учења. Осим што наводи да је „од Србијанке учила марш краља Драгутина“,²²⁹ ауторка у засебном одељку записа нарочито акцентује однос свог најближег окружења према традицији западноевропске музике у односу на српску:

„и сад ми је смешно кад се сетим кад сам ја из Варадина из школа кући дошла, па мом Ави и мами свирам у гитар из свију опера најтеже варијације, ал' не знам ништа српски, а мени Ава једанпут рече: 'Та ти, дијете, не знаш ништа свирати, жали Бог моји' новаца!“²³⁰

Ово сведочење посредно осликава и стање о којем је у седмој деценији 19. века говорио уредник листа *Даница*, Ђорђе Поповић, наглашавајући да се новим часописом посебно обраћа Српкињама, са циљем да стане на пут својеврсној опасности од „денационализације“ српских грађанки образованих у угарској средини, страном друштвеној свести, уметничком укусу и духу културних вредности.²³¹

На другој страни, у белешкама Јована Грчића коментарисана је популарност ауторских клавирских композиција Јована Пачуа. Ова дела била су заснована на народним и варошким музичким мотивима, а, према Грчићевим речима, нису нимало заостајала иза омиљених виртуозних клавирских транскрипција.²³² Разматрање питања о „музичком национализму“ овде укључује и питање о дијапазону реалних

²²⁹ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 46.

²³⁰ Исто, 283.

²³¹ У тежњи српског грађанства северно од Саве и Дунава да његов женски подмладак стекне културу која би била довољна за салонску конверзацију и шире општење од породично-рођачког и патријархално-еснафског животног круга, младе девојке су похађале девојачке школе, „институте“, углавном у деловима Царевине у којима се говорио немачки (често и при католичким манастирима). Уз опште друштвене манире, училе су страни језик, „свирање на фортепијану“, плесање, стварале навику читања и изграђивале укус за „лаку“ забавну литературу. Према Поповићу, и представници тадашње српске интелигенције уочили су да је овај вид школовања у страном средини, друштвеној свести и уметничком укусу, у духу тамошњих вредности у култури, књижевности, друштву и животу уопште, посебно женску омладину водио ка одређеној врсти денационализације. Димитрије Вученов, „Новосадски књижевни часопис *Даница*“, у: *Анали Филолошког факултета*, 12, Београд 1976, 131.

²³² Јован Грчић, „Јован Пачу“, 80–83.

могућности које су композитор и његови савременици имали за упознавање других музичких традиција.

* * *

Пласирање клавирског звука у доба када је национално оријентисана, за распрострањивање захвалнија солистичка и хорска вокална музика прожелала различите, тек формиране слојеве српског становништва и стекла одређени статус у њиховом културном дискурсу, тумачено је као крупан корак напред и посебан *модернизацијски* помак.²³³ Насупрот квалификацијама бидермајерске, салонске музике као „тривијалне музике“ нижег уметничког квалитета, различити историјски извори показују да је и у оквирима овог музичког жанра постојао императив овладавања техничким вештинама у свирању клавира, као и других инструмената заступљених у оквирима камерног, кућног и салонског музицирања. Осим једноставнијих обрада народних песама, међу клавирским композицијама Корнелија Станковића су истакнуте и сложеније варијације на народне теме и обраде народних и грађанских игара.²³⁴ На уметниковом пијанистичком репертоару била су, осим његових сопствених композиција, дела Франца Листа као и музичка остварења композитора-пијаниста Јакоба Блументала (Jakob Blumenthal), Рудолфа Вилмерса (Rudolf Wilmers), Едуарда М. Пиркхерта (Eduard Maximilian Pirkhert), која су у Станковићево време представљала стандард салонског репертоара.²³⁵ Подаци о четвороручним извођењима клавирских дела Хајдна, Бетовена и Шуберта (Franz Schubert) у оквирима кућног музицирања додатно сведоче о високој техничкој спремности, ентузијазму и амбицијама музичара аматера.²³⁶ Уз мемоарска сведочења,

²³³ Драгана Јеремић Молнар, *нав. дело*, 27.

²³⁴ Види: Маријана Кокановић, „Клавирска музика Корнелија Станковића“, Корнелије Станковић, *Сабрана дела*, књ. 1, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Завод за културу Војводине, Београд, Нови Сад 2004, 15–22.

²³⁵ Маријана Кокановић Марковић, „Пијанистички репертоар Корнелија Станковића – између европске праксе и националне идеологије“, излагање на научном скупу *Традиционално и модерно у музици Срба у Мађарској у светлу мађарско-српских музичких веза*, Будимпешта 4–5. децембар 2015, рад у штампи.

²³⁶ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога...*, 200.

поменути подаци значајно допуњују представе о музичком образовању и извођачком, односно слушалачком искуству писаца, који су у мемоарима преносили утиске о личном и колективном музичком укусу, у различитим друштвеним сферама и контекстима. Ова сведочанства посебно осветљавају слику времена у којем су композитори, извођачи и слушаоци само непосредним увидом упознавали и у своју средину доносили нов музички репертоар.

б. Музика на баловима, игранкама, беседама, концертима

і. У Хабзбуршкој монархији

1. Друштвени слојеви на балском подијуму

Истраживања јавног друштвеног живота старог Новог Сада показују да се у 19. веку у круговима грађанског сталежа све више афирмишу западњачки утицаји у начину дружења, разоноде и у низу детаља који прате ове појаве. Осим све већег интересовања за позориште, форме друштвености омиљене у Бечу у време бидермајера – балови, јавни концерти и кућне забаве у кругу породице и најближих пријатеља, брзо су освојиле све градске средине у земљама Монархије.²³⁷

Мемоарски извори потврђују да су балови имали посебан значај у јавном друштвеном животу Срба на овом подручју. У првој половини 19. века најчешће су то биле пригодне свечаности у част прослава рођендана или имендана аустријских владара, док су у другој половини столећа често организовани и са циљем сакупљања финансијских средстава, којима је подржаван рад културних и других институција од националног значаја (Српска читаоница, Српско народно позориште).²³⁸ Савка

²³⁷ Мирјана Цепина, *Друштвени и забавни живот старих Новосађана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 1982, 4.

²³⁸ Упор. Маријана Кокановић, „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији – друштво и политика на плесном подијуму у 19. веку“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 41, 2009, 55–65.

Суботић бележи да је њен отац, Јован Полит, као домобрански официр (Landwehr) за време Наполеонових ратова, сваке године о имендану цара Франца Јозефа I организовао бал у гостионици, на који би позвао официре из Петроварадина: „Тога дана давао је и солдатима напојницу. После тога долазио је пуковник са два-три официра да му захвали на свему томе. Тај обичај је одржавао мој отац све до Буне докле год је цар Франц био жив.“²³⁹

Чини се да записи о баловима из пера Јакова Игњатовића, уз осврте из штампе 19. века, представљају и најсадржајнији извор података о овом виду друштвених и музичких окупљања међу Србима у Угарској, у деценијама прве половине 19. века. Писац баловима посвећује два поглавља мемоара, приказујући уз ово поље друштвених активности и карактеристике друштвених прилика.

Примарно, Игњатовић наглашава да су различити типови балова одсликавали и припадност учесника различитим друштвеним сталежима – представљени су „пургерски“ балови сиромашнијих друштвених слојева, средње класе, занатлија и ситних трговаца („бакала“, „дућанџија“), а на другој страни „нобл“ балови виших кругова. Игњатовић истиче да је за ниже слојеве одлазак на бал представљао луксуз, процењујући такође да је овај тип друштвених окупљања био највеселији, лишен формализма и „етикеције“, али не и примерене учтивости. Упадљив је пиščев суд о наглашеној потреби за истицањем друштвеног статуса, препознатљив у коментару да су „престижни“ „нобл“ балови имали већи значај „у мањим, провинцијалним варошима него у главнима“.²⁴⁰ У Бечу и Пешти значајнији је био „балски комунизам“ редута, као прилика за окупљање масе из различитих друштвених слојева. Услов за присуство овим музичким вечерима биле су пре свега добре играчке способности. У „великим варошима“ попут Беча и Пеште, одржавани су балови појединачних корпорација („јуристански“, медицинарски, трговачки, стрељачки), „народносни“ (српски, румунски), као и посебни излети („пикници“, „пинкер-балови“) за „есенцију“ одабраног друштва.²⁴¹

²³⁹ Савка Суботић, *нав. дело*, 125.

²⁴⁰ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 1, 99.

²⁴¹ Исто, 100.

Начин одевања је био један од значајних елемената којим је изражавана разлика између учесника на различитим типовима балова. У старија времена, према Игњатовићу, мушкарци су на „нобл“ балове долазили „у гала хаљинама, доламама и златним и црвеним појасима; женске руке у дугачким рукавицама, а на овим биљензуке, а на врату и у коси бисер, а друге, опет, са златном капом, и то старије, а млађе у шеширу, и тако су играле.“²⁴² На ове елитне забаве гост је могао ући искључиво уз позивницу и у одговарајућој одећи за бал. Господа су носила фракове или парадне униформе. Дамске хаљине, наручиване из Беча или Пеште, одражавале су богатство и праћење модних трендова.²⁴³ На „пургерском“ балу, са друге стране, није било „етикете“, „разузурен мајстор после поноћи скинуо је свој капут, па је тако у кошуљи играо; да је то на нобл балу учинио, био би истеран.“²⁴⁴

Специфичним односима у контексту балских друштвених окупљања био је означен и улазак у свет одраслих, који је доносио и прве друштвене обавезе. Музичко образовање, које је у разматраном периоду било један од услова за стицање и одржавање угледа српске грађанске класе, подразумевало је, осим музицирања на клавиру, и овладавање плесним вештинама. Учење плеса је било саставни део образовања у девојачким пансионима, а различити извори показују да су у градским срединама Хабзбуршке монархије, у јавним локалима, посебно организовани балови за децу (Kinderball), као прилике за учење плесања и јавног, друштвеног опхођења.²⁴⁵

Судећи по Игњатовићевим сећањима, балске свечаности су имале значајну друштвену функцију као прилике за сусрете, упознавање и зближавање младих. Разговори и упознавање уз игру чинили су пригодан повод за остављање адекватног утиска. Лепа тоалета, као и играчко умеће, били су од изузетне важности. И у романима, који великим делом приказују искуства из пишчеве свакодневице, Игњатовић бележи живописне слике ових стандарда:

²⁴² Исто, 105.

²⁴³ Маријана Кокановић, *нав. дело*, 61.

²⁴⁴ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 105.

²⁴⁵ Већ почетком 19. века, у Новом Саду, мајке су водиле своју десетогодишњу и старију децу на балове. Ипак, Магистрат је уочио да ови видови окупљања могу бити штетни по дечије здравље, па их је као јавне приредбе забранио. У листу *Седмица* објављени су и записи Јована Стерије о негативним карактеристикама дечијих балова у Новом Саду. Мирјана Цепина, *нав. дело*, 6; Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...*, 127.

„Сад опет почне игранка. Повичу: 'Котилџон!' Шамика ће командирати, и то са фрајла-Лујзом. Дивна игра. Какве фигуре извађа Шамика, све везе, плете, сваком му се диви! Па кад Шамика седи са још једним на столици са играчицом, ту сумње нема да ће Шамика изабран бити. Па тек кад игра мазур, кад петом удара а играчицу јури, титра за њом, прави Адон (...) Шамика и Лујза толико се упознаше да га је позвала у посету к њима...“²⁴⁶

У мемоарима Игњатовић посебно описује припреме за бал у сиромашнијим домовима и могућности које доносе друштвени сусрети у овим приликама:

„Газда много се не преправља за бал, мајсторица мало више, а кћи или кћери наравно највише (...) Ту је после врхунац пургерске кокетерије, ту је могао после калфа пољубити кћер свога мајстора и друге, мајстор мајсторице, мајсторице опет мајсторе (...) Тако после у бели дан с песмом сваки својој кући“²⁴⁷

Осим о кодексу облачења, Игњатовићева запажања сведоче и о својеврсном кодексу понашања, који је важио нарочито на „нобл“ баловима. Даме су приликом доласка на игранку добијале књижицу са уписаним редоследом игара. Правила су била строго одређена: мушкарац је могао највише два пута током исте вечери плесати са једном дамом по свом избору. За време плеса било је пожељно што мање разговарати. Неприкладно приближавање и додири тела плесног пара, својеврсни „табу додиривања“, био је подржан и нормом ношења рукавица за време плеса.²⁴⁸

Занимљиви су Игњатовићеви прикази играчке „нобл“ балске атмосфере, коментари о понашању присутних као одразу њихове природе, али и кућног васпитања и питања поштовања друштвених норми:

„На таквом балу играчи сабију се насред сале. Играчи, тенцери, разглеђују, бацају поглед сад на једну сад на другу страну, док се реши с којом ће пре заиграти. Може човек психологичне штудије правити. Ту је сад тенцер на коњу, може бирати по вољи, један глади бркове, други праши браду, али то су само паузе до решидбе; а фрајлама срце куца, гдекоја очи земљи обори, да се

²⁴⁶ Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Нолит, Београд 2004, 183.

²⁴⁷ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 1, 97–98.

²⁴⁸ Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 129.

чини канда не изазива играче а гдекоје баш погледом изазивају (...) Било је тенцера који су били врло резонабл, а таквих има и сада, који пазе на то да свака поигра, па уз своје све редом окрећу, јер је срамота кад девојка седи. По себи се разуме, кад је ко добар тенцер, да је то пробитачна врлина која иначе слабе његове стране покрива, и не један се као добар играч добро оженио, јер свака играчица не уважава већма друге врлине од тенцера“.²⁴⁹

Мемоарске слике о баловима, као и оне о кућном музицирању, сведоче и о ступњевима девојачког образовања, васпитања и јавног друштвеног понашања. Игњатовић истиче негативну критику женске неумерености у плесном изражавању:

„Тако се исто није једна добро удала што је игром примамљива била. Но гдекоји опет баш нерадо узимају добре играчице, боје се да у животу не буду несташне, да не шаширају, да се не тоциљају. И код Римљана са тачке етичке и естетичне нису давали много за изредне играчице. Један Римљанин каже: (...) Игра боље него што се једној учтивој, ваљаној девојци пристоји“.²⁵⁰

Шездесете године 19. века, у листу *Даница* је објављен чланак са сродном, оштром критиком непримереног девојачког полета у игри. Уз процену да непристојност и неумереност у игри стоје насупрот девојачког поштења, вредноће и смерности, упућена је и опомена родитељима да своје кћери васпитавају да буду одмерене и да пристојним понашањем сачувају „светост младости“.²⁵¹ Сличним тоном одишу и аутобиографски записи Јована Суботића. Пишући о строгом духу Карловачке гимназије, Суботић наглашава да „није било за ученика сходно, да чешља косу, да има помодне хаљине и очишћене чизме. Ко је штуцер, тај не може бити добар ђак. На балове ићи, у женском друштву бити – то је било противно школској дисциплини.“²⁵²

²⁴⁹ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 101–102.

²⁵⁰ Исто, 102.

²⁵¹ [Аноним], „Нешто о игри“, *Даница*, VII, 1, 18–20.

²⁵² *Живот дра Јована Суботића*, 97.

2. Музички репертоар и национална идеја

Мемоарски забележене појединости о уобичајеном музичком репертоару потврђују да су међу Србима, као и код осталих народа у Хабзбуршкој монархији, балови постали значајан елемент у изражавању националног идентитета и да су се у балским дворанама рефлектовале тежње ондашњег грађанства у успону и његовог политичког става.²⁵³ Пре свега је истакнута тежња ка неговању српског музичког наслеђа, кроз обавезно увођење народних песама и кола, уз репертоар страних игара. Ипак, осим настојања да у иностраним плесовима стране мелодије буду замењене препознатљивим српским народним мелодијама и да чак и саме иностране игре буду потиснуте српским народним колом,²⁵⁴ документарни извори сведоче и о другачијим појавама, са нагласком на интензитету страних утицаја на музичку праксу међу Србима у Угарској.

Игњатовић сведочи да је „пургерски“ бал обично отворан немачком игром „трајшрит“ или француским „галопом“, а следиле су „лесе у колу“, „кетуш“, коло и „јастучић“, као и „шнелполка“.²⁵⁵ Осим омиљеног валцера и полке, на „нобл“ баловима су биле популарне и друге помодне салонске игре: „галопада“, „калуп“, „калуп полка“, „кадрил“ и омиљени „котилон“, као круна сваке игранке („Ко је био вођа у котилону, тај си је за три нараштаја начинио бесмртно име“).²⁵⁶ Српске народне игре су, према Игњатовићевим записима, у аристократској средини третиране са својеврсним подозрењем. На „нобл“ балу је било „сељански“, а многи учесници нису ни умели, играти коло.²⁵⁷

²⁵³ Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Слио, Београд 2006, 851. Маријана Кокановић, „Играчки репертоар...“, 64.

²⁵⁴ Појединачне игре (посебно „кетуш“ и „јастучић“) представљају парадигматичне примере укрштања традиционалне игре, попут кола, и средњоевропских игара у паровима. Слободан Зечевић, *Српске народне игре*, Вук Караџић, Етнографски музеј, Београд 1983, 115–116; Оливера Младеновић, *Коло у Јужних Словена*, САНУ, Етнографски институт, Београд 1973, 117–118. Нав. према: Маријана Кокановић, *нав. дело*, 61–62.

²⁵⁵ О наведеним играма детаљно је писала Маријана Кокановић у: „Играчки репертоар...“.

²⁵⁶ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 102. Маријана Кокановић, *нав. дело*, 62.

²⁵⁷ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 103.

Предочено је, са друге стране, и да су пред Буну 1848, у Будиму и Пешти, били популарни српски „нобл“ балови, које су организовали представници академске омладине, са истакнутом тежњом ка неговању српских, националних обележја. Уз мањи број представника аристократије, поменути окупљањима су присуствовали становници Будима и Пеште и околних места насељених Србима, чиновници, правници, трговци и ђаци, међу којима су били Срби, Грци и Румуни. На музичком репертоару ових балова биле су популарне патриотске песме – буднице, међу којима су биле и омиљене песме Јована Суботића, *Ја сам млада Српкиња* и *Ја сам Србин, српски син*. Осим игара страног порекла, коло се играло „облигатно, и то уз гајде“, „да се зна да је бал српски“.²⁵⁸ Игњатовић износи и запажања о различитим нивоима припремљености играча за учешће у колу:

„Коло, додуше, склопи се велико, али неинтересантно због тога што их је мало добрих играча и играчица. Какав младић доњоземац, из Баната, Бачке или Срема, понајпосле трговачки калфа водио је коло, и то са својом принципалицом ил' кћери, ил' с каквом другом фрајлом која зна коло играти. После ухвате се и они који не знају коло играти, па опет гдекоји који знају. Од женских је ретко која знала, па је онда у игрању једно другом сметати морало, разни нескладни кораци, банатски, бачки, сремски, други опет по инстинкту вуку се, нијају се лево-десно, а сиромах коловођа, који добро игра, не зна куд и камо ће с њима.“²⁵⁹

Игњатовић објашњава да на овај начин одиграно коло није адекватно представљало српску културну традицију пред странцима и да је постојала видна разлика између поменутог и оног кола које су Срби играли приликом различитих светковина. Заправо, истакнута је жарка жеља да се на „нобл“ балу покаже живо присуство Срба међу већинским мађарским становништвом Будима и Пеште, јер „иако цензура Тоши Павловићу у новинама и брише редове, али ногама описано српство избрисати не може“.²⁶⁰

²⁵⁸ Исто, 104.

²⁵⁹ Исто.

²⁶⁰ Исто, 105. Као активни јавни посленик у области просвете, културе и политике, Теодор Павловић је целокупан практични рад посветио остварењу идеје материјалног и културног препорода српског

Новија музиколошка истраживања приказују и музичке прилике на словенским и српским баловима у престоници Хабзбуршке монархије, у петој и шестој деценији 19. века. Ове прилике биле су везане и за боравак кнеза Милоша у Бечу и његове друштвене контакте. Осим што је био повезан са људима из окружења кнеза Метерниха, бивши српски кнез је добијао и редовне позиве на приредбе словенског круга, а о томе су детаљно извештавале српска и аустријска штампа. Истакнуто је да је кнез око себе окупљао српске писце и уметнике, попут Вука Карацића, Петра П. Његоша, Бранка Радичевића, Љубомира Ненадовића и Јакова Игњатовића.²⁶¹

Посебно су осветљени кнежеви контакти са Јоханом Штраусом (сином), финансијером, диригентом и уметничким руководиоцем српских балова.²⁶² Окренут словенској публици због велике конкуренције, аустријски уметник је неколико популарних дела компоновао на основу српских песама. Међу њима су: *Српски марш*, у којем је аранжирана позната будница *Радо иде Србин у војнике*, *Српски кадрил*, оп. 14, посвећен младом кнезу Михаилу (први пут изведен на балу 1846), *Славен-бал кадрил*, оп. 88, отворен мелодијом познате српске буднице *Устај, устај Србине*, компонован за „Словенски бал“ (1851).²⁶³

О бечким баловима писао је у мемоарима и Милан Савић, сећајући се једног посебно упечатљивог искуства, које показује да су балске свечаности такође биле и омиљене прилике за упознавање и зближавање младих. Са девојком коју помиње у мемоарском одломку писац је плесао валцер и четворку:

народа. Основно средство за јачање националне свести Срба у Угарској били су његови листови *Сербске народне новине* и *Српски народни лист*, у којима су формулисани национални циљеви, очување националне и верске индивидуалности. Петар В. Крестић, „Предговор“, у: *Избрани текстови Теодора Павловића*, Извори за српску историју, књ. 6, Историја XIX и XX века, књ. 3, Историјски институт, Београд 2007, 7–20.

²⁶¹ Маријана Кокановић Марковић, „Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у 'Дунавским' земљама (1847)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 44, 2011, 115–131.

²⁶² Исто, 117.

²⁶³ Занимљиво је и да Штраусов *Словенски кадрил* могао чути и млади Корнелије Станковић, тада на школовању у Бечу. Већ 1855. године, Станковић је објавио *Словенски кадрил* са скоро идентичним називом и код истог издавача. Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 126.

„Седнем за празан сто и наручим чашу пива. Красни звуци војничке свирке разлегали су се по башти и одмамили многи пар у дворану, где се по толики и толики пут играо валцер. И ја сам радо играо, али како нисам познавао никог, мрзило ме је, да се понудим па можда још и с неуспехом. Око мене је свет ходао и веселио се, говорио и певуцкао – чинило се, као да су сви једна велика породица (...) Познавали су се барем многи а нема сумње, да су се из више бечких крајева стекли у ову лепу и пријатну башту (...)

..замолим комшиницу своју да игра са мном, а она пристаде без много околишења.

С лакшом играчицом нисам играо никад. Привила се и припила се уза ме, главу је олако нагнула напред, леву је руку тек овлаш наслонила на моје раме: тако се окретасмо по дворани као да смо једна особа...“²⁶⁴

Савић и на другим местима у мемоарским записима помиње своја играчка искуства. Наглашава да је као сегедински гимназиста уписао школу за играње, у коју су у великом броју долазиле девојке из имућнијих мађарских кућа.²⁶⁵

Кратким освртом Јована Суботића на шесту деценију века и „последњу недељу месојеђа“ (1853), забележен је спомен на друштвена окупљања у Темишвару и учестале одласке на тамошње балове. У Савићевим скицама портрета Пере Полита, најстарији син угледног новосадског трговца Јована Полита (брат Михаила Полит-Десанчића и Савке Суботић) представљен је такође као редовни гост на баловима у Темишвару, као и у Араду и Кикинди: „Је ли било (...) забаве, Пера је закључао дућан и отишао на забаву, где је приказао своју вештину као играч, нарочито приликом велике мазурке, народне игре Пољака.“²⁶⁶

Према гледишту Милана Савића, Стеван В. Поповић у приповеткама, слично поступцима Јакова Игњатовића, описује реално стање друштвеног живота међу Србима северно од Саве и Дунава. Савић исписује утиске о Поповићевом делу као о приказу живота обичних људи, својеврсном „огледалу нашег живота“, истичући да је писац „поједине типове и карактере узимао из живог живота. Он је био на балу,

²⁶⁴ Милан Савић, *Из прошлих дана*, 95.

²⁶⁵ Милан Савић, *Прилике из мога живота*, 93.

²⁶⁶ Милан Савић, *Наши стари*, 258.

какав нам описује у *Као што често бива*, гледао је дућан, какав нам приказује у *У борби живота*, био је често, врло често у симициници чика Пере у Будиму.²⁶⁷

Мемоарски одломци о музичком репертоару на популарним друштвеним окупљањима, посебно они из пера Јакова Игњатовића, у пуном сјају показују пишчев однос према питању националног стила, једном од кључних питања у романтичарској етапи „стварања“ традиције уметничке музике нације. У Игњатовићевим записима препознатљиви су главни елементи спора о „нашем“ и „туђем“, који је крајем 19. века стекао и својеврсну канонску вредност, супротстављањем словенских и балканских музичких традиција као традиционалних на једној, и западних, као космополитских, тј. интернационалних – на другој страни.²⁶⁸ У разумевању сопствене фолклорне традиције уочљив је специфични напон, настао путем раздвајања на расни, тзв. чисти фолклор коме је приписивано изворно словенско порекло, и на онај за који се веровало да је био „упрљан“ путем усвајања елемената туђих музичких традиција, било оријенталних, било западних.²⁶⁹

Игњатовић кроз неколико засебних одломака *Мемоара* изражава виђење о особитом виду одраза националног осећања кроз репертоар популарних песама и мелодија. Сећајући се свог школовања у Сентандреји, „малој српској оазис“, већ у првим редовима мемоарских записа писац са поносом призива драгу успомену на песму *Ми же Сентандрејци*, која је одржавала будном националну свест и наглашавала привилеговани положај Срба Сентандрејаца у Угарској. У контексту приче о бујању идеје народности у периоду пред револуционарни покрет 1848, посебно је истакнут ангажман Јована Суботића као активног ствараоца песама са нагласком на „српској идеји“. Посебно је наглашено да је Суботићева песма *Ја сам млада Српкиња* певана у свакој кући и у различитим приликама. Сећајући се световног музичког репертоара који су ученици савладавали у српској сентандрејској школи, и Павле Софрић помиње песме родољубивог садржаја, посебно песму *Ја сам*

²⁶⁷ Исто, 91.

²⁶⁸ Упор. Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ – Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Београд – Нови Сад 2009, 21.

²⁶⁹ Исто.

Србин, српски син, која је у шестој деценији 19. века забележена и у збирци *Српских народних песама* Корнелија Станковића. Композитор ју је аранжирао као песму за глас и клавир, односно као композицију за мушки хор.²⁷⁰ Јаков Игњатовић отвара и својеврсну расправу о популарности страних (посебно француских, италијанских и немачких) песама, о пореклу мелодија и њиховом утицају на репертоар и праксу музицирања међу вишим грађанским круговима. Наглашена је распрострањеност и позитивни пријем вокалне лирике у италијанском маниру (често присутном у далматинским песмама), док је са друге стране истакнуто осетно мешање немачког духа у српску музику, посебно у популарним мелодијама за играње.²⁷¹

Игњатовић отвара и сложено питање о рецепцији српских народних песама и ауторских музичких творевина компонованих под различитим страним утицајима, са жаљењем констатујући да је интересовање млађег нараштаја усмерено претежно ка „новом“, модерном, чак и када је оно „од туђег крађено“.²⁷² Према романтичарском Игњатовићевом виђењу, изворне српске мелодије завређују и већу пажњу нових композитора. Младим музичким ствараоцима је препоручено да за основу својих дела узимају старе српске песме, како би у стваралаштву „даље дотерали“: „Те дивне мелодије, и песме, за које се не зна ни ко их је певао, мелодију јој дао, од којих једна јединцата више вреди него скупа све у новије доба искомпоноване. Читао сам негде да је чувени Бетовен словенске-крањске песме копирао и из њих по гдекоје ремеке кресао.“²⁷³

На другој страни, писац се упушта у делимичну анализу низа модерних песама новијег доба, коментаришући неподобност преношења страних мелодија, изворно осмишљених према садржају оригиналних текстова, на текстове српских

²⁷⁰ Види: Корнелије Станковић, *Сабрана дела, Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*, књ. 2, ур. Даница Петровић, Музиколошки институт САНУ – Завод за културу Војводине, Београд – Нови Сад 2007, 36–37, 171–172.

²⁷¹ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 76. Види и: Маријана Кокановић, „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike/ The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*, Љубљана 2010, 51–57.

²⁷² Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 78–79.

²⁷³ Исто, 79.

песама које у основи носе сасвим другачије поетске поруке. Као један од примера, издвојена је песма *Бојак бију Херцеговци*:

„Не да је то мелодија немачка, него баш швапска. Наћи ће се којима ће на памет пасти мелодија песме *Адије, ту шене Минка*. То је то исто. Код Немаца је та мелодија удешена на песму сентименталну, љубавно-сентименталну, у којој се прашта швалер од своје љубовце; код нас су исту мелодију удесили на предмет у ком је изражен крвав бој, прасак пушака и рањеника јаук. Иронија.“²⁷⁴

Игњатовић примећује и присуство турских мелодија на репертоару српских варошких песама, наглашавајући да ове мелодије ипак више одговарају „српском оријенталном карактеру“ него немачке. Наведен је пример песме *Амир-паша*, коју је Игњатовић чуо још у детињству, у извођењу мађарских музичара.

Исти писац посебно представља и тзв. даворије, модерне песме „чуvariце народног поноса“; поређењем познате мађарске песме *Ја сам мађарска девојка, име ми је Бабука* и песме Јована Суботића *Ја сам млада Српкиња* писац поткрепљује закључак о универзалном настојању ка музичком виду „потврђивања“ националног идентитета.²⁷⁵ У критичком осврту на песму *Тко је рођен Славјан* дошли су до изражаја и Игњатовићеви политички, промађарски ставови.²⁷⁶ Будући да је интонирана против Мађара као угњетача „илирских“ Хрвата, писац песму квалификује као бесмислену, наглашавајући да „ако је и било какове стеге, та је за народе била свеопшта, па и за Мађаре“. У музичком смислу, Игњатовић уочава јасан утицај страних мелодија: „поменуте даворије илирске (...) била је мелодија чисто

²⁷⁴ Исто.

²⁷⁵ О музици као пропагандном средству за ширење националних идеја, посебно о хрватским будницама и даворијама, види и: Zdravko Blažeković, „Od skladateljskog stola do usmene predaje i obrnuto: hrvatske budnice i davorije“, *Glazba osjenjena politikom. Studije o hrvatskoj glazbi između 17. i 19. stoljeća*, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 102–110.

²⁷⁶ Као присталица српско-мађарске сарадње у борби против бечког централизма, Игњатовић је био у сукобу са многим сународницима. Упор. Живојин Бошков, *нав. дело*, 15–16; Исти, „Сентандреја и њен сликар“, у: Јаков Игњатовић, *Одабрана дела, 1*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1969, 7–27.

пољска; могао би се уз њу формално мазур играти. Суботићева *Млада Српкиња* је мелеска која се лако одредити не може, ал' само нема српске мелодије“.²⁷⁷

И другим сличним коментарима Игњатовић показује добро познавање музичке традиције различитих народности. Уочава да је већина композитора популарних мелодија у овом периоду заправо преузимала туђе, најчешће немачке, али и пољске и италијанске мелодијске обрасце.²⁷⁸ Надовезујући се на причу о недостатку оригиналних мелодија на репертоару српских песама, Игњатовић констатује слично стање посебно код Мађара.

У више наврата писац наглашава да су познате грађанске песме у италијанском и немачком маниру биле заступљене на музичком репертоару у којем је уживала аристократија и богати грађански слој, описујући како је интелигенција „у странпутицу забасала“ негујући туђу уместо сопствене музичке традиције. Са друге стране, из *Мемоара* сазнајемо да су међу ситним трговцима, занатлијама и сељацима биле омиљене народне песме. Писац изриче посебне похвале српској средњој класи онога доба, народу који је певао своје песме, чувао народне инструменте, једини стварао оригиналну, национално вредну баштину.

О популарним песмама и „националном питању“ писао је у одељцима различитих текстова и Лаза Костић. Мемоарско пишчево освртање на доба детињства доноси сведочанства о путевима распрострања актуелних политичких новина посредством периодичне штампе, у којој су објављиване и песме политичког садржаја. Костић памти како је његово село (Ковиљ) брујало од дечијих гласова који су певали песму Светозара Милетића *Већ се српска застава*.²⁷⁹ Међу омиљеним, често певаним песмама, писац наводи и песму *Устај, устај Србине!*, заступљену и на репертоару сватовских песама.²⁸⁰

На основу Костићевих запажања о политици и уметности међу Србима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку, такође се стичу утисци о снажном утицају стране

²⁷⁷ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 81.

²⁷⁸ Упор. Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музике”, 60–61.

²⁷⁹ Песма је настала 1848. године, а посвећена је српском војводи Стевану Шупљикцу. Светозар Милетић је песму саставио према већ постојећој мелодији *Брод нек ћути ударца*, хрватског певача и песника Ферде Русана. Види: Ђорђе Перић, „Уметнички текстови...“, 199.

²⁸⁰ Види: Лаза Костић, *Из мога живота*, 10–12.

средине на српску омладину, одраженом кроз њен уметнички, музички укус. Костић описује вечерњу забаву са игранком, одржану у Сентандреји 1863. године, са оштрим освртом на однос српске омладине према музичком репертоару. Упућена је замерка сентандрејској српској омладини због недовољног неговања сопственог културног наслеђа:

„У том уверењу остависмо и синоћњу игранку, јер нас је болело срце кад видисмо једно једино коло спрам толики 'чардаша' и други туђи игри. Нек нам нико не каже да много захтевамо, нек нико не мисли да смо интолерантни, али тек држимо да можемо с правом изискивати да се нашим стварима већа позорност обрати у свачем, па и у игрању. Јер, то ће ваљда сваки допустити да те ствари имају великог, врло великог уплива и код нашинаца, а још већи код туђинаца. Шта ће нам рећи наши старији, па шта ће нам речи страни кад виде да радије грлимо чедо туђе мајке, туђим дахом задануто, него своје рођено?“²⁸¹

Костић узроке види у светоназорима омладине, наглашавајући да је старија генерација ватрено заузета за своје и да негује старе српске обичаје, увек спремна „обгрлити све што је српско“:

„Код овако поспешни и добри околности заиста се чудити да омладина удари сасвим другим, противним путем, који се нити слаже са надом и ишчекивањем целог Српства, нити са жељама добромисленика. На госпођице се овдашње у том смислу ништа немамо тужити, јер имају доста и воље и жеље да се наше не презире, али та њина жеља остаје свагда неиспуњена са поступања омладине у том призрењу. Не може нам се дакле на ино, а да омладину овдашњу не замолимо да се окане туђега, те да се лати наши народни обичаја, жеља и ствари, како ће се достојни показати и свог имена и позива.“²⁸²

У Костићевом ставу препознатљиво је заступање култа народа и захтев за креирањем јединствене српске културе (под овим подразумевајући народну поезију и музику засновану на народним мелодијама, неговање обичаја и одевање у народне

²⁸¹ Лаза Костић, *О политици, о уметности*, 1, Новински чланци 1863–1878, прир. Младен Лесковац, Матица српска, 35.

²⁸² Исто, 35–36.

ношње) као један од најзначајнијих топоса српског национализма у 19. веку. Овакве тенденције, према мишљењу историчара, биле су условљене укидањем разлика између Срба из различитих крајева и отпором према савременим страним утицајима, посебно јасним идеолошким супротстављањем утицајима из Хабзбуршке империје.²⁸³ „Национализирање“ приватног живота, настало као реакција на културне утицаје из других средина, уочено је, при том, превасходно на пољу усвајања помодних форми приватног и јавног понашања у грађанском друштву.

Занимљиво је и сведочење Милана Савића о ђачким данима у Сегедину 60-их година и о ангажовању гимназијалаца око организовања и припремања програма беседа. Оно показује да се од чланова романтичарски усмерених ђачких дружина које је српска грађанска омладина у овом периоду оснивала и у другим местима студирања (Беч, Пешта, Ожун, Праг, Печуј, Грац) очекивало да буду не само песници, приповедачи, новелисти и драмски писци, него и музички уметници и извођачи.²⁸⁴ Основни циљ оваквих дружина било је уметничко стварање које се ценило као патриотски чин и национална обавеза.²⁸⁵ Према Савићу, у овим приликама ученици су презентовали резултате сопственог песничког и преводилачког рада, а песме младих аутора одражавале су и дух целе ђачке дружине. Ученици су испевавали нове текстове, користећи већ познате, популарне мелодије као музички предложак. Истакнуто је да је на једној беседи у сегединској српској школи Савић рецитовао песму Шандора Петефија у преводу ученика Влајка Мајинског, док је посебан музички утисак на публику оставио Пера Периф, који је уз гусле извео песму *Сенковић Иво и ага од Рибника*.

Савић такође износи своја виђења о односу старих, народних и новијих, компонованих песама. Помињући као извор „неку стару песмарицу“, штампану 1868. године у Новом Саду, писац из ње издваја старе народне песме као „вечите“, које „не подлежу моди или каквој 'покњишкој' струји“. Уз коментар о природи песама, он такође говори о аспектима рецепције ових песама међу савременицима: „чим се

²⁸³ Ненад Макуљевић, „Плурализам приватности – културни модели и и приватни живот код Срба у 19. веку“, 47.

²⁸⁴ Димитрије Вученов, *нав. дело*, 129.

²⁸⁵ Исто.

запева која таква старија песма, одмах је с радошћу прихваћа млађи свет и као своју је уврсти у ред нових песама. То чини вечито свежи, елементарни, оригинални дух, у свом природном континуитету, у својој нехотичној конзервативности“.²⁸⁶ Савић, на другој страни, примећује да се и „из народних редова чују и 'покњишке' песме, од нарочитих композитора удешене, али то је тамо, где се у певачка друштва узимају и певачице из народа“. Иначе ствара народ свакој својој песми одмах и глас или је прилагоди старијој мелодији, што је опет доказ континуитету који влада у народним творевинама.²⁸⁷

3. Хуманитарни карактер музичких окупљања

У мањем броју мемоарских одломака забележене су појединости и о другим облицима друштвених окупљања уз музику, најчешће са освртом на хуманитарни карактер концерата или беседа са игранкама. Тако, на пример, Тодор Стефановић Виловски пише о иницијативама у вези са прикупљањем новца за оснивање српске цркве и српске школе у Бечу, 1860. године. Писац истиче да је српски патријарх Јосиф Рајачић, поставши узор и другим црквеним великодостојницима, приложио за ову потребу значајну суму, као и да је новац потом сакупљан и у Далмацији, Хрватској, Славонији, у Бачкој, Банату, Ердељу, Буковини. Како од Виловског дознајемо, у Бечу и Пешти су образовани посебни пододбори, који су сакупљали прилоге међу трговцима и занатлијама. Исти аутор преноси и да је у децембру исте године Корнелије Станковић приредио велики концерт српског православног црквеног „пјенија“ и сав приход предао општини као свој прилог.²⁸⁸ У поменутих одељцима, Виловски наглашава и општу уздржаност међу Србима у одзиву на патријархов позив на помоћ у овој акцији и знатно веће интересовање међу странцима у Бечу. Напоменуто је да је извесни немачки „концертмајстор“ приредио

²⁸⁶ Милан Савић, *Наши стари*, 141.

²⁸⁷ Исто.

²⁸⁸ Тодор Ст. Виловски, *Моје успомене*, 54.

концерт у ту сврху, предавши такође сав приход српској општини, и да су сличне иницијативе имали и сиромашни „словачки дротари“, док се богата српска православна општина у Трсту правдала да не може да приложи.²⁸⁹

Међу разноврсним белешкама којима је исписао скице портрета својих сарадника и одабране црте аутопортрета, Јован Грчић наглашава да су светосавске беседе у Новосадској гимназији за њега лично биле значајне јер су доносиле помоћ сиротим ђацима, али и зато што је, бесплатно радећи, имао пред самим собом сатисфакцију да чини добро дело.²⁹⁰

Лаза Костић записује и поједине детаље са беседе одржане 16. септембра 1863. у Новом Саду, у корист банатске сиротиње. Представљени су извођачи: госпођице које су на два клавира свирале оперску увертиру (није наведено коју), пијаниста Стеван Поповић, Стеван Пантелић и Глигорије Глиша Гершић који је рецитовао *Мученицу* Ђуре Јакшића, Ирина Кодина, и посебно господин Гајчиновић, након изведбе арије из *Лукреције Борџије* Гаетана Доницетија и двеју српских песама, оцењен као изврсни певач:

„Ако ћете судити глас по замашној појави, нећете промашити: заиста је замашан! И spectabilia и audibilia! Да је Лукреција имала таког Херцега, мало би се друкчије владала; ал' само му је требала чути глас, јер тек једну реч да је разабрала, оног часа би му окренула леђа, напућила би лепа усташца, па би се обрцнула: maledetto tedesco!“²⁹¹

Са одушевљењем је примљено и хорско извођење песме Даворина Јенка *Напреј застава славе*.²⁹² Упечатљиви завршни коментар, у јединственом маниру Лазе

²⁸⁹ Исто, 55.

²⁹⁰ Јован Грчић, „Тихомир Остојић“, 94.

²⁹¹ Лаза Костић, *О политици, о уметности*, I, 38.

²⁹² Песму *Напреј застава славе*, према тексту Симона Јенка, компоновао је словеначки композитор Даворин Јенко. „Словеначка народна химна“ (са једном својом строфом), постала је после Првог светског рата и део хибридне државне химне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Данас је актуелна словеначка државна химна *Здравица*, док је *Напреј* постала химна словеначке војске. Види: Драготин Цветко, „Напреј застава Славе“, *Даворин Јенко и његово доба*, Српска академија наука, Посебна издања, књ. ССI, Музиколошки институт, књ. 4, Београд 1952, 27–40; Стана Ђурић-Клајн, „Југословенска химна у прошлости и данас“, *Музика и музичари*, 94–103; Mladena Prelić, „Како ратимо Davorina Jenka“, *Traditiones*, 39, 1, 239–259; Катарина Томашевић, „Даворин Јенко и Стеван Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог култури сећања“, *Музикологија*, 16, 2014, 197.

Костића, потврђује значај оваквих културних садржаја, неговања националног духовног наслеђа, као и упознавања музичких остварења страних стваралаца: „Жива жеља за ужитком вештачке лепоте гладује нам дуго, врло дуго; шта нам овај залогај одржи душу! А игранка? запитаће се можда когод. После овако лепога *торза*, ваљда нико неће заискати да му се и *ноге* изложе јавном сматрању.“²⁹³

Костић даје и упечатљиви критичарски осврт на концерт који је мађарски композитор и виолиниста Едвард Ремењи (Reményi Ede) одржао у Новом Саду 1866. године:

„У свом другом и, на жалост, последњем концерту 10. маја опет је очарао срца свију лепом свирком својом. Та савршена техника која не зна шта је тешко, та сигурност којом гудило превлачи преко жица, па из њих мами гласе да им се дивити мораш, то лепо песничко схватање сваког комада којег свира, ти, сад меки, сад опет силни звукови који ти час срце раздрагавају, а час душу потресају: подигли су му спомен у срцима свију који су га слушали. Он слободно може о себи рећи: дођох – победих! Кад би војску таквих гуслара имали, онда би и Пруси и Талијанци онако играли како што би им ми свирали! – рече ми мој комшија у концерту...“²⁹⁴

Препознатљива је Костићева осетљивост на лепоту уметничког израза, способност да у музичком извођењу препозна уметникову виртуозност, музикалност и посвећеност, са нагласком на изузетном постигнућу у нијансирању сваког тона и осмишљавању музичког тока читавог дела које се приближава песничком доживљају. Писац овим открива високи ниво слушачког искуства и личне преданости музичкој уметности, не заборављајући да напомене и појединости о рецепцији Ремењијевог наступа.

²⁹³ Лаза Костић, *нав. дело*, 39.

²⁹⁴ Исто, 56–57.

4. Музички живот кафане у Хабзбуршкој монархији

Мањи број мемоарских одломака о друштвеном и музичком животу међу Србима у Хабзбуршкој монархији односи се и на феномене провођења слободног времена и различите видове друштвених окупљања и забављања у кафанама, механама и гостионицама. У историјским и социолошким истраживањима сагледане су различите улоге кафана као специфичног сегмента друштвеног и културног живота локалне заједнице, места друштвених окупљања, јавног деловања и комуницирања. Утврђена је и њихова улога у развоју модерног српског друштва. Коментарисан је полифункционални карактер кафане као јавне установе, градске социопросторне микротворевине, са посебним освртом на њене различите функције: еманципаторску, културну, друштвену, доколичарску, економску, политичку, информативну, па и ону која побуђује пороке.²⁹⁵ Сlike новосадског културног живота 60-их година 19. века приказују истакнути статус „књижевних кафана“ („Код камиле“, „Код сокола“, „Код беле лађе“) као места сусрета и размена мисли угледних књижевника и политичара, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Јована Ђорђевића, Светозара Милетића, Јакова Игњатовића, Ђорђа Поповића, Јована Андрејевића. Јован Скерлић наводи да се у оваквом окружењу давао и сам правац српској књижевности: говорило се о светској и локалној политици, вођене су креативне препирке о књижевним питањима, критиковане штампане песме и стваране књижевне репутације.²⁹⁶

Док Тодор Стефановић Виловски претежно описује функције кафана у Бечу као литерарних салона, Јаков Игњатовић у *Мемоарима* даје значајно, вишеслојно тумачење друштвене улоге кафане и кафанске музике у Угарској, у Сентандреји, у време Баховог апсолутизма (1850–1859). Сведочећи о тешким политичким приликама, о спутаности кретања и говора у јавним друштвеним сферама, писац истиче снажно дејство музике без речи, као једине сфере која је пружала слободу

²⁹⁵ Милена Станојевић, „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане“, *Теме: Часопис за друштвене науке*, књ. 34, бр. 3, Ниш 2010, 821–837.

²⁹⁶ Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Српска краљевска академија, Београд 1906, 95.

уживљавања. У музици мађарских ромских свирача, Игњатовић препознаје сетни, жалосни призвук, који је одговарао општем стању духа у оваквом времену. Уз „циганско музицирање“ у кафанама, или у оквирима приватних окупљања, са својим непосредним окружењем пријатеља и саучесника у друштвеном положају, проналазио је својеврсни „одушак против вањске превласти“. Према Игњатовићу, музика је у јавности представљала основно средство за споразумевање, уз које је и „оштрина полиције отупила“. Као тајанствени говор, музика је замењивала ућуткане, потиснуте речи, мисли и осећања: „У друштву, на јавним местима, једномишљеници при музици познаду се и опријатеље, ма пре тога непознати (...) Дању сваки ћутке механички свој посао оправља, ноћу музика говори.“²⁹⁷

Игњатовић дефинише „циганску музику“ као музику посебног карактерног, националног значаја у Мађарској, уочавајући у њеном жалосном тону скривени израз националне патње, као и отпора и нагона за осветом. Правећи паралеле са познатим народним мелодијама других земаља, наводи да у француској и немачкој химни, сродног уметничког призвука, ипак нема „столетне невоље и наде за будућност, која је у жалосним песмама и жицама хегеда скривена“.²⁹⁸ Напомиње и да су мађарски ромски музички ансамбли у овом периоду стекли највећу популарност и основ знаменитости у Европи, свирајући у многим владарским палатама, уз посебан осврт на славу сентандрејске „банде“ Хорват Марција (Horvát Marci). Описано доба представљено је и као изузетно повољно за мађарску музику, профитабилно за циганске свираче, иако су понекад и страдали, када су их надлежне власти кажњавале због свирања српских („Ракоцијевих“) мелодија.

О популарности ромских музичара у Мађарској, још из периода пре Буне, говори и Савка Суботић. Она се сећа како су млади регрути, плаћени од мађарске власти, ишли по улицама и „врбовали“ будуће војнике уз „циганску музику“ у пратњи, која би у песми величала војнички живот.²⁹⁹

Као допуна шире слике о репертоару кафанског музицирања, драгоцено је и једно засебно сећање Милана Савића на музичке звуке у кафанама у Хрватској. У

²⁹⁷ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 2, 231.

²⁹⁸ Исто, 229.

²⁹⁹ Савка Суботић, *нав. дело*, 110–111.

осврту на годину 1875. и доба када је био запослен као управник српске учитељске школе у Карловцу, Савић истиче да је у шетњама до старог града Дубовца у локалној механи имао прилике да чује како „хроми Пиклин“ уз своју гитару изводи песму *Сунце јарко, не сијаш једнако*, са напоменом да је према стиховима Исе Ћирића „арију“ компоновао Корнелије Станковић.³⁰⁰

ii. У Кнежевини и Краљевини Србији

1. Атмосфера и гости на дворским и општинским баловима.

Беседе и концерти

Према историјским студијама, градови у Србији су у 19. веку преузели улогу носилаца политичког, друштвеног и културног живота, што се посебно одражавало на јавну сцену. Градске свакодневице и свечаности подразумевале су разноврсне облике друштвених окупљања и груписања. Нове концепције уређења града, посебно српске престонице, по узору на европске метрополе, утицале су и на типове друштвених окупљања и јавних музичких догађаја. Уочени су и различити типови модела градских спектакла, те се говори посебно о музичким, спортским, политичким, религијским и другим манифестацијама, које је пратило стварање елитне, популистичке и популарне јавне сцене.³⁰¹ И у сферама јавног живота, односно у сферама „јавне приватности“, усвајање културних токова, различитих

³⁰⁰ Милан Савић, *Прилике из мога живота*, 51. Вероватно је реч о једној од Ћирићевих песама из ђачких дана. Живећи у Пешти у истом периоду, Ћирић и Станковић су имали прилике да се упознају. Упоредне анализе сачуваних нотних записа ове песме, која се преносила и као „народна“, уз нове архивске податке, могле би открију или да потврде питање ауторства мелодије. Ђорђе Перић, *нав. дело*, 203.

³⁰¹ Мирослава Лукић-Крстановић, „Приватни живот на јавној сцени светковина“, у: *Приватни живот код Срба...*, 785.

типова друштвених окупљања и забаве текло је претежно преко Срба „пречана“, који су добро познавали друштвени живот Пеште, Беча и других европских градова.³⁰²

У прегледима историје приватног и јавног живота међу Србима у Кнежевини Србији, посебно је коментарисан феномен свечаних пријема и балова на Двору. Будући да је улога двора у јавном животу била изразито важан елемент у процесима стварања и представљања националне државе, и балови са почетка 60-их година 19. века, на двору кнеза Александра Карађорђевића, тумачени су с обзиром на „скуп интереса унутар шире заједнице, групе највиших државних чиновника и дипломатских представника и колективног тела нације оличеног у свим друштвеним класама Београда“.³⁰³ Двор је имао кључну улогу у подизању историјске свести и развоју културе, доживљаваном као одраз слободног духа нације.³⁰⁴

Такође, у историјским студијама је наглашено да је за време кнеза Александра Карађорђевића двор личио на отменију средњоевропску грађанску кућу, док је процес увођења церемонијала и унутрашње организације по узору на европске дворове започео кнез Михаило Обреновић. У овом контексту, отпочело је и увођење етикеције, луксуза и одржавање великих балова у Двору.³⁰⁵ Касније, у новоизграђеној владарској резиденцији краља Милана додатно је увећан простор који је био препуштен сфери јавног живота.³⁰⁶ Осим редовних примања и прослава, у Новом двору су приређивани концерти, гала-приједи за државне празнике и новогодишњи балови.³⁰⁷ Доњи спрат, са великом балском салом осветљеном електричним сијалицама, салонима у стилу Луја XV и XVI, Галери-салон, трпезаријама и посебним собама са различитим функцијама, одражавао је, према суду историчара, усмерење владара ка спољном свету и представљао својеврсни медијум за исказивање амбиција и величајности независне балканске краљевине.³⁰⁸

³⁰² Исто, 786.

³⁰³ Катарина Митровић, „Двор кнеза Александра Карађорђевића“, 311.

³⁰⁴ Исто, 313.

³⁰⁵ Ана Столић, „Приватност у служби репрезентације“, 334.

³⁰⁶ Двор је саграђен између 1881. и 1884. године, у непосредној близини Старог конака (куће Стојана Симића), који је претходно служио за потребе дворског живота кнеза Александра Карађорђевића.

³⁰⁷ Ана Столић, *нав. дело*, 337.

³⁰⁸ Исто, 339.

Значајним бројем примера, мемоарски записи употпуњују досадашња сазнања о баловима одржаваним у друштвеним приликама везаним за живот српског Двора. Сликком дворских и општинских балова, као и оних одржаваних у познатим београдским кафанама, којима су присуствовали кнез Михаило и кнегиња Јулија, дати су и сложени прикази друштвених структура, преношени утисци о одликама заступљеног музичког репертоара и, нарочито, акцентована питања о неговању националног културног наслеђа у односу на репертоар стране музичке традиције.

Управо текстом „Кнез Михаилов бал“ Коста Христић отпочиње своје *Записе старог Београђанина*, указујући богатом, сугестивном нарацијом на изузетни друштвени значај поменутих догађаја. Основна питања разматрана у овом тексту могла би бити узета као кључна и за поставку шире приче о функцијама дворских и других балова у Србији. Из перспективе нових околности почетком 20. века, писац описује седму деценију 19. века као време у којем су прилике за разоноду (разговор, песму) биле претежно ограничене на сферу приватних окупљања по београдским кућама, док су јавне свечаности попут балова биле „прави догађај“. Током зиме, балови су одржавани свега два или три пута, а организовао их је кнез Михаило у двору или Општина у сали „Српске круне“. Христић у овом тексту описује један од балова, одржан у зиму 1865. године. Акцентовано је да је том приликом организовано посебно чишћење београдских улица, под неуобичајено великим снегом, како би био отворен пут до двора, места одржавања овог важног догађаја:

„Од великог снега није се могло ни на улицу изаћи, а камо ли на бал отићи. Најпосле је по нечијој срећној идеји, гарнизон наредио: те је ескадрон коњице у широком фронту пројахао неколико пута од Двора до Стамбол капије и горе до Манежа – тамо и натраг, све дотле док коњи грудима и ногама својим нису дебели, високи снег распртили и угазили. Тим пртинама направљен је онда, једва једном, пут ка Двору, и бал, који би без тога могао пропасти, могао се одржати.“³⁰⁹

Христић описује госте бала, међу којима су били представници грађанства, „трговци у оделу европском или 'турском', како се онда носило, жене у српским

³⁰⁹ Коста Христић, *нав. дело*, 10.

оделима са тепелуцима, пушћулима, бајадерима и нискама бисера или дуката, младе жене и девојке у широким кринолинама“.³¹⁰ Кнез и Кнегиња су представљени као изузетни домаћини. Посебно је наглашено да кнез Михаило није улазио у династичке подвојености, попут оних које су настале после његове смрти, те да су међу гостима били и надвојвода Јеврем Ненадовић са женом, као и родитељи кнегиње Персиде Карађорђевић. Присуствовали су и градски паша и виши аустријски официри из Земуна и Панчева, сматрајући, према Христићу, за изузетну част да буду гости кнежевог двора.

Сведочанства да се у старом конаку и овога пута „веселило неспречено“ и да је „било и сцена које су се морале брижљиво крити, да за њих не би дознао озбиљни домаћин“, инспиришу на могуће отварање засебне теме о кодексима понашања, друштвеним и моралним нормама, о разликама између облика протоколарног и спонтаног понашања и опхођења у овим јавним приликама.

Христић *Записе* употпуњује и другим сликама о баловима у кнежевој организацији, или о онима којима је владарски пар присуствовао. Међу успоменама о прослави педесетогодишњице Таковског устанка (1865), помиње да је „после ручка Кнез са својим гостима сишао (...) у народ и с Кнегињом повео коло које се вило целим топчидерским парком, прошарано ношњом и варошком и сеоском.“³¹¹

Сликовитим опаскама о начину одевања присутних на једном од балова одржаних у дворани „Српске круне“, Христић језгровитим и живописним језиком приказује представнике различитих друштвених слојева (министре, чиновнике, трговце, занатлије). Освртом на репертоар заступљених игара, указује на преплет утицаја културних модела као на својеврсну константу на музичком репертоару међу Србима у овом периоду. Неизбежно, констатована је популарност кола, српске народне игре, у смени са српским грађанским играма и модерним, европским традицијама играња валцера и различитих врста полке. Са дозом ироније и подсмеха, Христић коментарише статусни однос појединаца из „нижих“ друштвених слојева (трговаца) у поређењу са угледнијим и имућнијим (чиновничким):

³¹⁰ Исто.

³¹¹ Исто, 19.

„Све што је било виђено, уважено и познато, стекло се на тај бал. Ту је било министара и саветника у фрактовима, старих чиновника у атилама, трговаца у црним капутима са високо закопчаним прслуцима, сатом о дебелом златном са урезаним печатом на кажипрсту, занатлија и устабаша у новим чоханим чакширама, плитким ципелама, утегнутих у свилен тараболос. Госпође и чиновничке и трговачке, махом у богатом и укусном српском оделу, свиленој хаљини с бајадером, свиленом марамом укрштеном на грудима преко кошуље (...) На глави фес или тепелук од бисера или дуката (...) Било је и девојака у српској ношњи, само што оних шамија нису имале, него се видела танка ивица од црвеног фесића, омотаног уплетеном косом. Иначе су девојке биле у европској, балској тоалети, у лаким хаљинама белим, ружичастим, плавим, од крепа или муслина са карнерима и широким кринолинама (...)

Прво је коло повео Кнез с Кнегињом, а потом су се ређале друге игре. Биле су и онда такозване окретне игре: валцери и неке шотиш-полке, цен-полке, шнел-полке, калуп-тајч (галоподајч), али су ипак преовлађивале српске игре: четворка, острољанка, неда-гривне, капетан-Ђорђе, заплет и друге. Занимљиво је било гледати лесу жена и девојака у живописној српској ношњи, прошарану униформама, капутима, ћурчетима и антеријама. Малене атлазне ципелице кокетно преплићу поред лакованих официрских чизама и отворених трговачких ципела, које, прилично комотне, шљапају по углачаном патосу, а из лубова им се помаљају пете у белим вуненим чарапама“.³¹²

У белешкама Бранислава Нушића наглашено је да су се посетиоци општинских балова у држању и понашању угледали на кнежевски пар, који је често присуствовао овим свечаностима. Писац напомиње да је у савременој штампи чак изражавано жаљење што се „публикум одмах разилази кућама чим кнез и кнегиња оду с бала. Међутим, наши домаћини сматрали су да није ред дуже да остану кад је кнез отишао, те су се тако балови често врло рано свршавали.“³¹³

За разумевање улоге и статуса балова у сферама јавног живота у Србији значајна су и сведочанства о присуству деце на овим популарним вечерњим забавама. Коста Христић бележи да је београдска општина чак изнела опомену

³¹² Исто, 417–418.

³¹³ Бранислав Нушић, *Стари Београд*, 174.

публици „да на бал не води децу, јер су она сметња, а власт ће је враћати“.³¹⁴ Наведено је и да су на општинском балу у Ваљеу 1877. године, за време одмора, „жене дојиле своју децу у суседној соби, док су општински пандури кантама поливали дворану, да се покупи прашина, која се дигла до тавана. После одмора враћало се на игру, а она деца мирно су спавала у својим коритима, поредом и на смену чувана.“³¹⁵ Вероватно је да је и Бранислав Нушић забележио сличне појединости о овом проблему имајући увид у Христићеве записе. Нушић живописно препричава какве су биле друштвене структуре на београдским баловима 60-их година, истичући да је 1861. године објављена наредба за публику да на општинске балове не доводи женску децу испод једанаест, а мушку испод шеснаест година.

„...Трговци (су) имали обичај, кад на бал пођу, да уз своју фамилију доводе и калфе из дућана (...) и против тога се гунђало. А већ што се тиче деце, то је била права напаст. Свака мајка повукла је на бал целу своју кућу, сву децу до одојчета, те није била на баловима никаква реткост дерњава деце, преплитање њихово између ногу играчевих па и само дојење. И кад би се играле друге игре, хајде како-тако, оборило би се по једно или два детета, проплакало би па би се дигло, али кад би наишла 'ајзенбанполка', која је 50-их година била у моди, онда би настало једно смртоносно обарање деце и вриска мајки и грдња очева“.³¹⁶

Извори сведоче да су међу гостима на баловима кнеза Михаила били и уважени историчари, правници и политичари, новинари, од којих су појединци такође забележили понеку појединост у вези са дворским балским пријемима. Иако су најчешће у питању сажето, фактографски срочена сећања, драгоцене су и ситна осветљења одређених аспеката личних, односно политичких, дипломатских односа између мемоариста и Кнеза, као и општа запажања аутора мемоарских текстова о појединачним друштвеним околностима или упечатљивим личним искуствима. Тодор Стефановић Виловски пише о својим покушајима да се приближи Кнезу, кратко нотирајући да се стално „позива у двор на велике недељне забаве као играч“ и

³¹⁴ Коста Христић, *нав. дело*, 499.

³¹⁵ Исто.

³¹⁶ Бранислав Нушић, *нав. дело*, 174.

да је кнегиња према њему позитивно расположена.³¹⁷ Записи Пере Тодоровића доносе белешке о атмосфери на великом дворском балу одржаном уочи Нове године (1887), у великој дворани новог краљевског конака. Посебно позван да присуствује овом дочеку, Тодоровић бележи да се са супругом прикључио одабраном београдском вишем друштву. Живописни приказ атмосфере у сали представља и својеврсну слику амбијента у којем се, уз музику и игру, обелодањују и различите мѐне друштвених прилика и односа.

„У зачељу дворане било је дипломатско тело, влада, бивши министри и саветници. С леве стране (од уласка) дуж целе дворане седеле су госпође у својим раскошним деколтованим балским тоалетама. Десно крај дуvara стојала је господа урађена по ранцу, сви у фраковима и окићени декорацијама. Г.г. официри заузели су у овоме реду средину и састављали добру трећину мушких гостију. Дворана је бљештала у осветљењу. После нашег доласка гости су још придлазили. Даме са својим дугим 'шлеповима', јако деколтоване, поносно су корачале преко дворане и стављале се у ред седајући међу своје друге. Мушки, клањајући се десно и лево стискивали су руке и ћушкали се у гомилу да заузму своје место.“³¹⁸

Тодоровић признаје и да је у овом друштву, као новајлија, имао мало познанстава, те је већи део вечери провео помало срамежљиво („у ћошку огромне дворане“), у друштву Мите Ракића, свог претходника у Комесарству код Народне банке.

Сећања Николе Крстића на балове, током седме деценије 19. века, претежно се, међутим, односе на контакте са женама. Међу директно поменути су Катарина Константиновић (представљена као кћи Анке и Александра Константиновића, супруга Миливоја Петровића Блазнавца од 1868. и Милоша Богићевића од 1877. године), Јулка Васиљевић, Мица Савић, Јулка Петровић. Местимично Крстић говори и о својим играчким способностима, најчешће о учешћу у кадрили, али и у другим играма. Заједнички плес је представљао прилику за разговор са партнерима у игри, о

³¹⁷ Тодор Стефановић Виловски, *Мемоари*, 87.

³¹⁸ Пера Тодоровић, *нав. дело*, 39.

различитим темама. Крстић описује једну овакву размену мишљења са кнезом Михаилом, коментаришући успут и своје сналажење у току кореографије:

„Чим је кнез дошао и чим је почела игра, пришао је мени и разговарао се са мном (...) Разговарасмо се о позоришту и после о новинарству. У 'Напретку' има од Сандића писмо на Милетића да га не инсултира јер ће ствар кијачки расправити. После ме натераше те играх ланеје који врло хрђаво испале. Играх у колони где беше Катарина госпође Анке, Камповица, Дукићка и са мном играла је Јулка Петровићка. Правих погрешке, мрзело ме је, ал бејах у клопци, особито стога што баш пред кнезом стајах који ме рад играња задиркиваше. Једном рече ми у шали: 'Види се да имате Anlage (опорезивање, намет) на игру', а ја му одговорих да не бих волео да у свачем имам толико наклоности. Други пут ме упита јесам ли стидљив и ја одговорих – како кад. Одговор је овај луд, ал ми не дође на језик ништа паметније. Осташ на балу до 3 сахата.“³¹⁹

Међу угледним појединцима који су организовали приватне балове, Крстић укратко помиње Ђорђа Натошевића и Андрију (Андру) Куманудија, трговца и банкара,³²⁰ као и Милана Миловука, присутног на беседама и концертима, који су се уобичајено завршавали игранкама.

Неколико мемоарских фрагмената односи се и на значајне сусрете представника државних и политичких кругова на баловима. Иако у форми кратких осврта и личних доживљаја, посебно су значајна запажања краљице Наталије у вези са посетом сина Франца Јозефа I, надвојводе Рудолфа (Хабзбурга) и надвојвоткиње Стефаније Београду 1884. године, као својеврсно осветљење дипломатских веза

³¹⁹ Никола Крстић, *Дневник, Приватни живот II, 3. јануар 1867 – 6. децембар 1874*, прир. Александра Вулетић, Завод за уџбенике, Београд 2007, 133.

³²⁰ Отац Андрије Куманудија, Јован Кумануди, банкар, поседовао је 1860. године кафану у Београду. Следеће, 1861. године изабран је за председника Трговачког одбора. Заједно са Миланом Миловуком издавао је *Трговачке новине*, током 1861. и 1862. године. Види: Душан Ј. Поповић, *О Цинџарима*, Београд 1937, 125, 235–238, 399; Миливоје М. Костић, *Успон Београда, Векови Београда*, Заједничка издања, књ. 1, Београд 1994, 80, 118 – 119, 127, 179; *Живети у Београду 1837–1841*, књ. 1, Историјски архив Београда, Београд 2003, 319; *Живети у Београду 1851–1867*, књ. 3, Историјски архив Београда, Београд 2005, 14-15, 168, 231, 237, 319, 448; Бранко Перуничкић, *Управа вароши Београда 1820 – 1912*, Београд 1970, 407, 431; Прибислав Б. Маринковић, *Великани, знамените личности цинџарског порекла у историји Срба*, Београд 2005, 64; Рајко Ј. Веселиновић, *Грађа за историју Београда од 1806. до 1867*, књ. 1, Музеј града Београда, књ. 1, Београд 1965, 120–121; Нав. према: Александар Бачко, *Старе београдске породице*, <https://porodicanoporeklo.wordpress.com/2015/10/24/>, приступљено 10. децембра 2015.

између Србије и Аустроугарске. Краљица Наталија истиче да је царски престолонаследник овом приликом био мање уздржан него при њиховом првом сусрету, али и да јој ни овог пута „није био ништа симпатичнији“. Препознала је његову обазривост у разговору, али и допуштење „да се наслути његова одвратност према свему што је пруско. Изгледао је крајње незадовољан што је морао пристати да се његова жена, на изричиту жељу румунске краљице Елизабете, супруга краља Карола Хоенцолерна, појави у румунској ношњи на балу у њихову част у великом позоришту у Букурешту.“³²¹ Коста Христић на посебном месту у *Записима* наводи да Београђани памте сјајан бал, који је организован у част румунског краља Карола I у тек отвореном Новом двору.

Приказане су и поједине околности у којима су балови, као и беседе, концерти и друге забаве у Србији, организовани у добротворне сврхе. Осим успомена на општинске балове из 1862. године, у корист сиротињског фонда и грађанске болнице, Христић износи упечатљив пример о тешком материјалном стању београдског позоришта 1864. године. У крајње скромним условима, представе су одржаване у сиромашној, једва осветљеној Кнежевој пивари. Позориште није грејано ни на веома ниским зимским температурама. Христић тим поводом наглашава: „То се зове бити 'љубитељ' народног позоришта! А данас се чак чују протести зашто се трамваји не греју и не пале ватре по улицама. А онда је уместо сваких празних разговора и протеста, одмах на неколико дана после оне ледене представе, приређен велики бал с лутријом у корист народног позоришта.“³²² Успомене краљице Наталије из 80-их година 19. века, уз опште информације о пријемима и баловима на двору, доносе такође и основне податке о добротворним баловима приређиваним у тада већ изграђеној згради Народног позоришта.

У свом дневнику, Пера Тодоровић истиче функцију балова и игранки као друштвених окупљања у циљу забаве и прикупљања добровољних прилога. Споменут је дочек Нове године (1897), у организацији Београдског певачког

³²¹ Наталија Обреновић, *нав. дело*, 135.

³²² Коста Христић, *нав. дело*, 489.

друштва, код „Коларца“, као и велика игранка Трговинске омладине, оцењена као једна од најелегантнијих савремених београдских забава.³²³

Упечатљива искуства, иако из другог културолошког контекста, забележена су и међу сећањима из детињства краљице Наталије. Белешке о дечијим баловима односе се на њен двогодишњи боравак у Русији, у Одеси (око 1870) у јерменској породици кнеза Манукбеја.³²⁴ Међу доживљајима које посебно памти издвојени су дечији маскенбали, организовани на двору њене старатељске породице, уз топлу успомену на друштво принцезе Олге и принца Грише. Посебно су приређивани и дечији балови са циљем прикупљања хуманитарних прилога за помоћ деци из ратом угрожених породица. Извесно је да су ова искуства значајно утицала на музички укус и доживљај друштвених односа приликом музичких окупљања, која ће потоња српска краљица и сама организовати у деветој деценији 19. века. Њене *Успомене* потврђују да су у периоду 1881–1887 у Београду одржаване многобројне дворске свечаности, балови, приједи и слична вечерња окупљања. Информативан је и, рекло би се исповедан, запис краљице Наталије о друштвеним дешавањима на двору током зиме 1882. године, као сведочење да су музичка окупљања за њу представљала и начин да испуни време, или да потисне унутрашња осећања и личне преокупације: „...Много се играло на двору, а приједи су се низали без престанка. Покушавала сам уверити саму себе како сам срећна, али нисам успевала. Волела сам забаву и тражила сам је грозничаво, али је питање да ли је то била стварна потреба, или само неопходно испуњавање времена да бих се смирила.“³²⁵

Историјске студије показују да је исказивање модног и музичког укуса на игранкама и баловима у градским срединама Краљевине Србије у другој половини 19. века било тесно повезано и са успостављањем новог поретка у односима међу учесницима, који су овим путем успостављали нове хијерархије у јавном презентовању. Успостављала су се правила груписања и сврставања у деоби на елитну и популарну културу.³²⁶

³²³ Пера Годоровић, *нав. дело*, 255, 299.

³²⁴ У овом периоду, кнез Манукбеј је био старатељ деце из породице Кешко.

³²⁵ Наталија Обреновић, *нав. дело*, 112.

³²⁶ Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 786.

2. Одрози музичког репертоара: српско и европско, погледи „изнутра“ и „споља“

Мемоарска сведочења, као што је већ делимично истакнуто, приказују да су на играчком репертоару на баловима у Србији биле српске народне и грађанске, као и модерне европске игре. Кључна културолошка улога Двора, усмерена ка подизању историјске свести и одражавању слободног духа нације, имала је посебно усмерење и у осмишљавању музичког тока на балским и другим музичко-играчким окупљањима.

Према Нушићу, на репертоару првог бала, 1834. године у Крагујевцу, биле су многе стране игре: бугарске, влашке, немачке, мађарске, француске, (шведске?!), али је између сваке стране игре играно по једно српско коло.³²⁷ Први јавни бал у Београду, у организацији кнеза Михаила (1841) био је упамћен и по музицирању војничке, панчевачке и митровачке банде, која је свирала познате песме и игре, преписане од капелмајстора Јосифа Шлезингера.³²⁸ Пишући о баловима 60-их година, Христић говори и о посебној популарности српског кадрила *Даница*, као својеврсног куриозитета, због којег су у оновременој штампи објављивани и посебни позиви госпођама и госпођицама, вештим у извођењу овог плеса, да не изостају са најављених балова.³²⁹ У новосадском листу *Даница* објављено је неколико сведочанстава о популарности истоимене конверзационе игре. Године 1863, 21. фебруара, између два изведена позоришна комада, капела народног позоришта је одсвирала музику за прву српску конверзациону игру, коју је саставио Јулије Берковић, а компоновао Адолф Лифка, управник позоришног оркестра. Истакнуто је да композицију одликује мелодичност и српски народни карактер.³³⁰

Интересантно сведочење краљице Наталије о репертоару дворских балова, учестало одржаваних током зиме 1881. доноси и запажање да су „девојке биле одушевљене, очеви породица су мало гунђали да има сувише забављања, а старци су

³²⁷ Бранислав Нушић, *нав. дело*, 170.

³²⁸ Димитрије Ц. Ђорђевић, *Кроз стари Београд*, Службени гласник, Београд 2011, 288.

³²⁹ Коста Христић, *нав. дело*, 489.

³³⁰ [Аноним], „Српско народно позориште“, Гласник, *Даница*, IV, 8, 15, 128, 239–240.

били пренеражени што кнегиња изиграва коња (чак се говорило кобилу) у фигури коњића у котилону, па смо морали изоставити ту тако веселу фигуру.³³¹

Белешком да је београдски паша са својим официрима на једном општинском балу играо српско коло уз гајде, на велико уживање кнеза Михаила и кнегиње Јулије и осталих, многобројних гостију, Христић показује да је заједничка игра имала и својеврсну дипломатску улогу у сложеним друштвеним и политичким односима.³³²

Вишеструко занимљива запажања о контекстима друштвених прилика и догађаја у Србији, међу којима су и различити закључци о музици и музицирању, доносе и дневнички записи француског историчара Албера Малеа, учитеља младог краља Александра Обреновића током две школске године (1892–1894). Ови утисци су драгоцени с обзиром на Малеову друштвену, политичку и културолошку позицију (позицију *другог*, у односу на српске мемоаристе), и посебно с обзиром на лично пишево музичко искуство.³³³ Мале на неколико места у *Дневнику са српског двора* говори о београдским баловима, износећи притом разнородна запажања: о моди, о општем држању и понашању присутних, о односу према различитим културним традицијама, правећи паралеле између општег стања у култури, па и у кодексима друштвеног опхођења у поменутиим контекстима, у Француској и у Србији.

Мале помиње неколико упечатљивих балова, одржаних током његовог боравка у Београду. Издвајајући новогодишњу свечаност (1893) у Градској касини, која је окупила „пробрани свет“, истиче своје разочарење при самом уласку, када је угледао девојке у европској одећи, уместо у најављеној српској народној ношњи. Симптоматичан је коментар да је ова одећа била „и сувише европска“, при чему је алудирано на копије ампира и дечјих хаљина, које писац сматра неприкладним за ову врсту друштвеног појављивања. Понашање девојака и младих жена на балу оставља на Малеа посебан утисак. Уз коментар да би тако слободно учешће у разговору са

³³¹ Наталија Обреновић, *нав. дело*, 101.

³³² Види: Коста Христић, *нав. дело*, 503.

³³³ Забележена су сведочанства о Малеовом боравку у Паризу: „У салонима тог доба певало се, рецитовали су се монолози, глумило се, играло. У Малеовим хартијама пронашао сам књиге шансона (...), монологе, свеске за игралке. Мале је свирао клавир, чуо сам га како свира окретне игре или пратњу уз певање“. Малеова заоставштина, Белешке Жозефа Вирола о Алберу Малеу; Бернар Икар, *Албер Мале и његови приручници*, дисертација, Париз 1979, 21. Нав. према: Албер Мале, *нав. дело*, 11.

мушкарцима у Француској било сматрано за флерт, чини се да посматрач са значајном дозом симпатије коментарише српске девојке као отвореније, разговорљивије, кокетније.

Није прецизније описан оркестар који је ове вечери свирао, али је напоменуто да су, по избијању поноћи, уз честитке за нову годину, сви присутни заједно запевали традиционалну песму којом се узајамно и сложено жели сваковрсни напредак („многољетствије“).³³⁴ Уследила је додела награда (букета цвећа) девојкама које су у претходној години биле запажене у игрању. Поново, рекло би се да Мале афирмише, више него што негативно критикује овај вид девојачког полета.

У контексту целине Малеових запажања, али и осталих мемоарских осврта на музичке карактеристике балова, чини се нарочито занимљивим странчев доживљај структуре музичког репертоара, односно мишљење о српској игри, као сегменту културног и духовног народног наслеђа. Упечатљива је Малеова процена о учесталости кола на играчком репертоару, у односу на традиционалне игре других, европских народа:

„На оваквим слављима мало претерују са колом, народном игром; треба га играти, али не претерано: једно коло по европској игри значи мало скупо платити задовољство да се одигра валцер са лепим Српкињама“.³³⁵

Одељак у којем су описане музичке карактеристике кола, односно играња кола као специфичног облика музичке праксе и друштвеног догађаја, одсликава слојевитост пишевог музичког доживљаја. Упечатљив је утисак страног мемоаристе, који коло доживљава као посебни вид обредног мимезиса.³³⁶ Уз природну потребу за континуираним поређењем српске и француске културне, па и музичке традиције, Мале показује афинитет ка детаљној анализи самог музичког садржаја, кореолошке традиције, питања интерпретације и перцепције музичког и играчког тока, али и склоност ка поетизацији у преносу својих утисака. Поентирање о природи српске народне игре, која је доведена у везу са последицама вишевековног периода

³³⁴ Албер Мале, *нав. дело*, 126.

³³⁵ Исто, 128.

³³⁶ Упор. Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 799.

туркократије, као и алузије на савремени политички живот Србије, чине се посебно интригантним за тумачење. Овај вид наставка истраживања изискује и детаљнији увид у Малеова виђења актуелних политичких прилика у Србији на концу 19. века.³³⁷

„А ви и не знате шта је коло. Замислите дугачку фарандолу која се одвија доста спорим кораком, по фрази помало тужног ритма, врло краткој, највише четири такта, готово увек пресеченој на два интервала. Понавља се десет минута, увек иста, увек јој ритам дају исти ударци у велике бубње. Неке од ових фраза имају прилично заводљив оријентални мирис: али, да бисте то доживели, удишите десет минута равномерним удисајима неку ружу прејаког мириса. Ничег од заглашне музике провансалских фарандола, музике у којој блешти сунце. Ничег ни од ватрености бубњара. Кораци разноликог ритма – има на стотине кола – имају нечег тешког, обредног, готово би се рекло да је игра побожна. Мора да је Давид тако играо пред ковчегом. Коло оклева, наизменично најављује, трепери у месту, повлачи се. Има нечег што личи на плашљивост, на страх од изненадне опасности, на тужне мисли које муте радост и спречавају да весеље узме маха. Све у свему, у овим играма могао би се пронаћи некакав одраз историје овог народа, толико векова подређеног ђудљивости турског тлачења. Коло, то је параграф историје. Коло изражава политику: можда због тога на крају постаје досадно.“³³⁸

Са одређеном дозом сарказма, Мале на још једном месту говори о односу српског живља према народној српској традицији (књижевној, музичкој). Занимљиво је запажање да „има доста и Срба којима је то досадно, па кад натукнем неким девојкама да би се у одбору могли предузети кораци да се допусти и каква друга игра осим кола, нека је и трипут народно, јави се блесак захвалности у очима и лако али

³³⁷ Осим што се предано бавио педагошким радом и писањем уџбеника историје, створивши у сарадњи са француском издавачком кућом „Ашет“ класично дело француске културе, Албер Мале је био цењен и као стручњак за источно питање и историју Балкана. Познато је да је двогодишњи период проведен у Београду, уз последњег краља династије Обреновић, обележио Малеово интересовање за дешавања на Балкану и учинило га трајно везаним за Србију, о чему писац сведочи *Дневником* и низом других радова.

Дневником је наговештено да је Мале у Паризу имао прве контакте са Србима, међу којима су били Милован Миловановић, др Ђока Јовановић, Миленко Веснић. Сматра се да су будући радикали, школовани у Француској, свакако одговорни за предубеђења са којима је Мале стигао у Србију. У тренутку доласка, он дели радикалска уверења о напредњацима и либералима, чак ружно мисли и о појединцима са српске политичке сцене. Види: Љиљана Мирковић, „Краљев професор“, Албер Мале, *нав. дело*, 5–60.

³³⁸ Албер Мале, *нав. дело*, 128–129.

врло изражајно тапшање“.³³⁹ Мале уочава и да се у разговорима о баловима, при чему посебно жене истичу разлику између балских окупљања „одабраног друштва“, оних у Касини, и балова у претплати, одражавају друштвене разлике између сталежа.³⁴⁰ Наглашава да су током првих недеља поста балови у Србији укинута, као и да су затворена позоришта, кафе-концерти, простори у којима је јавно извођена клавирска и оркестарска музика.

Описујући једну од игранки у Џокеј-клубу, писац прави и осврт на владајући обичај да се на балу свака игра (по један круг валцера или мазурке) одигра са једном играчицом, након чега се тражи следећа партнерка, или се унапред оствари договор са по једном дамом за сваку посебну мазурку. Примећује да се отуда „ревери на оделу размеђу са онолико разноврсног папирнатог ордења колико има дама или девојака које треба да вам посведоче своју захвалност“.³⁴¹

У приказима беседа и концерата, мемоаристи најчешће своде утиске на представљање репертоара, у романтичарском духу истичући његов национални призив и елементе. Током 70-их година, беседе са игранкама у Београду и у другим градовима у Србији имале су наглашено национални карактер. Учитељи и професори су држали јавна предавања из историје српског народа, ђаци су рецитовали песме угледних српских песника, док су гуслари певали о јуначким подвизима српских хероја, уливајући омладини жељу за остварење националних идеала, народно ослобођење и уједињење.³⁴² Уобичајена је слика, осим о извођењу дела познатих западноевропских аутора, о посебном одушевљењу у пријему дела српских, али и других словенских стваралаца – композитора, песника, књижевника.

Одабране белешке о репертоару концерата певачких друштава и инструменталних извођача, са нагласком на популарности дела компонованих према народним мотивима, уноси и Коста Христић у своје *Записе*. Већ 1864. године он помиње наступ Београдског певачког друштва, на којем је, осим уводне песме Св. Сави, за мушки хор, била нарочито позитивно примљена „словенска“ песма

³³⁹ Исто, 133.

³⁴⁰ Исто, 132.

³⁴¹ Исто, 139.

³⁴² Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 292.

Напред.³⁴³ Писац препознаје вештину хорског извођења, али и чињеницу да публика најрадије прихвата песме засноване на народним текстовима и мелодијама:

„Што се та песма толико допала има се приписати, осим велике вештине којом је хор отпевао, још и њеном народном садржају и народној мелодији. У овом погледу види се с каквим се звуцима највише саглашава срца и душа у Србина. Што је год народно, то у души нашој налази највише обзира.“³⁴⁴

Ова брза промена чини се веома упечатљивом, с обзиром на стање које је у Друштву владало само деценију раније. Доласком Корнелија Станковића, најпре као почасног члана (од 1856), а потом и диригента Друштва (1863–1864), учињен је значајан корак ка афирмацији националног стила кроз репертоарски преокрет, када су на место страних композиција уведене хорске обраде српских народних песама.

Податак да су на поменутом концерту 1864. године госпође Цецилија Поповић и Катарина Станишић четвороручно свирале на клавиру, а потом отпевале и један Менделсонов дует, уз клавиру пратњу Корнелија Станковића, допуњује и слику о разноврсности Станковићевог пијанистичког репертоара.³⁴⁵ Христић помиње и запажени концертни наступ чешке виолинисткиње Будиславе Халасове (22. децембра 1864). У романтичарском пишевом осврту на извођење комада *Тичица на грани* истакнуто је да је „кулминирала сва вештачка снага њезина; гласови што извираху испод жица на виолини беху тако природни, као да их слушамо гдегод у зеленом лугу“. Са намером да описом концерта представи и велику идеју српског народног уједињења и слободе, Христић напомиње да су у програму учествовали и ученици Велике школе „похвалним декламовањем“, а да су читавом догађају присуствовали кнез Михаило и кнегиња Јулија, у „прекрасном српском оделу“.³⁴⁶

Међу главним пропагаторима националистичког култа народа, не скривајући одушевљење окупљањима Ђака и градске омладине на беседама, као облицима популаризованих сеоских сабора пренесених у градску средину, био је и Владан

³⁴³ Реч је о већ поменутој песми *Напреј застава славе*.

³⁴⁴ Коста Христић, *нав. дело*, 489–490.

³⁴⁵ Упор. Маријана Кокановић Марковић, „Пијанистички репертоар Корнелија Станковића...“.

³⁴⁶ Коста Христић, *нав. дело*, 490.

Ђорђевић. Са осудом градских забава и балова као штетних, због лажних вредности и неморала, Ђорђевић је истицао да „на српску беседу долазе српкињице, са својим смерним оделом које не показује телесних лепота, са својим чистим не умацканим лицем, на коме право женско достојанство блиста“.³⁴⁷

На више места у *Дневнику*, Никола Крстић говори о беседама у организацији певачких друштава као о најважнијим догађајима у току дана. Местимично помиње и познатије госте ових свечаности, попут Косте Цукића и Јосифа Панчића. Милан Ђ. Милићевић издваја успомену на породични одлазак на беседу у Касини (13. 01. 1870) и на богато посећени концерт одржан у Народном позоришту (5. 04. 1871), као најлепшу свечаност у организацији Београдског певачког друштва којој је присуствовао.³⁴⁸

3. Револуција урбаног и уметнички новитети – музички живот кафане у Србији

Према историјским и социолошким виђењима, београдске кафане су крајем 19. века представљале прве установе „новог друштва“, биле су први „демократски простор“, којим је институционализована слобода у разменама мишљења и отвореног политичког резоновања (касније и организовања) и формулисани први објективни захтеви нарастајућег модерног друштва.³⁴⁹ Иако типично левантске или балканске, уносиле су дух Европе у живот Београда.³⁵⁰ Феликс Каниц говори о ширењу популарности кафана и снажном таласу европеизације који су у Београд донели странци, посебно добровољци у ратовима 1875–1878. Са доласком страних

³⁴⁷ Владан Ђорђевић, „Беседа у Срба“, *Вила*, 39–40, Београд 1866. Нав. према: Ненад Макуљевић, *нав. дело*, 50.

³⁴⁸ Милан Ђ. Милићевић, *Дневник*, 321.

³⁴⁹ Сретен Вујовић, „Кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Теме: часопис за друштвену теорију и праксу*, 34, 3, 2010, 867–891; Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 265.

³⁵⁰ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 265.

инжењера, градитеља железнице и радника на отварању нових рудника, дошло је такође до продора „западне моде“.³⁵¹

У вези са културном функцијом кафане, акцентовано је да у њој оживљавају и аспекти духовне, нематеријалне културе, међу којима су уметност, књижевност, музика и сликарство истакнути као „узвишена стања духа“.³⁵² Осим социјалне и економске функције, истакнута је улога кафана и као централних културних простора у Београду, с обзиром на недостатак других, већих специјализованих сала за друштвена културно-уметничка окупљања.³⁵³ Зачетак савременог престоничког угоститељства, заснованог на елементима масовног туризма, такође је означен радом београдских кафана. Ови угоститељски објекти били су уточишта локалне бојемије и стваралаштва, дом слободне политичке и стваралачке мисли у Србији 19. века.³⁵⁴

У оквирима новијих етномузиколошких истраживања о утицајима различитих друштвених садржаја на обликовање музичке праксе и улози музике у конструисању идентитета одређеног локалитета, музицирање у кафанама је сагледано у контексту процеса институционализације професионалног музицирања и обједињавања аспеката јавне и приватне сфере музичког извођења.³⁵⁵

Упркос оправданој сумњи у ниво документарности мемоарског наратива о кафанском музицирању у Београду, као о значајној институцији у формирању културног идентитета престоничког града Краљевине, мемоарски записи несумњиво представљају значајну допуну извора за изучавање феномена кафанског музицирања, посебно и с обзиром на недостатак архивске грађе о овој музичкој пракси међу Србима у 19. веку.³⁵⁶ Записи Бранислава Нушића, објављени као део сећања на

³⁵¹ Сретен Вујовић, *нав. дело*.

³⁵² Ентони Гиденс, *Социологија*, Економски факултет, Београд 2003, 10. Нав. према: Милена Стојановић, *нав. дело*.

³⁵³ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 271.

³⁵⁴ Владимир Јовановић, „Алкохол – задовољство, навика или порок – Кафана као 'двогубо' царство“, у: *Приватни живот код Срба...*, 577–578.

³⁵⁵ Види: Марија Думнић, „Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рада“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, Нови Сад 2013, 77–90.

³⁵⁶ Исто, 79.

Стари Београд, били су упоришна тачка за многа тумачења феномена друштвеног живота српске престонице, везаног за живот кафане.³⁵⁷

Нушићеви записи потврђују да су кафане биле центри у којима се одигравао свакодневни политички, духовни, уметнички и књижевни живот старог Београда, као и да је музицирање у кафанама допринело њиховом одређењу као простора уживања. Наведено је да су у овом амбијенту, погодном за креативне разговоре, рађање разноликих иницијатива и активности, певачка друштва неретко одржавала пробе и организовала концертна и друга музичка дешавања. Нушић и именом помиње појединачне чланове певачког друштва „Корнелије“, као редовне госте кафане код „Дарданела“: „У томе погребном хору друштва 'Корнелије' – сећам их се као данас – били су први тенори: Ика Милосављевић и Тадија Кекић; други је тенор Андра Вукашиновић; баритони: Мита Ђорђевић-Цврца, Коста Стефановић, практикант и Свет. Стајевић; а басови Љуба Бошковић и Љуба Савић.“³⁵⁸ Истакнуто је да су хористи, на челу са диригентом ансамбла Петром Димићем, певачким учешћем на погребима обезбеђивали и значајну финансијску добит, од које су неретко и исплаћивали боравак и тренутке забаве у кафанама.

Отмене музичке вечери и забаве, предавања, беседе, концерти, прославе нових година и слично, доприносиле су популарности „Грађанске касине“ и „Коларца“,³⁵⁹ док је „Знак питања“ био значајно одредиште за хористе Саборне цркве.³⁶⁰ Из записа у Летопису Првог београдског певачког друштва дознајемо и да је Друштво одржавало самосталне наступе и учествовало на концертима и беседама са другим извођачима, пијанистима и певачима, у кафани код „Српске круне“, у гостионицама код „Коларца“, „Касине“, код Народног позоришта и код „Бајлонија“, у дворани или

³⁵⁷ Формулисане на основу слободних преписа из штампе о музичким приликама у Србији у другој половини 19. и почетком 20. века, Нушићеве белешке су биле и значајан ослонац у историјским проценама друштвене и економске функције кафана, као најбољих социјалних установа, збирних места за све друштвене слојеве, и као недвосмисленог носиоца модерности у Београду 19. века.

³⁵⁸ Бранислав Нушић, *нав. дело*, 133.

³⁵⁹ Истакнут је спомен на „телеграфски“ концерт, који је у „Коларцу“ приредила Поштанско-телеграфска задруга. Београдска публика је слушала нишки оркестар и певачко друштво „Бранко“, а нишка београдски оркестар и хор „Станковић“. Овај музички догађај је представљен као „право чудо својега доба“. Бранислав Нушић, *нав. дело*, 118.

³⁶⁰ Упор. Бранислав Нушић, *нав. дело*, 102.

башти Велике кнежеве пиваре, у гостионици „Босна“ и локалу код „Гашпара“, у кафани код „Хајдук Вељка“, као и у башти код „Смутековца“.³⁶¹

Међу многобројним музичким дешавањима у „Касини“, издвојен је и концерт петнаестогодишњег гимназисте Богдана Поповића (1874), будућег универзитетског професора и академика, концерт који је везан за почетке неговања инструменталне музичке праксе међу српском омладином у овом периоду. Млади виолиниста аматер тада је први пут јавно одсвирао одломке из Моцартовог *Дон Жуана*. Димитрије Ђорђевић саопштава и податак да су идуће године Боса Лешјанин (потоња дворска дама младе кнегиње Наталије) и Милка Кумануди младом уметнику у Бечу купиле скупочену виолину старог мајстора и уручиле му инструмент као поклон, пред целом публиком.³⁶²

У градском окружењу кафане су имале и „заменску улогу“ институције салона.³⁶³ У Малој пивари, касније пивници „Коларац“, одржавани су и састанци Књижевно-уметничке заједнице (основане 1892), чији су чланови били и Бранислав Нушић, Стеван Тодоровић, Јован Јовановић Змај, Милан Ђ. Милићевић, Љубомир Ненадовић, Симо Матавуљ, као и композитори Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац и Даворин Јенко.³⁶⁴ Писано је да су на овим састанцима певане севдалинке, а посебно је упамћено певање Јанка Веселиновића, „громким гласом“, од којег се „тресла цела пивница Коларац“.³⁶⁵

„Демократизација“ друштвеног простора довела је и прве школе играња у београдске кафане. Нушић као првог учитеља играња у Београду наводи Аустријанца, Фридриха Голдхама, а према забелешкама Димитрија Ц. Ђорђевића, једна од познатијих локација за овај вид музичке активности била је и кафана код „Два тесача“, касније пресељена у „Велику пивару“, коју је држао мајстор Таса Марковић, стаклорезац, сајција и молер. У кафани код „Немачког цара“, уз честе наступе харфисткиња и чувених „бечкеречких“ Цигана, сваке суботе је била „фрај

³⁶¹ Даница Петровић, „Летопис Друштва 1853–1918“, 37–78.

³⁶² Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 293–294.

³⁶³ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...*, 168.

³⁶⁴ Види: Станиша Војиновић, „Књижевно-уметничка заједница (1892–1896), *Књижевна историја*, год. 40, 136, 2008, 741–762.

³⁶⁵ Полексија Д. Димитријевић-Стошић, *нав. дело*, 105.

музика“ и приређивани су „кромпир балови“, на којима су се, осим српског кола, играли чардаши, валцер, цеппл-полке и друге стране игре.³⁶⁶

У историјским студијама издвојена је и централна културна улога кафана као главних специјализованих сала за музичка извођења, првих мјузик-холова у Београду, у којима се могла чути за оно време модерна музика.³⁶⁷ Овакав музички део „понуде“ послужио је као најбоља реклама за посету кафани „Нови век“, у предграђу Београда. Према Нушићевом запису, у овој „модерно преуређеној“ кафани, осим одличног пића и послуге, редовно је „концертирао цазбанд и изводио се дансинг.“³⁶⁸ Нушић у сличном тону издваја и друге вести о разноликим видовима кафанских забављања. Често и без прецизног навођења временских оквира појединих дешавања, набраја да: у Шоповићевој башти свира Хубертово музикално друштво из Темишвара; у башти његове књажевске светлости, у Палилули код чесме, угоститељ Никола Конард јавља публици да ће први и други дан Духова трипут пуштати „луфтбалон и неколико ракетла“, а „свираће и лепа свирка“; код „Србске круне“, најпре свира нека шотска музика у звонца, а затим „говориће и певаће у трбуву Јозеф Душни вештак у томе и учитељ више о томе науке“.³⁶⁹

Посебна препорука за посету кафанама, према Нушићу, били су наступи познатих инструменталних, најчешће тамбурашких ансамбала. Описујући наступе у старој Позоришној кафани, писац помиње стару шабачку породицу Цицварић и чувеног сомборског тамбураша Стевана Бачића Трнду. Коста Христић се такође присећа уметничке делатности шабачких музичара, освртом на популарност песме *Род родила ранка крушка под Милошићем*. Истакнуто је да је песму у Шапцу певао Мита Стефановић, представник народних тамбураша, а да су је извођењем прославили стари Цицварићи и Андалија, толико да ју је певала цела Србија.³⁷⁰

Један кратки, али упечатљиви запис о музичком кафанском репертоару у Београду даје и Милорад Шапчанин, у путописним белешкама *С Дрине на Нишаву*.

³⁶⁶ Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 119–121.

³⁶⁷ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 271.

³⁶⁸ Бранислав Нушић, *нав. дело*, 55.

³⁶⁹ Исто, 152.

³⁷⁰ Коста Христић, *нав. дело*, 381.

Белешком о посети Београду 1878. године, уз опаску да никада раније није доживео тако веселу атмосферу у престоници и да су успеси на бојним пољима очито „загрејали срца (...), све за милу народност“, писац овековечује успомену на узаврелу атмосферу у гостионици „Код Златнога крста“. По његовом сећању, позоришни оркестар је наизменично свирао српску и руску химну (*Боже, царја храни*), а гости су певали и многољетствија, химну и сличне похвалне песме.³⁷¹

Уочено је да су кафанска дружења и музицирања, као и забаве певачких друштава и дилетантских позоришта, посебно доласком пречана и млађих нараштаја, постепено заменили место посела, вашара и забава у старом Београду, на којима су гуслар и народни певач заузимали најистакнутију позицију.³⁷² Различити секундарни извори потврђују и да су, посебно након 80-их година, са све израженијим струјањима западне културе у Београду, у баштама кафана извођене и позоришне и водвиљске представе, те да су популарност стицали и варијетети и „тингл-танглови“, које су једнако посећивали млађи трговци и озбиљнији, старији грађани. Крајем 19. и почетком 20. века, управо су водвиљи, орфеуми и мала приватна позоришта, која су давала представе у вишенаменским кафанским салама, постали главна места за разоноду грађанства. Ове сцене биле су посебно популарне због свог алтернативног карактера, у односу на репертоар Народног позоришта као господске, богаташке установе.³⁷³ О томе сведоче и молбе државним институцијама у последњој деценији 19. века, из пера тадашњег управника Народног позоришта Милорада Шапчанина, да представе „тингл-тангл“ у извођењу немачких певачких друштава буду на репертоару само оним данима када се не одржавају представе у позоришту, па чак и да се ова извођења забране, јер „шире немачку културу“, „праве конкуренцију“ и „често певају скарадне ствари“.³⁷⁴ Архивска грађа потврђује и да нису биле неуобичајене пријаве ноћних нерета у кафанама у којима је био заступљен овај вид забаве.³⁷⁵

³⁷¹ Милорад Шапчанин, *С Дрине на Нишаву*, Државна штампарија, 1879, 28.

³⁷² Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 279.

³⁷³ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 196.

³⁷⁴ *Живети у Београду*, Документа управе града Београда, књ. 5, 1879–1889, Историјски архив Београда, 2007, 427–428.

³⁷⁵ Исто, 429.

* * *

Разноврсни по садржају, типу и обиму, стилу којим су писани, приказани одломци потврђују и употпуњују разнолика сазнања о јавним облицима друштвених окупљања уз музику, отварајући и нове могућности за тумачење статуса музике као значајног дела друштвене стварности међу Србима у 19. веку, односно почетком 20. столећа. Уочљиве су и паралеле са видовима друштвених окупљања у већим европским градовима, у којима су напредак урбанизације и нови животни услови постепено изменили и сам појам слободног времена, увођењем редовно програмиране забаве.³⁷⁶ У контексту наведених прилика, издвајају се утисци о различитим друштвеним функцијама музике, међу којима важну улогу има забавна, односно социјална и политичка, пре свега она која се односи на преношење националне идеје међу Србима, у различитим геополитичким оквирима. Значајна је и упоредна слика културних прилика у Хабзбуршкој монархији и Србији, посебно с обзиром на крупне модернизацијске помаке који су уочени у друштвеном и музичком животу српске престонице у последњим деценијама 19. века.

Када је реч о приликама у Србији, чини се занимљивим и правац размишљања који отвара могућност укрштања закључака о нивоима и подручјима приватности владара, директно повезаним са проблемом конструкције владарског идентитета, и мемоарских бележака о статусу музике у сферама јавног живота. Посебно упечатљива сведочанства о отвореном односу кнеза Михаила и кнегиње Јулије према културно-уметничким друштвеним кретањима, рекло би се, такође стоје у супротности са сликом која је грађена о кнезу као повученом, скромном, удаљеном, недодирљивом владару.³⁷⁷ Уочљиво је да су и музиком дефинисане различите границе на пољу личних, политичких односа, односа између сфере приватног и јавног, па и у областима државне репрезентације.

Аутори документарних текстова доносе драгоцене резиме музичких новина из свог времена, показујући значајан ниво интересовања за делатност савремених

³⁷⁶ Жак Дига, *нав. дело*, 86.

³⁷⁷ Упор. Ана Столић, „Приватност у служби репрезентације.“, 339.

композитора, као и за савремену извођачку праксу и различите аспекте односа према популарним музичким жанровима. Програмска, репертоарска политика омиљених јавних друштвених окупљања увек је посебно коментарисана, тоном који истиче национални призив. Било да је реч о односу српских народних и грађанских игара према играма страног порекла заступљеним на баловима и игранкама, о неговању националног хорског репертоара, о популарним родољубивим песмама на програмима беседа и концерата и у контекстима свакодневног приватног живота, о гусларском музицирању или о омиљеним концертним извођењима клавирске и камерне музике из пера словенских и српских аутора, доминира утисак о ширењу идеје српског народног уједињења путем особених дејстава музике. Са једнаким интересовањем, писци говоре и о концертним извођењима дела познатих западноевропских аутора, као и о увођењу нових жанрова (џез-музике, тингл-тангл састава) у оквирима кафанског музичког репертоара. На различитим нивоима, информативним, хроничарски фактографским, или развијенијим приповедањем, мемоаристи потврђују значајно, дубоко интересовање за актуелне музичке токове и садржаје.

4. ТРАДИЦИОНАЛНА (СВЕТОВНА) НАРОДНА МУЗИКА

*Ил' облачно, или ведро
нама је све једно.
Кад је киша, ми седимо
И песме певамо.
Кад је ведро, ми идемо
Па цвеће беремо.*

(М. Ст. Српкиња, *У Фрушкој гори 1854.*)

Угледни фолклориста и културни историчар Тихомир Р. Ђорђевић, на чије се резултате истраживања ослањају и савремени стручњаци у областима етнологије и етномузикологије, пошао је од упоредног сагледавања села и града као једног од основних методолошких постулата у етнографским списима и истраживањима друштвене и културне историје Срба и других балканских народа. Ова истраживања резултирала су контрастном сликом карактеристика живота у поменутиим срединама. У првом плану издвојене су разлике између двеју врста друштвених заједница, извршена су поређења сеоских и градских занимања, а истакнуте су и основне разлике између сеоског и варошког типа културе и уметности.³⁷⁸

Према Ђорђевићевом виђењу, заснованом на ставовима Вука Караџића о губљењу националног индивидуализма у градовима, основни антагонизам између светова села и града одражава се у слабој бризи за очување националне индивидуалности код српског градског становништва, посебно у градовима под турском управом, односно у високом степену очуваности особина народног карактера и тековина народне културе на селу. Истичући да је почетком 19. века у градовима Кнежевине преовладало турско становништво, уз већи број Грка, Цинцара и Јермена, док су села била насељена искључиво Србима, Ђорђевић

³⁷⁸ Тихомир Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, књ. I, Издавачка књижевница Геце Кона, Београд 1930; Иван Чоловић, „Село и град у делу Тихомира Ђорђевића“, у: *Село и град. Нова етнолошка проучавања – Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, Београд 1995, 23–30.

наглашава да је само на селу очувана „животна снага народна“, „здрави и свежи народни дух“, „бистри дух“, „свежи и живи дух нашега народа“.³⁷⁹

Исти тон карактерише и Ђорђевићева виђења наглог развоја градова и градског начина живота за време прве владавине кнеза Милоша Обреновића, процеса условљеног приливом српског становништва у градове и способношћу да у градској средини сачувају национални карактер и њему прилагоде модерну градску културу коју су у обновљене српске градове доносили Срби из аустроугарских и других европских градова: „Ту у варошима српски су сељаци постали она здрава младица нашег народнога стабла на коју се кроз отворена врата према Европи накалемљивало ново и корисно. Ту у варошима су се срели опанак и ципела, гуњ и капут, фес и шешир, бистри дух и школа, гусле и клавир, народна песма и писана историја, геца и ћифта, наш земаљски производ и европски трговац, Србија и Европа.“³⁸⁰

Новија етнолошка и историјска истраживања такође потврђују да су се у 19. веку српска варошка насеља развијала на основама балканске градске цивилизације и патријархалне културе поварошеног сеоског становништва, уз спорадичне европске утицаје. Истакнуто је и да су догађаји са почетка 19. века – устанци и проглашење Хатишерифа (1830) – представљали прекретницу и предуслове за почетке урбанизације у Србији, на темељима изграђивања националних установа и државне организације, обнове пољопривреде и повећаних потреба продавања њених вишкова, што је подстакло развој трговине и напредак у занатству.³⁸¹ Стицањем независности и територијалним проширењем – припајањем нишког, пиротског, врањског и топличког округа након српско-турских ратова 1876–1878. и Берлинског конгреса, процес урбанизације ушао је у нову фазу, са све израженијим и свестранијим европским цивилизацијским утицајима. Даљи успон Србије као државе и њен привредни раст, као и развитак индустрије, условили су и бржи развитак градова. Појачаним прометом робе и капитала, развијала се увозна и извозна трговина, а образовни ниво је подигнут посредством школских и других образовних и културних

³⁷⁹ Тихомир Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша – становништво, насеља*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1924, 301–302. Нав. према: Иван Чоловић, *нав. дело*, 24.

³⁸⁰ Тихомир Ђорђевић, *нав. дело*, 302; Иван Чоловић, *нав. дело*, 26–27.

³⁸¹ Десанка Николић, „*Чаршија – почеци урбанизације у Србији у 19. веку*“, у: *Село и град...*, 85–92.

установа. Проширивана уклапањем околних сеоских насеља и повећањем броја становника, варошка насеља су од 80-их година постепено модернизована – напуштен је и балкански, источњачки урбанизам, преласком на оријентацију ка средњоевропском урбанизму и еклектичној архитектури.³⁸²

Трансформисање политичког, социоекономског и културног система, са циљем замене назадног оријенталног типа живљења прогресивним европским, у етнолошким студијама протумачено је и као посебан вид утицаја на све нивое и подсистеме у структури и функцији градова Србије.³⁸³ Уочено је да су све до 80-их година оријентални трагови у Београду коегзистирали са модернизацијским помацима, а промене унутрашње структуре града сагледане су у ширем контексту, као облици промене урбаног система који су омогућиле нове функције и значења у друштвеном животу највећег и најразвијенијег града Кнежевине. Драматичне реконструкције Београда током 19. века представљене су у светлу основног циља да се провинцијски оријентални град смештен на северној граници Отоманског царства претвори у модеран урбани центар европске провенијенције.³⁸⁴

Упечатљиве перспективе о специфичностима оријентално-европског, варошко-сеоског карактера Београда 80-их година изнео је у *Мемоарима* Тодор С. Виловски:

„Па и сам тадашњи Београд, и ако није баш нимало личио на светску варош, а још понајмање и престоницу, толико ми је био пријатан и мио које са његове прошлости, које са његове пола европске пола источњачке спољашности, да ми никад није падала на памет мисао да се вратим у Беч, у коме сам провео своју младост.

Тадашњем Београду могло се замерити да још није регулисан као што треба, да у њему има много реминисценција, које подсећају на турско доба, да му је калдрма до зла бога рђава, да је осветљење у њему слабо а канализација никаква, да кеја нема и да му недостају саобраћајна средства, којим се иначе одликују престонице, али се опет зато мора признати, да се у њему живело пријатно, да су гостионице и каване биле пуне света, да су шеталишта, а

³⁸² Исто, 90–91.

³⁸³ Mirjana Prošić-Dvornić, *At the Crossroads of Europe and the Orient, The Change of Internal City Structure in the XIX Century Belgrade*, у: *Етнолошки преглед*, 26, 1990, 65–86; Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*.

³⁸⁴ Mirjana Prošić-Dvornić, *нав. дело*, 68; Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 24.

нарочито Калемегдански парк, била – као и данас – средишта по којима се искупљаше београдски мушки и женски свет ради одмора и разоноде и да је у вароши и по улицама било мезетисања и ћефлејисања по каванама, каваницама, меанама и ђевапциницама у толикој мери да се је могло мислити, е се је вратило оно давно минуло доба пред бомбардовање Београда када је подједнако у српској и турској вароши царовао ћепенак, када се по сокацима продавала боза, салеп, лимунада, кајмак, алва шећер лем и долдрма (...) Морам признати, да је и мени годио овај пола варошки, пола сеоски карактер Београда, па сам чак налазио да у томе животу има добар део оне поезије, којој је Гете у свом ненадмашном епу Херман и Доротеа дао жива израза. Уз то је онај јединствени положај вароши и града, којим се Београд може поносити као ретко која варош, онај чаробни поглед на околину, који даје панораму, каква се, може бити, само на Босфору виђа, и онај свежи и здрави зрак, који варош чува од разних болештина и становнике напаја чистим ваздухом, довољна накнада за сву ону примитивност коју нам показује слика Београда из године 1880.

У колико је тадашњем Београду недостајало архитектонске лепоте и спољашњег великоварошког живота, у толико је био угоднији и интересантнији друштвени живот у њему.³⁸⁵

У контексту говора о друштвеним окупљањима уз музику, међу мемоарским текстовима се издвајају и разноврсна сведочења о традиционалној музици, која је неопходно сагледати с обзиром на поменута разматрања специфичности односа између различитих културних и геополитичких контекста везаних за живот Срба у сеоској и варошкој/градској сфери у 19. веку. Реферирајући претежно на вокалну и инструменталну музичку традицију која је негована у сферама приватног и јавног живота на селу (на подручју Срема и Фрушке горе), али и на њен статус у варошкој и градској средини међу Србима у 19. веку (у Београду, Зајечару, Пироту), мемоарски трагови о традиционалној музици представљају значајну грађу за проучавања поменутих друштвених и културних контекста. Док записи Милице Стојадиновић Српкиње, Јована Суботића и Милана Ђ. Милићевића кореспондирају са Ђорђевићевим виђењима о значајном степену очувања српске традиционалне музичке праксе у сеоској сфери, о неговању и обнови музике и књижевности у

³⁸⁵ Годор Стефановић Виловски, *Мемоари*, 64, 70.

српском националном духу као циљевима проучавања народне традиције, сећања Косте Христића, Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Јована Грчића и Милана Савића доносе и значајна проширења драгоцене грађе за проучавање разноврсних утицаја које је примао свет традиционалне музике у градским и варошким срединама.³⁸⁶ На једној страни, мемоарски извори сведоче о различитим функцијама народне уметности, у зависности од карактеристика друштвеног живота села и града. Такође, рекло би се и да разматрана грађа на различитим нивоима потврђује међусобну културну комплементарност између ових структура и динамика, осветљавајући јединствену антрополошку подлогу сеоских и градских образаца културе, који се разликују само као функционално комплементарни културни одговори на егзистенцијалне изазове појединаца и група које станују у истим насељима, у њима раде и комуницирају.³⁸⁷

У првом плану, уочљива је очуваност и широка заступљеност традиционалне световне музичке праксе, али и особито прожимање световног и црквеног аспекта свакодневног живота. У антрополошким студијама, једноставни свакодневни ритуали сеоске животне сфере у Кнежевини и Краљевини Србији сагледани су кроз различите контексте друштвених окупљања. Заједнички послови, сѐла, прѐла и мобе, као и обичаји животног и годишњег циклуса – крсне славе, крштења, свадбе, сахране и сеоски празници – представљени су као конститутивни сегменти живота сеоске обредно-религијске и социо-економске заједнице.³⁸⁸ Наглашено је да су сеоској јавној сцени посебан значај давале ритуално-друштвене праксе у виду посела, прѐла и игранки, док су вашари и сабори у селу представљали својеврсну кулминацију у шароликој лепези годишњих догађаја. Такође, међу различитим типовима градских спектакла, у ритмичном ходу годишњих празника и свечаности посебно су била

³⁸⁶ У оквирима српских етномузиколошких истраживања, заснованих на резултатима музичке етнографије 19. и почетка 20. века, фокус је био претежно на сеоској традицији, док су тек у новијим студијама саопштени поједини резултати истраживања градске музике, уз истицање неоправданости маргинализације градског фолклора у домаћем етномузиколошком дискурсу. Види: Марија Думнић, „Градска музика на Косову и Метохији...“, 83–99.

³⁸⁷ Упор. Милован Митровић, „Село и град – комплементарни друштвено-културни односи“, у: *Село и град...*, 41–54.

³⁸⁸ Nikola Pavković, „Selo kao obredno-religijska zajednica“, *Etnološke sveske*, I, *Obredna praksa u Srbiji*, Etnološko društvo SR Srbije, Beograd 1978, 39. Нав. према: Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 780–782.

популарна саборска окупљања поводом црквених празника и обреда, која су била и пригодни поводи за музицирање.³⁸⁹

Чини се да виђењу према којем су обредна и наративна пракса обезбеђивале друштвени динамизам села, а сеоске позорнице биле интеракцијске мреже и медијуми у којима се сваки појединац осећао довољно важним и значајним припадником заједнице,³⁹⁰ неизоставно треба додати тезу о снажном и продорном утицају музичке праксе на динамизам друштвено-културних односа. У овом контексту, као и с обзиром на мемоарска сведочења о приликама у градским и варошким сферама, јавља се и потреба за посебним тумачењем друштвеног статуса музичара, односа између статуса народног музичара-солисте и (музичког) колектива, тј. односа између индивидуалног идентитета и оног дела колективног културног идентитета који називамо музичко-фолклорном традицијом.³⁹¹ И у овој целини документарних записа, за тумачење су посебно занимљиве перспективе писаца-мемоариста, као перципијената, посматрача и слушалаца, а каткад и као учесника различитих музичких пракси о којима пишу као о незаборавним животним искуствима.

а. Практике сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа

и. Песме уз рад

Мемоарски извори који су основа нашег истраживања приказују функционалну повезаност песме са различитим облицима сезонских послова, као и са обредним животом у српским породичним и ширим сеоским заједницама у 19.

³⁸⁹ Упор. Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 785.

³⁹⁰ Исто, 783.

³⁹¹ Упор. Данка Лајић-Михајловић, „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“, *Музикологија*, 7, 2007, 135–156.

веку.³⁹² Изводи указују претежно на примере посленичких песама које су изводиле жене. Иако је функционална одређеност јасно приказана поетским садржајем, понекад и описом формалног начина извођења песама, у мемоарским записима нажалост нема прецизнијих бележака о самој вокалној пракси.

Према културолошким истраживањима, свечаности поводом бербе су на територији данашње Војводине имале дугу традицију. У Петроварадину, Сремским Карловцима, Сремској Каменици и на обронцима Фрушке горе, скоро свака имућнија новосадска породица још у првој половини 18. века поседовала је виноград.³⁹³ Са посебном пажњом организоване, бербе су биле познате и по обавезној свирци и песми. Постоје подаци да је средином 19. века била чувена берба господара Милчете, којој су присуствовали многобројни гости, припадници различитих друштвених сталежа, а „уз богату трпезу, уз обавезног 'гајдаша и тамбураша' и прасак 'ракетли и прангија' берачи су певали, играли, прескакали ватру и са гостима се веселили целу ноћ“.³⁹⁴ У својим мемоарским записима о 40-им годинама 19. века, Савка Суботић помиње популарне новосадске бербе и, као посебно занимљиву, описује једну незаборавну, одржану у очевом винограду. Са топлим сећањем, ауторка наглашава да је Јован Полит знао да су ове прилике за децу доносиле највеће уживање: „а већ без ватромета није могло бити. Увече, пак, берачи и берачице прескакали би преко ватре и играли би коло уз гајдаша и песму.“³⁹⁵ Упркос томе што је град био уништио сав тадашњи род, отац је, према њеном причању, инсистирао да гости буду позвани и да све буде организовано по уобичајеном протоколу. Иако су га већ познавали као шаљивог, склоног да припрема велика изненађења, ни деца, као ни остали гости, нису могли очекивати да ће Полит за ову прилику уредити да се колима донесе грожђе из Срема и да се привезе за чокоте, како у његовом винограду не би изостала омиљена забава. Иако без прецизнијих навода о музичком репертоару, посебно је

³⁹² Упор. Радмила Петровић, *Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења*, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, Посебна издања, Књ. ДХСШ, Одељење друштвених наука, књ. 98, Београд 1989, 17.

³⁹³ Види: Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, књ. 3, *Од Темишварског сабора 1790. до Благовештенског сабора 1861*, Матица српска, Нови Сад 1963, 116; Мирјана Џебина, *нав. дело*, 3.

³⁹⁴ *Србске народне новине*, Пешта 1838, 26. Нав. према: Мирјана Џебина, *нав. дело*.

³⁹⁵ Савка Суботић, *нав. дело*, 40–41.

наглашено да је међу одушевљеним гостима био и гајдаш и да је посао обављен у изразито пријатној атмосфери, уз песму.

Најопширније и најживописније приказе музицирања приликом окупљања на мобама доносе записи Милице Стојадиновић Српкиње. У дневничким белешкама о динамици пролећних и летњих дана у Фрушкој гори 1854. године, ауторка описује послове које је обављала са својом сестром Катицом или у друштву девојака најамница, уз обавезну заједничку песму. Приказујући дане које проводи у послу, у пољу, воћњаку или винограду, Српкиња у приповедање укључује препознатљиве романтичарске топосе, међу којима је и неизоставни лајтмотив природе. У овом тону су представљени и ауторкини лични музички доживљаји и отворена различита питања о аспектима рецепције народних, посленичких песама:

„Радујем се данашњем дану. Вишње и трешње имају се брати, а моје је код посленица стајати, – тако ћу га у природи провести. Истина, сад су настале врућине, што је ненавикнутоме мало потешко; – али мој пастирски шешир, и трешњеве гране, даће ми заклон од сунчани' зрака, моја пак Ружа и Ката, певаће ми од јутра до мрака, па неће л' то бити царски дан! (...)

Од таквих се гласова сва околина разлегала; јер гдегод се вишња и трешња руменила, ту су по једна – ил' по две жене ил' девојке гране савијале, и мобарски певале. С тим се песмама овежу виногради, вишње и трешње оберу, јечам и жито пожњу.

Испод наши' винограда, к југу, дуж брега протежу се њиве на којима је већ боје пролеће нестало, и преобразено класје као да ти шапће: *Лето ће скоро проћи!* Али то слабо тко примјечава; јер је природа, осим њива, свуда још у пуном зеленилу, измеђ кога њиве са житом јечмом, који већ у снопови лежи, као златна застирка изгледају, а не као опомена на долазак јесени.

Та тко би сад и мислио на јесен, кад винова лозица истом што се цветом осула?

Мени је овај дан у недрама природе врло пријатно прошао: Очи су се занимале красотом природе, а слух са гласом народних песама, чувства пак са обојима. Тако кад човек нађе себи занимања, којим не греши Богу, ни – ближњему, сврши течај дана чисто, као оно сунце.³⁹⁶

³⁹⁶ Исто, 73, 76.

На другом месту, ауторка приповеда и о разговору девојака најамница у винограду, у којем су саопштене појединости о музичком репертоару током божићног поста. Овом приликом, девојке су и извеле одабране песме, уз пратеће играчке кораке:

„И данас сам јошт у руменилу јутра, са мојим јучерашњим радницама, у виноград отишла, и опет цели концерт, како од њих, тако и из све околине, слушала. У подне седећи под трешњом, која нам је дала заклон од сунчевих зрака, при ужини запитам их: Бога вам, моје лепе девојке, какве ви оно песме певате кад у божићни пост, у соби без свирца играте? На, које Ката, лепа, лепе, веселе нарави девојка, одговори: 'Ако желите чути, можемо ми вама и сад једно коло повести, па и попевати; вала Богу! нисмо данас копале кукурузе, да смо уморне, већ с гранчице на гранчицу скакутале, као оно тице ластавице'. С тим ухвати своју другарицу Ружу, друге две пружише руке, и сташе на широкој стази играти и певати: *Хоја, хоја! преко поља, преко поља; Кити Мила киту смиља.*

С тим се моје вилинско коло распусти, и око мене поседају с речма да имајошт више таквих песама, само да правим једну мобу, и да умесим једну гибаницу, па да чујем што су песме. 'Право!' велим ја, 'чешљаћемо једанпут перје, само док ноћи буду дуже, – па ја ћу вама гибаницу, а ви мени песама!'³⁹⁷

На основу Српкињиних записа сазнајемо појединости о статусу музичких садржаја у актуелном друштвено-културном канону: током поста се певало и играло уз вокалну пратњу, али се, како изгледа, није свирало. Ово сведочење делимично потврђује да је период поста у војвођанској сеоској пракси означавао као време у којем је плесање уз инструменталну пратњу било строго табуисано.³⁹⁸ У исто време, уочљиво је и да су поменуте песме биле на музичком репертоару и ван контекста поменутог друштвено-културног канона (који упућује на уздржавање од одабраних музичко-играчких

³⁹⁷ Исто, 76.

³⁹⁸ У белешкама етнолога Јована Ђурђулова из осме деценије 19. века, о друштвеном и културно-музичком животу Иђоша, стоји податак да се недељом „крај крста“ свирало „у фруле, армунике, двоњке и тамбуре“ и да су момци и девојке играли и певали у колу. Упор. Selena Rakočević, *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*, Kulturni centar Pančeva, Gradska biblioteka Pančeva, 2012, 23.

садржаја током периода до Божића), те у случају њиховог извођења ван обреда овде може бити речи и о изостанку жанровске табуизације.

Проводећи дане у винограду, „од изласка Сунца, па све до заласка“, Српкиња континуирано бележи текстове нових песама, које су њене „радинице“ певале током заједничких послова. Ове текстове она ће потом пренети и у дневник, као вредан спомен на звуке народних књижевних и музичких творевина уз које је животно и уметнички узрасла – али, чини се, и као вредно сведочанство и извор за етномузиколошка истраживања области вокалне традиције на простору данашње Војводине. Међу песмама су: *Сунце зађе за невен, за гору, Јечам желе сремачке девојке, Или грми, ил се земља тресе, Наджњева се момак и девојка, Жела моба у два господара, На крај мобо, на крају је добро, Каралије! кара ли те мајка, Друмом језде Босне кириције, Ајд' за лада, моја силна мобо, Шетала се Туркиња девојка, Друмом језде сремске кириције, Ја јутрос обећа' моме перу малом, Све тичице редом поју, Роди се звезда Даница, Вио се вијор Илија, Чобанице, рано матерна, Смрт цара Душана, Дуга дана у зла господара, Сини, сунце, да огрејем руке, Неста сунца за три бела дана, Пловила је по Дунаву лађа, Чарна гора жао ми је на те.*³⁹⁹

Ауторка посебно помиње и жетелачке песме. Увече би, према њеним записима, локални радници пошли кући уз песму о јаблану који „моби говори да иде полако, јер му је сама госпоја код двора, па неће знати да је силна моба, него ће мислити да је турска војска, па ће уплашити се. Када у дворишту (авлији) буду, онда певају: *Добар вече, добар домаћине! Јел готова господска вечера?*, а редуше испред куће одговарају: *Готова је господска вечера, Готова је, и постављена је, Само у двор, наша силна мобо!* Потом моба сиђе с кола, пободе један барјак у стреју, редушу тог дана и све помоћнице полију из пуних котлова водом, играју коло на дворишту, вечерају и веселе се до неко доба ноћи.⁴⁰⁰

Наведена сведочанства отварају многа поља за даљу анализу. На првом месту, уочљиве су хетерогеност и различите функције жанра песама уз рад. Према Српкињиним сећањима, уз сеоске послове биле су везане песме различите садржине,

³⁹⁹ Песме су наведене према првом стиху, како је уобичајено у етномузиколошкој пракси. Стихове песама у целини види у: Милица Ст. Српкиња, *нав. дело*, 73–75, 89–94, 110, 125–126, 164, 240.

⁴⁰⁰ Исто, 118.

од оних повезаних са самим контекстом пословања, до љубавних, али и епских. Са друге стране, под песмама уз рад подразумевају се често и песме после њега, уз одмор и забаву посленика. Будући да се типичне мобарске песме односе на групу извођача (мобарског посла, односно песме), а епика на првом месту подразумева солистичко интерпретирање поетско-музичког садржаја, наведени списак песама уз рад преноси и специфични одраз сталне корелације заједнице и појединца у области народног музичког стваралаштва. Наводом двеју песама, *Друмом језде Босне кириције* и *Друмом језде сремске кириције* потврђено је присуство варијативности као стваралачког принципа у поетској димензији народне музичке традиције. Из истих топонима може се претпоставити миграција, географска распрострањеност песме, односно последично постојање заједничког мелодијског типа двеју песама различитог поетског садржаја у оквиру музичког наслеђа становништва српског порекла у различитим крајевима.

Мемоарске белешке садрже и друга сведочанства о окупљањима на селима и прелима, популарним облицима друштвеног живота који су у сеоској сфери такође били повезани са радним активностима. Тако Јован Суботић описује зимске вечери у свом родном селу (Добринцима), са посебним освртом на музички аспект женских окупљања око преслице, где би преље уз посао „слатко разговарале“ и размењивале народне приповетке и песме. Милица Стојадиновић у дневнику наводи и текст популарне фрушкогорске прелске песме *Преле су преље с вечера*, као и приповетку на прелу (српска верзија *Пепељуге*), која се нашла и међу записима Вука Стефановића Караџића.⁴⁰¹

⁴⁰¹ Претпоставка је да је Вук Ст. Караџић управо од Милице Ст. Српкиње добио запис ове приповетке. Упор. Радмила Гикић, *Поговор*, у: Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 342.

ii. Песме везане за обичаје годишњег и животног циклуса

Мемоаристи пишу и о извођењима народних песама везаних за обичаје годишњег, односно животног циклуса обредно-обичајних радњи.⁴⁰² С обзиром на велики утицај црквених власти на организацију друштвеног живота на територији Војводине почев од друге половине 18. века, и на овом пољу је посебно изражена христијанизација обредно-обичајне праксе. Уочљива је нераскидива веза обредно-музичких токова и календарског следа хришћанских празника. У аутобиографским освртима на идилу дечачког живота у Добринцима, 30-их година, Јован Суботић преноси сликовите описе сеоског обичаја „вијања Божића“, али нажалост без осврта на музичке садржаје.⁴⁰³ У *Путничким писмима и записима* Милан Ђ. Милићевић наводи пример једне божићне песме која се у осмој деценији 19. века певала у околини Старе Планине: *Сви се свеци сабирали/ Светом Боже на вечеру./ Светог Боже дома нема/ Там га кажу на планину./ А мајка му дом' добила/ Мушко дете Исус Христос.*⁴⁰⁴

За период ускршњег поста, према сећању Милице Стојадиновић, биле су везане посебне игре и песме – уз кратка објашњења кореолошких обележја и напомене о динамици учешћа момачког и девојачког кола у извођењу, ауторка

⁴⁰² У ратарско-сточарским заједницама, годишњи циклус је уобличен у зависности од смене годишњих доба: његов почетак је везан за означавање краја зиме, односно буђење природе, а завршетак за означавање краја ратарске године. У оквиру животног циклуса, обухваћени су значајни догађаји у животу појединца – рођење, свадба, смрт. Нав. према: Selena Rakočević, *nav. delo*, 19, 31.

⁴⁰³ У селима Војводине, у прошлости, а понегде и данас, на Божић, ређе другог или трећег дана, одржавао се обичај јахања коња. Јахачи јуре кроз село, „вијају“, „прате“, или „терају Божић“. У сремским селима био је обичај да на први дан Божића коње јашу момци, а другог и трећег дана су се старији санкали на саоницама или колима. Јахачи су свраћали у куће рођака, или у куће које су имале девојке за удају, где би их обично частили пићем. Уз пут и приликом уласка у куће, јахачи су певали пригодне песме, најчешће празнични тропар *Рождество Твоје* и народну духовну песму *Витлејеме, славни граде*. Нав. према: Мила Босић, *nav. дело*, 153–160; Селена Ракочевић, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Завод за уџбенике и наставна средства – Скупштина општине Панчево, Београд 2002, 24; Дајана Костић, *Што је Срема и окол Срема – Мој Срем – обичаји, песме и игре*, Савез аматера општине, Стара Пазова, 2009, 35–36.

⁴⁰⁴ Милан Ђ. Милићевић, „Од Пирота преко Мицура до Вилица“, *Путничка писма и записи из књажевачког краја*, Народна библиотека Његош, Књажевац 2014, 32.

наводи песме: *Сужањ, јадан Богоје, Ој, Стамена, Стамена, Јеже леже у орање, Кујале кујо! шта кујеш?*.⁴⁰⁵

Са нескривеним одушевљењем, Јован Суботић у аутобиографским белешкама призива и сећања на „ђурђевска“ јутра, укључујући музичку димензију ових пролећних пејзажа. Памти како би га, у освет дана, мајка нежно будила, а из даљине би се чули „мили гласи из младих грла“ широко распрострањене песме *Пораниле девојке, Јело, ле! Јело, добра девојко!* У романтичарском маниру, Суботић потцртава и интензитет музичког доживљаја, радо се присећајући и иванданских песама: „Не да ти се чинило, него си доиста чуо, како то саме праве виле певају! Или кад пред вече беру ивањско цвеће по пољу, па певају: *Ивањско цвеће,/ ивањско цвеће, петровско!*“⁴⁰⁶

О истом корпусу народних музичких творевина пише и Милица Стојадиновић Српкиња, чија су сећања послужила и као основно сведочанство о прослављању Ивандана међу Србима на подручју Војводине у 19. веку.⁴⁰⁷ Ауторка описује како су се девојке сакупљале и спремале за одлазак у иванско цвеће, „чим сунце своје сјајне зраке к ноћи сагне“ (...) Оне понесу лепих марама од којих у пољу, кад венце од жута ивањска цвећа савију, поплетене белим петровским, барјаке начине, који се у њиовом чопору вијоре кад оне управе ход кући, и певају: *Иванско цвеће, петровско,/ зеленим пољем цветало./ Иван је цвећа набрао/ Мајци у крило метао,/ А мајка с крила на земљу.* Тако певајући, китњасте венце на рукама и барјацима носећи, дође сваки чопор у свој сокак, ту, раскваре барјаке, и свака дева са својим венцима својој кући оде.“⁴⁰⁸

У сегментима студије о народном животу међу Србима у 19. веку, Тихомир Ђорђевић подсећа и на сведочење Милана Ђ. Милићевића о крстоношким песмама:

„У тај дан скупе се момци око цркве, узму себи на прси иконе па два и два за барјактаром, а за њима свештеник са јеванђељем, иду од записа до записа, сви

⁴⁰⁵ Исто, 155–158.

⁴⁰⁶ *Живот дра Јована Суботића*, 63.

⁴⁰⁷ Види: Мила Босић, *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Музеј Војводине, Прометеј, Сремска Митровица, Нови Сад 1996, 352.

⁴⁰⁸ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 83–84.

господајући углас: 'крстоноше Бога моле, Господе помилуј!' Па не само то, већ се из уста народних могу чути приликом ношења крста и читаве црквене песме, као нпр. ускршњи тропар.⁴⁰⁹

Ово сведочење посебно осветљава специфичности веза и двосмерност утицаја између народног обредног певања и црквеног појања.⁴¹⁰ Када је реч о поетско-музичком аспекту поменутог узајамног деловања, као један од видова споја народног и црквеног музичког наслеђа посебно се истиче замена паганских обредних песама црквеним тропаром.⁴¹¹

Осим поменутих обичаја и песама из годишњег циклуса, Милица Стојадиновић у дневнику издваја и песме које су извођење у оквиру животног циклуса обредно-обичајних радњи. Напоменуто је да су се у периоду пред бербу, до поклада, певале сватовске песме. Будући да у време поста није било дозвољено инструментално музицирање, пред Божић су на славским окупљањима и на уговарањима брака, прошевинама, односно „јабукама“⁴¹² биле актуелне асталске песме⁴¹³ и одабране песме уз које се играло коло: *Лена Неда воду нела, Посејала баба*

⁴⁰⁹ Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, 4, 54.

⁴¹⁰ Упор. Даница Петровић, *Црквени елементи у српском народном обредном певању*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, *Balkanica XIII–XIV*, Београд 1982–1983, 463–482; Селена Ракочевић, *нав. дело*, 67–91.

⁴¹¹ Упор. Селена Ракочевић, *нав. дело*, 72.

⁴¹² У српској народној култури јабука као симбол заузима значајно место. Између осталог, ношење јабуке која је увезана црвеним вуненим концем било је знак девојачке зрелости и спремности за брак. Размена јабуке између младића и девојке представљала је и израз узајамне симпатије и љубави. Ако би на прошевини девојка прихватила јабуку, то би значило да је пристала на брак, па јабука тиме постаје и симбол њеног новог статуса и успостављања нових односа између породица младенаца. О значају који је јабука у прошлости имала у свадбеним обредима сведочи и назив „јабука“ за прошевину. Види: Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ – Интерпринт, Београд 1998; Мила Босић, *Годишњи обичаји у Срба*, Музеј Војводине, Нови Сад 2001; *Словенска митологија – енциклопедијски речник*, Zepet Book World, Београд 2001. Нав. према: Милина Ивановић-Баришић, „Јабука“, *Појмовник српске културе*, Етнографски институт САНУ, Београд, <http://www.etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/jjabuka.php>, приступљено 12. 05. 2016.

⁴¹³ Такозване „асталске песме“ представљају посебну групу песама у српској народној култури, посебно на подручју Бачке. Као изданак епске културе, карактерише их певање „приповедног“ типа, које се везује за песме баладног садржаја или оне обојене хумором. Некада су биле неговане у оквиру гусларске праксе, а певане су и уз свирање на гајдама. Називају се и песмама „од краљева“, односно свечарским славским песмама. У функционалном смислу, аналогне су епским песмама уз гусле које живе у пракси српског традиционалног музицирања на подручју јужно од Саве и Дунава. Види: Данка Лајић-Михајловић, *Гајде у Војводини*, магистарски рад, рукопис, Академија уметности, Нови Сад 2000, 60; Влада Ђурковић, „Како су настале и како су сакупљане асталске песме Срба Бачвана“, у: *Соко бира где ће наћи мира: асталске песме и епска традиција Срба Бачвана*, Мушка певачка група

тикве, *Пасло момче врана коња*.⁴¹⁴ Рекло би се да ова сведочења, као и она о музичко-играчким карактеристикама песама заступљених у периоду ускршњег поста, пружају и својеврсну допуну етнографским сазнањима о традиционалној играчкој пракси Срба на подручју Војводине.⁴¹⁵

Српкиња даје и упечатљив општи коментар о динамизму традиционалне музике као сегмента културе, истичући да „са развијањем пролећа и са ницањем цвећа ничу и нове песме из поетичног духа српскога народа, којих се глас преко наших пољана ори, и нестане их, као год и цвеће што ниче и нестане га, а са новим цвећем, ето и нови' песама!“⁴¹⁶

Коначно, посебно је занимљива и Српкињина белешка о рецепцији сеоских народних песама међу становницима већих, угледнијих српских вароши на подручју Хабзбуршке монархије. Ауторка прича како је једном приликом њена најамница, током рада у башти, певала одређену песму, али је интерпретацију прекинула када се у близини појавио Миличин отац, те ју је Милица другом приликом замолила да песму доврши. Девојка је тада зачуђено прокоментарисала Српкињино интересовање за „паорске“ песме, истичући да је у Карловцима доживела да „госпоје и фрајле и не слушају на наше песме.“⁴¹⁷ Сличну поруку Милица Стојадиновић преноси и у једном од писама Вуку Караџићу. Ауторка констатује да су српске народне песме „Српкињи фрајли биле (...) просте, та је требала *Норму*, *Фра Дјавола* и друго што је туђе (и сад ми је смешно кад се сетим кад сам ја из Варадина из школа кући дошла, па мом Ави и мами свирам у гитар из свију опера најтеже варијације, ал' не знам ништа српски, а мени Ава једанпут рече: 'Та ти, дијете, не знаш ништа свирати, жали Бог моји' новаца'), а у простом народу држале су се само још сватовске и мобарске песме, јер и сеоска девојка почела је већ певати 'ах, љубави паклена', нарочито оне које су ближе

„Чауши“, Сомбор 2012, 3; Гордана Рогановић, „Асталске песме – песме 'од краљева' у Бачкој“, у: *Соко бира...*, 30.

⁴¹⁴ Милица Ст. Српкиња, *нав. дело*, 76, 159–160. О кореолошким одликама народне музичке праксе види: Selena Rakočević, *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*, Etnomuzikološke studije – Disertacije, Sv. 2, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2011; Иста, *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*.

⁴¹⁵ Види: Селена Ракочевић, *Tradicionalni plesovi...*, 31.

⁴¹⁶ Исто, 118.

⁴¹⁷ Исто, 199.

варошицама, и оне од оне стране планине.⁴¹⁸ Као засебно сведочанство о односу између сеоске и градске културне и музичке традиције, овај одломак ауторкиних бележака осветљава и карактеристичне токове културне транзиције и процеса модернизације.

б. Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије народних весеља

У етнолошким истраживањима, управо је кроз институције сабора и вашара, као најраспрострањенијих друштвених позорја у Србији 19. века, сагледан друштвени динамизам који приватност свакодневице уводи у поље јавних сфера. Уочено је да су у градовима, варошицама и селима у просеку два пута годишње организована народна окупљања, под чијим су окриљем црквене, општинске власти и истакнути појединци вршили договоре о општим народним потребама, доносили политичке одлуке и сл. И пре институционализације, сабори су били места креирања јавних друштвених и културних политика, економски самити и својеврсни центри забаве, а почетком века, новоформиране институције власти српске државе саборима су дале легитимитет празника, тржишта и забаве. Према етнолошким истраживањима, на овом пољу јавних ритуала била је нормирана и етикеција, знале су се улоге, статуси и понашања актера. Нарочито је истакнуто друштвено позиционирање на саборима: сељак је постајао продавац или купац, девојка је добијала статус удаваче, момак се приказивао као најбољи играч, а богати домаћини су достигали врхунац моћи у друштвеној хијерархији. На саборе се често и долазило у пратњи инструменталисте, обично гајдаша, док је певање и играње у колу доминирало друштвеном сценом.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Исто, 283.

⁴¹⁹ Види: Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 789–798.

Мемоарски извори потврђују да је музика у оквирима поменутих друштвених окупљања имала централно место. Документарни записи из пера Милица Стојадиновић, Косте Христића и Пере Тодоровића доносе упечатљива сведочанства о статусу и улогама народног музичара-свирача, као и о другим социјалним аспектима ових догађаја. Народни сабори су у књижевним изворима представљени као пригодне прилике за сусрете, упознавање и зближавање младих, као и за преношење различитих (интимних/љубавних, као и етичких, духовних, политичких) порука кроз музичку активност, песму и игру. И у овом контексту долазе до изражаја различите функције народне уметности и музичке праксе, у зависности од општих одлика друштвеног живота села и града, као и особено преплитање и прожимање световног са црквеним аспектима свакодневног живота.

і. Село – место очувања црквено-народне традиције

Уз наглашену потребу да исказе дубоку личну преданост српској народној традицији и обичајима, Милица Стојадиновић у дневничке записе уноси и појединости о сеоским црквеним празницима и саборима. У више махова, она бележи успомене на обележавање славе сеоске цркве у Врднику (на дан прослављања преноса моштију Светог Николе), поводом које ју је тамошњи свештеник позивао у госте, а споменута су и свечана народна сабрања на Духове у манастиру Јаску. Остаје помало нејасно какво је било то „необично али познато певање“, које је Српкиња чула из долине, када је „све ближе и ближе долазило“, али је прецизније наведено да је у многим славским приликама у селу било уобичајено играње *Српског кола* (курзив М. С. С.).⁴²⁰

Живописним приказом музичке, играчке атмосфере, ауторка бележи и спомен на народно весеље после службе на Ивандан.

⁴²⁰ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 41, 43.

„Кад се колач пресече, и звона, у здравље, зазвоне, онде поврви младеж, и сво село тамо. Свирац у гомили весели' момака засвира, коло се хвата, и зачас је велико, и лепо, као венац од разнога цвећа. Кад смо ми с нашим гостима цркви отишли, играло је коло већ увелико; већ је са чела гдеког играча зној цурио, а под сеницом брујало је од 'Млогаја лета!'“⁴²¹

Не само општи контекст – организовање народног сабора поводом прославе црквеног празника – него и засебан осврт на слојеве музичког репертоара, међу којима посебно место заузима црквена похвална песма, „многољетствије“, упућује поново на особити спој световне и црквене музичке традиције.

Слични записи односе се и на сеоско славско окупљање у Буковцу, на спасовданском сабору:

„На појутарје са свитањем рујне зоре сва младеж иде у шуму на тако звану 'Вилину водицу'. Ту свирају многобројне гајде, фруле, и тамбуре ударају, и игра се и пева, да сва гора одзивом узбури. То горско весеље траје летњи дан до подне, онда иду кући, а после подне облаче се тко лепше може, иде цркви, где играју до заласка сунца“.⁴²²

Према записима исте ауторке, дан Св. Илије у Врднику такође је 1854. године, уобичајено, био обележен играњем кола и гајдашком свирком на сокаку.

Српкиња и у овом контексту потенцира да говори о деликатним релацијама религиозне освешћености, побожних и националних осећања. У освртима на спомен празника Рођења Св. Јована, реторички се питајући „Има л' шта трогателније нег кад Србина своје Творцу у славу запоји?“, она поносно истиче да је током литије око цркве осећала да „ни за сав брилијант Бразилије не би престала Српкињом бити!“⁴²³. На другом месту, коментарише низак ниво односа српске учене и отменије класе према животу цркве, уз напомену да је на забавама током прве недеље Великог поста

⁴²¹ Исто, 85.

⁴²² Исто, 87.

⁴²³ Исто, 85.

виђала „тај наш отмени свет гомилама ићи на бал, на сањкање, ал' у цркви тако мало“.⁴²⁴

Истичући став да се целокупни животни пут одвија према Божијем промислу и допуштењу, Српкиња говори и о димензијама свог личног односа према вери. Још једном је наглашен интензитет блиске повезаности њене потребе за Богом и потребе за уметничким, песничким и музичким стваралаштвом и изразом:

„Људи ми нису кадри ништа дати, ништа одузети: Осуди л' ми Бог несрећу, хајд' нека је уклоне људи; нарече л' Бог мени срећу, нек је пробају уништити људи, и тако верујући, ја се само са својом савешћу рачунам, па кад ми највећма затужи гонење људи, а ја онда узмем мој гитар, па се затворим у моју собу, одвирам и отпевам: *Нек су Теби, Творче, само/ Дела моја повољна,/ То ће бити дика моја/ Кад престанем Твоме страшном суду,/ То ће бити благо моје/ Што ћу у гроб понети.*“⁴²⁵

Из овог одломка, као својеврсна најава теме која захтева посебно тумачење, исијава и утисак о специфичном прожимању/амалгамисању култура и традиција (града и Цркве, Запада и Истока).

ii. Град – место сусрета култура и музичких традиција

О градском јавном животу у етнолошкој литератури је писано пре свега из перспективе сагледавања могућности већег избора. Градови Србије 19. века представљени су као носиоци политичког, друштвеног и културног живота, са посебним одразом у животу јавне друштвене сцене, коју је одликовао елитни, популистички и популарни карактер, са елементима спектакла.⁴²⁶

У разматраним мемоарским изворима који реферирају на друштвени живот Кнежевине и Краљевине Србије, као и у периодици и различитим хроникама

⁴²⁴ Исто, 141.

⁴²⁵ Исто, 182.

⁴²⁶ Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 783–785.

друштвеног живота у Београду у 19. веку, забележена су сведочанства о великим годишњим саборима поводом прославе дана Св. Марка, храмовне славе старе палилулске цркве. Према појединим изворима, Београђани су са нестрпљењем очекивали овај, највећи вашар у години, који је у црквеној порти окупљао масу трговаца, колачара, комендијаша, пеливана и шатри, док „бука зурлаша, гочобија, гајдаша и других музичара, испресеца на узвицима комедијаша и продаваца, није престајала до дубоко у ноћ“.⁴²⁷

Иако нису прецизно датирани, исцрпни мемоарски записи Косте Христића доносе посебна осветљења о атмосфери у граду и главним припремама, као и о свечаном дану једне од оваквих прослава. Уочи празника одслужено је бденије, којим је чинодејствовао митрополит, а служби су присуствовали сви највиши државни чиновници.⁴²⁸ Детаљно је испричано како су за прославу брижљиво спремани колачи, намештани столови и буради са пићем, а у зору је свечаност обележена и громким звуком прангија. Христић и о овој прилици говори веома живописно, уз нарочити осврт на музички део програма, преносећи читаоцу утиске о свечарском амбијенту у којем су уживали представници различитих друштвених слојева:

„А отуд од цркве грувају прангије, пиште зурле, циче ћеманета и треште таламбаси. За столовима још седе званице и господа, с митрополитом у зачељу, испијају у славу Светога храма и за здравље добрих домаћина и милих гостију. Раздрагани Палилулци подскакују од радости, одбијају од столова просјаке и циганију и журе један другог на дворбу високој госпоштини.

Мало ниже, на ледини, таласа се широко коло. Свирач у средини, раздрљен и знојав дува у фрулу или ћурличе у двојнице. Сељаци у чистој преобуци, уситнили поводећи се лево и десно, сељанчице занурене, повијају се уз њих, раширених руку, заденутих за њихове тканице. Весело блистају девојачке очи од задовољства и уживања, а низови крупних орлаша и ситних

⁴²⁷ Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 281.

⁴²⁸ Без ближих података о датуму, нејасно је који је митрополит служио на поменутом празничном бденију. Могуће је да Христић и овим одељком реферира на активности Теодосија Мраовића (митрополита Србије у периоду 1883–1889), кога у посебним мемоарским одломцима помиње и као врсног појца. Такође, могуће је да писац мисли на митрополита Михаила, који је ову службу вршио у периоду 1859–1881. и 1889–1898.

бешлука дижу се, спуштају и ритмички звецкају на једрим прсима што брекћу здрављем и младошћу. Цела ова леса полеће напред и сужава коло или узмиче назад ширећи га. А кроз ову лесу улећу у коло или излећу из њега несташна деца, као галебови кроз запенушане таласе.

На другој страни, пред дашчаром, гајдаш надувао свој мех, одујмио од свирале и накривио главу, а Банаћанин преплиће ногама, накривио шешир, врштити и цупка у месту, а подигао обе руке увис с угашеном лулом у једној, а пуном чашом у другој руци. Унаоколо поседао народ по трави, задовољно посматра све ово шаренило и ужива у овој великој тишми и вреви...⁴²⁹

Христићев запис јасно предочава да београдску средину у овом тренутку одликује сасвим другачија (културна) атмосфера у односу на традиционалну војвођанску, коју описује Милица Стојадиновић. На првом месту, упечатљиви сусрет оријенталних инструмената и ансамбала означио је изразити контраст православној црквеној, ритуалној свечаности која је била и основни повод народног окупљања на сабору. Овим је потврђена чињеница да су црквено-празничне обредне радње биле битан, али не и основни чин градског јавног окупљања у овом периоду, који се све више концентрише на тржиште и забаву.⁴³⁰

Специфични амалгам културних и музичких традиција представљен је сликом заједничког музицирања оријенталних свирача и централно-србијанске игре уз фрулу и двојнице, вођене упоредо са традиционалним војвођанским колом уз пратњу гајдаша. Мешовито коло, са учешћем девојака, индикује и промену родних односа у оквиру играчке, кореолошке традиције.

Христић напомиње да су за марковданску прославу били заинтересовани и припадници Двора, посебно кнез Милан Обреновић који је радо долазио и посматрао народно весеље испред палилулске цркве. Карактеристично су коментарисани и поједини друштвени аспекти музичке и играчке праксе:

„Једне године беше нарочито много света о Маркову дне. Народ беше прекрилио поље чак до дворске оgrade. Да би увеличавале весеље и угодиле

⁴²⁹ Коста Христић, *нав. дело*, 177–178.

⁴³⁰ Упор. Мирослава Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 793.

Кнезу, прве госпође београдске поведоше коло испред самога хладњака. До њих се ухватиле и друге госпође и трговачке жене по рангу и старешинству, а даље остали народ. Међу играчима био је и један Мачванин и сав се кида, звечка му окачена сабља о ланчићу и звоне олабављени жвркови на мамузама. И што онако коловође увијају колом тише и грациозније то се овамо доле таласа све живље и бујније. Али шта је Мачванину, игра без поскочица, а опет како би се смео усудити да отвори уста пред Књазом и толиком госпоштином! То као да опази неко из свите, па приђе Књазу, који се насмеши и климну главом. И један од ађутаната оде ономе Мачванину и нешто му шану на уво. Овоме се лице чисто озари. Саже главу као да би хтео да ухвати ритам, па је онда заврати и обешечачки погледајући у оне госпође уврх кола, узе одсецати гласно, мачвански. *Синоћ нама абер дође/ Да – љубимо коловође./А јутрос нам други стиже/ Да – љубимо ове ближе.* Коловође се застиделе, у земљу да пропадну, а Мачванин се смешка, па само везе и ређа.⁴³¹

Наведена епизода представља парадигматичан пример који на основу приказане музичко-играчке праксе реалистично одражава друштвени и културни тренутак. Музичко-играчка пракса директно је повезана са проблематиком друштвених структура и социјалних односа. Интересовање кнеза Милана и осталих припадника Двора за саборска окупљања указује на позицију елите која се у друштвеним односима позиционира као истакнута, издвојена, али не и сасвим дистанцирана од „обичног“ народа. Управо адекватним позиционирањем у заједничкој игри у колу, уз Кнеза, и супруге угледних београдских трговаца потврђују свој друштвени статус. Опаска да Мачванин такође узима учешће у извођењу кореографије коју отпочињу београдске госпође упућује и на специфични пресек културних поља, одражен кроз заједнички, обострано познати музичко-играчки садржај.

О палилулским окупљањима говори и Димитрије Ц. Ђорђевић, истичући да су сабори приликом прославе Марковдана окупљали у црквеној порти не само Београђане, већ и многе пречане. Иако прецизно не наводи извор на основу којег преноси податке о плесном репертоару, напомиње да би у овим приликама пречани и пречанке играли „са много позирања и одмерености *Кетушу* или *Неда гривну*, уз циганску музику. Међу њима би и по који Шваба и Швабица неспретно тапкали, а

⁴³¹ Коста Христић, *нав. дело*, 179.

лево, а десно, наравно увек погрешно. До њих би се Палилулци ухватили у друго коло, 'под појас', па тресли поред својих девојака *Кокоњеште* или *Тројанку*, сви одевени пола варошки, а пола сељачки. Мало даље су Старосрбијанци, у својим живописним костимима, без жена, играли *Врањанку* уз зурле и гочеве. А око гајдаша се вило коло у коме су играли сви, без разлике, док су талири и сеферини зveckали на девојачким грудима.⁴³²

У одломцима свог дневника, Пера Тодоровић описује и славску атмосферу у граду на дан Светог Арханђела Михаила (1893), празник који су прослављале многе београдске породице. Сажетим, али сликовитим освртом на одзвуче празничног расположења у српској престоници, Тодоровић укратко представља састав активних инструменталних ансамбала. У збиру са већ наведеним одломцима из мемоара других аутора, и Тодоровићеве записи сведоче о оријенталним музичким утицајима које су у градску средину доносили ромски музичари пореклом из Турске, Румуније и Мађарске, кроз типично циганске инструменте.⁴³³

„Још од раног јутра чује се тресак музике на све стране. Циче циганска ћеманета; потмуло јече цигански тапани (бубњеви); негде у близини рокће војничка банда – мора бити слави какав официр. Улицама укрштају људи, жене, деца у свечаном оделу (...) Код Никетића затекосмо читаву игранку. Он има сина матуранта и кћер у последњем разреду Више женске школе. Искупили своје другаре и другарице, један им друг свира, а они се, њих десетак, ухватило и игра. На махове прекидају игру и певају. Песма је нескладна, рапава; немају гласова, не знају да се сложе у певању, али ту је младост, бујност и песма иде из срца, па је ипак мила. О, лепа младости.“⁴³⁴

Уз посредно сведочанство о музицирању београдске омладине и ученица Више женске школе, овај одломак доноси и потврду о пишчевим личним музичким афинитетима и о сензибилности која интуитивно препознаје основу људске потребе за музицирањем.

⁴³² Димитрије Ц. Ђорђевић, *нав. дело*, 284.

⁴³³ Тихомир Р. Ђорђевић, „Цигани и музика у Србији“, *Наш народни живот*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1933, 39–51.

⁴³⁴ Пера Тодоровић, *нав. дело*, 208–209.

в. Народни свирачи као национални хероји – гуслари, гајдаши, тамбураши и „хегедаши“

Могло би се рећи да су народни свирачи у мемоарским сећањима српских аутора уздигнути на пијадестал правих „народних хероја“, централних личности које су музичком активношћу исказивале највише идеале свог времена. При том долази до изражаја још један од битних топоса уметности у служби нације.⁴³⁵ Историјска истраживања национализма у 19. веку показују да су основне идеје ове идеологије претендовале да утичу на све чланове идеално замишљене, националне заједнице. У том контексту, свака активност, од пољопривредне до војне и научне, тумачена је као рад на добробити нације, што је условило и конституисање и препознавање хероја нације у свим друштвеним слојевима.⁴³⁶ Међу посебно истакнутим личностима које су допринеле успону културног и образовног живота међу Србима у овом периоду, у поменутих оквирима издвајају се и фигуре народних музичара. У анализираним мемоарским изворима најчешће анонимно представљени, народни музичари су портретисани као представници различитих структура друштвене заједнице и идеални карактери према владајућој идеологији. Као што наводи Владимир Јовановић у својим *Успоменама*, „знање о народној прошлости црпило се из традиција и народних песама, које су гуслари на саборима око цркава и манастира од једног нараштаја другоме предавали“.⁴³⁷ Резултати антрополошких истраживања показују да су и страни хроничари нарочито гусларску и гајдашку праксу доживљавали као аутентичан културни производ поднебља насељених Србима, односно као инструмент или надсимбол у доказивању националне специфичности.⁴³⁸

Анализирани мемоарски извори потврђују да је посебно лик гуслара постао општеприхваћена национална симболична фигура у српској патриотској култури 19. века. Према истраживањима Мирослава Тимотијевића, идеја о гуслару као националном певачу потекла је из круга Вука Караџића, а у процесу уобличавања

⁴³⁵ Упор. Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 91.

⁴³⁶ Исто, 93.

⁴³⁷ Владимир Јовановић, *Успомене*, 23.

⁴³⁸ Мирјана Лукић-Крстановић, *нав. дело*, 798.

лика гуслара као националног барда учествовао је и велики број ликовних уметника, јавних националних радника, у току друге половине 19. и почетком 20. века.⁴³⁹ Гусле управо у овом периоду постају истакнути патриотски симбол, повезан чак и са сакралном симболографијом, симбол националног херојства и историјског континуитета, епском народном поезијом пренетог у колективно сећање.⁴⁴⁰ Као симбол националне поезије, појављују се на насловним странама часописа, на портретима познатих гуслара и српских песника, на заставама, значкама и печатима певачких друштава, попут амблема бечког српског певачког друштва „Зора“ (1863). Поједина црквено-певачка друштва такође узимају и назив „гусле“, а овај симбол патриотске религије осликаван је неретко и на оградама хорских галерија у парохиским црквама.⁴⁴¹

Кључна улога гусларске праксе у очувању српског културног наслеђа развијена је најшире у поетском дискурсу Лазе Костића, који истиче идеју о гуслару као српском хомерско-осијанском народном певачу. Гуслар је представљен као чувар, али и као творац историјско-митских прича о српским националним херојима.

„Као што су се славни јелински борци одушевљавали на оглед надом да ће их, ако надвладају, Фидија изрезати у камену или салити у тучу, или да ће их Пиндар опевати у својим епиникијама, те ће их тако сачувати свима потоњим вековима као угледе мушке врлине: тако су и српски јунаци, српски борци за слободу, ишли навек вољно и радосно на сусрет свакој невољи јуначкој, знајући да не могу сасвим погинути, да ће им душа, да ће им име, да ће им борба довека живети у песми, којом ће их гуслар, којом ће их безимени српски Омир опевати.

⁴³⁹ Лик гуслара се појављује у опусу националних уметника, од Катарине Ивановић, Павла Симића, Анастаса Јовановића, Новака Радонића, Арсенија Петровића, Стеве Тодоровића, Ђорђа Јовановића, Ђорђа Миловановића, Анастаса Боцарића, Ђорђа Крстића, Миливоја Мауковића, Владислава Тителбаха, Уроша Предића, Паје Јовановића, као и у делима мање познатих или непознатих уметника крајем 19. и почетком 20. века. Упор. Мирослав Тимотијевић, „Гуслар као симболична фигура српског националног певача“, *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Историја уметности, Народни музеј, Београд 2004, 254.

⁴⁴⁰ Мирослав Тимотијевић, *нав. дело*, 255.

⁴⁴¹ Тимотијевић истиче нарочиту популарност идеализованих представа Вука Караџића и Бранка Радичевића са гулама, које су на прелазу векова готово попримиле и статус патриотске иконе. *Нав. дело*, 257.

Та вечита веза, та обилата узајамност између Ахила и Омира, између олимпијских победилаца и Фидије или Пиндара, између Милоша и гуслара, између живота и песме, то је оно што чини да је песма једна од најотменијих, најузвишенијих, најтрајнијих чинилаца вредности и врлине народа. Ахил одушевљава Омира, а Омир ствара нове Ахиле, Милтијаде, Темистокле, Епаминонде, Перикле и Александре; Милош је занео најузоритије гусларе, а најлепши заноси гуслара стварају нове Милоше...⁴⁴²

Слојевита Костићева тумачења односа епике и музичке праксе у српској фолклорној култури изведена су у низу метафоричних коментара и поређења која захтевају и посебна, будућа аналитичка тумачења, са циљем осветљавања особитих карактеристика пишчеве приповедачко-песничке поетике. Уочљиви су обриси Костићеве дијалектичке поетске филозофије која укида границу између овоземаљског и метафизичког у разлагању и тумачењу стваралачког процеса, и која примарну важност у разумевању песничког чина и израза придаје самом (у овом случају народном) ствараоцу као истинском и аутономном творцу једне потпуно нове естетске стварности.⁴⁴³ Уз препознатљиво позивање на античке узоре, које одликује све Костићеве критичке текстове, коментар о гусларском песничко-музичком стваралаштву такође је интониран поступком слободног, широког испитивања и вишестраног осветљавања карактеристика народног уметничког дела.⁴⁴⁴ Овоме треба додати и виђење према којем је основа високоразвијене Костићеве националне свести у српској народној епици, а први, теоријски модус овог карактеристичног епског импулса у Костићевом опусу се огледа управо у аспектима пишчевог есејистичког, критичког и прозног рада – пасивне, контемплативне природе, сведен на екскламативно компаративно разматрање односа српске народне поезије и лире

⁴⁴² Лаза Костић, „Српска певачка светковина“, *О политици, о уметности*, 8.

⁴⁴³ Упор. Предраг Палавистра, *нав. дело*, 8.

⁴⁴⁴ О Костићевој потреби за античким узорима сведочи и имагинарно писмо Бранку Радићевићу, у којем Костић упућује песника на студије „римских особито јелинских класика“ (ЛК; Гете., 4, стр. 29) и даје упуте за досезање „до више уметничке спознаје“. Лаза Костић, „Гете и његова народна свијест“, *Зета*, 1885, 7, стр. 50. Нав. према: Предраг Палавистра, *нав. дело*, 13.

светске књижевности, у циљу изградње једне оригиналне, антитетичне естетичке доктрине.⁴⁴⁵

Перцепција традиционалног певања уз гусле нераскидиво је везана за романтичарско трагање за „коренима“, нарочито препознатљиво у односу писаца-мемоариста према вишевековном периоду туркократије и косовском духовном наслеђу. У складу са тоном целог дневника, гусларска пракса у записима Милице Стојадиновић Српкиње представљена је такође као национални симбол посебног значаја. У спомен на прославу Видовдана (1854), ауторка описује пријем гусларског музицирања у народу, наглашавајући изражени понос на лицу слушалаца свих генерација, заинтересовано окупљених око слепог гуслара који је певао народне песме о српском јунаштву, а посебно оне „како је кнезу Лазару анђео на сан дошао и питао хоће ли царство небеско или хоће царство земаљско” или „како су полетиле шарке тигре, перјем шарене, од онога бојног поља Косова, и попадале на бијелу кулу кнеза Лазара“.⁴⁴⁶

Још једно драгоценост сведочење о пријему традиционалног музицирања уз гусле проналазимо у сећањима Милана Савића на ђачке дане из сегединске гимназије, 60-их година. Савић пише о првим књижевним покушајима своје генерације, истичући да су песме које су ученици писали одражавале и дух читаве њихове дружине. Он посебно памти једну беседу одржану у сегединској српској школи, на којој је ученик Пера Перић уз гусле певао *Сенковића Иву и агу од Рибника* и „тако је дирнуо присутне госте и гошће, да су сви јецали и плакали“. Савић истиче певачко умеће свог друга, наглашавајући да је доцније, као свештеник, Перић „певао исту народну песму и на једној новосадској беседи с истим учинком на публику.“⁴⁴⁷

Занимљив је и осврт на музички доживљај Владана Ђорђевића који проналазимо у пишчевим белешкама са пута према манастиру Студеници 1864.

⁴⁴⁵ Активан, квалитативно нов модус конкретизације епског импулса уочен је у оквиру Костићевог драмског и поетског стваралаштва. Као омиљени Костићев поетски поступак издвојено је упечатљиво онеобичавање устаљених реквизита српске епске традиције и њихово прекодирање у квалитативно нов степен поетске информације, у другостепени семантички моделативни систем у оквиру Костићевог поетског кода. Бошко Сувајцић, „Лаза Костић и наша народна епика“, у: *Лаза Костић и српски и европски романтизам*, 203–214.

⁴⁴⁶ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 71, 72.

⁴⁴⁷ Милан Савић, *Из прошлих дана*, 58.

године. Ђорђевић пише како је његов сапутник, када су се током пута обрели у околини средњовековног утврђења Маглич, изненадно променио расположење, почевши „из тиха да јечи, док се мало по мало то јецкање не сли у неку тужну, тиху мелодију, којом поче певати неку песму, или боље да кажем прве две речи од неке песме, које је непрестано понављао, по чему се могло погодити да су му мисли Бог зна како далеко, и да те болне тонове само срце плаче. Мени се учини да слушам гусле, тако та песма беше налик на оне звуке, које је само горко ропство из човечијег срца изазвати могло.“⁴⁴⁸

О сетном карактеру гусларске музике пише и Милица Стојадиновић, присећајући се како је своју куму Јелену подстицала да јој пева, са нагласком да прижељкује „жалостиву“ песму – тада би певачица вољно извукла из торбе гусле и гудало и запевала песму *Везак везе госпођа баница*.⁴⁴⁹ Исти одломак представља и значајно сведочанство-допринос расправама о пракси женског музицирања на овом инструменту у 19. веку.⁴⁵⁰

Записи Милице Стојадиновић о гусларском музицирању одсликавају и ауторкино виђење односа према животу Цркве и потребе за живљењем у складу са јеванђељским порукама. Описујући узаврелу атмосферу у Врднику током летњих месеци, када су у село долазиле „вашарције и слепци“, она посебно представља путујуће музичаре, слепе гусларе који би обилазили редом сеоска домаћинства, на путу ка манастиру Јазак, „певањем и у гусле свирањем свој малени дарак заслужујући“. Не чини се да је случајно Српкиња прецизно навела и стихове певаних песама: *Крајцара је мален дарак,/Ал' велика задужбина. Христјанине, не пролази/ Мога дарка не пронеси; Јер кад дођеш пред престоље/ Ти судије небеснога/Он ће тебе запитати:/ Кажу, душо, шта с' чинила/ На ономе кратком свету?/ Јеси л' гладног наранила,/ Јес' нагога оденула,/ И слепоме уделила?*

⁴⁴⁸ Владан Ђорђевић, *Путничке црте. Мирамаре – Студеница – Два дана кроз чешко-саску Швајцарску*, Државна штампарија, Београд 1865, 30–31.

⁴⁴⁹ Исто, 64.

⁴⁵⁰ Упор. Данка Лајић-Михајловић, *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2014; Iva Nenić, „Undisciplining gender, rewriting the epic“, *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives: proceedings of the International conference held from november 23 to 25, 2011*, 251–264; Смиљана Ђорђевић-Белић, „Нека је женско, али биће гуслар – идеологија једног инструмента“, *Музикологија*, Београд, 14, 2013, 159–187.

Можда је овај јеванђељски позив на милосрђе служио и самој ауторки као својеврсни лични духовни „подсетник“? Њен коментар да је село било пуно сличних песама и „гласова“ молбе, који су уз звукове гусала и слепачких песама опомињале да „само треба имати милосрдно чувство, и – подашну руку“, кореспондира са виђењем Тихомира Ђорђевића о фолклору као пригодном медијуму за неговање привржености завичају, отаџбини, Богу и милосрђу.⁴⁵¹

Коначно, поменути одломци јасно указују и на репертоарско-стилске разлике између праксе слепих певача и традиционалног епског певања уз гусле које представља основ симболике гусала и гуслара. Према етномузиколошким истраживањима, доминација молидбене функције певања слепих певача и певачица утицала је на контекст и карактер комуницирања са слушаоцима, на естетику њихове праксе, те се овај фактор сагледава као посебно значајан.⁴⁵² Такође, коментарисан је удео жена у епској традицији и певању уз гусле, као доминантно мушком жанру патријархалне културе. Њихова јавна извођачка пракса сагледана је посебно у вези са ангажовањем на оснаживању националног идентитета.⁴⁵³

Драгоцена сећања кнеза Николе I Петровића показују да је заједничка песма уз гусле имала и значајну улогу у изградњи и очувању дипломатских односа у политичкој сфери. Петровић напомиње да је на различитим светковинама и седницама⁴⁵⁴ певање уз гусле представљало посебан омаж братским односима са кнезом Михаилом Обреновићем. Двојица владара су уз гусле наздрављали: *Све у славу Бога великога, / а за здравље цара русискога / и за здравље оба српска књаза / Петровића и Обреновића.*⁴⁵⁵ Управо чињеницом да је својевремено имао велику част да наступа пред кнезом Николом и војводом Марком Миљановим дичио се и један од

⁴⁵¹ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 63; Тихомир Р. Ђорђевић, *Наши народни живот*, 4, 28.

⁴⁵² Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 60.

⁴⁵³ Истакнуто је да је атипичан пол извођача у овом контексту прихватан са одобравањем, као знак опште ангажованости на национално-идеолошкој линији, попут наступа Олге Ковачевић на Омладинској беседи у Новом Саду 1866. године. Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 60–61.

⁴⁵⁴ Мисли се на друштвене скупове на тзв. „седницама“ – с(и)јелима.

⁴⁵⁵ Никола I Петровић, *нав. дело*, 100.

најрепрезентативнијих представника традиционалног епског певања уз гусле, Танасије Вућић (1883–1937).⁴⁵⁶

Поменути одломак кореспондира са етномузиколошким потврдама о месту гуслара уз владара и његовом задатку у оквиру „политичке публицистике заједнице, владарског дома, племена“, који је водио ка специјализацији, посебном виду „службе“; у Црној Гори је констатовано и посебно звање „дворски гуслар“.⁴⁵⁷ Присуство епских певача у најужем окружењу владара сматрало се признањем равноправности певача са осталим присутнима, а функција гуслара тумачена је и као заступање владара путем специфичне делатности, комуницирања у оквиру којег звучно дејство има кључни значај – певање епских песама схваћено је у дубљем смислу од смисла уживања у уметности, па и од утилитарне функције на нивоу промовисања идеологије владара.⁴⁵⁸

*

Са посебним интересовањем, мемоаристи пишу и о пракси музицирања на гајдама као о особитом виду националног израза. Бележећи успомене на дан венчања са Јованом Суботићем, његова супруга преноси драгоцен траг о музичкој димензији свечаности, којим симболично приказује статус и функције традиционалног инструмента и музицирања у контекстима културних и друштвених односа. Савка Суботић са израженим поносом говори о првом мајском дану у Бечу 1851. године. Описујући сватовску поворку, представља угледне представнике друштвених кругова, посебно истичући статус народног инструмента и улогу свирача у контексту описане свечаности. Иако за читаоца остаје анониман, упечатљиво је да је гајдаш и у самом запису међу прво поменутих протагонистима важног догађаја; даље, наглашено је да је у сватовској поворци гајдаш позициониран на чело колоне, свечано обучен у традиционално народно одело, а слично је третиран и представљен народни инструмент – као знаменити национални симбол.

⁴⁵⁶ Види: Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 86–90.

⁴⁵⁷ С. Вукмановић, „Гусле на црногорском двору“, *Народно стваралаштво – Фолклор*, Београд 1968, VII, 25, 76–79. Нав. према: Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*.

⁴⁵⁸ Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 64.

„Првог маја 1851. г. виделе су Бечлије праве српске сватове. У првим колима седео је девер с младом, а поред кочијаша гајдаш. То беше леп, млад момак у дивном народном оделу. Кошуља и прслук беху му златом извезени, а гајде окићене српском народном тробојком и пешкиром, такође златом везеним. У другим колима кум и младожења; за њима остали сватови, међу којима беху: кнез Михаило, Хацић-Светић, породица Вука Стефановића Карацића, Теодор Павловић, новинар, Стојаковић, царски саветник, Јиричек, Корнелије Станковић са својим добротвором Павлом Риђичким и још неколико српских породица које су живеле у Бечу. Било је и српских ђака. Може се мислити какав је то призор био за љубопитљиве Бечлије!“⁴⁵⁹

Према записима Савке Суботић, за ангажовање гајдаша и остале припреме био је задужен Павле Трифунац, један од кумова, царски саветник родом из Меленаца у Банату. Напомена да је Труфунац био „велики Србин и душом и телом“ и да је истицао да овом приликом жели да покаже Бечлијама „српске сватове“ (чиме је посебно одушевио и самог кнеза Михаила), сведочи о снази доживљаја народне музичке традиције и о потреби за приказом одраза националног идентитета кроз поље народне музичке уметности. Ауторка пристрасно напомиње и да су Бечлије на сватове гледале „као на какво чудо“, наглашавајући да је расположено друштво учинило атмосферу врло пријатном – нарочито су здравице кнеза Михаила и кумова очарале све присутне, а „младеж (...) промукла певајући 'Многаја лета'“.⁴⁶⁰

Записи Савке Суботић рефлектују појединости изнете у етнологским и етномузиколошким истраживањима о статусу гајди као значајног елемента војвођанског фолклорног миљеа. Они такође упечатљиво указују на потребу Суботића да српске обичаје, традицију и народну културу прикажу у Бечу. Уз напомену о значају улоге гајдаша у готово свим сферама културног живота војвођанског села, високи статус овог инструмента истакнут је управо у свадбеном обредно-обичајном контексту. Истраживања показују да је, почевши од просидбе, а

⁴⁵⁹ Савка Суботић, *нав. дело*, 145. Исти одломак објављен је и у листу *Бранково коло*, бр. 46, Сремски Карловци 1904, 1470–1479.

⁴⁶⁰ Исто, 146.

нарочито током свадбеног обреда (посебно у Срему) гајдаш био обавезни кумов пратилац, и као такав један од главних актера свадбеног церемонијала.⁴⁶¹

Већ поменути мемоарски одломци сведоче о значајној улози гајдаша и у другим обредним обичајима породичне сеоске заједнице – приликом рада на мобама и у бербима, у оквиру прославе крсне славе, као основа за игру на разноврсним забавама сеоског и варошког становништва.⁴⁶² Документарни извори о гајдашком музицирању доносе и својеврсну потврду о родним односима, сведочењима да свет традиционалних музичких инструмената код Срба припада првенствено мушкарцима. Посредни подаци говоре да су гајдаши у овом периоду били махом људи из нижих социјалних слојева и да су се свирањем бавили професионално, иако је било и имућнијих, који су свирали за „лично задовољство“.⁴⁶³

Подаци из наших извора такође потврђују промену хијерархије функција гајди и измештања њиховог социјалног оквира у 19. веку. Из мемоарских записа о наступима гајдаша на српским баловима, беседама и концертима сазнајемо да је за Србе који су живели на подручју Хабзбуршке монархије овај инструмент постао прави национални симбол, а музицирање на њему стекло нову, патриотску димензију. Услед оваквог значаја и заступљености, превазилазећи границе сеоске средине и освајајући градове, гајде су достигле култни статус и добиле ново значење.⁴⁶⁴

*

Осим што доносе разноврсне посредне потврде о друштвеном статусу народних музичара-свирача, документарни записи одсликавају карактеристична виђења о статусу самих народних инструмената. У оквирима фолклорне народне традиције, нарочито се гусле и гајде разликују по статусу, као „сарадници“ у певању епске песме, односно као основа плесном изразу. У етномузиколошким истраживањима је истакнуто да се, од времена када су тамбураши постали посебно

⁴⁶¹ Види: Ана Матовић, „Место гајди у музичкој култури Војводине“, *Свеске Матице српске: грађа и прилози за културну и друштвену историју. Серија уметности*, 27, 1995, 5–11; Данка Лајић-Михајловић, *Гајде у Војводини*, 52.

⁴⁶² Упор. Ана Матовић, *нав. дело*, 8; Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 50–58.

⁴⁶³ Упор. Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 54.

⁴⁶⁴ Упор. исто, 55.

популарни, усталила специфична врста поделе међу свирачима: гајдаши су остали везани за обред (посебно су им „сватовци“ постали специјалност), а тамбураши су усмерени на поље забаве (извођење „бећарца“ и сл.).⁴⁶⁵

Док је пракса свирања на гулама и гајдама приказана у контексту прича о животу сеоског сталежа, тамбура је у мемоарским одломцима представљена као типичан „пургерски“, грађански инструмент.⁴⁶⁶ Занимљиво је да је управо у овом контексту и централна фигура народног музичара изведена из анонимности – за разлику од гуслара и гајдаша, представљених преваходно као националних фигура-симбола, тамбураши су у појединачним записима портретисани као истакнути, персонализовани појединци, са освртом на изузетне црте њиховог индивидуалног уметничког, музичког умећа. Уједно је додирнуто и питање професионализације народне музичке уметности.

О тамбурашкој пракси најисцрпније је писао Милан Савић, у биографским записима о Димитрију Мити Орешковићу (1816–1867). Представљајући га као „тамбураша над тамбурашима“, Савић истиче Орешковићеву свестраност и здружени квалитет његовог песничког, композиторског и интерпретаторског дара.⁴⁶⁷ Сведочењем да је Орешковић са својим оркестром из Шида често наступао приликом гостовања по војвођанским варошима и варошицама, посредно је представљена и пракса тамбурашког музицирања на територији Срема и Бачке. Истакнута је популарност Сомбора као „најчувенијег места за тамбураше“ средином 19. века, уз напомену да је Орешковић у локалним сомборским кафанама, у српско-мађарском друштву, изводио своје нове песме, међу којима су издвојене: *Праг је ово милог српства, Војводину гроб покрива, Држете чаше сви у руци*.⁴⁶⁸ У истом одломку биографских белешака о знаменитим савременицима, Савић представља и чувеног сомборског тамбураша (Исидора) Ису Стојшића, кога је упознао током студентских дана у Бечу 1864. године. Стојшић је заслужан што је Савић запамтио и друге популарне песме сомборских тамбураша (*Чиканкан! Чиканкан!/ Пето пева баритон./*

⁴⁶⁵ Исто, 56.

⁴⁶⁶ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 86.

⁴⁶⁷ Милан Савић, *Наши стари*, 173.

⁴⁶⁸ Исто, 174.

Три тамбуре и гитар/ Свира у њих наши Митар/ А ја седим на шкрабам,/ Јер не могу да спавам; Шумица се сад зелени/ Мила мајко хајд'ме жени/ Нећу варошанку/ Већ оћу сељанку; Варошанка шури-бури/ На посо се одвећ дури/ И неће да ради/ Већ се горопади.)

Уврштавајући га у ред знаменитих народних певача, Савић Орешковићев допринос српском књижевном и музичком стваралаштву позиционира на сразмерно удаљену раван у односу на генијалност „наших Хомера“, попут Вуковог казивача Тешана Подруговића или Филипа Вишњића. Упечатљиво је компаративно запажање о песмама Подруговића, Вишњића и Мите Орешковића и о музичким инструментима уз чију су пратњу песме традиционално извођене. Оно показује висок ниво и деликатност у Савићевом доживљају дијапазона интерпретативних могућности и музичког израза појединачних инструмената. Писац промишља суштинску везу између песничког и музичког садржаја, порекло и карактеристике инструмената и карактер извођења.

„Тамо озбиљне и једноставне гусле које баш својом монотонијом дижу реч, значај и суштину наших јуначких песама и којима се са достојанствености, а у вези с поезијом наше прошлости нико не смеје; овде лакоумне, сувише гласне тамбуре којима ни име није српско и које често претрпавају саме речи неозбиљних песама. Трећа наша, а и међународна музичка справа, гајде, увлаче се својим брујањем у ноге и чисто се види да ће се за који час заталасати коло.“⁴⁶⁹

И друга запажања о интерпретацији тамбурашких песама драгоцену су сведочанство о Савићевом познавању музичког репертоара о којем пише и о аспектима његовог односа према овој музичкој пракси. Занимљиво је да писац чује звук тамбуре и у вокалном извођењу песама, у версификационим, метричким поделама предвиђајући пригодна места за примену адекватне музичке, хармонске пратње:

⁴⁶⁹ Исто, 176.

„На тамбурашким се песмама осећају тамбуре и онда кад их те справе не прате. Узмимо Орешковићеву можда најпознатију песму *Праг је ово*: 'Праг је ово (тамбура ситни) милог Српства (ситни) на којем стојимо (акорд)..'. Или другу, такођер познату: *Држите чаше: Држете чаше сви у руци/ А ти газда вино вуци/ Части госте док не сване/ Док ти буре не усане..* При певању се готово чује где би тамбураш јаче ударио у жице, да одмах затим уситни.⁴⁷⁰

Уз изражено поштовање, Савић у оцени корпуса Орешковићевих песама показује објективност, квалификујући их као просечне тамбурашке песме, али и истиче њихов пуни песнички колорит и мелодиозну привлачност. Он такође наглашава чињеницу да је значајна група ових песама током низа година остала заступљена и не само у тамбурашкој пракси – истакнуто је да су Орешковићеве песме певане „при сваком веселијем састанку“ и да су унесене у збирке популарних песама из датог периода. Савић истиче да је и сам стекао утисак о Орешковићевом стваралаштву певајући његове песме.

Напоменуто је да је Орешковић најверније приврженике имао међу представницима берберског заната: „Чим се нема посла они одмах удари у тамбуре. За једнога знам, да је отишао и у глумце; имао је леп глас. Из берберског се руфета већином и новаче чланови тамбурашких оркестара: 'Дању људе бријем, ноћу у тамбуру бијем', била им је узречица.⁴⁷¹ У белешкама Јована Грчића, уз коментар о присуству тамбурашког оркестра на беседама у новосадској Великој гимназији, изречен је став да тамбурашка музика више приличи музицирању у крчми и берберници, него оном у салонској и концертној сфери, „јер је такав инструмент 'с којим се солиднији, финији укус не даје довести у склад“.⁴⁷² Овим и Грчић показује склоност ка опозиционом сагледавању уметности сеоске и грађанске средине.

По ширини увида у аспекте тамбурашке музичке праксе издвајају се и виђења Јакова Игњатовића, који ове ставове гради на основу слушачких искустава стечених у варошкој, сентандрејској средини. Према његовом тумачењу, тамбурашка музика представља својеврсни „прелазак у цивилизаторску рафинерију“ у односу на

⁴⁷⁰ Исто, 178.

⁴⁷¹ Исто, 179.

⁴⁷² Јован Грчић, „Исидор Бајић“ *нав. дело*, 129.

„примитивну идилу“ гајдашке праксе, заузимајући значајно, друго место у релацијама традиционално-модерно или сеоско-грађанско.⁴⁷³ Коментари о тамбурашкој музици показују висок степен Игњатовићевог интересовања за области музичког стваралаштва и извођаштва, као и његов лични афинитет према разноврсним музичким жанровима. У тамбурашким песмама писац уочава изражен српски хумор и пикантне рефлексije о животним друштвеним односима у свим грађанским слојевима. Посебан утисак оставља пишчев аналитички поглед на транспозицију сатиричне поезије средствима музичког језика у тамбурашким песмама. Игњатовић се дотиче и важних естетичких питања сагледавајући специфично спајање двеју области уметничког израза и узимајући слободу да проговори чак о одликама својеврсног „целовитог уметничког дела“ попут опере или мелодраме у оквирима српске народне, тамбурашке музике. Разматра притом и данас актуелно питање о односу између извођача, дела и публике, уочавајући значај активног слушачког учешћа у изградњи укупног музичког дела и извођења дела, као културног догађаја:

„Садржају тих сатиричних песама и мелодије одговарају; ове у осећању расветљују песме, а уведене почивке, паузе, после отпеване поједине строфе, дају слушатељу времена за мишљење, рефлексiju. Ту би већ био основ за мелодраме и опере, кад би тамбурашка оруђија савршенија могла бити. Ал' је основ тек ту (...) но то се мора допустити да тамбурашке банде и тако као што сада постоје, покрај свог двоструког својства, певања и свирања у салама и собама, као друштвена забава у нечем првенствено држе међу подобним свирачким бандама, да свирачи не певају, а слушаоци баш ћуте као неми, без речи, осећањем унутрашњим се забављају као траписте, или већ рашћеретани певају, играју, сваки на свој рачун, па забава нема концентрисаног општег осећања, већ изгледа као Вавилонски торањ, што се сваки дан видити може при свирци циганских банди; напротив, тамбурашка песма са мелодијом сачињава целост, да се осећања појединих у скупу налазе“.⁴⁷⁴

Овим одломком се не исцрпљује ни питање пишневог односа према тамбурашком музичком репертоару, које заправо допуњује мноштво сложених, и у

⁴⁷³ Види: Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 86.

⁴⁷⁴ Исто, 89.

савременој (етно)музиколошкој науци актуелних тема повезаних са расправом о пореклу и везама између народних и уметничких, компонованих песама. Игњатовић напомиње да су сентандрејски тамбураши изводили значајан број оригиналних, ауторских песама, али и да су неретко преузимали „туђе“ мелодије, вешто прилагођавајући репертоар очекивањима публике пред којом су у различитим приликама наступали. Надовезујући се на причу о доминантном феномену преузимања страних мелодија у односу на оригинално композиторско стваралаштво, Игњатовић за пример узима и делатност циганских музичара, који „краду од туђег немилице и продају по скупе новце“.⁴⁷⁵ Писац тако препричава како је једном приликом у Пешти, у чардашу у извођењу циганског ансамбла „Патикаруши“ препознао мелодију из Вердијеве опере *Трубадур*, док на другом месту истиче да су тамбураши изводили арију из Белинијеве (Vincenzo Bellini) *Норме*. Као још један пример наводи да је извесни Франк, познати „бирташ“ из Веспрема, био прослављен по *Лујза-чардашу*, у којем је пак била јасно уочљива парафраза познатог немачког валцера *Loreley-Rheinklänge* из пера Јохана Штрауса (старијег). Писац у овом контексту као „српског Франка“ представља и Димитрија Миту Орешковића, аутора песме *Праг је ово милог српства*. Наглашен је родољубиви карактер песме, али и утисак о страном пореклу мелодије: „тако је егзотична да би од почетка и краја те мелодије лако могао скресати за трумбету један коњанички марш“.⁴⁷⁶

Међу истакнутим народним музичарима, осим слепог виолинисте Лазе из Бачке, Игњатовић издваја „гајдаша Мошу“ родом из Даља, који је без муке овладао и свирањем на виолини и тамбури и у Даљу оформио познато тамбурашко друштво. Писац га памти као досетљивог у поскочицама и певању, творца популарних песама о српско-турском рату и врсног интерпретатора, напомињући да је у извођењу свакој песми давао препознатљив, карактеристичан израз. Већ поменутог мајора Авакума Авакумовића из Сентандреје Игњатовић описује као врсног песника и инструменталног извођача, „уметника на флаути и хегедама“. Тонем идеализованог

⁴⁷⁵ Исто, 84.

⁴⁷⁶ Исто, 85.

романтичарског виђења, истакнуте су посебно вештине у музичкој интерпретацији на виолини, као и песничко Авакумовићево умеће:

„Давао је пријатељским круговима концерте на оба инструмента, и то, као што кажу, изврсно. На хегедама свирао је такође [с] рукама и хегедама састраг, да му се дивити морали, таква му је изванредна техника била у свирању. Па још песник. (...) од тих песама многе и многе певале се већ од преко шездесет-седамдесет година, и сад кадикад у старијем друштву певају, без да се зна од кога је песма и мелодија...“⁴⁷⁷

Сродне поменутих гледиштима Милана Савића, занимљиве су и Игњатовићеве процене о могућностима и квалитету „споја“ извођења појединачних песама и народних инструмената. Игњатовић тако издваја песму Васе Живковића *Радуј се, лепа нево* и песме *Ој, шумице* и *Ој, Дунаве* као оне које се „не дају са успехом уз тамбуру певати, и ту су само гусле господар“. Коментар да „инструментација тамбурашка за овакве песме није достижна“⁴⁷⁸ чини се интригантним подстицајем за даља промишљања поменутих ставова.

Међу интерпретативним достигнућима на пољу тамбурашке музике, Игњатовић наглашава посебан таленат шокачких Срба. Пишући о лепоти шокачко-српске песме, писац истиче лепоту чистог српског слога (без великог уплива турцизама) као њену највреднију карактеристику. Уједно, упућује и својеврсни позив на прикупљање народних песама у Славонији, наглашавајући потребу да се настави Вуковим путем на пољу очувања српског народног стваралаштва:

„Би л' се нашао ко, па да вргне тамо у Славонију, и да покупи те красне песме којих још нема скупљених ни код другог кога. Част спомену Вуковом, и његових заслугама, ал' не можемо нипошто узети да је већ све скупио и исцрпио. Вук је пут показао и основ положио, али има се још доста побирати“.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 74.

⁴⁷⁸ Исто, 90.

⁴⁷⁹ Исто, 89–90.

* * *

Реферирајући на појединачне специфичности сеоске и градске музичке праксе међу Србима у 19. веку, мемоарски извори несумњиво доприносе сагледавању значаја улоге музике у друштвеним поделама и етничком идентификовању.⁴⁸⁰ Такође, може се говорити о музици као специфичном одразу друштвених односа и о (традиционалној) музичкој уметности као комплексној рефлексији епохе.

Из документарних бележака сазнајемо појединости које потврђују да је традиционална, посебно вокална музичка пракса претежно негована у сеоској српској средини, док је динамика градског/варошког живота обогаћивана и упливима разноврсних утицаја, посебно на пољу инструменталне музике. Као важан допринос изворима за изучавање различитих феномена на пољу народне музике, ове белешке такође потврђују да се традиција у музичком фолклору тиче свега, почевши од специфичног склада мишљења, погледа на свет, посебне тачке гледишта на живот и историју, односно да подразумева живу интеракцију, комуникацију између ствараоца-преносиоца и референтног социо-културног тела које само чини парадигму традиције.⁴⁸¹ Имајући у виду најширу дефиницију традиције као целине свега што се преноси из прошлости у садашњост, мемоарска сведочења о музици доносе и могућност сагледавања односа према традиционалној музици као кључне референце у обликовању колективних и индивидуалних идентитета.

⁴⁸⁰ Martin Stokes, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", у: *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, прир. Martin Stokes, Berg 1994, 1–27.

⁴⁸¹ Упор. Данка Лајић-Михајловић, „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“, 137, 139.

5. ЦРКВЕНА МУЗИКА

Наши извори доносе мноштво нових података који сведоче о различитим контекстима у којима је у 19. веку негована српска црквена музика. Реч је овде о традиционалном литургијском појању Српске православне цркве. У изворима су осветљене појединости у вези са неговањем ове појачке праксе током 19. века у центрима за учење, фрушкогорским манастирима и богословским и световним школама на подручју Карловачке митрополије.⁴⁸² Деценијама преношено искључиво усменим путем, половином 19. века српско народно црквено појање први пут је забележено, мелографским радом Корнелија Станковића, о чему такође сведоче документарни записи.⁴⁸³ Друга половина 19. века, период о којем мемоарски извори доносе највише сведочанстава, донео је и друге значајне новине у модерној историји српске црквене музике, међу којима је увођење вишегласног, хорског црквеног појања у богослужења и настојање да се уведе музичко описмењавање, најпре међу Србима у Хабзбуршкој монархији, а постепено и у Кнежевини/Краљевини Србији.

У мемоарским делима су разматрана различита питања у вези са основном, литургијском, али и широм друштвеном функцијом црквене музике. Забележене су појединости о односу црквених великодостојника према појању, посебно о музичком умећу истакнутих фрушкогорских појаца. Писано је о вештини појања као о важном услову за целовито вршење учитељске службе, о месту црквене музике у динамици свакодневног живота међу лаицима, посебно о ангажовању деце у процесу учења и извођења црквених песама. Највећи број коментара односи се на традицију појања заступљену на тлу Карловачке митрополије – у Сремским Карловцима, фрушкогорским манастирима и селима (Рума, Врдник, Добринци) и Сентандреји, као

⁴⁸² Упор. Даница Петровић, „Српско народно црквено појање и његови записивачи“, у: *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ, књ. 22, Београд 1973, 251–275; „Фрушкогорски манастири и српско појање“, у: *Фрушкогорски манастири*, Галерија САНУ, књ. 66, Београд 1990, 178–196.

⁴⁸³ Упор. Даница Петровић, „Црквено појање и музичка писменост код Срба пре и после Велике сеобе“, у: *Патријарх српски Арсеније Чарнојевић и Велика сеоба Срба 1690. године*, Београд 1997, 151–166; Иста, „Српско појање у времену Јована Рајића (1726–1801)“, у: *Јован Рајић – живот и дело*, Институт за књижевност и уметност, посебна издања, књ. XIX, Београд 1997, 349–354.

и у православним црквама (грчкој и руској) у Бечу, које су биле под духовном јурисдикцијом Карловачке, а потом Буковинске митрополије.⁴⁸⁴ Мањим бројем забележака приказано је стање црквене музике у Београдској митрополији, док један сегмент записа реферира и на светогорску појачку традицију. Писци преносе утиске о општим приликама и о аспектима интерпретације у области богослужбене музике, као приповедачи, слушаоци, посматрачи, или активни учесници у појању.

а. Знаменити црквени појци и карактеристике појачке праксе на подручју Карловачке и Београдске митрополије

Мемоаристи пишу о умећу и угледу знаменитих црквених појаца заслужних за неговање и очување традиције *карловачког појања*, истичући међу њима на првом месту представнике црквене јерархије. Записи Јована Суботића посебно сведоче о залагању митрополита Стефана Стратимировића (1757–1836) за неговање црквене песме и достизање врхунског нивоа појачке праксе у Карловачкој гимназији и на целом карловачком подручју у првим деценијама 19. века. Говорећи о „анђелском гласу” и појачком умећу свог оца, писац истиче да је Јоаким (Аћим) Суботић био примљен у Карловачку богословију, а потом постао и учитељ појања и добио прву парохију (у Буђановцима) управо благодарећи одлуци уваженог митрополита Стратимировића.⁴⁸⁵ Посредно је наглашено чак и да је митрополит Стратимировић Суботића сврставао у ред најбољих карловачких појаца, којем је припадао и архимандрит и бачки епископ Гедеон Петровић.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Види: Милош Станковић, „Срби у друштвеној и верској структури града Беча до добијања права на Црквено-школску општину“, *Историја Српске православне црквене општине и цркве Светог Саве у Бечу 1860–1940*, Српска православна црквена општина Светог Саве, Беч, Београд 2010, 9–83.

⁴⁸⁵ Према списку клирика Карловачке богословије у периоду 1794–1820, Јоаким Суботић је похађао ово училиште од 1802. до 1805. Никола Гавриловић, *Карловачка богословија (1794–1920)*, Српска православна богословија светог Арсенија, Сремски Карловци 1984, 217.

⁴⁸⁶ Гедеон Петровић (1770–1832) био је епископ бачки у периоду 1807–1832. У родном Сомбору је завршио граматикалну школу, у Сегедину хуманитарне науке, у Печују филозофију, а у Пешти правне науке. У Сремским Карловцима је похађао Богословију, у време митрополита Стратимировића. У овој семинарији је свакако овладао и вештином црквеног појања. Упор. Сава Вуковић, *Српски јерарси, од*

„Добриначки попа имао је глас као славуј, а био је у младим својим годинама учитељ 'пјенија' у Карловачкој богословији. Најбоље ће моји читаатељи дознати и оценити појање нашега свештенога пријатеља, кад им кажемо, да је митрополит Стратимировић у својој дворској сали пред генералом Прерадовићем нашем певчику, као богословцу, предност дао пред самим архимандритом Гедеоном Петровићем, потоњим епископом бачким, који се као најумилнији певац онога времена у карловачкој хијерархији славио.“⁴⁸⁷

Међу најугледнијим фрушкогорским појцима из редова црквене јерархије, у неколико мемоарских дела су представљени ученици Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића, утемељитеља карловачког појања: Никанор Грујић (1810–1887) и Лаврентије Гершић (1806–1877). Архимандрит манастира Крушедола (1850–1861) и потоњи епископ пакрачки, Никанор Грујић био је цењен као значајна личност српског црквено-просветног живота, активан и у области књижевног стваралаштва. У успоменама, Лаза Костић представља владику као „песника Светога Саве“ и класично образованог књижевника, великог проповедника и гласовитог појца.⁴⁸⁸

Бележећи успомене на окупљање на Свесловенском конгресу у Прагу (1848), Јован Суботић описује атмосферу „славенске“ литургије одслужене на Духове, на градском тргу Св. Вацлава, пред великим бројем лаика. Прашке куће и прозори били су овом приликом окићени заставама, ћилимима и цвећем, а на тргу се окупило више од десет хиљада људи.⁴⁸⁹ Писац се присећа „громогласних“ одговарања на јектенија која је узносио новосадски прота Павле Стаматовић, помињући велика имена из историје словенских народа: „Господи помилуј орило се на великом тргу громогласно“.⁴⁹⁰ Као изузетни утисак са ове службе, Суботић помиње појачко умеће архимандрита Никанора, који је свечано појао духовске стихире према напевима

деветог до двадесетог века, Евро – Унирекс – Каленић, Београд – Подгорица – Крагујевац 1996, 109–110.

⁴⁸⁷ *Живот дра Јована Суботића*, 5.

⁴⁸⁸ Лаза Костић, *Из мога живота*, 27.

⁴⁸⁹ О овом догађају: Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, 3, *Од Темшиварског сабора 1790. до Благовештенског сабора 1861*, Матица српска, НС 1990, 293; Урош Станковић, „Павле Стаматовић у Српском народном покрету – 1848/49“, *Зборник Матице српске за историју*, 84, 2012, 119–134.

⁴⁹⁰ Јован Суботић, *нав. дело*, 91.

српског црквеног појања. Наглашено је да је угледни појац „глас имао као звоно“ и да „није чудо, да је учинио најугоднији утисак код Чеха, који то знају ценити и судити“.⁴⁹¹

У одељку мемоара који је посвећен сећању на смрт војводе Стевана Шупљикца, о истом појцу је писао и Јаков Игњатовић. На опелу војводи Шупљикцу, у манастиру Крушедолу (1848), појали су Никанор Грујић и Сима Поповић, ученик, родом из Баје, којег је Игњатовић и лично познавао. Забележена запажања живо сведоче о пишчевој перцепцији црквеног појања. Игњатовић показује да са непомућеном пажњом прати богослужбене песме, улажући посебан ментални и емотивни напор у циљу пуног разумевања химнографских текстова; препознаје отуда и дубоку преданост самих појаца црквеној песми, обраћа пажњу на реакцију лаика на појање:

„Започе се жалосна служба. У певницама поје Грујић и Сима Поповић. Грујић протосинђел ил' архимандрит, не опомињем се, лепо поје, ал' у другој певници Сима Поповић дивно. Надмашују се. Опело тако појати у мом животу више нисам чуо. Слушао сам их, гледао сам их. То није било само појање, то је био песнички плач, право риданије. Певци су осећали што су певали, и сво срце им се у песму прелило. Свет је слушао, гледао. Дуго је трајало, ваљда је прошло три сата после подне док се завршило.“⁴⁹²

Коментаришући добар глас министра правде и професора београдске Велике школе, Глигорија Гиге Гершића, Милан Савић препознаје његов музички таленат као специфичну родбинску везу, истичући познати појачки дар „фрушкогорског славуја“, раковачког архимандрита Лаврентија Гершића који је појање учио као питомац

⁴⁹¹ Исто, 92. О односу чешких музичара према традицији српског црквеног појања појединости сазнајемо и из преписке Корнелија Станковића и Дамјана Павловића из 1863. године. Павловић саопштава да је познати чешки композитор и музички критичар Јозеф Звонарж (Josef Leopold Zvonarž) заинтересовано проучавао Станковићеву прву књигу српских црквених мелодија. Према Павловићевим речима, исти музичар је нотама забележио старо чешко појање које је „сасвим исто као и српско“ (Архив Србије, ПО 107/12). Иако из овог записа остаје нејасно на коју музичку традицију аутор реферира, поменута питања су занимљива и као поља могућих нових истраживања. Упор. Наташа Марјановић, „Из преписке Корнелија Станковића...“.

⁴⁹² Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 2, 44–45.

Карловачке гимназије и Богословије.⁴⁹³ Савременици Никанора Грујића и Лаврентија Гершића понели су у сећањима и посебне успомене на тренутке заједничког појања двојице црквених музичара. Нарочито је истицан ванредно пријатан и јак Грујићев глас. Према сведочењу проте Димитрија Руварца, „ко је слушао кад је он служио или појао и певао, тај је у тај мах осећао као да није на земљи. А особито ко га је слушао, кад служаше при освећењу воде на Богојављењу, тај није могао никад заборавити оно његово *Велиј јеси Господи*“.⁴⁹⁴ Као професор Карловачке богословије и уредник *Богословског гласника* у којем је штампао и биографију Никанора Грујића, архимандрит Иларион Зеремски напомиње: „И данас причају старији људи у овим крајевима са усхићењем о богојављенском свећењу воде у Новом Саду и у граду Петроварадину на супротним обалама дунавским, које је вршио на једној страни Никанор а на другој опет познати тадањи фрушкогорски славуј архимандрит Лаврентије Гершић. Никаноров глас разлегао би се тада далеко на противној страни дунавској“.⁴⁹⁵

Мемоарским пером Тодора Стефановића Виловског забележене су и успомене на Михаила Ф. Рајевског (1811–1884), свештеника Царске руске амбасадe и митроносног протојереја посланичке цркве у Бечу, који је имао значајан утицај на токове српске црквене музичке историје. Осим познатих података о подршци коју је пружао Корнелију Станковићу у раду на бележењу и хармонизовању напева српског црквеног појања, записи Виловског осветљавају и друге аспекте протиног односа према црквеним музичарима. У пишчевим *Успоменама* Рајевски је представљен као свештеник достојанственог, али и преког и строгог држања. Писац се присећа како је једном приликом Рајевски оштро изгрдио појца због грешке у певању током службе. Сликвитим описом атмосфере на једној од литургија у руској капели, уз општи утисак о протином односу према пастви, Виловски преноси и слику о непримереном понашању бечких Српкиња на богослужењу:

⁴⁹³ Милан Савић, *Наши стари*, 163.

⁴⁹⁴ Беседа на парастосу блаженопочившег епископа Никанора Грујића. Београд 1887, стр. 36. Нав. према: Иларион Зеремски, „Предговор“, у: *Автобиографија Никанора Грујића*, за штампу прир. архимандрит И. Зеремски, Издање „Богословског гласника“, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1907, XV, XVI.

⁴⁹⁵ Исто.

„О празницима је било тако много српског света у руској капели да је често пута било протеста од стране присутних и одвише побожних Руса, који су се обично жалили да се не могу на миру молити Богу од силног разговора и жагора српских госпођа и госпођица. У таквим би се моментима обично чуо из олтара оштар глас проте Рајевског и ларме би зачас nestало. Госпође које су се највише одликовале торокањем не би тога дана ишле по нафору, јер су се обично бојале укура протина..“⁴⁹⁶

Виловски истиче да је прота Рајевски уживао необично поштовање у бечкој српској колонији, наглашавајући и да је познавао готово све знамените Србе који су у истом периоду боравили у Бечу. Према пишчевим сећањима, осим познанства и сарадње са Корнелијем Станковићем, Рајевски је одржавао активан контакт са владиком Његошем, кнезом Милошем и кнезом Михаилом Обреновићем, Вуком Карацићем.⁴⁹⁷ Ова сведочења представљају значајан додатак изворима за истраживање културних веза међу српским, односно словенским живљем на територији Хабзбуршке монархије у овом периоду.

Коначно, записи Милана Ђ. Милићевића и Косте Христића приказују културне и црквено-музичке прилике у Кнежевини и Краљевини Србији током последњих деценија 19. века. У мемоарским белешкама двојице писаца нарочите похвале изречене су о појачком умећу архимандрита и митрополита Србије (1883–1889) Теодосија Мраовића. Овај карловачки ђак, познат по лепом гласу и вештини појања коју је стекао уз учитеља Јанићија Поповића, једног од наследника Димитрија Крестића, био је и дугогодишњи, уважени наставник појања у Београдској богословији.⁴⁹⁸ Познато је да је 1885. године основао и фонд за усавршавање нотног

⁴⁹⁶ Тодор Стефановић Виловски, *Моје успомене*, 90–91.

⁴⁹⁷ Истраживања епистоларне заоставштине Михаила Рајевског показала су да су међу његовим кореспондентима били Петар П. Његош и Вук Караџић, Фрањо Рачки и Иван Кукуљевић Сакцински, Светозар Милетић и Јован Суботић, београдски митрополит Михаило и архимандрит Нићифор Дучић, Јован Бошковић и Ђура Даничић, Данило и Милорад Медаковић, Валтазар Богишић и Ватрослав Јагић, Јанез Блајвајс и други. Никола Петровић, „Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском“, у: *Корнелије Станковић и његово доба...*, 74.

⁴⁹⁸ Упор. Лазар Богдановић, „Српско православно карловачко пјеније“, *Српски Сион* III, 1893, 15, 16, 17, 231–233, 248–249, 266–269.

певања у Богословији, као и да је покушао да реши проблем издавања *Осмогласника* Стевана Мокрањца као уџбеника за учење појања.⁴⁹⁹

Мемоарска сећања су посебно везана за Мраовићево појање стихира приликом изношења плаштанице, на вечерњој служби Великог петка.⁵⁰⁰ Док Милићевић у дневничким белешкама из 1870. истиче да је Мраовић изузетно, као никада до тад, отпевао стихиру *Тебе одјејущагосја*, сећање Косте Христића на одласке на богослужења током школских дана (60-их година), посебно на богослужбени ток Велике седмице у Саборној цркви, освежено је и ширим освртом на рецепцију појања тадашњег архимандрита:

„Из цркве се чује таласасто брујање побожних песама, које, прелазећи с једне певнице на другу, беху као одзив скрушеним молитвама свештеника пред олтаром (...) И кад би архимандрит Теодосије Мраовић својим јасним и необично пријатним гласом запојао: 'тебе одјејущаго сја свјетом јако ризоју', цела би публика уздрхтала осећањем свете побожности, пуна срца дубоке туге и пуних суза очију...“⁵⁰¹

Из Милићевићевих бележака дознајемо и друге појединости о приликама на пољу црквене музике у Београду у седмој и почетком осме деценије 19. века. Значајан број дневничких записа доноси податке о активностима хора Вазнесењске цркве, под руководством Антонија Цимбрића,⁵⁰² у којем је певала и пишчева кћерка

⁴⁹⁹ Види: Даница Петровић, „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца“, *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца, Осмогласник*, књ. 7, Завод за уџбенике и наставна средства, „Нота“, Београд, Књажевац 1996, XX.

⁵⁰⁰ Управо је према појању Теодосија Мраовића Стеван Мокрањац забележио две стихире на Велики петак. Види: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца, Празнично појање*, књ. 86, прир. Д. Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Београд – Књажевац 1998, 277–278, 282–284.

⁵⁰¹ Коста Христић, *нав. дело*, 512–513.

⁵⁰² Антоније Цимбрић, родом из Футога, музички је школован у Пешти. Имао је већ дужу педагошку праксу као учитељ и директор основне школе у Руми пре него што је примљен за предавача нотног певања у Београдској гимназији. Види: Стана Ђурић-Клајн, *Млади дани Стевана Мокрањца, Мокрањчеви дани*, Неготин 1981, 8; Иста, „Музичко школовање у Србији до 1914. године“, у: *Музичка школа Мокрањац 1899–1974*, Београд 1974, 11–41.

Ана Милићевић, ученица Стевана Годоровића. Мањи број дневничких записа говори да се активностима хора придруживао и Милићевићев старији син Мита.⁵⁰³

Милићевићеве белешке говоре да је овај ансамбл, осим у Вазнесењској, узимао учешћа и на службама у Саборној цркви. Запис о свечаној васкршњој литургији 20. априла 1869. године доноси податак да је службу вршио митрополит Михаило (1826–1898) са два ђаконa и шест свештеника, међу којима је био и архимандрит Нићифор Дучић (1832–1900). Писац запажа да је хор изузетно лепо певао, посебно песме *Јелици во Христа*, *Алилуја* и *Херувику*. Занимљива је и опаска да „јеванђеље читаше три пута на словенском (црквенословенском, прим. Н.М.) и једном на грчком, а на српском ни речи.“⁵⁰⁴

Још једно сећање на лепоту црквене песме у Саборној цркви Милићевић везује за појање ђаконa Живојина, наводећи да је за вернике било посебно пријатно када би ђакон певао песму Богородици *Достојно јест*.⁵⁰⁵

Са друге стране, у записима Милана Ђ. Милићевића уочавамо и значајан степен критичког односа према карактеристикама појачке праксе у Београду. На првом месту, он истиче проблем неразговорног певања и лоше дикције у изношењу литургијских текстова. Са носталгијом се присећајући нивоа на којем је црквено појање било у време митрополита Петра Јовановића (1800–1864), писац износи изразито негативну критику у вези са односом митрополита Михаила према поменутиим проблемима: „У цркви се човек може скандалисати слушајући ово немарно и хаљкаво певање (...) Јутрошњи је канон тако певан, да је најбуднији човек могао рахат заспати.“⁵⁰⁶ Милићевић са жаљењем уочава неспремност појаца за усклађено, хармонично заједничко појање, коментаришући и да је „срамота шта се чини од лепог нашег црквеног певања! Да побегне човек, као од арлаукања, и митрополит се чуди што свет не иде у цркву“.⁵⁰⁷ О сличним проблемима писали су и поједини црквени музичари почетком 20. века, у циљу континуираног унапређивања

⁵⁰³ Др Мита Милићевић (1855–1919) био је лекар у Српско-турском рату, а након студија у Паризу и први Србин-физикус, начелник санитета током владе Владана Ђорђевића.

⁵⁰⁴ Милан Ђ. Милићевић, *Дневник*, 67–68.

⁵⁰⁵ Исто, 109.

⁵⁰⁶ Исто, 198.

⁵⁰⁷ Исто, 436.

квалитета појања на богослужењима, отварајући и деликатне теме о музичким, естетским и функционалним карактеристикама црквене, богослужбене, односно духовне музике у ширем смислу.⁵⁰⁸

Упечатљива је и чињеница да поменута Милићевићева запажања стоје насупротив сазнањима о посвећености митрополита Михаила пољу црквене музике. Само један од примера је митрополитово интересовање за пионирски подухват Корнелија Станковића на бележењу напева српског појања, као и залагање за музичко описмењавање у Кнежевини Србији.⁵⁰⁹ О великој моралној, али и логистичкој и финансијској подршци и помоћи коју је митрополит пружао у прикупљању средстава за штампање композиторских првих нотних издања сведочи и сам Станковић, у предговору првој књизи „Православног црквеног појања“, објављеној у Бечу (1862).⁵¹⁰ Преписка Корнелија Станковића са Петром Димићем потврђује да је митрополит заповедао да ученици београдске Богословије буду подучавани на основу Станковићевих записа и да на богослужењима буде извођена искључиво Станковићева Литургија, као и да је настојао да ангажује Станковића на месту професора црквеног хармоничног појања у Београду.⁵¹¹ Такође, познато је да је

⁵⁰⁸ Из записа Душана Котура (1870–1936), композитора, музичког педагога и музичког писца, млађег савременика Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића и Тихомира Остојића, првог редовног професора музике у Карловачкој гимназији, сазнајемо да је потреба за лепим певањем на богослужењу и почетком 20. века заокупљала пажњу појединаца, активних на пољу српске црквене музике, али и опште музичке културе и просвете. Котур наглашава да је потребно разматрати проблем неосетљивости цркве и државе према лепим уметностима, према црквеном, народном и уметничком певању, као и питање стручне спреме певача и учитеља певања, при чему нарочито истиче неопходност већих, системских улагања у музичко усавршавање појединаца. Котур посебно говори о потреби за образовањем црквених музичара и за комуникацијом између јерархије и појаца.

Упор. Наташа Марјановић, „Душан Котур – портрет композитора, педагога и музичког писца. Преглед рукописне заоставштине“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 52, 2015, 185–198.

⁵⁰⁹ Упор. Димитрије Стефановић, „Митрополит Михаило и Корнелије Станковић“, у: *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књ. СХVIII, Одељење историјских наука, књ. 31, Београд 2008, 293–304.

⁵¹⁰ Види: Корнелије Станковић, Предговор, у: *Српско народно црквено појање*, књ. 1, 2, 3, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Фототипска издања, књ. 16, Београд, Нови Сад 1994.

⁵¹¹ Упор. Димитрије Стефановић, *нав. дело*.

митрополит био велики добротвор Београдског певачког друштва и да се залагао да од 1881. године овај хор редовно поје на литургијама у Саборној цркви у Београду.⁵¹²

Из различитих, фрагментарних Милићевићевих записа о дневним активностима, видимо да је током 1869. и 1870. године често боравио у друштву са митрополитом Михаилом и другим представницима црквене јерархије. У овом окружењу упознао је и шабачког владикау Гаврила Поповића, ректора Лицеја и почасног члана Српског ученог друштва, као и Димитрија Поповића (1814–1882), сомборског катихету, пароха и књижевника. Из записа нажалост није видљиво да ли је у њиховим сусретима било и прилика за разговоре и расправе о црквеном појању.

Најзад, занимљиве утиске о црквеној музици у Београду забележио је, између 1892. и 1894. године, француски учитељ младог краља Александра Обреновића, Албер Мале. Белешке из пера *другог*, из друге културолошке перспективе, доносе драгоцену осветљења српског духовног наслеђа и односа према српској црквеној уметности. Посебан утисак на писца је оставила атмосфера на опелу дворском маршалу Кости Јанковићу (1892). Мале описује кључне сегменте обреда који је вршио митрополит Михаило, уз сећање на појање свештеника и на учешће хора (вероватно Београдског певачког друштва) у служби:

„Певају псалме на српском језику (црквенословенском, прим. Н. М.), у истом ритму и истом сетном тону као што су њихове народне песме, мелодије, уз које играју своја 'кола'. Нема пратње. С времена на време хор на галерији, хор прекрасних гласова, одговара на ставове, час врло тихо, час, пуним гласом: 'Господи помилуј! Господи помилуј', по некој сасвим модерној мелодији!“⁵¹³

Занимљиви су и Малеови музички утисци са једног венчања у Саборној цркви, којем је сасвим случајно присуствовао. Он упућује сликовито писмо породици, живописно описујући комплетан догађај, ток црквеног обреда и обичаје (пише како изгледају младенци, сватови, понашање појединаца, итд.). За истраживање двеју народних традиција (српске и француске), односно црквено-

⁵¹² Упор. Даница Петровић, „Оснивање и првих шест деценија“, у: *Прво београдско певачко друштво...*, 18.

⁵¹³ Албер Мале, *нав. дело*, 99–100.

музичких традиција православне и католичке цркве, те у ширем смислу и културних и црквено-музичких веза између Истока и Запада и за феномен рецепције црквеног појања, значајан је Малеов коментар о односу вокалне и инструменталне традиције у богослужбеним оквирима: „Поју се песме које потпуно личе на наше, али недостају оргуље. Што се оргуља тиче, треба да их човек не чује да би схватио колико је то лепо и колико доприноси осећању побожности.“⁵¹⁴

Фрагментарне записе о појању проналазимо и у путописним белешкама Владана Ђорђевића и Милана Ђ. Милићевића. Док Ђорђевићева сећања на боравак у Студеници (1864) доносе кратак спомен на јутарњу службу у манастиру, уз не сасвим прецизан коментар да су за певницом појали „ђаци“, Милићевић у *Путничким писмима и записима из књажевачког краја* (1876) бележи да је присуствовао богослужењу у цркви у Зајечару, наглашавајући да је црквено појање које је том приликом чуо било на значајно нижем нивоу од оног које је имао прилике да слуша у Неготину.⁵¹⁵ Овај податак не чуди, с обзиром на чињеницу да поменуте године Неготинско певачко друштво, које је 1872. основао Стеван Мокрањац, већ има четворогодишње искуство у богослужбеном и концертном наступању.⁵¹⁶

б. Мелографи, диригенти и композитори заслужни за неговање српске црквене музике

Док Милан Савић и Михаило Полит-Десанчић у већ поменутих мемоарским одломцима подсећају на допринос Александра Морфидиса Нисиса и на значајну подршку Јована Полита у процесу увођења и развоја хорског црквеног појања у Новом Саду, у сећањима Тодора С. Виловског представљена је улога пишчевог деде

⁵¹⁴ Исто, 104.

⁵¹⁵ Види: Владан Ђорђевић, *Путничке црте...*, 70; Милан Ђ. Милићевић, *Путничка писма и записи...*, 21.

⁵¹⁶ Ово певачко друштво је 1877. године, под називом „Неготинска позоришна певачка дружина“, уједињено са неготинском позоришном дружином (активном од 1868). *Корнелије*, Гласник Црквене певачке дружине „Корнелије“, Београд 1883, 128. Нав. према: Стана Ђурић-Клајн, *Млади дани Стевана Мокрањца*, 7.

Ђорђа Тамбурића у знаменитим догађајима из српског народног и културног живота из времена пре револуције (1848), међу којима су нарочито истакнути процеси увођења нотног појања у Панчеву. Писац такође наглашава да је управо деда у породичном кругу Виловских неговао национална осећања, подучавао децу у области српског језика и веронауке.

Главни сегмент мемоарских бележака Виловског посвећен је, разумљиво, културним и црквеним приликама у Бечу, у којем је писац провео значајан део живота. Према његовим речима, бројчано јака српска колонија у Бечу 60-их година 19. века, и посебно пријатељски контакт чиновничких и трговачких породица које су међусобно неговале осећање националне припадности (старајући се о томе да им „подмладак сасвим не утоне у мору туђинштине“!) чинили су пријатнијим живот српских породица у царској престоници.⁵¹⁷ Писац истиче да су Срби у Бечу у овом периоду недељом и о празницима одлазили у велику грчку цркву Св. Тројице, у малу грчку цркву Св. Георгија, или у капелу царско-руског посланства, као и да су грчку службу сматрали достојном заменом обреда у српској цркви. Наглашено је и да је приређивање народних светковина попут светосавских прослава доносило велике тешкоће и да су српски родитељи нерадо прихватили да њихова деца уче веронауку у грчкој цркви, на немачком језику. Отуда је и тежња за оснивањем српске цркве и српске школе, присутна међу бечким Србима још из периода Вуковог живота и рада, постајала у шестој деценији 19. века све израженија и интензивнија. Виловски описује прве кораке ка остварењу ових замисли, које су предузимали угледни српски чиновници и трговци, уз напомену да је српски патријарх Јосиф Рајачић 1860. године известио бечке Србе о одобрењу цара Фрање Јосифа да се отпочне са сакупљањем прилога за изградњу цркве и конституисање српске православне црквено-школске општине.⁵¹⁸ Српска црквена заједница добијала је значајне прилоге за изградњу цркве и од организовања концерата и песничких вечери, а као што је већ поменуто,

⁵¹⁷ Тодор С. Виловски, *нав. дело*, 50.

⁵¹⁸ Виловски наводи да су међу њима били: Ђорђе Стојаковић, тада дворски саветник и члан највишег суда и Јован Владислав, угледни и богати бечки трговац, дворски саветник Огњеслав Утјешеновић Острожински и тумач у највишем суду, касније и владин саветник Велимир Барбарић, као и трговци Никола Маленица, Димитрије Мирковић и Коста Величковић. Тодор С. Виловски, *нав. дело*, 52–53.

Корнелије Станковић је био један од највећих приложника, одржавши два значајна концерта чији су приходи били намењени црквеном фонду.⁵¹⁹ Нажалост, до остварења овог подухвата није дошло због недостатка новчаних средстава, додељени плац за градњу храма је изгубљен и процес изградње српске цркве је почео тек 1890. године.⁵²⁰ У међувремену, Срби су и даље одлазили на богослужења у грчку и руску цркву, а у појединим приликама су успевали да издејствују изнајмљивање простора за самостално служење литургије на црквенословенском језику.

Виловски напомиње да је чежња за домовином међу бечким Србима била посебно изражена у време божићних и ускршњих празничних дана и о светосавским прославама: „Српска литургија, српске песме, народни обичаји могли су их одушевити до екзалтације.“⁵²¹ Забележена је успомена на српску литургију која је, на молбу Јована Виловског, 1871. године на дан Св. Саве служена у грчкој цркви Св. Георгија. Писац саопштава да је службу, уз садејствовање руског ђакона, вршио војни свештеник Јован Кришан, а да је црквеним хором, састављеним од највиђенијих српских трговаца, управљао трговац Мита Ђорђевић, тада познат под именом „der schöne Mita“. Виловски се присећа и да је светковина закључена селом, на којем су били присутни грађани и ђаци:

„Црква је била дупком пуна српскога света. Било је чиновника, официра, трговаца, занатлија, ђака и осталог света у толиком броју, да су они који су доцније дошли једва добили места у цркви. Женски свет био је такође заступљен. Гђа Мина Вукомановићева, кћи Вукова, која се иначе на јавним местима нигде није могла виђати, одстојала је целу службу и затим светковину, која је у цркви приређена у почаст српској деци. Милина је била гледати ову у пуном броју искупљену српску општину. Ни сада, после толико

⁵¹⁹ „Писмо захвалности художнику Корнелију Станковићу“, Одборски записник, II заседање 13. јула 1861, Архивски фонд цркве Светог Саве у Бечу, за годину 1861. Нав. према: Милош Станковић, *нав. дело*, 29.

⁵²⁰ Свечано освећење новоподигнуте Српске православне цркве у Бечу одржано је 1893. године. Свечаности је присуствовао цар Фрања Јосиф I. Чиноејствовао је митрополит буковинско-далматински из Черновица Силвестер Морарију-Андрејевић, уз асистенцију свештеника Зуркана, руског проте Рајевског, грчких архимандрита Филаретеса и Серафима Серлиндиса. Извршене су велике припреме за дочек цара, а значајну улогу имала је и војничка музика. Види: Милош Станковић, *нав. дело*, 65.

⁵²¹ Годор. С. Виловски, *нав. дело*, 58.

година, не могу да затајим чувства која су ме онда обузимала. Задовољство и одушевљење могло се опазити на свачијем лицу, нарочито када се на крају службе при помену српског светитеља захори из стотину и више грла светосавска песма...⁵²²

Значајан део мемоарских записа о животу и делу Корнелија Станковића односи се, као што је у претходним поглављима поменуто, на његов кључни допринос пољу српске црквене музике. Када говори о овој области Станковићеве делатности, Десанчић износи податке драгоцене за разумевање композиторовог приступа раду на хармонизовању једногласних црквених напева; напомиње да су му и Станковић и Симон Сехтер, Станковићев бечки професор који је надгледао и помагао овај процес, детаљно преносили искуства и говорили о текућим проблемима.⁵²³ Писац отуда коментарише да је „тип нашега црквенога појања нешто особито, што није нимало налик на друго западно црквено појање. Ту је нешто, што није ни 'дур' ни 'мол', па и ритам одступа од правила, што их имамо у музици.“⁵²⁴ Помиње и да му је Александар Морфидис Нисис, „познавалац источног црквеног појања, говорио (...) да оно, што западњаци не разумеју у нашем црквеном појању, да је то тип прастаре јелинске песме“.⁵²⁵ Овим запажањима, Десанчић показује лично интересовање за област црквеног појања, али и виђење изузетно сложеног проблема, који је током 20. века постао предмет музиколошких и богословских истраживања културолошких и музичких веза између византијске и српске, односно грчке појачке традиције.⁵²⁶

⁵²² Исто, 58.

⁵²³ Познато је да је Сехтер, будући да није познавао специфичну мелодијску структуру српског црквеног појања, уз додатне напоре анализирао српске народне напеве како би препознао њихове тоналне основе и Станковићу пружио адекватне сугестије за рад на хармонизацији ових мелодија. О овом проблему сведоче и Сехтерова писма упућена Станковићу током 1856. и 1857. године. Види: Наташа Марјановић, „Из преписке Корнелија Станковића...“, 115–126.

⁵²⁴ Михаило Полит Десанчић, *Покојници*, Новосадски манускрипт, Нови Сад 2006, 49.

⁵²⁵ Исто, 49–50.

⁵²⁶ Види: Стеван Ст. Мокрањац, „Предговор“, у: *Осмогласник*, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 3–13; Petar Bingulac, „Crkvena muzika u Srbiji“, у: *Muzička enciklopedija*, 1, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, 369–372; Исти, „О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа“, *Раџ XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967*, Београд 1974, 557–564; Vinko Žganec, *Muzički folklor*, I, Zagreb 1962; Даница Петровић, „Фрушкогорски манастири и српско појање..“; Весна Пено,

Подаци о Станковићевим контактима са кругом познаника и сарадника Михаила Рајевског, којима је припадао и руски композитор Алексеј Љвов (Алексей Фёдорович Љвов), сведочи о могућим разменама идеја у вези са радом на пољу хорске црквене музике. Резултатима истраживања руско-српских веза, када је реч о третману једногласног црквеног напева, отворена су и питања о могућим утицајима рада Придворне петербуршке капеле на усмерења Станковићевог ангажовања. Током пете деценије 19. века, под руководством Алексеја Љвова, у Петербургу је спроведен рад на хармонизацији обимног корпуса црквених песама целокупног годишњег круга. Могуће је да је идеја о оваквом третману црквеног напева посредним путевима дошла и до Михаила Рајевског, који је исказивао подршку и у вези са Станковићевим радом на истом пољу.⁵²⁷

Појединости о Станковићевом раду и руско-српским везама на пољу српске црквене музике забележене су и у *Дневнику* Милана Ђ. Милићевића. Индикативни су записи о Милићевићевом познанству и сарадњи са руским писцем и музикологом Владимиром Фјодоровичем Одојевским (Владимир Фёдорович Одоевский/ 1804–1869). Према Милићевићевом сведочењу, Одојевски је показивао особито интересовање за наслеђе српског духовног музичког стваралаштва. Забележено је да је 1869. године посебно молио да му Милићевић пошаље све постојеће нотне записе српског црквеног појања.⁵²⁸ Ове белешке, као и оне које потврђују да је Милићевић слао Станковићеве објављене збирке црквених песама заинтересованим пријатељима у Петроград, значајна су допуна досадашњим истраживањима о поменутиим везама.⁵²⁹

О српско-руским контактима и везама на пољу црквене музике посредно говоре и мемоарски записи Савке Суботић. Она нотира да је крајем 60-их година

Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 1999; Иста, „The Tonal Foundations of Serbian Church Chant“, *Acta Musicae Byzantinae*, III, Iasi 2001, 21–29; Предраг Ђоковић, *Српско црквено појање – теоријске основе и практична примена*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 2010, 46–112.

⁵²⁷ Упор. Марина Рахманова, „Корнелиј Станкович и Россия“, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца*, Београд, 9–11. новембар 2006.

⁵²⁸ Милан Ђ. Милићевић, *Дневник*, 51.

⁵²⁹ Аутограф Корнелија Станковића под називом „Гласови“ у заоставштини Одојевског такође сведочи о интересовању руског музиколога за српске црквене мелодије. Види: Князь Владимир Одоевский. *Дневник. Переписка. Материалы*, Москва 2005. Нав. према: Марина Рахманова, *нав. дело*, 2.

извесни „богослов К.“ долазио у дом Суботића да се захвали за препоруку коју је од Јована Суботића добио за пријаву за школовање у Кијеву. Исте вечери, према Савкином сведочењу, у дому Суботића је био и један Рус са својом женом, који је пак њеном супругу донео препоруку „ради купљења црквених и народних песама“.⁵³⁰

Посебна група документарних бележака односи се на допринос ученика и сарадника Велике новосадске православне гимназије на пољу црквеног појања у другој половини 19. века. Уз похвале целокупног дела директора Гимназије Васе Пушибрка (1837–1917), Милан Савић истиче изузетне заслуге за неговање црквеног појања током свих 40 година његове управе (1871–1910).⁵³¹ У *Портретима с писама*, Јован Грчић такође помиње да је Пушибрк са великом посвећеношћу унапређивао црквено појање у Гимназији, као и да је уз његов подстицај Тихомир Остојић приредио и објавио литургијске песме за мешовити хор (1887).⁵³² Истакнуто је да је Пушибрк у листу *Стражилово* (бр. 38, 1887), чији је оснивач и уредник био сам Грчић, у чланку „Српско православно црквено пјеније“ изузетно похвалио Остојићев рад, нагласивши да је њиме омогућено да старо карловачко појање замени утицај страних, „туђинских“ мелодија које „нашем срцу не годе, ма како иначе вештачки биле удешене“.⁵³³ Пушибрков коментар односи се уопштено на стране утицаје који су у поље црквене музике продирали посредством рада новоформираних певачких друштава. Упечатљив је, међутим, и помало необичан, његов суд о раду Корнелија Станковића на пољу сакупљања и очувања српског црквеног појања. Пушибрк замера Станковићу да народну песму не репродукује верно, наводећи да се уметнику „свиђало да понешто према своме укусу промени и дотера“, и да је црквеним мелодијама неретко „давао другојачији тон и пратњу, каква не годи нашем уву ни нашем срцу, те нам с тога изгледају његове црквене композиције скоро као туђе“(!). Иако истиче да је са музичке стране Станковићево дело вредно сваке похвале,

⁵³⁰ Савка Суботић, *нав. дело*, 57.

⁵³¹ Види: Милан Савић, *Наши стари*, 68.

⁵³² Види: Даница Петровић, „Тихомир Остојић и српска музичка баштина“, *Православно српско црквено пјеније, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић, за мешовити и мушки лик*, прир. Даница Петровић и Јелена Вранић, Матица српска, Музиколошки институт САНУ, Нови Сад, Београд 2010, 9–17.

⁵³³ Јован Грчић, „Васа Пушибрк“, *Портрети с писама*, 2, 16.

Пушибрк додатно процењује да је сам хорски слог у његовим хармонизацијама исувише сложен, чак и за највештије певаче, и у овом проблему види објашњење за слабо прихватање Станковићевог „православног црквеног појања“ међу народом у српској цркви. На фону ове критике, Пушибрк похваљује мелографски и композиторски рад Тихомира Остојића, као и рад на бележењу црквених напева којим су се бавили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић. Истиче да је црквена мелодија у Остојићевим записима „чисто српска, народна“, а да је хармонска пратња „снажна, милозвучна и такођер узета из народа“.⁵³⁴

Пушибрков став о Станковићевом раду чини се необичним, с обзиром на рецепцију уметничког дела још у периоду 19. века и, посебно, на чињеницу да је Станковић хармонизације заснивао на изворно забележеним напевима српског појања.⁵³⁵ Познато је, са друге стране, да су први изданци хорске црквене музике, попут *Литургије* Александра Морфидиса-Нисиса коју су и ученици Новосадске гимназије изводили током прве етапе увођења вишегласја у богослужење, наилазили на оштру реакцију представника црквене јерархије и других образованих личности које су биле противници такозваног „хармоничног пјенија“, те да се нису ни могла одржати као део богослужења. Према мишљењу Ђорђа Натошевића (1821–1887), наставника и директора Гимназије током шесте деценије 19. века (1853–1857) и надзорника српских школа, оштро је осуђивано „ново, помодно и театрално певање, извијање, трилирање и цифрање“, којим је онемогућено очување физиономије и карактера изворних српских црквених напева.⁵³⁶ Ово стање је управо било измењено првим извођењима *Литургије* Корнелија Станковића, почетком 70-их година, напореда са почетком Пушибркове управе у Гимназији.

⁵³⁴ Васа Пушибрк, „Српско православно црквено пјеније“, *Стражилово, лист за забаву, поуку и књижевност*, 38, 1887, год. III, 600–602.

⁵³⁵ О овоме сведоче сами рукописи из композиторове заоставштине, који у свему одражавају „прву руку“ Корнелија Станковића. Посебно занимљиве за поређење, хармонизоване црквене песме и оне које су забележене у једногласном облику, такође потврђују да је Станковић у хармонизацијама у деоници сопрана увек доследно бележио непромењену, изворну народну мелодију.

⁵³⁶ Ђорђе Натошевић, *Упутство за предавање букварских наука учитељима народних училишта у Аустроугарском царству*, Беч, 1858. Упор. Биљана Милановић, „Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду“, 90.

Грчићеви записи, на другој страни, обелодањују и појединости о Пушибрковој неслози са Тихомиром Остојићем, која се пре свега одражавала у њиховом различитом односу према естетици хорске црквене музике. Грчић напомиње да је Пушибрк гајио афинитет према пунијем, чак масовном и грубом звуку већег хорског ансамбла, док је Остојић заступао став да се бољи резултати постижу у раду са мањим, добро увежбаним саставом. Истакнуто је такође и да је Пушибрк напослетку увидео исправност Остојићевог становишта, али тек након што се Остојић због основе њиховог неслагања већ био одрекао позиције наставника појања у новосадској гимназији (1895).

Грчић описује још једну размирицу између Пушибрка и Остојића. Испричано је да је на Туциндан 1896. године Остојић замолио управника да божићне празничне дане проведе у манастиру Ковиљу, где је био позван од стране игумана Мирона Ђорђевића. Упркос неслагању Васе Пушибрка, који је захтевао да Остојић остане да диригује на празничној служби у Новом Саду, Остојић је одбио, самовољно сугеришући да ће га у дириговању одменити Јован Грчић. Након овог догађаја, Пушибрк је понудио Јовану Грчићу да преузме Остојићево место професора појања у Гимназији. Грчић у записима наводи да му је Остојић веома замерио што је прихватио ову Пушибркову понуду и да од овог тренутка током дугог низа година двојица дотадашњих блиских пријатеља чак нису ни разговарали. Ова слика наружује утисак о односу Тихомира Остојића према Грчићу као његовом личном учитељу и добротвору.

За истраживање историје хорског појања у српским црквама у Новом Саду драгоцен је и податак да је Пушибрк, поучен Остојићевим ставовима о вокалним и техничким могућностима различитих хорских састава, 1896. године од једног великог формирао три мања хорска ансамбла, која су наизменично појала у Саборној, Успенској и Алмашкој цркви.⁵³⁷ У *Портретима с тисама* забележено је, помало

⁵³⁷ Постоји податак и да је, по жељи једног броја ученика Гимназије да похађају и приватне часове црквеног појања – осмогласног пјенија, Васа Пушибрк основао посебан, мали црквени хор у којем су ученици подучавани Осмогласнику. И овај ансамбл, као и велики хор који је појао сваке недеље и празника у цркви, водио је Тихомир Остојић. Упор. Светолик Пашћан-Којанов, „Музичко васпитање“, у: *Новосадска гимназија. Споменица 1810–1960*, Одбор за прославу 150-годишњице, Нови Сад 1960, 101–102. О хорској појачкој традицији у новосадској Саборној цркви види и: Богдан Ђаковић,

непрецизно, да су активности ових хорова биле под руководством ученика Гимназије, учитеља/катихете Милана Ћирића и самог Јована Грчића.⁵³⁸

в. Црквена музика у систему школског образовања

У записима Јована Суботића наглашено је да је у 19. веку лепо појање сматрано једним од највећих квалитета у служби сваког учитеља. Посебно поглавље *Идиле*, првог сегмента пишчеве аутобиографије, посвећено је успомени на двојицу учитеља и појаца у Руми. Занимљиво је, при том, да Суботић представља учитеље као искусне појце, али истиче и упечатљиве недостатке када је реч о њиховим гласовним могућностима и вештини појања. Писац портретише Јована Поповића као врсног познаваоца црквеног пјенија у домену теорије, али наглашава и да учитељ због свог „гавранског гласа“ у пракси „није смео уста отворити“.⁵³⁹ Истакнуто је да је Поповић познавао ову своју слабост, те је месецима подучавао своје ученике црквеним песмама, како би појали уместо њега на свим редовним богослужењима. У овом одељку, писац наговештава да је и сам припадао групи Поповићевих ученика, „славујчића“ који су на вечерњој, јутарњој служби, литургији, часовима, па и на парастосима, преузимали улогу главних појаца. У шаљивом тону, говорећи о себи у трећем лицу, Суботић вреднује сопствене појачке способности:

„Је су ли Румљани тим местозаступним певцем били усхићени или само и задовољени, то не налазимо забележено ни код нашег хронисте Нестора ни код мађарског краља Беле бележника; по свој прилици, да певчик није спадао ни у славује ни у славујиће, а и тим се доказало, да је дрека деце у првом детињству извесна мука за мајку и сина, кога двори, али да није сигурна школа за одликовање у конзерваторији.“⁵⁴⁰

„Хорови у Саборној цркви у Новом Саду“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 1994, 113–123.

⁵³⁸ Јован Грчић, *Портрети с писама*, 2, 96.

⁵³⁹ *Живот дра Јована Суботића*, 49–50.

⁵⁴⁰ Исто, 50.

Суботић критикује и појање учитеља Илије:

„Глас је имао добар, али не знам у којој је конзерваторији научио био, да сваком слогу и певаној стихире дода, место паузе или дужине, слог 'га', 'ге', итд.

Тако је његова херувимска песма гласила овако: 'Иже-ге-ге-ге-ге-ге Хе-ге-ге-ру-гу-гу-гу-гу-ви-ги-ги-ми-ги-ги' итд. Може се мислити, да се мелодија можда и није тако рђаво преливала, али је текст киптио од штампарских погрешака кроз оне стереотипне га, ге, ги, го, гу (...) Зато су га и звали у селу више 'учитељ Геда', него учитељ Илија.“⁵⁴¹

Податак да је румски учитељ током низа месеци подучавао ученике литургијским песмама представља и посредно сведочанство о тадашњој методологији учења појања. У првим деценијама 19. века, када нису постојали нотни записи новијег српског појања, ова вештина је савладавана према старом начину учења, по слуху.⁵⁴²

Без обзира на овај метод учења, српске школе у Хабзбуршкој монархији дале су изузетан допринос очувању и неговању српског појања.⁵⁴³ Драгоцена сведочанства о културном животу Срба у Угарској и о учењу црквеног појања у српској школи у Сентандреји у седмој и осмој деценији 19. века доносе и мемоарске белешке Павла Софрића. Познато је да су у првим, тривијалним сентандрејским основним школама ђаци на првом месту подучавани српском језику, веронауци и црквеном појању, а да су учитељи већином били свештена лица или учитељи „магистри“, који су осим учитељске дужности обављали дужност појаца у цркви, црквењака и звонара.⁵⁴⁴

Писац приказује место црквене песме и молитве у распореду свакодневних школских обавеза и активности, детаљно описујући однос ученика према часовима

⁵⁴¹ Исто, 53.

⁵⁴² Упор. Предраг Ђоковић, „Методика наставе црквеног појања у прошлости и данас“, *Иконографске студије*, Седми симпозијум посвећен теорији црквене уметности, Црквена уметност и метод, Академија – Висока школа Српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд 2014, 147–163.

⁵⁴³ Исто, 149.

⁵⁴⁴ Федора Бикар, „Сентандрејске основне школе, учитељи и ђаци“, *Сентандреја у огледалу...*, 196–197.

веронауке и појања, као и методiku учења и однос учитеља према ђацима. Према Софрићу, већ при уласку у учионицу ђаци српске школе би учитеља поздрављали „певајућим гласом“, а дневни распоред часова и других обавеза започињао би и завршавао заједничком молитвом. Писац памти омиљене јутарње молитве *Царју небесниј* и *От одра од сна воздвигал мја јеси Господи*, напомињући да су ученици, ако би наступао неки од већих црквених празника, на почетку дана обавезно певали и тропар и кондак празника. Истакнуто је да се школски радни дан завршавао литургијском песмом *Спаси Христe Боже и помилуј*, уз шаљиви коментар да је стога ова песма ученицима била омиљена: „Зато кад би се о коме ђаку приметило да воле песму *Спаси Христe Боже* значило је, да је немаран ђак.“⁵⁴⁵ Нотирано је да је ова химна, као и молитва Светом Духу *Царју небесниј*, била и на уобичајеном „репертоару“ пре и после завршних испита.⁵⁴⁶

Пишчеви записи упечатљиво говоре о методици наставе и односу учитеља према ђацима на часовима веронауке. Ова сведочанства потврђују да су у другој половини 19. века у оквирима васпитно-школског система била значајно умножена средства за кажњавање деце.⁵⁴⁷ Софрић у више наврата говори да је стекао крајње одбојан однос према школи због учитеља који је ученике често физички кажњавао; истакнут је и снажан утисак да тадашњи наставници „нису поимали човека, да у детету нису видели будућег свесног и разборитог створа“, будући искључиво занесени својом силом над невином децом.⁵⁴⁸ Овај пример убедљиво нарушава слику о детињству у 19. веку као о посебном свету који постоји равноправно са светом одраслих, глорификује се као најлепши део живота и као најчистије доба човечанства, у којем се дете перципира као личност ван свесних моралних дилема и чије су радње и акције су лишене моралног контекста.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Павле Софрић, *Моменти из прошлости и садашњости вароши Сентандреје, Моје ђачке успомене*, Библиотека *Осветљења*, Панчево 1994, 90.

⁵⁴⁶ Исто, 101.

⁵⁴⁷ Упор. Федора Бикар, *нав. дело*, 197.

⁵⁴⁸ Павле Софрић, *нав. дело*, 99.

⁵⁴⁹ Владимир Симић, „Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века“, у: *Приватни живот код Срба...*, 136.

Упечатљиве су Софрићеве напомене о значају часова веронауке у школском образовном систему, али и сведочење да су ђаци катихизис на црквенословенском учили са великом муком, механички и без основног разумевања. Ово се јасно види и из поређења које Софрић прави између часослова, псалтира и буквара, наглашавајући да једино штиво из буквара памти дословно у одломцима, јер му је оно било разумљиво и пријемчиво. Писац се сећа да је учитељ Георгије Јосифовић љуто кажњавао свако застајкивање и замуцкивање приликом јавног читања црквенословенског текста, излажући ученике великим непријатностима. Софрић процењује овакво учитељево опхођење као веома удаљено од хришћанског, реторичким питањем подсећајући на основне јеванђељске поруке: „да ли је такав рогобатан начин учења прикладан благој Христовој вери?“⁵⁵⁰

Предмети попут историје, географије, природних наука и хигијене били су, како сведочи Софрић, занемаривани у програму школског рада, док је нагласак био на учењу црквеног појања. Из мноштва немиких сећања на школске дане, писац истиче да је ова област ученицима пружала „једину радост и задовољство“. Напоменуто је да је учитељ Јосифовић био веома добар појац уз кога су ученици савладали значајан број литургијских химни, али и градили музички укус стичући прве утиске о лепоти црквених мелодија:

„Сам учитељ веома се добро разумевао у црквеном појању и радо је примао, ако му се признавало да дубоким разумевањем и осећајем, поји. При појању, упућивао нас је на хармонију, и ову реч прво од њега чух (...)

Обично је ученик најбољег гласа започињао, а ми му следовасмо. У цркви готово највећи део литургије ми ђаци отпојасмо и тешко је било наћи којег год тропара и кондака, а да га не знадосмо отпојати. И читање апостола у цркви наша је дужност била и најопробанији у томе постадосмо 'чтецовима'. И мени је та част у део пала.“⁵⁵¹

Софрић пише да су ученици српске школе редовно присуствовали и појали на литургијама, вечерњем, бденију, јутрењу и часовима, као и на погребима, када би

⁵⁵⁰ Павле Софрић, *нав. дело*, 93.

⁵⁵¹ Исто.

носили крст, чираке и рипиде и певали *Свјатиј Боже*. О великим празницима, долазили би у школу раније, да би учитељ преконтролисао да ли су сви уредни, лепо окупани и дотерани. Прочитали би апостол за тај дан, провежбали песме које ће се појати на служби, давана су им упутства за ток читавог церемонијала. Ово пишево сећање представља и значајну допуну сведочанстава о учењу појања „по каталогу“, које је било заступљено и у Карловачкој гимназији, још од времена митрополита Стефана Стратимировића.⁵⁵²

„А кад огласи прво звоно, учитељ ће рећи: 'Ћипровчани пођите!' и онда они ученици, који су одређени да иду у 'ћипровачку' цркву, построје се и полазе. После ових долажаху они, који имађаху да иду у друге цркве и учитељ би их редом упутуио, рекав: 'Оповчани полазите!' и ови би одлазили за 'оповачку' цркву. После њих би рекао: 'Пожаревљани полазите!' и онда би се кренули ученици за 'пожаревачку' цркву. И тако редом, најкасније би се кретали 'Саборчани', тј. они који су одређени били да иду у Саборну цркву. Ова је група ђака најмногобројнија била, јер је уз владуку и највећи број ученика био потребан. У овој сам групи и ја увек био. Ну нама ученицима далеко је пријатније било да идемо у другу коју цркву, јер је овде божија служба далеко краћа била него у Саборној уз владуку, а сем тога се далеко слободније кретасмо без учитељеве контроле. Нарочите су привилегије уживали 'Ћипровчани' где је благи и према деци веома предусретљиви П. Р. био парохом.“⁵⁵³

О благиости у опхођењу учитеља Петра Римског, који је у једном периоду вршио и дужност директора школе, Софрић сведочи у више наврата. Осим сећања на пријатне тренутке на богослужењима у ћипровачкој цркви, описује и прилику у којој је Римски поштедео ученике телесног кажњавања које је њихов учитељ намеравао да по обичају примени. Директор је затражио да ученици „у знак поправљања“ отпевају васкршњи тропар *Христос воскрес*, а Софрић памти: „ту лепу црквену песму никад нисам таком оданошћу појао као онда“.⁵⁵⁴

⁵⁵² Коста Петровић, *Историја Карловачке гимназије*, Матица српска, Нови Сад 1951, 322. Нав. према: Предраг Ђоковић, *нав. дело*, 149.

⁵⁵³ Иницијали П. Р. односе се на свештеника Петра Римског. Иницијале је разрешио Димитрије Е. Стефановић. Павле Софрић, *нав. дело*, 94.

⁵⁵⁴ Исто, 98.

Софрићеви записи кроз неколико нивоа осветљавају строги дух сентандрејске школе. Бележећи успомене на архијерејску литургију на којој је са још двојицом другова пострижен за чтеца (од стране епископа Арсенија Стојковића), писац напомиње да је ученицима који су узимали активно учешће у богослужењима школским одредбама било строго забрањено „играње (танцање) и музицирање“.⁵⁵⁵ Овом Софрићевом сећању сродно је и сведочење Јована Суботића о строгом односу према ученицима Карловачке гимназије 30-их година 19. века. Суботић напомиње да је према критеријумима школског система било непожељно „чешљати косу, имати помодне хаљине и очишћене чизме“, ићи на балове и, посебно, кретати се у женском друштву. Блиско је Софрићевим запажањима о лицемерном приступу сентандрејског вероучитеља према ђацима и Суботићево гледиште о оваквом крутом „калуђерском духу“ и устројству карловачке клирикалне школе: „Буди скроман и понизан! Оно је значило сакривај што више своје предности, а ово, не усуди се навали другога отворено на супрот стати. Из ова два начела истицале су различне ствари.“⁵⁵⁶

Документарне белешке о учењу појања у ђачким данима доносе и нова осветљења биографија црквених музичара који су допринели очувању традиције српског појања као мелографи, диригенти и композитори. Тако су пером гимназијског професора Јована Грчића забележене значајне појединости о првим појачким искуствима Тихомира Остојића. Као ученик Велике новосадске гимназије, Остојић је имао прилику да знања стечена на часовима појања примењује и у пракси, на редовним богослужењима. Грчић напомиње да је млади музичар већ као ученик владао целокупним репертоаром песама из Литургије Св. Јована Златоустог и Св. Василија Великог, као и празничним ирмосима. Пријатне боје гласа, вешт у „улажењу у глас“ – у сналажењу у интонативно разноликим мелодијским обрасцима гласова Осмогласника – био је један од младих појаца који би „почињао“, док би се остали ученици придруживали након неколико почетних тонова литургијских песама.⁵⁵⁷ Са овим практичним искуством и растућим интересовањем за српску традиционалну музичку баштину, Остојић је приступио и подухвату бележења и

⁵⁵⁵ Исто, 94.

⁵⁵⁶ Види: *Живот дра Јована Суботића*, 97.

⁵⁵⁷ Види: Јован Грчић, „Тихомир Остојић“, 27–157.

хармонизовања напева српског појања (1883/1884), којим је непосредно наставио пионирски рад Корнелија Станковића. На основу властитих записа, Остојић је као професор појања подучавао ученике Гимназије основним литургијским песмама и напевима српског Осмогласника. У предговору свог нотног издања дао је „Кратко правило црквено за ликовоју и певаче“, драгоцену помоћ за сналажење у сложеном црквеном типичу.⁵⁵⁸

Док већина поменутих мемоарских записа говори о црквеном појању у школама са подручја Хабзбуршке монархије, Милан Ђ. Милићевић фактографским дневничким белешкама сведочи и о статусу црквеног појања у школском образовном систему у Кнежевини Србији. Имајући и сам богословско образовање, а показујући кроз многе опаске забележене у дневнику да је гајио посебан однос према црквеном благољепију, Милићевић критички коментарише да се у богословији Св. Саве у Београду и крајем седме деценије 19. века учење појања одвијало искључиво напамет, по слуху, те и да отуда на овом пољу није било значајнијег напретка.⁵⁵⁹ Ово сведочење посредно показује колико је био драгоцен долазак Стевана Мокрањца у Богословију, на место наставника црквеног појања (1901). На основу школских планова и програма за предмет црквено појање, види се да је Мокрањац у настави направио отклон од дотадашњег начина учења песама по слуху, доводећи нови метод у везу са музичким описмењавањем.⁵⁶⁰ У недостатку савременог нотног учила, Мокрањац је током низа година био принуђен да црквене песме исписује на табли, а ученици су их преписивали у своје свеске. Стицајем неповољних финансијских околности у раду Архијерејског Сабора, тек је 1908. године, о трошку Богословије, одштампано и прво издање Мокрањчевог *Осмогласника*, који се међу појцима профилисао и до данас остао својерстан буквар у настави појања.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Види и: Даница Петровић, „Тихомир Остојић и српско појање“, *Свеске Матице српске, Грађа и прилози за културну и друштвену историју*, Серија књижевности и језика, св. 7, Нови Сад 1991, 68–77.

⁵⁵⁹ Милан Ђ. Милићевић, *Дневник*, 25.

⁵⁶⁰ Види: Предраг Ђоковић, „Мокрањчев метод учења појања. Сто година Осмогласника Стевана Ст. Мокрањца“, у: *Традиција као инспирација, зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог* (6–7, април 2012), Бања Лука 2013, 182–193.

⁵⁶¹ Упор. Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, 92; Даница Петровић, „Осмогласник у српском појању...“, XII; Предраг Ђоковић, *нав. дело*, 184.

г. Појање као део кућног васпитања и образовања. Црквена музика у сфери приватног живота

Историјско-културолошка истраживања живота у Београду 19. века доносе и различита виђења о приватној животној сфери која потврђују да је у овом периоду породица представљала најбоље место за одгој деце у српском духу и њихову заштиту од страних утицаја. Најважнији задатак српских мајки био је, према овом становишту, да добро васпитају децу у раном детињству и да подмладак упуте у српске обичаје, приче и песме, док су деца узвраћала искреном приврженошћу и учила да овако развијену своју љубав према ближњима пренесу на целу отаџбину.⁵⁶² Мајка је, дакле, као најважнија фигура у процесу одрастања, била први учитељ са највећим утицајем на децу и на целу породицу.⁵⁶³

Документарни извори потврђују да су, васпитавана у духу српских обичаја, деца уз мајке од најмлађих дана слушала и учила народне приче и песме, као и тропаре и кондаке великих црквених празника. Међу дневничким записима, Милица Стојадиновић Српкиња издваја сећање на музичке тренутке са мајком Јелисаветом, која је у слободно време са својом децом савладала тропаре на Божић, Богојављење и Васкрс. Сличну успомену проналазимо у забелешкама Корнелија Станковића. На маргини композиторове рукописне нотне свеске, међу записима песама из *Осмогласника*, по завршетку псаламског стиха *Господи возвах* четвртог гласа, забележено је: „С овим гласом ме покојна моја мати у крилу свом’ држећи више пута заспао сам. Лака јој била земљица“.⁵⁶⁴ Сродно сведочанство из пера још једног музичког уметника, Јована Иванишевића, приложено је уз партитуру песме *Јеленче*, за два дечија гласа, објављену у Змајевом *Невену* (1886). Аутор је у својеврсном „манифесту“ сопственог стваралаштва за децу упутио посебан поздрав најмлађим читаоцима овог листа, изражавајући наду да ће они са радошћу и уживањем

⁵⁶² Наташа Мишковић, *нав. дело*, 277.

⁵⁶³ Владимир Симић, *нав. дело*, 139.

⁵⁶⁴ Корнелије Станковић, Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. В, 81.

прихватити његове песме. Објашњено је да кроз његове песме за децу „веје дух народног појања наше народне песме, којом [их] је мајка српска љуљала и гајила“.⁵⁶⁵

У белешкама Јована Суботића и Владимира Јовановића поменути су и дирљива сећања на учешће деце у појању на опелима и наговештен специфични утицај црквене песме на њихов емоционални и духовни развој. Према овим изворима, деца су често учествовала у извођењу погребног напева *Трисвете песме*.⁵⁶⁶ Слично сведочанство налазимо и у дневнику Милана Ђ. Милићевића, који пише о предлогу изнетом на учитељском збору 1869. године, да се сиромашним ђацима купе хаљине како би редовно присуствовали опелима.⁵⁶⁷

Са друге стране, живописне слике из детињства Косте Христића, сећања на радосно дочекивање пролећних дана и прослављање Врбице на улицама Београда казују да су деца на Лазареву суботу активно појачки учествовала у празничној литији. Као и у другим одељцима мемоара у којим говори о музичким догађајима, писац уједно коментарише друштвени статус (овога пута најмлађих) учесника омиљеног друштвеног окупљања. У истом одломку, Христић бележи и успомене из својих ђачких дана, истичући да је са школским друговима из теразијске основне школе и учитељем Пајом Векецким појао у празничном опходу око палилулске цркве Св. Марка. Осим што посредно говоре о корпусу музичког знања који су деца носила из породичног дома, ови записи делимично осветљавају и питање о учешћу ученика основних школа у Кнежевини Србији у црквеним церемонијалима, којима су ђаци присуствовали заједно са учитељима и свештеницима.⁵⁶⁸

„С пролећем се примицао и дан кад је ваљало помишљати и на децу која су целе зиме, у много прилика и у много кућа, била остављена на божју вересију. Тај дан је Врбица, велики празник дечји, велика радост, али и велика брига

⁵⁶⁵ Нав. према: Маријана Кокановић, „Једно непознато писмо Јована Иванишевића“, 253–254.

⁵⁶⁶ *Живот дра Јована Суботића*, 63; Владимир Јовановић, *нав. дело*, 28.

⁵⁶⁷ Милан Ђ. Милићевић, *нав. дело*, 109.

⁵⁶⁸ Од доношења „Устава народних школа у Књажеству Србије“ (почетком четврте деценије 19. века), до нових закона Михаила Обреновића (1863), у основним школама је био обавезан предмет „црквено појање и рипидно облачење“, ради припремања ђака да учествују у црквеним службама, што су они и чинили заједно са учитељима (свештеницима). Упор. Зорислава Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, Просвета, Београд, 30.

родитељска. Јер које је дете које је изашло на Врбицу, а да га мајка није чиме поновила? У великој поворци, пропуштајући средином улице литију са заставама што су их црквама даровали разни еснафи и други побожни приложници, иду деца у два реда ивицама тротоара, појући својим ситним гласићима *Опичеје воскресеније*. У тој поворци има деце из имућних кућа, девојчица у свиленим хаљиницама, кокетним шеширићима и лакованим ципелицама, мушкараца у матроским хаљиницама и морнарским капицама са називом какве наше вароши или брода, једино на тим дечјим капама ћирилицом исписаним. Има ту и сиротињске деце, девојчица у скромним цицаним хаљиницама, шеширићима од просте сламе и јевтиним крпачким ципелицама. Али сви они, измешани славе у један глас Лазарево васкрсење и снажно машу звонцима што им висе о врату на свиленим тракама. У ове деце још нема зависти; она само гледају низа се у своје одело, јер је најлепше оно што је на њима.

Таки смо исти и ми некад били, давно, врло давно. Из теразијске основне школе, која и данас стоји она иста у Дечанској улици, водио нас је на Врбицу наш добри учитељ пок. Паја Векецки. Ишли смо до наше палилулске цркве овако исто, у два реда, звонили и појали...⁵⁶⁹

О једној београдској прослави Лазареве суботе (1893), писао је и Албер Мале у свом дневнику. Занимљиво је запажање да су свештеници у литији, која је кренула од Саборне цркве, појали црквене песме „у необичном ритму“. Изнова су пишчеви доживљаји представљени у поређењу са њему блиском традицијом, уз сећања на прослављање истог празника у Француској. Мале не изоставља прилику да коментарише слику друштвених структура и менталитет српског народа. Основни утисак односи се на општу недисциплину и хаотичност коју писац представља као последицу културног плурализма, одраженог у специфичном балканском споју Истока и Запада. О европском утицају Мале посебно говори алудирајући на стварање аристократије у Србији:

„На Цветну недељу у Оверњи деца иду у цркву са гранчицама шимшира окићеним машнама на којима висе кобајаги слаткиши, црвени колачи умочени у бели шећер, за којима сам као мали жудео (...) Цвети су и овде дечје славље: само се прослава дешава дан раније, суботом поподне. Улице су малопре биле

⁵⁶⁹ Коста Христић, *нав. дело*, 326.

пуне дечака и девојчица које су маме мање-више вукле за руку, а које су налицкали у најлепша оделца! А сваки од тих човечуљака носио је гранчицу врбе или тополе, на чијој се стабљници, сивкастој на сунцу, пупољци тек отварају, танушни зелени изданци блистави попут смарагда. При сваком покрету јасан звук звончића: свако дете у руци има малено звонце, па се питате нису ли себи ставили у задатак да њиме машу како би све пропевало најрадоснијом звоњавом. Звонцима машу све до цркве, где се очекује долазак прве поворке која је кренула од Саборне цркве (...)

Сва сила деце пење се улицом из Топчидера с врбовим гранчицама у руци, издалека би се рекло да то корача лаган и расцветан жбун. Деца из хора, са светим сличицама, изгубила су се у гомили. На тротоарима с леве стране гурају се радозналци и родитељи. Нема никаквог реда: свако корача како му је воља, расуло је огромно; зачеља чине попови у стихарима који поју неке песме у необичном ритму, и међу собом разговарају кад не певају. У тој је литији читава Србија: дечје хаљинице су измешане, сиротиња се гура уз богате, наред – боље речено дар-мар – у литији. Ово је земља полуевропска-полуисточњачка, народ изнад свега демократски, народ недисциплинован, и без поштовања за хијерархију. А као допуна овој слици целе Србије: тамо на тротоару двадесетак девојчурака у врло елегантној одећи, по последњој зимској моди у Паризу, озбиљно корачају две по две, врло озбиљне, не мешајући се са народним расулом – то је аристократија која ће се овде неизбежно створити, коју стварају жене, а коју овај народ не разуме и неће разумети. То су повратници из Париза и Беча раздражени тврдоглавом тупошћу својих сељана. И неминовно ће доћи до страховитог неспоразума између ових, образоване мањине, и оних, огромне већине која животари.⁵⁷⁰

*

Поменута сведочења о неговању црквене песме у породичним оквирима и о подучавању деце да уз музику усвоје смисао и основне поруке литургијских химни показују да је црквена музика, осим у богослужбеном, имала значајан статус у сферама свакодневног, приватног живота међу Србима у 19. веку. У овом контексту индикативни су и записи Јакова Игњатовића, који међу сведочанствима о историјским и друштвеним збивањима, о благу које су Срби из своје домовине током

⁵⁷⁰ Албер Мале, *нав. дело*, 147–148.

сеоба донели на подручје Угарске, садрже и драгоцену виђења о односу српског народа према црквеној музичкој традицији. Излажући разноврсна сведочанства о улози музике у систему младалачког образовања и васпитања, у специфичном, дидактичком тону, Игњатовић са носталгијом описује дух прошлог времена у којем су „девојке још ирмос појале, а жене мужеве одсеком са 'ви' називале“.⁵⁷¹ Писац у *Мемоарима* посебно говори о месту црквене песме у сфери приватног живота, при чему је нарочито занимљив приказ „изношења“ репертоара црквених песама из литургијског у световни, свакодневни контекст кућног музицирања. Игњатовић се присећа певања црквених химни уз клавир, праксе коју су упражњавале припаднице грађанских сентандрејских породица:

„У старије доба било је отмених кућа где су госпођице, фрајле, госпе уз клавир црквене песме певале. У Сентандреји недавно је умрла једна стара госпа од породице славних Радивојевића, ђенерала и капетана, томашевачког јунака. Старији Сентандрејци знаду да је та госпа, још девојком, друштву певала уз клавир херувик и Достојно.“⁵⁷²

Још један мемоариста-Сентандрејац, Павле Софрић, оставио је драгоцену забелешку о сличним примерима музичке праксе у домену кућног музицирања. Уз напомену да је директор српске основне школе у Сентандреји, протопрезвитер Јован Миликшић, оставши удовац наставио живот са извесном Немицом и њеном мајком која му је водила газдинство, наглашено је да је нова Миликшићева сапутница у слободно време на клавиру свирала ирмосе, херувике, причасне, *Плач Мајке Богородице* и друге црквене песме.⁵⁷³

О распрострањености праксе извођења црквене музике у сфери кућног, клавирског музицирања међу Србима на подручју Хабзбуршке монархије и Аустроугарске сведоче и музичка издања и приватне музичке збирке из друге половине 19. и почетка 20. века. У једној од најважнијих штампања *Литургије Св.*

⁵⁷¹ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 2, 278.

⁵⁷² Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 1, 82. Исти садржај коментарисан је и у следећим радовима: Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музике“; Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...;* Наташа Марјановић, „Приповедање о музици и уметности...”, 39–53.

⁵⁷³ Павле Софрић, *нав. дело*, 99.

Јована Златоустог Корнелија Станковића, објављеној у листу *Даница* (1862), непознати аутор текста је назначио да је Станковић, осим за четворогласни мешовити хор, црквене напеве приредио и за клавир како би били пригодни за „домаћу употребу“.⁵⁷⁴ У приватним музичким албумима, уз клавирске композиције домаћих и страних аутора, проналазимо и преписе или копије Станковићевих литургијских песама.⁵⁷⁵ Сличан пример представљају и нотна издања Исидора Бајића, божићне литургијске химне (тропар *Рождество твоје* и кондак *Дјева днес*) објављене као клавирске композиције са уписаним текстом.⁵⁷⁶

Карактеристична сведочанства о присуству музике у сфери приватног живота доносе и путописни записи Милорада Шапчанина. Писац описује тренутке слободног времена које проводи са својом девојком Љубицом, уз инспиративне разговоре о музици и уз црквену песму. На њено питање уме ли појати, Шапчанин одговара да поји често, и то „како радо“; такође, напоменуто је да је млади љубавни пар неретко и заједно певао:

„И обоје певасмо светитељу. Ушавши у побожно расположење, причах јој занимљива места из живота светих. Поменух јој и Стевана Штиљановића и његов тропар: *Услишавши супружница твоја благовјернаја*. Ова света песма јако јој је годила. Морао сам је готово сваке вечери тихо отпевати. Доцније је и она знала целу, и певала је са мном заједно (...) После сам јој много приповедао о позоришту, о опери, о музици, о живописним галеријама, о музејима, о бечкој околини..⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ [Аноним], „Гласник“, *Даница*, III, бр. 7, 1862, 120.

⁵⁷⁵ У Архиву Музиколошког института сачуван је приватни музички албум који садржи Станковићеве хармонизације литургијских песама *Скажи ми, Господи, Многаја лета и Достојно јест*. Архив Музиколошког института, MI XXI – An 913 (албум 6).

⁵⁷⁶ Види: Исидор Бајић, *Српска музичка библиотека*, год. 2, бр. 1, Браник, Englemann&Mühlberg, Нови Сад – Leipzig, б.г.

⁵⁷⁷ Милорад П. Шапчанин, *С Дрине на Нишаву*, Државна штампарија, Београд 1879, 200–201.

Мало позната стихира у част Светог Стефана Штиљановића снимљена је и објављена у извођењу епископа шумадијског, др Саве (Вуковића). Види: *Српско појање у XX веку. Појачка ризница владике др Саве Вуковића*, ур. Д. Петровић, Музиколошки институт САНУ, Београд 2013. О овој црквеној песми писао је Димитрије И. Стефановић: „Мало позната стихира из службе светом кнезу Стефану Штиљановићу“, у: *Споменица епископу шумадијском Сави*, Будућност, Нови Сад 2001, 137–145.

У *Мемоарима* Јакова Игњатовића истакнуто је да су црквене песме употпуњавале чак и веселу атмосферу кафанских дружења међу Србима на подручју Хабзбуршке монархије. Писац образлаже свој утисак да је и овај вид музицирања представљао својеврсну потврду оданости српском културном наслеђу, описујући како је једном приликом на путу између фрушкогорских манастира Хопова и Ирига зачуо певање ирмоса које се орило у локалној кафани. На другом месту, присећа се окупљања свог ђачког друштва у кафанама и гостионицама и помиње Кошу Којића из Руме, некадашњег карловачког ђака, у оно време познатог правника, као „слатко и танкопевца“ познатог по умешном извођењу црквених песама. У овом амбијенту, посебно је остала упамћена његова интерпретација богојављењске стихире *Глас Господен на водах*.⁵⁷⁸

Књижевни осврти на увођење репертоара црквених песама у праксу приватног, световног музицирања често реферирају и на многољетствија. Најчешће је реч о описима славских, празничних друштвених окупљања и народних весеља, на којима се наздрављало уз овај богослужбени поздрав.

д. Између спољашњих утисака и личних искустава – духовни доживљаји и приповедање о црквеној музици

Мемоарски записи о појању, посебно они са уписаним коментарима о карактеристикама извођења црквених песама, отварају мноштво питања: у којем се контексту писци приближавају црквеној музици, како доживљавају уметност црквеног појања, шта је за њих најупечатљивије у интерпретацији, како коментаришу рецепцију појања у свом непосредном окружењу. Ова питања су директно повезана са аспектима приповедачке поетике аутора у одељцима мемоарских дела посвећених црквеној музици. У појединим случајевима, мемоарски одломци садрже тек сажете,

⁵⁷⁸ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 2, 264.

фактографске податке о црквено-појачкој пракси, док многе примере одликује и значајнији степен поетизације у опису личног учешћа у појању или општег доживљаја црквене музике.

Из фрагментарних мемоарских записа Милана Савића, иако су обележени самокритичким освртом, сазнајемо да је писац прва искуства у појању стекао на богослужењима 60-их година, као ученик Велике новосадске гимназије. Савић у истом одељку напомиње да није умео добро појати, али да је ипак био вештији од свог школског друга Мише Димитријевића, коме је професор Нинковић нарочито забранио да учествује у појању на службама.⁵⁷⁹

Специфичност свештеничког позива, којем се уз оца посветио и старији брат Јована Суботића, несумњиво је допринела пишем интересовању за поезију и црквено појање и изграђивању његовог интимног, личног односа према црквеној песни. Осетљивост на лепоту уметничког израза, коју је стицао и кроз гимназијско школовање у Сремским Карловцима и у Сегедину, писац открива кроз различита сећања на традицију црквеног појања. Као мало који мемоариста, Суботић је и осврт на своје школске дане проткао темама о богослужбеној музици, на посебном месту напомињући да је као дечак и сам учествовао у црквеним службама, радо примајући од учитеља задатак „држања и десне и леве певнице“ у Спасовској цркви у Руми. Погребне богослужбене химне будиле су у писцу специфично снажна осећања. Присећајући се појачког умећа и лепог гласа очевог саслужитеља, Тодора Љубинковића, Суботић истиче да су двојица свештеника умилно појали песме на опелу и на великом јутрењу, особито на јутрењу Велике Суботе. У завршном сегменту поглавља о својој мајци, бележећи спомен на сахрану попадије Саре, присећа се „дивних укупних стихира“ и тужног, али и утешног, узвишеног одзвука *Трисвете песме* и стихова *Вјечнаја памјат*.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Милан Савић, *Из прошлих дана*, 20. Осим наставе појања, Петар Нинковић водио је у шестој деценији 19. века и наставу српског, латинског и немачког језика, математике, географије и природних наука, а 1862. био је и привремени управник Велике новосадске гимназије. У сачуваним школским дневницима из овог периода види се да се у Гимназији учило „хармонијско појање“ („Harmonischer Kirchengesang“), а пронађене су и прве оцене из овог предмета. Види: Светолик Пашћан-Којанов, *нав. дело*, 101.

⁵⁸⁰ Исто, 35.

Будући да је белешке наменио првенствено својој деци, Суботић је аутобиографију обележио поучним тоном и својеврсним „фамилијарним” карактером, уз мноштво поетизованих осврта на личне доживљаје. Отуда поједини сегменти његових записа изискују и разматрање питања о границама текста и о проблему разлучивања документарних, мемоарских од фикционалних карактеристика жанра. Парадигматични пример представља одломак из Аутобиографије који описује замишљену *Ноћ пред Три Јерарха 1817*, вече уочи Суботићевог рођења. Приказано је навечерје празника у дому добриначке породице у коју долази свештеник, Јоаким Суботић и увеличава празнично окупљање лепим појањем. Пишчев лични доживљај и опис свештениковог појања свакако произлази из посредних сазнања о очевом појању и о рецепцији црквене песме међу домаћинима и гостима за овом славском трпезом:

„Тропар Три Јерарха, од таквога певца појан, усхитио је све слушаоце до дубљина душе; и певање би задовољило и најстрожије слушачко ухо, да га нису гдекоји гласови побожних хришћана гостију ту и тамо нарушавали (...)

Но песма ипак испадне на потпуно задовољство домаћина, који је, док је попа појао, скрштених руку стајао, час по час прекрстио се, а час по час главу мало на страну скренуо, и крадом сузу из ока убрисао. Био је сасвим потресен. Духовно је благовао, видело му се да је као у рају“.⁵⁸¹

У кратком одломку мемоара у којем описује атмосферу Карловачког црквено-народног сабора (1879), Годор Стефановић Виловски црквено појање представља као специфичан вид националног израза:

„Архијерејска служба у Саборној цркви, сјај скупочених одежда, монотона али сложна и српском уху толико мила армонија карловачког пјенија, допраћај краљевог комесара у саборницу уз свирку војене музике (...) зар то није разонода, зар то није уживање за сваког Србина у којег није сасвим усахнуло осећање за историјску прошлост нашега народа у овим крајевима и

⁵⁸¹ *Живот дра Јована Суботића*, 5–6.

за велики значај оног богатог наслеђа што нам је остало иза наших предака, који речју и делом брањаху своју цркву и своју народност?⁵⁸²

Вероватно је да је процена о „монотоном“ карактеру српског појања била условљена пишчевим раскошним искуствима из развијеног музичког живота царске престонице, њених салона, концертних и оперских музичких вечери на којима је негован разгранати репертоар немачке, француске и италијанске световне музике. Са друге стране, исти коментар сведочи о ауторовом естетском доживљају мелодијских структура у напевима српског појања, као и о интерпретацији црквених песама – коментар о „сложној“ хармонији потврђује да је Виловски препознавао својеврсну „саборност“ и упеваност појаца као посебан квалитет заједничког појања.

Већ поменути одломак о црквеном слављу о Ивандану из дневника Милице Стојадиновић сведочи и о њеном односу према појању као према особитом одразу верског и националног опредељења. У романтичарском маниру, ауторка осветљава интимни доживљај духовне сфере српског народног стваралаштва и делатности: „Има л' шта трогателније нег кад Србина своме Творцу у славу запоји? Данас кад смо са литијом око цркве ишли, осећала сам да ни за сав брилијант Бразилије не би престала Српкињом бити!“⁵⁸³

Неколико сегмената из документарних дела различитих аутора сведочи и о рецепцији српске духовне музике у иностранству, односно о доживљајима које мемоаристи везују за искуство слушања страног црквеног појања. У познатим путописним белешкама *Са Авале на Босфор*, о турнеји Београдског певачког друштва (1895) на челу са Стеваном Ст. Мокрањцем, Драгомир Брзак одушевљено описује доживљај са архијерејске литургије у Софији. Хор је, према његовим речима, са изузетним еланом појао на овој служби којом је началствовао митрополит Партеније. Истакнута је позитивна реакција присутних верника на хорско појање престоничког ансамбла из Краљевине Србије, уз критички, али и пристрасни осврт на ужитак самих певача у извођењу литургијских песама. Нарочита пажња је, према Брзаку,

⁵⁸² Тодор Стефановић Виловски, *Моје успомене*, 420.

⁵⁸³ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 85.

била посвећена динамичком и драматуршком музичком нијансирању, које је било подобно садржају богослужбених текстова:

„Ми смо на јектенија одговарали и поред свег умора, тако прециозно, и складно, да су побожни Хришћани често дизали погледе хору, да виде откуда то час свечано и бурно 'величаније', час тихо и скрушено брујање долази. А кад је наш баритониста, г. С. Станковић, својим звучним гласом, уз тихо брујање кора, отпевао онај свечани ирмос *ангелвопијашче* – и нама се самима дизаше коса у вис од унутарњега усхићења и оног истинског, узвишеног слављења имена Божијег. Одиста је 'Бог свуда и на сваком месту'...“⁵⁸⁴

Готово исповедним тоном писао је и црногорски књаз Никола I Петровић о својим снажним духовним доживљајима и значају црквене музике у перцепцији богослужбеног живота. Ова сећања писца везују за храм Св. Спиридона и младалачке дане проведене у Трсту, 50-их и 60-их година 19. века:

„Ја сам силно наклоњен цркви. Моја је жеља била да постанем калуђер. Како сам ја раније ревностан био при сваком богослужењу у св. Спиридону, тако је на мене утицало црквено пјеније, сва служба и обреди. Ја сам често пута плакао у црквама од некога усхићења и милине (...) Збогом моје калуђерство, збогом лијепе службе, вечерње и меланхоличне пјесме божје под сводовима храма...“⁵⁸⁵

О богослужбеној музици у цркви Св. Спиридона писао је и Владан Ђорђевић у путописним белешкама из 1864. године. Поетски осврт на атмосферу топлог приморског јутра на тршћанском пристаништу употпуњен је описом „живахног Трста, са својим широким мермерли-улицама, по којима врви небројено света у најразличнијем оделу, са својим лепим црквама, у којима се разливају побожне песме у правим божанским мелодијама.“⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Драгомир Брзак, *Са Авале на Босфор: путне белешке са похода Београдског певачког друштва, у априлу 1895. године*, Нота, Књажевац 1980, 32.

⁵⁸⁵ Никола I Петровић Његош, *нав. дело*, 32.

⁵⁸⁶ Владан Ђорђевић, *Путничке црте...*, 3–4.

На другој страни, путописни сегменти мемоарских успомена Косте Христића из 1883. године носе и упечатљиву музичку димензију пишчевих цариградских доживљаја:

„И кад са свих тих галерија, о великим празницима, запоју у тиху ноћ дванаест мујезина у кору и хармонији славећи Бога и Пророка песмом пуном неке источњачке меланхолије, кад погледате како се на сјајној месечини преливају ситни таласи у Мраморноме мору, Златном рогу, и Босфору, онда бисте разумели севдах Мустај-кадије Његушевог у *Горском вијенцу*, коме је Стамбол 'купа меда, гора од шећера, бања слатка људскога живота, ђе се виле у шербет купају.'⁵⁸⁷

Међу путничким успоменама, Христић издваја и сећање на посету Светој гори, о Ђурђевдану 1890. године, истичући у кратком, поетизованом опису идиличне јутарње атмосфере на острву призвак црквене музике из руског манастира Св. Пантелејмона: „У мирном мору преламаше се светлост са манастирских прозора, а из цркве се, у прозорје, разлегаше крупно руско појање. То је свеноћно бдење, које у светогорским манастирима почиње свечера уочи сваке недеље и празника и које траје целе ноћи до сванућа.“⁵⁸⁸ Занимљиво је да је и Љубомир Ненадовић у *Писмима из Италије* истим атрибутом („крупно“) окарактерисао појање које је чуо у руској капели.⁵⁸⁹

У појединим одломцима писци уз мисли о црквеној музици коментаришу и деликатна питања о нивоима или видовима исказивања побожности оних о којима пишу, посредно говорећи о личним духовним и религијским искуствима. Делимично је већ поменуто да овим темама пажњу нарочито посвећује Јаков Игњатовић, коментаришући да су Срби у Угарској радо ишли у цркву, „које из побожности које што воледу 'великољепије' у цркви.“ Наглашена је улога црквене музике у општем доживљају црквене службе: „Црквени обреди код нас ионако су леви, из песама, пјенија, извире неки оријенталан, меланхоличан тон, па још кад служи владика са

⁵⁸⁷ Коста Христић, *нав. дело*, 182.

⁵⁸⁸ Исто, 239.

⁵⁸⁹ Љубомир Ненадовић, *нав. дело*, 66.

своји побочници. На лепо пјеније много се давало, па и иначе на параду“.⁵⁹⁰ Истовремено, писац примећује да је за певницом „човек могао правити психологичне штудије о разним степенима побожности“.⁵⁹¹ Негативна критика је превасходно упућена „женској цркви“, због разговора током службе, „вашара и кокетерије“.⁵⁹² Сличне утиске, као што је већ било поменуто, истакао је Тодор С. Виловски о непажњи и непримереном понашању током богослужења међу бечким Српкињама 60-их година. О истим темама на неколико места у дневнику говори и Албер Мале, коментаришући понашање лаика на службама у Саборној цркви у Београду, у којој се „разговара као на улици“, те „нема утиска побожности“.⁵⁹³ Још оштрију критику је изрекла Милица Стојадиновић Српкиња истичући да међу Србима „учена и отменија класа већином ништа на цркву и веру не држи“.⁵⁹⁴

У мемоарском делу *Прилике из мога живота*, Милан Савић цитира писмо Уроша Предића посвећено вестима о болести и последњим данима пред смрт Лазе Костића (1910). Упечатљиви одломци обелодањују различите аспекте Предићевог виђења феномена смрти, приказујући уметникову спознају повезаности садржаја богослужбених песама на опелу са животним искуствима и изазовима са којима се човек сусреће у свакодневици. Чини се да Предић, изражавајући стрепњу пред помишљу на смрт великог песника, проговара и аутобиографски, аутопоетички. Несумњиво је да изражена размишљања о суштини живота посредно говоре и о Предићевом виђењу сопственог удела у домену сликарског уметничког стваралаштва:

„И опет ће се запојати, да је 'човек као трава', и 'где је сребро и злато и сва светска сујета', то ће бити онај крепки, чили, увек младићки Лаза, и његова слава ће бити она свјаческаја сујета. И ми ћемо утрти сузу, уздахнути и глупо продужити свој посао, док се не запоје и нама, да смо били само трава. И са таким мислима у глави ја и даље предочавам себи, да од дана св. Николе до

⁵⁹⁰ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 1, 105.

⁵⁹¹ Исто, 106.

⁵⁹² Исто.

⁵⁹³ Албер Мале, *нав. дело*, 93.

⁵⁹⁴ Милица Стојадиновић Српкиња, *нав. дело*, 141.

нашег ускрса имам да довршим панчевачку цркву још девет празничних икона са неких 150 насликаних глава!⁵⁹⁵

И старији Предићев савременик, Љубомир Ненадовић из угла верника говори о односу према смрти, истичући актуелност теолошког приступа у савременом мисаоном дискурсу 19. века: „Благо ономе ко налази лека у бога више него у бразилијанским колачићима. Човеку, кад је у доброј вери на бога, живот је радост, смрт му није страшило. Кад човеку деветнаестог века истргнеш из срца мисао о богу, чиме ћеш му попунити ту велику празнину?”⁵⁹⁶

Такође, упечатљиви записи Михаила Полит-Десанчића о представама које се тичу феноменологије смрти, нестанка и умирања као појаве која својом неизбежношћу одређује печат, карактер и границу сваког људског напора чине и његове белешке о црквеном појању посебно занимљивим за дубље разматрање.⁵⁹⁷

О пишчевом односу према црквеним ритуалима, односно према њиховом основном садржају и симболици, говоре и путописни записи Владана Ђорђевића забележени након посете капеле у дворцу Мирамаре код Трста:

„Па и једно кандило виси с тавана, повелико, али не од сребра или од злата, но од камена, пуно цвећа, које капелицу непрестано кади најсветијим мирисом... О, Бог не тражи сребра ни злата, којим бисмо ближње своје од глади могли спасти, њему је довољан чист тамјан ма из најпростијег суда, њему је довољно искрено кајање, срдачна молитва... Дубоко ме је потресла та капелица, којој је олтар плаво небо, са блиставим иконостасом, с милијардима звезда... у којој су певнице ружични цбунови пуни слаткогласних славуја, у којој је свештеник

⁵⁹⁵ Милан Савић, *Прилике из мога живота*, 122. Предић реферира на сегменте самогласних стихира Светог Јована Дамаскина, које се певају на опелу – стихира, гл. 3: „Таштина је све људско што после смрти не остаје; не остаје богатство, нити прати слава; јер кад смрт наиђе, све се то уништи. Стога завапимо Христу бесмртноме: престављенога од нас упокој, где је обиталиште свих који се веселе“; стихира гл. 4: „Где је приврженост свету? Где је маштање о пролазноме? Где је злато и сребро? Где је мноштво слугу и вреве? Све је прах, све пепео, све сенка...“; стихира гл. 5: „Опоменух се пророка који вапије: 'Ја сам земља и пепео'...“. Види: *Велики требник*, прев. са грчког и црквенословенског архимандрит др Јустин Сп. Поповић, Манастир Ћелије 1958, 151.

⁵⁹⁶ Љубомир Ненадовић, *Писма из Немачке*, у: *Одабрана дела*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, књ. 21, ур. Живан Милисавац, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972, 232.

⁵⁹⁷ Упор. Дејан Микавица, „Предговор за мемоаре М. П. Десанчића“, *Михаило Полит-Десанчић, нав. дело*, Нови Сад 2006.

срце човечије што служи свету службу, говорећи језиком свију народа, осећањем..⁵⁹⁸

Једнако поетични Ђорђевићеви записи о доживљају човекове незнатне величине у поређењу са божанском силом, могли би бити протумачени као одсјај животног става ослоњеног на учења Цркве. Инспирисан доживљеним искуствима из околине Трста, путописац одушевљено говори о уметничком стваралаштву, о општој и личној потреби за музичким изразом:

„Кад људе обузме силно какво осећање, они га исказују на различне начине. Неко бурним или тихим акордима на свирци, неко у игри..; неко у цртању или појетисању, неко певањем. И ја сам од оних људи што у узбуђењу певају од срца, не бринући се ни мало да л' им је глас мелодичан, или што ће неко пролазећи крај њега почастити га 'пијаницом', 'тишинонарушитељем' итд. што певају за то, јер *морају* да певају..⁵⁹⁹

* * *

Осветљавајући слику о времену у којем је црквено појање било цењено као значајан сегмент духовног народног наслеђа и имало важну улогу у свакодневном животу српског народа у Хабзбуршкој монархији и у Кнежевини, односно у Краљевини Србији, мемоарски извори, на ширем плану, сведоче о општем и музичком образовању и искуствима писаца, о њиховом окружењу, уметничком укусу, о односу према религији и према естетици народне духовне музичке традиције. Мноштво разноврсних документарних бележака о црквеној музичкој уметности отвара широку палету могућности за даља истраживања. Док на једној страни доносе фактографске податке значајне за допуну досадашњих сазнања о историјату српске црквено-појачке традиције и праксе, мемоарски одломци у којима писци говоре о духовним аспектима српског народног и уметничког стваралаштва посебно подстичу на размишљања о сложеним везама између ових садржаја и природе приповедачких поетика у опусима појединачних књижевних аутора.

⁵⁹⁸ Владан Ђорђевић, *нав. дело*, 13–14.

⁵⁹⁹ Исто, 16.

6. НИВОИ ДОКУМЕНТАРНОСТИ МЕМОАРСКИХ НАПИСА О МУЗИЦИ

Сагледавање документарно-уметничких сведочанстава о културној и музичкој историји захтева и детаљније тумачење основних карактеристика анализираних жанрова – разматрање стилских оквира који су утицали на формирање приповедачких поетика појединачних писаца и, посебно, промишљање суштине односа између документарног и уметничког (фикционалног) карактера жанрова. Резултат оваквог аналитичког прегледа требало би да буде и путоказ ка одређењу степена документарности мемоарских извора, односно њихове релевантности као извора за историју српске музике.

Вођени потребом за тумачењем основних одлика документарно-уметничких жанрова (мемоара, (ауто)биографија, дневника и путописа) у контексту нашег истраживања, посебну пажњу смо усмерили ка сагледавању тематско-морфолошких тежишта појединачних дела и односа аутора према властитом тексту (који је директно условљен феноменима односа између сфере јавног и приватног), односа између елемената документарног и фикционалног у појединачним књижевним врстама и односа између чина писања и чина читања.

а. Реторичко-стилски и жанровски оквири

У широком смислу, анализирана мемоарска дела одликују карактеристике прелазног периода између романтизма, бидермајера и реализма. У литерарно, стилски некохерентним типовима мемоарских записа о музици, ове одлике се одражавају на различитим нивоима. С обзиром на књижевноисторијска виђења српске књижевности друге половине 19. века и стваралаштва аутора документарних текстова која смо у овом раду представили као основне изворе, чини се да се у

тумачењима позиције Јакова Игњатовића може пронаћи и својеврсни ослонац за разматрање карактеристика целине приказаних мемоарских одломака, из пера различитих аутора. У светлу сагледавања широке поетичке оријентације овде заступљених мемоарских текстова, која уједињује скуп тачака у прошлости са тренутком сећања/писања, у књижевноисторијској и књижевнотеоријској литератури најдетаљније су тумачени управо вишеслојни стилски комплекси у Игњатовићевим „белешкама о прошлом добу“.⁶⁰⁰ Према речима Драгише Живковића, Игњатовић је књижевноуметнички био упућен на средњоевропску и европску романескну продукцију свога доба и ранијих епоха, а наглашавао је значај народне књижевности за формирање оригиналне националне (ауторске) књижевности, тематски остајући „свој, наш, сентандрејски, новосадски, српски писац и родољубиви прегалац на пољу наше младе и још неразвијене културе и књижевности“.⁶⁰¹ Његово стваралаштво је сагледано и кроз призму бидермајера, уметничког стила и начина живота аустријског и немачког живља прве половине 19. века.⁶⁰² Језички израз овог писца оцењен је као реалистички у широком смислу, у којем свако уметничко дело представља својеврсну „слику живота“, док су корени његове стилске провенијенције у 18., чак и 17. веку, не подударујући се са уметничким интенцијама европских писаца реалиста 19. века.⁶⁰³

У стилском проседеу Јакова Игњатовића, као и у представљеним одломцима мемоарских дела Милице Стојадиновић, Лазе Костића и Јована Суботића, па и у појединим записима Јована Грчића, Годора Стефановића Виловског и Косте Христића, присуство романтичарске поетике уочљиво је пре свега у оквирима тематских, сужејних комплекса: у примерима трагања за српском самобитношћу, супстанцијално српским, за изворношћу, српским духом, песмама.⁶⁰⁴ Мемоарска нарација поменутих аутора о улози културе и уметности у свакодневици српског живља у Хабзбуршкој монархији и у Србији вођена је уз осетно развијање поменутих тематских топоса. Мит националне величине и славе и доминантно варирање теме

⁶⁰⁰ Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића...“, 58–60.

⁶⁰¹ Драгиша Живковић, *Европски оквири...*, II, 104.

⁶⁰² Види: Драгана Вукићевић, „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности“, у: *Приватни живот код Срба...*, 457–482.

⁶⁰³ Драгиша Живковић, *нав. дело*, 111.

⁶⁰⁴ Душан Иванић, *нав. дело*.

родољубља стоје на посебном месту у Игњатовићевим „одама“ изворности српског народног духа на пољу музичког стваралаштва. Већину поменутих описа популарних песама Игњатовић поентира истицањем суштинских разлика између страних и народних, српских мелодија, а о сличним темама говори и Јован Грчић, представљајући клавирске композиције Јована Пачуа засноване на народним музичким мотивима. Превага романтичарских националних идеја и погледа на свет уметности огледа се посебно у Игњатовићевим описима балова, који су махом зачињени коментарима о односу између модерног, страног (најчешће немачког) и српског народног наслеђа.

На различитим нивоима Игњатовићеве наратије, препознатљив је и хердеровски став о јединствености појединачних националних стилова и историјских епоха, као и специфично образлагање доживљаја уметности као израза „духа времена“ (*Zeitgeist*) и „духа нације“ (*Volksgeist*).⁶⁰⁵ Чини се такође да изложена Игњатовићева виђења стоје у извесној сродности и са Гетеовом идејом о „светској књижевности“, односно са идеалом толеранције међу различитим националним уметничким стилима.⁶⁰⁶ У типично романтичарском полету, Игњатовић се у појединим коментарима приближава Хердеровим и Гетеовим виђењима модерне историје стилова: „Сваки народ има у себи својствене лепе мелодије, а међу њима и таквих које се и другом народу допасти могу (...) Имају и Немци врло лепих народних мелодија, али не одговарају, као што рекох, српском осећању и његовом оријенталном карактеру“.⁶⁰⁷

Романтичарска потреба за оживљавањем националне прошлости и истицањем значаја српског духовног и културног наслеђа препознатљива је и у приказима програма беседа и концерата, посебно у оквирима мемоарских записа о активностима певачких друштава. Упечатљиве су „опомене“ Лазе Костића упућене српској омладини у Сентандреји, којој је поручено да треба више да цени и негује српску културну традицију, наводи Милана Савића о програму беседа у организацији српских гимназијалаца у Сегедину, као и опаске Бранислава Нушића, Владана

⁶⁰⁵ Види: René Wellek, *op. cit.*, 176–200.

⁶⁰⁶ Исто, 221–223.

⁶⁰⁷ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 82.

Ђорђевића и Косте Христића о играчком репертоару на описаним баловима и игранкама. И у литератури је посебно истакнуто да романтичарска боја *Мојих успомена* Тодора С. Виловског долази до изражаја у сензибилитету писца коме је „национална ствар“ на првом месту.⁶⁰⁸ Ова залагања Виловског и „национално-буднички и патриотски занос“ на пољу српске просвете, културе и културне политике у значајној мери су, као што смо у претходним поглављима показали, повезана са пољем музичке уметности. Порив за изражавањем супстанцијално српског, националног, у посебно интензивној нијанси препознатљив је у освртима Милице Стојадиновић, Јована Суботића и Косте Христића о пољу народне, фолклорне музичке традиције, док запажања Јакова Игњатовића, Јована Суботића, Милана Ђ. Милићевића и Тодора С. Виловског нарочито истичу дејство црквене музике у процесима неговања и очувања српског духовног музичког наслеђа.

Када је реч о самом поетичком концепту који у првом плану одражава страст саморазумевања и естетског самообликовања романтичарског субјекта, он посебно одликује приступ Милице Стојадиновић у дневничким белешкама.⁶⁰⁹ Ова ауторка на више места упечатљиво истиче значај свог личног односа према музици, подсећајући на ниво стеченог музичког образовања и општа гледишта о пољу културе и уметности. Овим се потврђује и специфични модел дневничког говора у српској књижевности романтизма, који се конституише и кроз ниво покушаја да путем дневничког текста аутор потврди друштвену улогу коју прихвата или себи приписује, подешавајући свој лик према захтевима програмски изабране улоге (па и подвргавајући противречност интимног аутоцензури и прибегавајући објективизацији најличнијег).⁶¹⁰ Разматра ли се виђење о програмском и педагошком значају писања дневника у периоду романтизма, поново долазе до изражаја Српкињине морализаторско-педагошке опаске које се тичу односа према култури,

⁶⁰⁸ Сава Дамјанов, „Т. С. Виловски: посматрач, сведок, учесник“, 550.

⁶⁰⁹ Упор. Татјана Росић, *нав. дело*, 9, 59.

⁶¹⁰ Други ниво везан је за начин на који се посредством језичке артикулације у дневник уписују и друга значења од оних које би аутор желео да презентује, док трећи упућује на став аутора према процесу вођења дневника, који показује и схватање односа према писању уопште, тј. књижевности саме, чиме се посредно одређује и његов утицај на стварање нове литерарне парадигме. Упор. Татјана Росић, *нав. дело*, 58.

народној уметности, религији. Истакнут је статус њеног дневника као јавног манифеста и прогласа националних и културних ставова и као оквира за преиспитивање и релативизовање личног и националног идентитета. Најзад, у књижевнокритичкој литератури је истицано да са дневником Славка Златојевића, *У Фрушкој гори* спада међу најважније, најтипичније интимне документе романтичног духа у нашој књижевности и да је Српкиња представница онога доба у којем су се, под „бледом луном“, уз гитар певале „чувствителне“ песме, када се још веровало у „сродне душе“ и плакало читајући сентименталне књиге.⁶¹¹

На другој страни, мемоарске слике о културним сферама приватног живота српског грађанства у 19. веку потврђују бидермајерску оријентацију, посебно међу војвођанским, али и код појединих србијанских писаца. Оријентација ка реалистичким формама уочена у прози Јакова Игњатовића сагледана је такође из перспективе бидермајерских особина и везаности за романтичарски концепт књижевности.⁶¹² Упечатљив је утисак да су слике из детињства, говор о приватном животу у различитим круговима, интима у сећањима, пером писаца-мемоариста често повезани са сећањима на музичке тренутке. У овом контексту, одабир тема и начин приповедања упућује и на одлике бидермајера као „класичне линије“ у оквирима романтизма, односно као специфичног наставка просветитељског покрета.⁶¹³ Поменута веза је уочљива нарочито у нарави Јакова Игњатовића, Савке и Јована Суботића, Михаила Полит-Десанчића, Тодора С. Виловског и Милана Савића о градском дому породица средње класе и музичком животу датог друштвеног слоја, који је у овом периоду подразумевао пре свега кућно музицирање. Видљива је и актуелна промена статуса уметности од привилегије аристократа до општег вида осмишљавања слободног времена. Мемоарска сећања сведоче о

⁶¹¹ Јован Скерлић, „Милица Стојадиновић Српкиња“, *Књижевне студије*, књ. 2, коло XXXVIII, бр. 258, Српска књижевна задруга, Београд 1935, 93–94, 104.

⁶¹² Упор. Драгиша Живковић, „Стилски типови српске прозе 19. века“, *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, год. 17, 2, 1970, 150.

⁶¹³ Упор. Paul Henry Lang, *The Music in Western Civilizations*, New York, J. M. Dent & Sons Ltd., 1941. Нав. према: Tatjana Marković, *nav. delo*, 36.

уметности као основу за окупљање на забавама имућнијих припадника грађанске класе, чији су салони постајали својеврсни музички и културни центри.⁶¹⁴

Узме ли се у обзир чињеница да је Игњатовићева књижевна провенијенција препозната у приповедачким средствима 18., чак и 17. века, а да су међу овима издвојени реторички корени класицизма и одабране теме које досежу до просветитељских узора, поново се посебно истичу одломци пишчевих сећања о кућном музицирању и балским свечаностима.⁶¹⁵ Већ су поменута живописна сведочанства из Игњатовићевих *Мемоара* о друштвеним окупљањима на баловима и о нормама друштвеног опхођења које су у овим приликама долазиле до изражаја. Као посебности пишчевог језика, и у овим описима могу бити препознате учестале стилско-реторичке фигуре, разноврсне афористичке конструкције, сентенце, антитезе, оксиморонски изрази и поетизовани аналитички коментари.⁶¹⁶ Значајну допуну Игњатовићевих утисака о минулом времену „кад су 'фрајле' ишле на бал у шеширу, а са жутим рукавицама до лаката, и кад су наше девојке ирмос појале, а жене мужеве одсеком са 'ви' називале“, чине и сећања Јована Суботића и Павла Софрића, посебно она о кућном и школском васпитању и образовању младих.⁶¹⁷

Коначно, разматрајући кретања и стилске промене у историји српске књижевности током друге половине 19. века, књижевни историчари корене реализма уочавају у програмским поставкама постромантичарске ере (бидермајера), у делима Јакова Игњатовића и Љубомира Ненадовића. Другим речима, епоха реализма је једним делом доживљена као епоха романтичара и предромантичара (Игњатовића, Јована Суботића, Никанора Грујића, Јована Ђорђевића). Сведочанства Јакова Игњатовића о музици и култури такође су дубоко уткана у обиље жанр-слика света које је писац приказивао и у живу причалачку инвенцију која доприноси да се из целине пишчевих *Мемоара* осећа дах реалног живота. Занимљиво је истаћи и да су

⁶¹⁴ Исто.

⁶¹⁵ Драгиша Живковић, *Европски оквири...*, II, 111; Душан Иванић, „*Мемоари* Јакова Игњатовића...“, 59; Исти, „Коментар у романима Јакова Игњатовића“, у: *Коментар и приповедање, Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, ур. Д. Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет, Београд 2000, 93.

⁶¹⁶ Душан Иванић, „*Мемоари* Јакова Игњатовића...“, 58–59.

⁶¹⁷ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 2, 278.

запажања која се тичу културног и музичког живота претежно формулисана у посебно издвојеним поглављима, уз поједине коментаре изнете на другим местима у *Мемоарима*, што потврђује морфолошко-композициону рапсодичност Игњатовићевог дела, али и утисак да је аутентичност пишневог искуства битнија од форме приповедања.⁶¹⁸

У тумачењима поетике приповедања у фикционалним прозним делима, примећено је да Игњатовић мења студије карактера особене за ранију прозну традицију, увођењем нових темпоралних фигура, смештајући своје јунаке у „сада и овде“ и чинећи их више миметичким него дидактичким, мање „литерарним“, а више обичним, ближим индивидуалном, искуственом. На сличан начин је протумачена и темпорализација у *Мемоарима* – осим важних историјских догађаја (револуција 1848. и сл.), писац у истој равни текстуализује тренутну моду, манире, популарне мелодије, типични грађански ентеријер. Изразито хронотопични, одређени местом и временом, појединци који музицирају у Игњатовићевом наративу приказани су у аутентичним жанр-сликама друштвених окупљања.⁶¹⁹

Блискост реалистичкој поетици препознатљива је и у поучним, дидактичким опаскама и укупном, живописном преношењу меморисаних животних искустава о музици у представљеним документарним изворима. Могло би се рећи да и одломци Ненадовићевих бележака о музичким искуствима из Италије упућују на дидактичке карактеристике жанра путописа, чији је циљ био да побуди истраживачку или авантуристичку страст, али и да поучи, забави и покаже ауторову ученост, сензибилност и смисао за лепо.⁶²⁰

Јасна реалистичка опсервација, рационални, документарно-научни стил и фактографска једноставност израза, информативно-колоквијални језик у преношењу сећања на музичке догађаје или лична музичка искуства одликују не само сегменте путописних записа Владана Ђорђевића, Драгомира Брзака, Милана Ђ. Милићевића и

⁶¹⁸ Упор. Драгиша Живковић, *нав. дело*, 119; Душан Иванић, *нав. дело*, 61.

⁶¹⁹ Упор. Драгана Вукићевић, „У ритму приповедања Јакова Игњатовића“, у: *Моћ књижевности: in memoriam Ана Радин*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2009, 44–45.

⁶²⁰ Упор. Видо Латковић, „Поводом Ненадовићевих Писама из Италије“, у: *Чланци из књижевности*, Цетиње 1953, 94–101; Слободанка Пековић, *нав. дело*, 16–17.

краља Николе I Петровића, већ и аутобиографска сећања Стеве Тодоровића, дневничке белешке Николе Крстића, Владимира Јовановића, Пере Тодоровића и Милана Ђ. Милићевића, као и поједине сегменте мемоара Наталије Обреновић.⁶²¹ Усмереност ка спољашњем, јавном контексту, ка друштвеној стварности и збивањима, објективно, непристрасно извештавање о догађајима и личностима без знатнијег трага необичних, екстравагантних детаља, запажања ирационалног или чудесног, интимног, личног, поетизације и артистичког динамизирања мемоарског дискурса, протумачени су и као одлике *Мојих успомена* Годора С. Виловског, као изразито реалистичког остварења.⁶²²

Мемоарске записе о музици карактеришу и одлике развијене вуковске, народњачке књижевности, посебно у фолклорно-етнографским „причањима“ Милана Ђ. Милићевића која се односе на поље народне уметности. Такође, документарне белешке откривају оне аспекте фолклорног реализма који се односе на чин причања повезан са обредно-обичајним и забавним ритмом времена. Занимљиво је да се право време причања – односно мемоарског приповедања о музици – у значајном броју примера односи на вечерња радно-забавна сѐла, прѐла или славе, празнике, мобе.⁶²³ И у овим тематским оквирима долази до изражаја карактеристична промена, пут од приказивања „јавног“ човека и „јавног“ времена, чврсто везаних преко обреда, обичаја и друштвених конвенција, договора за одређене локалитете, до „приватног“ човека и „приватног“ времена – у фокусу су вечерње седељке доконих људи, изолованих у засебан круг по приватним кућама, салонима, па и кафанама, где је причање (или/и певање, свирање, прим. Н. М.) понекад и трошење вишка времена, проста забава или лични контекст неке судбине.⁶²⁴

У књижевноисторијској литератури истакнуто је да је, узбуркана ратовима (српско-турски, српско-бугарски), устанком босанских Срба, политичким борбама и

⁶²¹ Упор. Драгиша Живковић, „Епоха реализма у српској књижевности“, 368; Душан Иванић, Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, 10–13.

⁶²² Чињеница да су мемоари Годора С. Виловског тумачени и с обзиром на стилску оријентацију романтизма потврђује да обе, романтичарска и реалистичка стилска оријентација паралелно егзистирају у времену којем су ови мемоари посвећени. Види: Сава Дамјанов, *нав. дело*, 549.

⁶²³ Упор. Душан Иванић, „Хронотоп причања у српској реалистичкој прози“, *Књижевна историја*, XXVI, 1994, 92, 35.

⁶²⁴ Исто.

правним бунама, страначким поделама, градњом државних институција, епоха реализма доста подстицаја за настајање документарних дела имала у спољашњој стварности.⁶²⁵ Према овом виђењу, аутори су делимично прихватили изазове владајуће поетике да говоре о средини и околностима, времену и путевима развоја сопствене личности (Симо Матавуљ) или да дају шире слике саме средине (Јаков Игњатовић), док су делимично реаговали на историјске догађаје и околности (Пера Тодоровић, Владан Ђорђевић). И у овом контексту, уочено је да је, прихватајући књижевне норме епохе, мемоаристика реализма и у најинтимнијим жанровима дала предност појавно-спољашњем или интимно-јавном.⁶²⁶

Иако је епоха реализма у целини представљена као она која верује у стабилну, саопштиву и спознатљиву слику света и у поља заједничког искуства као опште вредности, позив на додатну аналитичку пажњу доведен је у везу са проценом о поверењу поетике реализма у преносивост туђег искуства, о неретком настојању мемоариста да појединачним чињеницама личног доживљаја придају општу вредност, као и о склоности да у писаним сећањима идеализују слике из младалачких дана.⁶²⁷ Коначно, чињеница да је у оквирима истраживања књижевне критике епохе реализма уочено јединство различитих естетика и поетика (уместо јединствене поетике или естетике) такође упућује на потребу за тумачењем одабраних мемоарских записа у шире постављеним оквирима.⁶²⁸

⁶²⁵ Душан Иванић, *Српски реализам*, 122.

⁶²⁶ Исто, 128.

⁶²⁷ Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића...“; Исто, *Српски реализам*, 15; Тихомир Остојић, „Предговор“, у: *Живот Дра Јована Суботића...*

⁶²⁸ Упор. Драгана Вукићевић, „Књижевнокритичке теме Пера Тодоровића“, *Огледи о српском реализму*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2003, 19; Исто, „Поетика читања: критика прозе 1868–1901“, *Књижевна историја*, XXX, 104, 1998, 47–59.

б. Специфичности односа 'документарно-фикционално'

У књижевнотеоријској литератури о српској књижевности 19. века, жанрови документарно-уметничке прозе заузимају значајно место као вид специфичног одраза односа стварности и приповедања, кроз фокус личног искуства и стилизације писаца – представљени су као врсте које обједињује позиција јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу са оним који пише.⁶²⁹ У општем смислу, наглашено је њихово угледно место у културној традицији, као начина претварања историјске (или личне) стварности у „збивање“ и „причање“, померањем у фокус субјективизованог искуства и личне стилизације.⁶³⁰ Напетост између уметности и стварности, међусобно различитих категорија, сматра се и једним од најопштијих обележја епохе реализма.⁶³¹

Мемоари су приказани као облик реторичке прозе који у тематском и формалном смислу подлеже усвојеним обрасцима. У случају аутобиографске опредељености аутора, уочено је да мемоари често носе значењски сегмент повезан са реторичким примером, при чему је прошлост нужно повезана са садашњошћу, са разрешењем, *поуком*.⁶³² У том смислу, свако мемоарско дело је тумачено као сведочанство о променама културних модела, превлађујућој антрополошкој свести или идеологији. На формалном плану, ове промене су описане као својеврсни комуникацијски кодови или промене у жанровским наклоностима (*детињство* представља централни део, значењско језгро нововековних мемоара или аутобиографије, у којем „околина“, елементи „формирања“, добијају посебан значај у потоњем формирању приче о сопственом животу).⁶³³

⁶²⁹ Душан Иванић, *Српски реализам*, 122; Душан Иванић, Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, 219–224.

⁶³⁰ Душан Иванић, *нав. дело*, 122.

⁶³¹ Душан Иванић, Драгана Вукићевић, *нав. дело*, 11.

⁶³² Упор. Светлана Слапшак, „Поговор“, у: Владан Ђорђевић, *Успомене*, Нолит, Београд 1988, 415.

⁶³³ Исто, 416.

На другој страни, међу општим одликама мемоара представљено је приповедање којим је занемарено приказивање приватног живота аутора, а наглашено описивање историјских, друштвених, политичких и културних збивања у којима је аутор непосредно учествовао или је био њихов сведок.⁶³⁴ У модерној теорији књижевности усталила су се и два термина, повлачећи границу између аутобиографије као „исповести“, интроспективно оријентисане као „приче о себи“ и мемоара као екстровертне биографије са тежиштем на „другоме“, усмерене ка спољашњем свету, другим личностима и историјским догађајима.⁶³⁵ Прелом догађаја кроз ауторову свест и позицију у историји, друштву и култури средине, обезбедио је мемоарима и субјективност аутобиографије.⁶³⁶ С обзиром на чињеницу да мемоаристи пишу са веће временске дистанце, приповедању о прошлим временима посебну аутентичност даје ауторов коментар који расветљава узроке, последице и околности под којима су се одиграли одређени догађаји.⁶³⁷ Уочено је и да мемоари представљају неканонизован жанр, при чему су сагледане њихове пропустљиве границе према аутобиографији и генолошка веза са дневником.⁶³⁸

Насупрот мемоарске тежње ка приказу шире друштвене панораме, каквом је види аутор, аутобиографија је, у ширем смислу, тумачена кроз усредсређење на осветљавање унутрашње перспективе аутора и приказивање догађаја које је уско повезано са његовим личним искуством.⁶³⁹ Према виђењима Милорада Павића, жанр аутобиографије, као својеврсни „жанр самопотврђивања“, у 19. веку је постао један од кључних прозних жанрова српске књижевности, отворивши могућност изражавања нове осећајности европеизираниог представника грађанског друштва у успону.⁶⁴⁰ Актуелност аутобиографије проистицала је из непосредне везаности за проблем културног и литерарног идентитета српског народа.

⁶³⁴ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Logos Art, Београд 2007, 423.

⁶³⁵ Žaklina Duvnjak Radić, *Autobiografija, fikcija i ja*, Službeni glasnik, Београд, 2011, 21.

⁶³⁶ Тања Поповић, *нав. дело*.

⁶³⁷ Исто.

⁶³⁸ Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића...“, 54.

⁶³⁹ Тања Поповић, *нав. дело*, 63.

⁶⁴⁰ Нав. према: Татјана Росић, *нав. дело*, 49.

Примећено је да, када је реч о тематско-формалним тежиштима, у већини мемоарско-аутобиографских остварења српске књижевности у 19. веку прво место по учесталости, као и по уметничкој остварености, припада теми детињства, и да су ови одломци приповедно најцеловитије јединице прозних дела.⁶⁴¹ Овакав естетски и морфолошки статус поменуте теме је протумачен с обзиром на чињеницу о снажној вези између доживљаја и околности живота у детињству и каснијег избора животног пута, предсказивања, наговештаја и пројеката отворених могућности развоја личности.⁶⁴² У датом аналитичком контексту долазе до изражаја и мемоарско-аутобиографски записи о музици, као значајан сегмент сећања на приватност детињства (Јован Суботић, Виловски, Савић, Христић, Игњатовић, Костић, краљица Наталија Обреновић, Матавуљ, Српкиња). Музика представља незаборавни део првих упамћених животних искустава, времена проведеног у родитељској кући, времена школовања и припремања за касније животно доба.⁶⁴³

Запажено је, такође, да су веће целине мемоарске прозе у епохи реализма (односно у прелазном периоду романтизам/реализам) саткане на основу забележака о познанствима и сусретима са савременицима.⁶⁴⁴ Студије о српској мемоаристици 19. века показују да је велики део успомена Јована Суботића, Игњатовића, Виловског, Матавуља, Полит-Десанчића, као и скуп Савићевих биографских записа *Наши стари* или Грчићеви *Портрети с писама*, грађен управо на портрету као тематско-морфолошком тежишту. Реч је о успоменама на личности разноликог профила: од националних вођа и владара, оснивача политичких покрета и идеолога, до утицајних књижевних реформатора и писаца. Анализа извора потврђује да у ову прозу улазе и појединци из потпуно приватне сфере, независно од њихове јавне улоге и значаја, међу којима су неретко и музичари, мање или више познати уметници, и посебно,

⁶⁴¹ Душан Иванић, „Аутобиографско-мемоарска проза у српској књижевности XVIII и XIX вијека“, *Облик и вријеме*, Просвета, Београд 1995, 22.

⁶⁴² Исто.

⁶⁴³ Упор. Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристић, *Историја приватног живота у Срба*, Слио, Београд 2011.

⁶⁴⁴ Душан Иванић, *нав. дело*, 29.

музички активни лаици.⁶⁴⁵ Портретисани су композитори, инструментални и вокални музички извођачи, чланови знаменитих институција културе, интелектуалних кругова и заједница, као и анонимни, али истакнути појединци, народни певачи и свирачи (гуслар као национални бард итд.).

Специфично укрштање сфере приватног и јавног живота значајно је условило одлике поетике приповедања, односно стила мемоаристичког изражавања појединачних аутора. Уочено је да су посебно у 19. веку, у доба ширења писмености и штампане речи, у ери демократизације јавног живота, мемоарске теме биле усмерене из национално-религиозно-историјског у правцу приватног живота. Овим су додатно нарушене и границе између мемоара и аутобиографије и створене хибридне књижевне творевине (које у једном сегменту доносе аутобиографске слике детињства, а у другом мемоарске описе јавног живота аутора и његових савременика).⁶⁴⁶ При томе, наглашено је да је круг приватности и личног искуства и у приказу јавног деловања бивао толико изразит, да су мемоарске тенденције неретко и неутралисане.⁶⁴⁷

Интимна сећања мемоариста често су саткана од сећања на музику, која је представљена као изузетно важан, свакодневни животни садржај. Реч је о пракси музицирања у оквиру грађанског породичног дома (Савић, краљица Наталија, Крстић, Јован и Савка Суботић, Игњатовић, Милићевић), на селима, прелима и мобама, у сеоском окружењу (Српкиња, Христић, Костић, Матавуљ). У збиру коментара о црквеној музици предочена су, осим података о њеној основној, богослужбеној функцији и појединцима који су посебно допринели развоју ове области српског духовног стваралаштва у другој половини 19. века, значајна сведочанства о присуству црквене песме у сфери приватног живота (Игњатовић, Виловски, Костић), па и слободна, лична освртања писаца на деликатна питања о аспектима побожности, њеном исказивању у контекстима индивидуалног или

⁶⁴⁵ Упор. исто, 23; Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића...“, 58; Исти, „Књижевни аспекти Биљежака једног писца Симе Матавуља“, *Зборник о Србима у Хрватској*, 2, ур. Василије Крстић, САНУ, Одбор за историју Срба у Хрватској, Београд 1991, 388.

⁶⁴⁶ Упор. Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића...“, 54.

⁶⁴⁷ Исто.

колективног изражавања (Српкиња, Игњатовић, Ђорђевић). Са друге стране, прикази статуса музике у јавном друштвеном животу неретко носе печат алузија или конкретне везе са политичким приликама и другим друштвеним дешавањима (Игњатовић, Виловски, Крстић, Ђорђевић, Јовановић, Милићевић, Костић).

Прелом општих, јавних прилика кроз свет унутарњег доживљаја писаца условљава и деликатни преплет документарних и фикционалних слојева мемоарског приповедања. Књижевнотеоријским истраживањима је потврђено да, „као што се фикционална литература не да замислити без примеса истинитости, тако се ни документарно-уметничка не да потврдити као чиста истина“.⁶⁴⁸ Утврђено је и да је истинитост исказа у мемоарским текстовима неретко прилагођавана намери онога који их саопштава. Са друге стране, наглашено је да оба типа литературе, „измишљена“ и „истинита“, подлежу истим схемама и поступцима стварања смисла у описивању и приповедању, било да се ради о стварном или о замишљеном искуству.⁶⁴⁹ Отуда, констатована је условност документарног и релативност и релативна аутономност естетског у мемоарско-биографским делима.⁶⁵⁰

Феномен овог односа убраја се међу основне карактеристике појединачних документарно-уметничких врста. Према општој дефиницији, у аутобиографији постоји дилема око веродостојности исказаног, због временске удаљености тренутака о којима аутор пише и субјективног односа према догађајима и личностима, али управо претпоставка да излаже истините догађаје издваја аутобиографију у односу на биографски роман или романирану аутобиографију. Сходно циљу којем аутор тежи, теоријска литература разликује документарно-историјски тип аутобиографије, где је уз ауторов живот приказан и низ друштвено-историјских догађаја којима је аутор био сведок (што овај жанр приближава мемоарима), и онај који је потпуно усредсређен на саму личност аутора, који одликује лични, исповедни тон.⁶⁵¹

Сложене жанровске карактеристике дневника такође су у литератури тумачене с обзиром на аспекте односа „документарно-фикционално“. Форма

⁶⁴⁸ Душан Иванић, „Аутобиографско-мемоарска проза...“, 19.

⁶⁴⁹ Исто.

⁶⁵⁰ Душан Иванић, „Књижевни аспекти...“, 379.

⁶⁵¹ Тања Поповић, *нав. дело*.

дневничких записа, као веродостојног описа догађаја у којима је аутор сам учествовао, сачињених уз значајно већи ниво субјективности у приступу грађи и у њеном изношењу, у односу на овај ниво у мемоарима, сагледана је у контексту изразите тежње ка документарности, али и склоности ка рефлексивности и исповести, те бележењу најситнијих запажања и догађаја, у процесу уобличавања посебне врсте фикционалне приповести.⁶⁵² Дневници се, у том смислу, разликују према садржају, приказујући спољашње догађаје из ауторовог живота или приватну, интимну страну пишчеве личности, када постају блиски исповестима.

Специфичности ове прозне врсте тумачене су на основу релативности опозиција документарно/књижевно, истинито/измишљено, унутрашње/спољашње, своје/туђе, приватно/јавно, као својеврсног *привида* скривеног у срцу жанра, у парадоксалном противречју између фактографске „поузданости“ и „произвољности“ естетске организације.⁶⁵³ Одлике које одражавају отвореност и адаптилност дневничке форме, њену суштинску повезаност са самим чином писања, такође су условљене проблематиком односа приватног и јавног.⁶⁵⁴

У овом контексту долази до изражаја и слојевита природа путописног жанра. Као изразито отворена форма, у којој се могу наћи најразличитији типови дискурса, од историјског и есејистичког, до лирског и емотивног, писани у облику писама, дневника или мемоара, са могућношћу трансформисања и у романескну форму или епско-лирску врсту, интегрисања дневника-есеја, аутобиографије, епистоларног дискурса, етнографског есеја, географског, етнологског, историјског, уметничког дискурса, путописи су окарактерисани и изузетном разноврсношћу, нестабилношћу у жанровском погледу.⁶⁵⁵ У прози или стиху, као роман, пикарески роман или писмо, путописни фељтон или есеј, репортажа, извештај, културно-историјска или било која друга расправа, путопис је тумачен као текст који пружа обиље фактографских података или сасвим лични исказ аутора. Због овакве формалне неухватљивости и

⁶⁵² Исто, 149–150.

⁶⁵³ Тајјана Росић, *нав. дело*, 5.

⁶⁵⁴ Исто.

⁶⁵⁵ Тања Поповић, *нав. дело*, 592; Јадранка Божић, „Интердисциплинарност у проучавању путописног дискурса“, *Књижевна историја*, год. 45, 149, 2013, 182.

прилагодљивости исказа, путопис је разноврсно ишчитаван: као фолклорни, географски, историјски, политички, картографски, етнолошки, аутобиографски текст, а посебно као историја свакодневног живота и омиљена разонода у путничкој пракси образованих кругова, који су у 19. веку изградили културу путовања (Reisekultur).⁶⁵⁶ Сложеност проблема одређења границе између путописа и дневника, писама, дефинисања путописне литературе и одређивања границе између књижевног и некњижевног путописа коментарисана је и с обзиром на подложност путописа разноврсним ванкњижевним утицајима: политичким, артистичким, културним, научним.⁶⁵⁷

Премда путопис у ужем смислу речи подразумева текст који је настао као директан продукт путничке инспирације и који се отеловљује кроз призму стварног путовања, студије књижевних историчара и теоретичара истичу амбивалентан однос путописа према стварности: жанр лебди између екстремне субјективности и фикционализације, између имагинације и рефлексије.⁶⁵⁸ Поставља се питање права да се стварност реинтерпретира кроз медијум личног искуства, а основна напетост путописа постаје довођење у равнотежу информативне (интелектуалне) и естетске (поетске) функције.⁶⁵⁹ Поглед на путопис као књижевни жанр формиран у раздобљу романтизма доноси и увид у својеврсну синтезу субјективности доживљаја и описаног објекта, при чему је афирмисан ауторов аутентични поглед, машта, рефлексија, идиосинкразија, лиризам: „путописац или приповедач обилази неку земљу (крај, град), упознаје житеље и странце, одаје се сновима и фантазијама, савлађује размак између свог и туђег како би испричао пријемчиву причу“.⁶⁶⁰ Истицање путопишчеве субјективности, притом, подразумева залагање за процену ауторове активне улоге у перципирању света, које за последицу има уочљиву разлику

⁶⁵⁶ Слободанка Пековић, „Путопис – условљеност жанра“, *Књига о путопису*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2001, 14.

⁶⁵⁷ Исто, 11.

⁶⁵⁸ Тања Поповић, *нав. дело*.

⁶⁵⁹ Јадранка Божић, *нав. дело*, 181, 183.

⁶⁶⁰ Исто, 182–183.

између реалних предмета и њихове симболизације у путопису као књижевном тексту.⁶⁶¹

Документарни записи о музици у многим аспектима подлежу анализи поменутих релација. Упечатљиве су разлике између приповедања о музици кроз кратке фактографске извештаје (вести о одржаним музичким дешавањима, о активностима појединаца и институција и сл.) на једној страни и, на другој, опширнијих, често и фикционално поетизованих описа музичких дешавања или личних доживљаја музичких искустава, неретко и са упливом музичке терминологије у језик приповедања. Један од најупечатљивијих примера представљају одломци аутобиографских успомена Јована Суботића. Књижевноисторијске студије истичу да су у овом делу међу најуспелијим сликама из детињства издвојене управо оне у којима се мешају приче, фикција, мутно сећање и идеализација.⁶⁶² Међу њима је и приповедање о навечерју уочи празника Св. Три Јерарха (1817. године), вечери Суботићевог рођења (!). Писац опширно и сликовито, а заправо замишљено, идеализовано, или на основу прича које је и сам слушао, описује појање свог оца, добриначког свештеника Јоакима Суботића. Исти писац идилично пише о већини сећања из детињства, међу којима су и успомене на музички живот родног краја, народне песме и обичаје. Виши степен поетизације одликује и Суботићеве утиске након посете венецијанском позоришту и опери (замишљање како у свечано украшеној позоришној сали свира оркестар под управом Вердија или Доницетија). Специфичан пример представљају и записи Бранислава Нушића, који у делу *Стари Београд* „наступа“ мемоарски, али догађаје из доба свог раног детињства описује с обзиром на посредна, секундарна сведочанства о култури и уметности, у контексту општих друштвених дешавања у Србији, у другој половини 19. века. Карактеристичан ниво поетизације присутан је у путописним белешкама Љубомира Ненадовића, као и у поменутих одломцима у којима Драгомир Брзак или Владан

⁶⁶¹ Види: Бранислава Милијић, „Покушај књижевно-теоријског одређења путописног жанра“, у: *Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција*, II међународна конференција Филолошког факултета у Приштини, 19–20. мај 1995, Универзитет у Приштини, 11.

⁶⁶² Упор. Душан Иванић, „Аутобиографско-мемоарска проза...“.

Ђорђевић читаоцу откривају и интимне слојеве личног религиозног искуства и духовних настројења.

Уочавање поменутих разлика води ка одређењу нивоа документарности појединачних извора као грађе која омогућује или потврђује легитимитет музиколошких и других увида у сегменте историјских токова српске музике. Замишљени, фикционално обојени мемоарски одломци, при том, посебно привлаче истраживачку пажњу, завређујући и да постану засебна тема истраживања присуства музике/музичких тема у романима, приповеткама и другим жанровима фикционалне књижевности, као показатељ да је музика дубоко уткана у интимни стваралачки свет писаца. Као један од могућих примера, издваја се питање неразлучивости аутобиографског/мемоарског од фикционалног као једна од често коментарисаних тема у књижевнотеоријским студијама о мемоарским записима Јакова Игњатовића. Као вид наративне уметности бидермајерског типа, мемоарски Игњатовићеве записи сврстани су у праву уметничку нарацију, по стилу веома блиску романескном приповедању. Истакнуто је да је веза између пишчеве публицистике и мемоарских бележака, с једне стране, и његове уметничке нарације, с друге стране, толико велика да се читави пасажии из његових мемоара могу укључити у његове романе и приповетке.⁶⁶³ Најзад, аутобиографски елементи као стилски знак бидермајера тумачени су и као део раног реалистичко-натуралистичког проседеа књижевности Игњатовићевог доба. О сродности пишчеве мемоарске и романескне поетике сведоче и често коментарисани одломци о музици из *Мемоара*, односно из романа *Вечити младосења* и *Тридесет година из живота Милана Наранџића*.⁶⁶⁴

⁶⁶³ Драгиша Живковић, „Српска књижевност епохе реализма“, *Европски оквири српске књижевности*, V, Просвета, Београд 1994, 230; Живојин Бошков, „Аутобиографски елементи у *Животу Милана Наранџића*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, VIII, 1960, 185–205. Међу ликовима „узетим из живота“, који се појављују у Игњатовићевим романима, Скерлић издваја: Васу Решпекта, породицу Огњан, Шамику и Перу, Милана Наранџића. Профили њихових књижевних ликова саткани су по узору на карактере одабраних сентандрејских грађана, које је Игњатовић и лично познавао.

⁶⁶⁴ Види: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*.

*в. Документарно-уметнички жанрови на размеђи
приватног и јавног*

Питања о односу стварног и замишљеног, измаштаног или представљеног богатијим језиком од тек информативног, фактографског говора, повезана су и са проблемом „посвете“ сачињених записа ужем, тј. ширем аудиторијуму читалаца, са феноменом односа писаца према *другом*, тј. са проблематиком односа према тренутку писања и тренутку читања. Јавља се потреба за тумачењем поетике писања (имплицитне и експлицитне поетике писаца) и поетике читања (проучавања књижевнотеоријске мисли) и осветљавањем питања како други, а не аутор, препознају и интерпретирају (реалистичко) мемоарско дело.⁶⁶⁵ У овим оквирима долази до изражаја и чињеница да је покушај рецепције једне поетике само покушај изоштравања сопствене осетљивости за ону поетику коју истраживач перципира из контекста којим је захваћен и који му даје варљиву, тренутну, али ипак централну интерпретативну позицију.⁶⁶⁶

Тумачења о пресудном значају категорије *другог* за процес естетске комуникације, који продубљује назначени проблем и поентира га у равни саме језичке артикулације, заснована су, у књижевнотеоријским прегледима, на теорији Михаила Бахтина. Према овом виђењу, сам аутор, свесно или подсвесно потпомаже естетску рецепцију свог „неуметничког“ текста, позивајући се на присуство и поглед *другог*.⁶⁶⁷ Чини се да је, у целини, сабране документарно-уметничке белешке оправдано сагледавати и с обзиром на појмове аутоцензуре, стварања специфичне слике о себи (*ја-за-друге*), као поступка којим се прави лик аутора прикрива фиктивним, а истински глас пригушује привидно исповедним тоном ауторовог саопштавања истине о сопственом животу.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Драгана Вукићевић, „Поетичка самосвест епохе реализма“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 55, св. 2, 2007, 386.

⁶⁶⁶ Исто.

⁶⁶⁷ Нав. према: Татјана Росић, *нав. дело*, 14–15.

⁶⁶⁸ Исто.

Комплексне жанровске карактеристике дневника као документарно-нефикционалне прозне врсте тумачене су као одлике које објашњавају отвореност и адаптилност дневничке форме, њену суштинску повезаност са самим чином писања и поменутом противречношћу између фактографске „поузданости“ и „произвољности“ естетске организације.⁶⁶⁹ У овом светлу је и теза о изразито приватном карактеру дневничких бележака (писање из интимних разлога, без намере објављивања итд; дневник никоме није упућен, за разлику од писма, стваран у осами, текст структурисан као неприкосновено интимни простор, обележен строгим разграничавањем приватног и јавног) оспоравана тезом о присуству свести о *другом*, категорији која управо открива одговоре на питање о природи дневничког жанра.⁶⁷⁰

У светлу свега наведеног, реторички и комуникацијски, и положај мемоара је у ширем смислу одређен као положај отвореног дела, будући да је „спонтано“ мемоарско писање процењено као пажљиво програмирано за „време читања“ и глас *другог*, односно да се конструкција успомена као наратије одвија и коначно открива тек у времену читања.⁶⁷¹ Постмодернистички аналитички прегледи жанровских карактеристика путописа такође су придружени тумачењима питања о изазову говора о стварности и о *другом*, који неминовно мења перспективу онога што се традиционално доживљава као идентитет неког писца.⁶⁷² Двозначност путописа између чињенице и фикције одређује и отвореност, протејску трансформативност овог жанра.⁶⁷³

Сагледавање представљених мемоарских извора у овим оквирима такође упућује на потребу за додатним промишљањем о нивоима или типовима њихове документарности. Отвара се могућност да и сведочанства о музици, у контексту целине документарних текстова, буду схваћена не само у светлу идеје о приказивању општих, савремених културних прилика, него и посебних личних афинитета писаца, са циљем креирања адекватног, можда и улепшаног или идеализованог аутопортрета.

⁶⁶⁹ Исто, 5.

⁶⁷⁰ Исто, 13.

⁶⁷¹ Светлана Слапшак, *нав. дело*, 415.

⁶⁷² Јадранка Божић, *нав. дело*, 180.

⁶⁷³ Исто, 185.

У сваком случају, поново је уочљива разлика између записа које одликује фактографски карактер, виши степен документарности и објективности, у односу на записе поетског типа. Латентно се издвајају групе мемоарских бележака сачињених са назначеном „посветом“, унапред осмишљеног садржаја и основне поруке, и оне које одају утисак о потреби писца за остајањем у сфери интимног, приватног, без јаснијег исказивања намере да записе упути одређеном читаоцу. Чини се оправданим да и у овом контексту буду издвојени примери који (макар посредно) маркирају поменућу разлику, а уједно и аспекте односа писаца-мемоариста према „музичком питању“. Досадашњи књижевноисторијски и књижевнокритички, књижевнотеоријски аналитички прегледи мемоарских текстова представљају и инспирацију за постављање питања: из које перспективе и са којом намером писци преносе слике о актуелностима у свету културе и уметности, на основу којих критеријума чине одабир информација које саопштавају, да ли и у којој мери се чини да „конструишу“/улепшавају сопствени уметнички профил?

У тону већ развијених коментара о приповедачким поступцима Јована Суботића, значајно је нагласити да је овај писац аутобиографске белешке превасходно упутио својој породици. О основној идеји и мотивацији за писање, која је подразумевала идеју о накнадном објављивању написаног, јасно сведоче и записи Савке Суботић, која наводи да је приликом боравка у Загребу и Карловцу рукопис аутобиографије Јована Суботића био изгубљен, и да га је њен супруг потом изнова писао.⁶⁷⁴ Писац јасно показује потребу да, у целини приче о токовима и специфичностима својих животних искустава, деци пренесе утиске о лепоти и значају музике, као изразито вредног садржаја свакодневице. Осим што настоји да искаже интимну и породичну везаност за репертоар црквене, духовне музике, као и одушевљење традицијом народног музичког стваралаштва, Суботић говори и о другим музичким жанровима и музичким догађајима, у контекстима сећања на школовање и укупан период одрастања и сазревања у домаћој и страним срединама. Можда баш отуда што се обраћа најближима и узима слободу да у својим исказима заузме позицију онога који слободно, са наглашеним нараторским, песничким

⁶⁷⁴ Види: Ана Столић, „Савка Суботић – слика једног света“, у: Савка Суботић, *нав. дело*, 19–28.

уживањем прича причу, не устежући се да коментаре о стварним догађајима каткад и обогати тоном домишљеног, измаштаног или улепшаног.

Драгоценост по себи као мемоари супружника, сећања Јована и Савке Суботић такође су занимљива и за компаративно сагледавање, посебно у контексту тумачења односа писаца према чину писања, тј. односа између приватног и јавног. За разлику од свог супруга, Савка Суботић *Успомене* пише у позним годинама, чак и не пратећи хронолошки ток догађаја које описује. Примећено је да ауторка у мемоарима скицира време у којем је живела, више него што пише о свом животу, као и да тенденциозно одваја сферу приватног од јавног (нпр. веома ретко говори о личном односу са супругом).⁶⁷⁵ За разлику од Јована Суботића, она и о музици пише фактографски, информативно, повезујући ову област увек са ширим контекстом културних дешавања (учење клавира и друштвена окупљања у оквиру којих се музицира представља као јединствени показатељ друштвеног престижа).

У контексту говора о односу између приватног и јавног у процесима мемоарског писања, нарочито је упечатљив пример дневника Милице Стојадиновић. Иако је писала тоном романтичарског „осамљеника“, утврђено је да је ауторка помно водила бригу о будућем објављивању својих записа. Потврду налазимо већ у преписци са Ђорђем Рајковићем у којој се Српкиња у више наврата жали на немарност других или на своју бригу због издавања дневника.⁶⁷⁶ Свесним ауторкиним укидањем опозиције „приватно-јавно“ постављено је и питање да ли се заиста ради о дневничком тексту или о књижевном делу насталом на основу дневничког предлошка, односно питање о аспектима тумачења/читања таквог текста.⁶⁷⁷ Само опредељење песникиње за дневничку форму протумачено је и као изазов јавном мњењу и традиционалном начину на који се у српској књижевности половином 19. века постављао проблем личног и колективног идентитета.

⁶⁷⁵ Ана Столић, *нав. дело*, 26.

⁶⁷⁶ Поменута писма су објављена у: *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, прир. Радмила Гикић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, 82–85. Нав. према: Тајјана Росић, *нав. дело*, 89.

⁶⁷⁷ Исто; Предраг Протић, „Милица Стојадиновић Српкиња и њен дневник“, у: *Сумње и надања. Прилози проучавању духовних кретања код Срба у време романтизма*, Просвета, Београд 1986, 145–146.

Објављивањем дневника Милице Стојадиновић први пут су јавности представљени записи интимног говора, који су од значаја пре свега за интимну историју субјекта.⁶⁷⁸ Са друге стране, несумњиво је да је и скуп њених записа о музици, посебно списак традиционалних народних песама (песме на раду, песме годишњег и животног циклуса), сачињен по налогу Вука Караџића, усаглашен и са циљем да постане значајан историјски прилог грађи за истраживање српске књижевне и музичке културне традиције.

Карактеристични однос према проблему „приватно-јавно“ у приступу писању показује и Јован Грчић. Посебно је занимљиво да, представљајући лик и делатност Јована Пачуа, писац издваја два Пачуова писма (оба датирана у Загребу, 1894. и 1895.) наглашавајући да су „за јавност“ – чиме посредно проговара и о поступцима цензуре у процесу писања о својим савременицима и сарадницима. Исказ да би на основу блиског породичног пријатељства о Пачуу могао много говорити, али да се у томе свесно ограничава, упућује и на дубље промишљање повода Грчићеве уздржаности и дискреције.

Уобличени као скуп текстова различитог садржаја, писани разноврсним поводима, *Записи старог Београђанина* Косте Христића такође су, као и Суботићеви, обједињени посветом. У овом случају, она са једне стране има приватни, а са друге јавни карактер – реч је о спомену на оца Николу Христића и на кнеза Михаила Обреновића.⁶⁷⁹ Као и целина Христићевих текстова, рекло би се да би и белешке о музичком животу Београда могле бити оцењене као „патриотски интонирано супротстављање историјском заборава“. Већ је процењено да писац, обдарен изразитом меморијом, једнако живо и са реалистичком опсервацијом представља галерију ликова: вршњаке из основне, средње, па и Велике школе, паралелно и наставнике, и да, као сведок или саучесник, предочава оштре снимке иначе минулог времена карактеристичним контрастирањем прошлог и садашњег, желећи уједно да забави и поучи читаоца.⁶⁸⁰ Различити музички садржаји, истакнути појединци у свету музике, разноврсни контексти друштвених окупљања уз музику, за Христића су

⁶⁷⁸ Татјана Росић, *нав. дело*, 92.

⁶⁷⁹ Упор. Иван В. Лалић, „Стари Београђанин“, у: Коста Христић, *нав. дело*, 526.

⁶⁸⁰ Исто, 534–535.

посебно вредни и инспиративни садржаји о којима треба писати. Христићево приповедање одликује, као што је већ поменуто, и особено позиционирање света музике у сферу између приватног и јавног (приватно-јавни карактер балова; прослава педесетогодишњице Таковског устанка, на којој кнез Михаило са гостима и народом игра коло у топчидерском парку, и сл.).

Већ у општим прегледима делатности Тодора Стефановића Виловског истакнуто је да он није био књижевни уметник, већ књижевни посленик, како је схватано у 19. веку, што подразумева широку књижевно-културну активност која је више аниматорска, иницијаторска, организациона, популаризаторска, него стваралачка. У истој перспективи посматрани су и његови мемоари, односно њихова документарна, пре него литерарна вредност.⁶⁸¹ При томе је ипак наглашен значај перспективе из које је овај посвећени културни радник, новинар, политичар и активни учесник важних друштвених збивања осликао и атмосферу у српској култури крајем 19. и почетком 20. века. Рекло би се да портрети значајних личности из света музичке уметности, као још једна потврда о интересовању Виловског за низ појава које су пратиле главне друштвено-културне токове у другој половини 19. века, представљају посебно важан прилог корпусу грађе за истраживање српске културне и уметничке историје. Интересантно је да, иако усмерава *Моје успомене* ка спољашњем свету, пре свега ка делатности својих савременика, сасвим сведено говорећи о личном животу, Тодор С. Виловски једну од централних тема мемоара ипак изводи у личније обојеном тону – како примећује Сава Дамјанов, најинтензивнија пажња посвећена је бечком академском друштву „Зора“ и часопису *Српска зора*, у којима је Виловски дао кључни допринос српској култури и књижевности.⁶⁸² Овом запажању је нужно додати подсећање на музичке активности певачке секције Друштва чији је Виловски био угледни представник, као и на остале разматране аспекте пишчевог односа према свету музичке уметности, контаката са музичарима итд.

⁶⁸¹ Сава Дамјанов, *нав. дело*, 545.

⁶⁸² Исто, 551.

Приређивачки, уреднички рад на припреми *Успомена* Владимира Јовановића за објављивање показао је да је овај културни делатник писању мемоара приступао са подједнаким књижевним и научним тежњама и жељом да за собом остави свеобухватне мемоарске записе. Утврђено је да је Јовановић мемоаре исписао у позним годинама, али да се за писање студиозно припремао током читавог живота (када је приступио писању, имао је на располагању унапред припремљене, краће верзије записа о појединачним догађајима, као и различите изворне податке о појединим личностима, историјским дешавањима итд.).⁶⁸³ Према појединим мишљењима, *Дневник* Пере Годоровића такође представља значајан историјски извор и грађу, али и прераста у литературу, јер писац у овом делу значајно надраста хроничара. Са друге стране, посебно су занимљиве и напомене о његовим „стратешким“ намерама у процесима писања, које се могу односити и на основну тему нашег истраживања: у предговору једне од свезака рукописа, Годоровић истиче да поменуте белешке у датом облику неће бити предаване јавности, чак и да их нико неће читати ни приватно, те да стога има пуну могућност да о догађајима говори онако „како је уистину било“.⁶⁸⁴

У књижевноисторијској литератури наглашавано је да је Љубомир Ненадовић као књижевник и у писању путописа био руковођен више друштвено-политичким него књижевно-уметничким разлозима (објашњено је да зато у *Писмима из Италије* говори о владару Црне Горе, а не о песнику *Горског вијенца*, о Његошовом родољубљу и слободољубљу, а не о песништву и филозофији).⁶⁸⁵ Ови текстови настали су, као што је истицао и сам Ненадовић, спонтано, као писма пријатељу, без праве књижевне намере: „ова путничка писма нису писана с том намером да се игде печатају, које ће се из њиховог простора и сасвим искреног приповедања видети, но кад се у свет пушћају, сваки читатељ, коме је воља, може се држати да су управо њему писана, почем њега ради само се и печатају.“⁶⁸⁶ Јован Деретић процењује да је

⁶⁸³ Василије Крестић, „Предговор“, у: Владимир Јовановић, *нав. дело*, 5–13.

⁶⁸⁴ Латинка Перовић, „Предговор“, у: Пера Годоровић, *нав. дело*, 20–21.

⁶⁸⁵ Живојин Бошков, „Предговор“, у: Љубомир Ненадовић, *Одабрана дела*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1971, 28.

⁶⁸⁶ Нав. према: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 325–326.

на књижевно уобличавање Ненадовићевих писама свакако утицао и Доситеј Обрадовић својом аутобиографијом, чији је други, путописни део писан у истој форми. Ненадовићеве путописи су оцењени као пуни ведрине, хумора, занимљивих доживљаја, поетични по основном расположењу, уобличени у форми слободне, расуте композиције.⁶⁸⁷ Насупрот раније истицаним просветитељским тенденцијама, у нашој књижевној историографији све се више истиче уметнички карактер *Писама* Љубомира Ненадовића. Утисци о пишчевом односу према разноврсним пољима музике у складу су са виђењима путописних бележака превасходно као израза пишчеве личности и духа, мисли и погледа на свет.⁶⁸⁸ Кроз ове теме, Ненадовић излаже и своја естетичка начела, као и шира виђења о сфери и значају духовног, уметничког стваралаштва у целини животног искуства.

Иако је (попут Виловског) више остао упамћен као организатор него као стваралац на књижевном пољу, Владан Ђорђевић је књижевне критичаре такође изненадио неочекивано занимљивим и читљивим текстовима, те су и његове успомене оцењене као живи приказ „духа времена“.⁶⁸⁹ Уз констатацију о значајној разлици између најранијих успомена, објективизованих уношењем различитих докумената и извештаја који у потпуности удвајају исказе аутора о српско-турском и српско-бугарском рату, и сећања из младости (записана последња, у старости!), исписаних неоптерећеним реторичким апаратом који би упућивао на тачност и прецизност, понуђено је виђење да кроз ове промене и пишчев исказ временом постаје литерарнији, односно да Ђорђевић постаје бољи писац у старости.⁶⁹⁰

Својеврсни пут од некњижевног до правог књижевног текста остварио је, према мишљењу књижевних критичара, и Милан Савић у портретима савременика (*Наших старих*) којима је учинио и значајан отклон од некролога, слично као и Михаило Полит-Десанчић у мемоарским списима (*Како сам свој век провео и Покојници*) који не личе ни на типичне некрологе ни на биографије.⁶⁹¹ Похваљен као

⁶⁸⁷ Исто.

⁶⁸⁸ Упор. Живојин Бошков, *нав. дело*, 24.

⁶⁸⁹ Светлана Слапшак, *нав. дело*, 414.

⁶⁹⁰ Исто.

⁶⁹¹ Миливој Ненин, „Са друге стране некролога“, у: Милан Савић, *Наши стари*, 5–11; Дејан Микавица, *нав. дело*.

ерудита лепог стила, који је у мемоарским сећањима на Сентандреју и Ђачке дане успео да обједини чињеничну важност и разиграну стваралачку машту, слободно крстарећи историјским периодима, компаративним сагледавањем и имагинацијом објашњавајући сложене слике историјских доба и промена, Павле Софрић је, слично Јакову Игњатовићу, и у освртима на музику дао низ упечатљивих портрета и својеврсне психолошке студије својих савременика.⁶⁹² У целини Софрићевих бележака, посебно се издвајају живо и књижевно провокативно изнета сећања на туробне дане у српској сентандрејској школи, док је управо портрет суровог учитеља и опис атмосфере (који у значајном броју сегмената доносе драгоцену сведочанства о музици!) процењен као главни услов белетристичке успешности мемоара.⁶⁹³ Најзад, приказани осврти на уметност и музику из пера Лазе Костића доносе још једно драгоцену осветљење Костићевог критичарског рада, који је окарактерисан као особени дијалогско-мемоарски стил, са јаком личном нотом и препознатљивим индивидуализмом оригиналног ствараоца, полемичара и естетичара.⁶⁹⁴ Из целине Костићевих записа о уметности исијава унутрашње стилско и духовно јединство мемоарског и књижевно-критичарског приступа.

Дакако, интерпретација и аналитичко промишљање појединачних дела са списка извора који сачињавају основи корпус овог рада у складу са наведеним категоријама тумачења књижевних жанрова захтевало би засебну студију, засновану на темељном увиду у теорије жанра и другим књижевнотеоријским методама. У оквирима текућег истраживања, пажња је усмерена ка разумевању документарно-уметничких одломака о музици и њихових различитих функција – у контексту целине и у односу на типове мемоарских дела у којима се јављају, односно као значајних извора за истраживања српске културне и музичке историје.

⁶⁹² Упор. Васа Павковић, „Над Софрићевим текстовима о Сентандреји“, у: Павле Софрић, *нав. дело*, 107–108.

⁶⁹³ Исто.

⁶⁹⁴ Предраг Палавестра, *нав. дело*, 7.

2. Документарно-уметнички текстови о музици као предмет културних истраживања

С обзиром на основне циљеве нашег истраживања, међу којима је утврђивање културноисторијског и институционалног статуса музике у поменутиим делима и представљање књижевних извора као грађе за проучавање и реконструкцију српске музичке и културне историје, чини се да је одломке о музици у српској документарно-уметничкој прози пригодно тумачити у методолошком контексту културних истраживања. Поменути приступ одговара ставовима према којима 21. век, за разлику од доминантно теоријских аналитичко-научних тенденција у 20. веку, постаје век интерпретације.⁶⁹⁵ Постављена су нова питања о суштини задатака интерпретације, одређивању њених граница и могућности. Теорија је постала интердисциплинарни дискурс, отворен за разноврсне културне контексте, дискурс који омогућује да се „интересантније, живље“, са додатним, стваралачким импулсима чита књижевност.⁶⁹⁶

У сагласју са позитивистичким виђењима Иполита Тена (Hippolyte Taine), која су изродила и сам појам интерпретације, извори су тумачени као карактеристични документи о њиховим ствараоцима – књижевним ауторима, али и о времену, околностима и друштвеној средини из које су потекли. Такође, дела појединачних писаца разматрана су као аутономне категорије, при чему је аутономија (мемоарског) текста схваћена у односу на писца, али и у односу на примаоца, према мишљењу Виктора Шкловског. Најзад, тумачењем књижевног уметничког дела као документа о рецепцији примаоца, какво су заступали представници формализма и нове критике у 20. веку (посебно Ханс Роберт Јаус/ Hans Robert Jauss/ који је и формулисао главна питања естетике рецепције), искључујући биографизам и историзам у позитивистичком смислу и стављајући акценат на изучавање самог текста, као главна

⁶⁹⁵ Упор. Ана Буџинска, Mihal Pavel Markovski, prev. Ivana Đokić-Saunderson, *Književne teorije XX veka*, Службени гласник, Београд 2009, 27.

⁶⁹⁶ Исто, 43.

категорија аналитичког приступа мемоарским жанровима истакнут је *хоризонт очекивања*, односно рецепција читаоца који из појединачних документарних дела сазнаје појединости – у нашем случају, о свету културе, уметности, музике.⁶⁹⁷

У циљу функционалног сагледавања различитих аспеката одабраних одломака о музици, спроведен је спољашњи приступ мемоарским делима, попут оног који су заступали Рене Велек (René Wellek) и Остин Ворен (Austin Warren), постављајући за циљ књижевнотеоријског истраживања однос између књижевности и биографије, психологије, друштва, идеја, других уметности и уметничких текстова.⁶⁹⁸ Документарна сведочанства о музици су и трагом генетичке критике разматрана уз тенденцију ка одређивању спољних утицаја на настанак мемоарских књижевних дела, настојањем да се разумеју дух епохе, шире историјске, друштвене и културне околности које су условиле процес писања дела, односно стварање особене поетике појединачних аутора.⁶⁹⁹ У овом смислу схваћен је и концепт истраживања чији је предмет култура у широком смислу значења. Међу основним проблемима у приступу књижевном тексту издвојена су она о друштвеном и културном контексту дела и о вредностима које дело пропагира/које су у делу скривене, у тренутку настанка и у тренутку аналитичког приступа. Формална анализа подређена је културној анализи, а књижевни текстови су сагледани као текстови културе.⁷⁰⁰ При томе је „културни живот“ схваћен у најширем значењу, с обзиром на различите облике стваралаштва, распоред слободног времена, принципе по којима се оријентише лично васпитање и образовање, те облике културног понашања.⁷⁰¹ Могло

⁶⁹⁷ Упор: Петар Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд –Требник 2000, 53–67.

⁶⁹⁸ Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd 1991.

⁶⁹⁹ Ana Bužinjska, Pavel Markovski, *нав. дело, 27*; *Genetic Criticism Texts and Avant-textes*, ed. by Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groder, University of Pennsylvania, Philadelphia 2004; Oliver Davis, “The Author at Work in Genetic Criticism”, *Paragraph*, Vol. 25 Issue 1, 2008, 92–106; *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, ed. by William Kinderman and Joseph E. Jones, Boydell&Brewer, University of Rochester Press 2009; Lars Bernaerts, Dirk Van Hulle, “Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism”, *Poetics Today*, 2013, Vol. 34, No. 3, 281–326; Виктор Шкловски, *О теорији прозе*, прев. Мирјана Грбић, Филип Грбић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2015.

⁷⁰⁰ Ана Буџинјска, Павел Марковски, *нав. дело, 571–572*.

⁷⁰¹ Жак Дига, *нав. дело, 11*.

би се рећи и да је сврха уметничког дела сагледана из перспективе „између иманентног постојања, одвојеног од сваке стварности противречне делу, и између функције условљене животом, друштвом и практичном потребом“.⁷⁰²

Могуће је и приближавање Бахтиновом појму теорије у којој је књижевности призната кључна улога у разумевању механизма културе и друштвене комуникације – култура је простор разноврсних дискурса који се међусобно потиру, што значи да не постоји један језик који описује стварност; књижевно дело није затворена и аутономна творевина, већ исказ који представља „карику у ланцу језичке комуникације“ и живи само у контакту са другим делима.⁷⁰³

Уз посебну позорност, могло би се рећи да је учињен и својеврсни корак ка приближавању резултата основног истраживања пољу интерпретативне антропологије Клифорда Герца (Clifford Geertz), која уз истраживање култура других народа подразумева и упознавање сопствене културе, са посебним захтевом за допирањем до њених суштинских одлика.⁷⁰⁴ И у овом контексту долазе до изражаја димензије расправа о *другом*, које су посебно жанр путописа одредиле као драгоцен материјал за истраживање идентитета, просторног одређења, европоцентричности. Уз опаску о илузији двоструког путовања коју читање путописа доноси (као и свако читање, с обзиром на менталну и стварну промену места), у случају домаће књижевне праксе значајна је и констатација о својеврсном удвајању слике „о нама“, кроз поделу на путописе које писци пишу о страним, односно о српским крајевима, и на оне које странци пишу о српским пределима.⁷⁰⁵

Коначно, уколико би представљена грађа била интерпретирана у оквирима алтисеровског или бартовског дискурса, било би истакнуто виђење да је сваки текст идеологизован, да у себи крије скуп представа о свету и одређује однос појединца према сопственом животу. Оваква интерпретација би се односила на све врсте текстова и исказа као испољавање поменутих премиса и њихово позиционирање у

⁷⁰² Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, II, prev. Veselin Kostić, Ksenija Atanasijević, Kultura, Beograd 1966, 234.

⁷⁰³ Ана Буџинска, Pavel Markovski, *нав. дело*, 168, 180.

⁷⁰⁴ Исто, 578; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected essays*, Basic Books, New York 1973.

⁷⁰⁵ Слободанка Пековић, *нав. дело*, 14–15.

ширем друштвеном контексту.⁷⁰⁶ Културна истраживања била би схваћена као она која се баве утицајем дискурса на опажање стварности које неизбежно подлеже фикцији.⁷⁰⁷

Као посебна тема, у вези са разнородним карактеристикама представљених документарно-уметничких прозних жанрова, отвара се расправа о појмовима културе памћења, односно о динамици индивидуалног и колективног сећања. Одабрана дела из корпуса српске мемоаристике значајно је тумачити и уз својеврсно померање акцента са књижевности и уметности на биографију аутора и актуелна друштвено-политичка питања у процесу настанка дела, а биографско-мемоарска сећања на културна и музичка искуства сагледати као значајне чиниоце у изградњи идентитета појединачних писаца.⁷⁰⁸

Културно памћење у тумачењима Јана Асмана представљено је као памћење које потхрањује традицију и комуникацију, а писмо је приказано као екстернализација памћења, директно проширење могућности примања меморисаних информација и саопштења. При томе, наглашено је да могућност екстерног меморисања не погађа само индивидуе већ, пре свега, друштво и комуникацију која га конституише, као и да позитивним новим облицима ретенције и осврта одговарају негативни облици заборављања (уз помоћ измештања и потискивања кроз цензуру, уништавање, преправке, измене).⁷⁰⁹ Питања културе писма стога су стављена у шири контекст конструкције културног времена и стварања колективног идентитета – култура сећања повезана је са „памћењем које ствара заједницу“.⁷¹⁰

Према Асману, култура сећања се у највећој мери заснива на различитим облицима односа према прошлости. Прошлост настаје из нашег односа према њој и као таква се у културном памћењу не може одржати; она прелази у симболичке фигуре за које се везује сећање. Сећање потом прераста у приче, из којих произлази и

⁷⁰⁶ Ana Bužinjska, Pavel Markovski, *нав. дело*, 591.

⁷⁰⁷ Исто, 592.

⁷⁰⁸ Упор. William Lowell Randall, *The Stories We Are: An Essay on Self-Creation*, University of Toronto Press 1995. Нав. према: Alaida Asman, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. Drinka Gojković, Biblioteka XX vek, Beograd 2011, 23.

⁷⁰⁹ Jan Asman, *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd 2011, 20.

⁷¹⁰ Исто, 22, 28.

адекватно разумевање садашњости.⁷¹¹ Наглашено је и да културно памћење увек има своје специфичне носиоце, међу којима су забављачи, барди, гриоти, свештена лица, учитељи, као и уметници, писци, научници.⁷¹² Имајући у виду поменуто тумачења, чини се сврсисходним и додатно разматрање односа српских мемоариста према различитим појавама у свету музике и културе у минулој епохи о којој пишу. С обзиром на виђење да се индивидуално памћење посебно ослања на одређену особу снагом њеног учешћа у комуникацијским процесима, значај контакта писаца са музичарима долази до особитог изражаја. Напомена да је памћење увек брижљиво ограничено, са друге стране, кореспондира са напоменама о природи документарно-уметничких жанрова, питањима аутоцензуре и одабира грађе која је из живота пренета или изостављена у мемоарским причањима. Индивидуално памћење у теорији је сагледано и као скуп епизодних, перспективистичких и у томе неразмљивих и непреносивих сећања.⁷¹³ Чињеница да се сећања неминовно разликују, као и да не постоје изоловано, већ да су умрежена са сећањима других, подстиче како на сучељавање различитих мемоарских (односно мемоарских и сведочанстава из других документарних извора) сенчења повезаних музичких феномена и догађаја, тако и на преиспитивање савремене рецепције сећања на музички живот прошлог времена. Сведочанства о музици из пера аутора документарних текстова доприносе упознавању и разумевању духа прошлог времена, али и размишљањима о разматраним темама у контексту садашњег тренутка. Захваљујући структури заснованој на укрштању, преклапању и способности прикључивања, утврђено је да се сећања узајамно потврђују и учвршћују, стичући кохеренцију и веродостојност и делујући као чинилац повезивања и образовања заједнице.⁷¹⁴ Виђења да су, узета за себе, сећања фрагментарна, ограничена и неуобличена као издвојени, неповезани моменти без онога Пре и онога После, и да тек захваљујући приповедању накнадно добијају облик и структуру који их истовремено допуњују и стабилизују – као и да се поједина сећања мењају током

⁷¹¹ Исто, 35–51.

⁷¹² Исто, 53.

⁷¹³ Alaida Asman, *нав. дело*, 23.

⁷¹⁴ Исто.

времена заједно са променом личности која памти и њених животних околности, док друга бледе или сасвим ишчезавају – чине се такође важним у контексту разматрања различитих типова и нивоа документарности мемоарских извора.⁷¹⁵ У оквиру теорије културног памћења, мемоарски текстови о музици завређују да постану предмет тумачења које функционише уз помоћ појмовног четвороугла – с обзиром на сложене феномене и питања о стварању традиције, односу према прошлости, култури писма и стварању идентитета.

7. ЗАКЉУЧАК

У оквирима прве систематизације анализираних грађе из корпуса српске мемоаристике друге половине 19. века, покушали смо да сумирамо мноштво разноликих документарних записа о музичком животу међу Србима у овом периоду. У дијахроној перспективи, изворна документарно-уметничка сведочанства забележена у мемоарима, (ауто)биографијама, дневницима и путописима угледних српских културних посленика, књижевника, државника и политичара потврђују хипотезу о специфичној динамици и еволуцији различитих облика и видова присуства музике у српским срединама у 19. веку.

Основни утисак након сабирања и анализирања разнородних мемоарских записа који се односе и на свет културе и уметности јесте да је музика била веома важан сегмент живота свих слојева српског друштва 19. века – у различитим културноисторијским контекстима, у сфери јавног и приватног, у свим животним добима, у урбаној и руралној средини. У складу са периодом настанка документарно-уметничких текстова, у епохи између романтизма, бидермајера и реализма, у записима је посебно истакнута улога музике као пригодног медијума за изражавање

⁷¹⁵ Исто, 24.

националне идеје и неговање националног стила, о којем се опширно говори у контексту прича о буђењу и развоју овог облика друштвене свести у 19. веку.

Под „музиком“ подразумевајући сведочења о различитим областима, видовима и аспектима музичког стваралаштва, извођаштва и рецепције, из документарно-уметничких извора смо издвојили посебно упечатљиве одломке о знаменитим појединцима и популарним музичким праксама, актуелним културно-уметничким, музичким догађајима међу Србима, који су у 19. веку живели у различитим срединама и у различитим друштвено-културним и државним околностима.

Као значајне појединце из света музике, мемоаристи претежно помињу српске композиторе и мелографе, вокалне и инструменталне солистичке извођаче и диригенте – на првом месту савременике, али и оне упамћене из прошлих времена – који су кључно допринели развоју српске црквене и световне музике у овом периоду. У мемоарским одломцима посвећеним композиторској делатности школованих, „професионалних“ музичара, препознат је и наглашен њихов допринос у различитим областима стваралаштва – почев од пионирске мелографске делатности Корнелија Станковића, до процеса увођења и неговања вишегласног хорског певања у оквирима црквене, богослужбене музике (Никола Ђурковић, Александар Морфидис-Нисис, Корнелије Станковић, Тихомир Остојић), неговања и развоја световног хорског звука (Милан Миловук, Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Исидор Бајић, Јован Иванишевић, Мита Топаловић, Петар Коњовић), клавијирског стваралаштва и извођаштва (Јован Пачу, Јован Иванишевић, Ида Добринковићева), педагогије (Морфидис-Нисис, Бајић, Остојић), као и области писања о музици (Пачу, Коњовић). Истакнуте су и диригентске активности оних композитора који су дали највећи допринос развоју српске хорске музике.

У освртима на облике јавне извођачке праксе, најчешће су наведени тек фактографски подаци о наступима познатих музичара на концертима и беседама. Са друге стране, са особитом пажњом су коментарисани облици и карактеристике музицирања у приватној сфери. У оба случаја, готово неизоставно је истицана национална димензија догађаја и садржаја извођених дела (отац Милице

Стојадиновић не уважава, или не препознаје значај и квалитет њеног извођења оперских варијација на гитари, као ни вредност самог репертоара – очекује да чује српске песме; Јован Грчић похваљује композиције Јована Пачуа засноване на народним и варошким музичким мотивима, као посебно популарне; у контекстима различитих прича о баловима, игранкама, народним саборима, истакнут је значај српске игре, кола, као и песама са националним садржајем, посебно у вези са хорским наступима).

Осим професионалних извођача-музичара (наступи Корнелија Станковића као пијанисте и као хорског диригента, пијанистичко представљање Иде Добринковићеве и виолинисткиње Миле Виловски на беседама и концертима, итд.), бљеском мемоарског блица „ухваћени“ су у тренуцима уживања у музичком извођењу и многи музички аматери – портретисани као ученици, у оквирима приватне наставе клавира (краљица Наталија, Милан Савић, Савка Суботић, деца Милана Ђ. Милићевића), појединци који музицирају у тренуцима самовања и изолације (Милица Стојадиновић Српкиња) или приликом кућних и салонских окупљања (Михаило Полит-Десанчић, Савка Суботић). Књижевни уметници, писци и песници (Коста Трифковић, Бранко Радичевић, Симо Матавуљ, Димитрије-Мита Михајловић), професори (Милан Кујунџић, Ђорђе Павловић), правници-адвокати (Јован Стајић), представљени су као весници интересовања за музичке теме и садржаје, те посебно за живо учешће у извођачкој музичкој пракси, у својој непосредној околини.

Карактеристична и веома сложена слика динамике односа сеоске и варошке, градске традиције рефлектује се посебно и кроз мемоарске записе о типовима и функцијама музицирања у овим различитим срединама, те о специфичном друштвеном статусу народних музичара. Према живим сведочењима писаца, облици музицирања у сеоској сфери најчешће су везани уз радне активности (на моби у пољу, винограду, или у кући, на прелу) и различите обредно-обичајне циклусе (годишњег и животног круга), док је традиционална музика у градској и варошкој сфери најдинамичније оживљена приликом друштвених окупљања на народним саборима, вашарима и сличним популарним свечаностима.

Кроз документарне белешке приказан је и изражени степен очувања црквено-народне традиције у сеоској средини, а са друге стране карактеристични амалгам култура и музичких традиција у градском и варошком окружењу. У обе сфере, народни музичари (нарочито гуслар и гајдаш) су представљени као изразито цењени појединци, са статусом националних бардова. Занимљиво је да ови „народни хероји“ (у контексту владајуће националне идеологије 19. века), чувари вокалне и инструменталне фолклорне музичке традиције, претежно остају анонимни. Ово се нарочито односи на мемоарске приказе активности гајдаша и гуслара. Изузетке чине местимични помени познатих тамбураша и „хегедаша“, нарочито популарних кафанских музичара (породица Цицварића, „банда“ Хорват Марција, сомборски тамбураш Стеван Бачић Трнда, Мита Стефановић, итд.). Друштвена улога кафанских музичара и њиховог репертоара посебно је тумачена с обзиром на стеге апсолутистичког система у Хабзбуршкој монархији, при чему је истицано снажно дејство музике као јавног средства споразумевања. Најзад, освртима на различите аспекте извођачке праксе, у грађанској и сеоској друштвеној сфери, отворена је и шира тема о функцијама и статусу инструмената (уместо „циганских“ виолина, Јоаким Суботић тражи да слуша „господски“ клавир, као симбол високог положаја; модерност тамбурашке праксе у односу на традиционалност свирања на гулама и гајдама).

У документарним изворима коментарисани су готово сви музички жанрови који су у 19. веку били заступљени на музичком репертоару на подручјима о којима мемоаристи пишу. У складу са тренутком писања, доминирају осврти на област вокалне музичке традиције и стваралаштва – новине на пољу једногласне и вишегласне црквене музике, различити облици традиционалне, фолклорне музичке праксе. Нарочито је акцентовано питање популарности савремених песама, поново у сагласју са дискурсом актуелне националне идеологије. Дати су драгоцен погледи на извођаштво у области клавирске, камерне, ређе и оркестарске музике, као и осврти на жанрове који се у животу средине којој мемоаристи припадају појављују као нови (цез, тингл-тангл састави, варијетети и сл.).

Мемоаристи препознају значај музичких ансамбала и различитих функција музике у раду истакнутих културних институција. Писци су неретко и директно укључени у рад певачких друштава – све активнијих и у друштвеном животу присутнијих, најпре на подручју Хабзбуршке монархије, а постепено и у Кнежевини и Краљевини Србији. Многи међу ауторима документарних текстова су почасни чланови и угледни представници друштава (Костић, Суботић, Виловски, Петровић), неретко и њихови председници или чланови управе (Нушић, Ђорђевић, Шапчанин, Бошковић). Писци о певачким друштвима пишу као о изузетно важним представницима културе и весницима културно-уметничког живота средине, представљајући их не само као главне организаторе различитих културних манифестација, прослава и забава (Милићевић, Крстић, Годоровић), већ често и као активне преносиоце политичких, дипломатских порука. У контексту актуелних друштвено-политичких односа у периоду Баховог апсолутизма, упечатљиво је приказан музички живот бечког позоришта и опере (Виловски).

Књижевно перо појединих аутора, поглавито Лазе Костића, Милана Савића, Годора С. Виловског и Косте Христића, показује да су писци упознати са законитостима музичког језика и естетиком различитих епоха и уметничких стилова, стваралаштвом најпознатијих западноевропских композитора. Цењени представници уметности ренесансе, барока, класицизма и романтизма поменути су и у контекстима говора о ликовној уметности (Стеван Тодоровић). Уочљиво је и да су појединци попут Нушића и Христића упућени у поље актуелних написа о музици, заснивајући сегменте сопствених забележака на изводима из периодичне штампе и сл.

Мноштво тематски, садржајно и идејно различитих записа о музици, из пера представника различитих струка и (друштвено-политичких) опредељења, доноси слику сложених друштвених и културно-историјских прилика у којима музика, у зависности од средине, има различиту улогу и функције. Међу документарним сведочанствима преовлађују она о развијеном културном и музичком животу градских средина хабзбуршке територије насељене Србима (Беч, Будимпешта, Сентандреја, Арад, Сегедин, Печуј, Сомбор, Нови Сад, Сремски Карловци, Земун, Темишвар, Загреб), које одликују идеали грађанског друштва. Према мемоарским

написима, музиком је подстакнут развој многобројних удружења и институција намењених образовању и културно-уметничким друштвеним окупљањима у јавној сфери, као и пут остварења грађанских идеала у оквирима приватног живота. Искуства боравка мемоариста у страним срединама (Виловски, Савић, Суботић, Обреновић, Петровић) сведоче и о глобалном утицају европских метропола, нарочито Беча и Париза, на формирање модног и уметничког укуса у поменутиим градовима. Мемоарске приче откривају и занимљиве појединости о актерима и феноменима музичког живота у градовима Кнежевине и Краљевине Србије (Београд, Ниш, Пирот, Зајечар, Неготин), који су у овом периоду посебно на „јавној сцени“ преузели улогу носилаца друштвеног и културног живота. На првом месту су записи о кључном културном и уметничком доприносу Београдског певачког друштва, најстаријег хорског ансамбла у овој средини. Представљен је и особити друштвени значај окупљања на баловима, концертима и беседама, на којима је музика имала истакнуту улогу.

У готово свим сегментима сабраних записа приказане су специфичности односа између приватног и јавног. Према Хабермасу (Jürgen Habermas), ова граница пролази тачно кроз средину породичног дома, који је био и основни центар развоја музичког живота, посебно међу грађанством, али и у другим друштвеним слојевима.⁷¹⁶ На култу породице, основу и србијанског и српског пречанског грађанског и сеоског друштва, утемељени су и општи идеали приватног живота грађанске Европе, од периода просветитељства до Првог светског рата.⁷¹⁷ Са друге стране, историјске студије показују да се велики део приватног живота у 19. веку одвија у јавном простору, док делове тог простора појединац претвара у места у којима се осећа „као код куће“.⁷¹⁸ Својеврсна аналогија препознатљива је у мемоарским описима јавних друштвених окупљања уз музику, међу којима парадигматичан пример представљају одломци записа Косте Христића или Бранислава Нушића (доношење канабета и фотеља за кнеза Михаила и његову

⁷¹⁶ Нав. према: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватног живота...*, 183.

⁷¹⁷ Упор. Ненад Макуљевић, *нав. дело*, 30; Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 106.

⁷¹⁸ Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *нав. дело*, 183.

родбину у дворану „Српске круне“; слика општинских ваљевских балова на које мајке доводе и одојчад и сл.). Проблем испољавања различитих видова приватности у простору који је сматран јавним дочаравају и прикази особите „музичке интеракције“ међу присутнима на саборима, вашарима, баловима, и другим сличним друштвеним окупљањима. Видљиво је да је музика у овим приликама представљала важан медијум за успостављање комуникације, ближе упознавање или утврђивање већ постојећег односа, посебно међу младима.

Уз напомену да је приватни живот у новом веку ментална категорија која се непрестано мења и развија, утемељени су закључци о новом изразу и потреби појединца у 19. веку за временом које он посвећује самом себи.⁷¹⁹ Преглед документарне грађе указује на потребу појединца да ово време испуни музичком уметношћу, било из перспективе активног учесника, било као реципијента – члана аудиторијума, било као оног који коментарише/описује музичке догађаје и своје музичке доживљаје.

Присуство музике у приватном и јавном животу, према сакупљеним мемоарским сведочењима, одликује сва животна доба: од периода детињства (место музике и првог музичког образовања у породици; сећања на школу, учитеље-појце, учешће у литургијском појању; играње у природи, уз асоцијације на музичке инструменте; дечији балови и игранке), младости (појачко учешће у богослужењу; упознавања и дружења на приватним окупљањима, у оквирима којих се и музицира, на прелима, селима, мобама и народним саборима; место музике у сфери јавног, формалног образовања; хорска дружења), до сазревања (богослужбена музика; приватна и јавна веселја и прославе; рад уз музику итд.) и смрти (музика на опелу).

Документарно-уметничке забелешке о музици директно или посредно одражавају оквире општег и уметничког, музичког образовања и духовног настројења писаца и њихових савременика, откривајући појединости о доминантним естетским начелима и судовима, личним афинитетима, те најзад о музичким, слушачким, понекад и извођачким искуствима. Отварају се разнолика питања везана за непосредни контекст из којег писци приступају бележењу запажања о

⁷¹⁹ Исто.

музичком животу средине којој су припадали, или коју су упознали током краћег животног периода (доба одрастања, студирања, путовања и сл.). Посредно сазнајемо који су музички садржаји ауторима текстова били доступни, и у којим окружењима. У 19. веку, до ових утицаја је долазило искључиво кроз живо искуство и контакт – присуствовањем музичким извођењима, путем познанства или сарадње са музичарима, понекад и директним укључивањем у рад музичких институција (посебно певачких друштава) или других институција културе (сарадња са позориштем и сл.).

Осим на општи систем вредновања (доживљај уметничког дела или догађаја, спремност за критичко или упоредно сагледавање различитих музичких традиција, жанрова итд.), поменуте околности утицале су и на поетику приповедања о одабраним „музичким“ садржајима у опусима појединачних аутора. Из тог разлога смо се, разматрајући обиље тема које су дотакнуте кроз разноврсне мемоарске осврте о музици, спорадично усредсредили и на проблематику стила којим су одабрани документарни одломци писани.

Уочавамо условљеност типа записа о музици природом документарно-уметничких жанрова, односно засебних мемоарских текстова. Иницијални однос аутора према фрагментима властитог сећања, те према процесу писања, неминовно одређује место музике као теме у организацији тематско-морфолошких тежишта сваког појединачног мемоарског дела. Сложени феномени односа сфере јавног и приватног доприносе да и сведочанства о музици буду на један начин приказана у дневницима, а на други у мемоарима и аутобиографијама, те посебно у путописима. У разматраним одломцима документарних текстова одражавају се и особености комуникацијског процеса, када је реч о доживљајима музичког дела или догађаја и мемоарском писању о овим темама. Писци на различитим нивоима доживљавају уметност другог, невербалног дискурса. Деликатност односа између елемената документарног и фикционалног у мемоарским врстама чини поменуту слику додатно комплексном. На једној страни, отварају се могућности за тумачење мемоарских дела као сведочанстава о променама културних модела, о месту музике у оквирима превлађујуће друштвене свести или идеологије, а на другој, за усмерење ка

спознавању унутрашње перспективе аутора који свет музике описују примарно акцентујући властито искуство. Књижевнотеоријска тумачења појединачних жанрова говоре да, посредством методологије интертекстуалне интерпретације, у савременим токовима постмодернистичке хуманистичке науке ове врсте текстова (посебно путописи) постају нарочито интересантни као расправе о идентитету, *другом*, разлици, појмовима просторног одређења, итд.

Најзад, можемо говорити не само о „нивоима документарности“, него и о својеврсним „типовима доприноса“ које мемоарски извори доносе гледано из визуре музиколошких истраживања. Подаци фактографског, хроничарског типа, лако ће бити препознати као драгоцен проширење (или потврда) досадашњих музиколошких сазнања – посебно када је реч о биографијама познатих или мање познатих музичара, о сегментима композиторског стваралаштва, раду музичких институција или о различитим аспектима извођачке праксе. Чини се, са друге стране, да мемоарски одломци у којима је присутан и одређени степен „фикције“, домишљања, маштања или поетизације, осветљавају поље не мање значајно за музиколошка тумачења – оно које показује да музика разоткрива шароликост унутрашњих, духовних искустава и доживљаја, побуђујући иницијални књижевни, стваралачки импулс аутора. Поље црквене музике, рекло би се, писцима је у том смислу посебно инспиративно. Мемоарски описи црквеног појања одсликавају различите контексте из којих писци прилазе естетици музике богослужења, њихове различите доживљаје црквене уметности, условљене степеном личног духовног искуства и интелектуалног ангажовања. Појединци који су и породично ближи литургијском животу Цркве (попут Суботића, Милићевића, Српкиње или Брзак) детаљно коментаришу аспекте музичког извођења из саме појачке праксе, са нарочитим освртима на садржај и поруке химнографских текстова и на њихов основни „призвук“. Група аутора, пак, истиче свој лични духовни доживљај, пишући о утицају црквених химни на перцепцију тока и примарног значења богослужења (Христић, Петровић, Брзак). Понекад је реч о сажетим, општим коментарима о карактеристикама „божанског“, „складног“, „меланхоличног“, или „крупног“ (руског) појања. Такође, поједини аутори кроз ове записе изричу и личне ставове о

видовима побожности и религиозности. Док су, са једне стране, коментарисани утисци о понашању током богослужења, као спољашњи облици исказивања побожности (Игњатовић, Виловски, Српкиња, Мале), посебна група записа открива свет дубоко унутрашњег, духовног доживљаја писаца. Садржај богослужења и, посебно, молитвено појање у славу Божију, писце лишава страха од смрти и представља животну радост, спону ка путу смирења, личног духовног узрастања, путу ка вечности (Савић, Ненадовић, Десанчић, Ђорђевић).

Поставља се опште питање: шта је за писце музика? Целина овде сабраних мемоарских записа потврђује да аутори музику доживљавају као изузетно важну област уметничког стваралаштва и један од нарочито значајних сегмената друштвеног и културног живота. Музика испуњава незаменљиви део њиховог приватног животног искуства. Имајући у виду њено место у контексту прича о позицијама мемоаристе-приповедача, разрешавајући питања о перспективама и реторици, стилу онога који говори (и за кога – за себе/за публику, са или без намере објављивања записа), долазимо до закључка да је музика у разматраном периоду, у оквирима документарно-уметничких прозних жанрова, била афирмисана тема.

Као питање за себе, чини се занимљивим и оно о општем односу према писању о музици у време када настају представљени мемоарски записи, нарочито с обзиром на процене о недовољној аналитичности књижевне критике средином 19. века и неспремности на усвајање дубљих теоријских мисли или теоријских система.⁷²⁰ Запажања о уметности и култури у нашим изворима потврђују да естетичка и уметничка питања и проблеми спадају пре свега у домен личног, приватног интересовања писаца, посебно оних који су у страним срединама упознавали основе немачке школе науке о естетици.⁷²¹

Откривајући пориве аутора за специфичним видом аутопоетичког изражавања кроз написе о музици, представљена грађа отвара мноштво питања за будућа истраживања. Јавља се потреба да у контексту задате теме буде засебно коментарисан однос двеју уметности, књижевности и музике, рефлектован и у

⁷²⁰ Упор. Димитрије Вученов, *нав. дело*, 192–193.

⁷²¹ Исто.

приповедачким поетикама појединачних аутора – у смислу њиховог свеобухватног односа према сфери „музике“, као области о којој се приповеда, важном сегменту друштвено-културне стварности, али и као „средства“ приповедања или иницијалне инспирације за литерарно стваралаштво. Оквири различито усмерених расправа о интердисциплинарности и прожимањима уметности добили би, чини се, посебна одличја кроз дубљу анализу приповедачког стила и реторике писаца који су музичке термине, као песничке метафоре, алегорије и сл., уткали у сам приповедачки језик. Са овим усмерењима, јавља се и подстицај за будућа истраживања статуса музике не само у оквирима документарно-уметничке прозе, него и фикционалних жанрова.

Крупна и сложена питања о култури сећања, о односу индивидуалног и колективног памћења, инспиративна као теоријско поље за тумачење представљене грађе, посебно интригирају и на постављање питања о данашњем, савременом односу према свим разматраним темама. Биографско-мемоарска сећања на музичка искуства српских културних посленика и њихових савременика занимљиво је сагледати као чиниоце у изградњи идентитета појединачних аутора, у контексту окружења 19. века, али и ставити их у поређење са савременом рецепцијом сећања на музички и културни живот прошлог времена, те са динамиком актуелних културно-уметничких и књижевних токова.

Уколико разматрању односа српских мемоариста према свету музике и културе 19. века приђемо са становишта Асманових, према којима се култура сећања заснива на различитим облицима односа према прошлости, а прошлост настаје из нашег односа према њој, мемоарске приче о музици и односу према музици у минулом периоду такође можемо прихватити као основ за адекватно разумевање аналогне слике у садашњости.⁷²² Према увидима француског социолога и утемељитеља истраживања социјалног памћења Мориса Албуакса (Maurice Halbwachs), индивидуално памћење је увек социјално подупрто, а сећања се граде и учвршћују тек у комуникацији.⁷²³ Као посматрачи, актери, појединци су обухваћени динамиком историјских процеса – у сваком животном добу подређени спољашњим

⁷²² Исто, 35–51.

⁷²³ Алаида Асман, *нав. дело*, 24.

утицајима историјских дешавања, они са припадницима свога годишта деле убеђења, ставове, слике света, друштвена мерила вредности и културну матрицу тумачења. Отуда је индивидуално памћење не само у временском протезању него и у облицима обраде искустава одређено ширим хоризонтом генерацијског памћења, а свакој генерацији је заједничко одређено схватање и савладавање света.⁷²⁴

С обзиром на ове ставове, отвара се мноштво могућих питања о перспективама из којих данас прилазимо разматраним сведочанствима о музичкој уметности и пракси у минулом историјском периоду, тј. о усмерењима нашег доживљаја садашњости на основу написа о прошлости. Из потребе за поређењима произлазе и питања: ко су данас учесници музицирања у јавној, а посебно у приватној, аматерској пракси? Ко чини музичку публику? Какав је однос између света професионалног и аматерског музицирања? Којим друштвеним круговима припадају љубитељи уметности, има ли међу њима оних који музици посвећују дневничке или мемоарске записе? Да ли је и у ери доминације различитих медија и непрестаног ширења њихових утицаја, лако и изобилно доступних музичких садржаја, присутна могућност једнако интензивних музичких доживљаја који посебно привлаче појединце ван професионалног света музике? Ко су у 20. веку били „наследници“ музиком инспирисаних културних посленика из 19. века и имамо ли данас књижевнике, државнике, политичаре, новинаре, историографе, који ову врсту мотивације проналазе у сферама културне, па и своје свакодневне делатности? Слика је шаролика. Не претендујемо да овом приликом сугеришемо одговор, који би, разуме се, захтевао адекватан ослонац у културноисторијским и антрополошким истраживањима савремених друштвених токова у свим поменутих сферама.

Из свега наведеног произлази наизглед „опште“, а суштински веома комплексно питање: шта је музика дала књижевности, а шта књижевност музици? Ово се питање у ужем смислу може односити на разматрани период 19. века и конкретна сведочанства која смо добили из пера аутора документарно-уметничке прозе, али у ширем, и на мноштво тема тек додирнутих у оквирима обрађене теме.

⁷²⁴ Исто, 26.

ИЗВОРИ:

1. Брзак, Драгомир, *Са Авале на Босфор: путне белешке са похода Београдског певачког друштва, у априлу 1895. године*, Нота, Књажевац 1980.
2. Виловски, Тодор Стефановић, *Моје успомене (1867–1881)*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 14, Нолит, Београд 1988.
3. Виловски, Тодор Стефановић, *Мемоари (1881–1916)*, прир. Василије Крестић, Прометеј, Нови Сад 2010.
4. Вуковић, Гавро, *Мемоари*, 3, Обод – Побједа, Цетиње – Титоград 1985.
5. Грујић, Никанор, *Аутобиографија Никанора Грујића некадашњег епископа пакрачког*, прир. Иларион Зеремски, Богословски гласник, Сремски Карловци 1907.
6. Грчић, Јован, *Портрети с писама*, 2, 3, 4, Књижара З. и В. Васића – Издање загребачке добротворне задруге Српкиња, Загреб 1924, 1925, 1926.
7. Ђорђевић, Владан, *Путничке црте. Мирамаре – Студеница – Два дана кроз чешко-саску Швајцарску*, Државна штампарија, Београд 1865.
8. Ђорђевић, Владан, *Успомене*, Нолит, Београд 1988.
9. Игњатовић, Јаков, *Мемоари*, прир. Живојин Бошков, Матица српска – Јединство, Нови Сад – Приштина 1989.
10. Игњатовић, Јаков, *Вечити младожења*, Нолит, Београд 2004.
11. Јовановић, Владимир, *Успомене*, прир. Василије Крестић, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1988.
12. Калик, Спира, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом*, Штампарија Петра К. Танасковића, Београд 1894.
13. Костић, Лаза, *Књига о Змају*, Просвета, Београд 1984.

14. Костић, Лаза, *Из мога живота*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 15, Нолит, Београд 1988.
15. Костић, Лаза, *О политици, о уметности*, Новински чланци, II, III, IV, 1881–1883, прир. Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1990.
16. Костић, Лаза, *О књижевности. Мемоари*, 1, прир. др Предраг Палавестра, Матица српска, Нови Сад 1991.
17. Крстић, Никола, *Дневник, Приватни живот II, 3. јануар 1867 – 6. децембар 1874*, прир. Александра Вулетић, Завод за уџбенике, Београд 2007.
18. Лесковац, Младен, *Лаза Костић*, Матица српска, Нови Сад 1991.
19. Матавуљ, Симо, *Биљешке једног писца*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 13, Нолит, Београд 1988.
20. Милићевић, Милан Ђ, *Из својих успомена*, Нолит, Београд 1989
21. Милићевић, Милан Ђ, *Дневник* (1. јануар 1869–22. септембар 1872), прир. Петар В. Крстић, Радио-телевизија Србије – Завод за уџбенике, Београд 2011.
22. Милићевић, Милан Ђ, *Путничка писма и записи из књажевачког краја*, Народна библиотека „Његош“, Књажевац 2014.
23. Ненадовић, Љубомир, „Писма из Италије“, у: *Одабрана дела*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, књ. 21, ур. Живан Милисавац, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972.
24. Нушић, Бранислав, *Стари Београд*, Просвета, Београд 1984.
25. Нушић, Бранислав, *Косово. Опис земље и народа*, св. 1, 2, Матица српска, Нови Сад 1902, 1903.
26. Обреновић, краљица Наталија, *Моје успомене*, прев. са француског Иванка Павловић, прир. Љубинка Трговчевић, Српски мемоари, књ. 7, Српска књижевна задруга, Београд 2006.
27. Остојић, Тихомир, *Дневник*, Рукописно одељење Матице српске (РОМС), М. 5901.
28. Петровић I Његош, Никола, *Мемоари*, Побједа, Цетиње-Титоград 1988.

29. Полит-Десанчић, Михаило, *Успомене. Покојници, Како сам свој век провео*, прир. Сава Дамјанов, Новосадски манускрипт, Нови Сад 2006.
30. Савић, Милан, *Из прошлих дана*, Издање српске књижаре браће Поповића, Нови Сад 1902.
31. Савић, Милан, *Прилике из мога живота*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хацић, Академска књига, Нови Сад 2009.
32. Савић, Милан, *Наши стари*, Градска библиотека, Нови Сад 2010.
33. Савић, Милан, *Лаза Костић*, Службени гласник, Београд, 2011.
34. Софрић, Павле, *Моменти из прошлости и садашњости вароши Сентандреје, Моје ђачке успомене*, Библиотека Осветљења, Панчево 1994.
35. Стојадиновић, Милица, Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, Просвета, Београд 1985.
36. Суботић, Јован, *Живот Дра Јована Суботића*, књ. 1–5, Матица српска, Нови Сад 1901–1910.
37. Суботић, Савка, *Успомене*, прир. Ана Столић, Српски мемоари, књ. 8, Српска књижевна задруга, Београд 2001.
38. Годоровић, Пера, *Дневник*, прир. Латинка Перовић, Српска књижевна задруга, Београд 1990.
39. Годоровић, Стеван, *Аутобиографија*, Матица српска, Нови Сад, 1951.
40. Христић, Коста Н., *Записи старог Београђанина*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 17, Нолит, Београд 1989.
41. Шапчанин, П. Милорад, *С Дрине на Нишаву*, Државна штампарија, Београд 1879.

НОТНА ГРАЂА:

1. Бајић, Исидор, *Српска музичка библиотека*, год. 2, бр. 1, Браник, Englemann&Mühlberg, Нови Сад – Leipzig, б.г.
2. Остојић, Тихомир, *Православно српско црквено пјеније, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић, за мешовити и мушки лик*, прир. Даница Петровић и Јелена Вранић, Матица српска, Музиколошки институт САНУ, Нови Сад, Београд 2010.
3. Станковић, Корнелије, *Српско народно црквено појање*, књ. 1, 2, 3, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Фототипска издања, књ. 16, Београд, Нови Сад 1994.
4. Станковић, Корнелије, рукопис, Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. V.
5. Станковић, Корнелије, хармонизације литургијских песама *Скажи ми, Господи, Многаја љета и Достојно јест*, приватни музички албум, Архив Музиколошког института, MI XXI – An 913 (албум бр. 6),
<http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MusicAlbums.htm>
6. Стојановић, Стеван Мокрањац, *Сабрана дела, Осмогласник*, књ. 7, *Празнично појање*, књ. 8б, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ Књажевац – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 1998.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Andreis, Josip, Cvetko, Dragotin, Đurić-Klajn, Stana, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962.
2. [Аноним], „Српски духовни концерт“, *Даница*, II, 11, 170–172.
3. [Аноним], „Гласник“, *Даница*, III, 7, 120.

4. [Аноним], „Србско народно позориште“, *Даница*, IV, 8, 128.
5. [Аноним], „Гласник“, *Даница*, IV, 15, 239–240.
6. [Аноним], „Нешто о игри“, *Даница*, VII, 1, 18–20.
7. Asman, Alaida, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. Drinka Gojković, Biblioteka XX vek, Beograd 2011.
8. Asman, Jan, *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd 2011.
9. Atanasovski, Srđan, *Muzičke prakse i proizvodnje nacionalne teritorije*, doktorska disertacija, rukopis, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2014.
10. Бачко, Александар, *Старе београдске породице*, <https://porodicnoporeklo.wordpress.com/2015/10/24/>, приступљено 10. децембра 2015.
11. *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: *Muzika*, Struka VI, A–R, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984; Isto, knj. 14: *Muzika*, Struka VI, S–Ž, Indeksi, Zagreb 1986.
12. Бикар, Федора, *Сентандреја у огледалу прошлости*, Српска самоуправа у Будимпешти, Нови Сад – Будимпешта, 2003.
13. Bingulac, Petar, „Crkvena muzika u Srbiji“, у: *Muzička enciklopedija*, 1, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, 369–372.
14. Бингулац, Петар, „О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа“, *Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967*, Београд 1974, 557–564.
15. Blažeković, Zdravko, *Glazba osjenjena politikom. Studije o hrvatskoj glazbi između 17. i 19. stoljeća*, Matica hrvatska, Zagreb 2002.
16. Богдановић, Лазар, „Српско православно карловачко пјеније“, *Српски Сион* III, 1893, 15, 16, 17, 231–233, 248–249, 266–269.
17. Божић, Јадранка, „Интердисциплинарност у проучавању путописног дискурса“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 149, 2013, 173–199.
18. Босић, Мила, *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Музеј Војводине, Прометеј, Сремска Митровица, Нови Сад 1996.
19. Босић, Мила, *Годишњи обичаји у Срба*, Музеј Војводине, Нови Сад 2001.

20. Бошков, Живојин, „Сентандреја и њен сликар“, у: Јаков Игњатовић, *Одабрана дела*, 1, Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1969, 7–27.
21. Бошков, Живојин „Аутобиографски елементи у *Животу Милана Наранџића*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, VIII, 1960, 185–205.
22. Бошков, Живојин, „Сентандрејско грађанство у делима Јакова Игњатовића“, *Сентандрејски зборник*, 1, 1987, 129–151.
23. Vužinjska, Ana i Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd 2009.
24. Васиљевић, Зорислава М., *Рат за српску музичку писменост: од Миловука до Мокрањца*, Просвета, Београд 2000.
25. Веселиновић, Рајко Л., *Грађа за историју Београда од 1806. до 1867*, књ. 1, Музеј града Београда, књ. 1, Београд 1965.
26. Velek, Rene, *Kritički pojmovi*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Vuk Karadžić, Beograd 1966.
27. Velek, Rene i Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd 1991.
28. *Велики требник*, прев. са грчког и црквенословенског архимандрит др Јустин Сп. Поповић, Манастир Ћелије 1958.
29. Вицман, Рајнгард, „Свакидашњица у бечком бидермајеру“, *Бечки бидермајер*, Народни музеј, Београд 1981.
30. Војиновић, Станиша, „Књижевно-уметничка заједница (1892–1896)“, *Књижевна историја*, год. 40, 136, 2008, 741–762.
31. Вујовић, Сретен, „Кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Теме: часопис за друштвену теорију и праксу*, 34, 3, 2010, 867–891.
32. Вукићевић, Драгана, „Поетика читања: критика прозе 1868–1901“, *Књижевна историја*, XXX, 104, 1998, 47–59.

33. Вукићевић, Драгана, *Огледи о српском реализму*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2003.
34. Вукићевић, Драгана, „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 457–482.
35. Вукићевић, Драгана, „Поетичка самосвест епохе реализма“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 55, св. 2, 2007, 385–409.
36. Вукићевић, Драгана, „У ритму приповедања Јакова Игњатовића“ у: *Моћ књижевности: in memoriam Ана Радин*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2009, 43–54.
37. Вуковић, Сава, *Српски јерарси, од девог до двадесетог века*, Евро – Унирекс – Каленић, Београд – Подгорица – Крагујевац 1996.
38. Вученов, Димитрије, „Новосадски књижевни часопис *Даница*“, у: *Анали Филолошког факултета*, 12, Београд 1976, 125–240.
39. Гавриловић, Марина, *Музичко образовање у Нишу и нишкој регији 1827–1940*, Висока школа за васпитаче струковних студија, Алексинац 2014.
40. Гавриловић, Никола, *Карловачка богословија (1794–1920)*, Српска православна богословија светог Арсенија, Сремски Карловци 1984.
41. Гиденс, Ентони, *Социологија*, Економски факултет, Београд 2003.
42. Грчић, Јован, *Историја српске књижевности*, Издање српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића, Нови Сад [б. г.]
43. Грчић, Јован, „Змајовине песме које се певају“, *Бранково коло*, V, 30, 1899, 960.
44. *Даница*, лист за забаву и књижевност, ур. Ђорђе Поповић, Нови Сад 1860–1872.
45. Деретић, Јован, *Поетика српске књижевности*, „Филип Вишњић“, Београд 1997.
46. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983.
47. Дига, Жак, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, прев. Татјана Портман, Слио, Београд 2007.

48. Димитријевић-Стошић, Полексија Д., *Посела у староме Београду*, Шабац: „Драган Срњић“, Београд 1965.
49. Duvnjak Radić, Žaklina, *Autobiografija, fikcija i ja*, Službeni glasnik, Београд 2011.
50. Думнић, Марија, „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских музиколога током XX века”, *Гласник Етнографског института САНУ*, LXI (2), 83–99.
51. Думнић, Марија, „Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рада“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, 2013, 77–90.
52. Ђаковић, Богдан, „Хорови у Саборној цркви у Новом Саду“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 1994, 113–123.
53. Ђоковић, Предраг, *Српско црквено појање – теоријске основе и практична примена*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 2010.
54. Ђоковић, Предраг, „Методика наставе црквеног појања у прошлости и данас“, *Иконографске студије*, Седми симпозијум посвећен теорији црквене уметности, Црквена уметност и метод, Академија – Висока школа Српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд 2014, 147–163.
55. Ђорђевић, Владан, „Беседа у Срба“, *Вила*, 39–40, Београд 1866.
56. Ђорђевић, Владимир, *Прилози биографском речнику српских музичара*, САНУ, Београд 1950.
57. Ђорђевић, Владимир, *Огледи српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу прир. Ксенија Б. Лазић, Народна библиотека СР Србије – Нолит, Београд 1969.
58. Ђорђевић, Димитрије Ц., *Кроз стари Београд*, Службени гласник, Београд 2011.
59. Ђорђевић, Тихомир Р., *Из Србије кнеза Милоша – становништво, насеља*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1924.

60. Ђорђевић, Тихомир Р., *Наши народни живот*, књ. I, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1930.
61. Ђорђевић, Тихомир Р., „Цигани и музика у Србији“, *Наши народни живот*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1933, 39–51.
62. Ђорђевић-Белић, Смиљана, „Нека је женско, али биће гуслар – идеологија једног инструмента“, *Музикологија*, 14, 2013, 159–187.
63. Ђурић-Клајн, Стана, „Композиције Бранкових песма“, *Летопис Матице српске*, год. СХХI, књ. 361, св. 4, 1947, 226–230.
64. Ђурић-Клајн, Стана, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, у: Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, 529–709.
65. Ђурић-Клајн, Стана, „Корнелије Станковић некад и сад“, *Звук*, 1965, 65, 60.
66. Ђурић-Клајн, Стана, *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956.
67. Ђурић-Клајн, Стана, „Музичко школовање у Србији до 1914“, у: *Музичка школа Мокрањац 1899–1974*, Београд 1974, 11–41.
68. Ђурић-Клајн, Стана, *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981.
69. Ђурић-Клајн, Стана, *Млади дани Стевана Мокрањца*, Мокрањчеви дани, Неготин 1981.
70. Ђурић, Хранислав, „Музички живот, балови и беседе у српској читаоници у Новом Саду од њеног оснивања 1845. г. до I светског рата“, у: *Српска читаоница – градска библиотека у Новом Саду: Споменица (1845–1995)*, Будућност, Нови Сад 1996, 181–261.
71. Ђурковић, Влада, ур. *Соко бира где ће наћи мира: асталске песме и епска традиција Срба Бачвана*, Мушка певачка група „Чауши“, Сомбор 2012.
72. Žganec, Vinko, *Muzički folklor*, I, Zagreb 1962.
73. *Живети у Београду 1851–1867*, књ. 3, Историјски архив Београда, Београд 2005.

74. Живковић, Драгиша, „Епоха реализма у српској књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 3, 1980, 353–393.
75. Живковић, Драгиша, „Романтичарска поетика Лазе Костића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 32, св. 2, 1984, 229–251.
76. Живковић, Драгиша, *Токови српске књижевности: од класицизма и бидермајера до експресионизма*, Матица српска, Нови Сад 1991.
77. Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности*, I, II, V, Просвета, Београд 1994.
78. Живковић, Драгиша „Стилски типови српске прозе 19. века“, *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, год. 17, 2, 1970, 141–155.
79. Живковић, Драгиша, „Типолошке особине романтизма у српској књижевности“, у: *Епохе и стилови у српској књижевности, 19. и 20. век*, Филолошки факултет, Нова светлост, Београд, Крагујевац 2002, 69–76.
80. Зечевић, Ана М., *Поезија и музика. Миленкове песме као инспирација музичким ствараоцима*, Културни центар Беочин – „Прометеј“, Беочин, Нови Сад 1998.
81. Зечевић, Ана, *Ал' што невах неће пропанути: музичка транспозиција поезије Бранка Радичевића*, Бранково коло, Сремски Карловци 1999.
82. Зечевић, Ана, „Поезија Алексе Шантића као инспирација музичким ствараоцима“, у: *Алекса Шантић: живот и дјело*, 2000, 181–189.
83. Зечевић, Ана, „Његошево дело као инспирација музичким ствараоцима“, *Прожимања уметности: поетолошке студије и огледи*, 2003, 9–34.
84. Зечевић, Ана, „Краће музичке форме инспирисане лирско-епским творевинама Лазе Костића: поводом стоседамдесетогодишњице пишчеве смрти (1941–2011)“, *Кровови: билтен за културу и уметност*, год. 25, 79/80, 2011, 119–122.
85. Зечевић, Ана, *Склад речи и тона – компаратистичке студије и огледи*, Тули, Вршац 2016.

86. Зечевић, Слободан, *Српске народне игре*, Вук Караџић, Етнографски музеј, Београд 1983.
87. Иванић, Душан, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1976.
88. Иванић, Душан, *Мемоарска проза XVIII и XIX века*, зборник, књ. 2, прир. Д. Иванић, Нолит, Београд 1989.
89. Иванић, Душан, „Мемоари Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 38, св. 1, 1990, 53–62.
90. Иванић, Душан, „Књижевни аспекти *Билежака једног писца Симе Матавуља*“, *Зборник о Србима у Хрватској*, 2, ур. Василије Крестић, САНУ, Одбор за историју Срба у Хрватској, Београд 1991, 379–393.
91. Иванић, Душан, „Хронотоп причања у српској реалистичкој прози“, *Књижевна историја*, XXVI, 92, 1994, 27–43.
92. Иванић, Душан, „Аутобиографско-мемоарска проза у српској књижевности 18. и 19. вијека“, у: *Облик и вријеме. Студије из историје и поетике српске књижевности*, Будућност, Просвета, Београд, Нови Сад 1995, 19–44.
93. Иванић, Душан, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад 1996.
94. Иванић, Душан, „Коментар у романима Јакова Игњатовића“, у: *Коментар и приповедање, Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, ур. Д. Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет, Београд 2000, 83–112.
95. Иванић, Душан, Вукићевић, Драгана, *Ка поетици српског реализма*, Завод за уџбенике, Београд 2007.
96. Ивановић-Баришић, Милина, „Јабука“, *Појмовник српске културе*, Етнографски институт САНУ, Београд,
<http://www.etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/j/jabuka.php>, приступљено 12. 05. 2016.

97. *Историја приватног живота. Од Француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби, прев. са француског Љиљана Мирковић, Слио, Београд 2003.
98. Јеремић, Молнар, Драгана, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Матица српска, Нови Сад 2006.
99. Јовановић, Владимир, „Алкохол – задовољство, навика или порок – Кафана као 'двогубо' царство“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2007, 567–590.
100. Кличковић, Данијела, *Исидор Бајић – педагог, издавач и мелограф*, Асоцијација гитариста Војводине, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, Нови Сад 2015.
101. Ковачевић, М. Душко, *Јаков Игњатовић, Политичка биографија 1822–1889*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
102. Кокановић, Маријана, „Клавирска музика Корнелија Станковића“, у: Корнелије Станковић, *Сабрана дела*, књ. 1, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Завод за културу Војводине, Београд, Нови Сад 2004, 15–22.
103. Кокановић, Маријана, „Једно непознато писмо Јована Иванишевића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 32–33, 2005, 249–256.
104. Кокановић, Маријана, „Александар Морфидис Нисис а la Robert Schumann“, *Свеске Матице српске*, 48, 2008, 105–113.
105. Кокановић, Маријана, „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*, 41, 2009, 55–65.
106. Кокановић, Маријана, „Војна музика у култури и историји чешких земаља“, „*Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí*“, ed. Jitka Bajgarová, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007. Приказ, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 40, 2009, 150–153.

107. Кокановић, Маријана, „Балови у Новом Саду у XIX веку“, *XVIII столеће. Књ. 8, Градови Војводине: прошлост, проблеми, уређење*: радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 21. и 22. децембра 2009, 137–145.
108. Кокановић, Маријана, „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike/ The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*, Љубљана 2010, 51–57.
109. Кокановић, Марковић, Маријана, „Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у 'Дунавским' земљама (1847)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 44, 2011, 115–131.
110. Кокановић, Марковић, Маријана, *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2014.
111. Кокановић Марковић, Маријана, „Пијанистички репертоар Корнелија Станковића – између европске праксе и националне идеологије“, излагање на научном скупу *Традиционално и модерно у музици Срба у Мађарској у светлу мађарско-српских музичких веза*, Будимпешта 4–5. децембар 2015, рад у штампи.
112. К[остић], Л[аза], „Над Корнелијем Станковићем“, *Вила*, I, 20, 1865, 241.
113. Костић, Лаза, „Гете и његова народна свијест“, *Зета*, 1885, 7.
114. Костић, Милан П., „Стеван Ст. Мокрањац као композитор стихова Ћ. Јакшића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 6–7, 1958–1959, 284–285.
115. Kostić, Milan P., „Đura Jakšić i naša muzička umetnost“, *Zvuk*, 55, 1962, 560–571.
116. Костић, Миливоје М., *Успон Београда, Векови Београда*, Заједничка издања, књ. 1, Београд 1994.

117. Крестић, Петар В., „Предговор“, у: *Избрани текстови Теодора Павловића*, Извори за српску историју, књ. 6, Историја XIX и XX века, књ. 3, Историјски институт, Београд 2007, 7–20.
118. Кулишић, Шпиро, Петровић, Петар Ж., Пантелић, Никола, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ – Интерпринт, Београд 1998.
119. Кусовац, Никола, Врбашки, Милена, Грујић, Вера, Краут, Вања, *Стеван Тодоровић 1823–1925*, Народни музеј Београд, Галерија Матице српске, Нови Сад 2003.
120. Лајић-Михајловић, Данка, *Гајде у Војводини*, магистарски рад, рукопис, Академија уметности, Нови Сад 2000.
121. Лајић-Михајловић, Данка, „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“, *Музикологија*, 7, 2007, 135–156.
122. Лајић-Михајловић, Данка, *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2014.
123. Латковић, Видо, „Поводом Ненадовићевих Писама из Италије“, у: *Чланци из књижевности*, Цетиње 1953, 94–101.
124. Лома, Миодраг „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 6, св. 2, 2013, 375–402.
125. Лукић-Крстановић, Мирослава, „Приватни живот на јавној сцени светковина“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 779–804.
126. Макуљевић, Ненад, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
127. Макуљевић, Ненад, „Плурализам приватности – културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку – Идеолошка приватност, живот у нацији“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 17–53.

128. Мале, Албер, *Дневник са српског двора 1892–1894*, прир. и прев. Љиљана Мирковић, Слио, Београд 1999.
129. Манојловић, Коста, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923.
130. Маринковић, Прибислав Б., *Великани, знамените личности цинцарског порекла у историји Срба*, Београд 2005.
131. Маринковић, Соња, „Питање периодизације српске музике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 22-23, 1998, 27–50.
132. Марјановић, Наташа, „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 47, 2012, 115–126.
133. Марјановић, Наташа, „Приповедање о музици и уметности у Мемоарима Јакова Игњатовића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 48, 2013, 39–53.
134. Марјановић, Наташа, „Душан Котур – портрет композитора, педагога и музичког писца. Преглед рукописне заоставштине“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 52, 2015, 185–198.
135. Марковић, Марина, Андрејевић, Милица, „Из заоставштине др Рајка Веселиновића: о Тихомиру Остојићу и Остојићеву“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 53, 2015, 167–176.
136. Marković, Tatjana, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2005.
137. Marković, Tatjana, “Political, cultural, artistic activities of the Ujedinjena omladina srpska as a case of networking“, *Kakanien Revisited*, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/ncs/TMarkovic1.pdf>, приступљено 15. 12. 2015.
138. Медаковић, Дејан, *Срби у Бечу*, Прометеј, Нови Сад 1998.

139. Милановић, Биљана, „Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 1994, 87–96.
140. Милановић, Биљана, „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма“, у: *Мокрањацу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*, Музиколошке студије – монографије, св. 1/2006, Факултет музичке уметности, Дом културе „Стеван Мокрањац“, Београд – Неготин 2006, 33–53.
141. Милановић, Биљана, „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва“, у: *Владо С. Милошевић, Традиција као инспирација*, тематски зборник са научног скупа, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2014, 17–30.
142. Милијић, Бранислава, „Покушај књижевно-теоријског одређења путописног жанра”, у: *Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција*, II међународна конференција Филолошког факултета у Приштини, 19–20. мај 1995, Универзитет у Приштини, 9–17.
143. Милин, Мелита, „Композиције на стихове Јована Јовановића Змаја“, *Звук*, бр. 4, 1983, 24–30.
144. Милосављевић, Петар, *Методологија проучавања књижевности*, Београд –Требник 2000.
145. Милутиновић, Зоран, „Биографија и литерарно обликовање у мемоарским, аутобиографским и дневничким списима Лазе Костића“, у: *Лаза Костић и српски и европски романтизам*, Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд 1993, 97–100.
146. Митровић, Катарина, „Двор кнеза Александра Карађорђевића”, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Сlio, Београд 2006, 302–330.

147. Митровић, Милован, „Село и град – комплементарни друштвено-културни односи“, у: *Село и град. Нова етнoлошка проучавања – Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, Београд 1995, 41–54.
148. Мишковић, Наташа, *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. века*, Музеј града Београда, Београд 2010.
149. Младеновић, Оливера, *Коло у Јужних Словена*, САНУ, Етнографски институт, Београд 1973.
150. Натошевић, Ђорђе, *Упутство за предавање букварских наука учитељима народних училишта у Аустроугарском царству*, Беч, 1858.
151. Nenić, Iva, „Undisciplining gender, rewriting the epic“, *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives: proceedings of the International conference held from november 23 to 25, 2011*, 251–264.
152. Николић, Десанка, „Чаршија“ – почеци урбанизације у Србији у 19. веку“, у: *Село и град. Нова етнoлошка проучавања – Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, Београд 1995, 85–92.
153. Одоевский, Князь Владимир. *Дневник. Переписка. Материалы*, Москва 2005.
154. Павковић, Nikola „Selo kao obredno-religijska zajednica“, *Etnološke sveske, I, Obredna praksa u Srbiji*, Etnološko društvo SR Srbije, Beograd 1978.
155. Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008.
156. Пашћан-Којанов, Светолик, „Музичко васпитање“, у: *Новосадска гимназија. Споменица 1810–1960*, Одбор за прославу 150-годишњице, Нови Сад 1960, 101–102.
157. Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет уметности, Београд 1991.
158. Пејовић, Роксанда, *Музиколог Стана Ђурић Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, САНУ, Посебна издања, књ. DCXXVII, Одељење ликовних и музичких уметности, књ. 9, Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, Београд 1994.

159. Пејовић, Роксанда, *Српска музика 19. века. Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001.
160. Пековић, Слободанка, „Путопис – условљеност жанра“, у: *Књига о путопису*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2001, 11–26.
161. Пено, Весна, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 1999.
162. Peno, Vesna, „The Tonal Foundations of Serbian Church Chant“, *Acta Musicae Byzantinae*, III, Iasi 2001, 21–29.
163. Перић, Ђорђе, „Уметнички текстови *Србских народних песама* Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 187–204.
164. Перић, Ђорђе, „Милица Стојадиновић Српкиња – заборављена писма, рукописи, слике, ноте“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 1, 2015, 225–240.
165. Перковић, Ивана, *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914)*, Факултет музичке уметности, Сигнатуре, Београд 2008.
166. Перовић, Латинка, „Никола Крстић, Србин из Аустро-Угарске и интелектуалац у Србији друге половине XIX века. Прилог проучавању српске елите“, у: *Токови историје*, 1-2, Институт за новију историју Србије, 2008, 267–279.
167. Перуничкић, Бранко, *Управа вароши Београда 1820 – 1912*, Београд 1970.
168. Pettan, Hubert, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1956.

169. *Петар Стојановић 1877–1957, композитор, виолиниста и музички педагог*, саставио Пера Ластих, Српска самоуправа у Будимпешти, Задужбина Јакова Игњатовића, Будимпешта 2005.
170. Петровић, Даница, „Српско народно црквено појање и његови записивачи”, у: *Српска музика кроз векове*, гл. ур. Стана Ђурић-Клајн, Галерија САНУ, књ. 22, Београд 1973, 251–274.
171. Петровић, Даница, „Фрушкогорски манастири и српско појање“, у: *Фрушкогорски манастири*, Галерија САНУ, књ. 66, Београд 1990, 178–196.
172. Петровић, Даница, „Тихомир Остојић и српско појање“, *Свеске Матице српске, Грађа и прилози за културну и друштвену историју*, Серија књижевности и језика, св. 7, Нови Сад 1991, 68–77.
173. Петровић, Даница, „Стојан Новаковић и српска музика његовог времена“, у: *Стојан Новаковић – личност и дело*, Српска академија наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. LXXVII, Београд 1995, 470–479.
174. Петровић, Даница „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца“, у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, књ. 7, Завод за уџбенике и наставна средства, „Нота“, Београд, Књажевац 1996, XX.
175. Петровић, Даница, „Црквено појање и музичка писменост код Срба пре и после Велике сеобе”, у: *Патријарх српски Арсеније Чарнојевић и Велика сеоба Срба 1690. године*, Београд 1997, 151–166.
176. Петровић, Даница, „Српско појање у времену Јована Рајића (1726–1801)”, у: *Јован Рајић – живот и дело*, Институт за књижевност и уметност, посебна издања, књ. XIX, Београд 1997, 349–354.
177. Петровић, Даница, „Будим и Пешта у историји српске музике”, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, САНУ, Српска самоуправа у Мађарској, Будимпешта 2003, 55–66.

178. Петровић, Даница, *Прво београдско певачко друштво – 150 година*. Коаутори Богдан Ђаковић и Татјана Марковић, Галерија САНУ, књ. 101, Београд 2004.
179. Петровић, Даница, „Тихомир Остојић и српска музичка баштина“, *Православно српско црквено пјеније, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић*, за мешовити и мушки лик, прир. Даница Петровић и Јелена Вранић, Матица српска, Музиколошки институт САНУ, Нови Сад, Београд 2010, 9–17.
180. Петровић, Коста, *Историја Карловачке гимназије*, Матица српска, Нови Сад 1951.
181. Петровић, Радмила, *Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења*, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, Посебна издања, Књ. ДХСШ, Одељење друштвених наука, књ. 98, Београд 1989.
182. Поповић, Душан, Ј, *Срби у Војводини (од Темшварског сабора 1790 до Благовештенског сабора 1861)*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад 1990.
183. Поповић, Душан Ј., *О Цинцарима, прилози питању постанка нашег грађанског друштва*, Београд 1937.
184. Поповић, Марко, Тимотијевић, Мирослав, Ристовић, Милан, *Историја приватног живота у Срба (од средњег века до савременог доба)*, Слио, Београд 2011.
185. Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Logos Art, Београд 2007.
186. Предић, Миливој, *Нушић у причама*, књ. 1, Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, Београд [б. г.].
187. Prelić, Mladena „Kako ranjimo Davorina Jenka“, *Traditiones*, 39, 1, 2010, 239–259.
188. Протић, Предраг, „Милица Стојадиновић Српкиња и њен дневник“, у: *Сумње и надања. Прилози проучавању духовних кретања код Срба у време романтизма*, Београд 1986, 140–149.

189. Пушибрк, Васа, *Споменица о стогодишњици Српске православне велике гимназије (1810–1910)*, Нови Сад 1910.
190. Радовић, Бранка, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Удружење композитора Црне Горе, Београд 2001.
191. Ракочевић, Селена, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Завод за уџбенике и наставна средства – Скупштина општине Панчево, Београд 2002.
192. Rakočević, Selena, *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*, Etnomuzikološke studije – Disertacije, Sv. 2, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2011.
193. Rakočević, Selena, *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*, Kulturni centar Pančeva, Gradska biblioteka Pančeva, 2012.
194. Ракхманова, Марина, „Корнелиј Станкович и Россия“, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење*, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца, Београд, 9 –11. новембар 2006.
195. Росић, Татјана, *Произвольност дневника. Романтичарски дневник у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1994.
196. Симић, Владимир, „Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, 133–161.
197. Скерлић, Јован, *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Српска краљевска академија, Београд 1906.
198. Скерлић, Јован, „Милица Стојадиновић Српкиња“, *Књижевне студије*, књ. 2, коло XXXVIII, бр. 258, Српска књижевна задруга, Београд 1935, 83–105.
199. *Словенска митологија – енциклопедијски речник*, Zepher Book World, Београд 2001.
200. Стајић, Васа, *Новосадске биографије*. Из архива новосадског магистрата, Град Нови Сад 1956.

201. Станковић, Милош, „Срби у друштвеној и верској структури града Беча до добијања права на Црквено-школску општину“, *Историја Српске православне црквене општине и цркве Светог Саве у Бечу 1860–1940*, Српска православна црквена општина Светог Саве, Беч, Београд 2010.
202. Станковић, Урош, „Павле Стаматовић у Српском народном покрету – 1848/49“, *Зборник Матице српске за историју*, 84, 2012, 119–134.
203. Станојевић, Милена, „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане“, *Теме: Часопис за друштвене науке*, књ. 34, бр. 3, Ниш 2010, 821–837.
204. Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), *Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије, Београд 2014.
205. Стефановић, Димитрије И., „Митрополит Михаило и Корнелије Станковић“, у: *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књ. СХVIII, Одељење историјских наука, књ. 31, Београд 2008, 293–304.
206. Стефановић, Димитрије И., „Мало позната стихира из службе светом кнезу Стефану Штиљановићу“, у: *Споменица епископу шумадијском Сави*, Будућност, Нови Сад 2001, 137–145.
207. Стојановић, Дубравка, *Калдрма и асфалт*, Удружење за друштвену историју, Београд 2012.
208. Стојанчевић, Владимир, „Историјске реминисценције Сентандрејаца на Стару Србију у делима Јакова Игњатовића“, *Сентандрејски зборник*, 2, ур. Дејан Медаковић, САНУ, Београд 1992, 213–221.
209. Столић, Ана, „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 331–353.
210. Столић, Ана, „Родни односи у царству подељених сфера“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 89–111.

211. Столић, Ана, „Двор у Београду (1880–1903), између традиционалног и модерног“, у: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века*, 2, *Положај жене као мерило модернизације*, Институт за новију историју Србије, Београд 1998, 101–112.
212. Сувајџић, Бошко, „Лаза Костић и наша народна епика“, у: *Лаза Костић и српски и европски романтизам*, Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд 1993, 203–214.
213. Тимотијевић, Мирослав, „Гуслар као симболична фигура српског националног певача“, *Зборник Народног музеја*, Историја уметности, књ. 17, св. 2, 2004, 253–285.
214. Тимотијевић, Мирослав, „Васпитање емоција и уобличавање модерног грађанског идентитета код Срба“, *Годишњак за друштвену историју*, 12, бр. 1/3, 2005, 7–24.
215. Тимотијевић, Мирослав, *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Слио, Београд 2006.
216. Тодић, Миланка, „Конструкција идентитета у породичном фото-албуму“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 526–564.
217. Томашевић, Катарина, „Тихомир Остојић и музичко просвећивање“, *Свеске Матице српске*, 20, Серија књижевности и језика, 7, Нови Сад 1991, 82–89.
218. Томашевић, Катарина, *На раскришћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ – Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Београд – Нови Сад 2009.
219. Томашевић, Катарина, „Даворин Јенко и Стеван Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог култури сећања“, *Музикологија*, 16, 2014, 195–209.

220. Томић, Дејан, *Певане песме српских песника*, Радио-телевизија Србије, Београд 2014.
221. Томандл, Миховил, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1838–1938*, Књижарско-издавачки завод „Напредак“, Панчево 1938.
222. Фрајнд, Марта, „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века“, *Књижевна историја*, 43, бр. 145, 2011, 605–625.
223. Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, prev. Veselin Kostić, Ksenija Atanasijević, Kultura, Beograd 1966.
224. Хердер, Хари, *Европа у 19. веку*, Слио, Београд 2003.
225. Цветко, Драготин, *Даворин Јенко и његово доба*, Српска академија наука, Посебна издања, књ. ССI, Музиколошки институт, књ. 4, Београд 1952.
226. Dragotin Cvetko, „Rad Kornelija Stankovića u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi“, у: *Корнелије Станковић у његово доба*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 1–10.
227. Чоловић, Иван, „Село и град у делу Тихомира Ђорђевића“, у: *Село и град. Нова етнолошка проучавања – Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIV, Београд 1995, 23–30.
228. Цепина, Мирјана, *Друштвени и забавни живот старих Новосађана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 1983.
229. Шкловски, Виктор, *О теорији прозе*, прев. Мирјана Грбић, Филип Грбић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2015.
230. Bernaerts, Lars, Van Hulle, Dirk, “Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism”, *Poetics Today*, 2013, Vol. 34, No. 3, 281–326.

231. Davis, Oliver, "The Author at Work in Genetic Criticism", *Paragraph*, Vol. 25, Issue 1, 2008, 92–106.
232. *Genetic Criticism Texts and Avant-textes*, ed. by Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groder, University of Pennsylvania, Philadelphia 2004.
233. *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, ed. by William Kinderman and Joseph E. Jones, Boydell&Brewer, University of Rochester Press 2009.
234. Hargraves, John A., *Music in the Works of Broch, Mann and Kafka*, Camden House 2002.
235. Lang, Paul Henry, *The Music in Western Civilizations*, J. M. Dent & Sons Ltd., New York 1941.
236. Oeser, Christian, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, F. Brandstetter, Leipzig 1857.
237. Powell, David A., *While the Music Lasts: The Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg, Bucknell, London 2001.
238. Prošić-Dvornić, Mirjana, „At the Crossroads of Europe and the Orient, The Change of Internal City Structure in the XIX Century Belgrade“, у: *Етнологија преглед*, 26, 1990, 65–86.
239. Randall, William Lowell, *The Stories We Are: An Essay on Self-Creation*, University of Toronto Press 1995.
240. Stokes, Martin, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", у: *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, прир. Martin Stokes, Berg 1994, 1–27.
241. *The Mahler Family Letters*, ed. Stephen McClatchie, Oxford University Press 2006.
242. Wallace, Robert K., *Jane Austen and Mozart: Classical Equilibrium in Fiction and Music*, University of Georgia Press, Athens 1983.
243. Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750–1950, The Later Eighteenth Century*, Yale University Press, 1954.

244. Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, International Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Vienna 1999.

БИОГРАФИЈА АУТОРА:

Наташа Марјановић (6. VIII 1984. Нови Сад) завршила је студије музикологије на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду (2009), са дипломским радом на тему „Трагови шекспировског писма у делима Енрика Јосифа – *Хамлет* и *Смрт Стефана Дечанског*“. У новембру 2010. уписана је на докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Од 2010. запослена је у Музиколошком институту САНУ. Укључена је у пројекат припреме *Сабраних дела* Корнелија Станковића, којим руководи др Даница Петровић, научни саветник Музиколошког института. Радила је на преписивању и редиговању Станковићевих мелографских записа и хармонизација српског народног црквеног појања, а бавила се и сакупљачким и приређивачким радом на делу Станковићеве преписке, која је сачувана у Архиву Србије.

У оквиру сарадње са Матицом српском, била је запослена на лексикографским пројектима *Српски биографски речник* и *Српска енциклопедија* и учествовала у научноистраживачким пројектима *Фундаментална истраживања српске музике 18. и 19. века* и *Музика са маргина: допринос општој и музичкој култури и просвети*.

Учествовала је на домаћим и међународним научним скуповима (Србија, Грчка, Хрватска, Аустрија, Мађарска) и објављивала радове у научним часописима, зборницима и дневним листовима.

Области њеног интересовања су српска музика 19. века, црквена, богослужбена и у ширем смислу духовна музика, везе између музике и књижевности.

Води црквени хор у храму Свете Тројице у Земуну.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Жељена Марјановић
број уписа 10066/А

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Музике и ерисиој документацио-информациој дрззи
групе толовине 1918-1919

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12. 08. 2016.

Жељена Марјановић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Атанасија Мерјановић
Број уписа 10066/1
Студијски програм Књижевност
Наслов рада Музике у српској документарно-уметничкој поезији друге половине 19. века
Ментор др Душан Кварт, професор серијале
Потписани Атанасија Мерјановић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 12.08.2016.

Атанасија Мерјановић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Музике и слике документарно-уметничкој трези
групе Тодовиће 19. века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 12.08.2016.

