

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

мр Биљана С. Милановић

**ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ И
ОБЛИКОВАЊЕ НАЦИЈЕ КРОЗ
КРЕИРАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ
УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ
У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XX ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Biljana S. Milanović

**EUROPEAN MUSICAL PRACTICES
AND THE SHAPING OF A NATION
THROUGH THE CREATION OF
NATIONAL ART MUSIC IN SERBIA
IN THE FIRST DECADES OF THE 20TH
CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

МЕНТОР

др Дубравка Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

др Александар Молнар, редовни професор
Филозофски факултет Универзитета у Београду

др Ненад Макуљевић, редовни професор
Филозофски факултет Универзитета у Београду

др Милош Јагодић, ванредни професор
Филозофски Факултет Универзитета у Београду

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

Датум одбране дисертације:

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

Велику захвалност дугујем својој менторки, др Дубравки Стојановић, редовној професорки Филозофског факултета у Београду, на стрпљењу и поверењу, подстицајним и инспиративним консултацијама и драгоценим саветима у свим фазама рада на дисертацији. Посебно се захваљујем др Катарини Томашевић, вишој научној сарадници Музиколошког института САНУ, чланици комисије за одобрење теме и одбрану дисертације, која је не само с посвећеном пажњом пратила и усмеравала правце мојих истраживања, већ је својим зналачким сугестијама и коментарима значајно помогла и у процесу израде финалне верзије дисертације

ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ И ОБЛИКОВАЊЕ НАЦИЈЕ КРОЗ
КРЕИРЕАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XX ВЕКА

Сажетак

Музичка култура у Србији на почетку XX века одликовала се бројним проблемима структурне природе и различитим покушајима да се њени оквири прошире, да се музика институционализује и инкорпорира у структуре друштва и државе. Профилисање концертних репертоара са делима интернационалног канона *класичне* музике указивало је на промене у односу на претходни век. Међутим, ово поље налазило се у фази формирања, а спорадична извођења малобројних примера солистичких, камерних, симфонијских и музичкодрамских дела локалних аутора представљала су његов незнатан део. Истовремено, јачали су токови музичке комерцијализације, па је то време сведочило и о првим виднијим раздвајањима *високе* и *популарне* културе у музичком контексту српске престонице. У таквим околностима, централни токови креирања националне уметничке музике у Србији одвијали су се у оквирима хорског певаштва. Овој области доприносили су готово сви композитори, а критеријуми који су конструисани у њеним оквирима пласирани су као стандарди и норме у произвођењу националне уметничке музике. У пољу хорске праксе најраније су се формирали уметничко-професионални, идеолошко-стратегијски и извођачко-технички услови за селективан и хијерархизован однос према наслеђу, па тако и за прве композиторске опусе у којима су се тражиле и проналазиле високе националне и естетске вредности. У средишту ових процеса крајем XIX и нарочито почетком XX века налазиле су се руковети Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), дела која и данас имају статус националне музичке *класике*. Овај опус од петнаест хорских циклуса већ је у време Мокрањчевог деловања доживљаван као науспелија музичка аутентификација нације, стицао је углед путем извођења и јавних признања, да би свој значај изнова потврђивао кроз стваралашто млађих композитора, институционалне и педагошке праксе, музиколошке наратије и рецепцију публике наредних генерација.

Полазна хипотеза рада одредила је и временски оквир истраживања. Реч је о првој фази канонизације Мокрањчевих дела, која је подстакнута првим музичким представљањима Србије у центрима великих европских царстава (1894–1899). Она је успостављена већ на почетку XX века, а заокружена је манифестацијом

преноса Мокрањчевих посмртних остатака из Скопља у Београд (1923). Настојали смо да размотримо различите аспекте процеса канонизације као језгра конструисања музичке традиције. Циљ нам је био да проучимо настојања и ограничења у креирању националне уметничке музике назначеног времена и да објаснимо зашто је Мокрањчево стваралаштво постало њихова доминантна основа.

Пошто је Мокрањчев утицај у области компоновања сагледан у бројним музиколошким радовима, нисмо се фокусирали на анализе музичких опуса млађих композитора, већ смо узели у обзир друге видове музичких активности. Нарочиту пажњу обратили смо на концертне репертоаре, музичке догађаје и наравије које су их окруживале, јер су то у датом периоду била главна поља креирања националне музике. Сагледавајући музичку културу као активну праксу у систему ширег друштвеног контекста, имали смо у виду одговарајуће резултате проучавања историјске науке. За свеобухватније разумевање многих специфичности посебно су били подстицајни радови о проблемима ограничавајућих домета културне политике у српском и југословенском друштву, о неусклађености сфера државе, њених грађана и цивилних институција, док се концепт цивилног друштва Ј. Коке (Jürgen Koska) показао као погодан оквир за експликацију процеса настајуће музичке елите. Будући да се конструисање српске нације у деловању проминентних представника политике, науке и уметности међусобно прожимало и да је и пре Великог рата било обележено идејама словенства и југословенства, у тај контекст укључивала се и музика. Разумевајући нацију као променљив историјски конструкт, настојали смо да одаберемо одговарајуће теоријске приступе који би били најадекватнији у сагледавању музике датог периода. Комбиновање етно-стимболизма Е. Смита (Anthony Smith) и амбивалентне темпоралности нације Х. Бабе (Homi Bhabha) помогло нам је да објаснимо како су протагонисти времена разумевали народну песму и конструисали њену митску структуру. На истој линији сагледане су Мокрањчеве руковети, као и процеси историзације и меморијализације, који су се уграђивали у културу националног сећања и били у директној вези са конструисањем традиције и канона у српској уметничкој музици посматраног времена. Сходно савременим теоријским приступима канон смо посматрали као централни сегмент традиције,

конструкт активности, вредности и ауторитета, који се темељи на селекцији, искључивању, маргинализацији и заступа интересе оних који те изборе чине.

Установили смо да су процесе креирања српске уметничке музике подстицали интелектуалци који су предводили Београдско певачко друштво (БПД), ослањајући се на раније успостављену националну идеологију хора. Умрежавање са инстанцама власти и први успешни покушаји укључивања у културну политику, које су остварили представници БПД-а на челу са Мокрањцем, резултирало је и оснивањем Српске музичке школе под окриљем ове цивилне институције. Тиме је створено доминантно поље даљег деловања на државу и друштво с циљем унапређења музичке културе и креирања националне музике.

БПД је пласирало традицију ‘српске народне песме’ као класичне основе националне музике, која је добијала своју верзију у Мокрањчевим рукаветима, а захваљујући својим доминантним позицијама у музичкој култури постаљало је и регулисало програмске и извођачке стандарде српских певачких друштава широм државе и дијаспоре. Све чешће укључивање, потом и доминација рукавети на хорским репертоарима и у оквиру концерата различитих програмских формата, њихово посебно место на хорским светковинама и концертним турнејама, као и ангажовани наративи у бројним анонимним написима, сведочили су о различитим праксама конструисања канона и традиције, који ће потом били преобликовани и кодификовани кроз писану реч професионалних музичара, првенствено млађих Мокрањчевих сарадника и ученика. Ови појединци враћали су се са студија и укључивали у српску музичку културу. Круг тих доминантних стручњака проистакао је из Српске музичке школе или се за њу везивао у одређеном временском периоду и заједно са Мокрањцем чинио је језгро настајуће музичке елите. Они су усвајали доминантна гледишта у дефинисању српске нације, уз изражавање словенске и југословенске идеје, испољавајући их кроз свој рад на креирању српске музике. Њихово деловање највише се сводило на појединачне напоре да се настави са проширивањем и професионализацијом музичке културе, да се унапреде постојеће и уведу нове музичке праксе и активности. Разлике које су се међу њима успостављале највише су се испољавале кроз њихова јача или слабија залагања за идеје *високе* уметности. Међутим, настајуће музичко поље још увек није поседовало одговарајуће услове и механизме у којима би се

истакнути представници музичке културе видније и чвршће организовали око заједничких опозиција и на тај начин произвели јаче разлике у области сопственог деловања. Томе су доприносиле и њихове вишеструке професионалне улоге, које су упућивале на хронични недостатак музичких стручњака, на слабу позиционираност у односу на представнике других уметности, на истовремену укљученост истакнутих професионалаца у сфере *високе* и *популарне* културе итд. Стога су и њихове едукативно-дидактичке и национално-еманципаторске идеје о музичком обликовању нације, које су се огледале кроз репертоарску праксу, наративе о музици, рад на институционализацији и организовању музичких удружења, биле прожете антагонистичким односом између жеља, интереса и ограничених могућности.

Истраживања су показала да су руковети, а са њима испрва хорски опуси старијих, те потом све више млађих композитора, прихватане у оквирима како елитних тако и ширих слојева музичке публике, да је њихово представљање интерферирало са сложеним национално-политичким контекстом, да је чинило динамично поље произвођења српске музике, али и медијум когнитивно предочивих и афективно доживљених представа националног заједништва, тренутке 'отелотворења' нације и/или (југо)словенске узајамности. То поље функционисало је у оквирима хорске културе као споју професионализма и аматеризма, елитизма и егалитаризма, што је чинило и специфичност доминантних токова српске националне уметничке музике током прве фазе канонизације Мокрањчевих дела. Стога је позивање на ова остварења као почетну инстанцу у замишљању модерне националне музике, која с усмерењем ка будућности тече 'прогресивном' линијом, чинило и најизвеснију варијанту самопозиционирања Мокрањчевих настављача у репертоарским и наративним стратегијама посвећеним српској уметничкој музици.

Кључне речи: музика, нација, национализација, историја, традиција, национални канон, европска музичка пракса, хорска музика

Научна област: Историја

Ужа научна област: Општа савремена историја

УДК 316.74:78(497.11)"19"

EUROPEAN MUSICAL PRACTICES AND THE SHAPING OF A NATION THROUGH THE CREATION OF NATIONAL ART MUSIC IN SERBIA IN THE FIRST DECADES OF THE 20TH CENTURY

Summary

The process of professionalization and the increasing complexity of musical practices in the Serbian capital at the beginning of the 20th century were marked by numerous structural problems and various attempts to expand the hitherto narrow framework of Serbian music and to institutionalise and incorporate it into the social and state structures. The choice of some concert repertoires with works of the international canon of *classical* music pointed to changes compared to the previous century. This field, however, was still in the process of being established and the sporadic appearance of a small number of solo, chamber, symphonic and vocal-instrumental works by local composers represented only a minor part of it. At the same time, the streams of the commercialisation of music were strengthening and, thus, this period of time further testified to the first noticeable separation between *high* and *popular* culture in the musical context of the Serbian capital. In such circumstances, the central streams of the creation of national art music in Serbia unfolded within the framework of choral singing. Almost all composers were contributing to this field and the criteria established within it were set as standards and norms in the production of national art music. In the field of choral practice, the earliest to form were the artistic-professional, ideological-strategic and performing-technical conditions for a selective and hierarchical attitude towards heritage and, accordingly, for the first opuses of composers in which high national and aesthetic values were sought and attained. *Garlands* by Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), the works that, even today, have the status of national *classics*, were at the centre of these processes of the late 19th and early 20th century. This opus, comprising fifteen choral cycles, had already, during Mokranjac's lifetime, been seen as the most successful musical authentication of the nation, securing its reputation by way of performances and public acknowledgment and reconfirming its significance through the work of younger composers, institutional and pedagogical practice, musicological narration and the audience's reception in succeeding generations.

Employing the results of studies conducted during previous years, as well as those concurrent with this paper, the starting hypothesis was set, determining the timeframe of the research. Accordingly, this is the first stage of the canonisation of Mokranjac's works, instigated by the first musical presentations of Serbia in the centres of the major

European empires (1894–1899), which was established at the beginning of the 20th century and completed in 1923, with the transferring of Mokranjac's mortal remains from Skopje to Belgrade. The intention was to look at different aspects of the canonisation process as the core of constructing musical tradition, with the aim of examining the aspirations and limitations in the creation of national art music of the specified time and to explain why Mokranjac's work had become its dominant basis.

Since Mokranjac's influence in the field of composing has been viewed in a number of musicological works, instead of focusing on analysing the musical opuses of younger composers, other forms of musical activities were taken into consideration. Particular attention was paid to concert repertoires, musical events and accompanying narrations as these were, during the period in question, the main fields of the creation of national music. Viewing musical culture as an active practice within the system of a wider (political, economic, social and cultural) context, the relevant results obtained from historical research were taken into account. For a more comprehensive understanding of many specifics, particular incentives were the works regarding the problems pertaining to the limiting scopes of cultural policy in Serbian and Yugoslav society and the incongruence between the spheres of the state, its citizens and civil institutions, while the civil society concept of Jürgen Kocka proved to be a suitable framework for explicating the process of the emergence of the musical elite. Given that the activities of the prominent representatives of politics, science and art were equally involved in establishing the Serbian nation, as well as the fact that even prior to the Great War it had been marked by the ideas of Slavdom and Yugoslavism, music was also included in this context. By understanding the nation as a changeable historical construct, an attempt has been made to select those theoretical approaches that would be most appropriate in the consideration of the music of the given period. Anthony Smith's ethno-symbolism combined with an examination of Homi Bhabha's ideas concerning the ambivalent temporality of a nation helped to explain how the protagonists of this period understood the folk song and gave it its mythical structure. Mokranjac's *Garlands* were viewed in the same frame of reference, as were the processes of historicising and memorialisation, which were being embedded into the culture of national memory and directly related to the construction of tradition and canon in Serbian art music. In accordance with contemporary theoretical approaches, canon was observed as a central segment of

tradition, a construct of activities, values and authority, a result of selection, exclusion and marginalisation, representing the interests of those who make these choices.

Whilst researching, it was determined that the processes of the creation of Serbian art music were encouraged by intellectuals who led the Belgrade Singing Society (BSS), drawing on the previously adopted national ideology of this choir. Establishing connections with government authorities and the first successful attempts of inclusion in the cultural policy, realised by the BSS representatives led by Mokranjac, resulted in the foundation of the Serbian Music School under the auspices of this civil institution. This generated a dominant field for attempting further activities to influence the state and society with a view to developing musical culture and the creation of national music.

The BSS promoted the tradition of the “Serbian folk song” as a classical base of national music, which attained its own version in Mokranjac’s *Garlands* and, owing to its dominant position in the musical culture, set and regulated programme and performing standards of Serbian singing societies throughout the country and in the diaspora. The increasingly frequent inclusion of Mokranjac’s works, followed by their striking dominance in choral repertoires and within concerts of different programme formats that were practised in the capital, their special place in choral festivals and concert tours, along with narratives in numerous anonymous writings, testified to different practices of constructing canon and tradition, which would subsequently be reshaped and codified through the written word of professional musicians, primarily Mokranjac’s younger associates and students. These individuals became involved in Serbian musical culture upon the completion of their studies. The circle of these leading experts originated from the Serbian Music School or was connected with it at a certain period in time and, together with Mokranjac, represented the core of the emerging musical elite. They were adopting principal national-ideological orientations in defining the Serbian nation and expressed Slavic and Yugoslav ideas, exhibiting them through their work on the creation of Serbian music. Their work mainly involved individual efforts to continue with the expansion and professionalization of musical culture, to improve the existing and introduce new musical practices and activities. The differences that started to appear between them were, for the most part, manifested through their stronger or weaker commitment to the ideas of *high art*. However, the emerging musical field still did not possess adequate conditions and mechanisms to allow the prominent

representatives of musical culture a more visible and solid organisation around the shared oppositions and, thus, was unable to produce greater differences in the sphere of their own work and activities. Their multiple professional roles were additionally contributing to this and were indicative of the chronic lack of music experts, their weak position compared to the representatives of other arts and the simultaneous involvement of distinguished professionals in the field of both *high* and *popular* culture. Consequently, their educational and emancipatory ideas regarding the musical shaping of the nation, which were reflected through repertoire practice, narratives about music and work on institutionalising and organising musical associations, were imbued with an antagonistic relationship between wishes, interests and limited opportunities.

Research has shown that *Garlands* were initially accepted, along with the choral opuses of older and, subsequently, a growing number of younger composers, within the circles of both the elite as well as the wider musical audience. Their appearance correlated with a complex national-political context, constituting not only a dynamic field for producing Serbian music, but also a medium of cognitively demonstrable and emotionally experienced notions of national unity, the moments of the “embodiment” of the nation and/or (Yugo)slav mutualism. This field functioned within the framework of choral culture, as the link between professionalism and amateurism, elitism and egalitarianism, signifying the specificity of the dominant streams of Serbian national art music during the first stage of the canonisation of Mokranjac’s works. Consequently, the reference to these achievements as the initial grounds of a progressive future orientation in the birth of modern national music represented the most certain variant of the self-positioning of Mokranjac’s successors in the repertoire and narrative strategies dedicated to Serbian art music.

Key words: music, nation, nationalisation, history, tradition, national canon, European musical practices, choral music

Scientific field: History

Narrower scientific field: Contemporary History

UDC 316.74:78(497.11)"19"

Садржај

УВОД.....	1
1. СТАЊЕ И ИЗВОРИ ИСТРАЖИВАЊА.....	4
2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКА УПОРИШТА И ОПИС ИСТРАЖИВАЊА	12
I СРПСКА МУЗИКА У КОНТЕКСТУ ДРУШТВЕНЕ ИСТОРИЈЕ	29
3. ПРОЈЕКТОВАЊЕ СРПСКЕ НАЦИЈЕ: ПРОЖИМАЊЕ ПОЛИТИКЕ, НАУКЕ И УМЕТНОСТИ.....	29
4. ПРОБЛЕМИ МУЗИКЕ У СРБИЈИ НА ПОЧЕТКУ XX ВЕКА.....	45
5. СФЕРА ДРЖАВЕ И КОНТИНУИТЕТ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ: ВОЈНИ ОРКЕСТРИ.....	51
6. ИНСТИТУЦИЈЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ, ИНИЦИЈАТИВА ПОЈЕДИНЦА И КОЛЕБЉИВОСТ ДРЖАВЕ.....	72
6.1. МАСОВНОСТ ХОРСКОГ УДРУЖИВАЊА.....	72
6.2. ОДНОС СФЕРЕ ДРЖАВЕ ПРЕМА ПЕВАЧКИМ УДРУЖЕЊИМА.....	84
6.3. МУЗИЧКО ШКОЛСТВО: ЕКСКЛУЗИВНА ПРАКСА ИЛИ ПРОСВЕЋЕНОСТ НАЦИЈЕ?	96
7. ОД ЦИВИЛНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ И МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ ДО ХИЈЕРАРХИЗАЦИЈЕ ПРОФЕСИОНАЛАЦА У СТРУКТУРИСАЊУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У СРБИЈИ	111
II МИТ О ПАТРИЈАРХАЛНОЈ МУЗИЧКОЈ КУЛТУРИ И ОБЛИКОВАЊЕ ДОМИНАНТНИХ КОДОВА СРПСКЕ МУЗИКЕ	125
8. КУЛТУРА СЕЋАЊА: КУЛТ КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА.....	125
9. ПОГЛЕД УНАЗАД: ‘СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА’ КАО ТРАДИЦИЈА	129
10. СТВАРАЛАЧКИ ПРОЈЕКАТ СТЕВАНА МОКРАЊЦА: САДЕЈСТВО ПОЛИТИКЕ И ПОЕТИКЕ	144
11. ПРОИЗВОЂЕЊЕ ТРАДИЦИЈЕ И КАНОНА НАЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ: РЕПЕРТОАРИ И РИТУАЛИ	157
11.1. МУЗИЧКА ХОМОГЕНИЗАЦИЈА НАЦИЈЕ НА ПРЕЛОМУ ВЕКОВА	159
11.2. ЕФЕМЕРНА НАЦИЈА: МАСОВНИ СУСРЕТИ ХОРСКИХ ДРУЖИНА (1903–1914).....	173
11.3. ПРОПУСНОСТ ПОЛИТИЧКИХ И ЕТНИЧКИХ ГРАНИЦА: СРПСТВО И ЈУГОСЛОВЕНСТВО ПРЕ 1914. ГОДИНЕ.....	188

11.4. ТРАДИЦИЈА И КУЛТУРА СЕЋАЊА: ПОЧЕЦИ МЕМОРИСАЊА МОКРАЊЦА И РЕПРЕЗЕНТАТИВНИ ХОРСКИ РЕПЕРТОАРИ У НОВООСНОВАНОЈ ДРЖАВИ (1919–1923).....	199
---	------------

III ОГРАНИЧЕНИ ОКВИРИ НАЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ И НАРАТИВИ О НАЦИОНАЛНОЈ УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ	215
---	------------

12. ВИСОКОУМЕТНИЧКА И ПОПУЛАРАНА МУЗИКА И КАНОН С МАРГИНЕ	215
--	------------

13. ИЗА СЦЕНЕ: ОПЕРСКИ ИМАГИНАРИЈУМ НАЦИЈЕ.....	237
--	------------

14. НАЦИОНАЛНА МУЗИКА У ВИЂЕЊИМА МЛАЂИХ МОКРАЊЧЕВИХ САВРЕМЕНИКА.....	257
---	------------

ЗАКЉУЧАК.....	271
----------------------	------------

ЛИТЕРАТУРА.....	280
------------------------	------------

УВОД

Процеси професионализације и усложњавања музичких пракси у српској престоници на почетку XX века били су обележени бројним проблемима структурне природе и различитим покушајима да се дотадашњи уски оквири музике у Србији прошире, да се музика институционализује и инкорпорира у структуре друштва и државе. Профилисање појединих концертних репертоара са делима интернационалног канона *класичне* музике указивало је на промене у односу на претходни век. Међутим, ово поље налазило се у фази формирања, а спорадична извођења малобројних примера солистичких, камерних, симфонијских и музичкодрамских остварења локалних аутора представљала су његов незнатан део. Истовремено, јачали су токови музичке комерцијализације, па је то време сведочило и о првим виднијим раздвајањима *високе* и *популарне* културе у музичком контексту српске престонице. У таквим околностима, централни процеси креирања националне уметничке музике у Србији одвијали су се у оквирима хорског певаштва.

Хорској области доприносили су готово сви композитори, а критеријуми који су конструисани у њеним оквирима пласирани су као стандарди и норме у произвођењу националне уметничке музике. У пољу хорске праксе најраније су се формирали уметничко-професионални, идеолошко-стратегијски и извођачко-технички услови за селективан и хијерархизован однос према наслеђу, па тако и за прве композиторске опусе у којима су се тражиле и проналазиле високе националне и естетске вредности.

У средишту ових процеса крајем XIX и нарочито почетком XX века налазиле су се руковети Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), дела која и данас имају статус националне музичке *класике*. Овај опус од петнаест хорских циклуса већ је у време Мокрањчевог деловања доживљаван као науспелија музичка аутентификација нације, стицао је углед путем извођења и јавних признања, да би свој значај изнова потврђивао кроз стваралашто млађих композитора, институционалне и педагошке праксе, музиколошке нарације и рецепцију публике наредних генерација.

Ослањајући се на класификацију и анализу расположивих података, као и на резултате проучавања која смо обављали ранијих година и током израде овога рада, било је могуће поставити полазну хипотезу дисертације, која је одредила и временски оквир истраживања.¹ Реч је о првој фази канонизације Мокрањчевих дела, која се јасно уочава већ на почетку XX века. Догађаји с краја XIX столећа, када су Мокрањчеве руковети чиниле основу првог музичког представљања Србије у центрима великих европских царстава (1894–1899) покренули су процесе креирања потоњег канона. Година 1923. стоји као горња временска граница прве фазе канонизације. Тада је одржана манифестација преноса Мокрањчевог тела из Скопља у Београд, објављена је прва монографија посвећена овом аутору – иначе и прва публикација ове врсте у српској музици, а закључно са овим догађајем формирани су и сви значајни аспекти рецепције Мокрањчевог стваралаштва у деловању његових млађих савременика, чији су ставови знатно усмерили потоња одређења према централном опусу српске уметничке музике.

Циљ нам је био да размотримо различите аспекте канонизације и да објаснимо зашто је Мокрањчево стваралаштво чинило њихову доминантну основу. Посматрали смо их као видове произвођења и пласирања знања о нацији и њеној

¹ Видети радове: Biljana Milanović, „Stevan Stojanović Mokranjac et l'aspects de l'ethnicité et du nationalisme“, *Études Balkaniques* 13 (2006): 147–170; Иста, „Колективни идентитети и музика“, *Музикологија* 7 (2007): 119–134; Иста, „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“, *Музикологија* 11 (2011): 219–234; Иста, „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту у Београду пред Први светски рат“, *Музикологија* 12 (2012): 37–61; Иста, „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“, *Годишњак за друштвену историју* XIX/2 (2012): 49–64; Иста, „Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе до Другог светског рата: спори процеси укључивања у сферу културно-просветне политике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 65–81; Иста, „The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War“, *New Sound: International Journal of Music* I/43 (2014): 52–69; Иста, „Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914“ у *Serbian music: Yugoslav Contexts*, ур. Melita Milin и Jim Samson (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014), 47–72; Иста, „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва“, у *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик (Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и Умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2014), 17–30; Иста, ур., *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours* (Belgrade: Institute of Musicology SASA и Serbian Musicological Society, 2014). / Иста, ур., *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом* (Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014); Иста, „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“, *Музикологија* 16 (2014): 211–226.

традицији у пољу музике, односно као централне процесе креирања националне уметничке музике назначеног времена.

Теми смо пришли с намером да музичку културу сагледавамо као праксу која има формативну улогу у систему ширег политичког, економског, друштвеног и културног контекста. То је и једна од претпоставки културалне, односно критичке музикологије, која рачуна на различите видове интердисциплинарних повезивања.² У случају наших истраживања посебно је било важно размотрити бројне нескладе између настојања и ограничења у креирању националне музике. Показало се да је област историјске науке подстицајно полазиште за њихово испитивање, контекстуализацију и боље разумевање проблема из којих су проистицали. У том контексту суочили смо се са разнородним питањима која углавном нису била предмет досадашњих проучавања.³ Разматрањем предуслова за настанак канона, проучавањем његовог временског залеђа, дефинисањем инстанци са којих је Мокрањчево стваралаштво промовисано и стратегија путем којих је оно пласирано, дошли смо до питања о улози музике у просвећивању грађанства и обликовању нације, о статусу музике у држави и друштву и о значају који је она имала у различитим чиновима националних идентификација. Истражујући контексте конструисања и промовисања канона установили смо да су они били у директној вези са процесима хомогенизације и национализације српског друштва, али и да су готово истовремено функционисали као фактор тек настајуће музичке елите, која је кроз канонске праксе градила своје позиције.

У том контексту било је потребно сагледати проблеме око настанка појединих музичких институција, затим успостављање хијерархизације музичара у контексту структурисања музичке културе, а у вези са тим и апекте раслојавања концертног света, питања репертоарске политике и укључивање музичара у

² Упор. Georgina Born и David Hesmondhalgh, „On Difference, Representation, and Appropriation in Music“, у *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ур. Georgina Born и David Hesmondhalgh (Los Angeles – London: University of California Press и Berkley, 2000), 1–58; Martin Clayton, Trevor Herbert и Richard Middleton, ур., *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (New York и London: Routledge, 2012).

³ Мада је истраживање канона у светској музикологији актуелно још од деведестих година прошлога века, оно је тек недавно назначено у оквирима испитивања музике у Србији. Реч је управо о интересовању за однос према Мокрањцу, али у најновијем, ‘транзиционом’ времену. Видети: Весна Микић, „’Наш’ Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца”, *Мокрањац* 14 (2012): 2–12.

процесе културне политике у смислу просветних активности и залагања за побољшање социјалног статуса музичара и саме струке.

Такође, током проучавања стално смо се суочавали са питањима о раздвајању *високе* и *популарне* музичке културе, потврђујући полазну претпоставку о томе да је оно било вишеструко повезано са креирањем националне музике. Свесни чињенице да детаљно испитивање ових разнородних и нових проблемских поља превазилази оквире једне студије, приоритет смо дали одређеним историзацијама које та поља повезују, руководећи се расположивом грађом, критичким односом према ранијим истраживањима и потребом за деконструисањем неких постојећих закључака о музичкоисторијским процесима у Србији. Циљ нам није био да понудимо историју српске музике датог периода, већ да путем историзације различитих пракси највише акцентујемо оне које су биле кључне за креирање националне музике у назначеном времену. Такође, трудили смо се да одабир методолошких и теоријских оквира буде што иманентнији специфичностима локалног контекста.

1. СТАЊЕ И ИЗВОРИ ИСТРАЖИВАЊА

У ранијој музиколошкој литератури истраживачи су се бавили питањима „националног стила“, „националне школе“, „националне идеје“ и „музички национално“ у српској музици. Разматрали су их претежно као техничке, стилске и/или естетске проблеме композиторског односа према фолклору и тумачили их у контексту „духа времена“ и „теорије прогреса“, посматрајући музику као аутономну појаву, одвојену од бројних импликација свеукупног контекста.⁴ То је

⁴ Видети, на пример, следеће радове: Sonja Marinković, „Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva izmedju dva rata“, у *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, ур. Dragoslav Dević (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987), 191–203; Иста, „Руслан и Лјудмила М. И. Глинке – ка установљавању критеријума за дефиницију романтичарског националног стила“, у *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић (Београд: Факултет музичке уметности, 1989), 119–128; Иста, *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka*, doktorska disertacija, rukopis (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1992); Иста, „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“, у *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–1996*, ур. Драгослав

био логичан резултат доминације структуралистичке музичке анализе, карактеристичне за научне трендове присутне и у међународним музиколошким оквирима друге половине XX века, који је допринео да разноврсна разматрања Мокрањчевих композиција и дела његових савременика, као и аспеката Мокрањчевих утицаја на стваралаштво млађих композитора, представљају релативно добро покривену област у досадашњим истраживањима.⁵

Девих, Димитрије О. Големовић, Соња Маринковић, Драгана Стојановић-Новичић (Неготин: Мокрањчеви дани, 1997), 165–187; Иста, „Romantičarski ‘nacionalni stil’ vid ekskluziviteta ili koegzistencije?“, у *Izuzetnost i sapostojanje*, ур. Miško Šuvaković (Београд: Факултет музичке уметности, 1997), 87–93; Иста, „Питање периодизације српске музике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 22–23 (1998): 27–51; Иста, „Феномен националних школа у романтизму“, у *Музика кроз мисао*, ур. Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић (Београд: Факултет музичке уметности, 2002), 89–96; Katarina Tomašević, „Sazrevanje odnosa prema nacionalnom stilu kroz srpsku pozorišnu muziku 19. veka“, у *Folklor i njegova umetnička transpozicija, zbornik radova* (Београд: Факултет музичке уметности, 1987), 169–191; Ана Стефановић, „Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевић“, у *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић (Београд: Факултет музичке уметности, 1990), 349–376.

⁵ За библиографију радова о Мокрањцу до 1999. године видети: Ђорђе Перић, „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца“, у *Стеван Стојановић Мокрањац*, књ. X (*Живот и дело*), ур. Дејан Деспић и Властимир Перичић (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац: Музичко-издавачко предузеће *Нота*, 1999), 251–408. За попис новијих радова о Мокрањцу видети: Тијана Поповић Млађеновић, „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца у контексту савремене писане речи о музици“, *Мокрањац* 13 (2011): 2–20. Многи текстови о млађим композиторима и Мокрањчевом утицају на њих објављени су у зборницима радова: Властимир Перичић, ур., *Стеван Христић и његово доба* (Факултет музичке уметности, Београд 1985); Исти, ур., *Petar Krstić, zbornik radova studenata Fakulteta muzičke umetnosti* (Београд: Факултет музичке уметности, 1986); Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Radmila Petrović и Vlastimir Peričić, ур., *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog* (Београд: Удружење композитора Србије, 1986); Димитрије, Стефановић, ур., *Живот и дело Петра Коњовића* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1989); Vlastimir Peričić, ур., *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa, zbornik radova* (Факултет музичке уметности, Београд 1990); Исти, ур., *Stanislav Binički, zbornik radova* (Београд: Факултет музичке уметности, 1991); Димитрије, Стефановић, ур., *Живот и дело Стевана Христића* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1991); Властимир Перичић, ур., *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998); Татјана Марковић, ур., *Јосиф Маринковић (1851–1931). Музика на раскрићу два века* (Нови Бечej, 2002). Међу засебним радовима видети: Nadežda Mosusova, „Lirika Petra Konjovića“, *Zvuk* 75–76 (1967): 1–10; Иста, „Улога Стевана Мокрањца у стваралаштву Петра Коњовића“, *Развукат* 4–5 (1967): 77–81; Иста, „Petar Konjović – umetnički lik kompozitora kroz operско stvaranje“, *Pro musica* 37 (1968): 4–6; Иста, „Проблем националне музике и Стеван Мокрањац“, *Развукат* XIII/2 (1973): 76–79; Иста, „Das Balkanische Element in der Südslawischen Kunstmusik“, *Balkanica* 8 (1977): 781–790; Иста, „Izvori inspiracije *Ohridske legende* Stevana Hristića“, *Muzikološki zbornik* XXV (1989): 67–79; Иста, „*Ohridska legenda* Stevana Христића (Féerie, folklore et Fin-de-siècle)“, у *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић (Београд: Факултет музичке уметности, 1989), 289–301; Katarina Tomašević, „Nastanak srpske nacionalne opere“, *Zvuk* 4 (1982): 67–77; Иста, „Музичка драматургија Петра Коњовића: анализа неких значајних аспеката“, *Zvuk* 3 (1983) 59–68; Aleksandar Vasić, „Opera ‘Knez Ivo od Semberije’ Isidora Vajića: studija stilsko-istorijskog određenja“, *Zvuk* 2 (1986): 56–66; Исти, „Рани Коњовић: опера ‘Женидба Милошева’ (‘Вилин вео’)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 3 (1988): 127–148; Melita Milin, „Contributions to a Genre in Decline: Serbian Symphonies in the First Half of the 20th Century“, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 5 (1999): 152–159.

Различити доприноси отклону од искључивог фокусирања на такозвани унутрашњи приступ музичком делу постали су видљивији од краја прошлога века, а међу њима се налазе и радови у којима су у већој или мањој мери обухваћени музички опуси настали у Србији у годинама релевантним за наша истраживања. Реч је о компаратистичким и контекстуално усмереним проучавањима, често окренутим сагледавању српске музике и њене повезаности са другим уметностима, као и о радовима који у одређеној мери обухватају социјалноисторијску перспективу, или се уклапају у новије видове проучавања музике у оквирима студија културе, балканизма и посколонијалних студија. У њима је питање националне музике сагледавано као део проблематике романтичарског стила,⁶ модернизма и његових амбивалентности,⁷ развоја појединих жанрова и области попут клавирске,⁸ салонске музике,⁹ црквеног

⁶ Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005).

⁷ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)* (Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Матица српска, 2009). Видети такође: Надежда Мосусова, „Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта)“, у: *Српска музичка сцена*, ур. Надежда Мосусова (Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995), 5–36; Иста, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“, *Музикологија* 1 (2001): 13–24; Иста, „Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars“, у *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, ур. Дејан Деспих и Мелита Милин (Београд: Српска академија уметности и Музиколошки институт САНУ 2008), 115–120; Мелита Милин, „Мит о мајци Југовића у српској музици“, *Научни састанак слависта у Вукове дане 19/1* (1991): 643–653; Иста, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6 (2006): 93–116; Катарина Томашевић, „Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у написима *Летописа Матице српске* између 1895. и 1914. године“, у *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)*, ур. Слободанка Пековић и Весна Матовић (Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1992), 355–363; Иста „Prividni ili stvarni sukob Starog i Novog (vidovi sapostojanja tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici izmedju dva svetska rata)“, у *Izuzetnost i sapostojanje*, ур. Мишко Шувковић (Београд: Факултет музичке уметности, 1997), 103–112; Иста, „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата“, *Музикологија* 1 (2001): 25–48; Иста, „Стилске координате ораторијума *Васкрсење* Стевана Христића (1912) и питање расршћа традиција у српској музици 20. века“, *Музикологија* 4 (2004): 25–38; Иста, „Исток – Запад у полемичком контексту српске уметности између два светска рата“, *Музикологија* 5 (2005): 119–129; Биљана Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, *Музикологија* 1 (2001): 49–92; Иста, *Миленко Пауновић (1889–1924) – два модалитета стваралаштва*, магистарска теза, рукопис (Београд: Факултет музичке уметности, 2004). Иста, „Orientalism, Balkanism and Modernism in Serbian Music of the First Half of 20th century“, у *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, 103–114; Иста, „Balkans as the Cultural Sign in Serbian Music of the First Half of the 20th Century“, *Музикологија* 8 (2008): 17–26.

⁸ Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)* (Нови Сад: Матица српска, 2006).

⁹ Маријана Кокановић-Марковић, *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014).

појања и духовне музике.¹⁰ Међутим, дуго је постојала дистанцираност у односу на сагледавање музике у идеолошко-политичком и националистичком контексту, што је допринело релативно касном укључивању савремених теоријских студија о нацијама и национализму у истраживања музичке културе настале у Србији.¹¹ Такви радови писани су током последње деценије и за сада су, још увек, малобројни.¹²

¹⁰ Ивана Перковић, *Од анђeosког појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма* (Београд, Факултет музичке уметности, 2008); Богдан Ђаковић, *Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века*, докторска дисертација, рукопис (Нови Сад: Катедра за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду, 1912). У припреми је књига која обухвата сложене односе између идеолошко-политичких и еклисиолошких аспеката црквеног појања: Весна Пено, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 2016), у штампи. Такође, треба имати у виду да је реч о подручју које подразумева посебне компетенције специјализованих истраживача. Видети: Даница Петровић, „Српска црквена музика као предмет музиколошких истраживања“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1995): 31–46.

¹¹ Парадигматично је у том смислу образложење из 1992. године, којим се објашњава предност увођења синтагме ‘музички национално’, као замене за превазиђену формулацију ‘националног стила’, а с намером да се сачува конструисана аутономија музичког дела и спречи њено повезивање са непожељним идеолошким обрасцима спољашњег контекста: „Овим термином, преношењем придевског дела синтагме у област музичког, (... акценат се ставља на суштину проблема која се не може тражити изван музике и њене бити. При том се аналитичару не одриче ни могућност укључивања области социолошких, психолошких и историјских истраживања у вези са феноменом, али само у обиму који се односи на музику саму, док се сав идеолошки баласт проблема оставља по страни.“ Марinković, *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka*, 37. Такође, аутори су избегавали коришћење термина ‘национализам’, што је важило и за истраживање музике различитих периода у којима је термин био значајан за протагонисте датог времена. Међу ретким изузецима су радови Надежде Мосусове, а када је у питању стваралаштво самог Мокрањца, вредна су пажње ауторкина истраживања Мокрањчевог национализма као естетске категорије актуелне у контексту такозваних националних школа. Видети: Надежда Мосусова, „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике“, у *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, ур. Михаило Вукдраговић (Београд: САНУ, 1971), 111–35.

¹² Видети напомену бр. 1 у овом раду, као и следеће референце: Melita Milin, „The National Idea in Serbian Music of the 20th Century“, у *Nationale Musik im 20. Jahrhundert Jahrhundert*, ур. Helmut Loos и Stefan Keym (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004), 31–45; Иста, „Les compositeurs serbes et le nationalisme musical. L’évolution des approches créatrices aux XIX^e et XX^e siècles“, *Études Balkaniques* 13 (2006): 127–146; Иста, „Musical Modernism in the ‘Agrarian Countries of South-Eastern Europe’: The Changed Function of Folk Music in the Twentieth Century“, у *Rethinking Musical Modernism*, 121–130; Иста, „Inventing Yugoslav Identity in Art Music“, у *Musical Folklore as a Vehicle?*, ур. Mirjana Veselinović-Hofman (Belgrade: Serbian Musicological Society, International Musicological Society and Faculty of Music, 2008), 21–30; Melita Milin и Jim Samson, ур. *Serbian Music: Yugoslav Contexts*; Katarina Tomašević, „Stevan Stojanović Mokranjac and the Inventing of Tradition: a Case Study of Song ‘Cvekje cаfnalo’“, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual XLVI* (2010): 37–56; Иста, „Imagining the Homeland: the Shifting Borders of Petar Konjović’s Yugoslavisms“, у *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, 73–94; Ivana Vesić, „Davorin Jenko ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta“, *Limes plus* 2 (2013): 185–186; Srđan Atanasovski, „Ideology of Yugoslav Nationalism and Primordial Modernism in Interwar Music.“ *Muzikologija* 11 (2011): 235–50; Исти, „Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue“, *Muzikološki zbornik /*

С обзиром на чињницу да се и новија проучавања музичке културе у Србији првих деценија XX века преваходно фокусирају на композиторе и музичка дела, поједине области налазе се на маргинама музиколошких интересовања. Бављење музичко-педагошким и извођачким институцијама и концертним праксама углавном је остало у домену традиционалне музичке историографије, која је још од времена доминације структурализма чинила опредељење малобројних истраживача.¹³ О музичким удружењима готово да није писано, а уколико се изузме поменута студија о салонској музици, у музиколошким проучавањима сасвим се превиђа постојање форми *популарне* музичке културе у Србији пре 1914. године. Са друге стране, када су у питању написи о музици који су настајали током назначеног времена, они су обухваћени обимним историјским прегледима,¹⁴ а у новијим радовима детаљније су обрађени текстови из *Српског*

Musicological Annual 48 (2012): 75–90; Исти, „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51 (2014) 135–52.

¹³ Међу обимнијим радовима видети: Стана Ђурић-Клајн, „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“, у *Београдска филхармонија 1923/1973* (Београд: Београдска филхармонија, 1977), 15–27; Вера Зечевић, ур. *Музичка школа „Мокрањац“ 1899-1974* (Београд: Музичка школа *Мокрањац* 1974); Roksanda Pejović, „Pedeset godina Beogradske filharmonije“, у *Београдска филхармонија 1923/1973*, 31–72; Иста, *Певачка друштва*, св. 1 и 2 (Београд: Pro musica, 1986); Иста, *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba* (Београд: Univerzitet umetnosti, 1991); Иста, *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu (1882-1941)* (Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1996); Иста, *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија* (Београд: Факултет музичке уметности, 2001); Гордана Крајачић, *Станковић 1831–1981* (Београд, Музичка школа Станковић, 1981); Иста, *Војна музика и музичари 1831-1945* (Београд: Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003); Слободан Турлаков, „Моцарт у Београду до 1941“, *Театрон* XVIII/78–80 (1993): 5-92; Исти, *Верди у Београду* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994); Исти, *Са Чајковским: у Београду до 1941.* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997); Исти, *Књига о Бетовену* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1998); Исти, *Пучини и веристи у Београду до 1941.* (Београд: Борба, 2003); Исти, *Хрестоматија о Шопену* (Београд: Издање аутора, 2003); Исти, *Историја Оперe и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, књ. I – II (Београд: издање аутора и Чигоја штампе, 2005). Ретки примери савременијих, проблемски осмишљених приступа односе се на феномен певачких друштава и војне музике: Татјана Марковић, „Певачко друштво као *означитељ* српске културе. Поводом 150. годишњице оснивања Београдског певачког друштва (1853–2003)“, *Нови звук* 22 (2003): 38–45; Татјана Марковић „Специфичност делатности певачких друштава у мултиетничним срединама: *case study* о српским певачким друштвима у Банату у 19. веку“, *Нови звук* 28 (2006): 117–130; Маја Vasiljević, „A ‘Quiet African Episode’ for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“, *New Sound: International Magazine for Music*, 43 (2014): 123–156; Иста, „Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918)“, *Војноисторијски гласник* 2 (2014): 20–41.

¹⁴ Роксанда Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825–1918)* (Београд: Факултет музичке уметности, 1994); Иста, *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1919–1941)* (Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1999).

књижевног гласника (СКГ), музичких часописа међуратног периода, као и написи из неколико других примера периодике.¹⁵

У разматрањима која следе нисмо се засебно бавили композиторском рецепцијом Мокрањчевих дела, која је чинила значајну преокупацију досадашњих истраживача. Нарочиту пажњу посветили смо концертним репертоарима, музичким догађајима и нарацијама које су их окруживале, јер су они у датом периоду чинили главне сфере креирања националне музике. Имали смо у виду и друге институционалне и извођачке праксе, које су представљале део сложених напетости музичке културе, односно њених алтернативних токова и процеса маргинализације, што је на посебне начине осветљавало доминантне линије конструисања српске музике.

¹⁵ Александар Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарска теза, рукопис (Београд: Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2003); Исти, *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*, докторска дисертација, рукопис (Нови Сад: Катедра за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду, 1912). Обе студије садрже и комплетне библиографије разматраних часописа, односно библиографију јединица о музици у случају СКГ-а. Такође, из ових радова произашли су и појединачни текстови релевантни за истраживање проблема националне музике: Исти, „Музикографија ‘Српског књижевног гласника’ и идеологија југословенства“, *Музикологија* 4 (2004): 39–59; Исти, „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 32–33 (2005): 101–116; Исти, „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија* 7 (2007): 231–244; Исти, „Музички гласник /1922/: естетички и идеолошки аспекти“, *Музикологија* 9 (2009) 97–111; Исти, „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа *Музички гласник* и *Музика*“, *Музикологија* 11 (2011) 203–18. Објављена је и неколицина радова о музичким текстовима у другим часописима, који се односе на време релевантно за наша истраживања: Милана Бикички, „Српски музички лист‘ Исидора Бајића“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 39 (1964) 166–170; Иста, „Написи о музици, позоришту и књижевности у ‘Јединству’ Петра Коњовића“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 159–167 (1983) 159–167; Томашевић, „Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у ‘Летопису Матице српске’ између 1895. и 1914.“; Јелена Глигорјевић, „Написи у часопису ‘Караџић’ у вези с народном и црквеном музиком“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 12–13 (1993) 101–114; Драгана Стојановић-Новичић, „Написи о музици у *Цариградском гласнику* (1895–1909)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27 (2000): 81–103; Иста, „Написи о Стевану Ст. Мокрањцу и Београдском певачком друштву на страницама *Цариградског гласника*“, у *Мокрањцу на дар*, 264–75; Маријана Кокановић, „О музици у часопису ‘Босанска вила’, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 30–31 (2004) 103–116; Иста, „Написи о музици у крфском ‘Забавнику’“, *Свеске Матице српске* (Серија уметности, св. 10) 45, 2006 (67–74); Сања Радиновић, „Написи о традиционалном музичком наслеђу југословенских народа у часопису ‘Нова Европа’“, у *Нова Европа (1920–1941)*, ур. Марко Недић и Весна Матовић (Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010), 617–34; Немања Совтић, „Дневне новине *Јединство*, Петар Коњовић, балканизам и једна могућа историјска слика о Српском народном позоришту (1861–1941), *Свеске Матице српске* (Серија уметности, св. 15) 56 (2014) 63–76. За детаљније прегледе музикографије у Србији видети: Александар Васић, „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања.“ *Музикологија* 6 (2006): 317–342; Исти, *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*, 14–34.

Основну архивску грађу истраживања чини корпус разнородних извора о музици, који је највећим делом похрањен у фондовима Архива Музиколошког института САНУ (АМИСАНУ): у оквиру збирки општег Архива, Фонда заоставштина (заоставштине Петра Крстића, Владимира Ђорђевића, Стане Ђурић-Клајн, Петра Коњовића, Божидара Јоксимовића и Вацлава Ведрала), Фонда фотографија и Етномузиколошке збирке. Поред рукописних музикалија и старих нотних издања, од значаја су била документа везана за музичке институције и удружења, затим званична акта о запослењима и грађа о активностима музичара, преписка композитора, необјављени текстови и сачувани концертни програми. Уз оставштину Стевана Мокрањца, похрањену у АМИСАНУ, користили смо сегменте његове заоставштине из Архива Српске академије наука и уметности (АСАНУ, Историјска збирка 14455-II, VI, VII). Грађу из времена Првог светског рата употпунили смо документацијом која се чува у Народној библиотеци Србије (НБС), а највећим делом се односи на деловање Драгутина Покорног (НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија).¹⁶ Користили смо и грађу Архива Музеја позоришне уметности Србије (АМПУС, Збирка архивских докумената: Административна документа и Лична документа), из које су нам били потребни поједини подаци о функционисању ансамбла и појединаца у Народном позоришту у Београду.

Будући да је познато да је архивска грађа о српској музици до двадесетих година XX века веома малобројна, посебан значај имали су и објављени извори, међу којима су за нашу тему били најзначајнији летописи и споменице највећих певачких друштава назначеног времена.¹⁷ Такође, користили смо и податке из

¹⁶ У међувремену су објављена два текста у којима је заступљен део документације о Покорном (Маја Vasiljević, „A ‘Quiet African Episode’ for the Serbian Army in the Great War“; Иста, „Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата“), па смо се трудили да више обухватимо оне изворе који у њима нису заступљени.

¹⁷ Неколико публикација новијег датума о певачким друштвима представљају најкомплетније изворе, посебно с обзиром на уништене и пропале хорске архиве током светских ратова и недоступност већим делом несређене архиве БПД-а. Видети: Даница Петровић, „I Оснивање и првих шест деценија“ и „Летопис Друштва 1853–2003: I 1853–1918.“, Даница Петровић, Богдан Ђаковић и Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво – 150 година* (Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ и Галерија САНУ, 2004), 17–22; 37–78; Богдан Ђаковић, „II Између два светска рата“ и „Летопис Друштва 1853–2003: II 1919–1941.“ *Исто.*, 23–27; 79–103; Боро Мајданац и Милена Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Облић“ 1884-1941. Документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005; Јелена Виденовић, ур. *Нишка црквено-певачка дружина „Бранко“: 120 година*. Ниш: Саборни храм Свете Тројице у Нишу, 2007. Од значаја је била и настарија споменица БПД-а: [Спира Калик]

старије литературе и штампаних извештаја Српске музичке школе у Београду.¹⁸ Узета је у обзир и новообјављена грађа о Мокрањцу, сачувана у фондовима Архива Србије у Београду.¹⁹ Међутим, као и у старијој литератури, периодика је често била главни, па и једини писани траг о аспектима музичког живота. То се посебно односило на концертне праксе, због недовољног броја сачуваних концертних програма.²⁰ Зато посебну улогу у истраживањима имају критике, прикази, белешке и огласи из неколико десетина издања новина и часописа датог периода, као и проблемски текстови и студије о музици, музичким догађајима, извођачима, ауторима и делима, објављивани у штампаним медијима. У том контексту значајан водич и чест почетни оријетир о концертима и њиховом праћењу у периодици био је *Летопис музичког живота у Београду (1840-1941)*.²¹

Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1905. год. (Београд: „Милош Велики“ – Штампарииа Бојовића и Мићића, 1903), као и путописна грађа истог ансамбла: Ср. Ј. Стојковић, *На лепом српском Дунаву. Од Београда до Радујеваца* (Београд: Штампарииа Краљевине Србије, 1893); [Милош Цветић] *О Гундулићевој прослави*. Београд: Краљевско-српска државна штампарииа, 1893; Спира Калик, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом. (Путничке белешке)* (Београд: Штампарииа П. К. Танасковића, 1894; Драгомир Брзак, *Са Авале на Бофор. (Путне белешке са похода Београдског певачког друштва)* (Београд: Издање и штампа Драгољуба Миросављевића, 1897); Миливоје Ј. Комарчић, *На Адрију ... Са Београдским певачким друштвом кроз Босну, Херцеговину, Црну Гору и Далматинско приморје. Путничке белешке* (Београд: Електрична штмпарииа С. Хоровица, 1911).

¹⁸ Важан рани извор био је Манојловићев историјат Српске музичке школе: Коста П. Манојловић, *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду* (Београд, 1924). Такође, потребно је истаћи да је каснијим историјатима Музичке школе и Музичког друштва *Станковић* (Зечевић, ур. *Музичка школа „Мокрањац“ 1899-1974*; Крајачић, *Станковић, 1831-1981*) коришћена грађа из Архива Србије (Министарство просвете) и наставни планови и програми, записници са седница, дневници прихода и расхода, извештаји са испита итд, који се данас чувају у Историјском архиву Београда (Архивски фондови. Просветне и културне установе. Музичка школа „Мокрањац“ – Београд и Музичка школа „Станковић“ – Београд). Такође, публикација о војној музици (Крајачић, *Војна музика и музичари, 1831-1945*), која је жанровски ближа објављеној грађи него монографији, садржи преписе архивске документације, често пренете у целости, која се чува у Архиву Војноисторијског института (данас Војни архив; Архивска грађа од 1847. до 1941. год.; Војска Кнежевине/Краљевине Србије, од 1847. до 1920. године, више пописника). Све ове публикације засноване су великим делом и на периодици.

¹⁹ Јелица Рељић, прир., *Стеван Мокрањац 1856-1914. У фондовима и збиркама Архива Србије* (Београд: Архив Србије, 2014).

²⁰ Изостајање штампаних програма није било неуобичајено за музичке догађаје наведеног времена. То је посебно важило за наступе певачких друштава, која често нису имала финансијских могућности да штампају програме и плакате. Обавештења о наступима оглашавала су се у штампи.

²¹ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840-1941)* (Београд: Музеј Позоришне уметности, 1994). За информације о изворима у периодици коришћене су и селективне библиографије: *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI, A – R (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 1984); Исто, knj. 14: Muzika, Struka VI, S – Ž, Indeksi (Zagreb, 1986); Видосава Голубовић, *Летопис културног живота 1919-1925: „Време” – „Политика” – „Правда”* (Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1989); Марија Циндори-Шинковић, *Летопис културног живота 1904-1907: „Политика” – „Правда”* (Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКА УПОРИШТА И ОПИС ИСТРАЖИВАЊА

Тежња за интегрисањем историје музике у укупно проучавање прошлости изражена је у светским оквирима већ неколико деценија и једнако се појављује и у историјској науци и у музикологији.²² Са јачим пробојем интердисциплинарности и повезивањем обе дисциплине са резултатима истраживања и методолошко-теоријским искуствима сродних наука, од социологије, антропологије и етнологије до историје књижевности и уметности, ова настојања посебно су интензивирани. О њиховој актуелности сведоче и најновији радови посвећени заједничким проблемима истраживања историје и музикологије,²³ па и покушај да се у „конвергенцији два различита поља“ заснује „нова културална историја музике“.²⁴ Иако се ради о разноврсном скупу тема, идеја, теоријских промишљања и о међусобној отворености за друге хуманистичке и друштвене дисциплине, реч је о разумевању историје као тоталитета прошлог искуства и музици као њеном нераздвојном сегменту. Међу крупним подстицајима за успостављање заједничких истраживачких позиција налази се потреба да се у укупна историјска истраживања укључе и оне области које подразумевају специфичне истраживачке компетенције. Истовремено, упркос чињеници да и музикологија постаје све разуђеније поље, наслеђе њене дуготрајне затворености у музичко дело уочљиво је у многим постмодерним и постструктуралистичким приступима, у којима је игнорисана историјска наука. Стога су реакције на ову врсту редукционизма сасвим разумљиве када је у питању проучавање музичке културе, а упоредиве су са сличним реакцијама насталим у оквиру

уметност, 1992); Иста, *Летопис културног живота 1908–1911: „Политика” – „Правда”* (Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 2002).

²² Видети: William Weber, “Toward a Dialogue between Historians and Musicologists”, *Musica e storia* 1 (1993): 7–21.

²³ На пример, једна свеска часописа *German History* садржи прилоге историчара који у своја истраживања укључују музику, а опсежну дискусију о томе садржи уводни текст из музиколошке перспективе: Celia Applegate, “Introduction: Music Among the Historians”, *German History* 30/3 (2012): 329–349.

²⁴ Jane F. Fulcher, “Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry”, *Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (Oxford и New York: Oxford University Press, 2011), 1–17

истраживањима других уметности, на пример са новим историзмом, односно поетиком културе у историји књижевности.²⁵

Сматрамо да чвршће повезивање историје и музикологије има додатну вредност у проучавању прошлости такозваних европских периферија, посебно Балкана, па тако и саме Србије, у којој је конституисање грађанског друштва по оснивању нововековне државе почело *ex nihilo*, а одвијало се кроз сложене кластере неравномерности на свим пољима, од политике до светова живота ‘обичних људи’, у сталној омеђености бројним проблемима како унутар променљивих државних граница тако и у ширим контекстима пројекције моћи империјалног поретка. Музика је у таквим околностима чинила деаутономизовану праксу у знатно већој мери него што је то био случај у срединама са дужим и поступнијим успостављањем аспеката модерности у контекстима политике, друштва и културе.

Временска фаза која је обухваћена нашим истраживањем захвата различите периоде који су у историјским проучавањима покривени разноврсном литературом. Радови који се из различитих истраживачких углова политичке и друштвене историје баве српском прошлошћу пре 1914. године, ратним и поратним временом, али и аспектима који ове периоде дубински повезују, помогли су нам да у ширем временском луку сагледамо дуготрајне процесе у којима је моделована и сама музика.²⁶

²⁵ Видети: Catherine Gallagher и Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism* (Chicago и London: University of Chicago Press, 2000); Louis A. Montrose, „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture“, у *The New Historicism*, ур. Harold Aram Veenser (New York и London: Routledge, 1989), 15–36; Zdenko Lešić, ур., *Novi istoricizam i kulturni materijalizam* (Београд: Народна књига и Alfa, 2003); Luis A. Montrouz, „Poetika i politika culture“, у *Исто.*, 104–134.

²⁶ Овде наводимо само најопсежније радове које смо консултовали током истраживања: Андреј Митровић, ур., *Историја српског народа*, књ. VI/1–2: *Од Берлинског конгреса до уједињења: 1878–1918* (Београд: Српска књижевна задруга, 1983); Васа Чубриловић, *Историја политичке мисли у Србији XIX века* (Београд: Народна књига, 1983); Михаило Војводић, *Србија у међународним односима крајем XIX и почетком XX века* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1988); Олга Поповић-Обрадовић, *Парламентаризам у Србији од 1903. до 1914 године* (Београд: Службени лист СРЈ, 1998); Иста, *Kakva ili kolika država. Ogledi o političkoj i društvenoj istoriji Srbije XIX – XXI veka*, приредила и предговор написала Latinka Perović (Београд: Helsinški odbor за ljudska prava у Srbiji, 2009); Радош Љушић, *Српска државност 19. века* (Београд: Српска књижевна задруга, 2008); Мари-Жанин Чалић, *Социјална историја Србије* (Београд: Clío, 2004); Дубравка Стојановић, *Србија и демократија 1903–1914: историјска студија о „златном добу српске демократије“* (Београд: Удружење за друштвену историју, 2003); Иста, *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914.* (Београд: Удружење за друштвену историју, 2008); Арсен Ђуровић, *Модернизација образовања у Краљевини Србији 1905–1914.* (Београд: Историјски институт, 2004); Милорад Екмечић, *Ратни циљеви Србије 1914.* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973); Андреј Митровић, *Србија у Првом светском рату* (Београд: Српска

Од почетка века ту су бројни преломни догађаји, од смене династија, преко Великог рата до промене државних оквира са оснивањем Краљевине СХС. У тим динамичним историјским токовима музичка култура акцентовала је национално-идеолошке и политичке процесе, што смо пратили на различитим нивоима, од догађајне музичке историје до музичке поетике и начина на које је музичко стваралаштво пропагирано, примано и доживљавано. Музика је истовремено била показатељ промена у јачању и усложњавању грађанског друштва и процесима централизације, у којима су бројни аспекти политичко-административне, економске и културне дистинктивности Београда у односу на мање градске средине имали пандан у диференцијацији и раслојавању музичке културе престонице. Београд је, наиме, још по проглашењу Краљевине Србије постепено постајао главни центар у конструисању српске националне музике, која је требало да превазиђе политичке границе и обухвати шире замишљен етнички простор. У дужем периоду током XIX века значајну улогу у том контексту имале су урбане средине тадашње дијаспоре, односно градови у оквирима хабсбуршке државе, од Беча, Будима, Сегедина и Темишвара до Сомбора, Вршца, Кикинде, Новог Сада и Панчева. Све виднија музичка доминација Београда на почетку новог столећа сведочила је о изменама претходно изражене полицентричности, јер је престоница Србије и у музици добијала значај Пијемонта. Ти аспекти директно су упућивали на процесе националне хомогенизације. Национализам на почетку века постајао је масовни феномен, не само у оквирима државе већ и на ширем балканском простору, где су се међу различитим социјалним слојевима у годинама пре Првог светског рата паралелно истицале и идеје југословенства и

књижевна задруга, 1984); Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. I (Београд: Nolit, 1988); Милорад Екмечић, *Стварање Југославије*, књ. I – II (Београд: Просвета, 1989); Предраг Марковић, *Београд и Европа 1918–1941. Европски утицаји на процес модернизације Београда* (Београд: Савремена администрација, 1992); Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. I–III (Београд: Стубови културе, 1997); Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку* (Београд: Clio, 2013); Latinka Perović, Marija Obradović и Dubravka Stojanović, ур. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka* (Београд: Institut za noviju istoriju Srbije, 1994); Latinka Perović, ур. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Uloga elita* (Београд: Čigoja štampa, 2003); Latinka Perović, *Između anarhije i autokratije. Srpsko društvo na prelazu vekova* (Београд: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2007); Љубодраг Димић, Мирослав Јовановић и Дубравка Стојановић, *Србија 1804-2004. Три виђења или позив на дијалог* (Београд: Удружење за друштвену историју, 2005). Међу најобимнијим издањима историјске грађе: Василије Крестић и Радосх Љушић, *Програми и статуту српских политичких странака до 1918.* (Београд: Књижевне новине, 1991); Бранка Прпа, *Живети у Београду 1890–1940. Документа Управе града Београда*, књ. 6 (Београд: Историјски архив Београда, 2008).

словенске узајамности. Њихово обликовање испољавало се и кроз музичку културу, која се показала као моћан медиј колективних идентификација. И професионални музичари и аматерски ансамбли били су значајни агенси ових процеса, али и спремни заступници југословенског заједништва по оснивању нове државе. У свим тим контекстима Мокрањчево стваралаштво имало је кључну улогу.

Креирање националне музике било је обележено дугорочним проблемима који су одређивали сужене оквире музичке културе и успорене токове њене институционализације. Закључци савремене историјске науке били су подстицајно полазиште у контекстуализацији тих питања, јер су се она знатним делом темељила на проблемима произашлим из слабости и ограничавајућих домета културне политике у српском, а потом и у југословенском друштву, дуготрајних и тешко решивих проблема неписмености, појединих дестимулативних и антимодернизацијски усмерених законских прописа, као и бројних других аспеката који су упућивали на неусклађености између сфера државе, њених грађана и цивилних институција у неједначним и амбивалентним процесима модернизације.²⁷ Важност саме државе као институције била је специфична, јер је држава у Србији представљала својеврсни „супститут друштва“. Раслојавање друштва текло је споро, групација предузетника са крупнијим капиталом била је незнатна, а облици цивилног удруживања, који су се брзо разгранавали од друге половине XIX века, појављивали су се у малобројним градским срединама и нису поседовали довољно снаге да ограниче моћ државе и да знатније делују на преовлађујуће аграрно друштво. Стога је једино држава била у могућности да предузима крупније модернизацијске подухвате. Она је чинила и „најважнији извор утицаја, престижа и богатства за појединце“, а то је одређивало и карактер недовољно издиференциране елите, великим делом везане за државну службу, која није поседовала независност потребну да као групација постане „главни ‘мотор’ друштвених промена.“²⁸ С обзиром на ранија истраживања у којима смо имали у

²⁷ Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*; Чалић, *Социјална историја Србије*; Petrović, *Između anarhije i autokratije*; Стојановић, *Калдрма и асфалт*; Димић, Јовановић, Стојановић, ур., *Србија 1804–2004. Три виђења или позив на дијалог*.

²⁸ Дубравка Стојановић, „Уље на води: политика и друштво у модерној историји Србије“, у Димић, Јовановић и Стојановић, *Исто.*, 115–48.

виду да је музика чинила аспекте овог контекста и да се и у периоду између два светска рата недовољно инкорпорирала у токове културне политике,²⁹ било је потребно вратити се „уназад“ и сагледати континуитете проблема који су постојали током XIX века, а затим и почетке њиховог спорог решавања у структурисању музичке културе посматаног периода. Сфера хорских институција представљала је једну од централних области у тим оквирима. Ово поље цивилног удруживања временом се инкорпорирало у различите социјалне слојеве, а на почетку XX века постало је и главни чинилац музичке професионализације, фактор повезивања са позицијама моћи, успостављања хијерархизације међу музичарима и пласирања доминантних естетских стандарда и стратегија у произвођењу националне музике.

У разматрању ових питања ослањали смо се на концептуализацију цивилног друштва немачког историчара Јиргена Коке (Jürgen Kocka), који има у виду дугу и променљиву историју цивилног друштва, као и различита савремена тумачења истог (Аристотелов термин *politiki koinonia* или *polis*, преведен као *societas civilis*, *civil society*, *société civil*, *bürgerliche Gesellschaft* / *Zivilgesellschaft*).³⁰ Истичући вишеструки значај цивилног друштва у историји XIX и прве половине XX века, али и нове аспекте ове сфере која добија важно место у савременом глобалном свету, Кока дефинише три кључне семантичке димензије: „цивилно друштво као вид социјалног деловања“, као поље „између економије, државе и приватне сфере“ и као „језгро пројекта који још није остварен“.³¹ У тим релацијама он конструише „идеалан тип“ деловања цивилног друштва, као облик „колективног самоорганизовања“ који претпоставља или захтева институционалне оквире (нпр. клубови, удружења, друштвени покрети итд), који се повезује са сферама власти, економије и приватног живота, али се од њих разликује, који одређене интересе „усмерава ка нечему што је ‘опште добро’, иако различити актери имају

²⁹ Милановић, „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“; Иста, „Проблеми институционализације музичког школства“, Иста, „Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе“.

³⁰ Међу новијим радовима на ову тему видети: Jürgen Kocka, „Civil society: some remarks on the career of a concept“, у *Comparing Modernities: Pluralism Versus Homogeneity: Essays in Homage to Shmuel N. Eisenstadt*, ур. Eliezer Ben Rafael, Yitzak Sternberg и S. N. Eisenstadt (Leiden: Brill, 2005), 141–47, као и разматрање концепта цивилног друштва нововековне Немачке: Исти, *Civil Society and Dictatorship in Modern German History* (Lebanon: Brendeis University Press и Historical Society of Israel, 2010), 9–31.

³¹ Исти, „Civil society: some remarks on the career“, 145.

различита виђења о томе шта је опште добро“, који обухвата вишеструкост иницијатива и умрежавања и ненасилно улази у поље социјалних тензија и преговора. У зависности од јачине цивилних институција, овај сектор може да постане значајан фактор у остваривању и проширивању слобода и права индивидуа и социјалних групација. „Схваћен као језгро пројекта који још није остварен“, концепт цивилног друштва чува елемент „свог утопијског узгона“, а тај део „просветитељског наслеђа“ управо га и чини специфичним.³² Овако дефинисан „идеалан тип“ цивилног друштва не постоји у пракси, али Кока сматра да се одређена историјска реалност може анализирати према том замишљеном моделу, и то у широком распону од јачег или слабијег имплементирања и деловања ове сфере до њеног подривања и извртања у супротност у диктаторским режимима.

Концепт цивилног друштва показао се важним, јер су певачка друштва, са једне стране, имала централну улогу у процесима музичке едукације и обликовања и хомогенизовања нације. У тим ширим оквирима ‘општег добра’ којем је овај вид музичког самоорганизовања тежио формулисана су и идеолошке и композиционе смернице националне уметничке музике, као и стратегије њихове презентације. Пресудну улогу на том плану имало је БПД, заједно са формирањем Српске музичке школе која је радила под његовим окриљем. Из њих су проистицали први успешни покушаји укључивања у културну политику и даљег деловања на државу и друштво с циљем унапређења музичке културе и креирања националне музике. Круг стручњака који се заједно са Мокрањцем издвојио у овом контексту чинио је језгро настајуће музичке елите. Њихово деловање највише се сводило на појединачне напоре да се настави са проширивањем и професионализацијом музичке културе, да се унапреде постојеће и уведу нове музичке праксе и активности. Разлике које су се међу њима успостављале највише су се испољавале кроз њихова јача или слабија залагања за идеје *високе* уметности. Међутим, тек настајуће музичко поље још увек није поседовало одговарајуће услове и механизме у којима би се истакнути представници музичке културе видније и чвршће организовали око заједничких опозиција и на тај начин произвели јаче разлике у области сопственог рада и деловања. У дефинисању и

³² Исто.; Исти, *Civil Society and Dictatorship in Modern German History*, 19.

пропагирању националног музичког канона и традиције они се нису дистанцирали од идеологије цивилне институције која је била покретач ових процеса, већ су је прихватили као полазиште сопствених елаборација и естетизација. То им је обезбеђивало конструисање континуитета са непосредном прошлошћу и неопходан почетни легитимитет у настојањима да се изборе за боље позиције у друштву.

У приступу нацији, национализму и националној музици настојали смо да одаберемо теоријске оквире инхерентне проучаваној грађи. Имали смо у виду да је нација модеран друштвени феномен условљен међуодносом менталних представа и социјалних (историјских, политичких, економских, културних) процеса. У том контексту ослонили смо се на наслеђе модернистичких и конструктивистичких теорија,³³ посебно на тезе о „замишљеној заједници“ и национализму као доктрини о њеној интеграцији, мобилизацији и легитимитету.³⁴ Преглед пројектовања српске нације у замислима политичке и интелектуалне елите дали смо на почетку рада, али смо музичку културу, која се уклапала у те токове, проучавали и у широј перспективи, с намером да сагледамо реакције грађанства, односно делотворност прескриптивних конструкција националне музике и стратегија њихове презентације. У том контексту нацију нисмо посматрали као идентитетску творевину, већ као динамичну, процесуалну категорију колективних и индивидуалних идентификација, које се одвијају кроз различите друштвене релације и праксе, па тако и кроз музику. Управо су поједини музички репертоари и музички догађаји указивали на делотворност национализма, коју Андерсон (Benedict Anderson) означава као „бивање нацијом (*nation-ness*)“,³⁵ а Ентони Смит (Anthony D. Smith) отелотворењем (*embodiment*) нације, када она од сасвим „апстрактног концепта“ постаје „видљива“ и „опипљива“, односно чулно и емоционално доживљена заједница.³⁶ Учесталост

³³ Ernest Gellner, *Nacije i nacionalizam* (Novi Sad: Matica srpska, 1997); Benedikt Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranje o porijeklu i širenju nacionalizma* (Zagreb: Školska knjiga, 1990).

³⁴ О нацији замишљеној као истовремено инхерентно ограниченој и сувереној: Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*, 17–19.

³⁵ *Исто.*, 14–15; 31–33.

³⁶ Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach* (London и New York: Routledge, 2009), 32–33. Сам Смит је на овај начин говорио о деловању појединих уметничких пројеката. Наводио је бројне примере којима су ствараоци доприносили дефинисању нације, па и измишљали нове уметничке врсте и жанрове „да побуде и пренесу осећање националног заједништва везаног за одређено време и место“. Сматрао је да популарност оваквих пројеката

таквих репетоарских пракси омогућило нам је да обратимо пажњу на практичну страну националне хомогенизације и да дођемо до закључака о чиновима националне идентификације на нивоу догађајне музичке историје.

Елементи Смитовог етно-симболизма били су корисни у сагледавању музичког фолклора као централне теме у конструисању српске музике.³⁷ Посебну пажњу обратили смо на Смитову интерпретацију синергичног деловања етно-симбола, односно комбиновања представа о „’историзованој’ природи“, „’територијализованим’ етничким сећањима“, са идејом националне заједнице и „историјске домовине“, означене „симболичким границама“.³⁸ Она нам је помогла да објаснимо идеологизацију ‘српске народне песме’ и деконструишемо њену митску структуру.

Међутим, из више разлога дистанцирали смо се од Смитовог инсистирања на континуитету са предмодерним наслеђем.³⁹ Прво, пратећи нарације о народној песми у дужем временском интервалу, од средине XIX века до Мокрањца и његових настављача, били смо у прилици да означимо и променљивост односа према концептуализацији овог топоса националне музике, али и да установимо

једним делом зависи од начина на које та остварења „обухватају вредности, традиције, симболе, митове, сећања и обичаје оних којима су намењена“, истичући у том контексту рекацију шире популације у „отелотворењу“ нације. *Исмо*.

³⁷ Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1998); Исти, *Myths and Memories of the Nation* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Исти, *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*.

³⁸ Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism*, 50.

³⁹ Овде се нећемо упуштати у анализу свих аспеката Смитовог етно-симболизма, али треба истаћи да су се у дебатама између Смита и других теоретичара изрицале и неосноване критике на његов рачун, па је етно-симболистичко наглашавање значаја митско-симболичког комплекса предмодерних заједница у контексту модерних национализма погрешно тумачено као есенцијалистичко (Међу критикама видети: Umut Özkirimli, *Theories of Nationalism: A Critical Introduction* (London: Macmillan, 2000), 15–17. За утемељену расправу на ову тему, с посебним освртом на дебату између Гелнера и Смита: Milan Subotić, *Na drugi pogled: prilog studijama nacionalizma*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju и I. P. „Filip Višnjić, 2007). С друге стране, Смит је свој приступ дефинисао као допуну модернистичке парадигме, сматрајући да политичко-институционални инжењеринг модерног друштва није довољан да објасни „често снажну приврженост и страст према нацији, која карактерише тако много људи у свим деловима света“ (Anthony Smith, *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism* (London New York: Routledge, 1998), 39). Сматрао је да се тај емоционални потенцијал налази у „атрибутима“ етничке заједнице (митови о златном добу, заједничком пореклу, приврженост одређеној територији као „светој земљи“, заједничка сећања у којима не постоји граница између мита и историје итд), које је јасно окарактерисао као „субјективне компоненте“ важне за „осећање етничке идентификације“. Тврдио је да су се модерне националистичке митологије ослањале на те континуитете (Smit, *Nacionalni identitet*, 40–43). Међутим, Смит је био склон томе да националистичка обраћања ресурсима предмодерне културе описује као реинтерпретацију, одбијајући термине попут конструкције и измишљања, које су користили његови неистомишљеници. Истовремено, појмове попут аутентичности стављао је под знаке навода (Smith, *Myths and Memories of the Nation*, 163–86).

одређене представе о фолклору које су упорно опстајале. Са једне стране, „концепт народа-песника, недиференцираног народног колектива као ствараоца усмене поезије“, на супрот „уметничком“ као „вештачком“, ⁴⁰ представљао је један од роматничарско-модернистичких метанаратива, који су били на снази не само у посматраном периоду, већ и у каснијем времену, обележавајући донедавно и поједина (етно)музиколошка истраживања.⁴¹ Са друге стране, управо је прва фаза канонизације Мокрањчевих дела означила и видније одвајање ове две сфере у локалном контексту, имплицирајући нарације о аутентичности, оригиналности, индивидуалности итд. Такође, за разлику од других елемената народне културе, у музици је посебно постојао проблем записа. Записивач је био образован на основама уметничке музике европског типа, засноване на темперованом систему и класичном тоналитету, па је премештање фолклора из његовог примарног контекста већ само по себи подразумевало одређену трансформацију.⁴² И иначе, почев од вернакуларизације, историје и обичаја до саме музике, бројни примери различитих истраживања указали су на видове измишљања и креација, које треба да створе утисак непрекинутих традиција и континуитета у фингирању нације.⁴³ Избор и употреба артефаката који се проглашавају типичним заступницима нације увек је идеолошки мотивисан чин. „Кад се такве појаве реификују као симболи и интегришу у националистички дискурс, њихово се значење мења. Употреба наводно типичних етничких симбола у интересу национализма треба побудити свест о културној специфичности, па тако и стовири осећај националног заједништва. Национализам реификује културу утолико што мотивише људе да своју културу виде као константну.“⁴⁴ Тиме стижемо и до проблема времена које се поставља у контексту представа о народној песми, коју су актери проучаваног

⁴⁰ Данка Лајић Михајловић, *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014), 71.

⁴¹ Реч је о сложеном проблему који би у будућим истраживањима требало детаљно испитати, паралелно из етномузиколошке и музиколошке перспективе. У раду смо се ограничили на разматрање концептуализација које су се усмеравале на конструисање уметничке музике.

⁴² Питање транскрипције и репрезентације традиционалног фолклора обележено је дебатама у савременој етномузикологији. Видети: Rastko Jakovljević, „Intertexting the Music: Musical Transcription and the Ontological Question Why and How do We Represent Traditional Music“, у *Music Identities on Paper and Screen*, ур. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović и Ivana Perković (Belgrade: Faculty of Music, 2014), 145–157.

⁴³ О измишљању традиције: Erik Hobsbom и Т. Rejndžer, *Izmišljanje tradicije* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2002).

⁴⁴ Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2004), 179.

периода доживљавали као знак историје, традиције, вере и очувања ‘духа’ етноса, чији су се почеци налазили у магловитим даљинама митске прошлости. Тако је конструисање националне музике, које се на различите начине позивало на музички фолклор, указивало на „расцеп“ произвођења нације у „двоструком времену“, о чему је писао Баба (Homi Bhabha).⁴⁵ Он је истицао да је „увек (...) ту и ометајуће присуство друге темпоралности“, односно прошлости „која ремети сувременост националне садашњости“. Амбивалентну темпоралност нације посматрао је „као двоструко наративно кретање“, у којем је нација „историјски ‘објект’ националистичке педагогије, који дискурсу даје ауторитет заснован на (...) пореклу у *прошлости*“ и истовремено ‘субјект’ који се остварује кроз понављајући и репродуктивни процес у *садашњости*.⁴⁶

Елементи етно-симболизма и димензија „двоструког времена“ нације омогућили су нам да сагледамо како су се представе о народној песми и уметничкој музици конструисале кроз нарације, догађаје и репертоаре. Такође, етно-симболистичко схватање фолклора, које су делили различити протагонисти датог времена, представљало је начин да се народна песма сагледа као потенцијални носилац предања, обичаја, мита, пејзажа и других међусобно повезаних симбола везаних за етнологско окружење, са којим је и уметничка музика успостављала одређене интертекстуалне везе, које су биле важне и у контексту модернизованог односа према замишљеном предмодерном наслеђу. Најзад, то је био начин да у нашим истраживањима уклонимо баријере између традиционалне музиколошке анализе и онога како људи чују и разумеју одређену музику, што нас је навело на одлуку да и саме руковети размотримо у етно-симболистичком контексту. На истој линији сагледали смо и процесе историзације и меморијализације, који су се уграђивали у културу националног сећања и који су били у директној вези са конструисањем традиције и канона у српској уметничкој музици на почетку XX века.

Испитивање канона и традиције посматрали смо упоредо, а оба феномена посматрали смо као музички и социјалноисторијски засноване појаве, означене

⁴⁵ Homi Bhabha, „DisemiNacija: vreme, narativ i margine moderne nacije“, у *Smeštanje kulture* (Beograd: Beogradski krug, 2004), 259–312.

⁴⁶ Bhabha, „DisemiNacija“, 264, 266, 269–70.

идеологијом, ауторитетом и начином говора који их окружује.⁴⁷ Реч је о преклапајућим и динамичним појавама, које упућују на селективну верзију музичке прошлости, насталу у процесу избора из постојећег наслеђа.⁴⁸ Оне функционишу као сложени и променљиви „конструкти активности, вредности и ауторитета“, заступајући позиције оних који те изборе и чине.⁴⁹ Сам канон упућује на специфичан, централни сегмент традиције, који у дијахроној временској перспективи преживљава вишеструке процесе селекције, темељи се на доживљајима непролазних вредности и као издвојени низ привилегованих дела претендује на свевременост. Социјално и идеолошко улагање у традиције и каноне представља њихову незаобилазну основу, јер селекција подразумева искључивање и маргинализацију, односно начине успостављања и одржавања моћи у хијерерхији друштвених група и интереса.⁵⁰

Дефинишући различите врсте канона и њихову историјску заснованост, Вилијам Вебер описује интернационални канон музичких дела, сагледавајући га у оквиру међусобно условљених аспеката репероара, идеологије, музичке историје и критике. Та сложена и наизглед непроменљива формација ‘класичних’ остварења временом се „филтрирала кроз мноштво конвенција, околности и укуса” и средином друге половине XIX века постала је повезујући фактор свих већих музичких центара Европе,⁵¹ а почетком новог столећа почела је да обележава и концертни свет Београда. Стварање националних канона одликовало се другачијим сложеностима и усмерењима. Једна од битних разлика успостављала се на нивоу идеологије, која је у издвајању култних националних остварења добијала сложенији и проминентнији оквир. Уз конституисање канона „као моралног, духовног и социјалног прочишћења” одвијало се и читавање националне идеологије, па се од ‘великог дела’ очекивало да „превазиђе комерцијалну културу и регенерише музички живот”,⁵² али и да симболише

⁴⁷ William Weber, „History of Musical Canon“, у *Rethinking Music*, ур. Nicholas Cook и Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 337.

⁴⁸ О различитим приступима дефинисању традиције: Томашевић, *На раскрпћу Истока и Запада*, 296–302.

⁴⁹ Weber, „History of Musical Canon“.

⁵⁰ Детаљније: Griselda Pollock, *Differencing The Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and New York: Routledge, 1999), 3–22; James Parakilas, „Domestication in the Lives of Musical Canons“, *Repercussions* 4/1 (1995): 5–25.

⁵¹ Weber, „History of Musical Canon“, 341, 348.

⁵² *Исто.*, 352.

посебност нације и заступа је на путу њеног просперитета. Тај контекст условљавао је формирање одговарајућих естетских мерила, заснованих на конструкцијама о националним и универзалним музичким вредностима и на тежњама да се партикуларност националног превазиђе кроз концепт оригиналне и непоновљиве националне класике, пронађене у даљој или ближеј прошлости. Зато су стратегије историзације и меморијализације чиниле важан аспект конструисања националних традиција и канона. Посебно је значајно репродуковање тих процеса, јер „да би преживео, канон мора да се обнавља и превазилази дисконтинуитете или, другим речима, да преговара између прошлости и садашњости и да их на неки начин мири.“⁵³ Тако су се и механизми континуираног трајања националне традиције и канона остваривали кроз концепт „двоструког времена нације“,⁵⁴ укључујући се и у нормирање њене „званичне културе сећања, која посредством садашњости повезује прошлост са будућношћу“ колектива.⁵⁵

Наведени закључци представљали су смернице за испитивање традиције и канона у централном поглављу овога рада, које је спроведено из неколико различитих истраживачких перспектива. Протумачена је спрега идеологије и музичке поетике руковетних циклуса, размотрено је њихово функционисање у мрежи актуелног политичког, интелектуалног и музичког контекста, анализирани су старатегије њихове презентације и репертоарски контексти, сагледани су центри моћи који су их промовисали. У односу на ово доминантно поље конструисања националне музике посматране су и друге репертоарске и рецепцијске позиције и резултати њиховог суодношења и деловања, односно паралелни процеси маргинализације, надовезивања на канон или успостављања алтернативе. Сагледане су, такође, праксе музичке историзације и меморијализације, паралелно развијане кроз писане дискурсе, концептуализације репертоара и музичких догађаја, показујући како су се механизми стварања

⁵³ Erling Bjurström, “Whose Canon? Culturalization versus Democratization”, *Culture Unbound* 4 (2012): 262–63.

⁵⁴ Nomi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd 1904, 263, 269–70.

⁵⁵ Мирослав Тимотијевић, „Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865“, *Наслеђе* 9 (2008): 10, 13. Видети такође: Исти, *Таковски устанак – Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе* (Београд: Историјски музеј Србије и Филозофски факултет, 2012).

традиције и канона прожимали са произвођењем националне културе сећања и заборављања.

Неопходно је да се осврнемо на „европске музичке праксе“, синтагму која стоји и у наслову самога рада. За њу смо се одлучили у недостатку других одговарајућих термина, како бисмо једном ознаком обухватили музику која је у различитим локалним варијететима практикована у већини европских средина. Не ради се, дакле, о обнављању стереотипних подела попут оне о европском и националном. Напротив. Европа је историјски контингентан и променљив концепт, обележен симболима менталне картографије.⁵⁶ У периоду који је везан за наша истраживања европски музички простор био је видно мапиран бројним транснационалним процесима, а стварање националних музичких култура чинило је део тог контекста. Паралелно постојање музичких конвергентности и дивергентности на европским просторима може се тумачити у складу са сугестијама Едгара Морена о Европи као поликултури, у чијем средишту стоје културалне дијалогике.⁵⁷ Оне превазилазе међусобно опозиционе представе о универзализму и партикуларизму или, како их формулише Филип В. Болман, дискурсе о *првој* Европи као целини и *другој*, разједињеној и фрагментарној Европи.⁵⁸ У процесу културалне дијалогике, као „сусрету који оплођава разноврсности, антагонизме, такмичења, допуњавања“, те две конструкције нису ни одвојене ни нужно сукобљене, већ упућују на међусобно делујуће супротстављености и комплементарности, јер „европска култура“, према Морену, „наставља да прелази и прекорачује нације, чак и кад се подстиче и раздражује национализима“.⁵⁹ Питање доминације, неједнаких позиција, различитих маргинализација и унутрашњих другости континента чини мање идиличну страну те исте дијалогике, а она је у новијим критичким студијама осветљавана на различите начине. У музици је то значило и почетак многих демистификација које дестабилишу систем некадашњих вредности, али отварају и нова подручја будућих истраживања.

⁵⁶ Richard J. Evans, „What is European History? Reflections of a Cosmopolitan Islander“, *European History Quarterly* 40/4 (2010): 593–605. Видети такође: Erik Hobsbaum, *O istoriji* (Beograd: Otkrovenje, 2003) и Subotić, *Na drugi pogled: prilog studijama nacionalizma*, 7–43.

⁵⁷ Edgar Morin, *Kako misliti Evropu* (Sarajevo: Svjetlost, 1989).

⁵⁸ Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, (Santa Barbara: ABC CLIO world music series, 2004), 14–15.

⁵⁹ Morin, *Kako misliti Evropu*, 61.

У том контексту, музика од краја XVIII века тумачи се као показатељ крупних историјских промена које су се манифестовале у „драматично новим улогама“ саме средње класе, заснованим на развоју економије и порасту животног стандарда у ери после Наполеонових ратова.⁶⁰ Ширење поља музичке културе, раслојавање музичких професија, стабилизовање институције концерта као централног музичког догађаја и конструисање различитих музичких потреба, укуса и навика успостављали су и оквире за јачање музичке естетике и конструисање разлика између *уметничке* и *популарне* музике. Јачање концепта музичког дела, успостављање представа о његовој релативној аутономији и дистанцирање од друштвене функционалности имало је упориште у посткантовској филозофији са идејама о креативном генију, стваралачкој индивидуалности и оригиналности и третирању дела као својеврсне сакралне творевине.⁶¹ Супротно „култури пролазности“ комерцијалне музике, уметничко дело било је оличење „културе трајања“, трансцендирало је сфере сазнајног, придавана му је моћ деловања на критичку свест, па су и сами композитори и интерпретатори стицали посебан дигнитет. Као и у другим уметностима, формирали су се дискурси о „великанима“ који „чине историју“: онима из прошлости, чије је име означавало валидност културе и онима из садашњости који су утирали нове путеве.⁶² Све је то градило окосницу доминантних токова *високоуметничке* музике, снажно прожетих „идеологијом либерализма и национализма“, односно „веровањем у слободу индивидуе и залагањем за идеју (конструисане) нације“, а те исте вредности биле су директно повезане с интересима средње класе.⁶³

Упркос радикализацији национализама, која је у другој половини века усложњавала слику музичких простора Европе, интернационални канон музичких дела постао је окосница концертног света већине европских средина, потврђујући

⁶⁰ William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, 1830-48* (Hampshire: Ashgate Press, 2004), 6.

⁶¹ О концепту музичког дела: Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1992). О различитим тумачењима истога: Michael Talbot, ур. *The Musical Work: Reality or Invention* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000).

⁶² Jim Samson, „The great composer”, у *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, II (1850–1900), ур. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press 2004), 260–61.

⁶³ Samson, „The great composer”, 262; Исти, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 74–75.

конструкције о музичкој универзалности класичне и романтичарске музике немачко-аустројске провенијенције.⁶⁴ Заједно са каснијим видовима германске музичке доминације, како у обликовању главних композиционих токова, тако и у формулисању музичке историје и теорије музике, ово је подстакло поједине истраживаче да питање универзалности ставе у контекст музичког конструисања немачке нације.⁶⁵ Истовремено, студије национализма допринеле су проучавању разноврсних проблема који су пратили различите музичке културе.⁶⁶ Са једне стране, конституисање националних музика усклађивало се са вредносним нормама класично-романтичарске традиције и видовима њене модернизације, којима је нацију требало укључити у свет замишљених универзалних музичких вредности. Жанровске форме попут опере, симфонијске поеме и симфоније често су претендовале на тај контекст, па је и митско-историјским и фолклорним аспектима, на које се већи део њих позивао, додељивана улога препородитељског и еманципаторског елемента и конструктора националне самосвојности. Међутим, уколико су успевала да стигну до међународног представљања и постану део интернационалног *високоуметничког* репертоара, таква су дела најчешће обележавана као репрезентација егзотичне, унутрашње европске другости. Са друге стране, у музичком фолклору проналажен је ‘дух’ нације, па се

⁶⁴ William Weber, *The Rise of Musical Classics: A Study in Canon, Ritual and Ideology* (Oxford: Oxford University Press, 1992); Исти, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

⁶⁵ Celia Applegate, „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century”, *19th-century Music* XXI/3 (1998): 274–96; Celia Applegate и Pamela Potter, ур. *Music and German National Identity* (Chicago: Chicago University Press, 2002); Golan Gur, „Music and ‘Weltanschauung’: Franz Brendel and the claims of universal history“, *Music & Letters* 93/3 (2012): 350–73; Alexander Rehding, „The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900“, *Journal of the American Musicological Society* 53/2 (2000): 345–385; Исти, *Hugo Riemann and the Birth of Musical Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

⁶⁶ Међу бројним студијама издвајамо следеће: Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton и New Jersey: Princeton university press, 1997); Harry White и Michael Murphy, ур. *Musical construction of nationalism: essays on the history and ideology of european musical culture 1800–1945* (Cork: Cork University Press, 2001); Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War* (New York: Oxford University Press, 1999); Иста, *The Composer as Intellectual: Music ad Ideology in France 1914–1940* (Oxford – New York: Oxford University Press, 2005); Celia Applegate, *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelsohn’s revival of the St. Matthew Passion* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005); Daniel M. Grimley, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006); Jim Samson, „Music and Nationalism: Five Historical Moments“, у *Nationalism and Ethnoscymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, ур. A. S. Leoussi and S. Grosby (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 55–67; Philipp Ther, *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-century Central Europe* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2014); Joshua S. Walden, *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

сматрало да тај ‘аутентични’ састојак колективног идентитета треба да се чува кроз преношење песме у поље савремене, грађанске музике. Његове различите варијанте, још од Хердерових (Johann Gottfried Herder) и Гримових (Jacob Grimm) наратија о ‘народном духу’ (*Volksgeist*), имале су значајну улогу не само у музичкој национализацији Европе током XIX и на почетку XX века, него и у каснијим таласима ‘оживљавања фолклора’ (*folk revival*).⁶⁷ Истраживања су показала да су рубни жанрови попут хорских дела, обрада народних песама и популарних инструменталних минијатура чинили много ширу основу музичке едукације и национализације европског грађанства него што је то могла да пружи *високоументичка* музика, која се везивала за ограничене кругове публике међу стратумима средње класе. На ове закључке сасвим јасно упућују најновија истраживања хорске културе, која се неговала у готово свим земљама Европе.⁶⁸ Могло би се очекивати да се тренд окретања маргиналним музичким праксама настави и прошири и на друге области попут музицирања војних ансамбала, које се још увек налази на рубу научних интересовања.

Велики хорски фестивали били су најизразитији пример „превазилажења традиционалних класних подела“, па тиме и „најспектакуларнији“ међу „интеграционистичким подухватима у демократизацији уметничке музике“.⁶⁹ Тај вид инклузивности, који је пратио и свет променадних репертоара *лаке* оркестарске музике, приближавао је ове праксе области *популарне* културе. Међутим, оне су биле својеврсна сива зона између два суротстављена музичка

⁶⁷ Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 6–7; 10–11. О Хердеру и варијантама концепта аутентичности код његових настављача: Regina Bendix, *Authenticity – The Formation of Folklore Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997) 34–44; 45–67. О ‘оживљавању фолклора’ видети, на пример: R. A. Stradling и M. Hughes, *The English Musical Renaissance, 1860-1940: Construction and Deconstruction* (New York: Routledge, 1993); Georgina Boyes, *The Imagined Village: Culture, Ideology, and the English Folk Revival* (Manchester: Manchester University Press, 1993).

⁶⁸ Donna M. Di Grazia, ур. *Nineteenth Century Choral Music* (New York: Routledge, 2013); Krisztina Lajosi и Andreas Stynen, ур. *Choral Societies and Nationalism in Europe* (Leiden и Boston: Brill, 2015).

⁶⁹ Обележени „популистичком ауrom“, фестивали су окупљали бројне аматерске хорова у извођењу вокалноинструменталних дела, заједно с професионалцима и полупрофесионалцима, али понекад и са истакнутим диригентима и композиторима из света *високоуметничке* музике, чинећи „импресивно колективно јединство различитих припадника друштва“ и међу извођачима и међу публиком. Поједини примери немачких, енглеских и белгијских фестивала сведоче о масовности ових вишедневних догађаја, који су окупљали више хиљада људи. *Фестивал Доње Рајне* ангажовао је као диригенте неке од најпознатијих личности које су германске земље икада имале, укључујући Листа (Liszt), Рихтера (Richter), Брамса (Brahms), Рубинштајна (Rubinstein) и Јоакима (Joachim). Katharine Ellis, „The structures of musical life“, у *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, II (1850–1900), ур. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press 2004), 364–65.

света. Јер док се ученост *високоуметничке* сфере самопотврђивала кроз механизме критике и негације забављачког тржишта плесне културе, шансона, шлагера, водвиља, кабареа, оперете и других пракси које су се најбрже шириле и лако превазилазиле границе држава и континента, у инклузивним видовима неговања уметничке музике, какво је било деловање хорова, нису проналажени непријатељи ‘праве’ уметности, већ су, напротив, такви облици активности прихватани као пожељни обрасци музичке едукације и чести савезници у обликовању нације.⁷⁰

С обзиром на наведено, сматрамо да истраживање „малих“ простора, попут Србије, који су у процесу европске музичке дијалогике били доминантно рецептивни, добија нови смисао, јер превазилази локалне сазнајне потребе и крајње маргинални значај у музичкој перцепцији континента. У складу са тим потребно је ревидирати уобичајени став о српској музичкој историји као закаснелом процесу у односу на западне културе, што је типично гледиште за проучавање музике сваке „периферије“. Сам појам кашњења има ограничену истраживачку вредност, јер упућује на једноставну анахроност, према којој „периферија“ живи у неком другом времену и онда када је савременик Запада. То додатно снажи стереотипе о „ужој“ Европи и више потврђује њену супериорност него што упућује на саму природу предмета изучавања.⁷¹ Зато је прихватљивије поћи од гледишта да „стратегije развоја“ једног друштва функционишу у зависности од контекста у којем функционишу, те да се оне оријентишу „према постојећим, а не према претпостављеним околностима“. ⁷² То начелно има значај у приступу свим аспектима друштва и културе, па и самој музици као једној од пракси историјског тоталитета.

⁷⁰ О *популарној* музици: Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (New York: Oxford University Press, 2008). О популарној музици у ширем контексту комерцијалне културе: Kaspar Maza, *Bezgranična zabava. Uspon masovne kulture 1850–1970* (Београд: Službeni glasnik, 2008).

⁷¹ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan* (Београд: Библиотека XX век, 2006); Иста, „The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism“, *Slavic Review* 64/1 (2005): 140–164

⁷² Мари-Жанин Чалић, *Социјална историја Србије* (Београд: Clio, 2004), 429.

I СРПСКА МУЗИКА У КОНТЕКСТУ ДРУШТВЕНЕ ИСТОРИЈЕ

3. ПРОЈЕКТОВАЊЕ СРПСКЕ НАЦИЈЕ: ПРОЖИМАЊЕ ПОЛИТИКЕ, НАУКЕ И УМЕТНОСТИ

У Европи током XIX и у првој половини XX века било је уобичајено да приступи нацији садрже примордијалистичке аспекте, који су се заснивали на нарацијама о заједничком пореклу утемељеном у древности колектива.⁷³ Они су били подстакнути осамнаестовековним идејама о „националном карактеру“, односно о јединственом „националном духу“, добијајући своје пуно значење у Хердеровом (Johann Gottfried Herder схватању нације као „природне заједнице људи коју је одредио један језик подељен на сијасет дијалеката.“⁷⁴

Тај процес откривања „колективног ја“ био је мотивисан убеђењем да се „у етничкој прошлости“ налази основа његове аутентификације, која ће обезбедити дефинисање нације у модерном времену.⁷⁵ Испрва у немачким круговима, а потом и шире, „концепт аутентичности“ подразумевао је обраћање не само језику већ и обичајима, историји, народном животу, фолклорној музици и другим аспектима културе. Они су доживљавани као суштински конституенти ‘колективног духа’, па су поседовали и емотивни и когнитивни потенцијал у обезбеђивању и снажењу представа о самосвојности, специфичности и непоновљивости заједнице. Концепт националне аутентичности временом се профилисао у један од значајних европских митова савременог доба, налазећи своје посебно поље у самој уметности.⁷⁶

Прихватили су га и идеолози „малих“, јужнословенских нација. За српске интелектуалце, још од Доситеја Обрадовића и Вука Караџића, језик је представљао основни и незаобилазни параметар националног смоодређења.

⁷³ Уп. Filip Putinja и Žoslin Stref-Fernar, *Teorije o etnicitetu*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997; Subotić, *Na drugi pogled. Prilog studijama nacionalizma*; Jovo Bakić, „Теоријско-истраживачки приступ етничкој везаности (Ethnicity), национализму и нацији“, *Sociologija* XLVIII/3, 2006, 231–64.

⁷⁴ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 1, 347–48.

⁷⁵ Smit, *Nacionalni identitet* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1998).

⁷⁶ Richard Taruskin, „Nationalism“, *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com>.

Израстајући испрва на хабзбургшкој територији, дефинисање српске нације обликовало се кроз лингвистичка и етнолошка истраживања, прикупљања и публикавања фолклорне грађе и рад на писању националне историје, а заједно са овим областима, захваљујући првенствено књижевницима и историчарима, настајале су и основе за конструисање главних националних митова. Тако су култови Косовске битке и обнове Душановог царства већ били припремљени делима Доситеја Обрадовића, Вука Караџића, Јована Рајића, Гаврила Ковачевића, Лукијана Мушицког и других представника науке и културе, када је позивање на средњовековну територију постало идеал политичког програма српске државе, изражен у *Начертанију* из 1944. године.⁷⁷ Посебан однос према историјској територији у дефинисању нације имали су истакнути припадници српских либерала током четрдесетих и педесетих година, чија су се схватања темељила на идејама о средњовековној државности и природним етнографским границама.⁷⁸ Они су се одушевљавали цивилизацијским тековинама Запада и истовремено су се заносили прошлошћу и романтичарским идејама „о народном духу“, верујући да је историја извор нације и „да је српски народ, по својој надарености и памети, међу водећима у Европи.“⁷⁹ Иако ће почетком XX века историјска територија имати маргиналнију улогу у односу на друге, савременије факторе у дефинисању српске нације, историјско-митски садржаји о златном добу, страдању и обнови нације и даље ће чинити дејствене топове српског национализма. То је била одлика ширег контекста, јер је обликовање нације кроз различите видове реактуализације националних митова чинило једну од саставница у одржавању представа о древности модерног колектива.⁸⁰

Процеси самодефинисања европских нација подразумевали су успостављање односа према другим националним и етничким ентитетима, што је имало удела у конструисању стереотипа о супериорним и инфериорним народима. Есенцијализоване форме знања о идентитетима и просторима и колективне слике о ‘сопственом’, ‘другом’, ‘страном’ и ‘туђем’ опстајале су као делотворан

⁷⁷ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 1, 404–405, 473–82.

⁷⁸ Уп. Miroslav Perišić, „Shvatanje prošlosti u političkim pogledima liberala u Srbiji 19. veka“, у *Dijalog poviesničara / istoričara* 9, ур. Igor Grahovac (Zagreb, 2005), 101–13.

⁷⁹ *Исто.*, 110.

⁸⁰ Smit, *Nacionalni identitet*, 106–14; Stefan Berger, „On the Role of Myths and History in the Construction of National Identity in Modern Europe“, *European History Quarterly* 39 (2009): 490–502.

инструмент у успостављању, одржавању и јачању различитих односа моћи и рационализовању саме политике.⁸¹ Док је снажење евроцентричности представљало обавезан фактор колонијалног контекста, усмереног на ‘удаљене другости’, истовремено су се стварале стратегије окренуте ‘унутрашњим другостима’, односно маргинализовању ‘малих’ народа и конструисању ‘колективних непријатеља’, које је требало надмашити у различитим надметањима за престиж на европском простору. Потврда ‘изабраности’ и ‘супериорности’ колектива тражена је кроз обнављање мита и реинтерпретацију историје, као и у расним учењима, која су после објављивања Дарвинових истраживања налазила ‘објективно’ природнонаучно покриће за појаву социјално-биолошких теорија. Посебно су се истицале конструкције аријевско-германског мита, за чију експанзију су били заслужни немачки, француски и англосаксонски мислиоци, филозофи и научници током XIX и почетком XX века. Они су романтичарску парадигму ‘народа’ замењивали концептом ‘расе’, спајајући мит о аријевцима са антисемитизмом.⁸²

Различита учења о раси знатно су обележавала дефиниције о нацији на прелому векова, па је „потрага за својом расом и народом који је сачињен од посебног ‘расног типа’“ било једно од важних обележја већине тадашњих европских националиста.⁸³ Било да се заступало гледиште о расној ‘чистоти’ или мешавини слојева, преовлађивала је заокупљеност пореклом, а раса се често наводила као један од бројних конституената нације. При томе, појмови расе, народа, племена и етније често нису били јасно разграничени.⁸⁴ Јужнословенски

⁸¹ Компаративна имагологија детаљно прецизира ове термине. ‘Друго’, ‘страно’ и ‘туђе’ појмови су сличног значења, а различитог интензитета. ‘Туђство’ и ‘туђе’ обележавају појаве које иду до ксенофобије, а њихова супротност је појам ‘себисвојствено’, који подразумева егоистичко истицање онога што неко сматра да је само њему својствено и да му даје за право да влада над оним што је другачије. Уп. Зоран Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора“, у *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, ур. Миодраг Матицки (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006), 14.

⁸² Најекстремнији вид синергије мита о аријевској раси и антисемитизма достићи ће врхунац у милитантној идеологији, политици и насиљу „расистичког национализма“. Aleksandar Molnar, *Narod, nacija, rasa: istorijska izvorišta nacionalizma u Evropi* (Beograd: Beogradski krug и Akapit, 1997), 175–91.

⁸³ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 501.

⁸⁴ Њихово бркање остаће на снази у току целокупног колонијалног периода. Појам етније уводи француски зоолог и бранилац „селекционистичке школе“ Лапуж (Vacher de L'orouge) 1896. године, који овим термином објашњава духовну групну солидарност, разликујући је од расе коју дефинише на основу физичких карактеристика. У осталим теоријским приступима не постоји

идеолози користили су одређења попу „рода“, „колена“, „феле“, „пасмине“, а посредно деловање расних учења на њихова схватања постојало је од шездесетих година XIX столећа, када су се позиционирали у односу на Етвешову концепцију мађарске нације. Том кругу припадале су и критике ове владајуће теорије, објављиване у београдском часопису *Видело*, које су дотадашња одређења српске нације проширивале параметрима рационалног и емотивног, наглашавајући да „свест заједнице (...) постоји од једног порекла, једног језика, једне прошлости и садашњости, а отуда и од једног осећања и од једног интереса.“ Управо су различите реакције на Етвешову теорију испуњавале и теоријска гледишта о културном и/или политичком јединству Јужних Словена под вођством хрватског, односно српског елемента, које су заступали поједини хрватски, односно српски интелектуалци тога времена.⁸⁵ Када је реч о српским ауторима, они су оправдање за првенство Срба налазили у историјском контексту, територијалној распрострањености и, нарочито, у Вуковом гледишту о томе „да народ који говори једним језиком има и једно име.“⁸⁶

На Балкану термин расе добија већи значај од 1900. године, када француски антрополог Жозеф Деникер (Joseph Deniker) објављује своју систематизацију расних типова Европе.⁸⁷ У њој су Јужни Словени означени као један од три дела

међусобно разликовање расних и етничких елемената. Појам расе, етнице и нације разликоваће се тек код Вебера (Max Weber). Putinja и Stref-Fernar, *Теорије о етничности*, 33–41.

⁸⁵ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 151–62. Етвешова теорија представљала је реинтерпретацију идеја о историјском праву Мађара, подупрту Гобиноовим назорима о неједнакости раса, међу којима су Словени означавани као инфериорни. Екмечић детаљно пише о реакцијама хрватских и српских интелектуалаца на Етвешову теорију. *Исто.*

⁸⁶ *Исто.*, 162. Потребно је истаћи да се обично превиђа разлика између Вукових чланака *Срби сви и свуда* (*Ковчежић за историју, језик и обичаје Срба сва три закона*, Беч, 1849) и *Срби и Хрвати* из 1861. године, као и различити контексти њиховог настанка. Његово опредељење за Србе „сва три закона“, уједињене штокавским говором, део је ставова тадашње словенске филологије. Јернеј Копитар целокупну српску књижевност дели на „књижевност Словено-Срба католика“ и „грчких Словено-Срба, тј. православаца“, а Павел Јосеф Шафарик разликује Хрвате од Срба источног и западног обреда, при чему целокупну њихову књижевност сматра српском, полазећи од језичког критеријума. Ову парадигму, дакле, не полазећи од критеријума вере већ само језика, заступа и Вук у првом тексту. Касније, после негативне реакције хрватских интелектуалаца, он нерадо оставља могућност укључивања и верског критеријума, па у тексту из 1861. године пише: „Ко је год закона Грчког или источнога онај се макар гдје станао неће одрећи *српскога* имена, а од онијех који су закона Римскога нека каже да је Хрват који хоће“. Детаљније: Јованка Радић и Софија Милорадовић, „Српски језик у контексту националних идентитета – Поводом српске мањине у Мађарској“, *Јужнословенски филолог* LXV (2009): 153–79. О поменутих хрватским реакцијама: Бенцамин А. Штолц и Ен Арбор, „1847 – победа Вуковог језика код Срба и питање националног идентитета“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 45/1–3 (1997): 15–20.

⁸⁷ О интернационалној прихваћености Деникерове класификације на почетку века и његовом утицају, као и о другим схватањима расних типова Европе: Richard McMahon, *The Races of Europe*:

словенске групације која припада аријевским расама. Деникер их обележава термином ‘динарска раса’, а њихов језик назива српским. Ова синтагма, заједно са кованицом ‘humanitas heroica’ немачког слависте Геземана (Gerhard Gesemann, користила се „као нови показатељ ‘исконске јединствености’ народа од средње Албаније до Венеције“ и чинила је подстицајан фактор гео-антрополошких и етно-психолошких истраживања, међу којима су међународно признате студије Јована Цвијића биле најутицајније. Сам Цвијић показивао је опрезност према резултатима краниолошких и других антропометријских метода, али је „делио усхићење своје генерације Деникером идеолошки више него подобном класификацијом“. Она му је пружала један од полазних оквира за сумирање теоријских мисли о југословенском етничком јединству, која је после неколико засебних разматрања најпотпуније изложена у студији *Балканско полуострво* (1922; 1931).⁸⁸ Међутим, за разлику од Деникеровог дистанцирања од етно-лингвистичких и других аспеката културе, Цвијић им поклања знатну пажњу и доводећи их у везу са геолошким, климатским и социјално-психолошким аспектима ствара основу за проучавање регионалних психичких типова јужнословенског колектива, на коју се наслањају и други аутори и идеолози југословенства, попут Владимира Дворниковића.⁸⁹

Детерминистичка природа Цвијићевог рада може се, такође, довести у везу са групом утицајних француских научника попут Тена (Hippolyte Adolphe Taine, Ле Бона (Gustave Le Bon и Ренана (Ernest Renan, који уносе нове аспекте у проучавање расе с краја XIX столећа. Радикални детерминизам физичко-биолошких фактора они премештају на поље културе, које постаје пресудан фактор у њиховим интерпретацијама.⁹⁰ Истовремено, њихова заокупљеност културом доводи их до амбивалентних схватања самих нација, па Тен „нашироко говори о ‘националном духу’“ и нацију повремено поистовећује са расом, а Ренан

Anthropological Race Classification of Europeans 1839–1939, докторска дисертација (Florence: European Institute, Department of History and Civilization, 2007), <http://hdl.handle.net/1814/6973>.

⁸⁸ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 503, 670.

⁸⁹ Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена* (Београд: Просвета, 2000).

⁹⁰ Todorov, *Mi i drugi: francuka misao o ljudskoj raznolikosti* (Београд: Библиотека XX век, 1994), 112–25, 141–56.

даје значај заједничкој прошлости припадника колектива, што улази у колизију са осталим аспектима његовог дефинисања нације.⁹¹

Ренан у свом чувеном огледу *Шта је нација* (1882) истиче да су језик, вера, територија и заједнички интереси недовољни без спиритуаног агенса, односно 'душе' или 'духовног принципа' нације. По њему, то је воља и пристајање на заједнички живот, односно „свакодневни плебисцит“, али истовремено и осећање засновано на дијалектици сећања и заборављања, окренуто успоменама на некадашње претке, заједничке жртве и хероје. Управо та двојност воље и осећања откривају, међутим, „јанусовски лик“ Ренановог схватања нације, пошто се њено „емоционално лице“ управља ка прошлости, представљајући „једну митско-поетску верзију историје у којој се више изражава солидарност са представљеном прошлошћу, него што се тражи историјска истина“. Тако његов концепт „није у потпуном несагласју са Хердеровим романтизмом“, већ ће он у тумачењима каснијих теоретичара бити читан као његова супротност. То ће произвести и добро познату, још увек не сасвим превазиђену, вредносно засновану дихотомију француског (рационалног, грађанског, политичког и инклузивистичког) и немачког (романтичарског, етничког, источног и ексклузивистичког) национализма.⁹²

Поред чињенице да је и у самој Француској Ренановог времена било схватања која су се у потпуности темељила на етницитету,⁹³ мисао о заједничком пореклу представљала је исувише привлачан и моћан елемент идентификације, којег се ни Ренанова дефиниција није могла у потпуности одрећи. После објављивања превода његовог огледа у Београду већ 1883. године, рецепција ренановског поимања нације постепено је улазила и у српске интелектуалне кругове.⁹⁴

Идеје о нацији настајале су у нераскидивој вези са друштвеним и геополитичким околностима догађајне историје, што је још једна кључна карика

⁹¹ Исто., 155, 219–22.

⁹² Subotić, *Na drugi pogled: prilog studijama nacionalizma*, 87–92.

⁹³ На пример, Тенов и Ренанов ученик Барес (Auguste Maurice Barrès), који је на почетку XX века имао утицај у француској јавности, „стално се служио метафором крви“ и своја виђења нације заснивао на изразитом детерминизму, који га је одвео у „чист конзервативизам“. Тврдио је да ће се француски „национални карактер“ одржати „утолико боље уколико услови у којима будемо живели буду остали слични условима који су одликовали карактер наших предака“. Његове нарације о националном чистунству биле су израз снажне ксенофобије и антисемитизма, посебно присутних у Француској од времена Драјфусове афере. Уп. Todorov, *Mi i drugi: francuka misao o ljudskoj raznolikosti*, 222, 241.

⁹⁴ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 342.

која је спајала различите европске контексте.⁹⁵ Тумачење нације на Балкану било је у директној функцији превазилажења сложених национално-политичких проблема, а процес самоделифинисања и одређивања према другим, суседним колективима истовремено је обухватао и борбу за права у оквиру постојећих империјалних поредака и покушаје изналагања одговарајућих стратегија у ширем контексту решавања Источног питања, где су велике силе водиле главну реч. Србија је била у специфичном положају, пошто је државу већ имала, али се готово половина популације коју је сматрала интегралним делом српске нације налазила изван ње. Настојања око дефинисања националног колектива одвијала су се паралелно са радом на политичком пољу, усмеравајући се на различите могућности уједињења, а њихова процесуалност, променљивост и амбивалентност били су неодојиви од догађајне историје.

После стицања државне независности и промене улоге Двојне монархије, која је добила надзор над целокупним балканским подручјем, званична српска политика претежно се одвијала кроз ослонац на Аустро-Угарску. Она је своје упориште имала у Двору, са напредњацима, а претпостављала је напуштање претходно заступљене идеје југословенства и одустајање од Босне и Херцеговине ради продора у Македонију. Другачије гледиште заступали су радикали, ослоњени на помоћ Русије, који су истицали неопходност сарадње са суседима.⁹⁶ С касније позиције власти, они су званично тежили српском уједињењу, али су подстицали и изнова покренуту југословенску идеју, која је с почетка XX века кренула од академске омладине и у периоду од само неколико година захватила велики део интелектуалне и уметничке елите.⁹⁷

Већ почетком XX века већина истакнутих српских интелектуалаца и политичара сматрала је Србе и Хрвате Југословенима, којима је придруживала и Словенце, понекад и Бугаре, а становништво на подручју Македоније, Босне и

⁹⁵ Упечатљив је управо пример Ренана који своју познату расправу о нацији даје у контексту француско-немачког спора о Алзасу, припојеном Немачкој након рата 1870. године.

⁹⁶ Димитрије Ђорђевић, „Сучељавање са Аустро-Угарском“ у *Историја српског народа VI/1 (Од Берлинског конгреса до уједињења 1878–1918)*, 119.

⁹⁷ Ђорђе Станковић, *Србија и стварање Југославије* (Београд: Службени гласник, 2009), 9–12; Лjubинка Тргоvчевић, „Европски узор и разматрање југословенског уједињења међу српским интелектуалцима почетком 20. века“, у *Дијалог повјесничара / историјара 3*, ур. Hans-Georg Fleck, Igor Graovac (Zagreb: Zaklada Friedrich Naumann, 2001), 259–61; Истра, „South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia“, у *Yugoslavism. Histories of Failed Idea 1918–1992*, ур. Dejan Djokić, (London: Hurst & Company, 2003), 222–37.

Херцеговне и Црне Горе, које није било изразито национално обликовано, најчешће је означавала као српски део југословенске целине. Међу политичким странкама, радикали су веровали да су „Срби и Хрвати један народ са два лика“,⁹⁸ социјалисти су их дефинисали као два племена једног народа,⁹⁹ представници самосталне странке истицали су потребу „да се гаји дух југословенске заједнице“, а већина партија била је за јужнословенску сарадњу и за принцип „Балкан балканским народима“.¹⁰⁰ Њихова гледишта била су усаглашена са убеђењем „да југословенски народ представља једну етничку заједницу, која се због политичког насиља над њом још није дефинитивно кристализовала“ и заснивала су се на идеји „да језик сачињава нацију и да је југословенски простор једна од таквих националних целина у Европи.“¹⁰¹ Том основном елементу поимања колектива додавани су и други параметри, с тежњом да се дотадашње историјске поделе, верске и језичке различитости „премосте и умање, а да се, насупрот њима, истакну сличности које те народе повезују“.¹⁰² У томе је велики утицај припадао истакнутим интелектуалцима попут Јована Цвијића, Александра Белића, Јована Скерлића, Павла Поповића и других појединаца, који су заговарали културно и духовно зближавање југословенских народа. Они су сматрали да разлике нису непремостиве и да постоје основе за стварање заједничке културе. Њихова виђења темељила су се „на географским, језичким, културним, привредним и саобраћајним повезаностима“, као и на заједничким интересима у циљу груписања и бољег позиционирања на мапи Европе, што је представљало основу модерних интеграција. Научни резултати чинили су подлогу политичких опредељења, а њихово уграђивање у државну политику такође је представљало механизме карактеристичне за европски контекст тога доба“.¹⁰³

Спрега између науке и политике била је реципрочна. Научна истраживања и рад у области културе често су наглашавали, разрађивали, допуњавали и легитимисали већ постојеће идеолошко-политичке ставове. На пример, Цвијићеве ставови представљали су значајно научно покриће српских интереса у

⁹⁸ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 497.

⁹⁹ Ђорђевић, „Сучељавање са Аустро-Угарском“, 205.

¹⁰⁰ Stanković, *Srbija i stvaranje Jugoslavije*, 10.

¹⁰¹ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 670.

¹⁰² Trgovčević, „Европски узори у разматрању југословенског уједињења међу српским интелектуалцима почетком 20. века“, 257–74.

¹⁰³ Исто.

Македонији, коју је он означавао као „област етнографског прелаза између Срба и Бугара“, где „свест о народности не постоји у оном смислу, који се овој речи придаје у западној Европи“. Стога је закључивао да ће тек будући развој одлучити „да ли ће Македонски Словени (...) постати дефинитивно Срби или Бугари“.¹⁰⁴ Његови ставови подударали су се са раније формираним мишљењем Стојана Новаковића, који је као главни идеолог српске националне стратегије према територијама јужно од државних граница још 1888. године писао да македонско становништво чини „прелазну карику међу Србима и Бугарима“ и „да за даљу расправу куда ће се с њима, треба узети у рачун друге политичке, трговачке, историјске и географске обзире“.¹⁰⁵

Ови параметри били су актуелни и на почетку XX века, када се тражила могућност конкретног решења у правцу стварања Балканског савеза и поделе Македоније. Истицала се и потреба изласка на море, па је Солун представљао сталну дипломатску калкулацију „као могући српски трговачки прозор у свет“. Узимале су се у обзир и могућности изласка на Јадранско море. Ти ставови уклапали су се у шири европски контекст карактеристичан за рационализацију политичких стратегија тога времена, када је и само међународно право полазило од претпоставке „да свака земља мора да поседује своју слободну стопу излаза на светска мора“.¹⁰⁶ Такође, многе политичке опције полазиле су од убеђења да одређена територијална упоришта „представљају кључеве за будуће господарење целим европским областима“. Тако је у аустријским војним и политичким круговима постојало виђење да „Косово има ту стратешку моћ“, јер „његов посед магично делује у историји“, као и гледиште да Македонија представља „врата кроз која се улази у историјски велика царства“, те уједно и стратешки најзначајнију тачку на полуострву. Сам Цвијић усвајао је ову доктрину, која је одговарала и званичној српској политици. Македонију је сматрао средиштем

¹⁰⁴ Јован Цвијић, *Словенска раса и македонско питање* (Из Прегледа географске литературе за 1908.г), у *Сабрана дела Јована Цвијића, 5/II: Говори и чланци*, ур. Р. Лукић, Е. Куленовић-Грујић, Д. Ранковић (Београд: Српска академија наука и уметности, Књижевне новине и Завод за уџбенике и наставна средства, 1989), 26–27.

¹⁰⁵ Њихов случај подсећао га је на Малорусе, означене као прелазни тип између Руса и Пољака и на „Провансалце у јужној Францској који тако стоје међу Италијанима, Шпањолцима и Французима“. Према: Славенко Терзић, „Конзулат Краљевине Србије у Битољу (1889-1897)“, *Историјски часопис* LVII (2008): 330.

¹⁰⁶ Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, 633–34.

Балкана, а Скопље њеним центром. Био је убеђен да она држава која поседује ове области има услова да буде и најјача у региону.¹⁰⁷

Тај контекст преламао се и кроз поље културе, дајући нове замахе ревитализацији митова о Косову и ‘златном добу’ српске историје. У самој музици ‘откриван’ је фолклор Старе Србије и Македоније, који ће од времена Мокрањчевих руковети постати део ‘менталног мапирања’ националног музичког простора и један од основних садржаја у каснијој, модернистичкој потрази за ‘аутентичним’ музичким састојцима колективног идентитета.

Међу српским политичарима било је појединаца који су још деведесетих година указивали на југословенско, пре свега српско и хрватско етничко јединство, али су у евентуалној политичкој интеграцији видели доминацију српског елемента.¹⁰⁸ Такви ставови наилазили су на одјеке и у науци, па је и Јован Цвијић говорио са сличних позиција, када је, на пример, поводом анексије 1908. године истицао југословенску идеју, али и доминантност српског народа, који је по његовом мишљењу водио главну борбу за заједништво и подносио највеће жртве.¹⁰⁹ Међутим, гледишта су се и мењала и није била реткост да наглашени аспекти српства временом прерасту у концепте о равноправној улози југословенских ентитета у евентуалном формирању будуће државе.¹¹⁰ Та динамика била је резултат многих фактора, а бројне неусаглашености које су током Првог светског рата настајале по питању стварања заједничког политичког оквира и самог уређења југословенске државе показали су изузетну сложеност

¹⁰⁷ Исто.

¹⁰⁸ На пример, Никола Пашић је у свом славенофилском рукопису *Слога Србо-Хрвата* (1890) указао на потребу за стварањем једне будуће јужнословенске државе с предводничком улогом српске етничке целине под окриљем православља и заштитом Русије. Видети: Никола Пашић, *Слога Србо-Хрвата* (Београд: Време књиге, 1995). Такође, у студији *Срби и Хрвати* (1895) Милован Миловановић писао је да се Југословени могу окупити под српским програмом. Милован Миловановић, *Срби и Хрвати* (Београд: 1895), према: Бранко Надовеза, „Историјска мисао Милована Миловановића“, *Баштина* 31 (2011): 149–173.

¹⁰⁹ Јован Цвијић, „Анексија Босне и Хрцеговине и српско питање“ у: Јован Цвијић, *Сабрана дела Јована Цвијића*, 3/1: *Говори и чланци*, 1987.

¹¹⁰ Карактеристично је управо Цвијићево редефинисање националистичких ставова „о будућој српској држави“ у „залагање за државу три равноправна народа“ крајем 1915. године (Детаљније: Љубинка Трговчевић, „Јован Цвијић о уједињењу Југословена (1914-1915)“, у *Научно дело Јована Цвијића*, ур. Радомир Лукић, Милисав Лутовац, Душан Недељковић, Петар Стевановић (Београд: САНУ, 1982), 457–463.) Међу српским интелектуалцима код којих су научна знања утицала на промену опредељења истицао се и научник и политичар Стојан Новаковић. Делујући испрва као идеолог српства, он југословенство усваја кроз свој своју филолошку и историчарску делатност. Такође, у футуристичком књижевном делу *Након сто година* (1911), Новаковић је дао уметничку метафору својих визија о културном зближавању Срба и Хрвата и могућности да након једног века (2011) живе у политичкој конфедерацији (Трговчевић, *Европски узори*, 261, 267).

овог проблема, чије решавање није могло да задовољи све стране које су се 1918. године нашле у новоформираној Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца.¹¹¹

Насупрот неслагањима око политичког јединства, које је у предратним годинама деловало магловито и оствариво тек у далекој будућности, мисао о сродности југословенских етничких целина и потреба за међусобним зближавањем чинила је константу у ставовима значајног дела интелектуалне и уметничке елите с територије Србије, Хрватске, Словеније, Војводине, Босне и Херцеговине, а до балканских ратова и Бугарске. У томе је посебан значај имало поље уметности и културе, које је од почетка века указивало на динамизацију међусобне сарадње, учесталост контаката и отворених тежњи за стварањем различитих видова заједништва. То се од 1904. године испољавало кроз Конгрес југословенске омладине, сликарско удружење *Лада*, Југословенску уметничку колонију и оснивање Југословенске уметничке галерије при Народном музеју у Београду, конгресе југословенских књижевника, учитеља, новинара, југословенске уметничке изложбе, интензивну сарадњу београдског и загребачког позоришта, честа међусобна уметничка гостовања, као и друге примере манифестација, размене интелектуалних и уметничких идеја.¹¹² У више наврата потврђивало се и кроз музичку праксу, сведочећи о једној од тежњи за превазилажењем постојећих политичких граница. Поред познатог гостовања Опере Хрватског народног казалишта у Београду (1911), у Народном позоришту извођена је једночинка *Ксенија* словеначког композитора Виктора Парме (1908–1909), у Оперу на Булевару представљена је оперета *Барун Тренк* хрватског композитора Срећка Албинија (1909), а у музичкодрамским ансамблима оба позоришта били су у више наврата ангажовани и јужнословенски уметници.¹¹³ Комуникације на нивоу јужнословенских хорских друштава такође су постале интензивне, а реакције на њихове наступе указивале су на успостављање снажних

¹¹¹ О поларизовању гледишта међу српским интелектуалцима и политичарима, који су оптирале између централизоване парламентарне монархије с једне и републиканизма и федерализма с друге стране, као и о ставовима представника Хрватско-српске коалиције и хрватских и словеначких интелектуалаца, који су варирали од аутономије у аустроугарским оквирима до самосталности и уједињења са Србијом видети: Љубинка Трговчевић, *Научници Србје и стварање Југославије* (Београд: Народна књига и Српска књижевна задруга, 1986).

¹¹² Stanković, *Srbija i stvaranje Jugoslavije*, 9–12; Trgovčević, *South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia*, 222–237; Иста, *Evropski uzori*, 259–61; Јелена Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе. Књижевни, музички и ликовни живот 1900–1918* (Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008).

¹¹³ Турлаков, *Историја опере и балета*, 24–25.

осећања колективне блискости.¹¹⁴ Ови видови међусобне комуникације превазилазили су оквире елите и сведочили су о потреби „да се стварају неке неформалне везе с људима који говоре разумљивим, ако не и истим језиком“, што су са своје стране подржавали и власт и опозиција, „видевши у својој земљи матицу (...) окупљања, југословенски Пијемонт“.¹¹⁵

Југословенство је кореспондирало са осећањима уже националне припадности и са идејама о широј, словенској узајамности. Ти модалитети идентификације начелно су функционисали као сегментирани идентитети, који не само да се нису искључивали већ су се међусобно снажили, будући да је предуслов за чланство у широј, југословенској, односно јужнословенској и најзад словенској групацији била управо она полазна, ужа национална припадност. Потреба за еманципацијом од доминантних центара моћи, пре свега оних у аустроугарском и османском контексту, чинила је један од фактора наглашене пропустљивости граница ка ширим идентификацијама. У препознавању међусобних културних блискости стајала је могућност испуњења циљева који су се у постојећим оквирима теже могли остварити, па је прихватање југословенства и словенства често доживљавано као очување и јачање појединачних нација из тог заједничког круга.

Попут југословенства, и словенске идеје већ су имале своју историјску укорененост на српском простору, а у новим условима испољавале су се у својој осавремењеној, неославистичкој варијанти, о којој су писали истакнути интелектуалци попут Јована Скерлића и Косте Куманудија. Они су се ограђивали од застареле словенофилске идеологије обележене доминацијом православља и Руса. Неославизам су доживљавали „као нову идеју примерену националним потребама и захтевима времена“, која заступа самосталност и равноправност свих словенских народа. Оба аутора назначавала су и „потребу чвршћег везивања за јужнословенску, односно југословенску идеју, као реалнију и актуелној друштвено-политичкој констелацији примеренију опцију“. Снажењу словенства доприносили су и припадници југословенске револуционарне омладине, чији су представници током студија у иностранству долазили у додир са студентима из других словенских земаља и били под знатним утицајем Томаша Масарика.

¹¹⁴ Видети детаљније у оквиру II поглавља овога рада.

¹¹⁵ Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 229–35; Иста, „Југославија пре Југославије. Југословенство у свакодневном животу Београђана 1890–1914“, *Годишњак за друштвену историју* 3 (2013): 29–48.

Међутим, чак ни припадници младог нараштаја ране песничке авангарде нису раскидали са својеврсним романтичарским идеалима. „Мисао о словенској раси као младој и неистрошеној и афирмација њених стваралачких и моралних потенцијала“, који су у њиховој естетској визији света чинили идеолошку матрицу блиску традиционалним схватањима, спајали су се са култом титанизма и месијанства, карактеристичним за европску авангарду тога времена. Тај митотворачки језик противстављен нарацијама о „већ посусталој уметности Запада“, парадигматички се огледао у критичким рецепцијама скулпторског опуса Ивана Мештровића.¹¹⁶ Његово стваралаштво се по многим стилско-формалним елементима везивало за уметничке и интелектуалне кругове Беча, „против кога је била уперена сва политичка реторика Мештровића и његових апологета“, али то за пропоненте националне културе није представљало препреку да кроз тематску, идеолошку и политичку комплексност, симболички засновану на митској реторици Видовдана и Косова, ишчитавају аутентичност његовог словенског ‘генија’ и конструишу представе о јединственом југословенском духу и његовој уметничкој еманијацији.¹¹⁷

Замишљање и обликовање нације кроз уметничке праксе било је неодвојиво од међусобно повезаних процеса преиспитивања традиционалних погледа на свет и успостављања критичког односа према важећим ауторитетима у свим сферама политичког и друштвеног живота. Јачање либерално-демократских начела и залагање за вишепартијски парламентаризам са ограниченом улогом монарха чинили су модалитете оних истих промена које су указивале на дестабилизацију укореењеног система уметничких и културних вредности, навика и укуса, а које су припадале многострукој и амбивалентној сфери модернизације. Приоритет национализма у систему идеја значајно је доприносио сложености и неуједначености ових процеса, па и учвршћивању мита о дихотомној природи односа између националног и европског стваралаштва, заснованог на конструкцијама о сопству и другости, те различитим настојањима да се оне одрже, преформулишу или превазиђу. Томе су доприносили представници саме

¹¹⁶ Весна Матовић, *Српска Модерна. Културни обрасци и књижевне идеје* (Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007), 45–49.

¹¹⁷ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904 – 1941* (Beograd: Građevinska knjiga, 2007), 53, 43–60.

уметничке елите, често заборављајући да је процес усвајања европских вредности већ био уграђен у дотадашње уметничке токове и да он није чинио потпуну супротност ни оним стваралачким формама које су се у новијим условима показивале као затворене, превазиђене и конзервативне.

Та вишеслојност и свеобухватност преламала се кроз динамику прожимања, преплитања и сукобљавања различитих виђења српске уметности и културе, која су напоредо постојала у Србији од почетка XX века. У пољу стваралаштва, она се најпотпуније испољавала у књижевности, која се у односу на друге уметности одликовала највећом продукцијом и најбогатијим наслеђем, заузимајући и својеврсну предводничку позицију у пласирању уметничких смерница и естетских мерила. У том контексту, књижевност је изразитије указивала на процесе разградње патријархалног поимања света и продора модерних идеја.¹¹⁸ Замишљање патријархалног модела културе, заснованог на идеји колективизма и на веровању да су народна обележја јемство аутентичности, непроменљивости, па тако и чувања националног сопства, ослањало се на наслеђе Вукове културне реформе, којом је патријархална култура, а са њом нарочито фолклорна епика, откривена као национална класика и као темељ будућности. За традиционалистички усмерену интелигенцију она је и даље била замишљени путоказ у изградњи националне грађанске културе, иако се удаљавање од тог првобитног идеала већ било остварило кроз поетски субјективизам романтичарске књижевности, а потом и кроз друштвено-социјалну призму књижевног реализма, када је фолклоризацију српске прозе наследио процес њене разградње.¹¹⁹ Последња деценија XIX века представљала је јасно залеђе књижевног модернизма, посебно назначено симболистичким елементима поезије касних романтичара и парнасоваца, да би почетком XX столећа, с прокламовањем нових начела књижевне критике, модел модерне грађанске културе најзад добио и превагу. То је била културна парадигма покренута актуелним питањима

¹¹⁸ О књижевном модернизму и раном авангардизму у контексту доба, као и о дејству различитих културних модела: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба (1892–1918)* (Београд: Српска књижевна задруга, 1986); Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989); Исти, *Класици српског модернизма* (Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: 1995), Весна Матовић, *Српска Модерна*.

¹¹⁹ Душан Иванић и Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007).

модернизације и индивидуализмом као фактором у критичком односу према традицији и успостављању нових естетских мерила, којом се српска књижевност снажније умрежавала у динамику модерних европских струјања. Иако ће се и најава авангардних тенденција помањати у годинама пре Првог светског рата, образац модерне грађанске културе остаће доминантна сфера српске књижевности, а виднија оглашавања авангардних праваца уследиће од двадесетих година XX века.¹²⁰

Слични процеси преиспитивања и превредновања националне уметности одвијали су се и на пољима визуелне и музичке културе, иако је стилско-поетичка модернизација у овим областима била слабијег интензитета него у књижевности.¹²¹ Међутим, национално-идеолошка основа указивала се као централна тачка пресека готово свих уметничких настојања, упркос многоструким, понекад и опречним стваралачким позиционирањима. Присуство препознатљивих националних топоса као извора инспирације испуњавало је у већој или мањој мери како традиционална тако и различита модернистичка замишљања националне уметности. Идеје о расној кохезији и националном духу, тематска сконцентрисаност на српског сељака, хајдука, јунака, на национални пејзаж натопљен слојевима историје, на историјско-митски супстрат и евокацију епике српског средњовековља и косовско-видовданског корпуса чинили су њихово заједничко референтно поље.

Тај разубуђени етносимболистички репертоар био је дејствен у свим уметничким дисциплинама и присутан, па често и доминантан у различитим поетичким моделима. Област визуелне културе обилувала је топосима успостављеним у

¹²⁰ Гојко Тешић, *Српска авангарда и полемички контекст* (Нови Сад: Светови, 1991); Исти, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст* (Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009).

¹²¹ За упоредна сагледавања видети: Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, 47–51; Весна Матовић, *Српска Модерна*, 68–74. За компаративна сагледавања везана за књижевност и музику у периоду између два светска рата, када далеко већи број међусобно упоредивих примера отвара могућност успостављања различитих паралела на нормативно-ететичком и поетичком плану, видети такође: Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада*, 141–86. О различитим критеријумима периодизације, према којима се залеђе модернизма у српској музици може ситуирати у године пре Првог светског рата, као и о дефинисању разлике између модернизма и аванграде у пољима српске књижевности и музике: Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, 49–92.

традицији XIX века.¹²² Они су, на пример, имали централно место у репрезентацији Србије на Светској изложби у Паризу 1900. године, али њихово присуство није одбачено ни у потоњој, модернистичкој парадигми изразитих сликарских индивидуалности, каква је била Надежда Петровић.¹²³ Националне теме, те нарочито „магнетно поље косовског мита“, привлачили су писце и песнике различитих генерација, па и представнике најмлађег, авангардно усмереног књижевног нараштаја, а такве теме биле су најакутелније током ратних година и непосредно пре њих, када су се снажније исказивале потребе за потврђивањем нације и реинтерпретацијом њеног историјско-митског континуума.¹²⁴

Етносимболистички садржаји пласирали су се и кроз музику, а њихово наглашено присуство било је уочљиво посебно у оним видовима уметничког изражавања у којима се музика умрежавала са литерарном и визуелном стваралачком сфером. Дrame са историјско-митским садржајем и комади из сеоског живота, патриотски хорови и друге функционалне композиције, хорови и соло песме на текстове са народном тематиком, оркестарске увертире са национално-патриотским програмима и други примери презентовали су међусобно повезан скуп националних тематских референци уметности XIX века,¹²⁵ а концентрисање на народну песму као вишезначењски топос временом се утврђивало као централно поље стваралачког интересовања и нормирања националне музике и у каснијем времену.

¹²² Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006).

¹²³ На Светској изложби 1900. године Паја Јовановић добио је златну медаљу за дело *Крунисање цара Душана*, а теме из старије или новије историје, заједно са тематиком из патријархалног живота, заузимале су важно место међу изложеним радовима (нпр. Марко Мурат: *Долазак цара Душана у Дубровник*, Петар Росандић: *Упад Хајдук Вељка у турски стан*, Ђорђе Крстић: *Пад Сталаћа*, Петар Убавкић: *Таковски устанак и Александар Обреновић*, Леон Коен: *Отмица девојака*, Бета Вукановић: *Слава у Србији*; *Увођење Маре, кћери Лазарева, у харем*). Детаљније: *Исто* 325–327; Звездана Елезовић, „Успех српске скулптуре на Светској изложби у Паризу 1900. године“, *Баштина* 28 (2010): 349–355. Детаљније о Надежди Петровић: Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915* (Београд: Српска књижевна задруга, 1978).

¹²⁴ На пример, Исидора Секулић у *Словенском југу* објављује чланак „Видовданска идеја“ (1911), а у крфском *Забавнику* (1917) појављује се национално инспирисано песништво Станислава Винавера (Пролог и Прво певање свега *Намања*) и Растка Петровића (*Косовски сонети*). Детаљније: Весна Матовић, *Српска модерна*, 93–102.

¹²⁵ Видети нпр: Томашевић, „Nastanak srpske nacionalne opere: uslovi i izvorišta“; Иста, „Sazrevanje odnosa prema nacionalnom stilu kroz srpsku pozorišnu muziku XIX veka“; Biljana Milanović, „Serbian Musical Theatre from the Mid-19th Century until World War II“, у *Serbian & Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, ур. Katy Romanou (Bristol, Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009), 15–32; Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture*.

4. ПРОБЛЕМИ МУЗИКЕ У СРБИЈИ НА ПОЧЕТКУ XX ВЕКА

Почетак XX века није донео нагле и изненадне промене у музици у Србији у односу на претходно столеће, мада су токови професионализације доносили појачан кртички однос према наслеђу. Истицали су се захтеви за композиционо-техничким професионализмом и подизањем естетских стандарда, покретала су се нова питања о стваралачкој и националној самосвојности, о 'свом' и 'туђем', о оригиналности и проблемима иностраних утицаја, преиспитивао се однос према самој фолклорној музици као традицији, појавили су се покушаји да се превреднује локално композиторско наслеђе, а у време пред Први светски рат испољило се и отворено исказивање индивидуализма и дистанцирање од фолклорног супстрата као дотадашњег императива националног стваралаштва. Међутим, ако се постави теза о томе да је област музике активно учествовала у реструктурирању идејних, политичких, социјалних, уметничких и других вредности на почетку XX века, онда је неопходно не само изаћи из сфере проучавања музичког дела и непосредних нарација које га окружују, него и оцртати основне проблеме који су дуготрајно одређивали специфичност српске музике, како у односу на друге уметности у локалном контексту, тако и у односу на већину музичких култура у ширем европском окружењу. Разматрање тих аспеката омогућиће свеобухватније разумевање процеса креирања националне музике назначеног времена.

Пре свега, неопходно је нагласити да музика спада у оне дисциплине које вишеструко и директно зависе од непосредног окружења, јер су за сваку звучну реализацију дела и његову комуникацијску улогу у систему културе неопходни бројни професионални, материјални и институционални предуслови, заједно са незаобилазном инстанцом интерпретације и рецепције, што у значајној мери утиче и на могућности креирања традиције.¹²⁶ На почетку XX века, али у одређеној мери и касније, музика у Србији била је у том погледу означена бројним ограничењима, јер су недостатак професионалаца и музичких

¹²⁶ О тим специфичностима и сродности музике и драмске књижевности у којој је традиција такође спорије успостављана: Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, 66.

институција, мали број стваралаца и изузетно танак слој уметничког наслеђа XIX века суштински одређивали уске међе и физиономију музичког поља.

Основни проблем налазио се у области едукације. Српска музичка школа у Београду основана је тек 1899, Музичка школа *Станковић* 1911, а Музичка академија 1937. године. Ови датуми су се готово у потпуности поклапали са касном институционализацијом образовања у сфери ликовних уметности.¹²⁷ Међутим, у музици је то подразумевало вишеструке последице које су производиле структурне слабости овог уметничког поља. Док су композитори, као и ликовни ствараоци, студирали у иностранству, репродуктивни уметници различитих профила и наставници музике, који су били неопходни чиниоци функционисања извођаштва и музичке едукације, ређе су студирали у иностраним центрима. Најчешће су се образовали у београдским музичким школама, које су биле средњошколског ранга, и потом постајали музички педагози и извођачи.¹²⁸ То је, између осталог, резултирало малим бројем солиста и камерних музичара, знатном улогом музичких аматера и приучених музичара у области извођаштва, недостатком наставног кадра, као и касним датумима оснивања других кључних институција. Док је Београдска филхармонија установљена 1923, Опера је имала прву сезону 1913/14. године, а до ње се стизало кроз дуготрајне и неуспеле покушаје устаљивања и професионализације музичке гране Народног позоришта (1868). Оваква ситуација доводила је до бројних антагонизама, а на почетку века један од њих био је посебно важан. Наиме, малобројни опуси већих симфонијских, оперских и вокалноинструменталних дела, али и поједини примери инструменталне, солистичке музике и соло песме, често су остајали

¹²⁷ Прва српска цртачка и сликарска школа основана је 1895. године (Уметничко-занатска од 1905, односно Уметничка школа од 1918). Ликовна академија основана је исте године када и Музичка, а обе високошколске установе настале су после неколиких покушаја да се законским путем дефинише постојање и деловање школских институција у области уметности у Краљевини СХС/Југославији. То је учињено тек за Владе Милана Стојадиновића, када је израђен пројекат Закона о уметничким школама. Комисију за израду Закона чинили су композитор Петар Крстић, у то време инспектор Министарства просвете, заједно са књижевником Вељком Петровићем, шефом Одсека за уметност и књижевност и Николом Костадиновићем, референтом Министарства просвете. Основни циљ и Владе и Комисије био је „да се уметничке школе као установе од посебног значаја и утицаја за развој уметности ставе под државну контролу“ (Димић, *Културна политика*, књ. 3, 247–76), али је важно нагласити да је пројекат предвиђао поделу и одређивање ранга уметничких школа, класификацију наставног особља и друге регуле које су биле значајне за функционисање уметничких педагога и њихов социјални и административни положај у контексту друштва и државе.

¹²⁸ Детаљније: Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада.*, 106–11.

неизведени и необјављени, или су, у најбољем случају, имали тек неколико представљања. Таква ситуација ограничавала је или потпуно укидала могућност њиховог деловања путем звука, што је чинило и отежавајућу околност и сужен избор у дефинисању националне музике и њене традиције. У изузетке су спадале три области: музика у извођењу војних оркестара, затим салонска музика, првенствено заступљена примерима клавирске литературе, музика за сценске комаде и хорско стваралаштво.

У Београду на почетку XX века нису постојали инфраструктурни елементи неопходни за функционисање ‘класичне’ музичке културе, која је већ традиционално представљала заједничку основу механизма њене презентације у многим европским градовима тога времена. То је подразумевало и чињеницу да су се тек крајем XIX века појавили примери извођења појединих солистичких, камерних и симфонијских дела интернационалног канона *класичне* музике. С наступом новог столећа они су постајали знатно видљивији, али још увек недовољно бројни да би у тим доменима уследила и национализација репертоара. У недостатку одговарајућих институција посезало се за алтернативним модусима музичке презентације, који су нарочито у припремама већих вокалноинструменталних и симфонијских дела захтевали огромне напоре и ентузијазам диригената у окупљању и припремању различитих професионалних и аматерских снага, цивилних и војних музичара, ђака музичких школа, чланова Народног позоришта и других извођаштву вичних појединаца, спремних да се удруже и учествују у крупним извођачким пројектима. Све је то упућивало на неизвесност концертног представљања у овим областима, што је имало и дестимулативан утицај на сферу стваралаштва. Истовремено, јачали су токови музичке комерцијализације, па је време успостављања професионализма и профилисања појединих нових програмских формата у концертном свету престонице сведочило и о првим јаснијим раздвајањима *високе* и *популарне* културе у функционисању локалних пракси музичке културе.

С обзиром на овакве околности, процеси стварања националне традиције и канона одвијали су се у оквирима хорске музике. Та област је и у другим музичким културама имала снажну патриотску, социјалну и уметничку функцију, одликовала се стварањем локалних традиција, али је често била по страни од

централних токова националних канона, чији су идеолошки и естетички оквири настајали око оних жанрова који су, попут опере или музичке драме, симфоније или симфонијске поеме, поседовали снажнији *високоуметнички* легитимитет у хијерархији интернационално прихваћених музичких вредности. У српском контексту на почетку XX века хорска продукција заузимала је централно место, представљала је доминантан вид музичког изражавања присутан у опусима готово свих композитора, а вредносни критеријуми који су се успостављали у њеним оквирима наметали су се као фактори стваралачког усмеравања у другим жанровским областима. У пољу хорске праксе најраније су се формирали уметничко-професионални, идеолошко-стратегијски и извођачко-технички услови за селективан и хијерархизован однос према наслеђу, па тако и за прве композиторске опусе у којима су се тражиле и проналазиле високе националне и естетске вредности.

Ове процесе детаљно ћемо размотрити у наредним поглављима, али је у овом тренутку значајно истаћи да су они били иницирани и подстакнути у окриљу интелектуалних кругова који су предводили БПД, да су се ослањали на раније успостављену националну идеологију БПД-а изражену кроз слоган ‘песмом за српство’, да су се одвијали кроз концертне репертоаре, хорске светковине и анонимне новинске написе, да би потом били преобликовани и кодификовани кроз писану реч професионалних музичара, првенствено млађих Мокрањчевих сарадника и ученика, који су се у међувремену враћали са студија, укључивали се у српску музичку културу и постајали њени проминенти представници. Круг тих доминантних стручњака проистакао је из Српске музичке школе или се за њу везивао у одређеном временском периоду, а будући да је Школа све до оснивања југословенске државе радила под окриљем БПД-а, језгро настајуће српске музичке елите произишло је из ових институција. То је један од важних друштвеноисторијских аспеката који су усмеравали креирање српске музике тога времена, не само у контексту конструисања традиције и канона, већ и у ширим оквирима имплементирања различитих музичких пракси европског типа.

Почетак XX века обележен је виднијим напорима музичких стручњака да преузму доминантну улогу у дефинисању и нормирању српске музике и да се путем својих дистинктивних знања и компетенција равноправно укључе у кругове

српске интелектуалне и уметничке елите. У контексту ширих процеса централизације, професионализације и раслојавања тадашње српске музике, као једног од показатеља модернизационих токова грађанског друштва, превасходно концентрисаних у престоници, ови музичари постајали су главни иницијатори нових уметничких активности и предводници професионалних стремљења у усложњавању музичке струке. Они су свој рад доживљавали као едукативно-дидактичку и национално-еманципаторску мисију, с циљем да се дотадашњи уски оквири српске музике прошире, институционализују и инкорпорирају у структуре друштва и државе. При томе, аспекти едукације и национализације били су неизоставни чиниоци обликовања нације, упркос различитим начинима на које су их замишљали и пропагирали. Све то подразумевало је покушаје да се превазиђу дуготрајни проблеми структурне природе музичке културе и да се изнађу начини путем којих би се музици обезбедио већи значај.

Међутим, овим процесима претходила је дуга предисторија, у којој је музика акцентовала постепено јачање грађанског друштва. Зато се на почетку постављају питања о томе како су се музичке праксе европског типа умрежавале са осталим развојним токовима српског друштва, каква је била њихова улога у модернизацији грађанства, на које начине је деловала у стварању нових музичких навика и укуса, како су се према њој односили представници власти и ко је, уопште, за њу марио у једном претежно аграрном и слабо покретном друштву које се дуготрајно борило са проблемима основне писмености.

Како је то већ назначено у уводу, закључци савремене историјске науке пружају подстицајан ослонац у разматрању ових тема, јер се њихова специфичност знатним делом темељи на проблемима који су проистицали из слабости и ограничавајућих домета културне политике у српском, а потом и у југословенском друштву, дуготрајних и тешко решивих проблема неписмености, појединих дестимулативних и антимодернизацијски усмерених законских прописа, као и бројних других аспеката који су упућивали на неусклађености између сфера државе, њених грађана и цивилних институција у неуједначеним и амбивалентним процесима унапређења и државе и друштва.¹²⁹ С обзиром на

¹²⁹ Димић, Стојановић, Јовановић, *Србија 1804-2004: три виђења или позив на дијалог*; Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. I–III; Petrović, *Između anarhije i autokratije*; Стојановић, *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*,

истраживања која су показала да је и музика акцентовала аспекте истог контекста и да се ни у периоду између два светска рата није довољно инкорпорирала у токове културне политике, овде ћемо укључити део тих закључака, с циљем да се у функцији праћења одређених континуитета окренемо „уназад“, ка почецима увођења одређених музичких пракси релевантних за тренутна испитивања.¹³⁰

Обратићемо пажњу на функционисање војних оркестара, хорских ансамбала и музичког школства, те посебно на њихове улоге у друштву и на споре, али приметне промене односа према музици и музичкој професији. Формације војних ансамбала представљале су до самог краја XIX века једину област музичке културе која је континуирано била финансирана од стране државе, а при томе и јасно дефинисана војним законима. Док династија и представници власти нису имали одговарајући однос према музици, нити су се обазирали на музичке потребе настајућег грађанства, дотле је ресор војске показивао одређену бригу о свом музичком сектору, који је временом развио огроман дијапазон рада. У наредним разматрањима бавићемо се инкорпорирањем музике у социјалне слојеве српског друштва, показаћемо блискост и међусобно прожимање војних и хорских ансамбала у обликовању и национализацији грађанства, али ћемо указати и на суштинске разлике између два сектора. Због начина на које је била организована, као и контекста у оквиру којег је била регулисана, област рада војних ансамбала није могла постати доминантно идеолошко, стваралачко и организационо поље креирања националне музике. У недостатку других пракси, улогу те врсте регулатора српске музике имаће БПД, које ће после првих успешних покушаја укључивања у културну политику добити могућност да оснује музичку школу и да заједно са њом постане главни промотер конструисања националне музике и чинилац груписања тек настајуће музичке елите. Ту проблематику ћемо представити до краја овог поглавља.

Чалић, *Социјална историја Србије 1815–1941*; Иста, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Слио, 2013; Наташа Мишковић, *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. века* (Београд: Музеј града Београда, 2009).

¹³⁰ Видети референце у напмени број 1.

5. СФЕРА ДРЖАВЕ И КОНТИНУИТЕТ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ: ВОЈНИ ОРКЕСТРИ

У време када је у Крагујевцу 1831. године основан оркестар под називом Књажевско-србска банда, музичке праксе европског типа у Србији биле су готово потпуно непознате.¹³¹ Сам кнез Милош имао је своје „Цигане-свираче“ који су га свуда пратили, али је његова изразита наклоност према ромском музицирању постојала упоредо са жељом да музиком издвоји свој имовински и класни положај и истакне га по узору на повлашћене социјалне слојеве других европских држава. Сличне тежње имао је и његов брат, господар Јеврем, па се тако представници тек формиране владајуће династије и наимућнији људи у земљи појављују у улози првих иницијатора музичке „европеизације“. Познат је у том контексту њихов допринос појави првог клавира у Србији, зачетку музичког образовања и салонског музицирања.¹³² Међутим, с обзиром на саму елитистичку природу клавира, који је подразумевао одређену финансијску моћ, па сходно томе и спорије ширење ове друштвене моде, која тек крајем века постаје масовнија културна пракса у грађанским домовима тадашње Србије, иницијативе које су представници владајуће династије предузели у области оркестарске музике показале су много бржи и шири радијус социјалног дејства. Такође, институција војног ансамбла, која је брзо постала омиљена међу свим слојевима становништва, била је свеколики носилац музичке културе и супститут недостајућих цивилних ансамбала.

Посматрано у распону од читавог века, од оснивања прве „банде“, преко увећања броја и хијерархизације оркестара, све до оснивања југословенске

¹³¹ Турски везир у Београду имао је своју музику са мектербашом (диригентом), а чиниле су је две хегеде (виолине), сахан (чинели), велики бубањ, цимбалон, даире и триангл. Сличног састава били су и ромски оркестри са претежно гудачким инструментима и бројним удараљкама. Такође, и сам кнез Милош имао је своје „Цигане-свираче“ и „лаутара“ Кара-Мустафу, који су га свуда пратили. Упор. Божидар Локсимовић, „Свирачи“ у Србији. Цигански оркестри наших градова“, *Музички гласник* 9 (1922): 2–4. О оснивању првог војног оркестра: Anton Kvaternik, „Prva srpska vojna muzika“, *Zvuk* 60 (1963): 715; Радосав Марковић, „Постанак ‘Књажевско србске банде’ и њен културни значај“, *Војска и наоружање Србије кнеза Милоша* (Београд: САНУ, 1957), 28–36; Ђурић-Клајн, „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“; Крајачић, *Војна музика и музичари 1831–1945*.

¹³² Детаљније: Стана Ђурић-Клајн, „Музичко школовање у Србији до 1914. године“, у *Музичка школа „Мокрањац“ 1899–1974*, ур. Вера Зечевић (Београд: Музичка школа *Мокрањац*, 1974), 11–12. О изворима у вези са овом темом, њиховом међусобном неслагању и њиховом тумачењу: Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, 35–37.

државе, али и знатно касније, феномен војног ансамбла заслужује будућа детаљна истраживања у контексту процеса модернизације, урбанизације, музичке едукације, национализације, истраживања свакодневног живота у мирнодопским и ратним условима и бројних других, сасвим специфичних тема у пресеку интересовања историјске и музиколошке науке. Могло би се тврдити да је војни оркестар један од феномена који је на различите начине повезивао деловање државе, цивилних институција и друштва, што је уочљиво већ из самог набрајања његових делатности. Војни ансамбли узимали су учешће у обележавању државних и црквених празника, наступали су у славу династије, државе и победа у ратним сукобима, сарађивали су са разноврсним удружењима, певачким друштвима и појединцима у заједничком музицирању на хуманитарним концертима, учествовали су у реализовању позоришних представа и првим извођењима оперета и опера, свирали су на баловима, забавама и у пленеру, а у Првом светском рату, задржавајући све те улоге, подизали су морал и расположење војника, ратника и избеглица и чинили су значајан фактор у повезивању са савезницима. Најзад, огромна улога коју су војни оркестри имали у раздвајању сфера *високе* и *популарне* музичке културе, што ће касније бити посебно размотрено, чинила је ову музичку праксу изузетно важном.

По ширини социјалног дејства у формирању музичких укуса и навика грађанства, војни ансамбли могли су се поредити само са хоровима. Недостатак формалног музичког образовања дуго је био одлика чланова обе врсте извођачких тела, што је значајно обележавало целокупну музичку културу. Међутим, од почетка је постојала и суштинска разлика, јер су „бандисти“, односно „музиканти“, представљали јасну и законски регулисану професију. Та чињеница није подразумевала неко формално школовање, већ одређену врсту занатског обучавања, које се временом мењало и унапређивало. У том контексту, едукација коју је обављао први капелник Јосиф Шлезингер била је карактеристична и вероватно јединствена у европском контексту, јер је овај музичар био принуђен да обучава регруте, махом потпуно неписмене земљораднике, па је у трагању за посебним методама рада у подучавању музичке ортографије и развијању технике

свирања на оркестарским инструментима полазио од српских народних мелодија, једине музике коју су будући „бандисти“ познавали.¹³³

Захваљујући Шлезингеровој сналажљивости и способности да се прилагоди датим условима, „банда“ је врло брзо стекла могућност да јавно наступа, а њено деловање прерасло је оквиру двора. Оркестар је свирао у различитим приликама. Било је уобичајено да наступа у функционалном патриотском контексту, при празницима и свечаностима слављења владара.¹³⁴ У таквим приликама повремено су му се придруживали и хорови. Већ рани новински извештаји упућују на одушевљеност грађанства српским мелодијама, као и српским колом, које је ансамбл свирао у смењивању са другим комадима играчког карактера.¹³⁵ Хвалиле су се и Шлезингерове обраде и аранжмани, као и интерпретација оркестра, његово искуство и „европејски“ ниво извођења.¹³⁶

Међутим, ансамбл је био састављен од војника, а то је од самог почетка усмерило његово функционисање, формални карактер и статус. Иако је кнез још 1836. године издао наредбу да се „бандисте само с музикалним изученијем, које много труда изискује, занимају“, што је значило ослобађање од редовних војних обавеза, повластицу у односу на обичне регруте и издвајање засебног занимања у професионалној стратификацији друштва, оркестар се временом није удаљио од војне припадности. Напротив, она је озваничена већ првим законом о устројству војске (1839) којим је регулисано да ансамбл чине добровољно

¹³³ Живописно описујући обуку „бандиста“ у којој је капелник имао и три искусна помагача, Шлезингеров биограф Фрањо Кухач наводи и следеће: „Свирати у свиралу умио је готово сваки, али читати и писати ретко који. Требало је дакле, да ови најприје уче читати и писати. То је повјерио кнез официрима и шаржама, а ови су момке доста брзо увјежбали у том, колико је потребно било за нужду.“ Франђо Кућаћ, *Josif Šlezinger, prvi kapelnik knjaževske garde, preštampano iz Vienca (Zagreb, 1897)* 18. Сам Шлезингер имао је невелико музичко образовање, али и богату праксу свирања и дириговања у ансамблима. Можда је управо та ‘музикантска’ црта била један од главних кључева његовог успеха у ондашњој српској средини.

¹³⁴ Миљан Милкић, „Државни и верски празници у војсци Кнежевине и Краљевине Србије“, *Војноисторијски гласник* 1–2 (2007): 7–20.

¹³⁵ Видети на пример: „Домаће новости“, *Шумадинка*, 23. 02. 1850, 32.

¹³⁶ Видети на пример: „Србија. Прослављение подарения великога султанскога ордена князу србскому Милошу Обреновићу у Пожаревцу и Крагевцу“, *Новине србске*, 20. 10. 1935, 165–68. Познато је с каквим је одушевљењем примљено извођење комада *Женидба цара Душана* Атанасија Николића, гарнирано музиком Шлезингера, када је у штампи коментарисано да је „цело предствление (...) у ноте стављено“ и да је „сочинњо (...) у песмама, на форму Талијански опера“. „Србија. Крагуевац, 8. Ноемврија“, *Новине србске*, 16. 11. 1940, 441–42.

пријављени војници пробрани од стране капелника.¹³⁷ По преласку оркестра у Београд губи се и његов првобитни назив и у штампи се помиње као „војена банда“.

Наведеним датумом дефинитивно је била искључена и могућност да оркестар постане дворски ансамбл, као што је то био случај са оркестрима под патронатом крупног племства у државама у којима је традиционално постојала аристократска класа. Са друге стране, цивилни оркестри су у то време и у великим европским срединама били малобројни. Њихово формирање испрва је било везано за филхармонијска друштва, затим за конзерваторијуме или за оснивање различитих видова грађанских оперских позоришта, која постају бројнија после 1848. године.¹³⁸ Међутим, мора се приметити да ни касније, упркос променама у ширем европском окружењу и нарастањем музичких потреба у локалном контексту, српски владари нису били заинтересовани за оснивање Опере и одговарајућег оркестра унутар или изван ње. Исто је важило и за представнике државне власти, без обзира на њихову партијску припадност и на њихове међусобне разлике у односу на питања културе и просвете.

Пракса војних ансамбала била је масовно присутна и у већини других европских држава. Док су у оркестрима локалног значаја најчешће били заступљени само лимени дувачки инструменти и ударалјке, већи и истакнутији ансамбли, попут музика Националне гарде у Паризу или Краљевске артиљерије у Лондону, имали су још и корпус дрвених дувачких инструмената.¹³⁹ И Шлезингеров оркестар чинили су представници све три групе инструмената које су, с побољшањем праксе и повећањем броја обучених музичара, постепено прошириване. Војни оркестри су од времена Француске револуције били неизоставни део патриотских окупљања, масовних националних парада и славља у част државе. Такви спектакли, често организовани под отвореним небом,

¹³⁷ Устроение гарнизоне воиске од 29. маја 1839, Чл. 45, *Сборник закона и уредаба, и уредбени указа* (издатих од 13. фебруара 1839. до априла 1840) према Kватерник, „Prva srpska vojna muzika“, 721–722.

¹³⁸ Детаљне информације о позориштима у бројним европским градовима: Philipp Ther, *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-century Central Europe* (West Lafayette и Indiana: Purdue University Press, 2014).

¹³⁹ Gordon Turner и Alwyn W Turner, *The History of British Military Bands*, I–III (Kent: Spellmount Ltd, 1994–1997); Herbert Trevor, *Nineteenth-Century Bands: Making a Movement*. <http://fds.oup.com/www.oup.com/pdf/13/9780198166986.pdf>; Edward Bevan, *The Evolution of the Military Band in France*. <http://www.worldmilitarybands.com/>.

праћени наступима удружених војних музика, а понекад и хорова, постали су део социјалног живота у многим европским земаљама, јер се брзо увидело да звучно симболизовање националне моћи може да има снажно емоционално и когнитивно дејство. Упоредо са оваквим грандиозним догађајима, војне музике су наступале у разним другим приликама војног и цивилног карактера, уграђујући се у свакодневицу не само великих европских престоница него и мањих градских средина.¹⁴⁰

И војни ансамбл у Србији имао је велики спектар рада. Поред музичког облежавања државних и националних празника, политичких догађаја и дворских свечаности, у којима је био међу најактивнијим музичким актерима престонице, он је учествовао у извођењу музичко-сценских представа, а све чешће је постајао и део свакодневног цивилног живота града. Његово свирање се већ од шездесетих година може слушати у парку на Калемегдану, а од последње деценије века постаје много чешће, када поред Народног позоришта, Грађанске касине и дворане Велике школе, поједини простори и баште попут кафане Коларац, Велике пиваре и Смутековца постају уобичајени амбијенти у којима овај ансамбл забавља грађанство, често и заједно са хорovima и солистима. То је био један од показатеља да су се међу становницима Београда временом формирале моде и навике сличне онима које су се упражњавале и у другим европским градовима. Разноврсни наступи „банде“ постајали су део грађанске свакодневице, али и повод за изливе националног сентиментализма и патриотизма.

Стандардни репертоар европских војних оркестара спајао је у себи пригодну музичку литературу и аранжмане из популарних дела уметничке музике, а у том правцу развијао се и београдски оркестар. Међутим, у Србији је то истовремено значило и зачетак готово свих оних облика који ће доминирати локалном оркестарском музиком до краја века: хармонизације народних и грађанских мелодија, маршеви, полке, кадрили и други плесни комади, изводи из иностраних, најчешће италијанских опера, фанатазије и потпурија на популарне теме и народне мотиве. То је музика која ће током процеса модернизације у срединама са

¹⁴⁰ Уз литературу из претходне напомене видети такође: Jitka Bajgarová, ур., *Vojenská hudba v kultuře a historii český země* (Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007); Eugen Brixel, Gunther Martin и Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik: von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform* (Graz: Edition Kaleidoskop, 1982).

богатијим концертним животом постајати део масовног музичког тржишта. У српском окружењу она ће имати још најмање једну кључну функцију, чинећи и припрему за појаву различитих музичких форми *високе* уметности. Тај процес раслојавања почеће на самом крају XIX века.

Значајно је обратити пажњу на поједине податке о „банди“ и њеним „музикантима“ у оквиру војних закона и аката. Њихова контекстуализација у сагледавању односа између музике, државе и друштва може да помогне у бољем разумевању развоја српске музике, њене социјалне инкорпорираниости и проблема који су се наслеђивали и временом усложњавали.

У патријархалном, структурално неиздиференцираном друштву какво је било српско, административни кораци државе о војној музици подстицајно су деловали на организацију и развој целокупне музичке праксе. Бројни прописи наводе на закључак да је војна власт тежила унапређењу нове делатности којој се, са сваком новом законском регулативом о ресору војске, посвећивала све већа пажња.

Регулисало се место оркестра и његов састав који је временом бивао све бројнији, одређивала су се права и обавезе бандиста чији је положај постајао све повољнији и сигурнији. Предвиђало се да музичари који се у свирању посебно истичу добију чин подофицира (1854), усложњавало се и њихово степеновање, па су 1864. распоређени у пет, а 1870. године у дванаест класа. Од почетка су били боље плаћени него обични војници, њихова примања разликовала су се у зависности од класе којој су припадали, а прописи су их, већ од четрдесетих година, стимулисали на дужи останак у служби.¹⁴¹ Захваљујући овим законским

¹⁴¹ „Устроение гарнизонног воинства“ од 10. јануара 1845. и Решење од 25. јула 1845, *Сборник закона и уредаба, и уредбени указа издатих од 1. јануара 1845. до краја 1846*; „Устројеније војске“ од 24. маја 1861, *Сборник закона, уредаба, наређења и објашњења војних издатих од 1861. до 1873*, Београд, 1882, према: Kvaternik, „Prva srpska vojna muzika“, 722–23. Године 1945. капелник је имао годишњу плату од 500 талира, тамбурмажор је добијао 180, бандиста I класе 144, II класе 72, III класе 24 талира годишње. У поређењу са примањима тадашњих интелектуалаца, може се закључити да су капелник и старији „бандисти“ имали солидне плате. На пример, стални годишњи приход Јоакима Вујића у Књажеско-србском театру 1836. износио је 120 талира. У време обнове крагујевачког позоришта 1840, Атанасије Николић, професор математике у Лицеју, имао је годишњу плату од 600 талира и налазио се на врху платног списка (Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба* (Београд: „Луча“, Библиотека Задруге професорског друштва, 1939). 125, 173). Судаћи по архивским документима, Шлезингер је још 1856. стекао право да се изравна са осталим државним чиновницима, а 1859. године био је произведен за капетана. Ове податке наводи Ђурић-Клајн (Архив Србије, Министарство иностраних дела, V., ф. II, р. 52, 1856. и ф. III, п. 168, 1859, према: Ђурић-Клајн, „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“, 20), али је, такође, могуће, како тврди Кватерник, да одлука да капелник има чим капетана ипак није спроведена у дело (Kvaternik, „Prva srpska vojna muzika“, 723). Према Кухачевим изворима,

одредницама ансамблу је дата могућност да одржи сталност састава, као и да се у њему нају појединци са дужим извођачким искуством, што је вероватно имало позитивне ефекте на побољшање квалитета музицирања. Све то говори у прилог закључку да су посебном угледу и друштвеном статусу „банде“, о којима сведочи и ондашња штампа, допринели не само њени разноврсни музички наступи већ и закони. Они су и у оквиру саме музичке струке успостављали хијерархију, а капелник је, као ‘командујући’ ансамбла, био на врху те хијерархије захваљујући специфичном знању које је поседовао.

Законско регулисање приватног свирања „банде“ такође је подстицајно деловало на стицање искуства и на вишеструко присуство оркестра у цивилном животу. Испрва је већина наступа била по службеној дужности, а за приватно свирање поводом празника, слава и других свечаних догађаја у двору или код виших војних старешина, банда је добијала поклоне у новцу. Како су потребе за оваквим видовима приватног музицирања постајале све веће, јер су имућни појединци и разна удружења тражили да капела свира на њиховим приредбама, решењима од 1863. године прописано је да се и бакшиш, попут редовних примања, дели према заслугама. Банди је дато право да „на приватним јавним местима и код приватни но поштени грађана свирати може“, а сматрало се да овакви наступи могу позитивно да делују на музичаре „да се већма у музикалној вештини дотерају“. Мислило се и на „бандитску касу“, пошто је било прописано да се део прихода одваја за поправку и набавку нових инструмената, као и за „инвалидско заведеније“, које ће касније бити озвакоњено под називом Бандитски фонд (1880), односно Фонд војних музиканата и значара, чије се постојање може пратити до 1931.¹⁴² Сви ови прописи били су основа друштвене сигурности коју је пружао посао војног музичара, што је допринело порасту интересовања за ову професију.

С повећањем војске у Србији расла је и потреба за војним ансамблима, па се крајем века доносе решења о оснивању нових састава који ће деловати широм земље. Ове промене биле су и део модернизације војске и њеног реструктурирања

међутим, Шлезингер јесте имао чин капетана, па је 1967. године, као већ пензионисани капелник добио од кнеза Михаила повишицу, односно мајорску пензију (Kuhač, *Josif Šlezinger*, 49).

¹⁴² Подаци из законских прописа цитирани код Kvaternika, „Prva srpska vojna muzika“, 724.

по оснивању Краљевине.¹⁴³ Тако су 1883. године, уз београдски оркестар, формиране музике у Крагујевцу и у Нишу, а од 1899. сталне војне капеле у сваком пешадијском пуку и коњичкој бригади, које су према бројчаном стању чиниле саставе I (26) и II (18) класе. Овако брзо повећање броја војних музичких капела захтевало је и брзо оспособљавање оркестарског кадра, па се још 1883. предвиђа да у свакој од три постојеће капеле буде и тачно прописан број регрута, односно почетника, а 1899. омогућава се да свака музика I класе може имати по двадесет приправника у престоничком оркестру.¹⁴⁴

У то време, војне музике имају све бољу музичку афирмацију не само у Београду већ и у музичком животу мањих српских средина. Потребе за увећањем ансамбала делимично се решавају и инкорпорирањем школованих чешких и других иностраних музичара, који раде као капелници, али и чланови оркестара. Они се издвајају по својој стручности у односу на друге инструменталисте, па се најбоље пласирају и у додатном, хонорарном раду. О томе сведоче архивске листе војних музичара ангажованих у оркестарском ансамблу Народног позоришта.¹⁴⁵ Међутим, музички кадар континуирано недостаје, све више расте потреба за квалитетнијим, систематичније едукованим музичарима, па се у ресору војске почетком новог века јављају и покушаји институционализације музичког образовања. Први од њих трајао је две године (1905–1907), али није представљао формирање праве школе, већ значајан корак ка њој, као вид централизације учења музике у оквиру VII пешадијског пука на Бањици. Други, предузет у пролеће 1914. године у месту Грејач код Ниша, сведочио је о организовању школе као

¹⁴³ За податке и литературу о структури, организацији и модернизацији војске до 1918. године видети: Слободан В. Ђукић, *Страни утицаји на развој српске војне доктрине 1878–1918. године*, докторска дисертација, рукопис (Београд: Филозофски факултет, 2013).

¹⁴⁴ Решење војног министра од 20. августа 1899, Ф/А No 5877, Наређења од 3. децембра 1899, Ф/Е No. 6580 и Ф/А No. 8703 и Службени вијни лист за 1899, према: Гордана Крајачић, *Војна музика и музичари 1831–1945*, 29–30.

¹⁴⁵ Међу 15 чланова који се налазе на хонорарним платним листама из 1895. године су следећи музичари: Фрања Кречман, Фридрих Снижек, Фрања Мартинек, Венцл Рендл, Петар Прахтхајзер, Јохан Захорик, Венцл Кодеш, Исидор Захорик, Јован Спалински, Јован Копецки, Фердинанд Хоршиц, Јозеф Хуберт, Антон Фрањек, Теофил Хелер, као и хрватски књижевник Густав Матош, који је у то време живео у Београду и у ансамблу свирао виолончело (АМПУС, „Платни спискови музиканата Народног позоришта“, август – децембар 1895. године, ИБ. 10017-2; ИБ. 10012-8; ИБ10021; ИБ10023-2; ИБ10025-1).

засебне установе интернатског типа, која је, међутим, убрзо престала да ради због избијања рата.¹⁴⁶

До ових конкретних корака војних власти, усмерених на професионализацију музичких кадрова, долази захваљујући првенствено Станиславу Биничком. Овај први војни стипендиста који је студирао на једној високообразовној музичкој установи, потицао је из војничке породице.¹⁴⁷ Међутим, његово школовање на Музичкој академији у Бечу помагало је и БПД, за које је Бинички остао везан и касније. Тиме је на упечатљив начин већ у време његовог школовања означена својеврсна двојност овог уметника, који је свој оснивачко-организаторски рад на многим институционалним пољима српске музике спроводио и у цивилној и у војној сфери. У улози референта Министарства војске допринео да се неколико талентованих војних музичара пошаље на студије у Праг, што ће у годинама пре Првог светског рата резултирати увећањем броја академски образованих војних капелника.¹⁴⁸

Упоредо са процесом професионализације настављао се тренд повећања броја војних ансамбала. Некадашња војна „банда“ постепено је прерасла у симфонијски оркестар током капелничког рада Драгутина Чижека (1868–1899). Реорганизацијом војске 1899. године од ње је настао Београдски војни оркестар, а по његовом укидању наступа Музика Краљеве гарде (1904, Оркестар Краљеве гарде од 1907).¹⁴⁹ Поред ових елитних оркестара под вођством Биничког, у Београду делују још три ансамбла – музике Коњичке дивизије, VI пешадијског пука „Краља Александра“ и VII пешадијског пука „Краља Петра“, а по један војни оркестар постоји у Нишу, Крагујевцу, Пожаревцу, Крушевцу, Врању, Пироту, Ваљеву, Неготину и Зајечару. Непосредно после балканских ратова, по

¹⁴⁶ Anton Kvaternik, „Vojna muzička škola i njen doprinos uzdizanju muzičkih kadrova“, *Zvuk* 56 (1963): 88–89.

¹⁴⁷ Његов отац, Стеван Бинички, пореклом из Лике, био је испрва потпоручник аустријске војске. По преласку у Србију добио је чин потпоручника у српској војсци (1870). Унапређен је за пуковника, краљевог ађутанта и команданта Моравске дивизијске области (1883), а у Српско-Бугарском рату (1885) командовао је Шумадијском дивизијом. Слободан В. Ђукић, *Страни утицаји на развој српске војне доктрине 1878–1918. године*, 73, 81.

¹⁴⁸ Реч је о стипендистима Милану Бузину, Николи Стефановићу, Антонију Ђорђевићу Вовесу и Петру Ивановићу. Такође, од 1908. до балканских ратова Бинички држи наставу музике на Војној академији, која је обухватала певање родољубивих песама, музичку теорију и кратак преглед историје музике. Детаљније: Roksanda Pejović, „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“, *Zvuk* 69 (1966): 558–67.

¹⁴⁹ Музика Краљеве гарде била је блех оркестар, а с променом имена постаје симфонијски, као и претходни, Београдски војни оркестар.

територијалном проширењу Србије, настају и музике Косовске, Вардарске и Битољске дивизије са седиштима у Приштини, Скопљу и Битољу.

У ратним околностима, за време повлачења преко Албаније,¹⁵⁰ страдао је велики број музичара.¹⁵¹ Међутим, већ на Крфу почетком 1916. године Бинички има задатак да реорганизује ансамбле и да ради на набавци нових инструмената и формирању нотне архиве, који су пропали током повлачења преко Албаније. Српска војска у то време броји десет оркестара, од којих два најбоља, Оркестар Краљеве гарде и Оркестар Коњичке дивизије, представљају симфонијске саставе (ПРИЛОГ 1).¹⁵²

ПРИЛОГ 1: Подаци о српској војној музици реорганизованој у ратним условима 1916–1918. године¹⁵³

ВОЈНИ ОРКЕСТАР	БРОЈ МУЗИЧАРА (приближан)	КАПЕЛНИЦИ
Музика Краљеве гарде	50	Станислав Бинички, виши капелник Леополд Дворжак, капелник IV класе
Музика Коњичке дивизије	36 (1916) 65 (од 1917)	Драгутин Покорни, капелник I класе Хинко Маржинец, капелник IV класе
Музика Моравске дивизије	36	Вићеслав Нигл, капелник I класе Јосиф Франтловић, капелник IV класе
Музика Дринске дивизије	36	Венцеслав Рендла, капелник I класе Милан Бузин, капелник IV класе
Музика Дунавске дивизије	36	Марко Радосављевић, капелник III класе Петар Ивановић, капелник IV класе

¹⁵⁰ О Првом светском рату и повлачењу преко Албаније: Митровић, *Србија у Првом светском рату*; Петрановић, *Историја Југославије 1918–1988*, књ. 1; Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918. године*, књ. 1.

¹⁵¹ Сам Бинички, почетком 1916, констатује да је страдало много музичара и да би се тешко могло саставити 9–10 ансамбала, „јер се број људи код појединих музика толико смањило, да многе од њих не броје више од 7–8 музичара“ (Реферат Станислава Биничког начелнику ађутантског одељења Врховне команде, сачињен на Крфу, 11. фебруара 1916. Штаб Врховне команде, АТБ. Бр. 60971, према Крајачић, *Војна музика*, 51).

¹⁵² Војне музике су у оквиру својих трупа биле стациониране на Крфу, одакле су се распоредиле у Солун (Оркестар Краљеве гарде), Бизерту у Тунису (Музика Коњичке дивизије, заједно са Резервним трупима и Подофицирском школом), на Халкидики (Музика Вардарске дивизије) и друга места на Солунском фронту. *Исто.*

¹⁵³ Реорганизација спроведена Решењем министра војске ФАО/Бр. 16740, од 9. априла 1916. Према: *Исто.*, 52–53. Користила се свака прилика за попуњавање ансамбала. Тако се војној музици прикључује и група од 42 чешка ратна заробљеника музичке струке, која се средином 1916. пребације на Крф и добија назив „Словено-српска музика“ (Наређења министра војске, Опште војно одељење, ФАО/Бр. 3192 од 21. јуна и ФАО/Бр. 157 од 18. августа 1916, према: *Исто.*, 52–54). Осамнаест преживелих питомаца поменуте војне школе, од укупно 97 који су кренули преко Албаније, придружило музици Коњичке дивизије (Kvaternik, „Војна музичка школа и њен допринос уздизању музичких кадрова“, 89).

Музика Шумадијске дивизије	36	Јосиф Рожђаловски, капелник I класе Никола Стефановић, капелник IV класе
Музика Тимочке дивизије	36	Јосиф Петрик, капелник I класе Јосиф Мајер, капелник IV класе
Музика Вардарске дивизије	36	Јован Урбан, капелник I класе Емил Донт, капелник IV класе
Музика при XXII пешадијском пуку (привремена)	36	Индрих Винш, капелник I класе
Словено-српска музика (група чешких музичара заробљених 1916, стационирана на Крфу. Њени чланови су октобра 1918. примљени у српску војску)	42 (1916. године) 21 (1918. године)	?
УКУПНО:	ВОЈНЕ КАПЕЛЕ КАПЕЛНИЦИ ИНСТРУМЕНТАЛИСТИ	10 18 380 (приближан број 1916) 362 (приближан број 1918)
	МУЗИЧАРИ	398 (приближан број 1916) 406 (приближан број 1918)

Спремност самог војног врха да спроведе реорганизацију оркестара указује на чињеницу да се рачунало на вишеструки значај деловања музике у ратним условима. Активно учешће оркестара представљало је главни део музичког живота, од оркестарског звука на бојном пољу, преко концерата за војнике и рањенике, добротворних приредби,¹⁵⁴ и оних поводом државних, црквених¹⁵⁵ и празника савезника,¹⁵⁶ затим наступа са српским позориштима у избеглишву,¹⁵⁷

¹⁵⁴ Нпр. „За Црвени крст – Кермес у Бизерти“, *Напред*, 03. 05. 1918, 3.

¹⁵⁵ Нпр. „Хроника – Петровданска свечаност“, *Напред*, 30. 06. 1917, 2–3.

¹⁵⁶ Нпр. „14 јули Француски национални празник“, *Напред*, 02. 07. 1918, 1–2.

¹⁵⁷ Вредан извор информација представља рукописни дневник Димитрија Гинића, са детаљним белешкама о представама Српског војничког логорског позоришта у Надору, са којим су наступали и чланови Музике Коњичке дивизије („Дневник представа српског војничког логорског позоришта у Надору [Тунис]“, 1918, НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија, Р 274). О раду Хинка Маржинца, Драгутина Покорног и њихових ансамбала, као и других војних музичара у Скопљу до октобра 1915. године видети: Зоран Т. Јовановић, *Народно позориште Краљ Александар у Скопљу (1913–1941)*, књ. 1 (Нови Сад: Матица Српска, 2005). Такође видети: Драгослав Антонијевић, „Комади с певањем на Солунском фронту“, у *Српска музичка сцена*, ур. Надежда Мосусова (Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995), 104–14; Олга Марковић, *Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014).

домаћим и иностраним солистима, те разних догађаја од формалних концерата,¹⁵⁸ до наступа током биоскопских представа,¹⁵⁹ пријема и забава са француским и енглеским савезницима,¹⁶⁰ и великих турнеја Оркестра Краљеве гарде у Француској¹⁶¹ и Музике Коњичке дивизије у Северној Африци.¹⁶²

Министар је према стручним инструкцијама Биничког доносио наређења о повременом размештају музичара ради попуњавања појединих ансамбла. Поводом припрема за одлазак Оркестра Краљеве гарде на турнеју по Француској током септембра 1916. године, где је ансамбл требало да заступа Србију у оквиру велике прославе у Паризу и да наступи заједно са француском и белгијском градијском музиком, војни министар показао је посебну ревност. Свестан мисије коју музика може да одигра у утврђивању пријатељства са савезницима, наредио је у два наврата привремени премештај појединих истакнутих музичара из дивизијских музика, истичући да је неопходно „да се музика Краљеве гарде,

¹⁵⁸ На пример: „Musique de la Division de Cavalerie Serbe: Protectorat de la France au Maroc, Ville d'Oudjda, Samedi 24. Mars 1917“ [штампани програм 2 концерта, 23. и 24. марта 1917] (НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија, Р 291 IV/12).

¹⁵⁹ Видети нпр. огласе у листу *Hanped*, 02. 06. 1918, 4; 29. 06. 1918, 4.

¹⁶⁰ Нпр. „Garden-Party: au Profit de la Société de Secours aux Blessés et de la Croix Rouge Serbe dans les Jardins du Consulat d'Angleterre de Bizerte: Programme général, Bizerte, le 13 Mai 1917 [програм у рукопису], (НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија, Р 291 IV/8).

¹⁶¹ Pejović, „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“, 565–566.

¹⁶² Вредни пажње су текстови о наступима појединих ансамбала, посебно о разноврсној делатности и афричким турнејама Музике Коњичке дивизије: Маја Vasiljević, „A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“, *New Sound: International Magazine for Music*, 43 (2014): 2014, 123–156; Иста, „Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918)“, *Војноисторијски гласник 2* (2014): 20–41. Француска штампа у Алжиру посебно је пратила наступе и турнеје Музике Коњичке дивизије. Преводи извода појединих приказа ових концерата објављени су у листу *Hanped* (о томе: Крајачић, *Војна музика*, 57–60; исте изводе користи и М. Васиљевић). У потрази за оригиналним текстовима, у дневном лису *L'Echo d'Alger* пронашли смо: „Échos. La musique serbe à Alger“, *L'Echo d'Alger: journal républicain du matin*, 28. 09. 1916; „Échos. La Semaine Musicale Serbe à Alger“, *L'Echo d'Alger*, 01. 10. 1916; „Échos. La Semaine Musicale Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 03. 10. 1916; „Échos. Arrivée de la Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 03. 10. 1916; „Échos. Au Theatre Municipal – Le Concert Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 04.10.1916; „Échos. Le concert de ce soir“, *L'Echo d'Alger*, 05.10.1916; „Échos. La Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 05.10.1916; „Échos. La Musique Serbe à Alger“, *L'Echo d'Alger*, 13.10.1916; „La Musique Serbe à Constantine“, *L'Echo d'Alger*, 16. 10. 1916; „Échos – La Musique Serbe à Alger“, *L'Echo d'Alger*, 08. 03. 1917; „Échos – La Musique Serbe à L'Hôtel-de-Ville“, *L'Echo d'Alger*, 10. 03. 1917; „Échos – Au Square de la Republique“, *L'Echo d'Alger*, 10. 03. 1917; „Échos – La Musique Militaire Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 11. 03. 1917; „Échos – La Musique Militaire Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 13. 03. 1917; „Échos – La Concert de la Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 13. 03. 1917; „Dans les Départements (de nos correspondants). – Département d'Alger. – Blida“, *L'Echo d'Alger*, 13. 03. 1917; „Échos – La Musique Serbe à Alger“, *L'Echo d'Alger*, 26. 03. 1917; „Échos – La Musique Militaire Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 27. 03. 1917; „Échos – La Musique Serbe au Square Bresson“, *L'Echo d'Alger*, 29. 03. 1917; „Échos – La Musique Serbe au Square de la Republique“, *L'Echo d'Alger*, 27. 06. 1918; „Échos – Concerts de la Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 02. 07. 1918.

нарочито за овај пут, што више појача како би утисак њеног суделовања у Паризу био што бољи и величанственији.¹⁶³ Усхићене реакције француске публике у препуним салама и на градским трговима и успех који је војни ансамбл доживео наступима у Паризу и у бројним градовима Француске значили су прво представљање једног српског оркестра у западној Европи, инострану потврду његовог квалитета управо у земљи са најдужом традицијом војне музике, а истовремено и доказ о угледу Србије стеченом током рата.¹⁶⁴

По повратку ансамбла у Солун престолонаследник Александар Карађорђевић морао је бити посебно задовољан учинком турнеје, јер је Биничком и његовим музичарима учинио необичан и пажљив гест. На једном концертном програму сачуваном у рукопису, Бинички је забележио:

„Овај програм, осим прве три речи, написао је својом руком Њ. Кр. В. Престолонаследник Александар, у Солуну, у своме дворцу, 7 Новембра у 9 ч. увече – у очи првога Концерта музике Краљеве гарде у Солуну, по повратку музике из Француске.“¹⁶⁵

Међутим, док је поменута турнеја била више фокусирана на парадни аспект деловања ансамбла и масовне сусрете са грађанством на трговима Париза, Марсеја, Лиона и других градова, турнеје Покорног имале су уз ту димензију и веома захтевне концертне наступе, на којима је овај оркестар изводио и дела попут V симфоније Чајковског, *Шпанског каприча* Римског-Корсакова, Шарпентијеових *Импресија из Италије* или Глинкине свите *Камаринскаја*.¹⁶⁶ Зато се с пажњом морају узети у обзир прикази и критике, које су у француским новинама помно пратиле ове догађаје. Довољно је навести неколико примера.

¹⁶³ Наређења министра војске, Опште војно одељење, ФАО/Бр. 3192 од 21. јуна и ФАО/Бр. 157 од 18. августа 1916, према Крајачић, *Војна музика*, 52–54.

¹⁶⁴ О репертоару и успесима оркестра Краљеве гарде на челу са Биничким, који су коментарисани у француским листовима: Рејовић, „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“, 565–566.

¹⁶⁵ АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, „Програм концерта Оркестра Краљеве гарде“, Солун, 07. 11. 1916, СЂК-31.

¹⁶⁶ За програме видети: Маја Vasiljević, „A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“. Такође видети: НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија. „Musique de la Division de Cavalerie Serbe: Protectorat de la France au Maroc, Ville d'Oudjda, a du Samedi 24. Mars 1917“, програм концерта, 23. и 24. 03, 1917. R-291 IV/12; у Тунису су учествовали у извођењу Вердијеве опере *Травијата*, уз иностране солисте и хор од 50 чланова: „Grande Soirée de gala au Bénéfice des Croix Rouges Italienne & Serbe: Théâtre Rossini, Lundi 18. Février“, R291 IV/18.

Већ после првог од четири концерта у Алжиру на турнеји из 1916. године коментарисано је да у овом граду ретко постоји прилика да се чује „тако комплетан оркестар каква је музика српске Коњичке дивизије“. Његово „извођење било је беспрекорно“, писао је анонимни новинар, преносећи једногласно „мишљење и музичара и познавалаца музике који су присутвовали овој лепој вечери“. Хваљене су „финесе“ и „деликатно осећање“ интерпретације и „ауторитет“ и „мајсторство“ дириговања Драгутина Покорног, па је овај „изванредни концерт“ оцењен као „један од најлепших који су одржани у Алжиру“.¹⁶⁷ Примећено је да је ансамбл „тако изванредно хомоген, тако свеобухватан и дисциплинован“, да су „слушаоци свуда препичавали своје утиске и понављали хвале“ о концерту. Тада је Глинкина *Камаринскаја* „први пут извођена у Алжиру“ и због атрактивности музике и њене интерпретације „тражено је да се понови“.¹⁶⁸ Најава следећег концерта апострофирала је „перфекцију оркестра, богатство програма“ и „националност уметника“, као идеално уклоњене у целину која може само „да освоји публику и привуче је у огромном броју у (...) велику оперску салу.“¹⁶⁹

Током турнеје почетком 1917. ансамбл је наступао у истом граду, када је примећено да су „музички комади француске, руске и норвешке школе“ изведени „са изразитим осећањем за та дела, која су међусобно различитог духа.“¹⁷⁰ У тексту који је најављивао њихово путовање у Блиду, где су била планирана два концерта, истакнуто је да су још од првог сусрета са овим ансамблом добро познате његове вредности:

„(Оркестар) може да се пореди само са концертима *Colonne* у Паризу (...) Ова музика, иако војна, има такође и првокласни гудачки састав, и треба чути 'Danse macabre' Сен-Санса или друге композиције истог квалитета, па да се окусе вредности солиста и извођача.“¹⁷¹

¹⁶⁷ „Échos. Au Theatre Municipal – Le Concert Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 04.10.1916.

¹⁶⁸ „Échos. La Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 05.10.1916.

¹⁶⁹ „Échos. La Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 05.10.1916.

¹⁷⁰ „Échos – La Concert de la Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 13. 03. 1917.

¹⁷¹ „Dans les Départements (de nos correspondants). – Département d'Alger. – Blida“, *L'Echo d'Alger*, 13. 03. 1917.

Иако су извештаји у штампи изказивани уз повремене изливе емоција, и стварање осећања блискости са савезницима,¹⁷² оцене исказане у суперлативима нису могле имати упориште само у дубокој наклоности према Србима већ и у процењивању представљених уметничких резултата.

Из архивских извора може се сазнати да је Музика коњичке дивизије требало да путује у Лондон на велику свечаност поводом Лондонске општине. Било је планирано да уз пет официра и 100 војника са крилнима, које је требало да одаберу команданти резервног пука и Првог српско-хрватско-словеначког пука, крене и Драгутин Покорни, са капелником Николом Стефановићем, наставницима-обвезницима чиновничког реда Миливојем Покорним и Димитријем Големовићем, и 65 чланова оркестра. Будући да је то био сам крај рата, путници на повратку из Лондона требало је да се врате у Солун, уместо у своју стару базу у Бизерти.¹⁷³ Међутим, прослава је била отказана, а планирани пут у Солун, пре повратка у Србију, реализован је 24. октобра 1918. године.¹⁷⁴

Подела на дивизијске музике учињена за време рата остаје основа потоње реорганизације војних ансамбала по формирању Краљевине СХС. Статистике из 1922. године показују да у новоформираној држави постоји укупно 27 војних ансамбала (ПРИЛОГ 2).

Војне музике ће се даље професионализовати и повећавати у периоду између два светска рата, а преовлађујуће иностране капелнике временом ће замењивати домаћи музичари, јер се 1920. оснива Војна музичка школа у Вршцу, која од 1926. године има и течај за диригенте. Њен настанак издејствовао је Драгутин Покорни, који је после одласка Биничког на чело београдске Опере постао референт за музику Министарства војске и оркестра Краљеве гарде (1920–37).

¹⁷² На пример: „Српске песме, прожете горком меланхолијом, помало нам откривају душу сељачке и ратничке нације, која нам је постала тако драга. Пре неки дан, у Градској већници, један од српских музичара певао је својим једрим гласом, пратећи се на виолини, неколико тих народних мотива и одушевио је присутне. Каква штета што нам нису донели неколико хорова у истом стилу!“ „Échos. La Musique Serbe“, *L'Echo d'Alger*, 05.10.1916.

¹⁷³ Такође, било је предвиђено да пиколести из оркестра не иду на пут, већ да са капелницима Вићеславом Ниглом и Емилом Донтом, уз целокупни материјал Музике коњичке дивизије, директно крену за Солун („Објава за Драгутина Покорног“, 20. 10. 1918, „Наредба“ бр. 2490, 9. 10. 1918, „Наредба“ бр. 250, 5. 10. 1917, „Наредба“ бр. 239, 15. 10. 1917, НБС, Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија, Р 291/III/6; Р 291/III/5; Р 291/III/3; Р 291/III/4).

¹⁷⁴ Наредба бр. 2501, 21. 10. 1918; Наредба бр. 2508, 23. 10. 1918 (*Исто.*, Р 291/III/7; Р 291 III 8).

ПРИЛОГ 2: Подаци о војним музикама у Краљевини СХС 1922. године (МГ 2 (1922): 6–7).

ГРАД	ВОЈНА КАПЕЛА	БРОЈ МУЗ.	КАПЕЛНИК	КЛАСА
Београд	Музика Краљеве гарде	75	Драгутин Покорни и Миленко Пауновић	-
Београд	Фанфаре Коњ. Одељења Музике Краљеве гарде	24	Ј. Фридл	-
Београд	Београдска војна музика	50	Јосиф Петрик	I
Београд	Музика Дунавске дивизијске области	50	Венцл Рендла	I
Ниш	Музика Моравске див. области	50	Хуго Ридл	I
Крагујевац	Музика Шумадијске Див. Области	32	Никола Стефановић	II
Ваљево	Музика Дринске див. Области	32	Милан Бузин	II
Зајечар	Музика Тимочке див. Области	32	Хинек Блах	II
Приштина	Музика Косовске див. Области	32	Арнолд Власек	II
Скопље	Музика Вардарске Див. Области	50	Јосип Свобода	I
Битољ	Музика Битољске див. Области	50	Нико Владо Б. Черња	I
Нови Сад	Музика Потиске див. Области	50	Петар Ивановић	I
Суботица	Музика I коњичке дивизије	50	Индрих Винш	I
Бечкерек	Бечкеречка војна музика	32	Милорад Радуловић	II
Загреб	Музика Савске див. Области	50	Иво Мухвић	I
Загреб	Загребачка војна музика	50	Јосиф Чермак	I
Осјек	Музика Осечке див. Области	50	Јован Урбан	I
Вараждин	Вараждинска војна музика	32	Драгутин Шмид	II
Дубровник	Дубровачка војна музика	50	Иван Чижек	I
Сплит	Сплитска војна музика	50	Леополд Дворжак	I
Љубљана	Музика Дравске див. Области	50	Др. Јосип Черин	I
Марибор	Мариборска војна музика	50	Федро Херцог	I
Сарајево	Музика Босанске див. Области	50	Јосип Ражђаловски	I
Мостар	Музика Јадранске див. области	32	Вићеслав Нигл	II
Бања Лука	Музика Врбаске див. Области	32	Јосиф Мајер	II
Тузла	Тузланска војна музика	32	Иван Винцетић	II
Цетиње	Музика Зетске див. Области	32	Драгутин Петровић	II
	ВОЈНЕ КАПЕЛЕ	27		
	КАПЕЛНИЦИ	28		
	ИНСТРУМЕНТАЛИСТИ	1.169		
	УКУПНО МУЗИЧАРА:	1.197		

У школу се годишње уписивало 120–180 ученика, а у међуратном периоду из ове установе изашло укупно око две хиљаде питомаца. Карактеристично је да су

многи од њих радили не само у војним оркестрима већ и у другим ансамблима цивилног типа све до позних година XX века.¹⁷⁵

Очигледно стимулативни контексти комуникације са другим културама, који су и поред сталног суочавања са страдањима у ратним условима били подстицајан фактор не само квалитативних аспеката у неговању оркестарског извођаштва већ и потврде вредности и стицања једне нове врсте самопоуздања, представљали су непроцењиву добит српске музичке културе. Стицај ратних околности иза фронта, иза огромних људских и материјалних губитака, стратегија ратовања и вођења битака, иза пораза и победа, али у густој умрежености са њима, градио је паралелне светове „малих“ људи и њихових судбина и померао је хоризонте доживљаја сопства и другости, како на личном тако и на колективном плану. Ако је музика успевала да у различитим моментима планираних догађаја, протоколарних сусрета и свеколиких комуникација са представницима савезничких снага – од значајних личности војске, преко дипломата и државних функционера, до припадника хуманитарних организација, успешних солиста и бројних музичара¹⁷⁶ – подигне борбени морал, допринесе упознавању и зближавању са француским, али и британским, белгијским, италијанским и америчким учесницима у ратним збивањима, те се на тај начин активно укључи и у подсећање на хуману природу човека, која се у девастирајућим ратним условима губила и заборављала, за српске музичаре то је било једнако непроцењиво искуство. Оно је имало посебну, додатну димензију у земљама Магреба. Налазећи се у средишту локалних колонијалних околности, а из позиције пријатеља колонизатора, Покорни је са својим музичарима био у прилици да дође до директних, искуствено доживљених сазнања о

¹⁷⁵ О организацији и начину рада школе: Kvaternik, „Vojna muzička škola и njen doprinos uzdizanju muzičkih kadrova“, 86–96.

¹⁷⁶ Међу сталним гостима и верним обожаваоцима музике ансамбла Покорног и драмских представа Гинићеве трупе био је командант Северноафричке војске и војни гувернер у Бизерти, адмирал Емил Гепрат (Émile Guépratte, 1856–1939). Такође, једнако посвећен у праћењу Музике Коњичке дивизије био је и Градоначелник града Алжира, Шарл де Галан (Charles de Gallan, 1851–1923), који је са Покорним остао у пријатељском контакту и после Великог рата. За ове и бројне друге контакте са појединцима, дипломатама, хуманитарним организацијама и појединим уметницима: Maja Vasiljević, „A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“. Видети такође и наведени рукописни дневник представа Димитрија Гинића.

различитостима људских светова и цивилизација.¹⁷⁷ Међу бројним „безименим“, сасвим „обичним“ људима, са којима су остваривани контакти у многим, а посебно у масовним манифестацијама организованим на појединим тачкама мапе Солунског фронта и француске државе, овде је то значило и сусрете са до тада још мање познатим, индигеним становништвом, које је у појединим местима Туниса, Алжира и Марока показивало радозналост и интересовање за наступе српских позоришних и музичких уметника.¹⁷⁸

Остављајући ширину испитивања овог сложеног контекста за будућа истраживања, окренућемо се постављању оквира и појединих теза важних за проучавање процеса имплементирања европских музичких пракси, њиховог прилагођавања локалних условима, а кроз њих, истовремено, и обликовања друштва као грађанства и нације.

Сагледавање деловања војне музике у великом временском распону, од почетака из времена кнеза Милоша до првих година по оснивању Краљевине СХС, омогућава нам да апсолвирамо неколико важних проблема. Први од њих везује се за законско регулисање војних ансамбала, питања стручног оспособљавања музичара и социјалног инкорпорирања саме праксе.

Један од очигледних закључака односи се на чињеницу да су се закони стално окретали различитим видовима унапређења војне музике, али да је организација самог школовања дуго одлагана. Прописи с краја столећа одређивали су бројне детаље о оркестрима и њиховим члановима, водили су рачуна о постојању приправника, али се нису дотицали нивоа њиховог музичког образовања и квалитета музичке наставе. Часове из неког дувачког или гудачког инструмента држали су капелници или чланови оркестра. Тражило се савлађивање појединих „грифова“ и лествица, затим се прелазило на „марш-књишку“ и потом на комаде.¹⁷⁹ Циљ је, дакле, био да се питомац што пре снађе у пракси и уђе у

¹⁷⁷ Покорни је о томе оставио богате записе у свом дневнику, од чега је један део објављиван у листу *Hanped*. Видети: Маја Vasiljević, „A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“.

¹⁷⁸ После рата објављене су сачуване фотографије, на којима су забележени представници локалне етничке заједнице пред представу комада *Видо* у српском војничком позоришту у Надору, које је често наступало са Музиком Коњичке дивизије. Видети две фотографије: Д. Гинић, „Сцена пред представу српског војничког позоришта у Африци“, *Comoedia* 7 (1923): 28–29.

¹⁷⁹ „О нашим војним музикама“, *Војска*, 1. 04. 1906, према: Пејовић, *Српско музичко изовђаштво романтичарског доба*, 312.

оркестар, а учење музике сводило се на обучавање које, у начелу, није схватано другачије од војне обуке.

Музика је, заправо, дуго разумевана и доживљавана као врста занатске вештине, која може да се савлада код мајстора-практичара. Такви ставови, као што ће то показати каснија испитивања, били су део опших менталних представа, које су имале основ у предмодерном начину мишљења. Међутим, у самој сфери војне музике, они су могли да буду прихватљиви с обзиром на функционалну улогу коју је ова пракса имала у оквирима војних потреба. У том контексту мора се истаћи и спремност војног врха да прихвати промене и подстицај од стране високообразованог уметника који је на почетку века дошао на чело музичког ресора војске. У том тренутку постојала је огромна разлика у поређењу са „нултим“ стањем из времена кнеза Милоша. Околности Првог светског рата прекинуле су започете континуитете у области професионализације, који су пред сам рат резултирали и оснивањем војне музичке школе, прекинуле су и започете процесе подизања и уједначавања квалитета војних музика, али су, са друге стране, донеле једно сасвим ново искуство. После претрпљених губитака, а посебно страдања већег дела генерације питомаца новоосноване школе, ансамбли су реорганизовани и попуњавани, едуковане су и нове снаге, а војне власти, Бинички, Покорни и други музичари били су, чини се, максимално спремни да се са својих позиција посвете овим проблемима и да српским војним музикама обезбеде услове за напредак и успехе у представљању пред савезницима. То се потврдило и након рата, брзим формирањем нове, сталне војне музичке школе.

У поређењу са доступним изворима о војним ансамблима у другим земљама од средине XIX века до краја посматраног периода, може се закључити да је произвођење војне музике у Србији, и као формације и као праксе, резултирало успешним процесом, иако се организација самог образовања одлагала. Та теза може се поставити чак и у поређењу са богатим европским културама.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Недостатак одговарајућих музичких кадрова у војсци, ангажовање иностраних музичара за војне потребе и квалитативна неуједначеност међу војним музичарима и ансамблима представљали су проблем и у другим европским земљама током XIX века, па и касније. На пример, у Британији је постојала дуга традиција аматерског свирања, а упркос групи добро обучених немачких музичара, која је захваљујући војводи од Јорка дошла из Хановера крајем XVIII века, неуједначености у музичком образовању и квалитету „банди“ представљале су реалност и током прве половине XIX столећа. На овај проблем утицала је и децентрализована структура британске војне музике. Бандисти Краљевске артиљерије и Краљевске војне академије

Међутим, ситуација постаје далеко сложенија, а закључци амбивалентни, уколико се исти проблеми сагледају у ширем контексту српске музичке културе. Војна музика била је једина законски регулисана и континуирано подржана музичка пракса од стране државе, како у материјалном тако и у организационом погледу. Будући да српско друштво није било довољно снажно да се током XIX века самоорганизује у правцу остваривања већих пројеката музичке едукације и национализације, као и да представници династије, црквених и просветних власти нису били заинтересовани за озбиљније улагање у музичку културу (о чему ће касније бити речи), од војне музике очекивало се да одговори захтевима не само сопственог ресора, већ и многобројним династичким, државним и друштвеним потребама за музиком, које су се све више увећавале. По томе се ситуација у музичкој култури разликовала од већине других европских држава.

Војни музичари постајали су фактор умрежавања са свим значајним процесима музичке едукације, модернизације, национализације и комерцијализације српског друштва, што ће се у многим аспектима потврдити током наредних поглавља. У том контексту настајали су и конфликтни и амбивалентни односи према формацијама војне музике и њихових представника, што је изузетно сложена тема која би се у будућим, засебним проучавањима, морала и додатно истражити. Она ће у задатим оквирима овога рада бити усмерена ка одговору на питања о утицају војне музике на обликовање друштва као грађанства и нације и на дефинисање доприноса ове праксе и њених представника на креирање националне уметничке музике.

С тим циљем, тренутни закључак завршавамо контрапунктом, датим у виду два примера. Један од њих тиче се сталних проблема који су постојали с краја XIX

финансирани су из централног војног фонда, али су сви други били под директним новчаним надлештвом официра. Због тога је велики број ансамбала био слабог квалитета, а њихови чланови у лошем материјалном положају. Поједини оркестри, пре свега они у Лондону, достигали су више извођачке стандарде и истовремено су уживали стабилност и бољи третман. Њихови официри, спремни да издвоје веће новчане суме, били су склони ангажовању иностраних, најчешће немачких капелника, али и истакнутих енглеских цивилних музичара какав је, на пример, био обоиста Хенри Кук (Henry Cooke), професор Краљевске музичке академије. Предуслов за решавање образовних проблема појавио се 1857. године, када је захваљујући војводи од Кембрица основана Војна музичка школа у Лондону, као право решење за потоњу професионализацију британских војних оркестара. Видети: Gordon Turner и Alwyn W. Turner, *The Trumpets Will Sound: The Story of the Royal Military School of music*. Како је то већ наведено у уводу, напомињемо, такође, да је област војне музике ново и недовољно истражено подручје у међународним оквирима, те ове закључке треба узети као прелиминарно полазиште за даља, детаљнија испитивања.

века, али и касније, у покушајима да се у Народном позоришту установи оркестар од чланова војне музике, који су у више наврата резултирали и писаним договорима и уговорима између војног министра и управника позоришта, али нису успевали да остану на снази. С обзиром на сложености интереса, потреба и могућности, некада уз подршку министра просвете или без његовог интересовања за овај проблем, договори нису могли да потрају.¹⁸¹ Довољно је у том погледу имати у виду једну једноставну чињеницу. Због преоптерећености оркестра војним обавезама и честим, понекад и изненадним захтевима Двора за ангажовањем војног ансамбла, пробе у Позоришту су отказиване, а представе нису могле да се одрже или су замењиване онима са мање музике.¹⁸²

Други пример упућује на исти закључак, који је нешто више од две деценије касније исказан јавно, с револтом, на начин нове, најмлађе генерације музичких професионалаца тога времена:

„Не може се замислити да оркестар који је у вечитом послу најразличитије врсте, и на маршу, и пред двором, и у биоскопу, у Народном Позоришту, концертној сали, и на балу, има одређену и симпатичну физиономију. Осим тога људи су толико заморени, да се у пуном смислу те речи једва држе на ногама. Ја им се дивим. (...) Они данас са чудном истрајношћу свирају музику за ‘Егмонта’ или ‘Дорћолска посла’ или ‘Виларове Драгоне’, да сутра може бити изводе какав ‘Гладијаторски марш’ или ‘Девету Синфонију’, или интерпретирају давно очекивану, и на жалост и срамоту још не изведену, драмску бајку ‘Вече на мору’ од П. К. Божинскога. Оркестар Краљеве гарде се жртвује, ми то осећамо, али знамо да за културни прогрес те жртве не значе ништа. На против. Време је дошло да добијемо цивилни оркестар, који ће *моћи* да врши музичко-цивилизаторску мисију. А оркестар Краљеве Гарде треба оставити његовом правом позиву. Није тешко саставити нов оркестар. Имали смо га пре неколико година, и људи из њега данас свирају у нашим великим хотелима, а неколико их је у самом оркестру Краљеве Гарде. Не знам ко је томе крив, али знам да онај ко би могао решити такозвано ‘оркестарско питање’ грешити што га не решава. Јер је оркестар база за највиши и интелектуалнији музички живот у нас. И онај

¹⁸¹ Верослава Петровић, „Проблеми управника Народног позоришта Милорада Шапчанина око ангажовања војног оркестра“, у *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић (Београд: Српска академија наука и уметности, 1997), 525–36.

¹⁸² Видети нпр. писма: Капелник Драгутин Чижек управнику Позоришта Милораду Шапчанину, о отказивању пробе због програма на Двору, 13. 10. 1889; Капелник Позоришта Даворин Јенко управнику Позоришта Милораду Шапчанину, да војна музика свира на Двору, с потврдом капелника Чижека о заузетости свих музичара и немогућности да свирају на представама *Врачаре* и *Радничке побуне*, 10. 01. 1889 (АМПУС, Збирка архивских докумената: Административна документа и лична документа, И.Б.19631).

који *неће* да створи ту базу, стаје на пут једном културном изразу нашега духа. А не треба да кажем шта то значи.¹⁸³

Овај цитат из пера Милоја Милојевића отвара тек назначене амбивалентности, које су проистицале не само из проблема преоптерећености ансамбла већ и из различитих виђења начина и стратегија обликовања друштва као грађанства и као нације, наговештавајући да су се (нецитирани) „кривци“ могли пронаћи и у државним и у музичким и у ширим уметничким круговима, у зависности од очекивања, потреба и интереса оних који су за њима трагали, заузимали позиције у музичкој култури и постављали норме о просвећивању и унапређењу нације, понекад и заборављајући на оне којима су те рецепте упућивали. У том сложеном контексту између жеља, интереса, утопија и могућности креирана је и српска уметничка музика. Војни ансамбли биће међу њиховим значајним носиоцима, али ће војна музичка сфера остати по страни од формирања централних токова моћи у пољу музичке културе, па тако и конструисања српске музичке традиције и њених канона.

6. ИНСТИТУЦИЈЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ, ИНИЦИЈАТИВА ПОЈЕДИНЦА И КОЛЕБЉИВОСТ ДРЖАВЕ

6.1. МАСОВНОСТ ХОРСКОГ УДРУЖИВАЊА

Певачке и друге аматерске музичке дружине биле су типичан вид социјалног и уметничког удруживања у европском грађанском друштву XIX века. Испрва су чиниле један од важних модела буржоаске културе, знак диференцијације новоформиране класе у успону, да би се временом шириле на друге друштвене слојеве и доприносиле процесима социјалне хомогенизације, музичке едукације и национализације. Ако се њихова појава везана и за српско становништво значи

¹⁸³ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Из концертне сале“, *Српски књижевни гласник* XXVIII/5 (1912): 389–90.

као култура бидермајерског типа, како је то у новијим истраживањима учињено позивањем на Далхауса (Carl Dalhaus, онда се и почетак развоја српског хорског удруживања може окарактерисати у аналогним оквирима бидермајерске историје институција.¹⁸⁴ Међутим, певачка друштва у Србији заступала су једну од доминантних музичких пракси XIX stoleћа и с обзиром на специфичности самог контекста имала су не само улогу историјског медијатора између елитне и масовне музичке културе, као што је то био случај у западној и централној Европи. Она су чинила нуклеус из којег су се стварали и обликовали институционални, програмски и доминантни вредносни оквири српске музике, па тако и средишњи токови конструисања *високоуметничког* националног музичког стваралаштва. Истовремено, ширење хорске културе на све слојеве друштва чинило је један од симптома друге индустријске револуције у Европи од половине XIX века, а такви процеси масовног певаштва обележили су и многе делове Бакана и саму Србију.

Појава певачких друштава у Србији од средине века захватила је релативно брзо не само Београд, Шабац, Неготин, Крагујевац, Ниш и друге градове, него и поједине варошице и мања места.¹⁸⁵ Тај процес континуирано је деловао и у периоду између два светска рата, када је хорска пракса већ увелико функционисала као традиционални вид српске музичке културе и када у појединим срединама, пре свега у Београду, више није имала примарну улогу у музичком животу. Тада су певачка друштва оснивана и у појединим селима попут Лозовика, Крњева, Вранова или Кличевца, као и у косовским и македонским крајевима, односно на подручју Вардарске бановине. Међутим, у Скопљу је још 1907. године деловало Српско певачко друштво *Вардар*, а нешто касније и друштво *Константин* у Куманову. Такве дружине настајале су у складу са

¹⁸⁴ Carl Dalhaus, *Nineteenth-Century Music* (Los Angeles и London: Berekley 1989), 171; Marković, *Transfiguracije srpkog romantizma*, 35.

¹⁸⁵ У периоду до 1914. године хорска друштва у Србији настајала су током педесетих година у Београду, Неготину и Шапцу, током шездесетих у Смедеревској Паланци, Зајечару, Пожаревцу, седамдесетих у Крушевцу, Трстенику, Неготину, Крагујевцу, Нишу, Врању, Зајечару, Београду, осамдесетих у Нишу, Великом Градишту, Врању, Ужицу, Аранђеловцу, Крагујевцу, Смедереву, Пожаревцу, Јагодини, Лесковцу, Краљеву, Лозници, Алексинцу, Пироту, Београду, деведесетих у Смедереву, Нишу, Крагујевцу, Пожаревцу, Рачи, Младеновцу, Прокупљу, Параћину, Београду, током 1900–1914. године у Убу, Ужицу, Горњем Милановцу, Кладову, Крушевцу, Великој Плани, Осипаоници, Ваљеву, Крупњу, Варварину, Алексинцу, Чачку, Лесковцу, Крагујевцу, Београду. Према: Пејовић, *Певачка друштва*, св. 1 и 2; Иста, *Српско музичко изавођаштво романтичарског доба*, 98.

национално-политичком и културном идеологијом српске државе и њеним акцијама „продора на Југ“ с почетка XX века, када је и сама музика била део борбе за превласт на овим просторима.¹⁸⁶ Истовремено, постојала је све израженија тенденција успостављања различитих облика сарадње са српским, али и другим певачким уружењима на подручјима северно и западно од државних граница, а посебно са српским дружинама из војвођанских градова, где је певаштво имало најјачу традицију. Њихово међусобно умрежавање, са окретањем ка Београду као Пијемонту националне интеграције, такође је акцентовало динамику политичко-идеолошких стремљења, која су се показала као снажни покретачи у обликовању националне музике, а истовремено и у процесима масовног национализма (о томе детаљно у II поглављу).

Познато је да се тешко може установити тачан број српских певачких друштава, јер су многа од њих радила с прекидима, гасила се, припајала другим дружинама или поново деловала под новим именом. Зато се и њихов попис, начињен пре више од две деценије, мора схватити само оквирно и, у великој мери, условно.¹⁸⁷ У проучавањима која смо обављали последњих година забележили смо на десетине дружина које нису обухваћене тим пописом, па се може претпоставити да ће будућа истраживања допринети даљем увећању ових бројева.¹⁸⁸

¹⁸⁶ У време оснивања дружине *Вардар* у Скопљу, у овом граду није било засебних певачких институција, али је постојала музика турске занатлијске школе (Ислахана), грчка и егзаријска музика, као и ђачки хорови у бугарској богословији и прогимназији, и у српској гимназији и учитељској школи. У Куманову је поред српске певачке дружине радило и бугарско Самообразователно дружество, а с променом граница после балканских ратова ове певачке институције спојиле су се у једно друштво под именом *Змај*. Пера Ж. Илић, „Музика у Скопљу“, *Музички Гласник* 5 (1922): 4; *Гусле* 8 (1913): 119 и 9 (1913): 140.

¹⁸⁷ Према пописима Р. Пејовић може се израчунати да је до 1941. године постојало преко 400 српских певачких друштава, од којих је преко 100 било активно на подручју данашње Србије без Војводине. Око 200 их је забележено у Војводини, око 100 у Хрватској и Далмацији, Босни и Херцеговини, Македонији, Банији, Румунском Банату, као и неколицина у Будимпешти, Бечу, Грацу, Чикагу, Питсбургу итд. Видети: Пејовић, *Певачка друштва*, св. 2, 32–35.

¹⁸⁸ У часописима *Музички гласник (МГ)*, *Гласник Музичког друштва Станковић (Гласник МДС)* и *Весник Јужнословенског певачког савеза (Весник МДС)* у оквиру рубрика везаних за вести из музичког живота, које нису биле предмет интересовања ранијих истраживача, појављују се информације о певачким друштвима којих нема у постојећем попису. Овде их набрајамо према години када се први пут спомињу, пошто је у изворима ретко наведен датум њиховог оснивања. Уколико су подаци о оснивању и броју чланова дружине познати, назначени су у заградама. ГОДИНА 1922: ПД *Мокрањац* (1922), Скопље; ГОДИНА 1926: Београдско жељезничко музичко друштво (1926); ГОДИНА 1927: Радничко певачко друштво *Никола Тесла* (1927), Београд; ГОДИНА 1929: Југословенско академско певачко друштво (1929), Земун; ПД *Вишњић*, Рача; ГОДИНА 1930: Хор Београдске трговачке омладине (1930); *Занатлија*, Шабац; *Стеван Провенчани*, Жича; *Будућност*, Пожежено; *Цар Урош* (46 чланова) Призрен; *Кајмакчалан* (60) и

У условима развоја српске музичке културе XIX века, у којима није било довољно професионалних композитора и извођача, аматерско хорско певаштво представљало је најизгледније поље музичког стварања и деловања. То је био „ефикасни начин музичког васпитања знатног круга слушалаца“, јер је давао прилику да се успостави непосредан и чврст однос између аутора, извођача и конзумента: „композитори су стварали дела која су чланови певачких друштава прихватили и изводили, а музичка публика разумевала и радо слушала, пошто су композиције управо њој биле намењене.“¹⁸⁹ Отуда су се певачка друштва брзо показала као снажан модел људског удруживања у процесу „креирања имагинарно-мистичног тела нације“.¹⁹⁰ Њихов репертоар, испрва испуњен примерима иностране музике, затим патриотским хорovima, временом је све чешће обухватао и композиције засноване на најснажнијем музичком елементу етничитета, фолклору, који је постао главна основа за пропагирање „урбаноруралне солидарности“.¹⁹¹ Хорска песма подразумевала је садејство са текстуалним предлошком. Такође, део хорског репертоара имао је улогу у богослужбеној пракси, делујући као фактор верске идентификације. Све то заједно чинило је да контекст хорског певаштва, који је укључивао језик, веру и музику, постане снажан медиј у служби политичког васпитања и пропагирања

Атехија, Битољ; *Јека са Вардара*, Велес; *Јакишић*, Крушево; *Братство* (40), Кавадарци; Јеврејско певачко друштво (55), Скопље; *Бинички* (50), Тетово; ГОДИНА 1931: Ковиљско певачко друштво и Дилетантско певачко друштво (престало с радом 1932), Бања Ковиљача; Занатлијско просветно друштво *Гучево*, Лозница; *Пек*, Зеленик; Кличевачко певачко друштво; Црквено певачко друштво, Обреновац; ГОДИНА 1932: Црквено певачко друштво *Успење свете богородице*, Пирот; *Соко*, Сокобања; ГОДИНА 1933: Црквено певачко друштво и ПД *Слога*, Крњево; *Бинички*, Лесковац, Пећко певачко друштво, Пећ; *Јован Скерлић*, Кочане; *Војвода Мицко*, Гостивар; Монополско певачко друштво, Скопље; Монополско певачко друштво, Куманово; ГОДИНА 1934: Београдско певачко друштво *Цар Лазар* (1934); *Морава* и *Југ Богдан*, Туприја; *Његош*, Власотинци; *Нушић*, Косовска Митровица; ГОДИНА 1935: *Малеш* (1935) (18), Берово; *Младост* (1935) (40), Велес; Певачко друштво (1935), Штип; *Шијачки* (54), Гостивар; *Обилић* (55), Скопље; Хор православних свештеника града Скопља; *Стеван Мокрањац*, Битољ; *Братство*, Кавадарци; *Престолонаследник Петар*, Ђевђелија; ГОДИНА 1936: *Биљана* (70), Прилеп; *Реља Крилатица*, Струмица; ГОДИНА 1939: Српска црквена певачка дружина, Косовска Митровица (*МГ* 5 (1922): 4; 6 (1922): 5; *Гласник МДС* (1929): 175; 2 (1930): 17; 3 (1930): 69, 76; *МГ* 1–2 (1931): 53; 3–4 (1931): 121; 7–8 (1931): 260; 3–4 (1932): 100, 121; 9 (1932): 264; 1 (1933): 21–22; 5–6 (1933): 133–134, 163; 9–10 (1934): 214; 7–8 (1939): 180; „Програм Велике смотре хорова певачких друштава из Београда и Земунa“, 7. 11. 1940, приложен примерку *МГ* 1–2 (1941), који се налази у МИ САНУ; *Весник ЛПС* 2–3 (1935): 24; 4–7 (1935): 45–46; 11 (1936): 84).

¹⁸⁹ Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, 131–32.

¹⁹⁰ Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 337.

¹⁹¹ Gelner, *Nacije i nacionalizam*, 175.

колективне културе, „чији је основни циљ да једну аморфну масу претвори у чврсту формацију јасних контура – нацију.“¹⁹²

Међутим, наглашена национална функција певачких друштава била је, истовремено, и изразити фактор њихове социјалне улоге. Као и у деловању војних ансамбала, који су са дружинама често и сарађивали, ти процеси били су неодвојиви, јер се конструисање нације тешко могло замислити без формирања грађанства. Тај аспект је значајан у проучавању ових институција у контексту друштва и државе, јер ако се кроз конституисање грађанских удружења може пратити историјат настанка модерног друштва са његовим разноврсним потребама, онда се феномен хорских дружина у Србији појављује као једно од основних поља таквих сагледавања у области музике. Пре свега, он је имао улогу у паралелним процесима социјалне диференцијације и хомогенизације, што је карактеристично с обзиром на чињеницу да, за разлику од хорова, већина цивилних музичких институција у Србији, а потом и у међуратној Југославији, није имала тако широк простор социјалног дејства нити је поседовала довољно снаге да обухвати целокупно становништво.

Наредна разматрања социјалног састава, начина организације и делокруга рада певачких друштава показале како се кроз асимилацију и ширење ове европске музичке праксе обликовало, мењало и усложњавало српско друштво и како се у функционисању ових облика цивилног удруживања успостављао њихов однос са сферама друштва и државе.

Слично другим врстама грађанских институција, први хорови у Србији настајали су као потреба младе интелектуалне и економске елите, која се у процесу социјалне диференцијације друштва појављује као зачетник и носилац образаца европске културе. Тако пример настанка БПД-а (1853) представља својеврсну парадигму престоничког грађанства средине XIX века, јер његови оснивачи чине структуру београдске елите у малом. Ту су предузимљиви странци, припадници тадашњег горњег економског слоја (трговац Антон Шулиц, часовничар Карло Келиш) и већ познати и прихваћени капелник Јосиф

¹⁹² Тимотијевић, „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, *Наслеђе* 6 (2005): 10.

Шлезингер.¹⁹³ Остала петорица су Срби, међу којима су професори и ректори Лицеја, Емилијан Јосимовић и Коста Цукић, затим први хоровађа друштва и један од ретких интелектуалаца са извесном професионалном музичком спремом Милан Миловук, те Димитрије Нешић, представник најмлађег слоја ђака и великошколаца. Њиховој значајној модернизацијској улози у различитим областима српске државе и друштва припада и оснивање најстарије певачке дружине у Београду.¹⁹⁴

У првој сталној хорској институцији у Србији и касније делују значајни представници науке, уметности, културе и политике, а поједини од њих, попут Стеве Тодоровића, Јована Бошковића, Милана Кујунџића Абердара, Ђорђа М. Станојевића, Михаила Валтровића, Ивана Рибара, налазе се и на месту председника ове дружине. То је била једна од изразитих околности које су деловале на рад и развој ове институције, њено постизање елитног статуса у друштву и стицање утицаја у јавности.

Певачи су испрва били махом ђаци Велике школе, али се временом овај круг ширио, указујући на постепено усложњавање састава престоничког грађанства и на чињеницу да је хорско певање постајало саставни део његовог социјалног живота. Тако пописи из 1903. године показују да су највећу дотадашњу певачку снагу чинили представници чиновничких профила, од инспектора, порезника и књиговођа, до цариника и телеграфиста (укупно 164), затим правника, адвоката и судија (54), професора (34), а у мањем броју учитељица (11) и учитеља (6), свештеника, ђакона и богослова (14), трговаца (10), ђака (9), те неколицине инжењера, официра, филозофа, глумаца, сликара, лекара, апотекара, хемичара,

¹⁹³ Уп. Калик, *Споменица*, 12. Међу деветорицом оснивача био је и Август Церман, али Калик не прецизира његово занимање.

¹⁹⁴ Емилијан Јосимовић (1823–1897), математичар и архитекта, био је и први српски урбаниста, у модернизацији Београда познат по изради првог урбанистичког плана (1867). Коста Цукић (1826–1879), један је од првих носилаца либералних идеја у Србији, био је писац првог економског уџбеника, оснивач Друштва српске словесности, оснивач Управе фондова и као министар у влади кнеза Михаила реформатор и модернизатор школства и економије. Милан Миловук (1825–1883), некадашњи члан српског хора у Пешти (1838) који је 1844. положио испит из музике код Ференца Фермађија, учио економске науке, водио имање Мише Анастасијевића у Влашкој, био је директор Реалке у Београду, Средином шездесетих држао је часове виолине, виолончела и основне музичке теорије у просторијама Велике школе, што је представљало први покушај организованог музичког школства у Србији. Димитрије Нешић (1836–190), математичар, ректор Велике школе (1881–1884; 1892–1894), председник Српске краљевске академије (1892–1895), дописни члан Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу, био је професор представника потоње „Београдске школе“ математике. Калик у осниваче убраја још једног члана, чиновника Ђорђа Станишића, који није оставио трага у историји модернизације српске културе.

представника модерних заната. Назад, чланство указује и на спору, али видну родну еманципацију женског грађанској слоја престонице.¹⁹⁵

Поред 13 диригената који су до тада управљали хором, међу члановима је била су још двојица композитора, по један певач и капелник, двојица учитеља певања и ђаци музичке школе.¹⁹⁶

Укључивање у рад певачког друштва представљало је један од начина индивидуалног социјалног ангажмана и структурисања слободног времена. Поред хорских проба, јавних наступа и службе у цркви, коју су редовно или повремено практиковала многа друштва, то је значило и учешће у низу акција везаних за прославе, манифестације, добротворни рад, сарадњу са другим певачким друштвима, разним грађанским удружењима, као и повезивање ансамбла са династијом, црквом и државом. Значило је, такође, и међусобно дружење и забаву, присуство на друштвеним и другим баловима и игранкама, стицање нових познанстава, одлазак на излете и путовања. Појединцу су се у таквим приликама указивале различите могућности самопотврђивања и ширења простора сопствене слободе. Зато је чланство у певачким друштвима деценијама представљало привлачан облик друштвеног живота, моду која се постепено преносила на различите грађанске слојеве, као и у средине које су биле мање модерне и урбане.

На чињеницу о томе колико је улазак у певачко друштво био мотивисан дружењем и забавом указивали су и критички гласови на почетку друге деценије

¹⁹⁵ Подаци су дати према Каликовим пописима чланова, али су занимања ређе навођена уз певаче учлањене пре осамдесетих, па се наведена социјална структура хора првенствено односи на састав БПД-а током последње две деценије века. Женска популација, која се током седамдесетих година повремено укључује у хор, улази у састав чланства по устаљивању мешовитог ансамбла током осамдесетих година. Код Калика је навођена према девојачком или презимену супружника, датом у присвојном генитиву, а учитељице су практично биле једине чланице са означеним занимањима. Упор. *Исто.*, 179–198.

¹⁹⁶ Реч је о композиторима Тоши Андрејевићу Аустралијанцу и Петру Крстићу, капелнику Антонију Вовесу и певачу Жарку Савићу. Међу дотадашњим хоровама налазили су се сви истакнути ствараоци српске музике, попут Корнелија Станковића (1863–64), Даворина Јенка (1865–69, 1870–72, 1873–75, 1877), Јосифа Маринковића (1882–86), Стевана Мокрањца (1887–1914) и Станислава Биничког, који је на прелому векова повремено мењао Мокрањца. Хором ће и до Другог светског рата управљати значајнији композитори и/или диригенти тога времена: Милоје Милојевић (1910–1913), Драгутин Покорни (1914), Стеван Христић (1919), Коста Манојловић (1920–31), Ловро Матачић (1932), Предраг Милошевић (1932–41). Међу повременим члановима који су у XIX веку били значајни чиниоци музичке културе Београда, а истовремено и Мокрањчеви сарадници, у споменутом Каликовом попису нису наведени Јохан Фридрих Мелхер, Стеван Шрам и Јосиф Свобода. Недостаје и име Драге Миловановић, наставнице Више женске школе, која је 1872. године била изабрана за привременог диригента. Она током исте и наредне године повремено управља хором и на јавним наступима, а ради и са хористкињама, које повремено учествују у програмима ансамбла. Упор. Петровић, „Летопис Друштва“, 43–44.

XX века, који су у забави видели „опасност“ за национално-просветну мисију дружина, као и узрок равнодушности публике, далеко више расположене за игранке него за хорске вечери и беседе које су им претходиле. Карактеристично је да се разлози томе нису проналазили у потребама грађанства за модернијим начином живота. Пласирали су се упозоравајући морализаторско-национални наративи о томе „да певачко друштво није тек незнатна установа за весеље и забаву безбрижне младежи (...) него да је то друштво веома озбиљна просветна установа народна, која је чувар српске нам песме, тог најдрагоценијег блага нашег, која је позвана да негује, шири, унапређује и оствари спасоносну идеју културног јединства раштрканог народа српског.“¹⁹⁷ Оваква сведочанства јасно показују да је поред доминантних димензија музичке едукације и национализације било и других значајних аспеката музичке културе, који су се истицали чак и у оквирима хорског певаштва као најизразитијег фактора обликовања нације у пољу музике. Између замисли идеолога и креатора музичког живота и тежњи урбане популације често су се успостављали динамични, а у појединим музичким областима и конфликтни односи. То је био знак усложњавања друштва и јачања појединих социјалних групација.

И места у унутрашњости имала су своју елитну певачку дружину. На пример, чланови *Предводнице* (1879) у Врању били су учитељи, наставници, чиновници, официри и занатлије, који су статут и управу хора формирали по узору на БПД.¹⁹⁸ Црквено-певачка дружина *Бранко* (1884) у Нишу основана је залагањем епископа Димитрија Павловића и неколицине професора гимназије, а у њен састав улазили су „еснафски човечи и господа под условом да су сарађивали и да су се узајамно поштовали“. Дружина је формирана „баш у време када је Ниш био град севдаха и веселог живота“, а на њене скупове „из дана у дан градативно“ је долазио „свет из капицика и чардака“.¹⁹⁹

У појединим местима, пре свега у Београду, али и у Нишу, Смедереву, Ваљеву, ради и по неколико хорских ансамбала на прелому векова. Тако су 1894. године, поводом прославе десетогодишњице АПД *Обилић*, наступили сви београдски хорови осим БПД-а и ПД *Станковић*, па се у штампи наводе ансамбли *Даворје*,

¹⁹⁷ „Српска певачка друштва и општа апатија публике“, *Гусле* 6 (1912): 82–84.

¹⁹⁸ З. Р. П, „Прва певачка дружина у ослобођеним крајевима“, *МГ* 9 (1922): 6–7 и 11 (1922): 5–6.

¹⁹⁹ Из *Нишког новог листа*, према: Виденовић, ур. *Нишка црквено-певачка дружина „Бранко“*, 10.

Јакишић, Корнелије Станковић, Каћански, Слога, Напредак, Српско-јеврејско певачко друштво и Радничко певачко друштво, као и хорови богословског друштва *Братство*, Ђака Учитељске школе и Ђака Светосавске вечерње школе.²⁰⁰ Петнаест активних ансамбала чинило је импозантан број за град од 70.000 становника, што показује и колико је ова пракса била раширена и призната међу грађанима престонице на крају столећа. Међутим, нису сви хорови били ни дугог века нити једнако активни. БПД је било најуспешније и представљало је идеал многих провинцијских хорова, а од првих година XX века нарочити значај добиле су и дружине *Станковић* и *Обилић*.

Оснивање бројних сталешких певачких друштава указује на ширење хорског певаштва као социјалне и културне праксе, али симболизује и социјалну самосвест појединих групација и њихову спремност да се организују и кроз културу певања искажу свој групни идентитет. Док слојеви трговаца и учитеља углавном остају при дружинама у којима доминира друштвена елита и ретко формирају сопствене ансамбле попут Пожаревачке трговачке певачке дружине *Слога* (1893) или београдског Учитељског певачког друштва *Маринковић* (1913), занатлије крајем XIX и почетком XX века оснивају своје сталешке хорове који делују у Пожаревцу, Ужицу, Горњем Милановцу, Крушевцу, Ваљеву.

Организовање радничких дружина почиње још од средине седамдесетих у Крагујевцу, затим Београду, Пожаревцу, Нишу. Најчешћа су општа радничка певачка друштва, углавном под именом *Абрашевић*, која се од половине прве деценије XX века појављују у Нишу, Београду, Чачку, Крагујевцу, Ваљеву, Лесковцу, Шапцу, Лозници и другим местима. Она надмашују бројност осталих сталешких певачких организација. Деловање већине њих, мотивисано идеолошко-социјалном борбом за боље услове рада и живота, директно се везује за политичке скупове, социјалистичке конгресе, организоване штрајкове и протесте, првомајске и друге прославе.²⁰¹

Може се уочити и певачко удруживање засебних радничких група попут заналијских радника у Смедереву, али и оних које представљају индустријско радништво, као типографи у Београду, радници војне фабрике у Крагујевцу или

²⁰⁰ *Дневни лист*, 4. 03. 1894. и *Српске новине*, 26. 02. 1894, према: Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Облић“ 1884-1941*, 31.

²⁰¹ Детаљније: Пејовић, *Певачка друштва*, св. 2, 6–8, 10–12.

штампарски радници у Пожаревцу. И сами хорови, међутим, потврђују да радништво тога времена у Србији није близу сложене издиференцираности која је карактерисала ову класу у модерним индустријским друштвима. Такође, неки од њих теже да се интегришу у грађанско друштво, без инсистирања на социјалној и класној дистинктивности. О томе сведоче Правила Певачке дружине радника Фабрике дувана и жижица, основане 1903. године у Београду, која само својим првим чланом показују да је реч о радничком удружењу.²⁰² Све остало осмишљено је по узору на грађанска певачка друштва општег типа: од редовног чланства, које није било лимитирано ни по класној ни по верској, етничкој и родној основи, па до националног и едукативно-просветног циља, типичног за целокупно српско певаштво.²⁰³

Судећи по малобројним изворима, сеоска певачка друштва покрећу свештеници и учитељи као једини носиоци просвете и културе у сеоској средини. Ове ансамбле чине претежно млади становници, што је, на пример, био случај са Омладинским певачким друштвом *Тимок* (1922) у Осипаоници, којим је руководио локални учитељ.²⁰⁴ И градска омладина имала је своје ансамбле, попут Омладинског певачког друштва *Милошевац* (1893) у Београду или Омладинског певачког друштва *Братство* (1913) у Лесковцу, али је њена певачка активност много више била везана за друге градске хорове. Академска омладина организовала се у певачком друштву *Обилић*, а у периоду између два светска рата деловаће и у оквиру Југословенског академског певачког друштва у Земуну. Најзад, певачке дружине су у процесу формирања модерног друштва одиграле

²⁰² Према Чл. 1. „Године 1903. месеца јуна, скуп радника фабрике дувана оснива ‘Певачко друштво радника фабрике дувана и жижица’“. Још два члана односе се на конкретну фабрику: почасни председник друштва је директор фабрике Монопола дувана“ (Чл.17) и у случају престанка рада овог удружења, имовина се предаје болничком фонду Фабрике дувана и жижица, који „ће ту имовину чувати дотле, док се друга дружина не установи под истим именом“. У случају да се то не деси у року од три године, „сва та имовина прелази у својину болничког Фонда“ (Чл. 34). Упор. АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, *Правила Певачке дружине радника Фабрике дувана и жижица*, Београд (1903, измењена и допуњена 19. јануара 1906). СБК-198.

²⁰³ Циљ друштва: „а) да гаји и распростире српску и у опште вокалну песму; б) да чистим приходима од забава, концерата, погребна и т. д. потпомаже своју школу за постигнуће свога циља“ (Чл. 2). Циљ ће се трудити да постигне: „а) отварањем школе за певање; и б) прибирањем ваљаних српских и осталих мелодија, услед чега ће ступити у везу са свима певачким дружинама као и са најодличнијим композиторима“ (Чл. 4). „Редовни члан овога друштва може бити свако лице, без разлике вере, народности и пола, које својим понашањем заслужује поштовање, а, ако га управник хора оцени за доброг, т. ј. способног за певање и испуни услове чл. 7“ (Чл. 6); „Ко жели бити редован члан овога друштва, дужан је пријавити се управном одбору писмено.“ (Чл. 7). *Исто*.

²⁰⁴ Иван Радић, „Тимок“, *МГ* 5 (1922): 6.

важну улогу у еманципацији женске популације која од осамдесетих година све чешће улази у састав хорова, формирајући и сопствене организације попут Женског певачког и музикалног друштва (1887/92) у Београду, Женског певачког друштва (1913) у Жичи или Женског музичког друштва у Новом Саду, које је у периоду између два светска рата било једно од најрепрезентативнијих хорских тела у земљи.

Иако се временом профилисао извођачки квалитет и спроводила модернизација репертоара само једног мањег броја хорских ансамбала, феномен хорског певаштва као масовне појаве цивилног друштва у Србији друге половине XIX и првих деценија XX века репрезентује један од карактеристичних аспеката у процесу социјалне модернизације. Певачка друштва, заједно са певачким школама, позоришним секцијама, салонским и/или тамбурашким оркестрима и сличним уметничким секцијама које су функционисале у оквиру појединих хорских, музичких и просветних дружина, представљала су у својим срединама активне центре музичке културе. Била су део потребе свих структура становништва да се удруже, артикулишу своје групне интересе и прошире слободу свог деловања, градећи, у корист својих групација, друштво анонимних појединаца.

Певачке дружине развијале су густу мрежу међусобне сарадње, као и заједничких акција са другим цивилним удружењима, што се посебно односило на веће и боље организоване градске хорове. БПД је већ 1872. године сарађивало са око четрдесет српских певачких дружина, од којих се половина налазила у самој Србији. Било је у комуникацији са другим организацијама попут Женског друштва, Чупићеве задружбине, Учитељског друштва, Новинарског удружења, чешког друштва *Лумир*, Руског клуба, Друштва *Св. Сава*, Кола српских сестара, а у периоду између два светска рата и Енглеско-југословенског клуба, Удружења пријатеља Велике Британије и Америке, Енглеско-америчког клуба, Соколског савеза.²⁰⁵ АПД *Обилић* је током прве деценије свога постојања постало члан певачке дружине *Шуматовац* у Алексинцу и пожаревачке омладинске дружине *Змај*, као и члан-утемељивач друштава *Св. Сава* и *Велика Србија*, Фонда за

²⁰⁵ Калик, *Споменица*; Петровић, „Летопис Друштва“.

помагање сиромашних великошколаца, врањанског друштва *Братство* и Српског црквеног певачког друштва *Гусле* у Мостару.²⁰⁶

Велики број ових цивилних удружења ширио је своју мрежу у области хуманитарног рада, а певачка друштва, често и сама организатори хуманитарних акција, масовно су се одазивала њиховим позивима. Приређивали су се концерти и беседе, балови и забавне вечери у корист сиромашних ђака, ратне сирочади, страдалих у рату и земотресу, као и за подизање културно-просветних, здравствених и других установа или за помоћ појединим књижевницима, певачима, глумцима и њиховим породицама. У Нишу је, на пример, подбор Црвеног крста приредио вече са игранком у гостионици *Европа* 1889. године, на којој је суделовало и певачко друштво *Бранко*. Ова дружина је, заједно позориштем *Синђелић*, 1894. наступила на хуманитарном концерту са позоришном представом, а у организацији Нишке гимназије која је прикупљала средства за оснивање добротворног фонда за сиромашне ученике. По завршетку рата 1918. године, *Бранко* је концертирао у корист Сиротињског дома у Нишу, деце погинулих и умрлих чланова дружине и деце побијених свештеника. Овај хор је од 1925. имао и хуманитарни фонд *Роксанда* за своје оболеле и сиромашне чланове, чији је оснивач био владика нишки Доситеј.²⁰⁷ Такође, упркос често незавидној материјалној ситуацији, певачке дружине су образовале фондове за оснивање музичких школа или су прикупљале средства за музичко школовање појединаца у иностранству. Познате су у том погледу дуготрајне акције БПД-а поводом планова око Корнелијанума, односно оснивања прве музичке школе, као и свесрдна материјална подршка коју је овај престонички хор пружао Мокрањцу и Биничком на њиховим студијама у Минхену.

Заједнички наступи већег броја хорских ансамбала, гостовања, концертне турнеје и други видови повезивања и деловања певачких дружина у сфери цивилног друштва, све је то чинило густу мрежу која је спајала социјалне групације унутар градова и истовремено доприносила комуникацији између различитих средина широм земље, а потом и региона, као и њиховом контакту са престоницом. Зато се може тврдити да је масовни хорски аматеризам био један од важних процеса који су деловали на сложеном и осетљивом терену ублажавања

²⁰⁶ Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Обилић“*, 21–22.

²⁰⁷ Виденовић, ур. *Нишка црквено-певачка дружина „Бранко“*, 21; 43–44; 49.

културних неуједначености српског и југословенског друштва. У том смислу хорови су били међу ретким примерима цивилног удруживања које је могло да обухвати ширу популацију. То је био један од значајних фактора који су помогли да се управо у оквирима ове врсте удружења издвоји институција која ће успети да оствари значајне резултате у деловању на државу, избори се за оснивање музичке школе и заједно са њом постане доминантан чинилац структурисања поља српске музике. Зато је важно сагледати случај БПД-а, његових иницијатива и умрежавања и решења која су му омогућила да заједно са својом новооснованом школом обезбеди позиције са којих ће његови представници регулисати главне токове креирања српске националне музике. Тим проблемима посвећена су наредна разматрања.

6.2. ОДНОС СФЕРЕ ДРЖАВЕ ПРЕМА ПЕВАЧКИМ УДРУЖЕЊИМА

Иако омиљене и свеprisутне у културном и социјалном контексту, певачке дружине су се често бориле с финансијским проблемима. То је утицало на њихов рад, а у појединим случајевима било је и узрок гашења ансамбала. Да би опстала, друштва су се ослањала на различите изворе прихода, што је било дефинисано већ самим дружинским правилима и статутима. Материјална основа стварана је од годишњих чланарина и прилога сталних и помажућих чланова и њихових породица, улога чланова утемељивача и добротвора, прихода са концерата, села, забава, игранки, хонорара од певања на венчањима, поменима и другим пригодама.

Чланарине у певачким дружинама биле су симболичне, али се рачунало на добротворне прилоге који су стизали од имућнијих грађана, најчешће трговаца, адвоката, банкара, универзитетских професора, као и од високих државних и војних службеника и свештеника. Међутим, за разлику од појединих војвођанских дружина, број донатора ове врсте у Србији био је скромнији.²⁰⁸ Само ретки

²⁰⁸ На пример, БПД је за својих 50 година рада имало регистровано укупно 12 добротвора и 32 члана утемељивача (Калик, *Споменица*, 178–79). Са друге стране, Српско певачко друштво у Руми (1862) је у периоду од само неколико година пре 1912. године бројало чак 68 добротвора из редова локалног грађанства, што је допринело да ова установа у 1912. поседује имање вредно између 80.000 и 90.000 круна, довољно да крене у изградњу свог уметничког дома. Наредне, 1913. године,

појединци знатније су помагали културу певаштва, као на пример познати просветни добротвор Лука Ђеловић и племић Филип фон Ферари (Philipp la Renotière von Ferrary) – добротвори *Обилића*.²⁰⁹

Већина певачких дружина остваривала је приходе од наступа, забава и пригодних певања.²¹⁰ Цене улазница нису биле високе, али је у Београду постојао обичај да појединци у таквим приликама прилажу и по 50, 100, па и више динара.²¹¹ Успешност у уговарању, организовању и спровођењу концерата и забава посебно је зависила од способности и залагања дружинске управе која се бринула о контактима са институцијама и појединцима, као и о хорским приходима. То је утицало на финансијско стање које се директно одражавало на успоне и падове у развоју ових малих уметничких предузећа.

Балови и забаве БПД-а представљали су престижне догађаје на којима се окупљала друштвена елита. Веома су били омиљени новогодишњи концерти са забавама код Коларца, које је ова дружина организовала готово сваке године на почетку XX века. Балови су увек могли да обезбеде попуњавање хорске касе, па су понекад били и ефикасан начин за покривање издатака приликом организовања већих светковина. Такав је био бал у Народном позоришту на крају тродневне прославе тридесетогодишњице ове дружине 1883. године, који су посетили краљ и краљица и други високи гости, уметници, просветни радници, књижевници, представници разних друштава и корпорација, чланови свих гостујућих хорских дружина.²¹² Све то је доказивало способност овог хорског удружења да осмисли и

добило је 14.000 круна само од извесног Симе Милутиновића, бившег начелника („Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 8 (1912): 121–22; 8 (1913): 118). Војвођанска певачка друштва нису имала могућност државног финансирања, али су православне црквене општине помагале већину ових удружења. Дружине у Панчеву и Кикинди биле су овим путем потпуно материјално обезбеђене („Наше црквене општине и српска певачка друштва“, *Гусле* 1 (1913): 3–7). На основу сакупљања и поређења оваквих података могла би се поставити битна питања о разлици у начину функционисања српских певачких удружења у Србији и зван ње, што би имало значаја за даља испитивања сфере хорског певаштва.

²⁰⁹ Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Обилић“*, 20, 112, 128, 139–40, 256.

²¹⁰ Нека пример рада нишке дружине *Бранко* у 1910. години илуструје распон активности и остварену добит: приредили једну забаву, више пута учествовали на забавама других удружења, организовали концерте у Врњачкој Бањи, Краљеву и Чачку, појали 15 пута у цркви на служби и много пута на парастосима, венчању и крсној слави, учествовали у дочеку загребачког певачког друштва *Балкан* и Карловачког богословског друштва, остварили годишњи приход од 4.388,05 дин, од чега чист сувишак 1.106,05 дин. *Гусле* 3 (1911): 38–39.

²¹¹ *Исто.*, 42.

²¹² На јубиларној прослави учествовало је преко 200 певача српских дружина из Панчева, Земуна, Вуковара, Митровице, Старог Бечеја, Шапца, Неготина, Великог Градишта, те Српско-јеврејског певачког друштва, Црквеног певачког друштва и Црквеног певачког друштва *Корнелије* из

спроведе догађаје који су подразумевали активирање различитих структура цивилног друштва, укључивање бројних грађанских институција и појединаца, али и умрежавање са институцијама и представницима државе.

С обзиром на свој социјални углед и организациони потенцијал који је временом стицало, БПД је било у прилици да повремено остварује краћа путовања и излете у које се под одређеним условима укључивало и заинтересовано грађанство. Ти догађаји су били део стратегије рада и представљања дружине, а истовремено су доносили материјалну добит која је покривала трошкове пута и организације. Одлазило се на кратке излете у Топчидер или Кошутњак, али и у места у којима је хор имао своје наступе. Тако је већ први концерт ван Београда, организован у хотелу *Лаф* у Смедереву 1883. године, чинио поход који није био резервисан искључиво за чланове Друштва. Каснија путовања, попут два одласка у Неготин 1892. и 1909. године, представљала су својеврсне туристичке аранжмане који су укључивали превоз, смештај, исхрану, присуство на концертима, закускама и игранкама и одлазак на локалне излете.²¹³ Такви примери показују да су поједине певачке дружине акцентовале различите аспекте социјалних и националних идентификација, које су се умрежавале са уметничким и забавним карактером саме музичке културе, а међу њима је био и туризам као препознатљив облик моде европског друштва. Значајно је нагласити да су певачка удружења представљала не само активне учеснике, већ у одређеним случајевима и иницијаторе туристичких активности

Београда, заједно са изасланицима хорова из Пожаревца, Загреба и Вршца. Управа Друштва организовала је нарочити „одбор за станове и дочек“ који је водио списак оних грађана који су могли да приме госте, сакупљао прилоге, старао се о закупу већих гостионица за смештај гостију, уговорио банкет за 300 лица у гостионици код Народне скупштине итд. Одбор чланица Женског друштва преузео је организацију бала, продају улазница за бал и концерт и сакупљање добротворних прилога. Калик, *Споменица*, 47–56.

²¹³ Путовања су била тродневна, прво поводом откривања споменика Хајдук-Вељку, друго као наставак велике прославе 25-годишњице рада Стевана Мокрањца. Путовало се закупљеним лађама, потом на колима и таљигама од Радујевца до Неготина. Прво путовање обухватало излет у манастир Буково, а друго одлазак бродом до Турн-Северина, где је БПД, после помпезног дочека председника румунске општине, лицејаца и бројних грађана, одржало концерт и прикључило се банкету који је трајао до дубоко у ноћ. На повратку, путници су се у оба наврата заустављали у Великом Градишту. Упор. Ср. Ј. Стојковић, *На лепом Српском Дунаву* (Београд, 1983); Слободан Турлаков, *Из музичке прошлости Београда* (Београд: Ауторско издање, 2002), 47–64.

које су се уграђивале и у обрасце понашања српског грађанства на прелому векова.²¹⁴

У контексту материјалног функционисања певачких дружина отвара се и питање њиховог финансијског ослонаца на цркву и државу. Наиме, поред самих ансамбала који су оснивани под окриљем појединих храмова, многи хорови су прихватили обавезу да стално или повремено певају на богослужењу, а та пракса значила је дефинисање одређеног односа између певачког друштва и црквених структура. Истовремено, хорска тела као носиоци националног музичког репертоара била су неизоставни актери бројних манифестација које су их повезивале са државом, што је подразумевало релације са институцијама власти, од општинских и градских структура до министарстава, Скупштине, Владе и династије.

Као најрепрезентативнији хор престонице БПД је радило под покровитељством митрополита и представника круне и учествовало у јавном обележавању готово свих догађаја везаних за двор и државу, па се у новијој музиколошкој литератури сматра да је овај хор имао статус државне институције.²¹⁵ Међутим, иако његово деловање указује на вишеструку комуникацију са структурама власти и повлашћени положај у односу на друге дружине, он је функционисао као институција цивилног друштва. Штавише, доступни подаци показују да први хорски ансамбл у Србији није имао ни сталне субвенције државе и чланова династије, а и помоћ цркве директно је зависила од његових ангажмана у Саборном храму, који постају стални тек од 1896. године. Од тада у Друштву ради одсек за црквену музику „под покровитељством“ митрополита Михаила и огранак за световну музику „под највишом заштитом“ краља Александра.²¹⁶

²¹⁴ О вези између почетака туризма у Србији и конструисања социјалног и националног идентитета, као и примерима учешћа музичких ансамбала у туристичким подухватима: Дубравка Стојановић, „Туризам и конструкција социјалног и националног идентитета у Србији крајем 19. и почетком 20. века“, *Годишњак за друштвену историју* 1–3 (2006): 41–59.

²¹⁵ Марковић, „Певачко друштво као *означитељ* српске културе. Поводом 150. годишњице оснивања Београдског певачког друштва (1853–2003)“, 39.

²¹⁶ Још је кнез Михаило издашно помагао дружину, али кнез Милан није преузео улогу добротвора. Помоћ се усталила тек од осамдесетих, када је краљица Наталија постала добротвор, а седмогодишњи престолонаследник Александар високи заштитник Друштва. Редовна материјална помоћ сводила се на најам дружине за певање у цркви Св. Наталије 1880–84. и крајем осамдесетих за скромних 600 дин. и 1889. за 1200 дин. годишње, као и у Дворској капели 1884. за 120 дин. месечно. Са друге стране, Друштво се још 1867. одазвало позиву митрополита Михаила да пева у Саборном храму, а ову обавезу обнавља 1881. године када од митрополита добија 15 дуката месечно. Потом га на богослужењима замењује Црквена певачка дружина *Корнелије Станковић*.

Атрибут владара као „високог заштитника“ био је, пре свега, знак угледа и престижа, везивао се и за друге ансамбле и није увек значио и сталну материјалну помоћ.²¹⁷ Он је подразумевао донацију заставе и другог знамења, што је у очима јавности представљало гест високе почести. Такви дарови су заједно са читавим низом свечаних радњи, поворки, пригодних песама и порука, говора и здравица чинили део ритуала који се везивао за значајне националне датуме или јубилеје дружине, остајући честа појава и у периоду између два светска рата.²¹⁸ Све то је имало изузетан симболички значај који је надилазио важност увек скромне новчане помоћи. Тако су се слале поруке које су и хорско друштво и припадника владарске породице органски везивале за нацију: конструисан је посебан, јавни кредибилитет дружине као истакнуте националне институције и истовремено је стварана и снажена колективна представа о члану династије као легитимном заштитнику нације и њеног културног просперитета.

Представници круне су само у ретким примерима пружали помоћ која је видно доприносила унапређењу дружине и тако стварно и деловали на механизме културног просперитета.²¹⁹ Повремено су слали и поклоне у новцу, али је висина тих прихода била довољна само за једнократно попуњавање хорске касе.²²⁰ Чак и онда када су поступци власти били усмерени на решавање суштинских потреба у постизању стабилније егзистенције и бољих услова рада дружине, помоћ је била

Када се *Корнелије* 1896. спојио са БПД, новоосновани одсек за црквену музику под називом *Корнелије Станковић* наставља са певањем у Саборној цркви, а месечна накнада пристиже од црквеног управног одбора и архијерејског сабора. Калик, *Споменица*, 27, 46, 47, 59, 121, 122, 146, 178.

²¹⁷ Тако је, на пример, престолонаследник Александар поконио по 1000 дин. певачком друштву *Обилић* 1885. и 1886, краљица Наталија у његово име одредила ову суму као редовну помоћ дружини, да би (краљ) Александар и званично постао високи заштитник Друштва 1889. (Упор. Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Обилић“*, 18). Са друге стране, пример Јужнословенског певачког савеза који је у периоду између два светска рата, односно од времена диктатуре 1929. године, био под високим заштитништвом краља Александра Карађорђевића, показује да владар није давао прилоге овој организацији, о чему сведоче детаљни финансијски извештаји Савеза. Видети: Милановић, „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији“.

²¹⁸ На пример, поводом прославе педесетогодишњице нишког друштва *Бранко* 1938, Петар II Карађорђевић кумовао је Друштву и послао му нову заставу. У коплје су укуцана три златна клина које су даровали престолонаследник, краљица Марија и намесник Павле. Упор. „Нишко певачко друштво *Бранко* прославиће о Божићу 50-годишњицу свога рада“, *Политика*, 5. 01. 1938, 14.

²¹⁹ Такав је био гест краљице Наталије која је БПД-у поводом тридесетогодишњице поклонила концертни клавир (Калик, *Споменица*, 51–52).

²²⁰ На пример, нишка дружина *Бранко* је за забаву другог дана Божића 1902. добила 200 дин. од краљевског пара. Такође, престолонаследник Александар Карађорђевић послао им је златник поводом успелог концерта на слави 16. пешадијског пука у Медошевцу код Ниша 1915. године. Упор. Виденовић, *Црквено-певачка дружина „Бранко“: 120 година*, 47–48.

половична и несигурна. Довољно је навести пример БПД-а које се годинама трудило да створи материјалну основу за изградњу свог уметничког дома. Иако је у ове сврхе добило и земљишну парцелу, коју му је поводом тридесетогодишњице поклонила Општина у сарадњи са Гимнастичким друштвом и Читаоницом, представници династије и других владајућих структура нису предузимали кораке да се убрза вишегодишње попуњавање дружинског фонда намењеног почетку радова. Камен темељац положен је тек током прославе педесетогодишњице Друштва (1903), али до изградње није дошло, а најрепрезентативнији хор у земљи дефинитивно је остало без уметничког дома 1914. године, када му је Министарство финансија одузело поклоњени плац.²²¹

Још већа незаинтересованост династије и државних власти пратила је настојања дружине да оснује музичку школу. Када је овај модернизацијски покушај најзад остварен 1899. године, требало је да прође још доста времена да би власти коначно почеле да дају субвенцију.²²²

Као и друге цивилне институције, БПД није поседовало довољно финансијске и организационе моћи да самостално оствари своје циљеве. Пракса иностраног представљања ансамбла, негована крајем XIX и почетком XX века, тешко да се могла замислити без помоћи државе. Карактеристично је да је хор имао пуну подршку владајућег естаблишмента у реализацији већине својих иностраних турнеја, па су оне чиниле најранији и у то време готово усамљени пример знатније помоћи државе самој музичкој култури.²²³ До подршке је дошло захваљујући залагању истакнутих појединаца. Такође, турнеје су биле усклађене са званичном државном политиком, што је посебно карактерисало концертна путовања с краја XIX века, која су изразито мапирала спољнополитичке тежње тадашње власти. Ове догађаје, у чијим је оквирима музика инструментализована као окосница културне дипломатије, препознајемо као кључне преломне тачке у

²²¹ Петровић, „Летопис Друштва“, 78.

²²² Године 1905. помоћ је била 1200 дин, да би „упоредо са успехом школе расла“ и 1913. износила 7000 дин. *Гусле* 9 (1913): 136.

²²³ Нису познате тачне суме које је држава издвајала за ова путовања, је се радило о финансирању из диспозиционог фонда, како је то тврдио Душан Јанковић који је у ондашњој штампи имао негативан став према Мокрањцу, његовом раду, као и иностраним гостовањима његовог хора. Душан Јанковић, „Двадесетпетогодишњица Ст. Ст. Мокрањца“, *Дело* XIV/2 (1909): 246–250.

контексту односа државе према певачким институцијама.²²⁴ Такође, у њима видимо и главни основ даљег акумулирања социјалног капитала, који ће допринети доминацији БПД-а у контексту српске музике посматраног периода.

Постицај на подршку турнејама, као новој пракси културне политике, чинили су вишеструки контакти Мокрањца и истакнутих појединаца из БПД-а са представницима власти, као и њихово чланство у братству Слободних задара и сарадња са Друштвом *Св. Сава*, јер је значајан део турнеја остварен захваљујући познанствима из тих кругова.²²⁵ Тако је иза путовања у Дубровник и првог концертног похода на Цетиње (1893) стајао оснивач Друштва *Св. Сава*, књижевник и политичар Светомир Николајевић. Током његовог кратког мандата на челу Владе 1894. године, ансамбл је имао своју прву концертну турнеју у Османском царству, спроведену уз помоћ српског конзула Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића у Скопљу, иначе истакнутих чланова Друштва *Св. Сава*.²²⁶ Као припадник масонске ложе *Побратим*, Николајевић је био у вези са пештанском ложом, преко које је настојао да „заинтересује мађарску владу за српске ствари“.²²⁷ Судаћи по извештајима мађарске штампе, Николајевић

²²⁴ Мокрањчеве иностране турнеје детаљно су проучене у колективној монографији посвећеној пракси путовања овога хора, а њихове релације са контекстом спољне политике и умрежавања ансамбла са представницима цивилних институција из земље и иностранства приказани су у уводној студији исте књиге (Биљана Милановић, „Уводна разматрања. Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије“, у *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 13–45). Највише података о организацији и току појединих путовања пружају путописи настали поводом великих турнеја хора, које смо навели у напомени број 17, у уводу овога рада. Они су, такође, проучени као важни извори истраживања тих догађаја (Milanović, „The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War“, 52–69). Велики број информација добијен је и из српске и иностране штампе.

²²⁵ Срета Ј. Стојковић, Светомир Николајевић, Ђока Миловановић, Андра Ђорђевић, Ђорђе Вајферт, Тихомир Марковић, Димитрије Биба и Мокрањац били су оснивачи ложе *Побратим* (1891). Такође, масона је било међу члановима БПД-а и Мокрањчевим блиским сарадницима (Михаило Валтровић, Михајло Цукић, Спира Калик, Јосиф Свобода, Петар Убавкић), као и међу оснивачима и наставницима Српске музичке школе (Свеван Бинички, Коста Манојловић, Петар Крстић). Подаци према: Zoran D. Nenezić, *Masoni u Jugoslaviji 1764–1980*. (Београд: Zodne, 1988).

²²⁶ Калик, *Споменица*, 87. Милојко Веселиновић (1850–1913) био је дипломата, публициста, филолог, бавио се етнографским радом, а његова књижица *Поглед кроз Косово* (Београд, 1895) служила је Мокрањцу као подсетник за народне текстове у записивању музичке грађе на Косову 1896. године (Перић, „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца“, 327–328). Тодор Станковић (1852–1925) службовао је као конзул у Приштини, Скопљу, Битољу и Солуну (Борислава Лилић, „Знаменита личност Србије, национални радник и народни посланик, Тодор Станковић“, *Пешчаник* 1, 2003, <http://www.arhivnis.co.rs/cirilica/idelatnost/br%201/cznamlic.htm>).

²²⁷ Слободан Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, II (Београд: Геца Кон, 1933). Ложа *Побратим* тежила је „да се српско слободно зидарство доведе у што тешњу везу (...) са слободним зидарством на западу“, а била је под заштитом Велике ложе Угарске, „због обостраних

се заузео и за путовање ансамбла у Будимпешту, а његово посредништво пресудно је утицало на одлуку краља Александра да подржи турнеју.²²⁸ Тадашњи српски конзул у Будимпешти био је Риста Данић, који је исту службу обављао и неколико месеци касније у Софији, ангажујући се око гостовања БПД-а у овом граду.²²⁹ Кључна личност у организацији боравка и наступа хора у Цариграду 1895. године био је лекар, политичар и масон Владан Ђорђевић, у то време српски посланик у османској престоници, а потом председник Владе током монархијске диктатуре (1897–1900), када је Мокрањчева дружина остварила своје гостовање у немачким градовима (1899).²³⁰ Контакти између Мокрањца и Ђорђевића датирају, међутим, још из 1889. године. Као председник Одбора Грађанске касине Ђорђевић је био у преписци са Мокрањцем, који је у име Београдског гудачког квартета преговарао око проба и концерата ансамбла у просторијама Касине.²³¹

У најавама иностраних наступа БПД-а истицано је да су његови чланови представници националне елите и да певају под високим покровитељством српског краља. Њихов статус потврђивали су и одабрани концертни простори, за које су важиле високе цене улазница. О томе су се често старали српски посланици, чији је ангажман подразумевао бригу о дочеку, смештају и јавним наступима хора, али је обухватао и низ других, формалних и неформалних радњи, протокола и посредовања у представљању ансамбла пред највишим иностраним званичницима. Тако је, на пример, хор наступао пред члановима црногорске династије и дипломатског кора на Цетињу (1893; 1910). Певао је и пред султаном Абдулом Хамидом Другим на његовом двору (1895), док су јавни концерт у цариградском позоришту *Petits Champs* пратили султанови министри, саветници,

националних интереса према заједничком непријатељу Бечу“. Nenezić, *Masoni u Jugoslaviji*, 196–210.

²²⁸ Вираг Бики, „*Наши српски гости*: рецепција концерата Београдског певачког друштва у Будимпешти виђена у светлу написа будапештанске штампе“, у *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 97.

²²⁹ „Неслужбени део. – Телеграми. – Будимпешта“, *Српске новине*, 9. 12. 1894, 1315; Бики, „*Наши српски гости*“, 99; Брзак, *Са Авале на Бофор*.

²³⁰ *Исто*. У јесен 1898. године Ђорђевић је био у контакту са групом немачких привредника и новинара који су посетили Србију и том приликом присуствовали концерту БПД-а, што је „одиграло пресудну улогу у планирању и организацији турнеје“ по Немачкој (Јасмина Хубер, „Гостовање Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године виђено из перспективе водеће музичке нације“, у *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 120).

²³¹ АМИСАНУ, Владан Ђорђевић – Гудачком квартету, 18.10.1889; Стеван Мокрањац – Владану Ђорђевићу, 28.10.1889; Стеван Мокрањац – Одбору Грађанске касине у Београду, 08. 01. 1890. Ан 2000.

војни званичници, инострани дипломатски и војни представници и припадници српске заједнице у Цариграду. Један од три концерта БПД-а у Берлину (1899) посетили су немачки цар Вилхелм II, немачки канцелар принц Хохонлоуе, руски, италијански и турски амбасадор, а хористи су по завршетку наступа представљени цару. У њихову част организован је и пријем с концертом у српском посланству, који је окупио амбасадоре великих сила, представнике немачког двора и друге госте из угледних берлинских кругова. Током исте турнеје концертирали су у Краљевској опери у Дрездену, када су наступили и у оквиру пријема на двору саксонског краља. На највишем нивоу дочекани су и у Бугарској, где је концерт у сали софијске *Славјанске беседе* одржан уз присуство кнеза Фердинанда Првог и других високих званица. Кнез је Мокрањца и представнике БПД-а примио на двору. Посетили су министра спољних послова и друге државне функционере, остварили су контакт са софијским митрополитом, који је служио литургију уз певање београдског хора. У Скопљу и Солуну (1894) и руским градовима (Петроград, Нижњи Новгород, Москва и Кијев, 1896) примали су их локални и регионални званичници, а током турнеје по Русији посебно су се истицали контакти са Словенским добротворним друштвом и представницима руске и српске православне цркве.²³²

Већина турнеја била је усклађена са сложеним контекстом српске спољне политике. Тако је одлазак БПД-а на Цетиње (1893) погодовао покушајима да се поправе затегнути односи између Србије и Црне Горе. Прва два путовања у Солун и Скопље (1894; 1908), као и посета Цариграду (1896), представљали су примере укључивања саме музике у национално-пропагандни рад на територији јужно од државних граница, који се званично одвијао преко Просветно-политичког одељења Министарства иностраних дела и српских конзулата у Цариграду, Скопљу, Солуну, Приштини и Битољу, као и кроз деловање Друштва *Св. Сава*. Ти походи у градове Османског царства уклапали су се у туркофилску линију званичне политике усмерене према Порти, вођене у контексту укрштених и конфликтних интереса Србије, Бугарске и Грчке у етнички шароликој области Македоније. Истовремено, посета Софији и Пловдиву била је обележена тежњом

²³² Милановић, „Уводна разматрања. Инострано музичко представљање“, 27–28. Детаљни описи сусрета, пријема банкета итд. описани су у наведеним путописима, као и у српској и иностраној штампи.

да се побољшају односи са суседном Бугарском после рата 1885. године. Путовање у Русију (1896) остварено је за време Владе Стојана Новаковића, која је настојала да поправи односе са овом царевином, рачунајући на њену помоћ у Македонији. Са друге стране, гостовање у Будимпешти било је у складу са покушајима да се умањи доминантни утицај политике вођене из Беча, али и да се кроз успостављање бољих суседских односа делује на побољшање положаја војвођанских Срба у Јужној Угарској, који су били изложени мађаризацији. Међу настојањима да се стекну повољније позиције Србије у односу на превласт Беча налазиле су се и тежње за приближавањем најмоћнијој аустроугарској савезници, Немачкој. У време монархијске диктатуре, када је БПД гостовало у овом царству, они су били усклађени са државном подршком крупнијем капиталу и настојањем да се земља одупре економској зависности од Хабсбуршке цареvine.²³³

Наступи у Будимпешти, Цариграду, руским и немачким градовима указивали су на дипломатску стратегију усмерну на промовисање националне музике у центрима свих великих сила, које су представљале главне спољнополитичке факторе српске државе, као и доминанте чиниоце политике Балкана и целе Европе. Као и у случају осталих турнеја, они су били осмишљени као гест пријатељске иностране мисије, која је требало да пласира слику о мирољубивој, културној и просперитетној Србији, спремној да измени своју изразито периферну позицију у међународним односима. Стога је очигледно да је српска власт препознавала потребу за једном таквом врстом промоције, сматрајући да механизам музичког представљања може да олакша остваривање политичког дијалога и да означи макар и тренутну комуникацију у условима конфликтних политичких односа. Позитиван пријем српских певача у свим иностраним срединама, често обележен и одушевљењем, потврђивао је те претпоставке.²³⁴ О томе су нарочито сведочили наступи у Солуну и Скопљу (1894), које су пратили представници свих религијских и етничких заједница, али и концертна путовања у Будимпешту (1894) и Софију и Пловдив (1895), која су истицана као пионирски примери успостављања културне сарадње са мађарским и бугарским суседима.²³⁵

²³³ Исто., 28–29.

²³⁴ Исто., 29–30.

²³⁵ Видети: Калик, *Из Београда у Солун и Скопље*, 49–60 и Бики, „*Наши српски гости*“. Поводом путовања у Бугарску, Брзак је истицао да се радило о потпуно „неутрвеном путу“, на коме је

У том контексту значајно је истаћи да је гостовање Мокрањчевог хора у Софији представљало директан повод за исказивање изразито пријатељске реторике на највишем државном нивоу.²³⁶

Наведени примери инструментализације музике у контексту спољне политике, у којима је БПД свесрдно прихватило улогу амбасадора културе, указивали су на промене у односу државе према овој пракси. Чини се, међутим, да је повезаност са владајућим круговима представљала основну формулу у реализацији таквих подухвата, јер на сличне механизме функционисања упућују и други, мање истакнути случајеви. На пример, прво велико путовање *Обилића*, турнеја по Русији (1912) која је припремана готово две године, остварена је током мандата министра правде Драгољуба Аранђеловића, професора Универзитета и председника хора.²³⁷ Годишња државна помоћ истом ансамблу, коју је Српска народна скупштина одобрила 1894. године, стигла је у време када је председник дружине био професор Велике школе Миленко Р. Веснић, радикалски посланик и претходни министар просвете.²³⁸ Колико је сама дневна политика у таквом контексту могла да услови однос према певачком друштву и да, у крајњој линији, и дестимулише ширење и развој музичке културе, потврђује забрана *Обилићу* да

требало, како је сликовито описао, „заокружити шилкасте диференције, које стоје између Срба и Бугара“ (Брзак, *Са Авале на Босфор*, 5).

²³⁶ О томе сведоче бројне информације из Брзаковог путописа, као и сведочанство о разговору између Данића и бугарског кнеза, о којем је Данић известио министра иностраних дела. Разговор је вођен „о потреби искрених и пријатељских односа између две суседне државе, које имају заједничког интереса да вазда остану у братској слози и споразуму, ради одбране своје независности и осигурања свога напредовања.“ Будући да се кнез свесрдно побринуо за пријем друштва „које стоји под високом заштитом Његовог Височанства Краља“, те да је „са великим одушевљењем говорио о Његовом Величанству Краљу, преузносећи и дивећи се Његовим великим владалачким способностима“, Данић је тражио званично одобрење да се у име српског монарха и владе „захвали на овој љубазности“ бугарском кнезу, које је „по нарочитом налогу Њ. В. Краља“ и добио (Риста Данић – Милану Богдановићу, министру иностраних дела Краљевине Србије, Софија, 05. 04. 1895; Милан Богдановић – Заступништву у Софији, 09. 04. 1895. Јелица Рељић, прир. *Стеван Мокрањац (1856–1914): У фондовима и збиркама Архива Србије*, 47–52).

²³⁷ Од Министарства иностраних послова добијено је 6.000 динара, а преко руског посланства обезбеђене су повластице за вожњу кроз Русију. Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Обилић“*, 80.

²³⁸ Помоћ од 1.200 дин. одобрена је тако што је у буџет унета позиција за учитеља певања на Великој школи, с тим да он (реч је о Јосифу Маринковићу) обавља дужност хороваође АПД *Обилић*. Одлука је, међутим, укинута 1899. године, па је дружина због финансијских тешкоћа морала да се задужи код приватних лица и да моли професоре Велике школе да се уписују за чланове-помагаче. *Исто.*, 21.

исте године одржи турнеју по западној Србији, јер се нова Влада бојала могућности радикалске пропаганде током овог путовања.²³⁹

Сви ови случајеви иду у прилог тези да су се у недостатку организованог финансирања музичке уметности ствари завршавале у уским оквирима интелектуалне и политичке елите. Иако су то били једини начини да се дође до неопходне помоћи, они нису могли да обезбеде дугорочни, плански рад, већ су значили сталну неизвесност финансирања у политички конфликтном и променљивом амбијенту српске државе. Такође, примери су показали да питање новца, упркос сталној оскудици, ипак није чинило основни проблем.

Симптоматична је чињеница да су се највеће турнеје БПД-а одвијале у време сложеног и контроверзног периода такозваних „неутралних влада“. Састављане „од ‘елемената реда’“, ове владе су „представљале последњи покушај Обреновића да се Круни да приоритет и водеће место у државном систему власти и да се сузбију снаге које су одбијале договор са двором и настојале да униште његову улогу у политичком животу“.²⁴⁰ Имајући у виду резултате новијих истраживања из области историје, а посебно оне везане за време најомраженије, Ђорђевићеве Владе, у којима се уз постојања бројних „репресивних мера“ узимају у обзир и позитивни учинци остварени на појединим пољима,²⁴¹ тим позитивним учинцима може се прикључити и подршка музичкој култури. Наиме, иако је овде реч о потезима који нису постали део законодавних мера, за разлику од нових закона из области привреде, финансија и просвете, донетих за време Ђорђевићеве Владе,²⁴²

²³⁹ Новоформирана Влада, која није имала подршку у Народној скупштини, сматрала је да је дружински председник Веснић, као бивши радикалски министар, подстицао студентске демонстрације организоване у јануару, по укидању Устава из 1888. године. Поменута забрана критикована је потом у радикалском листу *Одјек. Исто.*, 37.

²⁴⁰ Сузана Рајић, „Неутралне владе у Краљевини Србији (1893–1900)“, *Српске студије* 1 (2010): 150.

²⁴¹ *Исто.*, Иста, *Владан Ђорђевић. Биографија поузданог обреновићевца* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007); Арсен Ђуровић, *Модернизација образовања у Краљевини Србији 1905–1914* (Београд: Историјски институт, 2004). Уз Владана Ђорђевића, председника Владе и министра иностраних дела, састав Владе чинили су: Стеван Д. Поповић, министар финансија; Сима Лозанић, министар народне привреде; Андра Ђорђевић, министар просвете и црквених дела; Јеврем Андоновић, министар иностраних дела; Коста Н. Христић министар правде; Јован Атанацковић, министар грађевина и Драгомир Вучковић, министар војни. *Владе Србије*, 185–188.

²⁴² У периоду од 1898–1900. године усвојено је око двадесетак важних закона из области привреде и финансија, који су давали веће гаранције страним улагачима и омогућили да се на почетку XX века добију већи зајмови по повољнијим условима. Такође, током 1898–99. године извоз је забележио значајан пораст у односу на увоз, остваривши трговински биланс од око 20 милиона динара (Сузана Рајић, „Неутралне владе у Краљевини Србији (1893–1900)“, 150; Иста, *Владан*

они су представљали зачетак промена. То се одrazilo и на одобрење БПД-у од 15. октобра 1899. године, којима је Андра Ђорђевић, министар просвете и црквених дела исте Владе, али и члан ложе *Побратим*, одобрио правила новоосноване Српске музичке школе.²⁴³

6.3. МУЗИЧКО ШКОЛСТВО: ЕКСКЛУЗИВНА ПРАКСА ИЛИ ПРОСВЕЂЕНОСТ НАЦИЈЕ?

Токови музичке едукације у Србији до оснивања Српске музичке школе у Београду (1899) били су обележени педагошким деловањем музичара у певачким друштвима и општеобразовним установама, организовањем индивидуалних часова певања и свирања, као и неколиким покушајима стварања и краткотрајног рада музичких школа.²⁴⁴

У основним школама певање је постојало као обавезан предмет, који је до почетка XX века обухватао претежно црквено појање. Предавали су га учитељи или свештеници, певало се по слуху, а његова доминантна религијско-васпитна улога потпуно је потиснута тек у периоду између светских ратова, знатнијим увођењем народних и компонованих дечјих песама.²⁴⁵ Музика је, такође, била део обавезне наставе за богослове и будуће учитеље, која је у Богословији модернизована тек 1902. године, када је промене у настави спровео Стеван

Ђорђеви. Биографија поузданог обреновићевца, 202–208). У сфери просвете Законом (1898) су регулисане народне школе, а обавезна настава од тада је обухватила и децу женског пола. Уведене су и такозване грађанске школе којима се тежило редукацији чиновника и усмеравању на производне струке, што је учињено по узору на Немачку (Арсен Ђуровић, *Модернизација образовања у Краљевини Србији 1905–1914*, 111–114, 475).

²⁴³ АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, *Правила Српске музичке школе*, Београд (1903; 1914), СЂК-197.

²⁴⁴ О историјату музичког школства у Србији: Манојловић, *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду* (Београд, 1924); Стана Ђурић-Клајн, „Музичко школовање у Србији до 1914. године. Покушаји и остварења у 19. веку“, у *Музичка школа „Мокрањац“*, 11–41; Вера Зечевић, „Школа од 1914. до 1918. године, у *Исто*, 42–84; Крајачић, *Станковић 1831–1981*; Пејовић, *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*; Зорислава М. Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост* (Београд: Просвета, 1999). У овом поглављу ослањамо се на делове текстова у којима смо детаљно разматрали проблеме школства: Милановић, „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“; Иста, „Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе до Другог светског рата: спори процеси укључивања у сферу културно-просветне политике“.

²⁴⁵ Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 29–30, 40–41, 179.

Мокрањац.²⁴⁶ С друге стране, иако је музика у гимназијском образовању била део необавезних предмета до почетка XX века, поједине гимназије пружале су најкомплетније музичко знање у тадашњем школству српске државе. У њима је током свих осам разреда била предвиђена засебна настава певања и виолине, у коју је било укључено и савладавање теорије музике, неговање хорског певања и свирање у оркестру.²⁴⁷ Учење музике практиковало се и у женским просветним заводима, где се по угледу на сличне средњоевропске установе посебна пажња обраћала настави клавира, али су такве школе биле углавном приватне и доступне ученицама из имућнијих породица.²⁴⁸ У Вишој женској школи у Београду учило се нотно певање и свирање на хармонијуму, са часовима клавира који су се додатно плаћали, а у Женској учитељској школи (1900) настава клавира уведена је тек 1911. године.²⁴⁹

Вишедеценијски недостатак одговарајућих кадрова и специјализованих институција које би их образовале чинили су главну препреку у спровођењу музичке наставе и били су јасан показатељ недовољно изграђеног односа према музичкој култури као пракси модерног европског друштва. Превазилажење таквог стања захтевало је озбиљан ангажман у сфери културне политике, али се системска решења дуго нису предузимала. Музичка едукација налазила се у сенци основних просветних проблема, пре свега дуготрајног сузбијања великог процента неписмености у претежно аграрном друштву, проблема чије је решавање у српској, али и у потоњој југословенској држави давало половичне резултате.²⁵⁰ Истовремено, сама просвета са основним школством у оквиру ње

²⁴⁶ Исто, 184–87; Весна Пено, „О предмету *Црквено појање са правилом* у српским богословским школама“, у *Историја и мистерија музике: У част Роксанде Пејовић*, ур. Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 199–211, 208–10.

²⁴⁷ Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 183.

²⁴⁸ Међу најстаријима је приватни женски завод Чеха Леополда Шпачека (1852–1862) у Београду, где је сам Шпачек предавао клавир. Сличан је био и Церманкин завод у којем је музику предавао Јосиф Маринковић, као и Нетовићев васпитни завод у Нишу (од 1888). Почетком XX века, женске школе се често рекламирају у штампи. Нпр. „Виши завод за васпитање девојака“, *Политика*, 30. 12. 1909; „Васпитни завод Ј. Нетовићке у Нишу“, *Политика*, 10. 07. 1910.

²⁴⁹ Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма. 1841–1914*, 38.

²⁵⁰ О тим проблемима видети: Арсен Ђуровић, *Модернизација образовања у Краљевини Србији 1905–1914*; Исти, „Образовање у време владавине краља Милана“, *Историјски часопис LVII* (2008): 299–326; Момчило Исић, *Основно школство у Србији 1918–1941*. књ. 1–2 (Београд: Институт за новију историју Србије, 2005); Исти, „Неуспех основношколског система у Србији за време Краљевине Југославије“, *Токови историје* 4 (2006) 31–5; Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. I–II; Мирослав П. Перишић, „Модернизација

имала је првенство над свим научним и уметничким делатностима. Тај однос континуирано је постојао у различитим државним оквирима, па и у периоду између светских ратова, када је постизање запажених резултата у готово свим наукама и уметностима указивало на раст потреба за јачом финансијском и стратешком подршком државе. Статистике из времена прве Југославије показују да је укупно школство чинило чак преко 94% целокупног буџета Министарства просвете, од чега је две трећине одлазило на народне школе. Таквим распоредом исцрпљивале су се могућности знатније помоћи култури, стваралаштву и науци и ограничавао се систем стварања и спровођења планова деловања у овим областима.²⁵¹ Званична културна политика испољавала се преваходно кроз усредсређеност на домен школства не само у посматраном периоду, већ и до Другог светског рата.

Иако је музичка педагогија у Србији у XIX веку била под недовољном бригом просветних власти, први значајан модернизацијски потез у овој области датира још из средине шездесетих година, као део крупнијих политичких, економских и културних промена које је предузимала државна власт тога времена. Правила за трогодишњу Правитељствену школу музике и двогодишњу Правитељствену школу певања, која је потписао тадашњи министар финансија и заступник министра просвете Коста Цукић, иначе један од оснивача БПД-а, означила су почетак организованог учења музике о државном трошку.²⁵² Предвиђена концепција и организација наставе пружали су простор за брзу демократизацију музичке културе, а с јасним опредељењем за европска музичка мерила, о чему је недвосмислено сведочио циљ „школе музике“ да „временом дејствује на нарави народа“ и да „спреми вкус њихов за музику разних стилова изображеног света“, као и ордељење „школе певања“ да се путем образовања у вокалној музици и „црквено пјеније правилним хармоничним појањем усаврши“.²⁵³ Истовремено, темељно осмишљена Правила била су изврсно прилагођена и тренутним

Србије у другој половини XIX века: Између државних прописа и друштвене стварности“, *Токови историје* 1–2 (1994): 19–34.

²⁵¹ Љубодраг Димић, *Културна политика*, књ. I, 94–121.

²⁵² „Правила за правитељствену школу музике“ и „Правила за правитељствену школу певања“, *Србске новине*, 11. 1. 1864, 13–14.

²⁵³ У првој школи планирало се учење виолине (потом и виоле и виолончела), музичке теорије, као и вежбање у мањим камерним саставима, а друга школа осмишљена је за образовање хориста, са часовима певања и теорије и такође с нагласком на практичном раду у камерним саставима *Исто*.

музичким приликама и структури српског друштва. Наиме, пошто није било услова за оснивање просветних институција посвећених искључиво музици, планирано је да „школе“ функционишу као посебна одељења за талентоване ученике у оквиру гимназија, уз могућност да се иста правила примене и на „остала учебна заведенија у Србији (...) када буде могуће и за ова заведенија учитеља музике поставити“.²⁵⁴ Држава је у том тренутку покренула оснивање музичких одељења у београдској Гимназији, на коју су се Правила, очигледно, и односила, али су се од самог почетка планирали отвореност наставе за ђаке других школа и помоћ сиромашним ученицима.²⁵⁵ Тако су наведени планови показивали јасан продор модерног социјалног сензибилитета, као и спремност власти да предвиди и усмери могућности развоја масовног музичког образовања. Постављајући прве хонорарне наставнике у београдској Гимназији, држава је омогућила почетак рада наведених „школа“, с тим што је „школа певања“ већ крајем шездесетих замењена наставом нотног певања за све гимназијске ученике.²⁵⁶

Оно што потом није било обезбеђено и што је деценијама успоравало реализацију планова и процес увођења наставе по Србији, били су преко потребни стручни кадрови. Тај проблем још увек није довољно истражен, али сачувани подаци речито сведоче о потоњим дисконтинуитетима музичке наставе. У појединим гимназијама она је потпуно изостајала, иако је била предвиђена наставним плановима. Током 1888. године, на пример, радило је само 13 учитеља певања и свирања на 30 потпуних и непотпуних гимназија, а већина потпуних

²⁵⁴ Исто.

²⁵⁵ Док се за прву школу предвиђало до 40 гимназијалаца, у другој су, уз ђаке Гимназије и Богословије, о државном трошку могли да се школују и даровити, а сиромашни ученици Трговачке и Велике школе (до 120 певача у четворогласном хору). Штавише, у оба случаја остављена је могућност уписа приватних ђака из других завода, за које би учитељи могли да наплаћују до 60 пореских гроша по школском течају, али уз обавезу да држе бесплатну наставу десетини даровитих који нису у могућности да је плаћају. Исто.

²⁵⁶ Први наставник музике био је Милан Миловук који је још током рада у БПД-у обучавао хористе за певање из нотног текста, а водио је и наставу виолине и виолончела, коју је по одласку из Друштва преместио у Велику школу и потом у Гимназију, где је предавао четири године. Уз њега је као наставник „школе певања“ био планиран и званично постављен Корнелије Станковић, који је крајем 1863. као хоровођа БПД организовао „приурочени“ хор за обучавање певача, али је Станковић због болести одмах поднео оставку, с препоруком да се уместо њега постави Петар Димић. О контексту настанка и почецима ове наставе, као и оскудним архивским изворима који показују да је сам Миловук конципирао поменута Правила за обе „школе“: Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 46–51.

гимназија имала је по два наставника тек од почетка XX века.²⁵⁷ Ангажовање странаца, првенствено чешких музичара који су од половине века долазили у Србију, одвијало се без јасно утврђених професионалних критеријума, па се настава препуштала учитељима са различитим нивоима образовања.²⁵⁸ Такође, изостајала је иницијатива државе за инострано музичко школовање домаћих талената. Приватна средства и помоћ цивилних институција били су први извори финансирања неколицине тадашњих студената музике који су, уз велике тешкоће, на крају постајали и државни стипендисти.²⁵⁹

У недостатку других видова институционализованог музичког образовања управо су гимназије представљале главне педагошке центре у домену ове уметности у Београду све до краја XIX века, а у осталим српским градовима и до Другог светског рата. Такве околности одређивале су састав наставног кадра, који је представљао социјално изједначен слој државних чиновника, али је у стручном погледу био веома хетероген. У школама су радили и недовољно квалификовани и високообразовани појединци, а међу њима и најзначајнији српски музичари тога времена. Овај антагонизам имао је и своје позитивне стране, јер су стручњаци попут Стевана Мокрањца, Јосифа Слободе, Роберта Толингера, Вацлава Ведрала и других, примењивали своја знања, развијали наставне методе и спроводили их кроз праксу у раду са школским хорovima и оркестрима. Тако су поједине школе

²⁵⁷ Исто., 44, 172, 183; П. Ј. Крстић, „Музика у нашим средњим школама“, *Музички гласник* 6 (1922): 2–3.

²⁵⁸ Распони у врсти и висини школске спреме били су велики: од завршене Оргуљске школе и Конзерваторијума у Прагу, преко одређеног периода проведеног на тим школама, те завршене Више музичке школе, Музичке школе, до стручности стечене у војној музици итд. Упоредити са подацима у табели на крају књиге Роксанде Пејовић, *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*, 281–318.

²⁵⁹ Први стипендиста био је Димитрије Нешић на студијама у Чешкој. По његовој смрти 1873. стипендију је добио Стеван Шрам, који је претходно завршио прву годину студија у Лајпцигу о сопственом трошку. Следећу стипендију добио је Стеван Мокрањец за студије у Минхену, по једногодишњем студирању омогућеном захваљујући БПД-у (1879/80) и неготинској Позоришној дружини. Упркос тешким приликама и повременим прекидима рада због ратова са Турском, БПД је у више наврата организовало акције за помоћ Мокрањцу. Током 1879. одржавало је сѐла са лутријом и приредило је једну беседу у Грађанској касини, а 1881. је од продаје уметничких вредности из свога поседа добило 50 дуката намењених за Мокрањчеве студије. Апеловало је на друга друштва да организују годишњи концерт у исте сврхе, а деловало је и на надлежне да се Мокрањцу обезбеди државна стипендија. Главни прилог за скупљање средстава којима се омогућио почетак Мокрањчевог школовања дао је новосадски адвокат и новинар Бранко Јовановић-Муша, супруг пијанисткиње Јованке Стојковић, која се 1879. настанила у Београду и тесно сарађивала са БПД-ом (Петровић, „Летопис Друштва“, 45–47; Стана Ђурић-Клајн, *Млади дани Стевана Мокрањца* (Неготин: Мокрањчеви дани, 1981), 12, 15). О даљем Мокрањчевом школовању у Риму и Лајпцигу и прекидима студија због укидања државне стипендије детаљније: Исто.

представљале активне чиниоце музичког живота, ширећи музичку културу у сфери друштва.²⁶⁰

До осамдесетих година XIX века, недостатак наставника музике није представљао изузетак, већ се придруживао једном од највећих просветних проблема у Србији, који је држава и по питању других струка покушавала да превазиђе обезбеђивањем стручњака из иностранства, углавном из Аустро-Угарске. Постојала је, такође, и пракса ангажовања једног професора за наставу из више предмета, иако он није имао све потребне квалификације. Ситуација се, међутим, мењала од почетка осамдесетих година, захваљујући крупним реформама којима је држава настојала да створи модеран образовни систем. Поред формирања Просветног савета, оснивања листа *Просветни гласник* и доношења Закона о обавезном основном образовању (1883), удвостручен је број српских питомаца који су се школовали на европским универзитетима, а реформом Велике школе убрзо је остварено школовање домаћег просветног кадра.²⁶¹

Наведени потези, остварени у правцу модернизације образовања, за које је у највећој мери био заслужан научник, политичар и дугогодишњи министар просвете Стојан Новаковић, чинили су почетак озбиљних тежњи у осмишљавању просветне политике. Музика у њима није добијала одговарајуће место. И даље је остајао наслеђени проблем решавања стручног кадра и нормирања, уједначавања и планског спровођења наставе на нивоу одређених врста школа. Сходно томе, упркос значајним донетима појединаца, дуго је био изражен и лош социјално-материјални положај учитеља музике.²⁶² Таква ситуација указивала је на деловање

²⁶⁰ О раду наведених наставника и наступима школских ансамбала писала је Роксанде Пејовић, *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*, 257–60.

²⁶¹ Арсен Ђуровић, „Образовање у време владавине краља Милана“, 306–10.

²⁶² Музичари у средњим школама и гимназијама добијали су службу учитеља певања, односно музике и нотног певања, односно учитеља вештина. Она је била степенована према класама које су запослени временом стицали. Типичан пример поступног напредовања у служби представља наставнички рад Тоше Андрејевића који је у периоду од 1884–1910. предавао у Првој гимназији, Богословији, Реалци, Вишој женској школи, Трећој гимназији и Гимназији *Јосиф Панчић*. Био је учитељ IV класе (1000 дин), III (1.500 дин), II (2.000 дин) и I класе (2.500 дин), да би 1910. постао виши учитељ I класе. (АМИСАНУ, Уверења Министарства просвете из 1884–1907. и Указ краља Петра Првог из 1910, Ан 1093). И по оснивању Краљевне СХС, гимназијски наставници музике били су изједначени са учитељима, иако су поједини међу њима имали дипломе иностраних високошколских установа (Видети, нпр, АМИСАНУ, Заоставштина Вацлава Верала, Уверење Министарства Просвете Краљевине СХС о постављању Вацлава Ведрала за учитеља III класе, 31. августа 1919. године. ВВ II/67).

међусобно подстичућих фактора који су успоравали јачу интеграцију музике у систем просветних реформи. Развојни токови музичке културе још увек нису били довољно снажни да изнедре своје представнике који би се укључили у структуре одлучивања, па су музичари све до 1909. године изостајали из Главног просветног савета и одбора које је то саветодавно тело организовало.²⁶³ Истовремено, таква ситуација деловала је на слабо интересовање за ову професију и на успорени напредак музичке наставе у самом општеобразовном школству.

Наведени проблеми увелико су извирали из самог односа према музичкој професији, која је имала незавидан положај у друштву. О томе је упечатљиво сведочио пример краткотрајног деловања „Више музичке школе (Консерваторијума)“ (1888) Тоше Андрејевића, која је функционисала захваљујући приватним средствима самог Андрејевића и музичара Карла Глика. Ова школа радила је уз званично одобрење Министарства просвете (1888) и издржавала се од месечне школарине (24 динара).²⁶⁴ Била је осмишљена по узору на средњоевропске конзерваторијуме, а њене наставнике чинили су претежно уметници чешког и аустријског порекла. Међутим, опстала је само годину дана, јер је све нередовније плаћање школарине увећавало дугове оснивача и угрозило њен рад.²⁶⁵

Појава ове институције била је очигледан модернизацијски помак, али је њено брзо гашење показало да искључиво приватна иницијатива у економски слабом и још увек недовољно издиференцираном грађанству престонице није могла да обезбеди континуитет рада једне музичке школе. Уз ограничене новчане ресурсе

²⁶³ О свим просветним питањима испрва се старао Одбор просвештенија, а потом Школска комисија, у којима су увек били заступљени представници елите. Ту праксу највећим делом наследио је и Главни просветни савет (1880), који је радио на школском законодавству и наставним плановима и програмима и давао мишљење о свим важнији питањима наставе и развоја школа. Његову структуру чинили су редовни чланови (8 до 12) међу којима су били представници Српске краљевске академије, професори Велике школе и представници средњих школа, Народне библиотеке, референата за основну наставу и београдских лекара, али и ванредни чланови (10 до 20), међу којима је било и гимназијских професора ван престонице, учитеља основних школа и окружних лекара (Владета Тешић, *Сто година Главног просветног завода*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1980; *Просветни зборник закона и наредба по којима су уређене, и по којима се управљају школе и друге просветне установе у Краљевини Србији* (прир. Мил. Марковић и Зар. Р. Поповић), Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1895: 2–25). Године 1909. Јосиф Маринковић постао је ванредни члан Главног просветног савета (*Просветни гласник* 11 (1909) 947).

²⁶⁴ АМИСАНУ, „Одобрење Министарства просвете и црквених послова“, бр. 8142, од 5. 10. 1888, с потписом министра Др Владана Ђорђевића; Реверс (Обавеза) за уплату месечне школарине у Вишој музичкој школи, Ан 1085; Ан 1083.

²⁶⁵ Манојловић, *Историски поглед*, 12–13.

самог власника и високу месечну школарину, разлози њеног гашења извирали су и из става према музичкој професији, која није обећавала висок стандард и завидан положај у друштву. Слој имућнијих грађана могао је себи да приушти стицање таквих знања, али су његови представници издвајали за школовање у другим, социјално сигурнијим и цењенијим струкама. Познавање музике за њих је било део новостечених грађанских навика, мода и друштвених обавеза, а не припрема за професију, те су своје потребе за музичком едукацијом испуњавали приватним часовима. Пошто су међу полазницима Андрејевићеве школе преовладавали богослови и будући учитељи, односно ученици скромнијих финансијских могућности, раду Конзерваторијума била је неопходна додатна новчана потпора.²⁶⁶

Иако није познато да ли је Андрејевић за своју школу тражио државну субвенцију, извесно је да је њеним гашењем пропуштена прва реална прилика да Београд, уз подршку државе, добије сталну установу конзерваторијског типа. Штавише, неколико високообразованих музичара у тадашњем Београду деловали су као успешни гимназијски наставници, па се концентрисањем најбољих снага у једној оваквој институцији могла и додатно осигурати квалитетна настава. Судајући по оскудним изворима, власти се нису бавиле таквим проблемима. Управо су Јосиф Маринковић и Стеван Мокрањац осмислили план о оснивању музичке школе која би поступно прерасла у „свестрани конзерваторијум (...) за све музичке гране“, упутили га Главном просветном савету 1895. године, али је њихов предлог остао без одговора.²⁶⁷

Предуслови за промену статуса музичке културе у Србији на прелому векова споро су се формирали, а најважнији потез који је требало остварити био је организовање специјализованог музичког школства. Још увек су доминирале праксе аматерског извођаштва, а број образованих професионалаца у свим областима био је недовољан. Тиме је и цивилним музичким институцијама и појединцима недостајала материјална снага неопходна за остваривање континуитета на пољу организованог музичког школства у претежно сиромашном

²⁶⁶ Имена ученика, међу којима је данас познато само име Божидара Јоксимовића, наводи Манојловић. Исто., 12–13.

²⁶⁷ Предлог је иницијално био подстакнут потребом да се реши лоше стање у црквеном појању, али се рачунало и на образовање неопходног наставног кадра за средње школе. Ђурић-Клајн, „Музичко школовање у Србији“, 19.

грађанском друштву. За разлику од ситуације у европским земљама са дужом музичком традицијом, у Србији је држава представљала једину сферу од које се могло очекивати решавање тог проблема, али су њени доприноси изостајали. Зато су се музичке школе појавиле касније него у већини других европских центара.

Рани историјат рада прве сталне музичке школе у Београду (1899) сведочи о наведеним проблемима, указујући истовремено и на њихово постепено превазилажење. Иза ове институције стајала је организациона, материјална и морална потпора БПД-а, што је у првим годинама функционисања Српске музичке школе било од пресудног значаја. Залагањем Мокрањца, Цветка Манојловића, Станислава Биничког и појединаца из дружинске Управе, Српска музичка школа је и основана у окриљу певачке установе, а такав начин институционализације при аматерском музичком удружењу био је један од модела настанка и функционисања музичких школа у другим европским градовима.²⁶⁸

Повезаност Школе и Дружине била је дефинисана Правилима која су саставили Мокрањец и Манојловић, а по узору на статуте и програме европских конзерваторијума. Школарина није била висока и обухватала је олакшице за чланове певачког друштва, што је чинило значајну околност у подстицању интересовања за музичку наставу.²⁶⁹ Истовремено, Школа је у више махова користила новчану и другу помоћ БПД-а, јер се и поред сталног пораста броја ученика често налазила на ивици финансијског опстанка. Таква ситуација је парадигматски указивала на слабост цивилног музичког сектора. Чак је и само БПД, које је представљало водећу и најутицајнију музичку установу у тадашњем грађанству, било у стању да своје тежње усмерене на музичко школство оствари тек у освит XX века, иако је том циљу тежило још од свог оснивања. Колико је оно и у тренутку настанка Школе било ограничено материјалним приликама показује чињеница да је БПД све мање било у могућности да подупире рад и развој своје школске институције чији су расходи расли упоредо с увођењем

²⁶⁸ Нпр. Музичко друштво (Gesellschaft der Musikfreunde, 1812) у Бечу основало је Конзерваторијум 1817. године.

²⁶⁹ Уписнина је износила 5 дин, школарина 120 дин. (12 месечно) уколико се бира само један главни предмет, а за 6 дин. могло се учити и само певање у хору (тј. хорски солфеђо). Чланови БПД имали су попуст 50%, односно 75% за наставу хорског солфеђа. АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн. Правила Српске музичке школе, Београд (1903, 1914), 9–10, СЂК-197.

нових предмета и ангажовањем новог наставног особља. То су били основни разлози због којих је државна помоћ представљала једино решење за даљи опстанак прве сталне музичко-педагошке установе у Србији.

Мокрањац је често одлазио министру просвете и молио за увођење субвенције. Апел за финансијску подршку образложио је и у Извештају о раду за школску 1903/4. годину, упућеном просветном ресору, али су његови напори испрва били без резултата.²⁷⁰ Од 1904/5. године увео је обичај јавних годишњих испита, који су уз остале наступе ученика и наставника убрзо постали значајни уметнички догађаји у Београду с почетка XX века.²⁷¹ Такав начин представљања рада Школе могао је да покрене процес промене свести о музичком образовању, како међу представницима власти тако и у грађанству уопште. Установа је добијала легитимитет јавности, па се и у штампи истицало да „ће ваљда и надлежни фактори доћи већ једаред до уверења да та школа није никакав непотребан луксуз и да држава треба озбиљно да је помогне“.²⁷² И управо је први „испитни концерат“ у дворани Универзитета протумачен као наступ „од историјског значаја“, јер је порасло интересовање за рад Школе која је тада по први пут добила и скромну помоћ Министарства просвете у износу од 1.200 динара.²⁷³ Борба за сталну субвенцију значила је истрајно супротстављање предмодерним менталним представама о музици и култури, које су у владајућим структурама посебно долазиле до изражаја у кризним и за државу преломним временима какве су биле године царинског рата и анексионе кризе. Мокрањац се противио тадашњем убеђењу „да је цело Министарство Просвете повластица а не потреба“, исказујући управо супротне ставове.²⁷⁴ Истовремено, у залагањима за побољшање статуса Школе користио је лична познанства као део опробане стратегије која је давала резултате у његовом раду са БПД-ом. Тако је од заступника министра војске Љубе Стојановића тражио да се заузме да предложени буџет школе „прође кроз одборе и кроз скупштину“,²⁷⁵ а од дворског интенданта Јанковића да

²⁷⁰ Манојловић, *Историски поглед*, 23–24; 29.

²⁷¹ О оценама и коментарима ових наступа у штампи: Пејовић, *Српска музика 19. века*, 266–270.

²⁷² Ђ, „Музика. – Концерат Музичке школе“, *Политика*, 9. 06. 1906, 3.

²⁷³ Манојловић, *Историски поглед*, 29.

²⁷⁴ Из писма Љуби Стојановићу од 15. јуна 1909. године. Сам Стојановић је у ранијем сусрету са Мокрањцем, такође поводом молбе за помоћ Школи, изјавио: „Мени данас не треба музика него митраљежи“. Према: *Исто.*, 38–39, 36.

²⁷⁵ Из писма Љуби Стојановићу, *Исто.*, 39.

испослује долазак краљевске породице на годишњи испитни концерт у Народном позоришту.²⁷⁶ Од чланова династије није очекивао новчани прилог, већ је мислио на допринос угледу Школе, рачунајући на симболички значај такве врсте наклоности.

То су били механизми који су у садејству са музичко-образовним радом Школе утицали на постепену промену представа о музичкој струци. Они су припадали сфери модернизацијских напора цивилног сектора и његових истакнутих појединаца, усмерених на државу и друштво. Отварали су могућност да се специјализовано музичко образовање презентује јавности, укључује у систем институција, постепено везује за државу и делује на обрасце свести, културне потребе и навике престоничког грађанства. Симптоми промена у том целокупном контексту, који је представљао део ширих процеса постепеног укључивања Београда у трендове масовног образовања, били су очигледни на почетку XX века. С једне стране, притисак појединца и цивилне институције на државу довео је до увођења субвенције за професионално музичко школовање, што је представљало новину у дотадашњој културној политици. Упркос тешкоћама и отпорима, малим издвајањима у односу на раст потреба, та годишња помоћ се готово стално увећавала.²⁷⁷ С друге стране, учестали покушаји организовања нових установа за музичку едукацију, међу којима је Музичка школа *Станковић* (1911) такође успела да оствари и одржи континуитет, недвосмислено су указивали на пораст интересовања за образовање у музичкој струци.

Формирање школе *Станковић* упућује на паралеле с почецима прве сталне установе за музичку едукацију. Поново је реч о вишегодишњој тежњи за институционализацијом у оквиру аматерске дружине, као и о огромном труду појединца, у овом случају Станислава Биничког. Такође, улагање напора чланова хора да без државне помоћи отворе школу, али и да заједничким акцијама попут организовања лутрије, узимања зајмова и давања меница сакупе средства за откуп

²⁷⁶ Из писма Драг. Јанковићу, од 16. јуна 1909. *Исто*.

²⁷⁷ Субвенција је 1905/6. повећана на 2.400, од 1906/7. на 3.000, 1909/10. на 4.000, 1910/11. на 7.000, 1911/12. на 10.000. (Ст. Ст. Мокрањац, „Школски летопис. Извештај о раду у Српској Музичкој Школи за школску годину 1907/8, и предлог за будући рад“, *Просветни гласник* I/1, 1909, 69–75; АМИСАНУ. *Српска музичка школа у Београду. Годишњи извештај 1910–1911* (1911), СБК-192; Манојловић, *Историски поглед*, 34–35; Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Српска Музичка Школа у Београду“, *Српски књижевни гласник* XXIX/1 (1912): 64.

и дограђивање зграде коју су одабрали за свој уметнички дом,²⁷⁸ потврђује праксу у којој је удруживање снага цивилног грађанства доводило до помака у контексту музичког образовања и унапређења културе српског друштва. Међутим, за разлику од Српске музичке школе која је тежила самосталности, да би већ после Првог светског рата постала засебна установа, школа *Станковић* остала је у саставу своје оснивачке институције која се 1924. разгранала у истоимено Музичко друштво. И то су биле очигледне промене у односу на претходно доба, када музичке институције цивилног типа у Србији нису имале довољно снаге да преузму неговање и вођење различитих видова музичке делатности и интегришу их у један организациони систем. Друштво *Станковић*, које постаје средиште управо таквог рада, сведочи о јачању цивилне музичке сфере у међуратном Београду.

До оснивања поменутог Друштва, старија музичка школа доминирала је својим угледом, организованошћу, квалитетом наставе и саставом наставног кадра, али од средине двадесетих година ове школе почињу да добијају подједнаку важност. Њихова улога била је не само од музичко-педагошког, већ и од ширег уметничког и социјалног значаја у контексту престонице. Та проблематика излази из временских оквира омеђених у нашим разматрањима, али је због акцентовања дуготрајних проблема који су усмеравали токове српске музичке културе значајно истаћи да школе ни у међуратном периоду нису оствариле дугогодишње идеје о подржављењу и законском подизању у виши образовни ранг.

Подржављењу Српске музичке школе тежило се још од Мокрањчевог времена, а конкретни предлози појављивали су се и у тадашњим стручним текстовима. Сматрало се да је годишња помоћ само делимично решење и да је прави пут даљег развоја школе у њеном подржављењу, тим пре што „државу“, како је тврдио Милоје Милојевић, „та школа не би много коштала“ пошто „субвенцију већ даје“. Наглашавајући да ова институција није имала привилегију да се посвети искључиво талентима, већ свима онима који су били спремни да плате школарину, Милојевић је цео проблем третирао као важно уметничко-национално питање. Музика је за њега представљала суштински елемент националне културе, па је у унапређењу и професионализацији ове праксе видео важан инструмент

²⁷⁸ Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари* (Београд, 1956), 120.

јачања нације. Веровао је да је управо музика „од свију уметности највише способна да буде и национална“ и да „у српској конзерваторији (...) може бити основ наше специфично српске националне културе“.²⁷⁹ Такве нарације, међутим, нису деловале на власт нити су је подстицале на доношење Закона о државној музичкој школи.

Упркос побољшању финансијског положаја појединих наставника, као и оснивању фондова за надокнаду плата током боловања и летњих месеци, социјална несигурност овог приватног сектора била је значајан фактор притиска наставног колектива на државу од које се тражило да промени статус Музичке школе и њених професора.²⁸⁰ Подржављење и подизање установе у виши образовни ранг били су честе теме састанака Управе и Наставничког већа и повод формирања комисија, одбора и делегација које су на томе радиле и одлазиле на разговоре у Министарство просвете. Њихов труд, међутим, није давао жељене резултате, јер су бројни предлози и резолуције одбацивани, а као разлог увек су се наводили лоши материјални услови.²⁸¹

Поред неуспелих преговора са државом, ни сами наставници нису били сложни око начина превазилажења ових проблема. Почетком двадесетих година, група са директором Петром Крстићем заступала је подржављење, али без измене постојеће организације Школе, коју је непосредно после рата спровео сам Крстић према правилима бечког конзерваторијума.²⁸² Друга струја подржавала је предлог

²⁷⁹ Милојевић, „Уметнички преглед. Српска Музичка Школа у Београду“, 65.

²⁸⁰ Месечне плате су испрва биле симболичне, а највиша се кретала између примања „учитеља вештина“ II и III класе. Прве године рада Мокрањац је зарађивао 48, Бинички 32, Јован Ружичка 48, а Цветко Манојловић 136 динара, пошто је у својој класи клавира имао највише ученика. Мокрањац и Манојловић су често узимали мање од договорене тарифе. Нпр. 1905/6. наплаћивали између 0,30 и 0,80 дин. по часу, док је уобичајена сума била 2 дин. (Манојловић, *Историски поглед*, 23; 30). Годишње плате за школску 1907/8. биле су између 1.920 и 720 дин, у зависности од броја часова (Мокрањац, „Школски летопис. Извештај о раду у Српској Музичкој Школи за школску годину 1907/8, и предлог за будући рад“, 74). Разлике у платама остале су и касније. Нпр. у марту 1918. наставница соло певања Иванка Милојевић примила је 228, а наставница клавира Нина Шоповић, која је имала највише ђака, 500 дин; шк. 1926/27. највећу месечну плату имао је наставник виолине Јован Ружичка (4.340), а најмању поново Иванка Милојевић (525). Упор. Зечевић, „Школа од 1914. до 1918. године“, 45; 60. Подаци из 1926/27. показују сасвим другачију слику, што даје основа за поређење са ситуацијом у другим, добро плаћеним струкама. Тако је, на пример, најбоља зарада у Музичкој школи (4.340) била значајно виша од примања која су у јануару 1925. добили службеници Грађевинске секције Београда, а која су била у распону између 3.805 (инспектор и шеф Секције) и 1.531 (административни чиновник Секције). Уп. Прпа, *Живети у Београду 1890-1940. Документа Управе града Београда*, 80–81.

²⁸¹ Зечевић, „Школа од 1914. до 1918. године“, 61–64.

²⁸² Као један од резултата предлога о подржављењу био је и Крстићев рукопис „Пројекат Закона о државним музичким школама“. АМИСАНУ, Заоставштина Петра Крстића, ПКр III/105.

Милоја Милојевића да се оснује једна централна музичка академија „на универзитетској основи“, која би „значила консолидовану заједницу свих најбољих уметничких снага из Југославије“, с тим да се истакнуте школе у Београду, Загребу и Љубљани „помогну од стране државе обилато, па евентуално и подржаве“ док се таква академија не отвори.²⁸³ Такође, појавио се и проблем у односима између београдских музичких школа, па је предлог начелника Уметничког одељења Бранислава Нушића и инспектора за музику Петра Коњовића да се оне споје у један државни конзерваторијум остао неостварен, не само због слабих финансијских услова које је држава тада нудила, већ и због неспремности ових институција „да се стопе у једно тело.“²⁸⁴

Отварање високошколске музичке установе годинама се третирао као „питање јавно, национално“, као „ствар државе, управо *дужност* њезина“ коју она мора да преузме и испуни, али се одлагање решења кретало између идеја потеклих од Крстића и Милојевића, конкуренције субвенционисаних музичких школа и индолентог става власти по питању хитног одлучивања о овом проблему.²⁸⁵ Недостатак консензуса имао је негативан ефекат у контексту унапређења музичке културе. Док се у Београду расправљало о налажењу правог пута, ова питања су била брзо решена у Загребу и Љубљани. Загребачки Конзерваторијум (1916) подржављен је 1920. и већ 1922. године проглашен државном Музичком академијом, а Школа Глазбене матице у Љубљани проширена је у Конзерваторијум 1919, који је потом и подржављен 1926. године.²⁸⁶

Међу наставницима обе београдске школе налазили су се готово сви значајни композитори, инструменталисти, диригенти и музички писци који су деловали у Србији током прве четири деценије XX века.²⁸⁷ Поједини међу њима и сами су

²⁸³ Манојловић, *Историски поглед*, 72.

²⁸⁴ Ђурић-Клајн, „Из историје нашег музичког школства“, 121–122.

²⁸⁵ Рикард Шварц, „Питање београдског Конзерваторијума“, *Гласник МДС* 4 (1928): 48–50.

²⁸⁶ „Питања о организацији и раду наших стручних школа“, *Музика*, 5–6 (1928): 168–174; Ladislav Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda* (Zagreb, 1982) 114–136.

²⁸⁷ На пример, поред Мокрањца, Биничког и Цветка Манојловића, у Српској музичкој школи радили су Петар Коњовић, Петар Крстић, Мирослава Бинички, Јован Ружичка, Ружа Шафарик, Рајна Димитријевић, Јелка Стаматовић-Николић, Владимир и Илија Слатин, Ружа Винавер, Јосип Штолцер-Славенски, а у Музичкој школи *Станковић* Станислав и Мирослава Бинички, Петар Крстић, Владимир Ђорђевић, Петар Стојановић, Вацлав Ведрал, Ружа Винавер, Рикард Шварц, Зинаида Грицкат, Милан Бајшански, Милка Ђаја, Михајло Вукдраговић. Уп. пописе и биографије ученика и наставног особља у: *Музичка школа „Мокрањац“*, 168–202; „*Станковић*“ 1831–1981, 133–197.

били некадашњи ђаци ових школа у којима су, после студија у иностранству, обављали своју педагошку активност.²⁸⁸ Карактеристично је да су нарочито у првим годинама рада Српске музичке школе међу ђацима били и многи будући лекари, економисти, сликари, научници, универзитетски професори. Они су постали истакнути стручњаци у својим професијама и остали везани за музику као њени велики поштоваоци, неки и као активни музичари у аматерским ансамблима међуратног Београда.²⁸⁹ Најзад, кроз обе школе, посебно кроз њихове почетничке одсеке, пролазило је највише оних грађана који су ширили круг београдске музичке публике, па је и у том смислу, а не само у ужем стручном контексту, значајно нагласити да се број ученика из године у годину увећавао, а на крају посматраног периода премашивао је хиљаду.²⁹⁰

7. ОД ЦИВИЛНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ И МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ ДО ХИЈЕРАРХИЗАЦИЈЕ ПРОФЕСИОНАЛАЦА У СТРУКТУРИСАЊУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У СРБИЈИ

Пример најстарије хорске установе у српској престоници показао је да је ова институција поседовала и успешно развијала управо све кључне аспекте који су

²⁸⁸ Међу некадашњим ђацима београдских музичких школа, који су потом постали и њихови професори, били су Коста П. Манојловић, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Јован Мокрањац, Јелица Поповић-Крстић, Марија и Олга Михаиловић, Миленко Живковић, Предраг Милошевић, Љубица Марић, Драгутин Чолић, Војислав Вучковић, Станојло Рајичић, Стана Ђурић-Клајн, Мери Жежељ и други. Уп. *Музичка школа „Мокрањац“*, 168–202; *„Станковић“ 1831–1981*, 133–197.

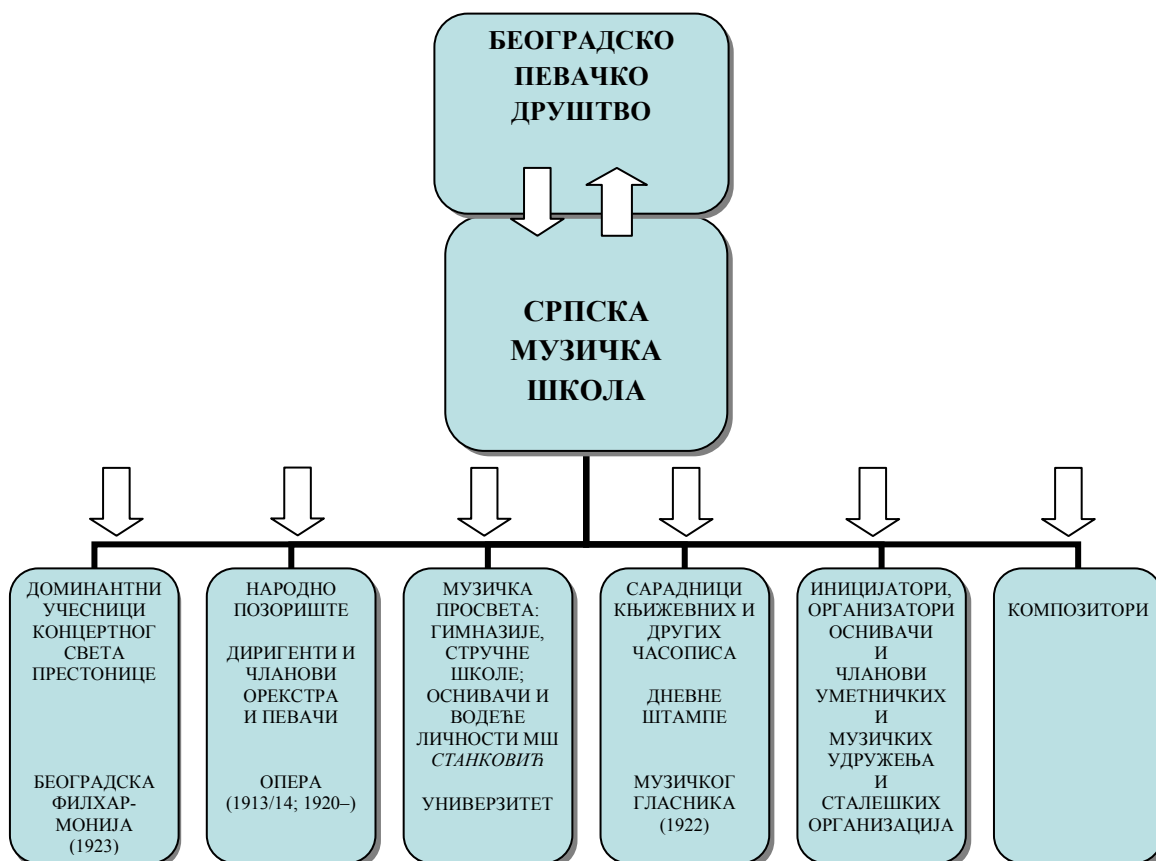
²⁸⁹ На пример, књижевник и музички писац Станислав Винавер; оториноларинголог и виолиниста ансамбала *Станковић* и *Collegium musicum* Милан Фотић; стручњак за хидраулику и виолиниста Богић Кнежевић и биолог и флаутиста Сениша Станковић, чланови камерних састава и оркестра *Collegium musicum*; сликари Марко Челебоновић, Живорад Настасијевић, Моша Пијаде, сликар и историчар уметности Павле Васић, филозофкиња Ксенија Атанасијевић, хемичар Момчило Мокрањац. Уп. *Музичка школа „Мокрањац“*, 168–202; *„Станковић“ 1831–1981*, 133–197.

²⁹⁰ Број ученика у првој музичкој школи повећавао се од 47 уписаних прве године до 316 ђака 1913/14, да би у време између два светска рата износио између 600 и 700 годишње, с изузетком 1922/23. (900) и 1939/40. (517). Музичка школа *Станковић* је од средине двадесетих година имала око 400 до 500 ђака годишње, а пред Други светски рат око 600 ученика. Уп. „Гласник. – Б(ождар) Ј(оксимовић), Музичка школа *Станковић*“, *Музички гласник* 7 (1922): 7, 6–8; „Из музичког друштва Станковић. – Десета редовна годишња скупштина Музичког друштва *Станковић*“, *Музички гласник* 11 (1934): 236; Ђурић-Клајн, „Из историје нашег музичког школства“, 122, 124.

били специфични за деловање сфере цивилног друштва. Као облик колективног самоорганизовања и вид социјалног деловања она је често била подстицајан пример у неговању и ширењу хорске културе. Акцентујући музичку едукацију и стварање националне музике као процесе усмерене на ‘опште добро’ нације, она је успела да оствари главне претпоставке за даљи рад на постизању ових циљева. Вишеструке иницијативе и умрежавања, деловање у пољу социјалних тензија и преговарања, те најзад и везивање за сфере власти, резултовали су стварањем могућности да кроз концертне праксе представљања музике настале под њеним окриљем и едукацију у институционализованим оквирима, такође успостављену под њеним окриљем, стекне позиције доминантног чиниоца српске музичке културе. Управо захваљујући школи, те позиције су и знатно проширене, а дејство БПД-а продужено је преко Мокрањчевих настављача.

Стручњаци који су потекли из школе или су у њој радили у одређеном временском периоду дали су кључне доприносе усложњавању музичке културе и њеном бржем и динамичнијем структурисању у односу на претходно столеће. Из школе су се регрутовали главни учесници концертног, музичко-позоришног, музичко-просветног, музичко-публицистичког и домена уметничких и музичко-сталешких удружења. Најистакнутији међу њима завршавали су студије у иностранству, а по повратку у земљу постајали су истакнути музички солисти, композитори, зачетници нових музичких пракси, те инцијатори и оснивачи струковних удружења, као и нових институција, међу којима су најважније Филхармонија и Опера. Из истих редова потицали су и главни заступници музичке критике и публицистике, те сарадници Универзитета, на којем је и сама музика постала део необавезног курикулума, много пре него што ће бити основана Музичка академија (ПРИЛОГ 3).

ПРИЛОГ 3. Правци деловања Српске музичке школе, настале под окриљем Београдског певачког друштва, као језгра структурисања српске музичке културе



Ако се из тог контекста упоредо сагледају професионалне улоге три композиторске генерације датог времена, тачније три генерације које представљају низ стваралаца чији су опуси кодификовани у канону локалне музиколошке науке, уочљиво је да уметници који се везују за контекст БПД-а и Српске музичке школе доминирају и бројем и значајем позиција које заузимају у музичкој култури датог периода (ПРИЛОЗИ 4, 5 и 6).

ПРИЛОГ 4. Позиције Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у музичкој култури Србије

	Јосиф Маринковић (1851–1931)	Стеван Ст. Мокрањца (1856–1914)
ПРОСВЕТА (наставничке функције)	Богословија (1881) Учитељска школа (1882–85) Друга мушка гимназија (1891–1924)	Прва београдска гимназија (1887–1900) Артиљеријска и пешадијска подофицирска школа (1892–93) Богословија Св. Саве (1901–14) Српска музичка школа (1899–1914)
ИЗВОЂАШТВО	Хоровођа: ПД <i>Гусле</i> у Кикинди (1878–80); БПД (1881–86); <i>Обилић</i> (1889–1900); Повремено: Радничко певачко друштво; Српско-јеврејско певачко друштво, Учитељско певачко друштво, Богословски хор <i>Братство</i>	Хоровођа: ПД у Неготину (1877) Црквено певачко друштво <i>Корнелије Станковић</i> (1884–96) БПД (1887–1914) Инструменталиста: Гудачки квартет (II виолина); повремено и клавирски сарадник на концертима квартета; Диригент (и организатор): вокалноинструментални концерти са хором и оркестром у НП
ОСНИВАЧКИ ПОДУХВАТИ		Гудачки квартет (1899, уз Ферд. Мелхера, Стевана Шрама и Јосифа Свободу Српска музичка школа (1899, уз Цветка Манојловића и Станислава Биничког) Српски певачки савез (инициран 1903, заједно са Управом БПД-а) Удружење српских музичара (1907, са још 7 музичара)
УПРАВЉАЧКЕ ФУНКЦИЈЕ, ЧЛАНСТВА И СЛ.	Члан Управног одбора Удружења српских уметника (од 1898) Дописни члан СКА (1907)	Српска музичка школа (директор, 1899–1914) Удружење српских музичара (председник, 1907) Председник Удружења српских уметника (од 1898) Директор Српског певачког савеза (1905) Дописни члан СКА (1906) Дописни члан Француске академије уметности (1911)
ОСТАЛО	Рад у Етнографском музеју пре пензионисања (1922–24); Написи о музици у листу <i>Преодница</i>	Написи о музици: листови <i>Јавор</i> , <i>Одјек</i> , СКГ, <i>Просветни гласник</i>

ПРИЛОГ 5. Позиције припадника средње генерације композитора у Србији (1900–1923).

ПОЉЕ АКТИВНОСТИ	Божидар Јоксимовић (1868–1955)	Владимир Ђорђевић (1869–1938)	Станислав Бинички (1872–1942)	Петар Крстић (1877–1957)
ПРОСВЕТА (наставничке функције)	Женска учитељска школа (1900–1907); Богословија Св. Саве (од 1901); МШ <i>Станковић</i> (од 1920)	ОШ у Кулини; гимназије у Алексинцу, Пироту, Ваљеву, Врању; Учитељска школа у Јагодини (1898–1912); III гимн. у Бгд (од 1912); МШ <i>Станковић</i> (од 1920)	Гимназија Лесковац (1894–95) СМШ (1899–1904); МШ <i>Станковић</i> (од 1911)	I гимназија у Београду (1903–28) МШ <i>Станковић</i> (1911–14) СМШ (1908/9; 1914–21)
ИЗВОЂАШТВО – ЦИВИЛНА СФЕРА	Певачка друштва у Јагодини; АПД <i>Обилић</i> (1905, 1907, 1913)	ПД <i>Шуматовац</i> у Алексинцу; ПД <i>Коча</i> у Јагодини Хор и оркестар Учитељске школе у Јагодини	ПД <i>Бранко</i> у Лесковцу (1894–95) АПД <i>Обилић</i> (1903–1906) ПД <i>Станковић</i> (1904–24)	Радничко певачко друштво <i>Јединство</i> ; Оркестри ученика музичких школа
НП/ ОПЕРА			Диригент: од 1901. повремено; од 1912. стални; 1920–24.	Виолиниста у оркестру пре 1896; диригент: 1903–1912 (истовремено или наизменично са Покорним до 1909)
ВОЈНА МУЗИКА Капелник			Београдски војни оркестар (1899–1904); Музика / Оркестар краљеве гарде (1904–20)	
НАПИСИ О МУЗИЦИ У ПЕРИОДИЦИ	<i>СКГ</i> (1902); <i>Просветни гласник</i> ; <i>Гласник професорског друштва</i> ; <i>МГ</i> (1922)	<i>Просветни гласник</i> ; <i>Караџић</i> ; <i>Дело</i> ; <i>Глас Црногорца</i> ; <i>Св. Цецилија</i> ; <i>Нова Европа</i> ; <i>МГ</i> (1922)		<i>Нова искра</i> ; <i>СКГ</i> ; <i>Правда</i> ; <i>Препород</i> ; <i>Нова Европа</i> ; <i>Ново-сти</i> ; <i>Штампа</i> ; <i>Сотоедиа</i> ; <i>МГ</i> 1922. итд.
УПРАВЉАЧКЕ ФУНКЦИЈЕ, ЧЛАНСТВА И ОСТАЛО	<i>МГ</i> 1922. (уређивачки одбор) Секретар Удружења српских музичара (1907)	<i>МГ</i> 1922. (уређивачки одбор) Већи број самосталних издања сопствене музике Библиографски и рад на биографијама српских музичара	Директор: МШ <i>Станковић</i> (1911–20); Опера НП (1920–24) Референт за музику при Министарству војске	Директор: СМШ (1914–21); МШ <i>Станковић</i> (1921–24); Покретач и ур: <i>МГ</i> 1922; Представник Београдског Подсавеза Савеза Музичара у Краљевини СХС (1922)

ПРИЛОГ 6. Позиције припадника најмлађе генерације композитора у Србији (1900–1923).

	Петар Коњовић (1883–1970)	Милоје Милојевић (1844–1946)	Стеван Христић (1885–1958)	Миленко Пауновић (1889–1924)	Коста П. Манојловић (1890–1949)
ПРОСВЕТА	Стари Бечеј (учитељ, 1902–1904); Српска школа у Земуну (од 1906); СМШ (1907–13); Музичка школа у Земуну (1908–11)	IV, III, II гимназија у Бгд. (од 1911); СМШ (од 1910); Филозофски факултет, предаје историју музике (асистент 1922; после 1925. доцент, ванредни проф. до 1939)	СМШ (1908/9; 1913); Богословија у Београду	Учитељска школа у Ћуприји Јагодини (1914; 1920) МШ <i>Станковић</i> (1921–22)	Школа у Ћуприји (1910–11); Босло-вија у Београду (1911 –12); СМШ (од 1919); II гимназија Бгд.
ИЗВОЂАШТВО – ЦИВИЛНА СФЕРА	Хоровођа: Српска црквено-певачка дружина у Ст. Бечеју (1902–1904); Српска црквена певачка задруга у Земуну	Хоровођа: БПД (1911); АПД <i>Обилић</i> (1920–22) Клавирски сарадник (иницијатор и члан Камер. Удружења на- ставника СМШ од 1911); дир. ученичким оркестром СМШ;	Хоровођа: АПД <i>Обилић</i> (1912), БПД (1919–20) Диригент: Београдска филхармонија (од 1923)	Хоровођа: ПД у Руми; СНП у Новом Саду (1912–13); војни хорови на Солунском фронту; АПД <i>Обилић</i> (1923)	Хоровођа: БПД/ ПБПД (од 1919)
НП/ ОПЕРА			Диригент: од 1912; 1920–37.		
ВОЈНА МУЗИКА				Орк. КГ, ка- пелник II и III класе (од 1921)	
НАПИСИ О МУЗИЦИ У ПЕРИОДИЦИ	<i>Бранково коло, Нова искра, Позориште, Браник, ЛМС, Епоха; Хрватска њива; Об-зор; Савременик; Књижевни југ; Јединство; Босанска вила, Покрет; Југословенски покрет, Књига-музика</i> итд.	<i>СКГ; Политика; Хришћански весник; Дан, Мисао; Revue yugoslave; Југ; Просветни гласник; Нова Европа; Ново доба; Народно јединство; Будућност</i>	<i>СКГ; Звезда; Дубровник; Пре-глед; Демокра-тија; Босанска вила; Штампа; Нед. преглед; Дело; Епоха; Мисао; Препо-род; Политика; Св Цецилија; Cotoedia; МГ 1922.</i>		<i>Хришћанска мисао; Пијемонт; Дело; СКГ, Мисао, Просве-тни гласник, Св. Цецилија, Нова Европа; Весник срп. цркве; Правда; Време МГ 1922. итд.</i>

УПРАВЉАЧКЕ ФУНКЦИЈЕ И ПРЕДУЗЕТНИЧКИ ПОЛУХВАТИ	Власник Муз. школе у Земуну (1908–11); један од оснивача Књижарско-издавачког завода <i>Напредак</i> у Земуну; Секретар МШ <i>Станковић</i> (1914); Уредник и директор листа <i>Јединство</i> , гласила ДС (од 1919) Управник СНП у Новом Саду (1921); директор Опере ХНК у Загребу (1921-26); Заменик повереника Народне Управе за Банат, Бачку и Барању (1918–19); Инспектор Уметничког одељења Мин. Просвете (1920))	Председник Београдске подружнице Удружења југословенских музичара (1920) Један од оснивача Групе уметника (1919)	<i>МГ</i> 1922. (уређивачки одбор) Шеф Београдске филхармоније (од 1923) Директор Опере НП (од 1924) Потпредседник Београдске подружнице Удружења југословенских музичара (1920)	Секретар Београдске филхармоније (1923–40); Секретар Београдске подружнице Удружења југословенских музичара (1920) Покретач и уредник Музичке едиције превода иностране литературе код издавачког предузећа <i>Правда</i> ; <i>Освита</i>

На основу датог прегледа уочљиво је да већина аутора обе генерације делује у Београду, било стално или у једном временском периоду. Најмлађа генерација, која ће доминирати српском музиком међуратног периода, већ почетком двадесетих година има кључно место у свим музичким доменима.²⁹¹ Позиција наставника музике у разним образовним институцијама део је активности свих аутора. Такође, они раде у музичким школама и делују као хоровађе певачких друштава, при чему се овим областима посвећују континуирано или у одређеном временском интервалу.

Појединци развијају шири спектар активности и заузимају највише позиције у различитим областима. Поред управљачких функција у музичким школама (Бинички, Крстић), новооснованој Београдској филхармонији (Христић) и уредничких активности у новопокренути часописима и музичким едицијама (Крстић, Манојловић, Коњовић), одређени примери њиховог везивања за државну службу показују се као изразити чинилац стицања социјалног капитала. Тако Коњовић обавља високу функцију у Министарству просвете, а будући активно укључен у политику, испуњава и улогу у самој државној власти у време

²⁹¹ Изузетак је Миленко Пауновић, који умире 1924. године.

конституисања послератне Краљевине.²⁹² Сарађујући са београдском средином и у периодима када делује у другим центрима новоосноване државе, он је испрва управник СНП-а у Новом Саду, а потом директор Опере ХНК-а у Загребу. Милојевић постаје предавач на Универзитету. Бинички своју дводеценијску војну службу замењује чиновничком функцијом у Министарству просвете и одмах потом високом позицијом у Народном позоришту, када долази на место директора Опере, првог у историји ове институције. Христић ће га наследити већ 1924. године. Крстић, Коњовић, Милојевић, Христић и Манојловић наставиће да функционишу у врху хијерархије музичке елите, заузимајући високе положаје у државној служби и различитим музичким организацијама у периоду до Другог светског рата.

У односу на Мокрањца, Биничког, Крстића, Коњовића, Милојевића, Христића и Манојловића, остала четири аутора имају маргиналнију улогу. Маринковић је до почетка века био везан за АПД *Обилић* и постепено се повлачио из јавног музичког живота. Наследио га је Јоксимовић, који је већи део периода до Првог светског рата водио овај хор, док су Ђорђевић и Пауновић дуже време деловали у провинцији, да би у првим поратним годинама постали наставници Музичке школе *Станковић*, а Пауновић потом и капелник Оркестра Краљеве гарде и кратко време диригент *Обилића*.

Међутим, преглед активности наведених аутора показује да је реч је о музичкој култури која још увек нема одговарајуће механизме и услове у којима би сами композитори, организовани око заједничких опозиција, успевали да произведу јаче антагонизме у области сопственог рада и јавног деловања.

Са једне стране, постоје покушаји да се превазиђу анимозитети присутни у дотадашњем уметничком контексту, обележени својеврсним супарништвом између *Обилића* и БПД-а,²⁹³ а оно је, како смо то показали у претходном

²⁹² О политичкој активности Коњовића писано је тек у најновијој литератури: Katarina Tomašević, „Imagining the Homeland: the Shifting Borders of Petar Konjović’s Yugoslavisms“. О улози Коњовића, као посланика из Загреба, у припреми за уједињење Баната, Бачке и Барање са новом југословенском државом видети: Дарко Гавриловић и Саша С. Марковић, „Неки аспекти присаједињења Баната, Бачке и Барање Краљевини Србији и стварање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца“, *Култура полиса* X/21 (2013): 289–308.

²⁹³ О подвојености на „маринковићевце“ и „мокрањчевце“ видети: Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела* (Београд: САНУ, 1967), 67–68.

поглављу, имало и политичку подлогу.²⁹⁴ Парадигматично је у том контексту било Удружење српских музичара (1907), које не само да је окупљало представнике обе институције, већ се међу оснивачима налазио и Душан Јанковић (1861–1930), концертни певач и музички педагог, сарадник часописа *Дело* и других радикалских гласила, свесрдни пропагатор Маринковићевог стваралаштва, који је са знатном оштрином вредновао различите области српске музике и извођаштва и иступао као изразити критичар свих домена Мокрањчевог рада.²⁹⁵

Са друге стране, музичари из контекста БПД-а и Српске музичке школе делују у свим постојећим институцијама, а поједини међу њима истичу се јавним иступањем и скретањем пажње на музику путем писане речи.

Писање о музици представљало је део вишеструких активности већине композитора обе генерације. Поједини међу њима доприносили су увођењу професионализма у овој области, који ће се у виднијој мери остварити током двадесетих и тридесетих година. Њихови написи о музици већ су током прве две

²⁹⁴ Важно је навести да се у политичком погледу ни Маринковић ни Мокрањац нису јавно изјашњавали. Такође, за разлику од радикалских управа *Обилића*, БПД се није директно везивало за страначки контекст. За ову институцију најважнији су били масонски контакти међу појединцима. Управо је ложа *Побратим* била „место које окупља елиту либералне буржоазије на минимум заједничких интереса“, а међу њеним члановима било је представника свих великих странака. Такође, у ложи су се налазиле присталице обе династије, што је представљало један од разлога због којих она није деловала између 1900. и 1904. године (Nenezić, Masoni u Jugoslaviji, 196–210). Што се тиче јавног деловања БПД-а, однос хора према династији Обреновић постао је дистанциран на почетку века, што се јасно видело на прослави педесетогодишњице БПД-а, коју ћемо детаљно размотрити у наредном поглављу. Карактеристично је да је БПД већ 12. јуна 1903. наступало на концерту одржаном у славу краља Петра Првог Карађорђевића, када је међу осталим композицијама изведена Мокрањчева *Поздравна песма*, компонована за ту прилику. Учествовали су и на свечаности поводом годишњице ступања на престо, као и на самом крунисању у Саборној цркви, 8. септембра 1904. године. Мокрањац је за ту прилику такође компоновао неколико пригодних дела, као и црквене песме за чин крунисања (Петровић, „Летопис Друштва“, 69–70). С друге стране, на свечаној представи у Народном позоришу, одржаној у част крунисања, када су наступали позоришни хор и оркестар и Музика Краљеве гарде, дириговали су Маринковић, Крстић и Исидор Бајић (АМИСАНУ, Свечана представа у част крунисања Његовога Величанства Краља Петра I, 8. 09. 1904. Ан-718а).

²⁹⁵ Оснивачи су били Јоксимовић, Крстић, Мокрањац, Тоша Андрејевић, Цветко Манојловић, Бинички, Марко Радосављевић и Душан Јанковић (АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, Правила Удружења српских музичара, Београд, 1907, СБК-200. О Јанковићевом критичарском раду: Рејовић, *Kritike, članci i posebne publikacije*, 91, 94–102). Удружење је водио Мокрањац, али је оно било основано према идеји Божидара Јоксимовића. Његово сведочење о томе забележио је Манојловић: „Моја замисао (...) после дужег размишљања одвела ме је да се приближим групи Ст. Мокрањца (...), јер сам као васпитаник Маринковићев био већ по томе друкчије посматран код Мокрањчевих следбеника“. Рад Удружења имао је слабог ефекта, иако су постојали многи планови око унапређења музике, попут оснивања Филхармоније, покретања часописа, штампања нота итд. Кроз ову сарадњу Јоксимовић је почео ценити Мокрањца, истичући да је „у њему упознао човека од широких погледа, који је кадар да нешто створи и правилно упути.“ (Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* (Београд: Државна штампарија Краљевине СХС, 1923), 94–96).

деценије века излазили у истакнутим часописима, чији су прилози утицали на обликовање стандарда и норми националне културе тога времена. Такође, њихов глас постајао је видљив и у дневној штампи, па су се појединци временом чвршће везивали за најтиражније листове. Милојевић је већ од 1919. године био стални музички критичар *Политике*, а такав вид дужег, континуираног ангажмана у одређеним листовима практиковаће и други композитори.²⁹⁶

Настојање појединих аутора, а посебно представника најмлађе генерације, да се попут интелектуалаца у другим областима одреде према идеолошким и естетичким питањима, да се посвете артикулисању разнородних проблема у домену музичких пракси и њиховог функционисања у ширем контексту, да усвоје и јавно заступају одабране културне обрасце кроз естетизацију у оквирима своје уметности чинило је значајан део конфигурисања поља моћи у контексту српске музике. Путем писане речи композитори су наступали као гласноговорници позвани да суде о свим музичким питањима, нарочито о националном стваралаштву и његовим вредносним канонима. Укључивање у значајне интелектуалне часописе током прве две деценије века знатно је подстицало те процесе, јер је ослањање на симболички капитал других поља, пре свега на област књижевне критике, отварало нови простор за позиционирање композитора и пораст ауторитета њихове стваралачке дисциплине.

Свакако најизразитији пример у том контексту била је сарадња са *Српским књижевним гласником (СКГ)*, једним од првих часописа који су неговали сталне прилоге о музици и препуштали их стручњацима. У њему су се појављивали и текстови композитора, почев од Мокрањца, преко Крстића и Христића, до Милојевића као доминанте музичке личности овог гласила.²⁹⁷ Из тих динамичних и дуготрајних релација проистицало је и уметничко-идеолошко зрачење *Српског књижевног гласника* на усмерења саме музике, те су се „у пресеку филозофских и естетичких назора Скерлића и Поповића“ успостављали и „први кораци ка развоју

²⁹⁶ Милојевић је за *Политику* писао од 1919. до 1941, с двогодишњом паузом за време боравка у Прагу ради стицања доктората из музикологије (1925–27). Крстић је био сарадник *Правде* (1925–33. и касније), Манојловић је у дужем временском интервалу писао за лист *Време* (1922; 1931–34; 1938; 1940–41) итд. За детаљније податке видети: Пејовић, *Музичка критика и есејистика*, 19–20.

²⁹⁷ Милојевић је свој први прилог у *СКГ*-у објавио још 1908. године, као студент минхенске Музичке академије, а током целог међуратног периода био је стални сарадник овог часописа.

имплицитне музичке естетике“.²⁹⁸ Усвајање појединих ставова и мерила већ установљених у оквирима других уметничких поља имало је велики значај за композиторе. Пропустљивост граница „које намеће подела по струкама и умећу“ омогућавала им је да своја специјализована знања, стечена у иностраним музичким центрима, брже усмере на актуелне проблеме локалне културе и да се лакше интегришу у домаћи интелектуалноуметнички контекст.²⁹⁹

Иако су се наведени видови умрежавања музике путем писане речи српских композитора превасходно остваривали у часописима престонице од почетка века, композитори су објављивали прилоге и у гласилима изван тадашње Србије, највише у новосадској књижевној, позоришној и дневној периодици, као и у сарајевској *Босанској вили*.³⁰⁰ Током Првог светског рата они су углавном одустајали од ове врсте активности, да би је затим брзо обновили и појачали у оквирима новоосноване државе.³⁰¹ Изузетак је био Петар Коњовић, који је од 1917. године бораво у Загребу, једном од значајних центара југословенски оријентисаних интелектуалаца током ратних година. Коњовић је деловао као музички критичар *Хрватске њиве* и сарадник часописа *Савременик*, *Обзор* и

²⁹⁸ Катарина Томашевић, *На раскришћу Истока и Запада*, 150–51. Милојевићева повезаност са Поповићем била је дуготрајна и вишеструка. Испрва су му и Скерлић и Поповић били професори на Филозофском факултету у Београду, где је Милојевић студирао три семестра (1904–1906). У време када је на овом факултету предавао историју и теорију музике, Милојевић је имао свесрдну подршку Богдана и Павла Поповића (Ђорђе Живановић, „Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6–7 (1990): 325–348). Са Богданом Поповићем сарађиваће у више наврата. На пример, овај истакнути књижевни естетичар написао је предговор првој књизи Милојевићевих есеја (Богдан Поповић, *Предговор* у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци* I, Издавачка књижевна Гецце Кона, Београд 1926: XI–XIV); Поповић је био доживотни председник Универзитетског камерномузичког удружења *Collegium musicum* (1926) којим је руководио Милоје Милојевић итд.

²⁹⁹ Иако је реч о другачијем контексту, овде се успостављају паралеле са разматрањима Пјера Бурдијеа који упућује на значај часописа и штампе у структурисању поља француске књижевности крајем XIX века. Такође, разматрајући процес аутономизације књижевног и уметничког поља Бурдије обраћа пажњу на превазилажење граница „које намеће подела по струкама и умећу“, истичући значај размене између књижевника и сликара: „писци су били у могућности да искористе победе које су сликари извојевали, и обратно, ради повећања ступња њихове независности.“ Пјер Бурдије, *Правила уметности. Генеа и структура поља књижевности* (Нови Сад: Светови, 2003), 82–83; 191–92.

³⁰⁰ Међу ретким часописима који су почетком века излазили у унутрашњости Србије и који су имали прилоге о музици био је часопис *Караџић*. Излазио је у Алексинцу, а уређивао га је етнолог Тихомир Ђорђевић, брат композитора Владимира Ђорђевића. О музичким текстовима у појединим српским гласилима тога времена видети напомену број 15.

³⁰¹ Написи о музици међу Србима у време Првог светског рата чине готово сасвим необрађену тему. Када је у питању најпознатије гласило, крфски *Забавник* (1917–18), изненађује чињеница да у њему нема ниједног текста из пера српског композитора, те да је у овом листу објављено само седам прилога који се односе на музику. (Кокановић, „Написи о музици у крфском ‘Забавнику’”).

Књижевни југ.³⁰² Своју дотадашњу повезаност са новосадским и београдским интелектуалцима и политичарима он је у Загребу знатно проширио кроз контакте са члановима Друштва хрватских књижевника, што је допринело његовом угледу у међуратној српској и југословенској култури.³⁰³ Током ратног времена обновио је своје контакте из Прага са Јулијем Бенешом, секретаром овог удружења и уредником *Савременика*, потом и једним од покретача часописа *Нова Европа* (1920–41), у којем су своје прилоге објављивати и српски композитори.³⁰⁴ Коњовић је имао изузетну сарадњу са овим свестраним интелектуалцем и подршку у спровођењу своје оперске политике, када је за време Бенешовог руковођења Хрватским народним казалиштем деловао као директор Опере у овиру исте позоришне куће.³⁰⁵

Коњовићеве огледи и критике из ратних година ограничавали су се пре свега на загребачку публику. Међутим, један део њих постао је доступан и у послератном времену, када је заједно са другим одабраним чланцима објављен у композиторовој књизи *Личности* (1920).³⁰⁶ Ова публикација представљала је прву ауторску збирку текстова о музици, а по језичкостилским аспектима и примени

³⁰² Уредник и покретач *Хрватске њиве* био је публициста Јурај Деметровић, који је око овога недељника окупио југословенски оријентисане научнике, уметнике и књижевнике попут Милана Кашанина, Мирослава Крлеже, Иве Андрића, Владимира Дворниковића и других. У току 1918. године, од укупног броја текстова у музичкој рубрици *Хрватске њиве* (41) Коњовић је био аутор 28 прилога (Детаљније о Коњовићевим прилозима: Dubravka Franković, „Petar Konjović – muzički kritičar ‘Hrvatske njive’ 1918. godine“, у Димитрије Стефановић (ур.) *Живот и дело Петра Коњовића*, 139–52). Југословенство је имало своје место и у часописима *Савременик* и *Обзор*, а у *Књижевном југу* представљало је основну идеологију. *Књижевни југ* (1918–19) уређивали су Нико Бартуловић, Владимир Ђоровић, Иво Андрић, Бранко Машић и Милош Црњански. Српски сарадници разликовали су се како генерацијски тако и у књижевнопоетичком погледу: Алекса Шантић, Исидора Секулић, Светислав Стефановић, Сима Пандуровић, Станислав Винавер, Иво Андрић, Милош Црњански итд.

³⁰³ Путем преписке током рата био је у сталном контакту и са својим професором и блиским сарадником Тихомиром Остојићем.

³⁰⁴ Марко Недић и Весна Матовић (ур.), *Нова Европа (1920–1941)* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010), 617–34.

³⁰⁵ Јулије Бенеш (1883–1957) био је књижевник, публициста, полониста, преводилац, лексикограф, а на челу ХНК-а налазио се у два наврата, 1921–26. и 1939–40. (Детаљније о Бенешу: Nikola Batušić (ур.) *Julije Benešić. Tito Strozzi, zbornik radova znanstvenog kolokvija, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1994*; Lech Paździerski, „Građa o polonisti Juliju Benešiću“ (I–III), *Zbornik za slavistiku* 16, 1979: 153–182; 17, 1979: 99–134; 18, 1980: 71–108). За време Бенешовог првог управниковања загребачким позориштем, Бранко Гавела био је директор Дrame, а Коњовић директор Опере. Коњовић је касније и сам обављао функцију интенданта ХНК-а (1933–39). Такође, током рада у Загребу, он је за потребе појединих оперских представа преводио либрета, а окушао се и у оперској режији. О Коњовићевом доприносу унапређењу оперског репертоара загребачке Опере: Slavko Batušić, „Petar Konjović i zagrebačko kazalište“, *Zvuk* 58, 1963: 330–38.

³⁰⁶ Petar Konjović, *Ličnosti*, нав. дело.

елемената есејистичког, аналитичког и историјског приступа и њиховог комбиновања спадала је у најужорније примере писања о музици у међуратној српској литератури.³⁰⁷ Непосредно после Коњовићеве књиге штампано је још неколико радова, међу којима су се издвајала издања Милојевића и Манојловића: монографија о Мокрањцу (1923) и историографски преглед деловања Српске музичке школе (1924) из пера Манојловића, Милојевићева монографија о Сметани (1924), те посебно његова аналитичка студија, односно објављени докторат о Сметанином хармонском језику (1926) и прва збирка одабраних студија и чланака о музици (1926).³⁰⁸ Овакви прилози млађих аутора, иако још увек малобројни, били су упоредиви са монографским и другим публикацијама карактеристичним за продукцију писане речи о музици у земљама централне и западне Европе на почетку XX века.³⁰⁹

Музички гласник (1922) излазио је као орган Подружине а југословенских музичара у Београду.³¹⁰ Предвођен представницима обе композиторске генерације, усмеравао се на формирање читалаца музикографских текстова међу слојевима академски образованог грађанства, који ће чинити циљну групу и већине каснијих београдских музичких часописа међуратног времена. О томе је сведочио већ сам гест уредништва да Богдану Поповићу препусти уводну реч првог броја *Музичког гласника*.³¹¹ Ово гласило бавило се, између осталог,

³⁰⁷ Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, 102.

³⁰⁸ Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*; Исти, *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*; Милоје Милојевић, *Сметана. Живот и дела*, С. Б. Цвијановић, Београд 1924; Исти, *Сметанин хармонски стил*, издање аутоа, Београд 1926; Исти, *Студије и чланци*. Уколико се изузму уџбеници и инструктивни приручници, међу жанровским ‘првенцима’ назначеног периода налазила су се још два издања: Петар Крстић, *Мали музички речник*, Београд 1912; Љубомир Бошњакковић, *Историја музике*, Књижарско-издавачки завод „Напредак”, Панчево 1921. За кратке приказе ових радова видети: Рејовић, *Kritike, prikazi i posebne publikacije*; Иста, *Музичка критика и ејистика*.

³⁰⁹ Видети, на пример: Louis Borgex, *Vincent d’Indy, sa vie et son oeuvre*, A. Durand et Fils, Paris 1913; Daniel Shennevière, *Claude Debussy et son oeuvre*, A. Durand et Fils, Paris 1913; John F. Porte, *Sir Charles V. Stanford*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. – E. P. Dutton and Co., London – New York 1921. Наведени радови српских композитора још увек нису проучени у ширем контексту европске литературе.

³¹⁰ У оснивању удружења која су наведена у прилогу знаајна места имали су композитори окупљени око БПД-а и Музичке школе. За инофорамције о удружењима видети: АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, Правила Удружења српских музичара, 1907, СЂК-200; Правила Српског певачког савеза, 1905, СЂК-199; АМИСАНУ, Правила Савеза Музичара у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, Загреб, 1924, Ан 779; Правила удружења југославенских музичара, Загреб, 29. 03. 1920; Београдска Подружница Удружења југословенских музичара, Ан 222.

³¹¹ Богдан Поповић, „Наш први музички часопис“, *МГ* 1, 1922: 1–3. Поред уредника Петра Крстића, већина чланова уређивачког одбора били су композитори (Јоксимовић, Ђорђевић, Христић, Манојловић). Само је Јован Зорко (1881–1942) био виолиниста, мада се и он био окушао

савременим музичко-институционалним проблемима и разматрањима композиторског односа према музичком фолклору, покрећући идентитетска питањима националног стваралаштва, која ће дуго остати актуелна проблематика српске и југословенске музике. Такође, уз чињеницу да су се на страницама *Музичког гласника* појављивали прилози сарадника из готово свих крајева Краљевине СХС,³¹² важно је истаћи да је и сам часопис представљан на страницама тадашње периодике.³¹³ То су били управо они часописи у којима је своје текстове објављивала већина чланова уређивачког одбора *Музичког гласника*, па је промовисање месечника додатно доприносило њиховој видљивости у контексту југословенске културе.³¹⁴ Посебна сарадња постојала је у размени информација са загребачким музичким часописом *Св. Цецилија*.³¹⁵ Док се *Музички гласник* трудио да својим читаоцима представи и хрватску музику, као и нова издања загребачких композитора, слична настојања неговала је и *Св. Цецилија*, доносећи прилоге о српској музици и новообјављеним делима српских аутора.³¹⁶

у компоновању. *Музички гласник* излазио је као месечник, од јануара до децембра 1922. године, а на крају сваког броја објављивао је и нотне прилоге. За детаљне осврте на концепцију, саржај и главне проблемске кругове овог часописа видети: Васић, *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*.

³¹² Васић, *Српска музикографија међуратног доба*, 40–41.

³¹³ Видети на пример: М. М. [Милоје Миојевић], „Белешке. – ’Музички гласник’ (Орган Београдске Подружнице Удружења Југословенских Музичара; уредник Петар Ј. Крстић).“, *СКГ* V/4, 1922: 313–14; V. N. [Виктор Новак], „Naši muzički listovi: ‘Sveta Cecilija’, ‘Музички гласник’, ‘Cerkveni Glasbenik’, *Nova Evropa* VI/3–4, 1922: 113–15; „Glazbena literatura: Muzički glasnik”, *Sv. Cecilija* XVI/2, 1922: 50–51; XVII/3, 1923: 86.

³¹⁴ На пример, часопис *Нова Европа* посветио је један свој број народној музици, а на ову тему су писали, уз хрватске композиторе, и чланови уређивачког одбора *Музичког гласника*: К. Р. Manojlović, „Psihološki problem u muzici“, *Nova Evropa* VI/3–4, 1922: 75–77; P. J. Krstić, „Narodne melodije“, *Исто*: 77–79; Vlad. R. Gjorgjević, „Nevolje naše narodne muzike“, *Исто*: 79–81. У часопису *Св. Цецилија* значајан број текстова које су објавили српски аутори у првим годинама по оснивању Краљевине СХС, али и касније, потицао је из пера појединих чланова уређивачког одбора *Музичког гласника* (видети наредне напомене).

³¹⁵ Видети на пример: „Razne vijesti: Srbija“, *Sv. Cecilija* XVI/2, 1922: 58–59; XVI/4, 1922: 125–26; XVI/4, 1922: 155 [Из *Музичког гласника*].

³¹⁶ О прилозима у *Музичком гласнику* везаним за хрватску музику видети у наведеним текстовима А. Васића. Прилози о српској музици у *Св. Цецилији* од 1918–23: „Stevan Stojanović Mokranjac“, *Sv. Cecilija* XII/4, 1918: 127–28; „Razne vijesti: Srbija. Beogradsko pevačko društvo“, *Sv. Cecilija* XIII/3, 1919: 86; Sr. Vojislav Janić, „Nekoliko reči o srpskoj crkvenoj muzici“, *Sv. Cecilija* XIII/4, 1919: 93–94; XIII/5, 1919: 117–19; „Razne vijesti: Srbija. Panteon – koncertno umjetnička poslovnica“, *Sv. Cecilija* XIV/2–3, 1920: 23; „Razne vijesti: Srbija. Kor saborne crkve u Nišu.“, *Sv. Cecilija* XIV/2–3, 1920: 23; „Razne vijesti: Srbija. Kosta Manojlović“, *Sv. Cecilija* XIV/2–3, 1920: 23–24; Stevan K. Hristić, „Srpska crkvena umetnička muzika“, *Sv. Cecilija* XIV/2–3, 1920: 29–30; Manojlović P. Kosta, „O crkvenoj muzici kod Srba“, *Sv. Cecilija* XV/5, 1921: 107–11; XV/6, 1921: 140–45; Исти, „Pismo iz Beograda“, *Sv. Cecilija* XVI/1, 1922: 4; Milošević Predrag V., „Klavirski koncerti u Beogradu“, *Sv. Cecilija* XVI/1, 1922: 4; 137; Božidar Širola dr, „Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca“, *Sv. Cecilija* XVI/1,

Најближи Мокрањчеви сарадници укључиће се у канонизацију његових дела пошто она већ стекну одређену репутацију. Наредно поглавље показаће како су челници БПД-а започели тај процес, да би га Мокрањчеви сарадници наставили и надовезали сопствену делатност користећи његове позиције.

1922: 4; 43, 78, 112, 141, 176; L. Š. K., „Glazbena literatura: Krstić P. I.: Pesme iz ‘Koštane’”, *Sv. Cecilija XVI/1*, 1922: 88; L. Š. K., „Glazbena literatura: Krstić P. I.: ‘Snežana i sedam patuljaka’”, *Sv. Cecilija XVI/1*, 1922: 88; O. Kamilo Kolb., „Glazbena literatura: Špoljar Zlato, „I. I II. Rukovijet jugoslav. narodnih pjesama“, *Sv. Cecilija XVI/5*, 1922: 147; P. Hugolin Sattner, „Glazbeni razgovori. VI. Povijest opere. Srbija“, *Sv. Cecilija XVI/5*, 1922: 129–131; Dr. Božidar Širola, „Iz hrvatske glazbene rošlosti. – Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca.“, *Sv. Cecilija XVI/5*, 1922: 141–44; Dr. B. Š., „Glazbena literature: Milojević Miloje: Horske pesme“, *Sv. Cecilija XVI/6*, 1922: 182; Dr. B. Š., „Glazbena literature: Milojević Miloje: Pesme za muški ili mešoviti hor“, *Sv. Cecilija XVI/6*, 1922: 182–83; O. Kamilo Kolb., „Glazbena literatura: Vlad R. Gjorgjević: Srpske narodne melodije, skupio i harmonizirao. – Sv. VI., VII. I VIII.“, *Sv. Cecilija XVII/1*, 1923: 20; Stari, „Muzičko pismo iz Beograda“, *Sv. Cecilija XVII/2*, 1923: 43–44; O. Kamilo Kolb., „Glazbena literatura: Mješoviti i muški zborovi, izradio Vlad. Gjorgjević. Sveska II., Beograd 1921.“, *Sv. Cecilija XVII/3*, 1923: 87; O. Kamilo Kolb., „Glazbena literatura: Vlad R. Gjorgjević: Kompozicije za pevanje uz pratnju klavira. Beograd 1921.“, *Sv. Cecilija XVII/3*, 1923: 87; Dr. Radoslav M. Grujić, „Srpsko srednjovekovno pojanje“, *Sv. Cecilija XVII/3*, 1923: 67–68; „Pregled štampe o glazbi. *Novosti*“, *Sv. Cecilija XVII/3*, 1923: 88; Franjo Dugan, „Glazbena literatura: St. St. Mokranjac: Osmoglasnik“, *Sv. Cecilija XVII/5*, 1923: 146–47; P. J. K. [Петар Ј. Крстић], „Srbija. – Prenos Mokranjčevih posmrtnih ostataka u Beograd“, *Sv. Cecilija XVII/5*, 1923, 151–52.

II МИТ О ПАТРИЈАРХАЛНОЈ МУЗИЧКОЈ КУЛТУРИ И ОБЛИКОВАЊЕ ДОМИНАНТНИХ КОДОВА СРПСКЕ МУЗИКЕ

8. КУЛТУРА СЕЋАЊА: КУЛТ КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА

Постојање својеврсног култа „корнелијанства“, који је указивао на посебан значај Корнелија Станковића (1831–1865) у интелектуалним и уметничким круговима Београда и међу аустроугарским Србима све до краја XIX века,³¹⁷ сведочи о првом изразитом примеру меморијализације у конструисању српске музичке традиције и првим настојањима у изградњи њених канона. Ти процеси били су вишеструки. Станковићеве композиције повремено су се појављивале на програмима популарних пијаниста-виртуоза и хорских дружина, биле су саставни део кућног музицирања у домовина српског грађанства, а његова делатност записивача и композитора представљала је узор другим музичарима. Став према Станковићу директно су потврђивали писани и други дискурси који су окруживали његов рад, издвајајући га у односу на све друге музичаре. „Мало је који српски уметник XIX века тако редовно праћен у јавним гласилима као Корнелије Станковић; и то не само за живота, него и после смрти.“ Био је у прилици да од почетка јавно представља и публикује своја дела, добијајући вишеструку подршку у бројним личностима интелектуалне елите и представника српске државе, дијаспоре, цркве и династије. О њему су писане прве веће биографске студије у српској музици, познати књижевници посвећивали су му песме, у написима је уздизан „као први српски школовани музичар“, „мелограф црквене и световне музике, композитор и музички интерпрет“ који „оличава националне тежње српског народа“ и показује

³¹⁷ Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији* (Београд: Pro musica, 1971), 61; Роксанда Пејовић, „Корнелије Станковић као записивач народних мелодија, композитор и извођач“, у *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић (Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985), 171–179.

правац будућим нараштајима. Аутори у хрватској публицистици поредили су га са Фрањом Кухачем, а у српској „са Вуком Караџићем у смислу заједничких пионирских потхвата на пољу бележења српских народних умотворина“.³¹⁸

Док је Станковићев рад испрва био праћен хвалоспевима и романтичарским одушевљењем, крајем века постепено је јењавало интересовање за његову делатност. Међутим, он је и даље остајао својеврсни узор музичког живота и „путоказ ка уобличињу сложенијег музичког језика“.³¹⁹ Његово име значило је ауторитет, па тако и референцу у написима који су легитимисали рад млађих аутора, од Јована Пачуа, преко Јенка, до Маринковића и Мокрањца, што је истовремено указивало на механизме постепеног издвајања и хијерархизовања хронолошког низ композитора, доминантантног у односу на друге ауторе.

Повезивање прошлости и садашњоси представљало је уобичајену стратегију у мапирању одабраног наслеђа, односно конструисању традиције и истовременом стварању њеног континуитета. Поједини доприноси губили су стваралачку актуелност, али су добијали истакнуто и трајно место у перцепцији музичке прошлости. Тако је и посебан пијетет према Корнелију као зачетнику ‘народног’ смера у српској музици остао да се уграђује у културу националног сећања. Та линија односа према Станковићу, започета још некролозима поводом његове преране смрти, настављала се кроз потоње написе, а потврђивала се и друштвеним догађајима и ритуалима који су наново легитимисали његов значај. О томе колико је поштовање постојало према Станковићу сведочила је огромна манифестација преноса његових моштију у београдску Алеју великана 1940. године, која је имала размере прворазредног националног догађаја. Детаљно праћена у свим значајним јавним гласилима, обележена у стручним часописима, она је представљала и повод којим су се виђени композитори и други музички стручњаци одредили према српској музичкој прошлости, сагледавајући скромне почетке националне уметничке музике и у њима пресудан историјски значај Корнелија Станковића.³²⁰

³¹⁸ Исто, 172–73.

³¹⁹ Исто, 173.

³²⁰ Видети, на пример: Stana Đurić Klajn, „Dva značajna jubileja”, *Музички гласник* 1 (1940): 1–2; Петар Коњовић, „Корнелије, оснивач српске музике”, *Музички гласник* 1 (1940): 2–7; Миленко Живковић, „Музички национализам Корнелија Станковић”, *Славенска музика* 5 (1940): 33–36; М. Милојевић, „У славу Корнелија Станковића, идеолога и моралног заточника српског музичког

Иако је на пољу записивања и обраде српских народних мелодија имао и претходнике, Станковић се најчешће сматра оснивачем ‘националног правца’ у српској музици.³²¹ Он је, заправо, био први који је јасно образложио своју уметничку идеологију, а то је уз све друге моменте везане за његово деловање представљало један од кључних аспеката који су дугорочно утицали на позиционирање према овом аутору. Тим пре што је Станковић радио и на бележењу и хармонизацији ‘православног српског црквеног народног појања’, замишљајући јединство колектива кроз истовремено унифицирање и национализацију световне и религијске музичке сфере.

Станковићеве наравице о музичком национализму имале су дуготрајно дејство у конструисању српске уметничке музике. Судајући по реторици написа овог композитора, његов национализам произилазио је из тежње да се „мелодије наших народних песама за потомство онако сачувају, као што смо их ми од наших старих примили”³²², односно из идеализације колектива и утопијских убеђења да патријархална култура може да се конзервира радом образованог појединца. У већ започетим процесима изградње модерног друштва међу Србима с обе стране Саве и Дунава, који у преузимању увезених културних пракси нису заобилазили ни саму музику, Станковићев циљ да представницима грађанског сталежа понуди „благо народно уместо да траже туђинско”³²³ окретао се произвођењу једне нове, националне музичке културе.

Станковић је намеравао да сачува и уметнички опелемени народну песму и учини је доступном српском и иностраном свету, сматрајући да ауторска интервенција мора да задржи неповређен ‘народни дух’, који песми даје основни

национализма”, *Политика*, 25. 02. 1940, 20; Стеван К. Христић, „Данас Београд одаје пошту првом српском композитору. Корнелије Станковић: ‘Појање уздигне душу човечју к Богу, а срце топи у дубокој смерности’ – пише Станковић у предговору своје ‘Боженствене службе’“, *Време*, 25. 02. 1940; Павле Стефановић, „После погребна земних остатака првог српског композитора. Слово над новим станом праха Корнелија”, *Правда*, 28. 02. 1940.

³²¹ Упор. текстове о Станковићу у Димитрије Стефановић, ур. *Корнелије Станковић и његово доба*, и Библиографију Корнелија Станковића коју је сачинио Ђорђе Перић, у *Исто*, 287–326. О најранијим записивачима народних песама: Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе*, 46–53; Иста, *Музика и музичари*, 13–23; Драгослав Девић, „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“, *Гласник етнографског музеја* 22–23 (1960): 99–122.

³²² „Огласи. – Корнелије Станковић, *Србске народне песме (Мелодије.)* II Књига“, *Србске новине*, 19. 03. 1863 (Додатак к бр. 34. *Срб. нов.*), 128.

³²³ [Предговор] *Србске народне песме* удешене за певань и форте пиано одь Корнелија Станковића, Vienne, chez Gustave Albrecht, Spanglergasse, No. 1144 [1858] у: Даница Петровић, ур. *Корнелије Станковић. Сабрана дела* књ. 2: *Песме за глас и клавира, мушки и мешовити хор* (Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Завод за културу Војводине, 2007), 30).

квалитет. Тај хердеровски аспект, из којег је произилазио и естетски доживљај, био је у основи романтичарски и темељио се на емоцији, па је идентификација са колективом садржавала и аспект индивидуализма, јер тежња да уметник „сложи своје осећање са осећањем целог народа те његовим гласом народ запои” представљала је Корнелијев идеал.³²⁴

Примена тих начела значила је суочавање са одређеним проблемима у процесу бележења и обраде песама, што је посебно важило за црквену музику.³²⁵ Напеве је записивао и обрађивао с позиција аутора образованог на теоријско-педагошким основама европске уметничке музике, а његово трагање за ‘народним духом’ одвијало се у оквирима рудиментарно употребљених средстава музичког класицизма. Управо је то контекст који се наглашава у музиколошком приступу његовом делу. Међутим, Станковићево схватање световне народне песме обично се разумева из перспективе каснијег дефинисања овог појма, које је доминирало у романтичарским и модернистичким приступима, не само у композиторском раду већ и у сфери самих (етно)музиколошких истраживања. Испитивање тог проблема могло би да упути на нове аспекте у истраживању Станковићевог стваралаштва, јер садржај композиторских збирки и наведени идеолошки дискурс указују на амбивалентно поимање фолклорне музике. Овде је оно назначено с другим циљем, да би се испратила процесуалност у конструисању традиције и променљивост у разумевању ‘српске народне песме’, које су трасирале пут концепту аутентичности српске уметничке музике.

³²⁴ Исто.

³²⁵ О томе је писао у Предговору прве од три књиге *Православног црквеног појања у србског народа*, које су објављене у Бечу, 1862, 1863. и 1864. године. Поред објављеног рада, у рукопису је остало још 17 укоричених свезака са око 1500 страница црквених песама хармонизованих за четворогласни хор и око 100 страница једногласних записа црквеног појања (Даница Петровић, Предговор издању Корнелије Станковић, *Српско црквено народно појање* 1–3, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека и Матица српска, Београд–Нови Сад 1994: 1–3).

9. ПОГЛЕД УНАЗАД: ‘СРПСКА НАРОДНА ПЕСМА’ КАО ТРАДИЦИЈА

Станковић је синтагмом ‘српске народне песме’ обухватао и обрађивао музику насталу на текстове усмене, односно анонимне поезије, али и на стихове песника чија су имена потом уграђивана у канон српске књижевности или су временом потпуно заборављена. Њихова музичка компонента одликовала се још ширим дијапазоном, од појединих примера који су настајали из пера самог Станковића, те Јосифа Шлезингера, Николе Ђурковића, хрватског композитора Ватрослава Лисинског, до преузетих анонимних напева, прилагођених оперских арија, мелодија немачких, пољских и других песама, као и оних чије се порекло тешко може реконструисати.³²⁶ Тако су се у овом корпусу записа и обрада налазиле песме из разноврсних извора.³²⁷

То су биле лирске песме, љубавне, сватовске, винске и романсе, као и патриотске песме, нарочито националне буднице које су циркулисале у српским и хрватским омладинским круговима. Оне су уживале велику популарност у грађанству, временом се ширећи у све грађанске слојеве. О том процесу сведочили су записи и пре и после Станковићевих збирки, а још више сама

³²⁶ Према јединој етномузиколошкој анализи свих Корнелијевих записа (76), усмереној на испитивање ‘аутентичности’, нешто више од половине песама (42) процењено је као „изворно народно стваралаштво“, а остале се, како тврди аутор, не могу „назвати нашим народним песамама у правом смислу речи“ (Драгослав Девић, „Записи народних песама Корнелија Станковића“, у *Корнелије Станковић и његово доба*, 183). Захваљујући истраживању текстуалног ауторства, које највећим делом даје грађу за деконструкцију Станковићевих схватања фолклора, познато је да је 20 песама настало на стихове уметничке поезије и да се за укупно 15 њих тачно знају и аутори, од Доситеја, Змаја, Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, до Спиридона Јовића, Никанора Грујића и других. Од анонимних текстова, већина се може наћи у Вуковим збиркама, а један број њих налази само код Станковића (Ђорђе Перић, „Уметнички текстови Србских народних песама Корнелија Станковића“, у *Исто*, 187–204).

³²⁷ Довољно је навести неколико примера као илустрацију: најстарија сачувана српска позоришна песма *Ти создавиј око* (или *Плач мајке цара Уроша*, из драме *Траедокомедија* 1734) Мануила Козачинског, коју је Корнелије записао по казивању шабачког проте Гаврила Поповића; будница *Устај, устај Србине*, такозвана српска марсељеза, која је за време Мађарске буне (1847) имала улогу народне химне, а потиче из Стеријине драме *Сан Краљевића Марка*, на музику Ђурковића и Шлезингера; понарођене Змајеве песме *Зора руди* и *У сватовима*, које је Корнелије затекао у народу или их је сам компоновао; лирска народна песма *Девојска се у Дрновцу купа*; будница *Праг је ово милог Српства* народног песника и тамбураша Марка Орешковића; *Ој таласи мили 'ајте* хрватског песника Ивана Трнског и композитора Ватрослава Лисинског; Химна Св. Сави, преведена са црквенословенског, коју су књижевник Александар Сандић и Корнелије Станковић заједнички изменили; песма *Што се боре мисли моје*, по свој прилици на текст кнеза Михаила Обреновића, који је певао Станковићу, а на музику позајмљену, како се различито претпоставља, из неке оперске арије, немачке песме *Ist denn Liebe ein Verbrechen* или јеврејске синагогалне песме *Оде хаки анитани*. *Исто*.

извођачка пракса. Композитор их је могао чути у различитим срединама, у којима је дуже или краће боравио или само гостовао током својих концертних наступа, од родног Будима, преко Беча, до војвођанских места и градова и варошица Србије.³²⁸

Иако је Станковић уз своје записе често наводио њихово ауторство, уколико му је оно било познато, а појединим песмама давао и ближе одређење попут „славонска”, „бачка”, песма уз „оро”,³²⁹ ти подаци нису били у функцији вредновања степена ‘аутентичности’, које ће касније оптеретити конструисање српске музике. Рецепцијски аспекти чинили су основни критеријум његовог рада, који се односио на постојање и прихваћеност песама у животу српског грађанства, било да је реч о анонимним творевинама сеоског порекла или њиховој имитацији, мелодијама насталим у прошлости или садашњости, увезеним или компонованим у локалној варошкој средини, углазбљеним са текстом познатог или анонимног песника. Та музика, негована у срединама које су у мањој или већој мери биле захваћене процесом урбанизације, упућивала је на тежњу младог српског грађанства да истовремено одржи континуитет са наслеђеним моделом патријархалне сеоске заједнице и да се ‘европеизује’. Штавише, она је симболисала не само суживот форми сеоског наслеђа и увезене културе већ и пропустљивост те две сфере, које су у међусобној симбиози градиле нове варијанте локалног градског и варошког музицирања. Станковић није показивао намеру да неке од тих песама маргинализује или одбаци. За разлику од његових написа, који су деловали утопијски и националистичке идеологије декларативно усмерене на конзервирање и пласирање ‘свог’ у замену за ‘туђе’, Станковићев музички национализам исказан кроз обраду песама као актуелне грађанске, односно сеоско-варошке праксе, био је далеко од тако круте идеологизације. Он је показивао једну много ширу основу, блиску инклузивности просветитељско-патриотских збирки, које су цветале у различитим европским срединама током

³²⁸ У збирци из 1862, посвећеној кнезу Михаилу Обреновићу, Станковић наводи имена начелника Лознице и Чачка, судског писара из Ужица, грађане Шапца и Ваљева и офицере из Крагујевца, којима захваљује што су му помогли да дође до казивача, односно до „великог броја дивних народних мелодија”. [Предговор] *Србске народне песме, скупио и у ноте за певань и клавирь написао Корнелие Станковић, Своина Композитерова, прва књига, Беч, 1862*, у Петровић, ур. *Корнелије Станковић. Сабрана дела*, књ. 2, 31.

³²⁹ Девић, „Записи народних песама Корнелија Станковића“, 183.

XVIII и прве половине XIX столећа.³³⁰ Тако је и сам концепт музичке национализације међу Србима тога времена обухватао снажно утемељену просветитељску идеју. У самој пракси реализовао се путем вишеструке дисеминације мелодија, које су с обзиром на једноставност обраде и хармонизације могле да круже кроз различите видове музицирања за које се везивало српско грађанство.

Деловање Станковићевог национализма обележавало је рад наредних генерација, али се широко схватање 'српске народне песме' постепено мењало, временом се усаглашавајући са самом реториком националистичког дискурса. Ти процеси текли су упоредо са усложњавањем музичког језика и потребама за професионалнијим и креативнијим приступима фолклору, а подстицани су и увећањем знања о овој области, јер се настављало са прикупљањем, композиторском обрадом, објављивањем и разматрањем саме грађе. Промене су јасно уочљиве у захтевима за одговарајућом селекцијом песама и испрва су проистикале из тежње за маргинализацијом новијих продуката настајуће 'популарне' културе.

Први покушаји естетичког и проблемског разматрања српске музике током осамдесетих година понављали су идеју о 'народном духу', али су наглашавали етичку вредност народне песме која „најсилније утиче на душу”, јер „буди и челичи моралну снагу”.³³¹ То је био начин да се критикују најновији локални или увезени примери популарних напева. Одбациване су „гуђинске песме”, због којих је „богат извор српске народне песме” почео „да се суши”,³³² сматрало се да су „неморалне”³³³ и „сокачке”³³⁴ мелодије безвредне у односу на народне и да „тривијално-плитки” садржаји, који кваре укус публике, „нису достојни уметности”.³³⁵ Развијан је дискурс о историјској, вишевековној улози песме која је сачувала народни живот и обичаје, па су гусле истицане као симбол музичке старине, а јуначке песме као најлепша повесница кроз коју „провејава велика

³³⁰ Детаљније о овој теми у поглављу *N. A. Lvov and the Folk* о чувеној Збирци Лвова и Прача из 1890. Године: Taruskin, *Defining Russia Musically*, 3–24.

³³¹ Младен [Роберт Толингер] „О настави певања у народној школи”, *Гудало* 4 (1886): 65.

³³² Драгутин Блажек, „Народна песма”, *Јавор* XIV/11 (1887): 172–73.

³³³ *Исто*.

³³⁴ Блажек, „Народна песма”, *Јавор* XVIII/3, 1891, 41–43

³³⁵ Младен [Роберт Толингер], „О правцу и саставу програма наши певачки дружина”, *Гудало* 6 (1886): 106.

мисао српског народа”.³³⁶ Старијој пракси давала се предност. Њена вредност легитимисана је историјом и веровањем у непроменљивост предања, које „са кољена на кољено живо, и у недотакнутој чистоти прелази”.³³⁷

Захтеви за професионалнијим приступима компоновању и вишим уметничким стандардима често су критиковали и маргинализовали поједине продукте произашле из традиције Станковићевог доба, који су временом постајали комерцијализовани, а у композиционом погледу шаблонизирани и неинвентивни. Тако је Мокрањац одбацивао маршеве, валцере и полке, одричући сваку вредност штампаних клавирских комада Карла Мертла,³³⁸ док је Маринковић у полемици са ауторима окупљених око Пачуа истицао неадекватне мелодијске позајмице у њиховим делима. Маринковић је за Блажека тврдио да је Змајев текст српске химне везао за чешку мелодију, у Пачуовим композицијама налазио је италијански, пољски и немачки карактер, а критичком анализом популарног Пачуовог дела *Српска молитва* указао је на погрешну акцентуацију, сиромашну хармонију и непримерену мелодију, преузету из љубавне песме *Ти плавши зоро златна*, сродну цепл-полки.³³⁹

Ставови попут Маринковићевог извирали су из потребе да се у музици разлучи ‘своје’ од ‘туђе’ и заједно са захтевима за професионалним артизмом деловали су на успостављање нових уметничких стандарда и вредности у схватању самог фолклора и конструисању традиције. Стални набој између жеље да се ‘туђе’ обележи и искључи и тежње да се композиционо-технички аспекти унапреде, а естетски ниво подигне, управо је с Маринковићевим нарацијама указивао на промену у односу на предходнике.

Маринковић се није бавио разматрањима самог фолклора, али је основа идеологије његовог музичког национализма великим делом произилазила из бриге о ‘народној песми’ као традицији која мора да одржи свој континуитет. Сматрао је да компоновање „према напретку нашег доба а на основу карактеристичних момената из наших народних мелодија” представља једини

³³⁶ Блажек, „Народна песма”, *Јавор* XVIII/3.

³³⁷ Младен [Роберт Голингер] „О настави певања у народној школи”.

³³⁸ Стеван Мокрањац, „Уметнички преглед. – Позоришне песме – *Сеоска Лола*, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер* и *Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл, *Српски књижевни гласник* IV/3 (1901): 237.

³³⁹ Јосиф Маринковић, „Отворено писмо г. Огњану”, *Преодница* 5, 10/22. 04. 1884 и *Преодница* 13, 15/27. 08. 1884, према Перичић, *Јосиф Маринковић*, 29–30.

исправан пут „за истински развитак уметности”. Његово убеђење да би стварање „правцем туђинштине” било једнако одбацавању матерњег језика, заснивало се на страху од потискивања и заборављања народне мелодије, која би ширењем ‘стране’ музике могла „врло лако и сасвим” да се изгуби. Иако ће се Маринковић у својим најбољим остварењима дистанцирати од искључивости овог става, његова програмска формулација стваралачке идеологије полазила је од ‘аутентичне’ народне традиције као музичког конституента нације. Будући да традиција мора непрестано да се обнавља, уметничка музика имала је обавезу да преузме ту улогу.

Слична виђења износи и Спира Калик, када се 1903. године осврће на репертоар БПД-а у периоду пре доласка Маринковића на место диригента овога хора (1882). Он истиче да је ансамбл до тог времена изводио претежно „туђинске“ песме или оне „компоноване у туђинском духу, осим Корнелијевих народних песама, његове литурђије и црквених композиција.“ При томе, под првим термином подразумева хорове немачких и чешких аутора, које је означио као „чисто стране у преводу“, док другим обухвата песме компоноване на српском и хрватском језику, које су, како наводи, у „туђинском“, односно „немачком“ (Јосиф Це, Стеван Шрам), „француском“ (? Биро), „словенско-немачком“ (Ватрослав Лисински, Мита Топаловић), „чешко-немачком“ (Вацлав Хорејшек), „талијанско-немачком“ (Иван Зајц), „словенско-талијанско-немачком“ (Даворин Јенко) и „словенско-српско-немачком“ (Гвидо Хавласа) „духу“.³⁴⁰ Стратегија одстрањивања композиција наведених аутора са програма ПБД-а била је очигледна од тренутка Маринковићевог доласка на чело ансамбла,³⁴¹ а те промене превазилазиле су питања програмске политике једнога хора, јер се радило о институцији која је убрзано стицала централни значај у конструисању националне традиције, формирајући и место моћи с којег су се пласирали и вредносни стандарди и стратегије произвођења самог канона српске уметничке музике.

Истакнути представници БПД-а знатно су допринели стварању и ширењу представа о аутентичности музичког фолклора и уметничког стваралаштва као његовог наставка. Они су неуморно пласирали наравице о исконском ‘националном духу’, вековима чуваном и преношеном кроз културу етничке

³⁴⁰ Калик, *Споменица*, 57.

³⁴¹ *Исто.*, 58–60.

заједнице. Тај концепт, заснован на пропагирању колективистичких, патријархалних вредности, полазио је од убеђења да народна култура представља националну класику, израз аутентичности колектива и темељ његове будућности. Испрва га је промовисао круг око Стеве Тодоровића, позивајући се на рад Корнелија Станковића, а касније су то чинили Ђорђе М. Станојевић, Спира Калик, Драгомир Брзак и други председници или чланови хорске управе. Ови виђени интелектуалци и уметници нису били музичари, али су деловали на идеолошка усмерења и стваралачка позиционирања музичких предводника ансамбла – Јосифа Маринковића, а потом и Стевана Мокрањца, који се на позицији хоровађе налазио дуже од две деценије. Стога није случајно што је Маринковић своје ставове о музичком национализму формулисао управо током рада у БПД-у (1882–1887).

По Маринковићевом доласку на чело хора организована је велика прослава тридесетогодишњице ове институције (1882), која је у тек проглашеној краљевини озваничила новоуспостављене везе са династијом, а окупљањем тринаест певачких друштава из државе и дијаспоре јасно показала своје предводничке тежње у формирању националне музике. Прослави је дат огроман јавни значај, па су детаљни осврти на њу и исцрпан годишњи извештај о раду хора објављивани на ударним страницама у чак осамнаест бројева *Српских новина*.³⁴² Тај догађај антиципирао је модел вишедневних ефемерних поворки карактеристичних за хорске свечаности на почетку XX века, а у оквиру њега и наратив о ‘народној песми’, када је промовисан и трајни мото институције – слоган ‘песмом за српство’. Вербални садржаји који су пратили симболику и ритуале целе прославе, нарочито свечани говори и здравице домаћина и гостију, спајали су ‘српску песму’ и гусле са народним обичајима, језиком, вером и другим знацима историје,

³⁴² „Програм Прославе тридесетогодишњице Београдског певачког друштва“, *Српске новине* – Додатак к броју 108 *Српских новина*, 16. мај 1882, 288; Александар Сандић, „Листак. – Корнелије Станковић, рођен 18. августа 1831, умро 5. априла 1865. Сећање полупрошлости, приликом тријестогодишњице певачке у Београду 1882“, *Српске новине*, 20. 05. 1882, 691–93; „Тридесетогодишњица Београдског певачког друштва“, 25. 05. 1882, 711–12; 26. 05. 1882, 716–17; „Листак. – Главна скупштина Београдског певачког друштва држана 9. јануара 1883. год.“, 12. 02. 1883, 164; 15. 02. 1883, 173–74; 16. 02. 1883, 187–188; 18. 02. 1883, 195; 20. 02. 1883, 204; 24. 02. 1883, 211; 25. 02. 1883, 215–16; 26. 02. 1883, 221; 27. 02. 1883, 227–28; 1. 03. 1883, 231–32; 2. 03. 1883, 235; 3. 03. 1883, 239; 5. 03. 1883, 250; 8. 03. 1883, 257–58.

културе, религије и територије етноса.³⁴³ Ти топоси нације представљани су као „удружене моћне чињенице“, које су „чувале и очувале име, част и понос рода“ у прошлости, па су истицане и као залог будућности, симбол просперитета новопроглашене Краљевине у којој ће се обнављати „племенитост срца и узвишеност духа српскога“.³⁴⁴ Репродукујући се и током наредних деценија, овакви етносимболистички наративи о нацији, схваћеној у „двоструком времену“, знатно су утицали на доживљај фолклора као аутентичног и свевременог. Патриотско-емотивни набоји и вишеслојна етносимболистичка значења учитавали су се у представе о овом топосу националне културе, производећи његову митску структуру. Дејство таквих наратива међу музичарима, певачима-аматерима, али и широм публиком уграђивало се у систем националних културних вредности, а аутентичност народне песме прихватана је као неупитна чињеница од које ће се споро и тешко дистанцирати и професионалци.

Детерминистичка природа етничког концепта националне културе претпостављала је партикуларност ‘националног духа’ сваког појединачног народа, па је тај примордијални квалитет морао да се сачува и у делу уметника. Тако је и искључивање онога што се сматрало страним утицајем лако водило корак даље, ка схватању да могућност понирања у ‘дух’ народне песме и стварања ‘праве’ националне уметности поседује само онај уметник који је етнички припадник нације. Примери оваквог гледишта били су саставни део европских национализама, не само у музици већ и у другим уметностима.³⁴⁵ Њихова специфичност у контексту стварања српске музичке културе везивала се за вредновање доприноса чешких и других музичара словенског порекла, што се у новијим истраживањима тумачи као показатељ варијантности самог етничког

³⁴³ На прослави је био укупно 14 говора и здравица. Иступили су Стева Тодоровић, Милан Миловук, Ђорђе М. Станојевић, Матија Бан, Богдан Медаковић и други интелектуалци и виђени представници певачких дружина из Србије и дијаспоре. Освећење нове дружинске заставе представљало је централни ритуал прославе. Застава је била поклон краљице Наталије, специјално израђен у Бечу. На њој се налазио слоган „песмом за српство“, заједно са представљеним гуслама, лиром, свиралом и двојницама. Такође, међу ритуалима који су везивали БПД и династију биле су и саме гусле, поклон који је Друштво уручило престолонаследнику Александру, свом новопроглашеном заштитнику. Детаљан опис тока прославе, као и сви говори и здравице налазе се у наведеним написима који су излазили у *Српским новинама*. Скраћени опис дат је и у Каликовој *Споменици*, где се налази и опис поменуте заставе, која није сачувана (*Исто.*, 161–162).

³⁴⁴ Из говора протојереја Јакова Павловића, одржаног пред чин освећења заставе БПД-а. „Листак. – Главна скупштина“, 18. 02. 1883, 195.

³⁴⁵ Упро. Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 47–48.

концепта националног идентитета, односно његовог инклузивнијег и ексклузивнијег вида.³⁴⁶ Уравно су истакнути интелектуалци из БПД-а заступали варијанту ужег етничког концепта, која се огледала у вредновању доприноса Даворина Јенка. Калик је о томе отворено писао:

„Даворин Јенко не беше човек који је умео и могао наставити и развити онај правац коме је Корнелије ударио темељ, јер није био Србин по пореклу, већ Словенац. Он није што но рећи од колевке познавао српске песме; српске мелодије не беху му за срце прирасле нити се с њиме сродиле. Али као одушевљени Словенин компоновао је ипак у словенском духу, премда помешаном с талијанским и немачким, а као одушевљени патриота словенски бирао је за своје композиције оне песме које су cadre биле одушевити и певаче и слушаоце, и загрејати им срца љубављу према отаџбини.“³⁴⁷

Када је је по коначном разлазу чланова Управе БПД-а и Јенка одлучено да се на студије пошаље Стеван Мокрањац, не би ли Друштво могло „праву српску музику напред покренути“, Калик је већ у Јосифу Маринковићу, који је у међувремену водио хор, видео наду за наставак Станковићевог пута, јер је Маринковић поред стручних квалификација задовољавао и критеријум етничког порекла.³⁴⁸ Међутим, Калик је о свему овоме писао с временске дистанце, у доба када је БПД на челу са Мокрањцем било у зениту свога успона, док је грађа из Јенковог времена упућивала на конфликтне интерперсоналне односе, организационо-финансијске проблеме и идеолошке разлазе у оквиру БПД-а, али и на не тако отворено скретање пажње на ‘проблематичност’ Јенковог порекла.³⁴⁹

³⁴⁶ Варијантност је уочена на основу анализе различитог вредновања стваралаштва Даворина Јенка у српској штампи. Један број написа указивао је на флексибилнија схватања, изједначавајући „важност етничке и расне припадности“, што је Јенку као композитору словеначког порекла остављало могућност за укључивање у српску музичку традицију. Друга група написа полазила је од уже етничке припадности као неопходног критеријума за понирање у дух српског фолклора, изражавајући „сумњу у могућност да се Јенко прихвати као стваралац српске музике“ (Ivana Vesić, „Davorin Jenko 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta“ *Limes plus* 2 (2013): 185–186).

³⁴⁷ Калик, *Споменица*, 20.

³⁴⁸ Исто., 56.

³⁴⁹ Видети записнике са састанака Управе и скупштина БПД-а које цитирају Манојловић, Споменица Ст. Ст. Мокрањцу, 14–15; 23–36 и Драготин Цветко, Даворин Јенко и његово доба (Београд: Српска академија наука, 1952), 73–82. Код Цветка видети и преписку између представника београдских певачких дружина, која сведочи о њиховим конфликтним односима у вези са прославом двадесетпетогодишњице Јенковог рада 1887. године. Исто., 197–203.

Чињеница је да се јасна граница између наведене инклузивистичке и ексклузивистичке варијанте поимања националне музике тешко може повући, јер су многи ставови указивали на сложену амбивалентност. Поједини од њих били су испуњени истовременим осећањем недостатка сопствених етничких снага у конституисању националне културе и благонаклоним односом према ауторима сродног етничког порекла, који су ту празнину попуњавали. Прожимање тих аспеката најбоље се ишчитава из често цитираног Мокрањчевог приказа Јенкових песама за комад *Сеоска лола* (1878), објављеног поводом њиховог изласка из штампе 1901. године. Мокрањчев критичко-аналитички осврт на песме у којима није налазио „ничега српскога”, мада је утешно откривао „пуно словенскога – рођачкога”, био је испуњен снажним позитивним емоцијама и носталгичним сећањима на омиљеног Јенка, као и признавањем његовог трајног доприноса развоју српске музике:

„Данас, после толико година, дати правилну оцену о овим песмама, одиста је тешко (...) У тим песмама има пуно, готово варварских погрешака противу српске акцентуације (...), али ми смо ове песме опет зато певали и заволели, (...) јер смо певајући, слушали драгога Јенка, како погрешно, али одушевљено, српски говори. Ми смо сви причали, како у тим песмама нема ничега српскога, али смо их певали и заволели тешећи се што у њима има пуно словенскога – рођачкога. Ми смо казивали како ове мелодије нису из прве руке, како њихов извор није довољно свеж; (...) Ми смо осећали како је уметничка обрада, хармонизација ових песама сиромашна и обична; али смо опет признавали да је Јенкова уметничка обрада и богатија и новија од обраде свију осталих странаца, који су код нас на песми радили. У оно доба нисмо имали бољег представника за уметничку песму од Јенка, и зато смо га волели, волимо га и волећемо га увек као најбољег од свију Словена музичара који су код нас радили”³⁵⁰

С тих позиција у схватању музичког фолклора и развоја националне музике, критике су могле бити упућене и опусима самог Корнелија Станковића, тим пре што су Јенкова дела сведочила о занатној композиционо-техничкој предности у односу на претходнике. Међутим, Станковић је у том погледу чинио табу тему, јер су представе о првом Србину-композитору као зачетнику националне музике

³⁵⁰ С. С. М., „Уметнички преглед. – Позоришне песме – *Сеоска Лола*, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер* и *Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл“, *Српски књижевни гласник* IV/3 (1901): 236–37. О односу Јенка и Мокрањца: Катарина Томашевић, „Даворин Јенко и Стеван Стојановић Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог ‘култури сећања’“, *Музикологија* 16 (2014): 195–209.

на темељима српске народне песме биле чврсто етаблиране. Критички однос према Станковићу имаће тек Мокрањчеви млађи савременици.

Први детаљнији покушаји дефинисања и аналитичког сагледавања српског музичког фолклора потицали су управо из пера оних локалних аутора који нису били Срби. Тако је, на пример, Драгутин Блажек истицао „значај српске народне и црквене музике”, па иако „поједностављено и наивно”, посветио се сагледавању њених регионалних разлика и историјског развоја.³⁵¹ Под појам народне песме свраставао је црквене и световне напеве који су се односили на „историјско-народне догађаје, приче, обичаје и домаћи живот”.³⁵² Роберт Толингер сматрао је да се „права народна попевка” одликује лествичним и интервалским особеностима и несиметричном ритмичко-метричком компонентом. Њене особине није налазио у песмама „које се”, како је наглашавао, „погрешно називају народним (пучким) попевкама”. Као музику насталу у урбаном контексту он их није одбацивао, али им је одрицао порекло „из овејана духа нашег народа”, јер су настале „из смесе са другим елементима”. Означио их је их као варошку песму, што ће се задржати и у потоњој, савременој терминологији.³⁵³

Професионални музичари на почетку XX века видније су се укључивали у разматрање српских народних песама и игара, којима су се до тада чешће бавили етнологзи и припадници других професија, као и стручњаци с других простора, попут Фрање Кухача и Лудвига Кубе.³⁵⁴ У својим аналитичким разматрањима они су фаворизовали праксу потеклу из сеоске културе. На пример, Јован Иванишевић писао је о музици са црногорског подручја,³⁵⁵ а Душан Котур представио је Кубине анализе сеоских и варошких босанско-херцеговачких напева, наводећи, између осталог, и најстарије примере нетемперованог певања, „музичку праматерију”, како каже, која се „не даје (...) записати, него само описати”.³⁵⁶ Владимир Ђорђевић и Божидар Јоксимовић имали су амбициозан план да спроведу детаљна истраживања и објаве зборник музичких обичаја у Срба.

³⁵¹ Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825–1918)*, 81–82.

³⁵² Блажек, „Народна песма”, *Јавор* XVIII/3.

³⁵³ Младен [Роберт Толингер] „О настави певања у народној школи”, 66.

³⁵⁴ О текстовима Тихомира Ђорђевића, Саве Текелије, Светозара Ђоровића, Димитрија Поповића и других аутора: Р. Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације*, 14–21, 67, 253.

³⁵⁵ *Исто*, 17, 253.

³⁵⁶ Душан Котур, „О босанско-херцеговачким напевима”, *Српски музички лист* 7–8 (1903): 50–54.

Њихова акција није била реализована, али бројна питања која су у вези са прикупљањем грађе упутили читаоцима листа *Караџић*, објављена у додатку овог часописа за 1899. годину, сведочила су о односу према музици као елементу комплексног етнолошког контекста.³⁵⁷ Исидор Бајић представио је српску црквену и народну музику на конгресу угарских свирача, композитора и учитеља у Будимпешти 1901. године, истичући да су само „мелодије оних Срба, где је мало туђега утицаја (...) верни тумачи душевнога живота и сведоци музичкога дара српског народа”.³⁵⁸ Најзад, писало се и о фолклору других словенских колектива,³⁵⁹ а поједине мелодије, које су указивале на варијантност и заједничко наслеђе балканских култура, повремено су присвајане са различитих страна, као ексклузивна својина једне нације. Посебну крутост у том контексту показивао је Божидар Јоксимовић, погођен примерима искључивости коју је проналазио у бугарском окружењу на почетку XX века.³⁶⁰ Јоксимовић је средином двадесетих година показао изразито шовинистичке ставове негирајући постојање бугарског фолклора, који је, по њему, представљао „несавршен огранак српске народне музике”.³⁶¹ Таква виђења била су реткост међу ауторима у Србији посматраног периода. Међутим, Јоксимовић је своје гледиште забележено у рукопису намењеном настави историје музике, коју је од 1920. године предавао у МШ *Станковић*. Симптоматична је, дакле, чињеница да су његовим ултрадесничарским ставовима музичког национализма биле изложене генерације ученика.

³⁵⁷ Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације*, 17, 128, 253.

³⁵⁸ Исидор Бајић, „Српска црквена, народна и играчка музика”, *Бранково коло* 8 (1902): 239–44.

³⁵⁹ На пример, приказ збирке песама Микулаша Шнајдера-Трнавског (Schneider-Trnavskzy): Петар Коњовић, „Збирка словачких народних песама”, *Нови Србобран* 126 (1904): 5, према Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације*, 17; W., „Руска народна песма”, *Српски музички лист* 7–8 (1903): 54–56.

³⁶⁰ Јоксимовић је тврдио је да је К. Махањ у свом прилогу у бугарском часопису *Кавал* поједине српске песме прогласио за бугарске, те да је на основу те грађе закључио да бугарске мелодије надмашују српске и хрватске. Јоксимовић је истицао да се Махањ повео за Кухачевим примером: „Кухач (пореклом Јерејин) већи је Хрват од свију Хрвата у музици, а г. Махањ (пореклом Чех, у банди нашој бивши наредник) већи је Бугарин у музици од свију Бугара. Он се у многоме угледао на Фр. Кухача, који је код Хрвата чинио то исто, што он чини сада код Бугара.” Такође, Јоксимовић наводи и композиције Махања, објављене у истом листу, у којима проналази бројне мелодије које су у својим делима употребљавали српски композитори. Божидар Јоксимовић, „Кавал. Музички лист у Бугарској за 1902. год.”, *Српски књижевни гласник* V/1 (1902): 378–81.

³⁶¹ АМИСАНУ, Заоставштина Божидара Јоксимовића, „Историја музике II”, за своје ученике удесио Б. Јоксимовић, Београд 1926, рукопис, ВЈ I An 10.

Упркос појачаном интересовању за сеоско музицирање и истицању руралног порекла као важне компоненте у схватању и вредновању фолклорне традиције, селекција из корпуса варошког наслеђа остајала је у видокругу композитора и истраживача. Она није заобилазила ни збирке народних песама на почетку XX века, а чинила је и интегрални део Мокрањчевог рада. Постојало је и интересовање за мелодије такозваних севдалијских песама, произашлих из наслеђа османске културе. Оне су се одликовале наглашеним сентиментализмом и богато орнаментисаном вокалном мелодиком, која је упућивала на лествичне карактеристике ‘балканског’ и ‘циганског’ мола. Њихова популарност расла је од времена Јенка и Маринковића, а композитори су су им се највише обраћали на почетку XX века.

Потреба да се стекне што потпунији увид у музички фолклор била је најчешће у функцији композиторског деловања и указивала је на чињеницу да је колективно наслеђе представљало не само стваралачки неисцрпљен, већ још увек недовољно познат терен који је, заправо, тек чекао специјализоване истраживаче. Постепено сазревање идеја о томе било је под дејством социјално-политичког и научно-уметничког контекста, који је сведочио о актуелизовању значаја мелографске грађе и умрежавању музичара у шире интелектуалне оквире.

Тако је, на пример, још 1887. године, у својој опсежној књизи *Србија. Опис земље, народа и државе*, Цвијићев учитељ Владимир Карић објавио 17 једногласних записа народних песама и игара, назначивши да је записе и белешке о њима добио од Јенка, Маринковића и Мокрањца.³⁶² Исти музичари били су референти у појединим издавачким пројектима Српске краљевске академије, Јенко као члан од њеног оснивања, а Мокрањац и Маринковић као сарадници, касније и академици. Мокрањац је највише био укључен у рад Етнографског одбора, који је у оквиру Српског етнографског зборника штампао разноврсну грађу, настојећи да објављује и мелографисани материјал. Пре ових активности, Мокрањац је 1896. године стекао искуство теренског записивача, када је на позив Бранислава Нушића, тадашњег конзула у Приштини, кратко боравио у овом месту, где је од сеоских и варошких казивача забележио око 200 песама. Од те грађе штампано је осам примера у другој књизи Нушићеве монографије *Косово*,

³⁶² Владимир Карић, *Србија. Опис земље, народа и државе* (Београд: Краљевско-српска државна штампарија, Београд 1887), 188–202, 910.

опис земље и народа (1902–1903). Остале записе Мокрањац је радио у разним приликама, слушајући поједине певаче у Београду и у другим местима за време турнеја са БПД-ом.³⁶³

Мокрањац се издвајао од осталих композитора посвећених народној песми, како својим практичним искуством, теоријском обавештеношћу, начином записивања и проучавања мелографског материјала, тако и способношћу да теоријска знања флексибилније примени на саму грађу. Његови доприноси бележењу и разматрању не само световне већ и црквене музике оцењују се као кључни помаци у овим областима, а аналитичност у записивању и проучавању фолклорног материјала као пионирски корак у настанку српске етномузикологије.³⁶⁴

Мокрањац је својим мелографским радом пласирао једногласну, документарну грађу у њеној 'сировој' форми, што је сведочило о иновативном приступу у односу на претходнике и савременике, чији су записи представљали хармонизоване продукте, спремне за извођење. То раздвајање етномузиколошке и стваралачке сфере било је део ширих процеса професионализације и раслојавања српске музике, те значајан корак у диференцирању перцепције народне песме и уметничке музике засноване на њој, јер су се ове области у српској култури почетком XX века и даље доживљавале као јединствена традиција.

Мокрањац је тежио да их разлучи и да истовремено дефинише њихову заједничку основу, приступајући им је као уметник образован на музичким темељима педагошког и стваралачког канона 'западне' културе. Полазећи од архетипских елемената класично-романтичарске традиције у самом компоновању, са истих позиција окретао се и теоријско-аналитичким опсервацијама у разматрању музичког фолклора. Пишући уводну студију за збирку *Српских народних песама и игара с мелодијама из Левча* (1902), истакао је да поједине мелодије „или њихови првобитни обрасци, из којих су се развиле” представљају

³⁶³ О Мокрањчевом боравку у Приштини: Ђорђе Перић, „Мокрањац и Косово (Нова сазнања о боравку и мелографском раду Ст. Мокрањца на Косову)”, *Развитак* 194/195 (1995): 120–26. Са теренског боравка у Приштини (22. 1 – 3. 2. 1896) сачуване су две мелографске бележнице, једна са 82, друга са 112 записа песама. Подаци о осталим рукописним збиркама: Ђорђе Перић, *Библиографија Стевана Ст. Мокрањца*, 310–333.

³⁶⁴ Упор. Драгослав Девић, *Предговор*, у *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 9: *Етномузиколошки записи*, ур. Драгослав Девић (Београд Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1996), XI – XXVII.

примере „многа старије, него што је теорија о модерном дуру и молу”. Помишљао је да би се оне „могле подвести под калуп старих (грчких) тонских родова”, али их је свесно тумачио „модерном музичком теоријом”, сматрајући да су одступања од њених правила „консеквентна” и да им се „може пронаћи закон”. Његово разумевање фолклорне грађе било је подстакнуто стваралачким потребама и убеђењем да српска уметничка музика, која би својим естетским квалитетима репрезентовала нацију у ширем окружењу европских традиција, још увек не постоји. Стога је, како је и сам истицао, тражио „музикалну граматiku и логику, по којој наш народ пева и свира”, верујући „да ће Српска уметничка музика бити само она” која ће се на тим основама изградити.³⁶⁵

У овим речима биле су садржане и идеје његових руковети. Међутим, иако се Мокрањац у дефинисању грађе усмеравао ка стваралаштву, не треба превидети да су се теоријске позиције с којих је већ саму етничку традицију легитимисао као музику европског контекста уклапале у актуелно научно окружење Србије тога доба. Начелно, оне су биле упоредиве са поставкама Тихомира Ђорђевића, Јована Цвијића и других научника, који су савременим емпиријско-аналитичким методама приступали патријархалној култури и у њој проналазили општије законитости. Мокрањчева блискост са ставовима тог интелектуалног круга, чији је рад постављао нове темеље антропогеографских и етнографских истраживања, била је уочљива већ у његовом мелографском приступу оствареном на теренском раду у Приштини, када се трудио да повремено нотира карактеристичне етнографске податке и да се позабави пореклом и варијантношћу појединих песама.³⁶⁶ Примере је у одређеним случајевима означавао регионалним и етничким квалификацијама попут „моравачка“, „бачванска“, „босанска“, „македонска“, „турска“, „турско-циганска лаутарска“, што је заједно са другим ознакама и описима упућивало на размишљања о музичким укрштањима као резултатима миграционих процеса. Његови записи сведочили су о потреби да

³⁶⁵ С. Мокрањац, *Предговор за Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча* (Прикупио Тодор М. Бушетић, музички приредио С. Ст. Мокрањац), у *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 9: *Етномузиколошки записи*, ур Драгослав Девећ (Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999), 3–13.

³⁶⁶ Ове аспекте његовог рада коментарисао је још Петар Коњовић. Упор. Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, у *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, ур. Дејан Деспих и Властимир Перичић, (Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999), 70.

стекне увид у локалну музичку праксу различитих етничких и конфесионалних група.³⁶⁷ Та чињеница била је још један од значајних помака у приступу музичком фолклору.³⁶⁸ Већ тада су се формирале Мокрањчеве тежње да напеве записује ‘верно’, онако како их чује, а сазривале су у годинама сарадње са Етнографским одбором, добивши свој заокружени облик у рецензијама рукописних збирки из 1906. и 1910. године. У то време, Мокрањчево становиште о неопходности употребе фонографа, који није имао на располагању, и штампању унапред дефинисаних упутстава за мелографски рад сведочило је сасвим јасно о његовим савременим схватањима ове истраживачке делатности.³⁶⁹

Логично је претпоставити да су на обликовање Мокрањчевих ставова утицали истакнути сарадници поменутог Одбора, попут Михаила Валтровића, Јована Белића, као и самог Цвијића, који је још 1894. године објавио *Упутство за проучавање села у Србији и осталим српским земљама*. Мокрањчеви фолклорни записи, а посебно обраћање местима јужно од државне границе, као новом подручју интересовања међу српским музичарима, означавало је ширење мелографске територије, које се подударало са актуелним политичким и научним тежњама у мапирањима националног простора и дефинисању његових граница.³⁷⁰

Мокрањчев рад донео је нове стандарде у односу према фолклору, што је заједно са његовим идолошким основама снажно деловало на потоње музичаре. Мелографски походи на Косово и у Македонију постаће један од битних сегмената у сакупљању народних мелодија, јер ће се управо у музици ових

³⁶⁷ Певали су му, између осталих, баба Јелена Поповић из Грачанице, Ванка из Сушице, баба Лена Приштевка, Султа из Брес(ј)е, Живко Фртунић из Вучитрна, приштински учитељ и гњилански свештеник Михаило Јовановић, Рифат чауш, терџуман Бранислава Нушића Мурат ефендија и други.

³⁶⁸ На исти закључак упућују и неки други случајеви, о чијем контексту се зна недовољно, јер се Мокрањац мелографисањем најчешће бавио ‘успутно’. На пример, поједине македонске песме бележио је током хорске турнеје у Солун и Скопље 1894. године. Могуће је да су тада настали и неки од његових 18 записа турских и грчких песама датираних 1894–95. За основне податке о записима видети: Перић, *Библиографија Стевана Ст. Мокрањца*, 316–17.

³⁶⁹ Мокрањчеви извештаји о поменутиим збиркама штампани су у тексту Оливере Младеновић, „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука“, у *Зборник радова о Стевану Мокрању*, 195–96.

³⁷⁰ Потребно је напоменути да је књижевник и етнограф Милојко Веселиновић, уредник часописа *Српство*, готово деценију пре Мокрањца објављивао нотне записе из македонских крајева, а у оквиру „Одељка за српске народне песме и игре“ у поменутом часопису током 1886–88. године. Као вице-конзул у Скопљу, Веселиновић је учествовао у организацији боравка и наступа Мокрањца и Београдског певачког друштва у овом граду (1894). Такође, његова књижица *Поглед кроз Косово* (Београд, 1895) служила је Мокрању као подсетник за народне текстове у записивању музичке грађе на Косову 1896. године. Мокрањац је и касније био у контакту са Веселиновићем, преко кога је дошао до песме *Цвекје цафнало*, коју је употребио у XII руковети.

етнографских области трагати за ‘чистим’ изворима српства и словенства. Такође, полазиште за конструисање аутентичне народне песме чиниће још више саме руковети. Као стваралачки и идеолошки пројекат који је доминирао у односу на сва друга остварења локалне музике, оне ће бити незаобилазне у позиционирању према традицији и пласирању знања о националној музици.

10. СТВАРАЛАЧКИ ПРОЈЕКАТ СТЕВАНА МОКРАЊЦА: САДЕЈСТВО ПОЛИТИКЕ И ПОЕТИКЕ

По чему су се руковети издвајале у односу на сва друга остварења Мокрањца и његових савременика? Ово питање биће сагледано кроз контекстуално тумачење руковети као стваралачког пројекта насталог у садејству политике и поетике, пројекта који је пласирао слику интегралне традиције српске народне песме у пољу уметничке музике.³⁷¹

Мокрањац је у руковетима градио богату етносимболистичку мрежу озвучених топоса, изаткану кроз теме и мотиве архаичне сеоске заједнице или варошког окружења прожетог чувањем патријархалне културе, па су те везе чиниле кључну димензију његових остварења. Иако су етнографски контексти са којима је стваралачки комуницирао упућивали и на музичке праксе које су активно неговане у различитим срединама његовог времена, они су заступали дуго историјско трајање колектива, наслеђе у којем је могао да ‘открива’ националну ‘класику’ као темељ ‘аутификације’ националног идентитета у савременом свету. Тако је обраћање садржајима патријархалне културе активирало и елементе прошлости, односно димензију историзма. Она је заједно са аспектима ‘симболичке географије’ била актуелна у идеолошко-политичком контексту

³⁷¹ Руковети су анализирани према издању Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела*, књ. 1: *Световна музика I. Руковети*, ур Војислав Илић (Београд и Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1992). Етно-симболичко сагледавање руковети представљено је и у Милановић, „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“.

настанка руковети, али је функционисала и као чинилац произвођења интегралне фолклорне традиције у пољу националне уметничке музике.

Ако је контекст Мокрањчевог односа према мелографском раду упућивао на идеје о научно усмереном објективизму, компоновање руковети представљало је стваралачку сферу, у којој је процес креативности подстицао аутора да песме мења, комбинује и да испевава нове напеве. Иако су се поједине (етно)музиколошке анализе бавиле овом проблематиком, показујући да је однос Мокрањца према народној песми припадао сфери романтичарске естетизације и стилизације, па тако и измишљања музичког фолклора, још увек постоје амбивалентни ставови по питању разграничења Мокрањчевог мелографског и стваралачког рада.³⁷² Могуће је да су они последица ранијих убеђења у аутентичност руковетних песама и, са друге стране, новијег, критичког односа према таквим квалификацијама. Чињеница је, међутим, да Мокрањац у самом композиционом приступу народним мелодијама није имао намеру да се удаљи од привида 'недирнутог' фолклора. Како је то већ одавно примећено, крајњи звучни резултат његових руковети остављао је „утисак аутентичности“, у коју су веровали и његови савременици и потоњи тумачи његовог опуса.³⁷³ Управо у сагледавању тих аспеката, етносимболистичка перспектива подстиче разумевање Мокрањчевог позиционирања према моделу патријархалне културе, који има кључну улогу у руковетима као стваралачком пројекту националне музике, али и у самом обликовању Мокрањчеве музичке поетике.

³⁷² Амбивалентност је приметна у радовима Д. Девића, аутора који је управо први компаративно сагледавао Мокрањчеве записе и њихове измене у самом стваралаштву, испрва закључујући да је народна песма „нешто друго као саставни део руковети“, те да је, како истиче, „због виших циљева музичке уметности“ прошла кроз стваралачке интервенције (Драгослав Девић, „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца“, у *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, 54–55). Међутим, упркос чињеници да је од око осамдесет руковетних песама идентификовано тек нешто мање од половине примера који се ослањају на постојеће записе, Девић сматра да међу мелографске примере треба урачунати и остале песме у руковетима (Исти, „Предговор“ у *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 9: *Етномузиколошки записи*, XVII; Исти, „Стеван Стојановић Мокрањац – мелограф и етномузиколог“, *Нови звук* 28 (2006): 21). Другу крајност заступа С. Атанасовски, који не узима у обзир начела Мокрањчевог етномузиколошког рада, те без јасне аргументације претпоставља да је Мокрањац у појединим случајевима мелографисао мелодије на начин на који је желео да их укључи у руковети (Atanasovski, „Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from 'Old Serbia' as a Form of Musical Travelogue“, 86). Атанасовски ову врсту пропуста превазилази у својој наредној студији (Исти, „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор“, 135–52).

³⁷³ Соња Маринковић, „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаестој руковети*“, *Развитак* 4–5 (1991): 89–93.

Мокрањац, наине, варира, допевава, скраћује, проширује и комбинује постојеће записе, неке од напева и текстова и сам смишља, али се не дистанцира од основних поступака народног певача. Њему је „примарно да изгради певани стих, мелостих, а од њега певану строфу, мелострофу”.³⁷⁴ Другим речима, мелостих као основна јединица фолклорног материјала остаје иницијални градивни сегмент хоризонталног музичког и текстуалног тока руковети. Мелостих је и најважнији етносимболистички елемент, којим композитор преноси или симулира стваралачки процес анонимног аутора патријархалне културе и чини да свака песма у његовим руковетима делује као народна, била то она заиста или не. Тај колективистички аспект представљао је полазну тачку Мокрањчевог композиционог третмана, али је истовремено функционисао и као платформа стваралачког преструктурирања елемената патријархалне културе.

Геополитичка компонента присутна у Мокрањчевом етномузиколошком раду долазила је до посебног изражаја у његовом композиторском стваралаштву, чинећи важну идеолошку основу самог руковетног циклуса. Првих шест руковети (*Из моје домовине*; 1883–1892) артикулисало је представе о нацији и њеној постојећој држави, уједињујући их уобичајеном, емоционално делотворном, али политички неутралном синтагмом ‘моја домовима’. Наредних девет руковети (1894–1909), које су се ослањале и на фолклорни материјал из области јужно, југозападно и западно од званичних државних граница, упућивале су на проширивање тог концепта, с тежиштем на политизовању нације и њене територије, односно на пројекцијама симболичког простора замишљене, увећане државе. Већ сами поднаслови ових остварења наглашавали су аспекте ‘симболичке географије’ и везу са актуелним политичким дискурсима: VII руковет. *Из Старе Србије и Македоније*; VIII руковет. *Са Косова*; IX руковет. *Из Црне Горе*; X руковет. *Са Охрида*; XI руковет. *Из Старе Србије*; XII руковет. *Са Косова*; XIII руковет. *Из Србије*; XIV руковет. *Из Босне*; XV руковет. *Из Македоније*. Поред очигледног поклапања између Мокрањчеве замишљене мапе и политичких тежњи продора на Југ из времена обе династије, поједина дела маркирала су и догађајну раван српске политике. Тако је руковет *Из Црне Горе* (1896) настала у време привременог побољшања односа између Србије и Црне

³⁷⁴ Девећ, „Неке народне мелодије“, 53.

Горе. Тада је кнез Никола посетио Београд, а Мокрањац и Београдско певачко друштво учествовали су на дворској свечаности приређеној тим поводом.³⁷⁵ Руковет *Из Босне* компонована је и премијерно изведена у време интензивних протеста против анексије из 1908. године.³⁷⁶ Најзад, руковети настале после 1894. године представљају својеврсну симболичку антиципацију каснијих догађаја, јер ће се замишљени државни пројекат једним делом и потврдити, променом граница после балканских ратова.

Историјска предходница територијалног мапирања у музичком конструисању нације постојала је у одређеном виду код старијих композитора, а подстицај у том контексту Мокрањац је могао наћи и у хорским колима свога савременика, Јосифа Маринковића. Једно од тих остварења, VII коло за мушки хор (1889), Маринковић је засновао искључиво на македонском мелосу, што је вероватно и најранији пример композиторског обраћања музици тих простора. Управо две песме из његове композиције појавиће се и у Мокрањчевој варијанти, као саставни део VII руковети.³⁷⁷ Међутим, поређење осталих кола и руковетних циклуса показује да су се идеје ових аутора само делимично подударале. Маринковић се углавном ослањао на напеве из родне Војводине и уже Србије.³⁷⁸ Мокрањаца су више привлачила подручја која су била удаљенија од утицаја средњоевропске културе.

³⁷⁵ На свечаности изводе композицију Борњанског *Скажи ми* и песму *Јастреб град*. (Петровић, „Летопис Друштва“, 59). Није познат тачан датум настанка руковети *Из Црне Горе*, али је логично претпоставити да она није била завршена у време посете, јер би у супротном била изведена пред гостом. Сама посета могла је бити подстицај на компоновање ове композиције. Такође, поводом геополитичких апсеката Мокрањчевих дела, битно је назначити да се међу напевима у тој руковети налази и песма „Роса плете дуге косе“, коју је Мокрањац у својим етномузиколошким записима означио са „херцеговачка“. Могуће је, уз све музичке разлоге, да је и овде постојала веза са политиком, јер је Херцеговина за Црну Гору значила начелно исто што и Босна за Србију. О ‘симболичкој географији’ руковети и њиховој вези са званичном политиком детаљно: Милановић, *Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма*.

³⁷⁶ Дело је изведено на концерту Београдског певачког друштва 31. дец. 1908 / 13. јан. 1909. године.

³⁷⁷ Аналитичку паралелу између VII кола и Мокрањчевог опуса успоставио је Властимир Перичић. Он истиче једноставну обраду и недовољну разраду појединих песама у поменутом колу, које се свде на обичну строфичност, што овај опус чини једним од слабијих дела међу Маринковићевим колима. Од укупно 11 песама ниједна није записана у мешовитим тактовима, који ће тек у Мокрањчевим композицијама постати део композиторске праксе. Ипак, почетна песма „Ајде, ко ти купи куланчето“ антиципира динамичке контрасте Мокрањчеве истоимене верзије, а употреба акорада на споредним ступњевима у песми „Што ми је мило, ле мајко“ најављује модалне обрте из X руковети. Перичић, *Јосиф Маринковић. Живот и дела*, 135–36.

³⁷⁸ Од укупно једанаест кола (1881–96), осам композиција настало је на основу народних мелодија, а три кола, такође инспирисана фолклором, писана су на одломке поезије из *Бачког растанка* Бранка Радичевића. Изузев VII кола, сва су сконцентрисана претежно на фолклор Војводине и тадашње Србије. У III, популарном *Бранковом колу* (1882), аутор није користио локалне музичко-фолклорне напеве крајева и етничитета који се у тексту помињу. *Исто.*, 104–105.

У том контексту су и поједина рана дела из његовог опуса чинила дирекну претходницу самих руковети, јер су композиције попут *Маћедонских песама* и *Босанских народних песама*, извођених од 1890. године, указивале на ширину Мокрањчевих фолклорних интересовања, најављујући идеје каснијих руковетних циклуса.³⁷⁹

Ако су географски термини маркирали територије ‘недовршеног’ пројекта националног уједињења, сам назив хорске форме, *руковет*, сугерисао је њихову повезаност. Она се заснивала на идеји консолидације и хомогенизације нације, која се у музичком контексту остваривала кроз јединство националне традиције. У првом реду, то јединство ослањало се на фолклорно наслеђе назначених географских области, али је оно, у исто време, означавало и синтезу одабраних композиционо-техничких елемената произашлих из сплетова, меша, кола и сличних дела из дотадашњег композиторског наслеђа српске музике, које је Мокрањац усаршавао, стандардизовао и креативно надограђивао, да би кроз развијање разноврсних поступака музичког и текстуалног руковедања остварио нову жанровску врсту у музичкој литератури.³⁸⁰

Термин *руковет* потицао је из етничког вокабулара. Означавајући принос који се „при жетви може обухватити једном руком“³⁸¹, он је имао изразито рурално обележје и позивао се на патријархалну културу. Друга Мокрањчева дела која су у композиционом смислу чинила руковетну форму (*Мађарске народне песме*, 1984; *Руске народне песме*, 1890; *Румунске народне песме*, 1909; *Приморски напјеви*, 1893) нису била обележена овим називом. Он је био резервисан само за оне циклусе који су репрезентовали српску нацију и њену традицију. То је значајно

³⁷⁹ Аутографи ових дела нису сачувани, али је њихов садржај реконструисан (упор. Перић, *Библиографија музичких дела Стевана Ст. Мокрањца*, 300-301). Трећа песма из прве композиције („Извор вода извирала“) ушла је у VII руковет. Такође, једна од варијанти *Босанских народних песама* изведена је на концерту БПД-а у Кијеву 1896. године (АМИСАНУ, Збирка фотографија, Програм концерта Стевана Мокрањца и Београдског певачког друштва у Кијеву, 8/20. септембра 1896. године“, Ф 70).

³⁸⁰ О Мокрањчевом руковедању први је писао Петар Коњовић, у својој монографији о Мокрањцу 1956. године (Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, у *Стеван Стојановић Мокрањац*, *Сабрана дела*, књ 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, 1-142). Соња Маринковић овај стваралачки принцип сагледава као вид обликовања материјала фолклорног порекла језиком романтизма, а Ксенија Стефановић упућује на исти принцип остварен у третману текстуалне компоненте у руковетима (Соња Маринковић, „Руковедање“, *Развитак* 3-4 (1992): 18-20; Ксенија Стефановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, *Нови Звук* 14 (1999): 101-114).

³⁸¹ Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, 179.

нагласити с обзиром на чињеницу да се поднаслови нису позивали на етнички ентитет, већ на постојећу или замишљену национално-државну територију.

Мокрањац се у руковетним циклусима ослањао на музичке резултате различитих миграционих струјања и етничких преклапања, који су чинили погодан уједињујући фактор музичког замишљања етничко-територијалне консолидације и хомогенизације у правцу произвођења нације. То је обележавало и поетичке аспекте његовог музичког пројекта, па је у истим оквирима био дефинисан и однос према народној песми као композиционом материјалу руковетне форме, потеклом из контекста патријархалне културе.³⁸²

Мокрањац се истовремено усмеравао на проналажење заједничких музичких карактеристика различитих географских области и на повезивање старијег фолклорног корпуса са новијим наслеђем из османске прошлости, у којем је проналазио елементе ‘оријенталних’ наноса. На пример, избором и третманом типа песама које су чиниле продукте варошке традиције под Османлијама, успостављао је везе између Врањанског округа (IV руковет), Неготинске крајине (VI руковет) и Босне (XIV руковет).³⁸³ Такође, и у случајевима када је на нивоу појединачних руковети фаворизовао песме које су означавале сеоско окружење, он је повремено уводио севдалијску атмосферу, изражену кроз мелизматични напев импровизационог карактера.³⁸⁴ Овакви примери сведочили су о интегрисању просторних и темпоралних димензија у стваралачком конципирању

³⁸² Број песама у руковетима је различит, од 4 до 10. Изузетак је IV руковет, заснована на самој једној песми. За разлику од осталих Мокрањчевих дела те врсте, која су писана искључиво за хорски ансамбл *a capella*, уз повремено укључивање солиста, ова руковет писана је за мешовити хор, соло бас (тенор), клавир и кастањете.

³⁸³ Варошку песму „Мирјано” (IV руковет) књижевник Зарија Р. Поповић донео је из Призрена у Врање, а одатле књижевник Драгутин Илић у Београд, који је песму текстуално дотерао и певао Мокрањцу. Она припада истом традицијском кругу као и севдалинка „Што ‘но ми се Травник замаглио” (XIV руковет) и ромско-лаутарска песма „Књигу пише Мула-паша” (VI руковет). Детаљније о песмама у XIV руковети писали су Цвјетко Рихтман и Драгослав Девић (Цвјетко Рихтман, „Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине“, у *Зборник радова о Стевану Мокрањуцу*, 69–87; Dragoslav Dević, „Neki nepoznati zapisi Stevana Mokranjca i njegova Četnaesta rukovet“, сепарат (Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, posebna izdanja LXXXVII. Odeljenje društvenih nauka, knj. 16, 1986), 123–130).

³⁸⁴ Такве су, на пример, песме „Чимбирчице, чимбир ми дала” из III и „Прошета’ девет, мајко, години” из XV руковети, у којима су мелодијски истакнуте прекомерне секунде настале као резултат „повишеног” IV ступња у балканском а-молу. Оне су блиске почетку претходно поменуте песме „Књигу пише Мула-паша” (VI руковети). Све три се одликују и променљивим метром. У песми „Чимбирчице, чимбир ми дала” то су $4/4 - 3/4 - 4/4$, у „Прошета’ девет, мајко, години” $4/4 - 2/4 - 4/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4 - 2/4 - 4/4 - 2/4 - 3/4$, а у песми „Књигу пише Мула-паша” измењују се непарни тактови $5/8$ и $7/8$.

фолклорне традиције, па се указује потреба за разматрањем текстуално-поетских и музичких аспеката који су чинили репрезентативне симболе тог контекста.

Мокрањац се у руковетима није обраћао 'великим' историјским темама и наративима, иако је самим именовањем геополитичких целина попут Косова, Македоније или Старе Србије назначио симболику митског сећања на 'свето место' нације и њено средњовековно царство. Његов избор најчешће се налазио у кругу лирских песама, које су и у свом фолклорном окружењу израстале и трајале заједно са музиком. Сажетост њиховог казивања у изношењу збивања, осећања и размишања, као и разноликост ритма и стиха представљали су богат извор за музичко и текстуално руковедање.³⁸⁵

Сходно томе, руковети ретко наглашавају етноисторијску наравију карактеристичну за епско-баладску поезију, а усамљени случај чини песничко позивање на Хајдук Вељка и друге историјске личности у VI руковети. У свим другим делима ове врсте преовлађују тематски разноврсне љубавне песме, обележене широким распоном од шаљивог до трагичног карактера, уз присуство других врста попут посленичких, породичних, играчких и песама о природи. Оне доносе елементе еностимболизма који потичу из света живота, обичаја и осећања анонимних јунака патријархалне заједнице.

Њихови садржаји, међутим, упућују и на посебну димензију времена, имплицитно уграђену у посредно назначене аспекте етничке прошлости, па се избор песама у руковетима везује за две етноисторијске сфере, које се у већини појединачних опуса међусобно преплићу. Једна од њих успоставља аспекте архаичности, које Мокрањац најчешће постиже кроз наглашену везу са природом, посебно водом и биљем, евоцирајући елементе ритуалне прошлости. Такве су, на пример, песме „Осу се небо звездама“ и „Смиљ' Смиљана“ из II руковети, „Заспала девојка“ и „Урани, бела, урани“ из III, „Море, извор вода извирала“ из VII, „Црни горо, црни сестро“ из XI, „Цвеће цафнало“ из XII, „Девојка јунаку“ из XIII, „Сејала Динка босиљак“ из XV руковети итд. Друга група песама представља етничко окружење из османског времена, где је историјска димензија

³⁸⁵ Лирске народне песме одликују се разноликим ритмом и стихом (од 4 до 14), а сваки стих представља ритамску и синтаксичку целину. Могу бити строфичне и са припевом. У народу увек живе са мелодијом, а најчешће их певају млади. Radmila Pešić и Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost* (Beograd: Vuk Karadžić, 1984), 142.

мање или више посредно наговештена. Она је, на пример, кратко назначена у трећој песми VII руковети, заступљеној само једном мелострофом која доноси мотив одласка у хајдуке, али у ретким случајевима упућује и на разрађенију етноисторијску сцену, као у почетној песми из XI руковети, са темом низама, развијеном у опширном поетском дијалогу.

Наведене етноисторијске сфере у руковетима најчешће су назначене асоцијативном улогом језичких симбола, односно архаизама, локализама и турцизама, које Мокрањац веома пажљиво бира и дозира, не нарушавајући поетичност целине.³⁸⁶ Истом кругу припадају и појединачна властита имена, чије присуство оживљава ликове патријархалног контекста и сведочи о томе да су песме настајале претежно у хришћанском, али и у исламизованом окружењу.³⁸⁷

Већина појединачних руковети заснива се на избору песама које садрже различите темпоралне евокације, што доприноси утиску неограниченог трајања и својеврсног временског континуитета нације, од њеног почетка у неодређеној, древној прошлости до новијих, османских оквира. Упечатљив пример је XI руковет, где су ти временски контексти постављени контрастно, у међусобном смењивању које значајно делује на драматургију целине, док су, рецимо у V, VII, VIII, XII и XIII руковети такође стално присутни, али дискретније назначени. Сви ти аспекти етноисторизације учитавају су се у мотиве љубави, патње, радости, растанка, чекања, весеља, севдаха, туге, рада, смрти и друге тематске елементе везане за животне ситуације колектива и емотивни свет његових појединаца, те у садејству са мноштвом пасторалних мотива, имагинарних пејзажа, повременим географским топонимима и, најзад, самим насловима дела, остварују значењску слојевитост ‘историзоване’ природе и ‘територијализованих’ етничких сећања,

³⁸⁶ На пример, архаизми и локализми: војно – муж, вереник; врви – иде; гиздава – лепа, накићена; градина – башта; дробни – ситни; јогледа се – огледа се; кајдисати – навалити, напасти; лојзе – виноград; турцизми: ордија – (од орду) војска; бастисати – (од бастии) напасти; ђорда – врста сабље; фустан – (од фистан) женска сукња; ђердан – огрлица; дан-шалваре – свилене шалваре; џамадан – врста мушког прслука, низам – регуларна војска у Османском царству; бедељ – заменик у служењу војске; ибришим – свилени конач итд.

³⁸⁷ Поред именица мома, момче, момичето, младо комшичето, ђевојка, зор-делија, појављују се и властита имена, чешће женска него мушка. Уз Јелу, Јану, Стану, Данку, Јулијану, Анђелију, Нену, Катуну, Росу, Биљану, Ленку, Цвету, Марију, ту су и Фата, Емин-Када, Ајка, Ајра, а од мушких имена Алија, Алага (Али-ага), уз Стојана, Коју, Ивана, Мана, Јову итд.

једном речју *ethno-scape*, како то у свом теоријском вокабулару формулише Ентони Смит.³⁸⁸

Истовремено, асоцијативна улога појединих музичких елемената такође је учествовала у кодирању значењске вишеслојности руковети, коју је нудио етносимболистички потенцијал одабраног фолклорног супстрата. Из тих елемената проистицале су и особености Мокрањчевог стила, тачније оне карактеристике које су његов стилски идиом, формиран на класично-романтичарским основама немачке традиције, диференцирале у правцу остваривања индивидуалног музичког језика.³⁸⁹ Оне су великим делом потицале из оних особина музичког фолклора које је сам Мокрањац издвојио као препознатљиве знаке српске народне песме и апострофирао их у поменутом Предговору за збирку песама из 1902. године, представивши их као „музикалну граматику и логику, по којој наш народ пева и игра”, односно као основу за изградњу уметничке музике.

У том контексту значајне су ритмичко-мелодијске карактеристике руковетних песама. С једне стране, промене метра и мешовити тактови упућују на Мокрањчев несхематски приступ материјалу, што је у српској композиторској пракси представљало значајан помак у проширивању ритмичко-изражајних средстава и издвајању локалних специфичности саме уметничке музике.³⁹⁰ С друге стране, посебно су значајне лествичне карактеристике песама, које су сугерисале област хармонских решења у композиционој сфери. Мокрањац је фаворизовао

³⁸⁸ Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*, London – New York: Routledge. 2009: 50.

³⁸⁹ О локалним узорима (К. Станковић, Ј. Маринковић), утицајима лапшишке романтике, посебно Менделсона (F. Mendelsohn) и Шумана (R. Schumann), на чијим традицијама се одвијала завршница Мокрањчевог школовања, али и о елементима који Мокрањчево стваралаштво чине упоредивим са делима Грига (E. Grieg), Брамса (J. Brahms) и руских композитора детаљније видети у радовима Надежде Мосусове, „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике“ 111–35 и Дејана Деспића, „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”, у *Сабрана дела*, књ 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, 145–80.

³⁹⁰ Мокрањац често користи промене метра, уводи и мешовите тактове, представљајући се не само као вешт композитор већ и као стваралац који интуитивно долази до одређених решења. О томе најбоље сведочи његова позната напомена за извођење песме *Сејала Динка босиљак* (2/4) у XV руковети, којом сугерише да последњу осмину у сваком такту треба мало одужити. То је, заправо, било практично решење којим је желео да оствари одговарајући ритмичко-метрички пулс, непознат у дотадашњој композиторској пракси (песма је пример мешовитог такта са шеснаестинским вредностима као основном јединицом мере – $3/16 + 2/16 + 3/16$ – који у то време није био у композиционој употреби). Мокрањчеву интуитивност по питању ритмичко-метричке компоненте потврђују и његови записи црквене музике, у којима је изостављао стандардну поделу на тактове.

мелодијске завршетке на II ступњу дура или мола, прекомерне секунде, „повишени” IV и/или VI ступањ у напевима на основама ‘балканске’ и/или ‘циганске’ лествице, експонирајући их као најчешће заступљене специфичности различитих фолклорних мелодија. Хармоније које је на њима градио допринеле су наглашеном присуству функционалне области доминантине доминанте, што је и основу његовог музичког језика изразито водило „у смеру доминантног тоналитета” и честом осциловању „између њега и основног”.³⁹¹ То је била својеврсна стандардизација карактеристичних хармонских решења, међу којима су се поједина појављивала још од Корнелија Станковића и временом обогаћивала, да би у Мокрањчевом стваралаштву постала део уобличеног хармонског идентитета српске уметничке музике, настале на основама локалног фолклора, а схваћене и компоноване у ширим оквирима класично-романтичарске традиције.³⁹² Управо су хармонска решења из тог истакнутог круга његове стилске сфере обележавала различите врсте руковетних песама, што је производило и јасан стваралачки ефекат у правцу музичког уједначавања нације.

Истовремено, Мокрањчев став да се народна мелодија може разумети и композиционо третирати на више начина упућивао је на свест о стваралачкој слободи и на ширину његових уметничких схватања.³⁹³ Мокрањац је трагао за новим хармонским решењима, којима је превазилазио поједине стандардне образце, какве је, истовремено, и сам користио. Посебно је вредно пажње његово повремено залажење у модалност, а оно се током рада са мелодијама дијатонског типа превасходно испољавало у познијим руковетима. Изразите су у том смислу песме „Цвеће цафнало“ (XII руковет), са осциловањем између еолског а-мола и паралелног Ц-дура, и посебно „Биљана платно белеше“ (X руковет), у којој осциловање између Б-дура и паралелног г-мола доноси и доследнију примену еолског обележја молске лествице и њене хармонизације. Остали примери ове врсте углавном се односе на краће музичке целине, али присуством појединачних

³⁹¹ Исто, 164–65.

³⁹² Детаљно разматрајући типична хармонска решења у Мокрањчевом опусу, Деспић истиче да је аутор „уобличио и утврдио својеврсну норму хармонизације нашег фолклора“. Исто, 157.

³⁹³ О овоме пише Надежда Мосусова, када пореди Мокрањчеве ставове са уверењима руске „Петорице“, наводећи и супротна схватања енглеског фолклористе Сесила Шарпа и словенофилски настројених руских теоретичара Сјерова и Стасова, који су се строго односили према третирању народне песме, не дозвољавајући стваралачку слободу у њиховој обради. Мосусова, „Место Стевана Мокрањца“, 119.

акордских веза противних класичним тоналним функцијама, као и плагалних односа и сазвучја на споредним ступњевима, припадају шире схваћеној модалности.³⁹⁴

Управо тај други, код Мокрањца мање изражен, али у тадашњој српској музици нов и свеж елемент хармонског језика, испољавао се у приступу оним мелодијама које нису указивале на трагове ‘оријенталних’ наноса, што ће већ код тумача његовог опуса, а посебно млађих композитора, произвести снажан утисак архаичности. Тако су се и музичке особине руковетних песама укључивале у означавање поменутих етноисторијских сфера. Док је преовлађујући хармонски третман у пољу доминантног тоналитета обележавао различите врсте песама, аспекти модалности, до којих је Мокрањец стизао кроз хармонско тумачење дијатонске мелодике, добијали су своју значењску функцију у конструисању древности нације.

Разматрани етносимболизам руковети, као и етноисторизација која се одвијала у његовим оквирима, често су се укрштали и интегрисали на нивоу појединачног дела, усмеравајући се ка успостављању јединствене просторне и временске слике нације. За разлику од каснијих композиционих и текстуалних дискурса који су се настављали на Мокрањчев рад, тражећи управо у модалним аспектима његових дела ‘аутентичност’ српског и словенског фолклора, руковетни циклуси нису били окренути маргинализацији локалног наслеђа обележеног ‘оријенталним’ примесама. Напротив, већина ових остварења била је прожета сталним комбиновањем и преплитањем елемената наведених етноисторијских сфера, што је карактерисало чак и оне малобројне руковети које су првенствено заступале једну од њих. На пример, већ поменута песма „Што ‘но ми се Травник замаглио“ из XIV руковети не одликује се очекиваним богатством мелизматичних покрета, какве су нотирали сами записивачи истог напева.³⁹⁵ Њена једноставна хармонизација доноси трагове модалности, па је заједно са фактуром и третманом хорских гласова блиска руским народним песмама, као и већина других дијатонских мелодија код Мокрањца.³⁹⁶ Такође, међу преовлађујућим варошким

³⁹⁴ Исто, 123–28; Деспић, „Хармонски језик и хорска фактура“, 165–69.

³⁹⁵ Упоредити, на пример, Мокрањчеву мелодију са записима Фрање Мађејовског из истог времена и Рихтмана из 1964. године. Рихтман, „Мокрањчева XIV руковет“, 85–86.

³⁹⁶ Међу преовлађујућим акордима на основним ступњевима Ас дура у првој деветотактној целини наведене песме истиче се модална веза V–IV, као и акорд на VI ступњу. Иначе, сличност ове песме

напевима у VI руковети, завршна песма „Болан ми лежи, море, Кара-Мустафа“ не садржи музичке ‘оријентализме’ сугерисане текстуалним садржајем. Њена прва два мелостиха (4+4), са силазним дијатонским покретима у распону велике сексте, асоцирају на песму „Пушчи ме“ из X руковети. Изузев типичне хармонизације на завршецима тих фраза у А-дуру (DD–D), у њима се истиче акорд VI ступња, а призвук модалности појачава се у наставку песме, прво иступањем у паралелни фис-мол, потом и потврдом истог тоналитета. С друге стране, чак и сама X руковет, која је због своје дијатонике и истакнутих елемената модалности доживљавана као парадигма ‘чистоте’ српског и словенског фолклора још од времена Косте Манојловића и Петра Коњовића, није у потпуности дистанцирана од ‘оријенталног’ печата. О томе сведочи поетска компонента, односно текст финалне песме „Никнало, никнало цвекје шарено“, који садржи турцизме.

Ако су елементи музичког и поетског етносимболизма потицали из различитих временских и просторних оквира замишљеног фолклорног окружења, они су се у руковетима комбиновали и консолидовали, стварајући представу о јединству нације и њене традиције. Примери су показали да се тај процес одвијао како на нивоу појединачног дела тако и у оквиру руковетног опуса. Полазећи већ од основног градивног сегмента руковети Мокрањац се окретао стваралачком преструктурирању, комбиновању и интегрисању елемената замишљене патријархалне културе и на тим основама конструисао сопствено композиторско виђење традиције ‘српске народне песме’. Та индивидуална димензија у приступу фолклору постајала је израженија у наредним корацима композиционог процеса, који су се односили на третман и повезивање песама и постизање уравнотежене, вишеслојне текстуално- и музичко-драматрушке целине, блиске логици компоновања појединих инструменталних форми (нпр. родно, свита, соната). Тада су се у пуној мери испољавали разноврсни поступци из ширег изражајно-техничког арсенала уметничке музике, попут варирања хорске фактуре, употребе хармонске полифоније, имитације и других чинилаца градације музичког тока и

са полифонијом руских народних песама помиње Мартинов, а везу између Мокрањчевих дијатонских мелодија и руских световних и духовних напева у више наврата помињу Коњовић, Живковић и Мосусова (Иван Мартинов, *Стеван Мокрањац и српска музика* (Москва: Гос. муз. изд-во, 1958); Коњовић, „Стеван Ст. Мокрањац“; Миленко Живковић, *Руковети Ст. Ст. Мокрањаца. Аналитичка студија* (Београд: Српска академија наука и Музиколошки институт САН, 1957); Мосусова „Место Стевана Мокрањаца“.

његовог умрежавања са драматургијом поетског текста. Поједини међу њима били су иманентни и самој фолклорној грађи. Тако су различите варијанте дијалогског односа соло гласа и/или хорских група биле карактеристичне за осмишљавање вокалних деоница у уметничкој музици, али су имале своје упориште и у натпевавању и сличним начинима извођења присутним у фолклорној пракси. Њима су се придруживале и повремене инструменталне асоцијације, као својеврсни етносимболистички ефекти, добијени карактеристичним начинима вођења певачких деоница, који су симулирали звук гајди, рога и жичаних инструмента.³⁹⁷

За руковети се може рећи да представљају први поетички заокружен пројекат српске уметничке музике, који је кроз процесе стилизације и естетизације конструисао слику интегралне традиције народне песме као означитеља саме нације. Српско стваралаштво пре Мокрањца није поседовало такве потенцијале, што је Мокрањчевим делима отворило могућност канонизације у националним оквирима. Представљајући музичку наратизацију поимања националног колектива, руковети ће већ за живота Стевана Мокрањца постати полазиште у „конструисању новог идентитета српске уметничке музике“ у опусима млађих стваралаца,³⁹⁸ али и репрезентативно поље замишљања ‘аутентичне’ српске народне песме и њене традиције.

Међутим, стваралаштво је био тек један од аспеката канонизације. Извођачке и репертоарске стратегије и поље моћи из којег су се пласирала Мокрањчева дела представљали су динамично попрште произвођења традиције и канона, које је вишеструко усмеравало те процесе, а са њима и токове српске уметничке музике.

³⁹⁷ Детаљније о овим аспектима пишу Бингулац и Деспић (Бингулац, „Стеван Мокрањцац и његове руковети“, *Годишњак града Београда* 3 (1956) 435–36; Деспић, „Хармонски језик и хорска фактура“, 187–93).

³⁹⁸ Tomašević, “Stevan Stojanović Mokranjac and the Inventing of Tradition: a Case Study of Song ‘Cvekje cаfнаlo’”, 38.

11. ПРОИЗВОЂЕЊЕ ТРАДИЦИЈЕ И КАНОНА НАЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ: РЕПЕРТОАРИ И РИТУАЛИ

Издајање одређеног броја композитора у репрезентативан низ националних ‘великана’ чинило је део дуготрајног процеса консолидовања хорских репертоара српских певачких друштава у држави и дијаспори. Ти токови добили су изразитију физиономију у првој деценији XX века и у годинама непосредно пре Првог светског рата. Они се могу пратити кроз обликовање репертоара различитих хорских ансамбала и писане и усмене дискурсе који су их пратили. Снажењу и усмеравању тих процеса селекције доприносиле су и засебне праксе, међу којима су инострана представљања БПД-а, а потом и других хорских ансамбала, имала посебно делотворну улогу. Такође, велики концерти поводом композиторских јубилеја, масовни сусрети хорова и њихови заједнички наступи, који су окупљали и укрштали различите извођачке снаге и многобројну публику, чинили су истакнуте тренутке уобличавања, кристалисања, потврде и снажења канона и традиције.

У сагледавању тих видова функционисања хорског певаштва битно је нагласити неколико општих смерница. Пре свега, стара пракса према којој су певачке дружине представљале опусе својих хорова и других локалних композитора није напуштана ни почетком XX века, али је прихватање одређеног низа композитора и њихових дела на нивоу већег броја хорских ансамбала указивало на јаче процесе међусобног умрежавања ових институција и на стварање слике о заједничкој, националној музици. Такође, познато је да су поједини аутори стицали ширу популарност и у претходним етапама развоја српске музике. После Корнелија Станковића посебно су били омиљени опуси Даворина Јенка, потом и Јосифа Маринковића, а у мањој мери и Роберта Толингера, Мите Топаловића, Гвида Хавласе и других музичара. Њихова дела често су се изводила и по наступу новог столећа, али су се успостављали хијерархизовани односи у којима су поједини аутори маргинализовани, па и заборављани, уступајући место опусима млађих стваралаца и доминацији Мокрањчевог стваралаштва. Тај процес одвијао се у оквиру ширих тенденција национализације репертоара, усмеравајући се на фаворизовање опуса школованих

композитора српског порекла, који су добијали примат и у контексту локалног стваралачког наслеђа и у односу на инострана дела. Међутим, иако су у први план избијала она дела која су доживљавана као национална, хорови иностраних, пре свега чешких, немачких, руских и хрватских аутора и даље су чинили део реперторара. Они су често представљани у оквиру одређених концертних формата посвећених словенској, југословенској или пак духовној музици, али и обележавању годишњица значајних стваралаца. Најзад, иако су жанровски униформнији концерти, на којима је доминирала хорска литература, постали чешћи с наступом XX века, хорови су наставили да функционишу у оквиру мешовитих програма, укључујући се у разнородна поља раслојавања музичке културе. Они су били део репертоара елитних вокалних и вокалноинструменталних концерата, представљани су уз остварења интернационалне канонске литературе, чинили су погодан сегмент разних пригодних програма и националних свечаности, али су певани и у пленеру и у оквиру популарнијих репертоара. Та разуђеност сведочила је о националном хорском стваралаштву као изразитом фактору замагљивања граница између различитих, социјално конструисаних музичких поља.

Пораст броја стручњака међу композиторима и хоровођама омогућавао је више композиционе и извођачке стандарде, што је утицало на јачи продор професионализма у самом стваралаштву и на успостављање већих разлика у квалитету ансамбала. Поједини хорови постајали су узор деловања на националном нивоу, постављајући моделе рада и вредносна мерила у одабиру репертоара. Најстарији престонички хор био је и најутицајнији у том контексту, а својим запаженим успесима придруживала су му се и београдска певачка друштва *Станковић* и *Обилић*, загребачки *Балкан* и други ансамбли. То је било време прелаза од аматеризма ка изградњи професионалних и естетских критеријума, када су концертна представљања добијала значајну уметничку, а не примарно функционалну улогу карактеристичну за XIX век. Међутим, с обзиром на чињеницу да су сами ансамбли окупљали аматерске певаче, димензија аматеризма континуирано се уграђивала у изградњу традиције и канона. Истовремено, директна веза са политиком и даље је била свеprisутна. Мобилност певачких дружина, чији су контакти и сусрети постали чешћи и интензивнији, сведочила је

о хорској пракси као агенсу националне социјализације свих друштвених слојева. Ти процеси масовног национализма посебно су се истицали од почетка XX века.³⁹⁹ Велике хорске светковине и фестивали, чију су шаролику социјалну структуру временом попуњавали и припадници сеоске популације, чинили су истакнуту праксу тог процеса у многим земљама Европе.⁴⁰⁰ Њихова перформативност сведочила је о снази „међусобног утицаја елитних и неелитних“ друштвених група у процесима „отелотворења“ нације.⁴⁰¹ У самом српском контексту, такви догађаји мапирали су јединство престонице, државе и дијаспоре, али су примери регионалних хорских сусрета акцентovali и шири, југо(јужно)словенски простор. Сагледавање репертоара и њиховог функционисања потврдиће, са једне стране, спој професионализма и аматеризма, елитизма и колективизма, који су се уграђивали у конструисање српске традиције и канона. Са друге стране, показале се променљивост стратегија колективног самопредстављања, флуидност и вишезначност идентитетских граница, јер су централни опуси националне уметничке музике заступали идентитет српске нације, функционишући и као фактор у конструисању југословенског колективитета.

11.1. МУЗИЧКА ХОМОГЕНИЗАЦИЈА НАЦИЈЕ НА ПРЕЛОМУ ВЕКОВА

У доминацији и нормирању канона незаобилазна је спрега „владајуће идеологије и академске институције“, под чијим окриљем функционише систем вредности усмерен на стварање „такве врсте идентитета који ће идеологију учинити чињеницом културе“.⁴⁰² Будући да је недостатак високостручних музичких установа и појединаца представљао једну од структурних слабости српске музичке културе Мокрањчевог времена, главну улогу не само извођачке већ и академске институције у конституисању традиције и у канонизацији

³⁹⁹ О процесима масовног национализма, који су сменили елитну фазу национализма у већини области тада будуће Југославије: Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, књ. II, 59; 136.

⁴⁰⁰ Donna M. Di Grazia (ур.) *Nineteenth-century Choral Music*.

⁴⁰¹ Smith, *Ethno-symbolism*, 22–23, 33.

⁴⁰² Enver Kazaz, „Nacionalni književni kanon – mjesto moći“, *Razlika /Difference* – časopis za kritiku i umjetnost teorije 9 (2004): 45.

Мокрањчевих опуса имао је најстарији престонички хор. Јачање утицаја БПД-а, које је током Мокрањчевог деловања постављало програмске и извођачке стандарде међу српским, али и јужнословенским хорским ансамблима, омогућило је Мокрањчевом стваралаштву, првенствено његовим руковетима, да већ током деведесетих година XIX века постану значајан део репертоара у мрежи српских певачких друштава. Томе су највише допринели успеси хора и његовог диригента на иностраним турнејама. Њих је пратила и српска штампа, а посебан публицитет давали су им путописи, који су објављивани по завршетку појединих путовања. Значај тих засебних издања био је велики, како због тадашње популарности путописне литературе, тако још више због недостатка стручног музичкоисторијског штива, које је у већини других европских средина легитимисало одређени систем вредности у пољу националне културе. Путописи су били специфичан спој ангажоване историографије, имагинаријума путничког искуства и промовисања ексклузивности БПД-а и његове уметничке мисије у име нације.⁴⁰³ У њима је напредак хора повезиван са концертним освајањем све већег геополитичког простора, што је уочљиво већ на уводним страницама путописа из 1894. године:

„Свесно свога задатка и верно својој девизи „Песмом за Српство“, ово је друштво за неколико година прешло у накрст целу Србију ширећи српске песме и изводећи их у дивним и хармоничним композицијама наших најомиљенијих уметника: Мокрањца, Маринковића, Топаловића, Јенка, Хавласа, и.т.д. Доцније, пуно вере у своју спрему, ожарено родољубљем, друштво је пронело исте песме у српске крајеве изван Србије, те приредило походе у Митровицу, Нови Сад, Дубровник, Цетиње, Солун и Скопље. А сада, охрабрено толиким успесима, одважује се на поход у Пешту и Беч, да тамо пред образованом публиком двеју великих светских метропола изнесе српске композиције и покаже, да Србија и у тој грани уметности заузима знатно место.“⁴⁰⁴

Слични су били и каснији путописни дискурси посвећени овој институцији, који су истицали да Друштво својом мисијом чини „велике услуге Србији и

⁴⁰³ Детаљније о путописима БПД-а: Milanović, “The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context before the First World War“, 52–69.

⁴⁰⁴ Калик, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом. (Путничке белешке)*, V–VI. О планираном путовању БПД-а у Беч, које није реализовано, нема података у другим изворима.

Српству“,⁴⁰⁵ постављајући их „на достојну висину културних држава и народа“⁴⁰⁶. Сродним стратегијама руководила се и српска штампа, која је о походима Мокрањца и хора често писала са „изразитим националним набојем“, док је успехе концерата доживљавала као доказе о постојању великог националног потенцијала у међусобном ‘одмеравању’ снага на пољу европске културе.⁴⁰⁷ Тај снажни печат колективизма, исказан са позиција ‘мале’ културе настале на рубу цивилизација, био је садржан и у иностраној мисији самог Друштва, која се руководила идејама о културном просперитету нације и настојањима да се превазиђе крајња инфериорност, заправо анонимност српске музике у међународним оквирима. Истовремено, слика о Друштву као чувару и преносиоцу српске народне песме континуирано је пратила рад институције, па је хердеровски концепт обележавао и представљање националне музике на иностраним турнејама.

То се огледало и у самим концертним програмима, који су пласирали слику о сопственој националној традицији као интегралном сегменту европске музике. Они су обухватили дела српских и иностраних аутора, с преовлађујућим бројем Мокрањчевих остварења, пре свега његовим руковетима и *Приморским напјевима*. Остали српски композитори били су заступљени углавном са по једном композицијом. Реч је о Мокрањчевим претходницима и савременицима, Станковићу, Маринковићу, Јенку и Мити Топаловићу, који су чинили репрезентативне ауторе српске хорске традиције, као и о Стевану Шраму (1851–?), музичару који је са Мокрањцем сарађивао у првом Српском гудачком квартету и био укључен у рад БПД-а. Иностраним композицијама припадало је до трећине програма. Оне су у највећем броју случајева биле заступљене руском и чешком, као и немачком и/или француском хорском традицијом. Инсистирало се на остварењима фолклорне провенијенције, која су већ својим насловима махом упућивала на порекло у народној песми. Тај репертоарски сегмент представљан је делима Варламова, Бортњанског, Славјанског, Римског-Корсакова, Дворжака, Малата, Новотног, Менделсона, Брамса и Базена. Већина њих припадала је

⁴⁰⁵ Брзак, *Са Авале на Босфор. (Путне белешке са похода Београдског певачког друштва)*, VIII.

⁴⁰⁶ Комарчић, *На Адрију ... Са Београдским певачким друштвом кроз Босну, Херцеговину, Црну Гору и Далматинско приморје. Путничке белешке*, 32.

⁴⁰⁷ Стојановић-Новичић, „Написи о Стевану Ст. Мокрањцу и Београдском певачком друштву на страницама *Цариградског гласника*“, 266–267.

такозваним националним школама XIX века, па су се програми у целини усмеравали на мапирање нација, које је српску музику, заправо првенствено Мокрањчева дела, легитимисало у ширем европском контексту.⁴⁰⁸

Ти општи програмски оквири, који су на замишљеној музичкој мапи Европе сугерисали и место српске нације, стално су се моделовали и добијали нова значења у зависности од конкретне турнеје, али су увек сведочили о аспектима комуникативности и намерама ансамбла да успоставе присан контакт са иностраном публиком. Значајну улогу у томе имале су композиције које је Мокрањац специјално припремао за одређене наступе, попут *Мађарских народних песама* за концерте у Будимпешти (1894), турске песме *Љубавни јади* (Bir çaresi jök) за гостовања у Скопљу и Солуну (1894) или хорског аранжмана султанове химне *Хамидија*, за извођење на сутановом двору и на цариградском концерту (1895). О томе колико је Мокрањац ослушкивао жеље публике сведочио је и увођење додатних нумера, које су у аудиторијуму могле да изазову посебне, националне емоције домаћина, као на пример песме *Позив* (Szózat) у Будимпешти и *Стража на Рајни* (Wacht am Rhein) у немачким градовима. Програми за свако путовање моделовани су у складу са конкретном средином и свешћу о традицијама које су се у њој неговале и које су, на одређени начин, кореспондирале са представљањем српске музике. Тако је изразито словенска оријентација концертних програма у Русији чинила основно поље међусобне размене са руском публиком. Са друге стране, тачка заједничког пресека са немачком традицијом била је Брамсова музика, управо његови хорви *Девојка и Соко* (Шест песама и романси, оп. 93а) инспирисани српском поезијом, које је ансамбл изводио на концертима у Берлину, Дрездену и Лајпцигу. Посебно су били карактеристични концертни програми на турнејама по градовима југоисточног Балкана. Они су укључивали Мокрањчеву турску песму *Љубавни јади*, која је после премијерног извођења у Солуну и Скопљу (1894) била присутна и на наступима у Софији, Пловдиву и Цариграду (1895). Истовремено, програми у Солуну, Скопљу и Цариграду обухватили су и композицију Павлоса Карера (1829–1896), а наступи у Софији и Пловдиву Шрамове *Бугарске народне песме*.

⁴⁰⁸ Подаци о појединачним програмима, њихова детаљна анализа, као и рецепција турнеја: Милановић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*.

Иако је извођење турске нумере на наступима у османским градовима било погодан начин да програми лакше прођу цензуру власти, концерти су јасно указивали на тежњу да се музиком успостави поље међукултурне размене. Обраћајући се публици у којој су седели припадници различитих, ‘супарничких’ нација, они су сугерисали дијалог у мултиетничким срединама ових градова. То су биле нове стратегије музичког преговарања идентитета у релацијама балканског региона и свакако први примери те врсте у самој музици.⁴⁰⁹

Одвијајући се у препуним салама, уз дуготрајне аплаузе и бисеве, прво организовано концертно представљање српске музике у иностранству примано је са различитих идентитетских, идеолошких, политичких и музичко-естетичких позиција, али је свуда изазивало интересовање и остављало позитиван утисак. Признања критике потврђивала су да је музика романтичарске провенијенције засноване на фолклору имала и вредност и акутелност у различитим контекстима европске поликултуре, како у оним срединама где се успостављање музичких пракси европског типа налазило на самом почетку тако и у великим центрима који су се одликовали поодмаклим процесима модернизације.⁴¹⁰

Гласови о успесима БПД-а у иностранству стизали су у локални српски контекст упоредо са продором Мокрањчевих дела на концертне програме српских хорова. Тај процес најпре је био изражен међу војвођанским дружинама, које су и предњачиле у развоју самог певаштва. Према анализи података из дневне штампе уочена је све већа заступљеност Мокрањчевих опуса и пораст броја самих извођења на програмима војвођанских ансамбала почев од 1893, а тај број усталио се од 1898. године и све до Првог светског рата износио је око 40 извођења годишње.⁴¹¹ При томе, Мокрањчеву музику прихватала су бројна певачка друштва, међу којима је било и сеоских хорских дужина. Најзаступљеније су биле његове руковети, духовна музика извођена је ређе, али је она постала стални део репертоара духовних концерата панчевачког хора, а популарност су стекле и Мокрањчеве соло песме, посебно *Лем Едим*, песма коју су после концертних

⁴⁰⁹ Милановић, „Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије“, 37–38.

⁴¹⁰ Исто, 40.

⁴¹¹ Мирка Павловић, „Сто четрдесет година од рођења Стевана Мокрањца“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 18–19* (1996): 169–86.

гостовања Жарка Савића прихватили и други солисти.⁴¹² У написима војвођанске штампе Мокрањац је истицан као „наш познати и уважени композитор“, „наш див уметник“, „други Корнелије Станковић“, док је његов значај у области музике поређен са значајем Вука Караџића у српској књижевности.⁴¹³ Повремена гостовања Мокрањца и БПД-а у војвођанским градовима изазивала су усхићења међу српским становништвом, али су интересовање за наступе Друштва показивали и грађани других националности. Мађарске и немачке новине коментарисале су висок уметнички ниво концертних наступа, упоредо са српском штампом, која је о истим догађајима писала хвалоспеве и национално обојене приказе.⁴¹⁴

Мокрањчеву музику убрзо су почела да прихватају и српска певачка друштва у Босни и Херцеговини. Од 1895. године, његове композиције изводе *Гусле* у Мостару. Ова дружина, како то наводи њен летописац, већ тада упознаје „величину и вредност Мокрањчевих хорских дела“. Она настоји да у свој репертоар унесе „све дотада обелодањене *Руковети* и тек написану *Литургију*“, и веома рано развија „култ Мокрањчеве музике“.⁴¹⁵ Међутим, с обзиром на политичке прилике, као и на скромније извођачке могућности српских певачких дружина у Босни и Херцеговини, опуси старијих аутора попут Пачуа, Јенка и Тихомира Остојића и посебно борбене песме, дуже су се задржавали на њиховим репертоарима.⁴¹⁶ Један од примера укључивања Мокрањчеве музике у програме на прелому векова био је концерт поводом прославе петнаестогодишњице и освећења заставе Српског певачког друштва из Доње Тузле. Мокрањац и чланови БПД-а били су специјални гости ове светковине, који су том приликом представили „неколико руковети“. Уз слављенички хор, у самом концертном програму прославе учествовало је Српско пјевачко друштво *Србадија* из

⁴¹² Исто., 174, 176–77.

⁴¹³ Исто., 183.

⁴¹⁴ Видети детаљне цитате из штампе у Кикинди и Суботици из 1899. године, који су респодуковани у тексту Hranislava Đurića, „Konzertna turneja Beogradskog pevačkog društva u nemačkoj i Austro-Ugarskoj 1899. godine“, *Zvuk* 4 (1981): 22–47.

⁴¹⁵ Тихомил Видошић, „Развој музичког живота у Гуслама“, *Педесет Година Српског пјевачког друштва Гусле у Мостару 1888–1938*, ур. у: Јован Радуловић (Мостар, 1938), 168–69.

⁴¹⁶ Детаљније Lana Raćuka, „Recepcija stvaralaštva Stevana Stojanovića Mokranjca u muzičkom životu Bosne i Hercegovine: austrougarski period“, *Музикологија* 16 (2014): 227–242.

Бијељине, које је извело VI руковет.⁴¹⁷ Управо су представници бијељинске дружине, у којој је композитор гостовао 1904. године, одушевљено писали да су поносни јер их је „највећи српски умјетник удостојио своје посјете“,⁴¹⁸ што је већ тада упућивало на статус Мокрањца у овим крајевима.

Мостарске *Гусле* биле су главни расадник хорске литературе међу босанскохерцеговачким хоровима. Представници ове дружине обрађали су се БПД-у и Мокрањцу, тражећи неопходне нотне преписе. Своје радове слали су им и Јенко, Маринковић, Топаловић и други аутори, а *Гусле* су их прослеђивале на препис дугим ансамблима.⁴¹⁹ То је био уобичајени начин размене партитура, јер су штампана издања и даље била ретка.

Стога су литографска умножавања нотних рукописа у оквиру БПД-а током деведесетих година XIX века имала значај у ширењу хорских дела, па тако и самих Мокрањчевих опуса.⁴²⁰

Од важности су биле и штампане свеске хорова у издању Глазбене матице из Љубљане с почетка XX столећа, које су указивале на свесловенску оријентацију ове институције. Те збирке обухватале су опусе представника различитих словенских традиција, а Мокрањчева дела била су усамљени примери српске музике: године 1903, у издању од 33 мешовита и мушка хора, објављене су II, VII, VIII и X руковет, а у свесци за 1905/1906. годину штампана је композиција *Козар*.

⁴¹⁷ Исто., 233. Певачи из Тузле и Бијељине извели су, појединачно или скупно, следећи програм: Јован Борјановић: Доњотузланска друштвена химна; Морањац: VI руковет; Алекса Шантић: *У коло*; Хуго Доубек: *Хај*; (?): *Ено барјак*; Јосиф Це: *Лабуд се купа*; Доубек: *О Ђурђев-дане*; Јенко: *Боље наше*. Пејовић, *Певачка друштва*, св. 2, 19.

⁴¹⁸ Петровић, „Летопис Друштва“, 70.

⁴¹⁹ Видошић, „Развој музичког живота у Гуслама“, 169–71.

⁴²⁰ Литографисани рукописи хорских деоница композиција које је БПД имало на репертоару обухватале су не само све Мокрањчеве композиције тога времена већ и дела иностраних аутора, често у преводу или препену, а понекад и у двојезичној верзији. Знатан број ових литографских примерака, који представљају засебну тему истраживања, чувају се у заоставштини Светолика Пашћана-Којанова у Музиколошком институту САНУ. Такође, Мокрањчеве соло песме које је изводио Жарко Савић објављене су 1897. у Албуму песама овог певача, што је чинило још један од доступних извора његове музике. Тако је и солиста бечке Опере Никола Зец користио Савићев Албум у припреми репертоара за свој наступ у Београду, који му је организовао Мокрањац. Зец је певао Мокрањчеве соло песме *Лем Едим* и *Три јунака* (АСАНУ, Историјска збирка 14457–II/3, два писма Николе Зеца из Беча – Стевану Мокрањцу у Београд, 18. и 28. април 1911). Савић је на својим концертима још половином деведесетих година XIX века често изводио ове песме, а у више наврата наступао је и са БПД-ом и Мокрањцем. *Три јунака* извео је премијерно на концерту 17/29. маја 1895. године, када су у Грађанској касини наступили и БПД под управом Мокрањца и виолиниста Петар Крањчевић (АМИСАНУ, програм концерта Ан-916а). Песму *Лем Едим* певао је и на једном од два концерта БПД-а у Петрограду, 27. августа / 8. септембра 1896. године (АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, програм концерта СЂК-51).

Објављивање Мокрањчевих опуса било је резултат сарадње са композитором Матејем Хубадом, који је „водио културну политику овог музичког удружења“. Још током свог усавршавања у Бечу, Хубад је са хором Славенског певачког друштва представио VII руковет (1897), а као дугогодишњи диригент хора Глазбене матице Мокрањчеву музику изводио је и прослеђивао другим хорским ансамблима од 1899. године. Стога се он с разлогом може „уврстити међу ране обожаваоце и носиоце Мокрањчеве уметности у Словенији и иностранству“.⁴²¹ Те активности биле су обостране, јер су се и Хубадове композиције често налазиле на иностраним и другим концертним програмима Мокрањца и БПД-а.

У Београду крајем XIX и на почетку XX века Мокрањац и Маринковић били су често заступљени на хорским програмима и другим концертним догађајима тадашње престонице. Њихова матична певачка друштва руководила су се старим обичајем при формирању репертоара, на којима су доминирала дела самих хоровања. Академско певачко друштво *Обилић* постизало је прве запажене успехе током Маринковићевог диригентског рада (1889–1900), посебно се фокусирајући на концертна готована по Србији. Маринковићева дела чинила су знатан део концертних програма овог хора и касније, када су га водили Божидар Јоксимовић (1900–1902, 1905, 1907, 1913), Станислав Бинички (1903–1906) и Хинко Маржинец (1907–1913). Наступи ансамбла често су почињали и завршавали композицијом *Народни збор*, а међу малобројним делима која је Маринковић написао после 1900. године популарност су стекли хорови *Химна Балкану* и *Славија*, такође веома чести у интерпретацији *Обилића*.⁴²² Судаћи према сачуваним подацима, ансамбл је у периоду од 1884–1894. извео 14 Маринковићевих, 8 Јенкових и 3 Мокрањчева опуса. Сличан однос у корист Маринковићевих композиција остао је и током следеће деценије (12: 4: 4).⁴²³

Оба ансамбла давала су примат делима својих најпознатијих хоровања, чији су опуси заузимали највећи део сваког изведеног програма посвећеног домаћој

⁴²¹ Драготин Цветко, „Везе Стевана Мокрањца са Словенском глазбеном матицом“, *Zvuk* 28–29, 1959. Поменути концерт у Бечу 1897. године одржан је маја месеца у сали Musikverein-а. Поред VII изведена је и VIII руковет, уз *Stabat mater* Антоњина Дворжака и хор *Изгубљена младост*, ор. 104, бр. 4 Јоханеса Брамса, што се може сазнати из писма Петра Крстића, који је тада студирао у Бечу и Мокрањцу одушевљено писао о свом узбуђењу када је видео да се дела његовог учитеља „изводе у престоници музике и њеном престоном храму“ (АСАНУ, Историјска збирка 14455–II/2, Петар Крстић – Стевану Мокрањцу, 7. мај 1987).

⁴²² Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, 49, 54–55.

⁴²³ Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Обилић“*, 38–39, 60, 62.

хорској музици, као и истакнута места на почетку, у средини и на крају већине концертних догађаја.⁴²⁴ Тај начин хијерархизације, као уобичајена стратегија мапирања ‘великана’ у различитим извођачким оквирима европске музике, био је делотворан и у произвођењу српске традиције. О томе сведоче хорски наступи других дружина, које су усвајале програмске стандарде *Обилића* и БПД-а, везујући дела својих хорова за опусе Маринковића и Мокрањца.⁴²⁵

Међутим, то је био тек један од видова потврђивања и снажења успостављених хијерархија у контексту концертног света српске престонице. Хорови *Обилић* и БПД, којима се од 1904. године придружује и *Станковић*, предвођен Биничким, наступали су у разноврсним комбинацијама са другим хорским ансамблима, са вокалним и инструменталним солистима, камерним и оркестарским саставима. Они су у оквирима различитих концертних формата изводили дела Мокрањца и Маринковића, а знатно ређе других српских аутора. Такви догађаји јаче су пласирали стратегију искључивања осталих представника локалне хорске музике, а будући да су били изузетно бројни и у музичко-концепцијском смислу разноврсни, завређују и засебно истраживање. Овде је довољно навести неколико програма, који показују знатно присуство Маринковића и Мокрањца и мапирају њихов значај у различитим концертним контекстима српске престонице. Међу таквим догађајима били су, на пример: „Новинарски концерт“, који је укључио наступе БПД-а, *Обилића*, Јеврејског певачког друштва, виолинисте Стевице Стојановића и пијанисте Цветка Манојловића (1902); „Словенско вече“ БПД-а и виолинисткиње Неде Фтичеве (1902); концерт *Обилића*, оркестра Београдског музичког друштва, виолинисте Стевице Стојановића и флаутисте Ђуре Бајаловића (1903); концерт БПД-а и виолинисте Јована Зорка (1905); „Концерт у спомен 50. годишњице смрти Глинке“ у извођењу ПД *Станковић*, уз учешће солиста (1907).⁴²⁶ На тим концертима мешовитог жанровског формата хор је

⁴²⁴ На пример, под вођством Биничког *Обилић* је на концерту у Великој школи 19. фебруара 1904. извео композиције домаћих аутора следећим редом: Маринковић: *Славија*; Јенко: *Тијо ноћи*; Маринковић: III коло; *Песмом срцу*; Мокрањац: *Хај*; *За инат*; Маринковић: *Народни збор*. Турлаков, *Летопис музичког живота*, 53.

⁴²⁵ На пример, Омладинско певачко друштво *Милошевац*, предвођено хоровађом Драг. Јелачићем, извело је у сали палилулске кафане *Соколовић*, 24. априла 1904. године, следећи програм: Маринковић: *Поздрав гостима*; *Пехар вина*; Мокрањац: *За инат*; Маринковић: V коло српских народних песама; Јелачић: *Јесен стиже*; Маринковић: *Хор злих духова*; Мокрањац: X руковат. *Исто*.

⁴²⁶ За детаљне програме видети *Исто.*, 48–49, 51, 55–56, 62.

певао две до три нумере Маринковића (*Хеј трубачу; Песмом срцу*, кола) и/или Мокрањца (најчешће руковети), док су остали извођачи интерпретирали претежно инструменталне комаде иностране музике.

На мешовитим концертима извођене су и соло песме Маринковића и Мокрањца, а поједини певачи укључивали су их и у своје сталне репертоаре. Преглед података о разноврсним мешовитим програмима показује, међутим, да је заступљеност Мокрањчевог имена добијала примат у односу на Маринковића. Са једне стране, руковети и *Козар* повремено су били заступљени на догађајима популарнијег типа, попут новогодишњих концерата БПД-а, летњих концерата и променадних програма у кафани *Коларац* и у Смутековцу.⁴²⁷ Са друге стране, исте композиције извођене су на елитним концертима у Народном позоришту, уз симфонијска или велика вокалноинструментална дела, док су опуси Мокрањчеве духовне музике били неизоставни сегмент духовних концерата у реализацији БПД-а, потом и хора *Станковић*. Тако је, на пример, *X* руковет изведена уз Менделсонову увертиру *Сан Летње ноћи* и Дворжакову *Симфонију из Новог света* (1902),⁴²⁸ неколико Мокрањчевих духовних композиција чинило је први део концерта који је обухватио и *Ave Maria* Баха/Гуноа, Концерт XXXII Бортњанског и *Stabat Mater* Дворжака (1905),⁴²⁹ а *Три статује* представљене су уз ораторијум *Страдање Христово* Лоренца Перозија.⁴³⁰

Кроз издавајање ‘великана’ српске националне музике у концертном свету Београда на почетку XX века одвијао се процес ‘уписа’ двоструких значења у поједине хорске опусе, конституишући их и као елитна национална остварења у контексту ‘класичних’ европских вредности и као музику приступачну свим друштвеним групама престонице. Ти аспекти посебно су обележавали Мокрањчеве опусе, док је у односу на њих Маринковићева музика постепено потискивана.

Разлози маргинализације Маринковићевих дела могу се тумачити на више начина. Управо у време када је Мокрањац стварао и изводио своје најзапаженије

⁴²⁷ Нпр. „Летњи концерт“ БПД-а и Музике VI пешадијског пука, Смутековац, 17. маја 1908; „Летњи концерт“ ПД Станковић и Музике Краљеве гарде, Смутековац, 20. јуна 1909; за примере програма новогодишњих концерата БПД-а одржаних 1905. и 1904. године видети: Петровић, „Летопис Друштва“, 71–72.

⁴²⁸ Турлаков, *Летопис*, 47.

⁴²⁹ *Исто.*, 56.

⁴³⁰ *Исто.*, 71.

опусе, међу којима и последњих пет руковети и композицију *Козар*, Маринковић је престао да диригује и ређе је компоновао, што је упркос дугогодишњој, високој репутацији деловало на опадање његове популарности. Међутим, разлози су били и дубље природе. Континуитет композиторовог присуства у репертоарском контексту хорске музике оствариван је захваљујући његовим хоровима *a cappella*, а најрепрезентативнија остварења његовог опуса – хорови са клавиром, односно хорови са оркестром – била су, заправо, слабо позната. Нека од њих, попут *Молитве* за мешовити хор са клавиром (1889), повремено су извођена захваљујући управо Мокрањцу, док су композиције *На Велики петак* (1883) и *Кантата Доситеју Обрадовићу* (1911) по први пут представљене тек после композиторове смрти.⁴³¹ У том контексту значајно је обратити пажњу на концерт под насловом „Маринковићево вече“ (1910), остварен у интерпретацији мешовитог хора АПД *Обилић*, састављеног од 120 певача предвођених Хинком Маржинецом, заједно са Оркестром Краљеве гарде (40 гудача), потпомогнутим студентима, такође члановима *Обилића* (15 инструменталиста).⁴³² Програм који је изведен том приликом био је усмерен не само на реактуелизацију статуса композитора. Концепција концерта осветљавала је Маринковићево стваралаштво на један нов начин, мапирајући она жанровска поља у којима је овај аутор остварио најбоље резултате у дотадашњој српској музици:

⁴³¹ *Молитва* је изведена под Мокрањчевом управом на концерту БПД-а, 6/18. јануара 1890, када је први пут представљена и III руковет, а затим на концертима БПД-а у Берлину, Дрездену и Лајпцигу 1899. године. У *a cappella* верзији певана је и у оквиру концерта поводом 50. годишњице БПД-а. Оркестрирана *Молитва* изведена је на концерту БПД-а и атинске *Мандолинате* под палицом Драгутина Покорног у Атини, 16. маја 1914. године. Композицију *Славија* за мушки хор и оркестар извело је Српско академско пјевачко друштво *Балкан*, уз подршку Оркестра Народног позоришта из Београда, на Првој слави Савеза српских певачких друштава у Сомбору, 26. маја 1914. године. О овим догађајима биће још речи у даљем току текста.

Прво извођење композиције *На Велики петак* за хор и клавир остварено је на концерту МД *Станковић* под управом Миленка Живковића, 28. јануара 1938, да би Живковић 1943. године ово дело и оркестрирао. *Кантата Доситеју Обрадовићу* изведена је у инструментацији Александра Обрадовића, а у интерпретацији КУД-а *Ђока Павловић* и диригента Александра Залијева, 20. марта 1954. године (Перичић, *Јосиф Маринковић*, 164–65, 173, 181).

⁴³² АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, „Академско певачко друштво ‘Обилић’ 1884–1910. Маринковићево вече. Понедељак 3. маја 1910 год. Народно позориште“, програм концерта, СБК-207.

ПРИЛОГ 7. „Маринковићево вече“, Народно позориште, 3/16. мај 1910.

1. *Народни збор* за мушки хор
2. *Отче наш*, за мешовити хор
3. *Химна Балкана* за мушки хор
4. *Из град у град* за глас и клавир (соло сопран Софија Предић)
5. *Пролетња зора* (текст Јована Грчића-Миленка), за мешовити хор
6. *Јуначки поклич* за мушки хор
- *
7. *Молитва* (текст Војислава Илића), за мешовити хор и оркестар
8. *Поток жубори* за дует с клавиром (соло тенор Светозар Тодоровић, соло баритон Живојин Бошњаковић)
9. *Ох, како сунце сија* за глас и клавир (соло баритон Ж. Бошњаковић)
10. *Славија* (текст Јована Илића), мушки хор и оркестар
11. *Поточара* (текст Јована Грчића-Миленка) за мешовити хор и клавир

Поред уводне нумере, која је Маринковића истицала и као композитора духовне музике (*Отче наш*), на програму су се налазила одабрана дела стваралачке комуникације са српском књижевнопоетском традицијом, и то она у којима је изостајала инспирација музичким фолклором. Само је популарна уметничка севдалинка *Из град у град* упућивала на везу са наслеђем патријархалне варошке културе, али је ово дело, заједно са још две песме за соло гласове, указивало на Маринковића као водећег представника различитих варијанти *Lieda* у српској музици. Најизвођенијим хорovima са патриотском тематиком, такође представљеним на концерту (*Народни збор*; *Химна Балкана*), додата је нова композиција исте врсте (*Јуначки поклич*), чија је музичко-техничка израђеност још снажније наглашавала квалитативну разлику између овог сегмента Маринковићевог опуса и традиције популарних ‘будница’ XIX века. О томе је сведочио и хор *Славија*, познат од 1907. године, али је његово извођење у новој верзији са оркестром истакло композиторову жанровску ексклузивност у хорско-инструменталном домену. У том контексту, *Поточара* и оркестрирана *Молитва* чиниле су врхунце програма. Са једне стране, оне су означавале лирско-пасторалне сфере као исходиште Маринковићевог романтизма, препознатљиво и у другим делима присутним на програму (*Пролетња зора*; *Поток жубори*; *Ох, како сунце сија*). Са друге стране, скретале су пажњу на продубљивање и

развијање форме хорске песме са инструменталном пратњом, која се са новопредстављеним делом приближила кантати.

Тако конципиран, програм је нудио алтернативу доминантним нарацијама о српској националној музици заснованој на народној песми као исходишту патријархалне културе. Иако се једним делом свога рада и сам Маринковић приклањао тим дискурсима, концерт се фокусирао на други вид његовог стваралаштва. Промисљени пресек кроз најбоље примере композиторовог опуса представљао је стваралачку линију која је у контакту са локалном традицијом песме – али не народне и певане, већ ауторске уметничке поезије – упућивао на Маринковићеву варијанту романтичарског музичког језика слабије присутној и познатој у концертном свету.

Сам штампани програм био је информативан и модерно опремљен, што је чинило реткост у тадашњем музичком животу Београда.⁴³³ Уз биографске информације стајала је и похвала Маринковићевом таленту, његовој осећајности и оригиналности, али је очигледно да текст није потицао од музичког стручњака. Уз завршне стихове и поруку да се овим концертом омладина одужује „овоме, да не кажемо заборављеном, али композитору, који још није добио хвалу и поштовање које је одавно заслужио“, стајала је опаска о Маринковићевом утемељитељском раду на националној уметничкој музици, и универзалном језику његовог стваралаштва које стоји на врху еволутивног напретка националне културе. Тиме је, додуше посредно, наговештено да врхунски дometи националне музике превазилазе сфере музичког фолклора:

„[Маринковић] је положио здраву основу нашој уметничкој музици. Он нас је увео у један нови – музички свет. Он је показао да и ми имамо људи, који умеју да говоре музиком – универзалним језиком. И ако је песма културни део живота, и ако је еволуција песме једнога народа еволуција целокупног његовог напретка, онда ми не сумњиво дугујемо још много више Г. Маринковићу.“⁴³⁴

⁴³³ Обухватао је: текст песме Каћанског, „Еј, трубачу“, односно химне *Обилића* и Маринковићеве најизвођеније композиције; кратку биографију са коментаром о значају Маринковића за српску музику (потписану иницијалима В. Б.), редослед извођених композиција; текстове извођених композиција; попис Управе, Надзорног одбора АПД *Обилић* и име хорова Хинка Маржинца; пописе имена Почасног одбора госпођа, Одбора за Маринковићево вече, хорских извођача, оркестра и информацију да уз њих наступа четрдесет чланова штрајх оркестра музике Краљеве гарде. *Исто*.

⁴³⁴ *Исто*., 4-5.

Сам догађај потврђивао је рецепцију ове музике као националне. Био је пропраћен овацијама, а свечана признања Маринковићу потврђена су и театрализацијом неформалних збивања која су потом уследила.⁴³⁵ Концерта је отпраћен и уз стајање посетилаца због распродатих карата.⁴³⁶ Интересовање је показала и дневна штампа, када је иступио и Јован Дучић, означивши Маринковића као „једног од највећих уметника међу нама, који је дуго живео у тишини опште равнодушности, (...) једног од оцева српске музичке уметности“.⁴³⁷ И мада је анонимни критичар приметио да „име Јосифа Маринковића (...) значи читав један правац и читав један програм у српској музици и у српској уметности уопште“,⁴³⁸ у београдској периодици изостајали су текстови професионалних музичара. Непознати су разлози њиховог ћутања, али се тај пропуст мора приметити, посебно због паралелног интересовања за Мокрањчево стваралаштво, које је у то време већ представљало предмет критичке евалуације будућих модерниста.⁴³⁹ Иако је концерт сведочио о отворености београдске публике за новопредстављена Маринковићева остварења, показало се да није било заинтересованих актера који би ову музику чешће изводили и, уз пласирање одговарајуће идеологије и вредносних критеријума, представљали је као националну. Мокрањчева дела имала су тај вид подршке захваљујући континуираним стратегијама рада БПД-а.

⁴³⁵ Уз свечане венце и друге поклоне које је на самом концерту добио од АПД *Обилић*, универзитетске омладине и средњошколаца, Маринковић је доживео и необично признање по изласку из Позоришта: „одушевљени ‘обилићевци’ су слављеника изнели на рукама у тријумфу, испрегли коње из кола у којима се он био довезао и сами га у колима одвукли до *Касине*, где је била приређена закуска у његову част, а затим до стана, отпевавши за растанак још једном *Славију*“. Перичић, *Јосиф Маринковић*, 56.

⁴³⁶ „Маринковићева прослава. – Синоћ је у Народном Позоришту на свечан начин прослављен јубилеј Јосифа Маринковића“, *Политика*, 4. 05. 1910, 2.

⁴³⁷ Јован Дучић, „Јосиф Маринковић“, *Ново време*, 3. 05. 1910, према Перичић, *Јосиф Маринковић*, 56–57.

⁴³⁸ „Јосиф Маринковић“, *Дневни лист*, 3. 05. 1910, према *Исто*, 57.

⁴³⁹ Међу професионалним музичарима, само је Душан Јанковић писао поводом Маринковићевог јубилеја у новосадској *Застави* (критику наводи Рејовић, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, 95–96).

11.2. ЕФЕМЕРНА НАЦИЈА: МАСОВНИ СУСРЕТИ ХОРСКИХ ДРУЖИНА (1903–1914)

Свечаности поводом педесетогодишњице БПД-а (1903) упечатљиво потврђују тезу о доминацији ове установе међу хорским удружењима. Приликом саме прославе Мокрањац је са својим ансамблом одржао познати концерт под насловом „Историја српске песме у песми“, организован је оснивачки конгрес Савеза српских певачких друштава, остварено је такмичење 23 српске певачке друштвене из државе и дијаспоре, а објављена је и споменица слављеничке институције, из пера њеног директора Спира Калика. Ти догађаји били су интегрисани у сложену концептуалност светковине, остварену кроз стратегије музичке, текстуалне и визуелне презентације, која је упућивала на специфичности функционисања старе идеологије БПД-а у новом времену.

Прослава је имала активну улогу у процесима социјално-политичког реструктурирања тадашњег српског друштва, у умрежавању елитизма и масовног национализма, у преплитању професионално-естетских и друштвено-функционалних аспекта музичке културе, па је сведочила о томе како су примери конструисања музичке традиције и њеног укључивања у културу националног сећања интерферирали са динамиком политичког, друштвеног и културног контекста. Такође, светковина је имала велики утицај у широј јавности и била је један од значајних фактора бржег продирања Мокрањчевог стваралаштва на репертоаре српских певачких дружина почетком XX века. Зато је сагледавање појединих аспеката ове прославе вредно пажње у оквирима тренутних истраживања.⁴⁴⁰

Целокупни догађај био је осмишљен и организован у режији националне елите, с циљем да се реактуелизује водећи статус БПД-а у стварању националне музике. У припреми и реализацији програмске концепције прославе учествовали су виђени представници привредне, политичке и интелектуално-уметничке сфере, а међу њима и истакнути ликовни уметници Петар Убавкић, Живко Југовић, Марко Мурат, Риста Вукановић, Стеван Тодоровић, научник Михаило Валтровић,

⁴⁴⁰ За детаљнији музиколошки осврт видети: Биљана Млановић, „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва“. З исцрпан осврт на стратегије визуелне презентације исте прославе видети: Игор Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903.“, *Наслеђе* 12 (2011) 33–56.

књижник Бранислав Нушић, композитори Божидар Јоксимовић и Петар Крстић, пијаниста Цветко Манојловић, композитор и хоровођа Фрања Гал и сам Мокрањац. Светковина је била доступна свим социјалним слојевима. Обухватала је певачку популацију из Београда, Крагујевца, Пожаревца, Шапца, Лознице, Паланке, Алексинца, Пирота, Врања, Земунa, Панчева, Чакова, Руме, Вуковара и Митровице, огроман број становника престонице и њене околине, као и многе госте из разних крајева српске државе и дијаспоре, па је у једном тренутку окупила око 10.000 учесника и посматрача.⁴⁴¹ О плановима организатора и масовној посети Београда током прославе детаљно су биле упознате и градске власти, а уочи догађаја објављено је службено обавештење са тачно утврђеним протоколом о начинима окупљања, обустави саобраћаја, чувању јавног реда и сигурности грађана.⁴⁴² То је јасно упућивало на димензије једне музичке манифестације која је одређивала ритам живота на улицама престонице, измештајући га из његове свакодневице.

Прослава је настављала ранију праксу окупљања певачких друштава, а поједним сегментима асоцирала је на претходну велику светковину БПД-а из 1882. године. Истовремено, она се надовезивала на дотадашњу традицију ефемерног спектакла у Србији, који је у контексту ове хорске свечаности добио ново усмерење. Тај жанр јавних манифестација, који је укључивао симболичке поворке и обреде, театрализацију градског простора и синкретизам различитих уметности, те кроз детаљно разрађену концептуалност емитовао и јасне политичке поруке, функционисао је као погодан медиј масовне социјализације и национализације. Обухватао је и музику, најчешће присутну кроз функционалне

⁴⁴¹ Испрва је било планирано присуство представника из 49 друштава, са укупно до 1000 певача. Тај број активних учесника био је мањи (700 до 900 певача) због одустајања појединих дружина из саме Србије и неуспелих покушаја неких друштава из Аустро-Угарске да добију дозволу за улазак у Србију. Број окупљених учесника и посматрача био је највећи на крају прославе (око 10.000), када је организовано весеље у селу Кијево. Ове информације и остали подаци о прослави који се наводе у даљем току текста преузети су од Калика и из осврта објављених у периодици, уколико то није другачије прецизирано (Калик, *Споменица*; [Исидор Бајић], „Из српског света. – Слава Београдског Пев. Друштва“, *Српски музички лист* 7–8 (1903): 59–60; Исти, „Педесетогодишњица Београдског певачког друштва“, *Српски музички лист* 5–6 (1903): 42; „Из српског света. – Слава Београдског Пев. Друштва“, *Српски музички лист* 7–8 (1903): 59–60; „У Спомен педесетогодишњице“, *Вечерње новости* 25–28. 05. 1903; „Педесетогодишња прослава ‘Биоградског пјевачког друштва‘“, *Босанска вила* XVIII/11–12 (1903): 226–229).

⁴⁴² „Службене објаве. – Наредба“, *Српске новине*, 23. 05. 1903, 3.

композиције војних и хорских ансамбала.⁴⁴³ Овога пута, међутим, музика је била је основни повод и циљ целе манифестације. Уместо ранијих форми „династичко-политичког“ или „партијско-политичког“ представљања, које су симболисале моћ државе, доминацију монарха или опадање значаја његове личности,⁴⁴⁴ тежиште спектакла премештало се у сферу културе. Српска песма чинила је његов централни топос, као доминантна снага националне хомогенизације.⁴⁴⁵

Та промена била је симптоматична у ширем контексту, јер се прослава одвијала у време појачане политичке нестабилности, која је непуна два дана по одржавању светковине кулминирала атентатом на последњег Обреновића (29. мај). Догађаји на нивоу микроисторије читавали су се у концепт и значење саме манифестације, па су изостајали егзалтирани говори, здравице и одушевљење члановима династије, који су карактерисали свечаност БПД-а из времена проглашења Краљевине. О томе је сведочила и сама процесација до Двора током уводног дана прославе (24. мај), која је мапирала основне симболе државе и круне, те монарха као институцију, а не као конкретну личност.⁴⁴⁶ Присуство краљевског пара на концерту са утакмицом певачких дружина (26. мај) и посета двору (27. мај) били су у сенци музике и њеног умрежавања са топосом нације. Миноризација династије појачавана је у току прославе услед најаве атентата, када се на освећењу камена темељца за Уметнички дом није појавио краљ већ његов изасланик (25. мај). Расположење становништва и атмосфера на улицама Београда потврђивали су дистанцирање од владара, који је губио легитимитет у предвођењу нације.

⁴⁴³ О ефемерном спектаклу у нововековној Србији: Ненад Макуљевић, „Ефемерни спектакл у мултикултуралном Београду: повратак Вучића и Петронијевића у Србију“, у *Београд у делима европских путописаца*, ур. Ђорђе Костић (Београд: САНУ и Балканолошки институт, 2003), 169–85; Биљана Мишић, „Ефемерни спектакл – проглашење Краљевине Србије 1882.“, *Наслеђе* 6 (2005) 85–106; Тимотијевић, „Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865.“; Исти, *Таковски устанак – српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*.

⁴⁴⁴ Макуљевић, „Ефемерни спектакл“, 183.

⁴⁴⁵ Током уводног и три главна дана прославе, програм се одвијао следећим редоследом: 24 мај – долазак гостију; процесација по утврђеном протоколу до Двора и до споменика кнезу Михаилу; 25. мај – поворка по градским улицама; служба у Саборној цркви и полагање камена темељца за Уметнички дом БПД-а; конгрес певача у згради циркуса *Хамершмит*; концерт БПД-а „Историја српске песме у песми“ у згради *Хамершмит*; 26. мај – служба у Саборној цркви; костимирана поворка по улицама града; велики концерт са утакмицом српских певачких друштава у згради *Хамершмит*; свечани банкет; 27. мај – помен у Саборној цркви; пријем чланова БПД-а на Двору; село Кијево: пољски ручак и весеље.

⁴⁴⁶ Процесација певача, предвођена херолдима и војном музиком, кретала се улицама до Двора, а редови хориста носили су лампионе, чије боје су формирале тробојку. Потом је пред краљевским паром певана химна, одржан је поздравни говор. Детаљни опис даје Борозан, „Естетизирање, театрализација“.

Депласираност највиших државних структура, општа несигурност и огорченост грађана чинили су контекст у којем је масовни хорски спектакл представљао сублимацију, дајући изразиту мотивисаност колективном јединству грађанства.⁴⁴⁷

Релације са светковином БПД-а из 1882. године, као и промене у односу на њу, успостављале су се и на нивоу националистичког дискурса. Идеологија заснована на моделу патријархалне културе остала је неизмењена, али су начини њене јавне презентације били прилагођени новом времену. Реторика некадашњих говора и здравица постала је део уметничке концептуализације, па је поље етно-симбола, односно народне песме, предања, мита, вере и етно-историје, функционисало кроз видове текстуалне, музичке и визуелне презентације у конципирању светковине. Оно се ишчитавало из наслова и концепције концерта слављеничког хора, с наступом гуслара на почетку и извођењем пригодне Мокрањчеве *Химне о прослави педесетогодишњице* на крају програма, у којој су стихови Алексе Шантића наглашавали „пјесму“, „браћу“, „Косово“, „Дрину“, „Неретву“, „Јадранско море“ и друге етносимболе везане за „српске земље и српски род“.⁴⁴⁸ Сам процес естетизације у том контексту био је најразрађенији у оквиру велике костимиране поворке певача и других учесника манифестације, којима су се током хода централним улицама престонице прикључивали и бројни посматрачи.⁴⁴⁹ Тај грандиозни етносимболистички карневал, са дефилеом замишљених регионалних народних ношњи, костимираних оклопника, великаша, херолда и фанфара на коњима и једног соколара који је јахао на челу колоне, имао је пандан у поетичком концепту Мокрањчевих руковети. О томе су посебно сведочиле главне ефемерне фигуре ове процесије – „Персонификација Србије“, оличена у девојци на престолу, са српским штитом и жезлом, и „Алегорија српске песме“, представљена фигуром седећег гуслара у народној ношњи. Као и Мокрањчеви руковетни циклуси, оне су сугерисале јединство нације кроз традицију српске народне песме.

Митологизација српске песме као ванвременске светиње националног идентитета прожимала је наратив познате Каликове Споменице, у којој је

⁴⁴⁷ О несигурности и општој атмосфери у време прославе: Слободан Јовановић, *Влада Александра Обреновића* (Београд: Издавачко и књижарско предузеће *Геца Кон*, 1936) 297, 361–62.

⁴⁴⁸ Текст песме наводи Калик, *Споменица*, 3–4.

⁴⁴⁹ Детаљан опис процесије и тумачење елемената њеног визуелног наратива: Борозан, „Естетизирање, театрализација“.

континуитет и просперитет песме у новом времену потврђивао предводнички статус слављеничке институције и њених хорова. Стога је ова публикација требало не само да „трајно меморише догађај, сместивши га (...) у оквире менталне мапе српске националне културе“, ⁴⁵⁰ већ и да истакне елитну улогу БПД-а у креирању музичке традиције. Том концепту одговарала је и сама структура Споменице. Визуелни наратив започињао је фотографијом краља, симболишући високо заштитништво дружине, а настављао се групама медаљона са ликовима председника и диригената, који су конституисали „ланац великана нације и њене културе“ ⁴⁵¹. Прикази петорице хорова, међу којима су Корнелије Станковић, Даворин Јенко, Јосиф Маринковић и Стеван Мокрањац означавали и историјски низ најзначајних композитора у оквирима дотадашње српске културе, мапирани су допринос Друштва у контексту хорског извођаштва, али и шире, у конституисању стваралачке традиције. То је посебно подвлачио текстуални дискурс. Његова летописна структура акцентовала је путању у раду институције, представљала мисију хора и стварање композиторске традиције са кулминацијом у Мокрањчевој делатности. Програм прославе педесетогодишњице, детаљно описан на крају текста, остављао је овај наратив отвореним, сугеришући наставак просперитета у будућности. Тако су се процеси меморијализације у Каликовој Споменици уклапали у стратегије национално ангажоване историографије, јер су кроз дискурсе о народној песми и нововремену хорску традицију указивали на нацију као непроменљиву, односно категорију „изван времена“ и „као променљив ентитет на путу њеног непрестаног напретка“ ⁴⁵².

Реактуелизација елитног статуса БПД-а остваривала се и кроз главне музичке догађаје прославе. Дружина се постављала као центар око кога је планирала да окупи сва српска певачка друштва, а њени чланови водили су припреме око формирања Савеза. Председник оснивачког Конгреса био је Стева Тодоровић, када је усвајањем правила која је осмислио Мокрањац учињен први корак у стварању савезне певачке организације, која је требало да отелотвори симболику

⁴⁵⁰ Исто., 42

⁴⁵¹ Исто.

⁴⁵² Мирослав Тимотијевић, „Јубилеј као колективна репрезентација“, 10.

јединства националне културе.⁴⁵³ У истом контексту функционисала су и два концерта изведена током светковине, од којих је један представљао историју националне музичке традиције у тумачењу БПД-а, док је други чинио тренутни пресек репертоара и интерпретативних снага у оквирима српског хорског певаштва.

Вече слављеничког хора под називом *Историја српске песме у песми* указивало је на један нови вид концертног формата, који је музичким освртом на прошлост, сада путем звука, конструисао културу сећања:

ПИЛОГ 8. Програм концерта *Историја српске песме у песми* у извођењу Београдског певачког друштва и Стевана Мокрањаца⁴⁵⁴

Беседа Спире Калика

Пролог

1. *Смрт Југовића мајке*, гуслар (Љ. Бојовић)

Најстарији записи српских песама

2. Мокрањац: *Две песме из 16. века*

3. *Три српске народне песме* по записима Франца Мирецког (1815), за мешовити хор хармонизовао С. Мокрањац

Срби композитори на страниј основи:

4. Ђурковић: *Напред браћо; Песма уз вино; Ој, таласи; Веселјаци; Мачем, копљем*

5. Николић: *Невером ме зва; Што се сија; Ти плавиш зоро златна; Већ из густог луга*

Корнелије Станковић и његови следбеници:

6. Станковић: *Тавна ноћи; Младо пастирче; Ево деснице верне*

7. Максимовић: *Где је српска Војводина*

8. Топаловић, *Ој, облаци*

Знаменитији Словени који су радили на српској песми:

7. Хорејшек: *Туга*

8. Хавласа: *Падајте браћо*

9. Јенко: *Што ћутиш; Реко нам је; Двори Даворови*

Новија српска школа

10. Маринковић: *Хеј, трубачу; Молитва*

11. Мокрањац: *Химна педесетогодишњици; Пета руковат*

Поднаслови овог концерта упућивали су на двоструки критеријум структурисања стваралачке прошлости, откривајући есенцијализацију етничког аспекта у њеном дефинисању. Један критеријум био музички и разликовао је групе аутора који су компоновали на фолклорној или „страној“ основи, а други, ванмузички, раздвајао их је по пореклу, групишући „знаменитије Словене“ издвојене од Срба. Оно што је у односу на претходнике чинило значајну новину јесте успостављање јасне

⁴⁵³ Детаљније: Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањацу*, 102–104. Правила су ирађена тек 1905. Године. Видети: АМИСАНУ, *Заоставштина Стане Ђурић-Клајн*, *Правла српског певачког савеза*, Београд, 1905, СЂК-199.

⁴⁵⁴ Наведено према Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањацу*, 98–99.

историјске дистанце према Корнелију Станковићу. За разлику од написа XIX века, који су успех појединих аутора награђивали епитетом Корнелијевог настављача, издвајање Мокрањца и Маринковића у посебну групу представника „новије српске школе“ сугерисало је ново поглавље у структурисању традиције. Ако се има у виду почетак у митској музичкој прошлости, који је у програму симболисан наступом гуслара, пласирање „новије српске школе“ требало је да обезбеди просперитет у будућности, што цео концерт ставља у раван поменуте национално ангажоване историографије, с наглашеним виђењем нације у двоструком времену.

Мокрањац је још 1889. године осмислио један слично конципиран историјски концерт БПД-а, који није био одржан. Тај програм одликовао се знатном обимношћу, обухватао је и имена Шлезингера, Миловука, Димића и Хладачека, већ тада је акцендовао „новију српску школу“, мада је предност давао Станковићу, који је бројем композиција (8) доминирао у односу на Маринковића (6), Мокрањца (5) и Јенка (5).⁴⁵⁵ Каснији концерт из 1903. године остајао је на сличним идеолошким позицијама, али је упућивао на више естетске стандарде као критеријум селекције у конструисању традиције.⁴⁵⁶

Свечани концерт са утакмицом певачких друштава у оквиру прославе педесетогодишњице изузимао је учешће слављеничког хора, а победу је донео шабачкој дружини као извођачу Мокрањчеве X руковети (дир. Толингер). Овај велики музички догађај није могао имати неку чвршћу репертоарску концепцију. Учесници су се разликовали према певачким могућностима, што је деловало и на избор композиција:

⁴⁵⁵ За програм видети *Исто.*, 49–50.

⁴⁵⁶ О томе колико је етничка компонента била значајна у конципирању овог програма сведочи и Мокрањчево писмо упућено Јовану Грчићу. Он Грчића моли да му пошаље Максимовићеву композицију *Где је српска Војводина*, али се, такође, код њега интересује о томе да ли је новосадски композитор Александар Морфидис Нисис имао српско порекло, јер би га у том случају укључио у програм. Карактеристично је да Мокрањац овако размишља иако није био у прилици да упозна ниједно Нисисово дело. Зато Грчића пита за мишљење: „Дакле ако мислите да би и Морфидис као Србин могао ући у мој програм, и ако од њега имате или можете набавити какву композицију, молим Вас, пошљите ми заједно са Максимовићем.“ (АМИСАНУ, Стеван Мокрањац – Јовану Грчићу, Београд, 9 априла 1903. Ан 1875 (копија писма; оригинал у Рукописном Одељењу Матице српске, И.Б. 2078).

ПРИЛОГ 9. Програм Свечаног концерта са утакмицом српских певачких друштава (оцењивачки одбор: Фрања Гал, Цветко Манојловић, Божидар Јоксимовић, Петар Крстић, Стеван Мокрањац)⁴⁵⁷

1. Панчевачка српска занатска задруга – Топаловић: *Волео бих*
2. *Милошевац*, Београд – Маринковић: *Песмом срцу*
3. *Војислав*, Београд – Николић: Прво коло српских песама
4. Српска занатска певачка задруга, Земун – Толингер: *Уломак*
5. Врањско певачко друштво – Јорговић: *Аој небо*
6. *Каћански*, Београд – Николић: Прво коло српских песама
7. *Шуматовац*, Алексинац – Хавласа: *Падајте браћо*
8. *Момчило*, Пирот – Маринковић: Треће коло српских песама
9. *Слога*, Пожаревац – Зајц: *За дом и род*
10. *Караџић*, Лозница – Јоксимовић: *Бачко коло*
11. *Хармонија*, Београд – Кромер: *Поздрав завичају*
12. *Јакшић*, Београд – Мокрањац: I руковат
13. *Обилић*, Београд – Маринковић: *Народни збор*
14. *Шумадија*, Крагујевац – Јенко: *Српска звезда*
15. *Венац*, Панчево – Јенко: *Што ћу тиш*
16. Српско црквено певачко друштво, Чаково – Хавласа: *Рус*
17. Српско јеврејско певачко друштво, Београд – Бендл: *Поход Таборита*
18. Српско црквено певачко друштво, Рума – Бајић: *Ловачка песма*
19. *Јавор*, Вуковар – Базен: *Атила пред Римом*
20. *Шумадија*, Паланка – Зајц: *У бој!*
21. Српско црквено певачко друштво, Митровица – Толингер: *Сељанчица*
22. Шабачко певачко друштво – Мокрањац: X руковат
23. Српско црквено певачко друштво, Панчево – Тома: *Борци за слободу*

Одмор

Свечана додела награда

Химна – певају сва певачка друштва

Међутим, видљив је сусрет елемената старије репертоарске праксе и програмске политике која ће током наредне деценије довести до јачег уједначавања репертоара. У наведеном програму ниједан од аутора не доминира, али преовлађујући број домаћих композитора сведочи о јачању процеса национализације хорских програма. Њихова имена упућују на три композиторске генерације, од којих ће најстарија постепено бити потиснута. Такође, оцењивачки одбор са учешћем професионалних музичара постаће обавезни елемент сваког великог сусрета српских певачких дружина.

Велика светковина БПД-а одмах је препозната као прворазредни национални догађај који „излази из колосека обичних прослава“ хорских дружина.⁴⁵⁸ Информације о њој, визуелни прилози из Каликове *Споменице* и фотографије снимљене током прославе појављивали су се не само у штампи већ и у годишњим

⁴⁵⁷ Наведено према Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, 99–100.

⁴⁵⁸ Педесетогодишња прослава „Београдског певачког друштва“, *Календар Матице српске за годину 1904*, Нови Сад: Матица српска, 1903, 162–163.

календарима, који су били намењени много ширем кругу читалаца. Значајна пажња у том контексту поклањана је и Мокрањцу, чије су фотографије једнако репродуковане у штампаним изворима. Часопис *Босанска вила* је у оквиру једног броја објавио чак три текста везана за свечаности, међу којима је насловни прилог био посвећен самом композитору.⁴⁵⁹ Истицано је да се његово име „пронијело кроз цијело Српство“, да оно „блиста“ међу „најомиљенијим композиторима“, да Мокрањац својим делима „плијени и осваја“, стекавши „и себи и друштву велики глас“.⁴⁶⁰ Његово стваралаштво високо је вредновано, а критеријуми су били надовезивање на традицију народне песме и старије композиторско наслеђе, као и потврда иностране рецепције која је препознавала уметничку вештину и особеност сачуваног ‘српског народног духа’ у Мокрањчевим делима:

„Његов рад у српској уметничкој музици захвата у онај покрет који је код нас започео Корнелије Станковић, Вук наше народне музике. Према стању наше музике, према спреми и музичком образовању наше публике за сада не може наш композитор имати захвалније и корисније задаће, него да прибира народне мотиве и мелодије, да их обрађује и да их тако углађене приказује. Мокрањац је ову задаћу с пуно разумевања и смисла изводио. Његове композиције све почивају на народном основу, а да им је обрада прикладна, показало се онда, када је његов хор те композиције приказивао туђој публици [...] Сви су с великим допадањем слушали те нове звуке, сви су нашли у њима израз њеног особитог народног духа и вештину једног талентираног музичара.“⁴⁶¹

„[Мокрањац је] већином износио пред странце српске пјесме, које је он сакупио са свију страна српских и сложио у разне руковијети (до данас има десет таквих) прибравши оно што је најбоље. А каквом је вјештином умио те пјесме сложити, најбоље доказују похвалне оцјене свију новина из разних крајева, гдје се појављивао са својим хором. [...] Све те пјесме носе чист народни карактер, пуне су мелодије и укуса, а поред тога израђене на чисто умјетничкој основи, тако да се без зазора може рећи да је он ударио темељ

⁴⁵⁹ С, „Стева Мокрањац, хоровађа ‘Биоградског пјевачког друштва’“, *Босанска вила* XVIII/11–12 (1903): 201–202; „Свечани говор о прослави педесетогодишњице ‘Београдског певачког друштва’“. Од Спирије Калика, директ. друштвеног“, *Босанска вила* XVIII/11–12 (1903): 220–222; „Педесетогодишња прослава ‘Биоградског пјевачког друштва’“. Видети такође: „Са прославе Београдског пјевачког друштва“ [фотографије], *Србобран. Народни календар за годину 1904*, Загреб: Српска штампарија, 1903: 101, 107, 113, 119, 145; „У спомен педесето-годишњице“ [са фотографијама „Важнији директори, проректори и председници ‘Београдског певачког друштва’“; репродуковано из Каликове *Споменице*], *Вечерње новости*, 25. 05. 1903: 76; [Фотографије: „Важнији директори, проректори и председници ‘Београдског певачког друштва’“; „Хоровађе ‘Београдског певачког друштва’“, репродуковано из Каликове *Споменице* Београдског певачког друштва], *Нова искра* 5. 05. 1903: 145, 147; „Мокрањац, хоровађа Београдског певачког друштва и композитор“, *Велики орао*, календар, 1903, 52.

⁴⁶⁰ С, „Стева Мокрањац“.

⁴⁶¹ Педесетогодишња прослава „Београдског певачког друштва“, *Календар Матице српске*.

умјетничкој, српској музици, поред Корнелија Станковића и Маринковића, па отишао чак и који корак даље.⁴⁶²

Овакви прикази из пера анонимних критичара и извештача доприносили су везивању БПД-а, његовог репертоара и аутора-диригента у јединствену представу о националној музици, која се у јавности континуирано градила и обнављала. Сама дружина сматрана је „средиштем свеколике српске музичке уметности“, деловала је као ансамбл „чији је ауторитет утицао на оснивање певачких удружења у Београду и крајевима насељеним Србима и чије су интерпретације представљале оличење новог начина тумачења хорских композиција.“⁴⁶³ Истовремено, Мокрањчево стваралаштво стицало је и засебан легитимитет. Сама прослава из 1903. године представљала је један од значајних фактора у подстицању тих процеса. Такође, она је поставила стандарде у организовању других хорских светковина које су повезивале државу и дијаспору, потврђивале исту музичку идеологију и доприносиле подизању уметничких критеријума у развоју хорског певаштва.

Уз бројне мање сусрете и догађаје који су сведочили о повезивањима певачких друштава, међу најмасовнијим хорским светковинама били су догађаји поводом освећења заставе Српског пјевачког друштва *Јединство* у Баљалуци 1905⁴⁶⁴ и прослава тридесетогодишњице ПД Станковић 1910. године.⁴⁶⁵ Они су у стурктуралном погледу представљали варијанте ефемерног хорског спектакла, обухватајући градске поворке, црквени обред са чином освећења заставе, концертне и такмичарске догађаје, банкете и неформална дружења. Карактеристично је, међутим, да је само једна светковина те врсте представљала резултат институционализованог умрежавања српског хорског певаштва. Наиме, упркос омасовљавању хорског певања међу Србима на почетку XX века, неколики покушаји чвршћег институционалног организовања у јединствени национални певачки савез остајали су неостварени или су, као у случају поменуте акције БПД-а из 1903. године, краткотрајно и неуспешно функционисали. Једине

⁴⁶² С, „Стева Мокрањац“.

⁴⁶³ Пејовић, *Српско музичко извођаштво*, 79.

⁴⁶⁴ Ус., „Српски народни састанак у Бања-Луци“, *Политика*, 30. јун 1905, 3; 1. јул 1905, 2; 4. јул 1905, 2; 5. јул 1905, 2.

⁴⁶⁵ „Споменица на прославу тридесетогодишњице рада и освећења заставе Певачке дружине ‘Станковић’ о Духовима 6., 7., и 8. јуна 1910. год у Београду“, *Српски витез: родољубиви лист за витешко народно васпитање* 9, 1. јун 1910 [број листа посвећен прослави].

реалне резултате постигао је Савез српских певачких друштава основан јануара 1911. у Сомбору, који је активно радио до избијања Првог светског рата. Он је првенствено окупљао дружине са аустругарске територије, али је настојао да развија сарадњу са што већим бројем српских хорских ансамбала, без обзира на политичке границе које су их делиле.⁴⁶⁶ То је, између осталог, потврђивао издавањем месечног часописа *Гусле*, који је обиловао информацијама о раду националних певачких друштава.⁴⁶⁷ Једна од значајнијих активности ове институције била је организација тродневне, такмичарски осмишљене Славе Савеза српских певачких друштава, одржане у Сомбору о Духовима, од 25–27. маја 1914. године, која је представљала крајњу временску тачку у процесу конституисања националног канона и традиције уочи избијања Великог рата.

Програм свечаности обухватао је елементе уобичајене за овакве прилике, почев од јутарњих црквених служби, преко две такмичарске хорске вечери, до ефемерне градске поворке – овога пута то је био „бандеријум“ од 250 коњаника у народном оделу, на коњима искићеним ћилимима, за којима су се кретале колоне певача, варошка музика и маса света. Организована је и свечана академија поводом десетогодишњице Српског академског пјевачког друштва *Балкан* из Загреба, са концертном слављеником и предавањем Милоја Милојевића „О српској музици и о значају рада *Балкана*“. Одржани су Главни скуп, као и Свечана седница Савеза на којој је прочитано предавање Тихомира Остојића „О улози и задаћи српских певачких друштава око народног просвећивања“, када су додељене и награде освојене на хорском такмичењу. Завршни концерт обухватио је заједничке наступе свих присутних дружина, засебне нумере хорова *Балкан* и *Станковић* и концертирање Оркестра Народног позоришта из Београда.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Савез је на почетку имао 13 дружина, а тај број постепено се увећавао и износио 46 чланова (28 из Угарске, 15 из Хрватске и Славоније, 3 из Босне и Херцеговине) у мају 1914, што је, како се сматрало, „нешто више од трећине свих српских певачких друштава“ у овим крајевима, „која би морала бити у Савезу“. Ст. Бенин, „Са прве славе Срба певача у Сомбору“, *Застава*, 3. 06. (јутарње издање) 1914, 3.

⁴⁶⁷ Детаљније о раду Савеза: Пејовић, *Српско музичко извођаштво*, 32–36; Марковић, *Трансфигурације српског романтизма*, 139–45; Срђан Атанасовски, „Савез српских певачких друштава у Сомбору и конструкција националне територије“, *Мокрањац* 9 (2007): 36–44.

⁴⁶⁸ Најава програма: „Распоред Прве певачке славе Срба Певача“, *Гусле* IV/5 (1914): 82–84; детаљни извештаји са манифестације излазили су у наставцима у листу *Застава*: Ст. Бенин, „Са прве славе Срба певача у Сомбору“, *Застава*, 28. 05. (јутарње издање) 1914, 3; 29. 05. (јутарње издање) 1914, 3; 31. 05. (јутарње издање) 1914, 2–3; 02. 06. (јутарње издање) 1914, 3; 03. 06. (јутарње издање) 1914, 3; „Утакмица певачких друштава у Сомбору“, *Застава*, 28. 05. (вечерње издање) 1914, 2.

Часопис *Гусле* најављивао је светковину у више наврата и пружао детаљан увид у њене припреме. Информативност текстова снажно је била прожета реинтерпретацијом представа о органској нацији и њеном јединственом духу, о слози и колективном просперитету путем песме, а позиви на заједнички скуп били су испуњени романтичарски ужареним родољубљем.⁴⁶⁹ Из Управе Савеза стизале су поруке да окупљање у име културе треба да превазиђе страначко-политичке поделе.⁴⁷⁰ Још више се наглашавало јединство територијално и политички фрагментисане нације, из чега је произишло да ће и сама манифестација „онда тек одговорити цели својој“ ако окупи певаче „из свих српских крајева, дакле из Србије, Црне Горе, Далмације, Босне, Херцеговине, Хрватске, Славоније, Угарске и Аустрије.“⁴⁷¹

Ова настојања огледала су се и у избору патриотских композиција, које су на завршној свечаности изводили удружени ансамбли под управом сомборског хоровађе Ђуре Цвејића (Маринковић: *Хеј, трубачу*, мушки хор; Топаловић: *За барјак*, мешовити хор). Популарно Маринковићево дело на текст Стевана Каћанског посебно је мапирало географске топониме замишљене националне територије,⁴⁷² укрштене са топосима ‘златног доба’ средњовековне историје. Најзад, и хорско такмичење захватало је ове аспекте ‘историзоване’ природе и ‘територијализованих’ етничких сећања (*ethno-scape*): иако је учешће ансамбала из Угарске, Хрватске и Славоније симболисало далеко ужу територију од оне жељене, избор композиција којима су се они представљали сведочио је о доминацији руковети и *Приморских најева* Стевана Мокрањца.⁴⁷³

⁴⁶⁹ На пример: „Браћо Срби певачи, дођите, искупите се и саберите се у братско коло и запевајте сложено сви јасним и громким гласом славопој српском духу, српској крви и српској будућности!“ („Посао је отпочео“; *Гусле* III/9 (1913): 130) или „Искупимо се браћо Срби певачи на овој слави сви, из свих крајева и докажимо свету, да смо бар у песми један народ, једно срце и једна душа!“ („Рад Савеза“; *Гусле* III/10 (1913): 149).

⁴⁷⁰ „Ми смо се састајали на скупштинама и зборовима, где је страст говорила, где се је борило, већало, нападало, побеђивало и падало, али се не састадосмо ни један пут још на опћој српској културној слави, где би братско срце говорило братском срцу, где би се манифестовала једино културна снага, напредност и солидарност Србинова (...)“ „Наша прва слава“; *Гусле* III/8 (1913): 114–15.

⁴⁷¹ „Рад Савеза“; *Гусле* III/10 (1913): 152.

⁴⁷² О томе детаљније: Атанасовски, „Савез српских певачких друштава у Сомбору“, 42.

⁴⁷³ Подаци су дати према: Бенин, „Са прве славе Срба певача у Сомбору“, *Застава*, 31. 05. (јутарње издање) 1914: 2–3; Пера Коњовић, „Први српски певачки слет у Сомбору“, *Летопис Матице српске* 299 (1914): 113–120, прештампано у: Петар Конјовић, *Ličnosti*, 140–50.

ПРИЛОГ 10. Слава Савеза српских певачких друштава у Сомбору 1914: такмичење хорова

ПЕВАЧКО ДРУШТВО	КОМПОЗИЦИЈА	КАТЕГОРИЈЕ И НАГРАДЕ I – најтеже, II – средње тешке, III – лакше песме	
		КАТЕГОРИЈА	НАГРАДА
Српско црквено певачко друштво <i>Јавор-Гусле</i> , Шид, дир. Спасоје Томић, 23 певача	П. Крстић: <i>Легах да спавам</i> , мешовити хор	III	II
Српско занатлијско певачко друштво <i>Невен</i> , Нови Сад, дир. Ђорђе Гајин, 40 певача	Ј. Борјановић: <i>Босанчице</i> , мешовити хор	III	III
Српско грађанско певачко друштво, Сомбор, дир. Ђура Цвејић, 46	И. Бајић: <i>Еј, ко ти купи</i> , мешовити хор	III	I
Српско занатлијско и трговачко певачко друштво <i>Слога</i> , Будимпешта, дир. Милета Ђуришић, 30	С. Бинички: <i>Јесен стиже</i> , мушки хор	II	I
Друштво за неговање музике <i>Гусле</i> , Велика Кикинда, дир. Франц Бах, 42	Р. Толингер: <i>Јунак прође</i> , мешовити хор	I	
Српско певачко друштво <i>Јавор</i> , Вуковар, дир. Ф. Хутни, 32	С. Мокрањац: <i>Приморски напјеви</i> , мешовити хор	I	III
Српска црквена певачка дружина, Мол, дир. М. Моротванки, 20	Ј. Маринковић: <i>Српски оро</i> , мушки хор	II	
Српско црквено певачко друштво, Сомбор, Ђура Цвејић, 40	С. Мокрањац: XI руковет, мешовити хор	I	II ⁴⁷⁴
Српско певачко друштво, Рума, дир. Андрија Стари, 34	И. Бајић: <i>Из српске градине</i> , мешовити хор	II	III
Српска певачка дружина, Суботица, дир. Петар Огњенов, 36	С. Бинички: <i>Дивна ноћ</i> , мешовити хор	II	II
Српско црквено певачко друштво, Велики Бечкерек, Туна Освалд, 30	С. Мокрањац: III руковет, мешовити хор	I	
Српско црквено певачко друштво, Митровица, Петар Кранчевић, 40	С. Мокрањац: V руковет, мешовити хор	I	
Српска занатлијска певачка дружина, Ст. Бечеј, Димитрије Хаднађев, 40	С. Мокрањац: VII руковет, мешовити хор	I	
Српска црквена певачка дружина, Ст. Бечеј, Љуба Милованов, 32	С. Мокрањац: V руковет, мешовити хор	I	
Српско црквено певачко друштво, Велики Сентмиклуш, Миша Јанковић, 20	С. Мокрањац: V III руковет, мешовити хор	I	
Српско академско музичко друштво <i>Балкан</i> , Загреб, Н. Фермановић, 43	С. Мокрањац: I руковет, мушки хор	I	I
Српско грађанско певачко друштво, Загреб, Ђорђе Миодраговић, 50	М. Милојевић: <i>Слутња</i> , мешовити хор	I	I

⁴⁷⁴ Награду су, као домаћини, уступили Српском црквеном певачком друштву из Митровице.

Манифестација је била окружена реториком у старом идеолошком кључу, али је са аспекта музике осликавала процесе професионализације и усложњавања српске музичке културе, који су деловали и на модел аматерског певаштва. У том контексту доносила је и промене у односу на дотадашња окупљања певачких друштава. Поред наведених стручних предавања Остојића и Милојевића, светковина је пропраћена и детаљним аналитичким приказом из пера музичког професионалца, што је представљало помак у поређењу са искључиво аматерским освртима на раније манифестације. Аутор приказа био је Петар Коњовић,⁴⁷⁵ који је уз Милојевића представљао једног од најпроминентнијих припадника најмлађе генерације српских композитора. Такође, поменуто такмичење указивало је на промишљену улогу музичких стручњака у конципирању пропозиција, као и на осавремењен, унапред дефинисан приступ уметничким критеријумима натпевавања.⁴⁷⁶ Хорови су били подељени у три „кола“, односно категорије, према захтевности композиција, па се и вредновање певања одвијало у тим оквирима. Оцењивани су сви параметри битни за интерпретацију: квалитет гласова, изговор и декламација, интонативна и хармонска прецизност, динамика, ритам, избор и тумачење песме.⁴⁷⁷ Било је очигледно да су руковети и *Приморски напјеви* посматрани као извођачки најзахтевнија и уметнички најизазовнија дела, јер су их бирали готово сви хорови који су певали у првој, најтежој категорији. Остали избори чешће су се окретали опусима млађих аутора (Крстић, Бинички, Бајић, Милојевић), потврђујући да је смена композиторских генерација деловала на променљивост и селективност репертоарске традиције.

И свечаност *Балкана* и завршни концерт били су обележени новим моментима.⁴⁷⁸ Програмски сегменти који су чинили искорак из оквира хорског

⁴⁷⁵ Пера Коњовић, „Први српски певачки слет у Сомбору“.

⁴⁷⁶ На челу стручног одбора, састављеног од свих хорова са савезних друштава, стајао је сомборски хоровађа Ђура Цвејић, а чланове оцењивачког одбора чинили су музички професионалци Душан Котур, Цветко Манојловић и Милоје Милојевић.

⁴⁷⁷ „Наша прва Слава“, *Гусле* III/9 (1913): 131.

⁴⁷⁸ Програм концерта *Балкана*: Хајдрих: *Сирота*, мушки хор и алт (соло: Марта Поспишил); Милојевић: *Бисер се просу*, мушки хор; Мухвић: *Мир*, мушки хор; *Балкан* и Оркестар Народног позоришта из Београда, дир. С. Бинички – Григ: *Нова домовина*, кантата за мушки хор и оркестар; Маринковић: *Славија*, за мушки хор и оркестар (Бенин, „Са прве славе Срба певача у Сомбору“, *Застава*, 2. 06. (јутарње издање) 1914, 3).

Програм завршног концерта: удружени хорови – Маринковић: *Хеј, трубачу*, мушки хор; Топаловић: *За барјак*, мешовити хор; хор *Балкан* и Оркестар НП – Григ: *Нова отаџбина*, кантата за мушки хор и оркестар; хор *Станковић*, дир. Бинички – Мокрањац: *Х руковет*; Оркестар НП, дир. Бинички – Томас: *Увертира Мињон*; Дворжак: *Словенска игра* бр. 3; Крстић: *Српске игре* бр.

жанра, осветљавали су и друге традицијске линије националне музике, репертоарски умрежене са иностраним делима. Тако је, са једне стране, представљен део из корпуса оркестарских увертира и комада српских композитора (Чижек, Крстић, Бинички), док је, са друге стране, изведена Маринковићева *Славија* с оркестром. Такође, ови наступи истицали су уметничку и репертоарску дистинктивност националних ансамбала из Београда и Загреба. Према плановима манифестације тај аспект требало је да буде још израженији, јер се очекивало да ће поред хора *Балкана* и *Станковића* гостовати и БПД, као и *Обилић*, који би заједно са члановима *Балкана* и оркестром интерпретирао поменуто Маринковићево дело.⁴⁷⁹ Очигледан разлог изостанка два велика престоничка ансамбла била су њихова путовања у Грчку.⁴⁸⁰ Међутим, управо је програм концерта БПД-а са оркестром *Мандолинате* у Атини упућивао на повезаност са манифестацијом српских хора.⁴⁸¹ Реч је не само о извођењу Х руковети, које наводи на могуће раније планове о удруженом наступу БПД-а и *Станковића* на свечаностима у Сомбору, већ и о интерпретацији Маринковићеве *Молитве*, односно о тенденцији да се поред традиције хорског *a cappella* звука и у иностранству представи национално дело за хор с оркестром. Најзад, извођење Маринковићевих вокалноинструменталних остварења у овим контекстима сведочило је о настојању да се обухвате и они стваралачки врхунци српске

2; Чижек: *Из српске шуме и луга*, фантазија; Бинички: Увертира *Еквиноцио*; Рубинштајн: *Тореадор и Андалужанка*, шпански болеро; на бис су изведене Милетићева песма *Орао кликће*, и *Македонски марш* Биничког (Бенин, „Са прве славе Срба певача у Сомбору“, *Застава*, 3. 06.)

⁴⁷⁹ Часопис *Гусле* испрва је објавио гостовање *Стаковића* и БПД-а са по 100 и *Обилића* са 80 чланова („Рад Савеза“, *Гусле* IV/2 (1914): 23). Уочи манифестације БПД се не помиње, али се најављује заједничко певање *Балкана* и *Обилића* („Распоред Прве певачке славе Срба Певача“, 84).

⁴⁸⁰ Под вођством Драгутина Покорног БПД је концертирало у Атини 16/30. маја и у Солуну 19. маја / 2. јуна 1914. Према грчком часопису *Музика*, који је излазио у Цариграду, и чланови АПД *Обилић* одржали су своја два концерта у Атини, отприлике у исто време (Анастасиос Трикупис, „Београдско певачко друштво у огледалу грчке штампе: концертне турнеје 1894–1914“, у *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 60–61). Датуми и детаљи турнеје *Обилића* још увек нису истражени. У споменици хора путовање у Атину се не наводи, већ се спомињу само концерти у Скопљу, Прилепу, Битољу, Велесу и Солуну 1914. године, без додатних информација (Мајданац и Радојчић, *Академско певачко друштво Обилић*, 90–91).

⁴⁸¹ Концерт је започео Маринковићевом композицијом *Молитва* за мешовити хор и оркестар, у извођењу БПД-а и *Мандолинате*. Програм је обухватао још неколико композиција у интерпретацији БПД-а – *У летњи сутон* Новака, *Хеј, трубачу* Маринковића, Х руковет Мокрањца, као и једну грчку традиционалну песму. Оркестар је изводио композиције превасходно грчких аутора. Према атинској штампи, БПД и *Мандолината* заједнички су извели Мокрањчеве композиције и Бајићево дело *Из српске градине*, под управом диригента Теофрастоса Сакеларијдиса, али није познато о којим Мокрањчевим опусима је реч нити ко је радио вокалноинструменталне аранжмане (Трикупис, „Београдско певачко друштво“, 57–58).

романтичарске традиције који су излазили из оквира комуникације са музичким фолклором. Сви ти momenti били су у складу са опаскама младог Коњовића, који је у промени од некадашњих примарно родољубивих тенденција ка све израженијим „непосредним уметничким намерама“ певачких дружина видео као подстицај комозиторским тежњама да стваралаштво „пође новим и интесантнијим путовима“.⁴⁸² Презасићеност 'обрадама' народне песме покретала је у то време нове представе о 'оригиналности' српске националне музике, којима је био обележен и Коњовићев текст. О овим настојања биће речи у каснијим разматрањима. У овом тренутку значајно је приметити да су се она испољавала и у последњем догађају у низу хорских светковина до Првог светског рата, које су представљале снажно место пласирања националне идеологије и које су функционисале као тренутак њеног 'отелотворења'.

11.3. ПРОПУСНОСТ ПОЛИТИЧКИХ И ЕТНИЧКИХ ГРАНИЦА: СРПСТВО И ЈУГОСЛОВЕНСТВО ПРЕ 1914. ГОДИНЕ

Процеси уједначавања хорских репертоара били су очигледни у годинама пре Првог светског рата. Паралелно са промовисањем радова сопствених хорова, дружине су изводиле музику прихватану у ширем, националном контексту. Тај заједнички фондус извођачке традиције стално се попуњавао и обнављао. Уз дела Јенка, Маринковића и других старијих композитора певани су хорови Биничког, Бајића, Крстића, придруживани су им и хорови најмлађих аутора попут Коњовића и Милојевића, али су највише представљане Мокрањчеве композиције. О томе сведочи и једна статистика из часописа *Гусле*, која је на основу сакупљених података о програмима са 62 наступа донела преглед репертоара 52 српска певачка друштва за 1912. годину: Мокрањцу је припадало 42 извођења, а следиле су га Исидор Бајић (34), Станислав Бинички (19), Даворин Јенко (11), Јосиф Маринковић (9), Божидар Јоксимовић (8), Петар Коњовић (8), Јован Борјановић (7), Мита Топаловић (5), Марко Нешић (6), Д. Поповић (5), Петар Крањчевић (5) и други.⁴⁸³ Реч је о узорку који није сасвим репрезентативан за стицање општијег увида у хијерархијски редослед аутора присутних на репертоарима српских

⁴⁸² Коњовић, „Први српски певачки слет у Сомбору“.

⁴⁸³ К., „Шта смо радили прошле године“, *Гусле* 3 (1913): 33–42.

певачких дружина, јер је највише информација потицало из војвођанских места, а мање из других средина.⁴⁸⁴ Отуда, на пример, високо котирање Бајића, који није био тако изразито популаран изван војвођанског контекста. Међутим, сам врх хијерархије сасвим је неупитан, о чему сведоче и бројни подаци о појединачним програмима у градовима државе и дијаспоре.

Те информације указују на присуство Мокрањчеве и музике других композитора у оквиру разнорских концертних формата. Искључиво хорски наступи обухватали су уобичајену комбинацију национално прихваћених композитора и радова локалних хорова, затим њихово програмско умрежавање са представницима других словенских традиција, а знатно ређе и са немачким ауторима.⁴⁸⁵ Такви наступи повремено су проширивани учешћем инструменталних ансамбала или су представљани у оквиру обимнијих уметничких вечери, које су укључивале и извођење позоришних комада.⁴⁸⁶ Били су, такође, и део разуђенијих мешовитих програма, који су обухватали наступе

⁴⁸⁴ Реч је о подацима из следећих места: Ада, Баваниште, Беочин, Београд (ПД Станковић), Бечеј, Будимпешта, Цетиње, Долово, Ердвик, Ђела, Крагујевац, Лијево, Мали Бечкерек, Митровица, Мокрин, Мостар, Ниш, Нова Градишка, Нови Сад, Панчево, Помац, Раковица (у Храватској), Ријека/Фјума, Рума, Сарајево, Сегедин, Сентандреја, Сириг, Смедерево, Сомбор, Стара Пазова, Сента Суботица, Сурчин, Шид, Темишвар, Тител, Вел. Бечкерек, Високо, Вршац, Загреб, Чуруг, те о програмима наступа БПД-а у Вршцу, *Обилића* у Новом Саду, Петрограду и Москви и Српског певачког друштва из Паланке у Товаришеву. У попис су икључене и информације са три наступа српских певачки друштава у Чикагу и Њујорку.

⁴⁸⁵ На пример, године 1912, наступ СПД *Слога* из Сарајева на концерту поводом 25. годишњице листа *Босанска вила* обухватао је хорове Фрање Маћејовског (Химна *Босанске виле*), Мокрањца (*Заиграјте срца жива; Приморски најеви*) и Бајића (*Јесен Стиже*), а концерт СПД из Сомбора дела Биничког, Хаџеа, Аренског, Глинке, Бајића (*Песме српских комита*) и Мокрањца (*Козар*). Видети: „Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 1 (1912): 9. Године 1914, концерт Певачког радничког друштва *Шумадија* из Крагујевца представљао је композиције Малашкина (*Помишљају ден страшни*), Душана (*Цигански живот*), Биничког (*Дивна ноћи*), Милојевића (*Ноћ је ведра*) и Мокрањца (*V руковат; Приморски најеви*). Исте године, Смедеревско црквено певачко друштво *Слога* приредило је новогодишњи концерт са делима Јенка (Српска химна), Клаића (*Свраћање*), Брамса (*Девојка и венац*), Менделсона (Квартет из ораторијума *Елиас*), Хајдриха (*Лаку ноћ*) и Мокрањца (*XV руковат*). Видети: Пејовић, *Певачка друштва* св. 2; 6, 9.

⁴⁸⁶ На пример, на концерту Српске певачке дружине у Крагујевцу 1912. године учествовао је оркестар Добровољне пожарне дружине, а извођени су Јовановић (*Српска застава*), Бродил (*Српски потпури од Ниша и околине*, за оркестар), Јоксимовић (*Занатлија*) и Мокрањац (*VII руковат*). Исто, 7. Године 1905. мостарске *Гусле* приредиле су концерт у Травнику, који је обухватао хорове Мокрањца, Јенка, Маринковића, Алексе Шантића и хорова Јована Јудла. У другом делу вечери приказан је комад с певањем *Јанковић Стојан* од Ј. Протића. Те исте године хор је у свој репертоар уврстио Мокрањчеву Литургију и Опело, а 1906. и *Козар*. Такође, на програмима је имао и радове Јоксимовића, Ђорђевића, Биничког, Крстића и Христића, а у периоду до 1914. изводио је све Мокрањчеве руковети. Видети: Видошић, „Развој музичког живота у Гуслама“, 173, 176.

тамбурашких састава.⁴⁸⁷ Најзад, спајани су и са демонстрирањем умећа српских Сокола.⁴⁸⁸

Сви ти примери заједно указивали су на процесе масовне социјализације и национализације српског грађанства, па је конструисање традиције у пољу концертних програма хорских ансамбала представљало и важан чинилац обликовања нације. Такође, широка доступност ове музике и начини њене презентације делимично су се преклапали са сфером популарне културе, о чему су директно сведочила и поменута извођења аранжмана Мокрањчевих руковети за хорско-тамбурашке саставе. Међутим, упоредо је обнављан и елитни статус његове музике. Томе су највише доприносили БПД и други истакнути хорови. Тако је Српско певачко друштво у Загребу одржало целовечерњи концерт посвећен Мокрањчевом стваралаштву (1906).⁴⁸⁹ Неколико таквих програма приредило је и само БПД поводом 25. годишњице композиторовог рада (1909). Велики концерт у Народном позришту (6. мај) представио је одабране примере његовог опуса: I, II, IV, V, VI, VII, X, XI и XV руковет, *Приморске напјеве*, *Козар*, *Две турске песме*, *Плач Матере Божје – Статије* и *Акатист*, а сличан програм, без композиција духовне музике, певан је и на другом делу прославе, у Неготину (17. мај), као и у Турн-Северину, где је Мокрањац извео и *Румунске народне песме* компоноване за ову прилику.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ На пример, Новосадско Српско занатлијско певачко друштво *Невен* приредило је концерт са делима Бајића (*Занатлијска песма*), Мокрањца (*Мирјано; Ат му седи*), Милчинског (*Завичај*), Направника (*Коса*), Ђорђевића (*Ариф иле зариф*), Борјановића (*Босанчице*), Толингера (*Мутан Дунав*), Лиховецког (*Са севера ветар душе*), Базена (*Атила пред Римом*), Бајића (*Морнарска песма*) и Хајдриха (*Јадранско море*). Мокрањчева *Мирјана* представљена је у аранжману за солисту и мешовити хор уз пратњу тамбурашког оркестра. Дружина је са истим програмом гостовала у Смедереву и Ковину, где су је дочекали певачка друштва из ових места. Видети: „Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 2 (1911): 26–27.

Српско-хрватска омладина приредила 15/28. фебруара 1914. беседу на којој је САПД *Вишињић* отпевало Маринковићев *Јуначки поклич*, Новакову композицију *Хрватској*, Српске народне песме за мушки хор извесног Св Милоша, а тамбурашки оркестар исте дружине је „одсвирао српске народне песме из Мокрањчевих Руковети“. Наредног дана одржана је свечана седница *Кола младих Срба* и САПД *Вишињић*. Том приликом је Милоје Милојевић одржао „ванредно поучно предавање о српској народној песми као извору српске националне музике.“ Видети: „Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 3 (1914): 43.

⁴⁸⁸ Дружина *Милутиновић* и соколско друштво у Високом приредили су на Ђурђевдан 1912. године заједничку забаву. У првом делу одржан је концерт са композицијама Бајића, Мокрањца и Борјановића. Наредни сегмент обухватао је шаљиву једночинку А. Хаџића *Љубав није шала*, а у трећем делу представљене су соколске вежбе, припремане за Шести Свесоколски слет у Прагу 1912. „Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 5 (1912): 77.

⁴⁸⁹ Пејовић, *Певачка друштва* св. 2, 15.

⁴⁹⁰ Петровић, „„Летопис Друштва“, 73–74; Турлаков, *Из музичке прошлости Београда*, 47–64.

Сусрети и међусобна гостовања дружина из Србије и дијаспоре континуирано су доприносили динамици српског певаштва и обликовању националне традиције у годинама пре Првог светског рата. Она су симболички мапирала јединство српске популације из матичне државе и са територија под аусторугарском влашћу. Упоредо су предузимана и повремена гостовања истакнутих хорова у градовима Османског царства, а организована су и концертна представљања која су се првенствено усмеравала на публику других етничких и националних целина. Иностране турнеје више нису биле екскулузивна пракса БПД-а, али су се ослањале на ранија искуства најстаријег престоничког хора, па су им и у програмском погледу биле блиске. На пример, наступ нишке дружине *Бранко* у Софији (1904) обухватао је бугарску химну, Топаловићев хор *Ој, облаци* и Мокрањчеве руковети.⁴⁹¹ Под вођством Биничког, *Обилић* је у Скопљу и Солуну (1907) изводио Маринковићева дела (*Хеј, Трубачу; Славија; Хајд' нек' јекне песме глас*), као и Мокрањчеве композиције (*Хамидија; Мекам*) које су још током претходне деценије стицале наклоност иностране публике.⁴⁹² Мало је података о овој турнеји, као и о концерту у Софији (1910), где се *Обилић* представио искључиво Маринковићевим остварењима.⁴⁹³ Међутим, ако се има у виду да је у то време и БПД предузимало концертна путовања са истим итинерером (Софија 1904; Скопље и Солун 1908), јасно је да су се ова два друштва преклапала по питању идеологије и стратегије иностраног представљања. Њихова гостовања у Скопљу и Солуну, са концертима на дан Св. Саве, чинила су део српске културно-просветне пропаганде.⁴⁹⁴ Она су била реализована у сарадњи са тамошњим српским гимназијама, показујући да је српско грађанско друштво и ових, тада још увек османских градова, постало спремно да у својим цивилним оквирима организује долазак ансамбала из матичне националне средине.⁴⁹⁵

Са друге стране, може се претпоставити да је концерт *Обилића* у Софији био резултат јужно(југо)словенске узајамности, коју је овај хор активно заступао и неговао кроз сарадњу са академским певачким друштвима из Загреба и другим

⁴⁹¹ Пејовић, *Певачка друштва* св. 2, 7.

⁴⁹² Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво Обилић*, 70–71.

⁴⁹³ *Исто.*, 76; „’Обилић’ у Софији“, *Политика*, 01. 06. 1910, 3.

⁴⁹⁴ О путовањима БПД-а у Солун и Скопље: Ст. Симић, „Свети Сава у Солуну“, *Цариградски гласник*, 05. 02. 1908, 3–4; Зић, „Српска забава у Скопљу“, *Цариградски гласник*, 22. 02. 1908, 1.

⁴⁹⁵ Милановић, „Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва“, 31.

студентским организацијама.⁴⁹⁶ У истом контексту одвијала се и посета БПД-а овом граду. Мокрањац и његов ансамбл били су у то време „већ добро познати и високо рангирани у бугарској музичкој култури“. Њихово прво гостовање у Софији и Пловдиву (1895) имало је модернизацијски ефекат на развој бугарског хорског певаштва, а чинило је и својеврсну претходницу идеје о стварању словенског певачког савеза.⁴⁹⁷ Сам концерт у Софији 1904. године, одржан у сарадњи са бугарским уметницима, мапирао је српску, хрватску, словеначку и бугарску музичку традицију. Истовремено, представљање Мокрањчевих руковети и хорава словеначког композитора Матеја Хубада (*Vom šel; Potrkan ples*) у интерпретацији Београђана означило је почетак нове, југословенске оријентације у осмишљавању концертних програма БПД-а.⁴⁹⁸ Ову стратегију прихватиће и други српски хорови, као и сам *Обилић*, који ће је приликом турнеје по Русији 1912. године представити у оквирима словенски конципираног репертоара.⁴⁹⁹

У том контексту значајно је приметити да је сам Београд у више наврата представљао место концертног сусрета југо(јужно)словенских музичара, као и промовисање репертоара које је јасно указивало на тежњу међусобног културног зближавања. Један од првих таквих догађаја под насловом „Југословенско вече“ био је организован у 26. септембра 1904, са учешћем Маре Черен која је свирала Шубертове композиције и једну Бахову токату. На истом концерту представили

⁴⁹⁶ Видети нпр. информације о догађају у Земуну, где су се београдски студенти састали са члановима Хрватског академског пјевачког друштва *Младост*, којем аустријске власти нису дозволиле прелазак у Србију: „Демонстрације у Земуну“, *Политика*, 31. 01. 1906, 3; „Симбол“, *Политика*, 01. 02. 1906, 1; „Одговор ‘Напредне омладине’“, *Политика*, 02. 02. 1906, 2.

⁴⁹⁷ Елисавета Борисова Валчинова-Чендова, „Стеван Мокрањац и његове концертне турнеје са Београдским певачким друштвом у Бугарској“, *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, 84, 81–82.

⁴⁹⁸ Нема прецизних података о томе које су руковети изведене овом приликом и које су још композиције БПД и Мокрањац интерпретирани, када су због одушевљења публике „после сваког извођења додавали нову тачку“. Бугарски солисти – Мара Черен, Индрижих (Хајнрих) Визнер, Јозеф Швертнер, Катја Стојанова – извели су неколико популарних комада, али и песму хрватског аутора Ивана Зајца (*Мајко жалосна, мученице клета*) и композицију засновану на македонском фолклору (*На друм легнах* за глас, виолину и клавир), чешког композитора и капелника Карела Јермаржа, који је радио у Бугарској. *Исто.*, 84.

⁴⁹⁹ У Русији је наступао само мушки хор (45 чланова), због ограничених средстава обезбеђених за турнеју. На концертима у Петрограду и Москви изведене су руска, српска и чешка химна, *Хеј, трубачу*, *Химна Балкану*, *Јуначки поклич* и *Славија* Маринковића, Мокрањчеве руковети (I, XI, XV), хорови Коњовића (*Пред кућом ти две јабуке*), Вилка Новака (*Zmiraj vesel*) и Матеја Хубада (*Kad sodov na blo*), руске народне песме (*Тари бари*; *Еј ухњем*) и соло песма Исидора Бајића (*Дивна си*) коју је певао Мијат Мијатовић. У Одеси, као и у Букурешту који су посетили у повратку, нису имали концерте, али је у свим местима био већи број неформалних наступа. Детаљан опис турнеје: Мајданац и Радојчић, прир. *Академско певачко друштво Обилић*, 80–88.

су се Петар Стојановић, Мира Дегова, Хрватско академско певачко друштво *Младост*, Словенски октет из Љубљане, а АПД *Обилић* премијерно је извео Маринковићеву *Славију* у верзији с оркестром, праћену музиком Краљеве гарде, која је свирала и увертиру *Љиљан и Оморика* Станислава Биничког.⁵⁰⁰ Потом су такви догађаји постали чешћи. На пример, на концерту Клуба читаонице *Словенски југ*, БПД поново је певало Хубадову композицију *Бом шел*, а потом Зајчев Марш из опере *Зрињски* и Мокрањчеву XI руковет.⁵⁰¹ Међу гостовањима хрватских уметника забележени су наступи солиста, попут виолончелисте Јосипа Стана, који је поред дела Попера, Бруха и Леонкавала извео и једну композицију Исидора Бајића.⁵⁰² Такође, поред познатог наступа загребачке Опере од 17. маја до 2. јуна 1911. године,⁵⁰³ који се често наводи у литератури, постојала је сарадња са хрватским оперским солистима. Као један од резултата те сарадње одржан је концерт оперских арија Марка Вушковића, Љерке Кочонде и Оскара Долезана, солиста загребачке Опере, а пратио их је Оркестар Краљеве гарде под управом Биничког.⁵⁰⁴

Активност хорског певаштва у оцртавању југословенског културног простора указивала је на укључивање ове праксе у шира настојања за превазилажењем не само политичких већ и етничких граница на подручју Балкана. У контексту произвођења националне традиције и канона то је значило успостављање нових стратегија колективног самопредстављања. Оне су се највише истицале на путовањима по региону, када су централни опуси националне музике функционисали и као фактор југословенске идентификације. Најрепрезентативнији примери ове врсте поново су потицали од најстаријег београдског хора, који је 1910. и 1911. године остварио низ концертних гостовања у градовима Босне и Херцеговине, Црне Горе, Далмације и Хрватске.⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ Исто., 59; Ј. У. [Јефта Угричић], „Уметничко вече“, *Политика*, 07. 10. 1904, 3.

⁵⁰¹ Концерт 12. марта 1906, према: Турлаков, *Летонис*, 59.

⁵⁰² Концерт 17. фебруара 1907, према: Петар Ј. Крстић, „‘Клавир–албум’ од Ј. Урбана – Концерат Г. Јосипа Стано“, *СКГ XVIII/3* (1907) 212–14.

⁵⁰³ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Гостовање оперске трупе Краљевско Земалског Хрватског Казалишта у Загребу“, *СКГ XXVII/1* 1911: 62–68; *XXVII/2* 1911: 134–142.

⁵⁰⁴ Концерт 12. јуна 1912, према: Турлаков, *Летонис*, 78.

⁵⁰⁵ Јул 1910: гостовање у Сарајеву (наступ у оквиру концерта српских певачких дружина; 1 самостали концерт); август – септембар 1910: турнеја Мостар – Цетиње – Дубровник – Сплит – Шибеник – Задар (7 самосталних концерата); новембар 1911: турнеја Сушак/Ријека – Трст – Загреб (3 самостална концерта). Детаљно о овим турнејама: Соња Маринковић, „Два гостовања Београдског певачког друштва на Цетињу“, у *Стеван Стојановић Мокрањац (1865–1914)*.

Музички програми који су том приликом представљани указују на промене у репертоарској политици БПД-а (Табела XXX).⁵⁰⁶ Наиме, доминација Мокрањчевих композиција чинила је део концепта концертне целине са наглашеном југословенском оријентацијом. Поред словенског аспекта, који је у појединим програмима био назначен руским композицијама на псаламске стихове, наступи су били испуњени хорском музиком српске, хрватске и словеначке традиције. Мокрањчеве *Две оријенталке* могле су да асоцирају на османско наслеђе и да међу муслиманском публиком подстакну механизме самоидентификације, *Приморски напјеви* и руковети симболисали су просторе Далмације, Србије, Старе Србије, Македоније, Босне и Црне Горе, па је репертоар, заједно са делима осталих српских, хрватских и словеначких аутора, био подстицајан у замишљању шире југословенске заједнице и њене територије.

Представљање српских композитора на овим концертима означавало је генерацијске промене које су се одвијале у конструисању националне традиције на почетку XX века. Дела старијих Мокрањчевих савременика, попут Јенка, Хавласе и Маринковића, нису више чинила део концертног репертоара, већ су остајала у домену неформалног музицирања у оквиру турнеје из 1910. године.⁵⁰⁷ Уз раније Мокрањчеве опусе и промовисање нових руковети и композиције *Козар*, српску музику заступали су млађи аутори – Исидор Бајић, Петар Коњовић, као и сам Милоје Милојевић, који је уз Мокрањца дириговао на концертима 1911. године. У то време Коњовић и Милојевић већ су имали за собом поједина остварења усмерена на модернизацију српског стваралаштва, али је избор њихових хорова у оквиру турнеја јасно упућивао на ослонац у Мокрањчевој музици, потврђујући наставак традиције утемељене у народној песми.

Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштво, 149–65; Lana Raćuka, „*Slava Beogradanima! O gostovanju Beogradskog pevačkog društva u Bosni i Hercegovini 1910. godine*“, у *Исто*, 167–78; Nada Bezić, „*Nastupi Beogradskog pevačkog društva i Stevana Mokranjca u Hrvatskoj*“, у *Исто*, 179–204.

⁵⁰⁶ Будући да оригинални концертни програми, уколико су и постојали, нису сачувани, табела је састављена на основу података из штампе која је излазила у Загребу и градовима Далмације (видети прилоге у Bezić, „*Nastupi Beogradskog pevačkog društva*“, 200–201), као и пописа датих у путопису са турнеје из 1910. године и у летописном прегледу БПД-а (Комарчић, *На Адрију*, 146–47; Петровић, „*Летопис Друштва*“, 75).

⁵⁰⁷ Комарчић, *На Адрију*, 146–47.

ПРИЛОГ 11. Концертни репертоар БПД-а представљен на путовања по региону 1910. и 1911. године

КОНЦЕРТИ	АУТОРИ И ДЕЛА НА ПРОГРАМУ			
	Мокрањац	Остали српски композитори	Хрватски и словеначки композитори	Остали словенски композитори
Мостар, 12/25. август 1910. (дир: Мокрањац и Хинко Маржинец; солиста: Мијат Мијатовић)	V, X, XI, XIV руковет; <i>Приморски напјеви; Две турске песме</i>	П. Коњовић: <i>Мерида</i> , меш. хор, сопран, клавир	Вилко Новак: <i>У љетњи сутон</i> , меш. хор, тенор, баритон, клавир М. Хубад: <i>Бом шел; Потркан плес</i> , меш. хорови	Григоријев: <i>Боже, Боже мој</i> , псалам, меш. хор
Цетиње, 14/27, 15/28. и 18/31. август 1910. (дир: Мокрањац и Маржинец; солиста: Мијатовић)	V, IX, X руковет; <i>Приморски напјеви; Две турске песме; Песма Данице из Балканске царице</i>	П. Коњовић: <i>Мерида</i> , меш. хор, сопран, клавир	М. Хубад: <i>Бом шел; Потркан плес</i>	
Сплит, 3. септембар; Шибеник, 4. септембар 1910. (дир: Мокрањац и Маржинец; солиста: Мијатовић) На почетку: Хрватска хима	V, VII, X, XII и још једна (?) руковет; <i>Приморски напјеви; Две турске песме; Козар;</i>	П. Коњовић: <i>Мерида</i> , меш. хор, сопран, клавир	Вилко Новак: <i>У љетњи сутон</i> , меш. хор, тенор, баритон, клавир Хубад: <i>Бом шел; Потркан плес</i>	Григоријев: <i>Боже, Боже мој</i> , псалам, меш. хор
Сушак, 4. новембар; Загреб, 8. новембар 1911. (дир: Мокрањац и Милоје Милојевић; солиста: Мијатовић)	V и X руковет; <i>Приморски напјеви</i>	П. Коњовић: <i>Под оном јелом</i> , меш. хор; М. Милојевић: <i>Дуго се поље зелени</i> , меш. хор; С. Бинички: <i>Чини, не чини</i> , меш. хор	Хубад: <i>Бом шел; Потркан плес;</i> Ф. С. Вилхар: <i>Матија Губец</i> , балада за меш. хор и солисте	Бортњански: <i>Сеј ден</i> , псалам, меш. хор
Трст, 5. новембар 1911. (дир: Мокрањац и Милојевић; солиста: Мијатовић)	V и X руковет; <i>Приморски напјеви</i>	П. Коњовић: <i>Под оном јелом;</i> С. Бинички: <i>Чини, не чини</i>	Хубад: <i>Бом шел; Потркан плес;</i> Ф. С. Вилхар: <i>Матија Губец</i> , балада за мешовити хор и солисте	Бортњански: <i>Сеј ден</i> , псалам, меш. хор

Сличан традицијски круг потврђивали су и примери хрватске и словеначке музике. Тако је програмска концепција успостављала континуитет са старијим репертоарима хора, а поред свих промена, ансамбл је остајао близак некадашњим музичко-естетским позицијама.

У односу на организацију ранијих великих турнеја БПД-а, у којој је доминирало посредништво српских посланика, већина ових путовања сведочила је о примерима директног повезивања са цивилним институцијама. Та промена указивала је на процесе модернизације и јачања грађанског друштва на Балкану, али је представљала и резултат повољнијих политичких прилика за интензивнију сарадњу и директне сусрете, које је БПД покушавало да оствари и ранијих година.⁵⁰⁸ Путовања по региону 1910. и 1911. године била су организована различитим поводима. Концерти на Цетињу чинили су део прославе проглашења Краљевине Црне Горе. Одлазак у Сарајево остварен је поводом освећења заставе Добротворне задруге Српкиња, али је велико интересовање сарајевског грађанства за Мокрањца и његов хор подстакло организацију додатног, самосталног концерта ансамбла.⁵⁰⁹ Гостовање у Мостару био је у режији Српског пјевачког друштва *Гусле*, у Загребу Хрватског пјевачког друштва *Коло*. Наступи у Сплиту, Задру и Шибенику организовани су заслугом локалних Срба и/или Хрвата, а били су на линији претходно успостављене сарадње између београдских масона и појединих политичара из Далмације, заступника политике Новог курса.⁵¹⁰ Концертна публика и неформални догађаји током ових гостовања

⁵⁰⁸ О неоствареним плановима организовања турнеје БПД-а по региону на самом почетку века: Раџица, „*Slava Beogradanima!*“, 169–70. О контактима са хрватским Пјевачким друштвом *Коло* и покушају да се организује концерт БПД-а у Загребу још 1893. године: Bezić, „*Nastupi Beogradskog pevačkog društva*“, 180–83. Покушај организовања концерта у Љубљани у оквиру турнеје 1911. није уродио плодом из непознатих разлога: Цветко, „*Везе Стевана Мокрањца са Словенском гласбеном матицом*“.

⁵⁰⁹ Пошто је обавештење о овом наступу објављено на сам дан концерта, на предлог Николе Мандића, потпредседника Сабора и председника Хрватског посланичког клуба, сви посланици Сабора одрекли су се дневнице да би се покрили трошкови уколико концерт буде слабо посећен. И банкар Салом дао је 1000 круна прилога. Међутим, сала је била препуна на читав сат пре наступа, а половину публике чинили су муслимани. Мокрањца је после концерта био гост на вечери у организацији посланичких клубова Хрвата и муслимана. „*Београђани у Сарајеву. – Једна лепа српска свечаност у Сарајеву. – Концертат на Илици и у „Друштвеном Дому*“. – Посланици сабора одричу се једне дневнице, да би се лакше платила дворана за концертат београдских певача. – *Манифестације на сарајевским улицама*.“, *Политика*, 4. 07. 1910. 2.

⁵¹⁰ Рад на културном зближавању Срба и Хрвата био је карактеристичан за ложу *Побратим* још од почетка деведесетих година XIX века, да би се интензивирао у правцу развијања југословенства почетком новог столећа. У време турнеје БПД-а из 1910. године председник хора био је Михаило Цукић, један од најактивнијих чланова ложе у остваривању сарадње са политичарима из Хрватске

окупљали су припаднике различитих етничких заједница и представнике свих сфера власти и цивилног грађанства.⁵¹¹

Рецепција наступа по региону била је изузетна, па су се у штампи појављивали и такви прикази који су БПД оцењивали као „најбољи пјевачки збор на Балкану“, а Мокрањца називали „оцем српске гласбене умјетности“ и „складатељем свјетскога гласа“.⁵¹² Карактеристично је, међутим, да су концерти изазивали и посебно наглашене емоције, о чему су сведочили новински и путописни извори. На пример, на првом сарајевском наступу „босански Срби одушевљено (су) љубили Мокрањца и на рукама га изнели из дворане“, а „цело то вече није се говорило ни о чем другом до о српској песми и чудној лепоти њеној.“ На другом концерту у истом граду „међу слушаоцима је настао један чудан покрет и убрзо је цела та маса почела да се креће на таласима песме (...) Многи муслимани (...) са сузама у очима хитали су на позорницу, да се поклоне Мокрањцу и да се изљубе са Београђанима.“⁵¹³ Према доживљају извештача, сплитски концерт представљао је „један умјетнички ужитак риједак, и био је то дух народне душе, велике и поетичне, који је брујао казалиштем“.⁵¹⁴ Наступ у Загребу протумачен је као „умјетничка продукција“ која је „испунила (...) свој задатак у вишој, етичкој мјери“ и донела „побједу чисте славенске умјетности на свим линијама, без икакве друге натрухе“, без ичега „туђега (...) што би се противило нашој ћуди“.⁵¹⁵

Позивајући се на фолклорну инспирацију као заједничку музичку конвенцију различитих етничких и националних целина, наведени концерти производили су снажне тренутке отелотворења колективне блискости. Овакво поље комуникације, прожето реториком српства и/или (југо)словенства, репродуковало се и кроз неформална дружења, масовна окупљања у част гостујућих уметника и

и Далмације (Ненезић, *Масони у Југославији*, 215–24). Хор су у Сплиту дочекали масони Јуре Капић, уредник *Пучког листа* и председник Општине и Јосип Смодлака, посланик и један од зачетника политике Новог курса. За детаљан опис дочека у Сплиту, као и у другим градовима на путовањима 1910. Године видети: Комарчић, *На Адрију*, 113–116.

⁵¹¹ Читав низ имена појединаца и удружења, заједно са многим фотографијама: *Исто*.

⁵¹² Цитати из хрватске штампе према: Bezić, „Nastupi Beogradskog pevačkog društva“, 193, 194.

⁵¹³ „Београђани у Сарајеву. – Једна лепа српска свечаност у Сарајеву.“ Сличне тврдње доноси и путопис, напомињући да су „Муслимани плакали слушајући турске песме“. Комарчић, *На Адрију*, 19, 22.

⁵¹⁴ Наводи из листа *Слобода*, органа Хрватске пучке напредне странке, према: Комарчић, *На Адрију*, 119.

⁵¹⁵ „Koncerat beogradskog pjevačkog društva“, *Pjevački vjesnik* VII/ 9–10 (1911): 102.

писане и усмене нарације које су их пратиле. Тако је свечани банкет мостарских Срба био испуњен поетизованим емоцијама усијаног српства, које је подстицала здравица Алексе Шантића упућена Београђанима, док је наставак истог догађаја конструисао „јединство Срба и Хрвата, због чега је било одушевљенога клицања и бурних овација.“⁵¹⁶ Сарајевски лист *Српска ријеч* истицао је да гости „унесоше у нашу атмосферу сву свјежину своје српске душе, која се у слободи развила и расцвјетала“⁵¹⁷, али је у најави ванредног концерта БПД-а пледирао и на заједничку југословенску културу: Друштво је на молбу званичника и „браће Муслимана и Хрвата, одлучило да једну ноћ посвети сарајевској публици без разлике вјере“, која ће „имати прилике да вечерас осјети до ког се савршенства може дићи српска и југословенска национална музика“.⁵¹⁸ О масовном манифестовању јединства Срба и Хрвата сведочио је импозантан поноћни дочек Београђана у Сплиту. Пристаниште је било обасјано бенгалском ватром, брод с гостима поздрављала је маса од око две хиљаде људи која је махала марамама и шеширима, уз узвике одушевљења помешане са звуцима музике. Поздравни говори Јура Капића, Јосипа Смодлаке и званичника БПД-а пласирали су реторику о „међусобној слози“, „заједничком језику од Триглава до Балкана“, „братској љубави“ и „српско-хрватском јединству“, што је френетично одобравано од масе света, претежно омладине, која је потом спонтано формирала колону, пратећи госте до хотела.⁵¹⁹

Становници српске државе били су готово свакодневно информисани о поменутих путовањима БПД-а.⁵²⁰ Национална идеологија тога времена већ се

⁵¹⁶ Комрачић, *На Адрију*, 46.

⁵¹⁷ „Слава Београђанима у Сарајеву“, *Српска ријеч*, 13. 07. 1910, 5, према: Раџица, „*Slava Beogradanima!*“, 173.

⁵¹⁸ „Београдско пјевачко друштво у Сарајеву“, *Српска ријеч*, 13. 07. (изванредно издање) 1910, 1.

⁵¹⁹ Комрачић, *На Адрију*, 112–16.

⁵²⁰ „Прослава у Сарајеву. – Јуче је свечано освјећена застава Српског Женског Друштва у Сарајеву. – Кумовала је госпођа Љ. Крсмановић.“, *Политика*, 30. 06. 1910, 2; „Београђани у Сарајеву. – Београдском Певачком Друштву приређене су у Сарајеву највеће овације“, *Политика*, 1. 07. 1910, 2; „Београђани у Сарајеву. – Једна лепа српска свечаност у Сарајеву“, „Дневне вести. – Дружина ‘Станковић’ не иде на Цетиње“, *Политика*, 2. 08. 1910, 3; „Дневне вести. – Одлазак на прославу“, *Политика*, 11. 08. 1910, 2; „Телеграми. – Београђани у Мостару. – Концерт Београдског певачког друштва у Мостару“, *Политика*, 14. 08. 1910, 2; „Београђани у Сплету. – Одушевљени дочек ‘Београдског Певачког Друштва’ у Сплету. – Овације спљетских Хрвата и Срба Београђанима“, *Политика*, 22. 08. 1910, 2; „Београђани у Сплету. – Успеси ‘Београдског Певачког Друштва’ у Сплету. – Одлазак у Шибеник“, *Политика*, 23. 08. 1910, 3; „Београђани у Задру. – Концерт ‘Београдског Певачког Друштва’ у Шибенику. – Срби и Хрвати на целом Приморју утркују се да што лепше дочекају Београђане. – Бакет у Задру“, *Политика*, 25. 08. 1910, 2; „Чекајући Београђане

увелико умрежавала са манифестовањем (југо)словенског заједништва, које се снажно испољавало и у самом Београду. На пример, непосредно пред полазак БПД-а на путовања по региону 1910. године свесрдно су дочекана словенска соколска друштва, а потом и словеначко певачко друштво *Љубљански звон*.⁵²¹ Као препознатљиви обрасци грађанске културе, праксе попут хорског певаштва и соколства представљале су моћан фактор дисциплиновања ‘духа’ и ‘тела’ нације, али су се у годинама пре Првог светског рата показале и као делотворно поље учења све актуелније југословенске и словенске идеологије.⁵²² Када је у питању само певаштво, у чијим су се оквирима обликовали главни токови национале музике, последњи примери јасно су показали не само променљивост већ и релативност схватања нације и њених утврђених културних садржаја и граница. Уз одговарајуће стратегије представљања Мокрањца и БПД-а и интеракцију са реципијентима у комуникацијском контексту различитих градова региона, управо су канонска дела српске музике доживљена и као маркер југословенске културе.

11.4. ТРАДИЦИЈА И КУЛТУРА СЕЋАЊА: ПОЧЕЦИ МЕМОРИСАЊА МОКРАЊЦА И РЕПРЕЗЕНТАТИВНИ ХОРСКИ РЕПЕРТОАРИ У НОВООСНОВАНОЈ ДРЖАВИ (1919–1923)

Мапирање континуитета са предратним традицијама, омеђено напорима око материјалног, економског и културног консолидовања Београда после ратне катастрофе, чинило је незаобилазни део тежњи за организовањем престоничког музичког живота новоосноване Краљевине СХС. О томе је сведочио један од првих заједничких наступа београдских хора (1919), посвећен искључиво

– Аустријски жандарми у Сплету голим бајонетима су растеривали свет, да не дочека Београђане“, *Политика*, 26. 08. 1910, 1.

⁵²¹ „Словенски соколи у Београду“, *Политика*, 26. 06. 1910, 2; „Словенски конгрес“, *Политика*, 26. 06. 2010, 2; „Долазе Словенци!“, *Политика*, 25. 06. 2010, 1; „Дневне вести. – Концерт ‘Љубљанског звона’“, *Политика*, 26. 06. 2010, 2; „Позориште. – Словеначки концерт“, *Политика*, 26. 06. 2010: 3; „Словенци у Београду. – Седница у ‘Грађанској Касини’ и развођење гостију на ручак по домовима. – Помен на гробу Веле Нигринове. – Велике манифестације српско-словеначког братства.“, *Политика*, 28. 06. 1910, 2–3.

⁵²² О историјату Соколства: Владан Вукашиновић, Слађана Мијатовић, Соња Коцић, „Патриотизам Сокола – ‘Једна држава, један народ, једно Соколство’“, *Физичка култура* 68/2 (2014): 163–175. О Соколству као обрасцу ‘увежбавања’ нације: Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 351–54.

Мокрањчевом стваралаштву.⁵²³ Тај догађај није био гест којим су се окупљена певачка друштва “симболично (...) опростила са XIX веком“.⁵²⁴ Напротив. Он је чинио почетак у остваривању низа музичких догађаја доживљених, како се истицало, као обнављање култа „нашег народа према писцу незаборавних руковети“⁵²⁵, што је значило потврђивање вредности националне музичке ‘класике’ у новом времену. Међу њима су била још четири концерта, остварена у режији ПД *Станковић*, после којих ће уследити и манифестација преноса Мокрањчевих посмртних остатака из Скопља у Београд, септембра 1923. године.⁵²⁶ То су били интензивни почети меморисања Мокрањца као трајне ‘иконе’ националне културе.

У оквиру свих пет концерата представници млађих композиторских генерација одржали су и стручна предавања. Та музичко-просветитељска пракса, карактеристична за концертни живот већих европских средина, имала је у случају наведених догађаја и посебну симболику, јер су о Мокрањцу говорили његови млађи савременици и некадашњи ђаци. Увод у догађај из 1919. године дао је Милоје Милојевић,⁵²⁷ док су на каснијим концертима иступили Петар Крстић, Стеван Христић, Коста Манојловић и поново Милојевић: одржали су

⁵²³ Концерт је одржан у Касини, 20. октобра 1919. године. Наступали су: БПД, певачка друштва *Станковић*, *Обилић*, *Милошевац*, Српско-јеврејско певачко друштво, Хор Богословије Св. Саве, солисти Софија Предић-Андријашевић и Мијат Мијатовић, а дириговали су Стеван Христић, Хинко Маржинец и Станислав Бинички. На програму: IV, X, XI, XII, XV руковет, *Козар*, *Приморски напјеви*, *Њест свјат*, *Акатист Мајци Божјој*, *Козар*, „Песма Данице“ из комада *Балканска царица* и соло песма *Мирјано*. Уводну реч дао је Милоје Милојевић (Турлаков, *Летопис*, 84; С. К. Христић, „Рефлексије о Ст. Мокрањцу“, *Демократија*, 19. 10. 1919; Милоје Милојевић, „Стеван Ст. Мокрањац. – Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“, *Политика*, 20. 10. 1919, 1–2).

⁵²⁴ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, 181.

⁵²⁵ „’Станковић’ на турнеји кроз Чехословачку“, *Cotoedia* I/1 (1923) 29–30.

⁵²⁶ На четири концерта ПД *Станковић* наступали су Мирослава Бинички (сопран), Софија Предић-Андријашевић (сопран), Мијат Мијатовић (тенор), Милорад Јовановић (бас), Светозар Писаревић (бас), Момчило Мокрањац (клавир). Дириговали су Стеван Бинички и Хинко Маржинец. Први концерт (05. 11. 1922): *Мирјано*, I–IV руковет, *Тебе бога хвалим*, *Јадна драга*, *Румунске народне песме*, *Приморски напјеви*; други (02. 01. 1923): *Хвалите имја господње*, V–VIII туковет, *Хај*, *За инат* и *Болно чедо*; трећи (04. 03): IX–XII руковет, *О како безаконије*, *Две турске песме*, *Четири обредне кајде*, „Песма Данице“ из *Балканске царице*; четврти концерт (03. 06): XIII–XV руковет, *Акатисти*, *Две турске песме*, *Чекање*, *Козар*, *Лем Едим* (Привр., „Прво Мокрањчево вече“, *Време*, 07. 11. 1922, 4; „Концерти. – Четврто Мокрањчево (и последње) вече“, *Време*, 01. 06. 1923, 4; Станислав Винавер, „Музички преглед. – Неспоразуми о музичком национализму“, *Мисао* XI/3 (1923): 229–233; *У спомен Стевану Мокрањцу (1856–1914) – Четири велика концерта (1922–1923)* (Београд: Штампарииа и књиговезница Аце Максимовића, 1922); Турлаков, *Летопис*, 94–96, 99.

⁵²⁷ Предавање је штампано на дан концерта у листу *Политика*, а у незнатно модификованој форми и у часопису *Мисао* (Милоје Милојевић, „Стеван Ст. Мокрањац. Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“, *Политика*, 20. 10. 1919, 1–2; Исти, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *Мисао* I/2 (1919): 134–140).

предавањима о Мокрањцу као учитељу, аутору световних песама, духовних песама и о Мокрањчевој композиторској личности.⁵²⁸ Иако су ови говори представљали индивидуална позиционирања према непосредном музичком претходнику, што је тема каснијих разматрања, поједни од њих укључивали су и лична сећања, уклапајући се у контекст обнове насилно прекинутог музичког континуитета.

То је нарочито карактерисало концерт из 1919. године, када је активирање успомене на „творца српске националне музичке граматике“,⁵²⁹ „музичара који је српским хорovima тако рећи створио репертоар“, подстакло послератну обнову рада у певачким друштвима и убрзало „њихов излазак пред публику“.⁵³⁰ Воља „да се настави прекинути конач“, како је том приликом забележио драматург и публициста Велимир Живојиновић, имала је у првој поратној години и нарочиту психолошку димензију. „Оно усрдно одушевљење“, писао је Живојиновић, „није било само резултат естетског уживања, него и једна дубља и узвишенија манифестација“, јер је ‘оживљавање’ традиције производило снажан афективни утицај у превазилажењу ратних фрустрација, који је обузимао и препуну салу и извођаче:

„Осећало се да дух Мокрањчев живи још међу нама, да у слуху певача, међу којима има тако много старих, познатих лица, још откуцава такт Мокрањчевог штапића, да дах композиторов веје и међу нама у партеру, и још више међу онима на позорници, да су и традиција и култ, као замахом какве психичке инерције, пренесени преко овога јаза од неколико година.“⁵³¹

⁵²⁸ У спомен Стевану Мокрањцу (1856–1914) – Четири велика концерта (1922–1923), 5. Крстићево предавање штампано је у самом програму посвећеном циклусу концерата (П. Ј. Крстић, „Стеван Ст. Мокрањац (1855–1914)“, У спомен Стевану Мокрањцу, 7–9), а Милојевић је о композиторској личности Мокрањца објавио обимну студију, која је током године излазила у наставцима у Српском књижевном гласнику, појавивши се касније, у скраћеној верзији, и у Милојевићевој првој збирци студија и чланака (Милоје Милојевић, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, Српски књижевни гласник XI/3 (1923), 186–195; XI/4 (1923): 276–283; XI/5 (1923): 354–365; Исти, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, Музичке студије и чланци I, 82–118). Манојловић је 1923. године објавио обиман чланак о Мокрањчевој црквеној музици, који великим делом произилази из његове монографије, штампане у време комеморације Мокрањцу, септембра исте године (К. П. Манојловић, „О Стевану Ст. Мокрањцу као црквеном композитору“, Просветни гласник 5 (1923): 280–88; Манојловић, Споменица Стевану Ст. Мокрањцу).

⁵²⁹ Милојевић, „Стеван Ст. Мокрањац. Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“, 1.

⁵³⁰ Христић, „Рефлексије о Ст. Мокрањцу“.

⁵³¹ Велмож [Велимир Живојиновић], „Три концерта“, Мисао I/2 (1919): 5–6.

Нарочити показатељ односа према Мокрањцу као ‘великану’ нације представљала је манифестација преноса композиторовог тела са гробља у Скопљу на Ново гробље у Београду. Иницирана у масонским круговима,⁵³² она је имала значај великог државног и националног догађаја, који је укључио црквене обреде у Скопљу (26. септембар), пренос Мокрањчевог ковчега возом до Београда (27. септембар) и дводневне комеморативне свечаности у престоници (28–29. септембар).⁵³³

Манифестација је од почетка сведочила о организованом, али и великом спонтаном одзиву хорске популације и грађанства из различитих крајева земље. Певачка друштва су „излазила на станице“ да би „дуж целог пута“ од Скопља одавала пошту композитору. За то време у Београд су пристизале певачке делегације из десетина градова и мањих места, најављујући огромне размере централног дела свечаности.⁵³⁴ Поједине дружине одржале су помене у својим срединама,⁵³⁵ о догађајима су извештавали новински медији, Морањчевом стваралаштву посвећивани су стручни радови,⁵³⁶ а на насловној страни *Политике*

⁵³² Према подацима из масонског гласила, идеја је потекла од Ђорђа Вајферта, „врховнога шефа“ Велике ложе, који је преузео и трошкове манифестације (Ј. А., „In memoiam. Брат Стеван Ст. Мокрањац. Велики композитор и доп. члан Академије“, *Неумар* II/21 (1923): 626–28).

⁵³³ „Пренос смртних остатака Ст. Мокрањца“, *Време*, 27. 09. 1923, 3; „Последње почасте националним радницима. – Вечерас стижу, из Скопља, посмртни остаци Стевана Мокрањца. – 25 певачких друштава и 83 делегације из свих крајева Краљевине присуствоваће погребу. – У недељу, погреб војводе Вука“, *Време*, 28. 09. 1923, 4; „Програм Мокрањчевог преноса. – Пренос, конгреси, концерат“, *Политика*, 28. 09. 1923, 5.

⁵³⁴ „Београдска хроника. – Данас: Цела земља одаје почаст Стевану Морањцу. – Изасланства из свих крајева земље присуствоваће спроводу“, *Време*, 29. 09. 1923, 5. Према истом извору, у Београд су дошли изасланици из следећих места: Алексинац, Баљалука, Бачка Градишка, Брод, Власотинци, Велика Кикинда, Вуковар, Велики Бечкерек, Врање, Вировитица, Винковци, Гудовац, Хрватска Глина, Дервента, Драгутиново, Долово, Дубровник, Жича, Загреб, Избиште, Сомбор, Стари Бечеј, Скопље, Тетово, Рума, Рача, Панчево, Параћин, Пожега, Пожаревац, Пирот, Плевље, Огулин, Осиек, Ниш, Нова Градишка, Књажевац, Котор, Срем, Карловци, Краљево, Каћ, Ковин, Лесковац, Мокрин, Меленци, Младеновац, Марибор, Љубљана, Нови Сад, Свилајнац, Слатина, Сокобања, Смедерево, Стари Адибеговац, Сремчица, Сисак, Трстеник, Томашевац, Тузла, Улма, Ужице, Цетиње, Чуруг, Шабац.

⁵³⁵ На пример, Пјевачко друштво *Дубрава* и Српско пјевачко друштво *Слога* одржали су помен вече Мокрањцу у Официрском дому у Дубровнику („Дубровник Ст Мокрањцу“, (Извештај „Политици“), *Политика*, 29. 09. 1923, 5.

⁵³⁶ Поред наведених београдских извора, треба поменути и текст Петра Крстића о припремама за комеморацију, објављен у загребачком музичком часопису *Sv. Cecilija* (Р. Ј. К., „Србија. – Пренос Мокрањчевих посмртних остатака у Београд“, *Sv. Cecilija* 5 (1923): 151–52).

грађанство је могло да прочита Нушићева сећања на композитора и на последње тренутке Мокрањчевог избегличког живота у Скопљу почетком Великог рата.⁵³⁷

Програм првога дана свечаности у Београду обухватао је карактеристичне ритуале масовних хорских фестивала, који су били у функцији комеморативног чина.⁵³⁸ Поворку, која се према утврђеном протоколу кретала централним градским улицама, чинили су представници двора, цркве, министри просвете и вера, заступници Српске краљевске академије, Универзитета, масонске ложе, бројних установа културе и удружења, укључујући и хористе 25 дружина, изасланства 27 српских, хрватских и словеначких певачких друштава, одборе српског, хрватског и словеначког певачког савеза, две војне музике, групације ученика музичких школа и старијих средњошколаца, чланове Савеза извданика и планиници, Соколског савеза Краљевине СХС, композиторову породицу, пријатеље и бројно грађанство.⁵³⁹ Дневни листови бележили су присуство масе посматрача:

„Не само тротоари и већи део трга него и сами позоришни балкони, Кнежев споменик, па чак и фењери око њега и кровови засталих трамваја били су начичкани гледаоцима. А сам спровод није био мали: када је ковчег стајао пред Позориштем, крст на челу поворке био је већ на завијутку у Александрову улицу.“⁵⁴⁰

⁵³⁷ Бран. Нушић, „Како је радио и умро Ст. Ст. Мокрањац“ (из Споменице Ст. Ст. Мокрањцу), *Политика*, 29. 09. 1923, 1–2; иста сећања нашла су се и у тек објављеној Манојловићевој монографији посвећеној Мокрањцу.

⁵³⁸ Програм првога дана: 1. Мокрањчев ковчег изложен у Саборној цркви; 2. Опело, чинодејствује епископ бачки Иринеј са 12 свештеника; БПД пева делове из Мокрањчевог Опела фис-мол и Христићево „Свјати Боже“; говор епископа Иринеја; 3. Образовање поворке пред Саборном црквом; говор Александра Белића, секретар Краљевске академије наука; кретање поворке улицом Краља Петра и Кнез Михајловом; заустављање код Народног позоришта: говор Станислава Биничког, директора Опере и диригента ПД *Станковић*; наставак колоне Коларчевом, заустављање на Теразијама: говор Виктора Новака, професора Универзитета у Загребу и председник ПД *Лисински*; скретање поворке у улицу Краља Александра и наставак ка гробљу; 4. Помен на гробу; певају БПД и АПД *Обилић*; говори Јосип Видали, председник Хрватског пјевачког савеза; током упока певачка друштва певају „Леле, Стано, мори“ из V руковети; 5. Увече заједничка вечера представника певачких друштава у хотелу *Имperiјал* („Последње почаст националним радницима“; „Програм Мокрањчевог преноса. – Пренос, конгреси, концерат.“, *Политика*, 28. 09. 1923, 5; „Слава Стевану Мокрањцу. – Посмртни остаци великог уметника спуштени су јуче у вечиту кућу, уз учешће целог Београда и представника целог народа.“, *Политика*, 30. 09. 1923, 5–6; „Дневне вести. – Посмртни остаци Ст. Мокрањца у Београду“, *Политика*, 29. 09. 1923, 5).

⁵³⁹ Исто; „Програм Мокрањчевог преноса“.

⁵⁴⁰ „Слава Стевану Мокрањцу“.

Мобилисаност огромног броја људи асоцирала је на некадашњу прославу БПД-а из 1903. године, а на њу су упућивали и елементи естетизације и театрализације догађаја. „Видело се“, коментарисао је новински извештач, „да је та пратња замисао једног позоришног човека: г Бранислава Нушића“, иначе председника Главног одбора комеморације.⁵⁴¹ Пажњу је највише привлачила покретна ефемерна скулптура са посмртним ковчегом, која „није личила на мртвачка кола у помпи погребног предузећа“, већ на „шарена кола са једне народске светковине“.⁵⁴² Њена симболика слала је поруке о национално-фолклорном витализму садржаном у Мокрањчевом делу, што се на својеврстан начин могло уочити и на крају самог погребња: тренутак завршног чина упокоја, после последњег помена, није био праћен уобичајеним, црквеним појањем, већ песмом „Леле, Стано, мори“ из V руковети, коју су певали сви присутни хорони.⁵⁴³

Укључивање добро познатих етносиболистичких топоса, иако дозирано с обзиром на комеморативни карактер манифестације, уклапало се у реканонизацију Мокрањца у новом времену. Тај процес мапирани су истакнути представници Цркве (епископ Иринеј), Краљевске академије наука (Александар Белић), Позоришта, универзитетских кругова и српског и хрватског певаштва (Станислав Бинички; Виктор Новак), који су говорили о аспектима Мокрањчевог рада и исказивали ставове о савременом значају националног ‘великана’. Тако је маса света имала прилику да слуша о уметниковим доприносима црквеном појању, а понајвише о његовом утемељивачком раду на сакупљању и уметничком обликовању народних песама. Белић је тај рад акцендовао као истраживачки и уметнички аманет будућим генерацијама, које треба да наставе Мокрањчевим путем: да оформе „сручне центре у којима ће се у великим размерама зналачки прибирати наши музички мотиви“ и „да негују праву уметничку музику, основану на народном духу и пропуштену кроз музички таленат појединаца.“⁵⁴⁴ Уз ове мисли о развоју у будућности, многобројни посматрачи примали су и поруке о

⁵⁴¹ Исто.

⁵⁴² Постоље с ковчегом било је украшено пиротским ћилимима. Напред је седео гулсар, а у зачељу су седеле две музе. Точкове кола са постољем красили су зелени венци. Кола је вукло шест белаца, које су водили „вођи обучени у костиме оних крајева у којима је Мокрањац скупљао руковети“.

Исто.

⁵⁴³ Исто.

⁵⁴⁴ Исто.

трајној вредности Мокрањчевих руковети, што је у говору Биничког кулминирало метафором о композиторовој бесмртности:

„За Бетовена је речено: Да Лудвиг ван Бетовен није написао ништа друго осим његових девет симфонија, опет би он био неумрли Лудвиг ван Бетовен. Исто тако можемо ми рећи за Мокрањаца: Да Стеван Мокрањац није написао ништа друго осим његових петнаест руковети, опет би он био неумрли Стеван Мокрањац.“⁵⁴⁵

Ова обраћања јавности одликовала су се осавремењеном реториком, очишћеном од излива пренаглашене осећајности и патетике некадашњих национално-романтичарских говора о народној песми и написа о Морањцу. На старије нарави је једино је подсећао говор Виктора Новака, који је активирао идеолошко-политичке актуелности савременог тренутка. Величајући Мокрањчеву покретачку улогу у музичкоисторијским везама Срба и Хрвата и заједничкој тежњи ка стварању југословенске музичке уметности, Новак је свој говор замислио као директно обраћање композитору:

„Светли геније (...)

(...) твој рад остављао (је) и међу браћом Хрватима, уз артистичке, и дубоке националне бразде, још онда кад нам је свима национални успех историске 1918 изгледао столећима удаљен. Онда си ти био духовни мост, који си својим делима спајао растављену браћу с најплеменитијим, и најбогатијим што је имала у себи српска национална душа (...)

И ти који настављаш и развијаш идеје незаборавнога Корнелија Станковића, савременика Ватрославу Лисинском, повезао си баш том својом идеологијом и нас Хрвате, који смо у њој видели и гледали сродне идеале и сродне циљеве у развоју наше, југословенске, музичке уметности. Повезао си са собом и са свима Србима и оне Хрвате који су те упознали у концертној сали, одушевљавајући се и дивећи се твојим уметнинама у искреном и истинском упознавању једне душе и једнога осећаја који су прадедови наши унели у свој заједнички експресив, своју народну песму (...)⁵⁴⁶

У штампи је коментарисано да је Новаково иступање било праћено „са највећом пажњом и са оном радошћу коју Београд увек осећа када слуша поштене речи ког брата Хрвата“.⁵⁴⁷ Његов говор чинио је својеврстан увод у други дан свечаности, када се на „Мокрањчев дан, који је (...) прослављен са толико помпе и

⁵⁴⁵ Исто.

⁵⁴⁶ Исто, 5–6.

⁵⁴⁷ Исто.

захвалности народне“, надовезао рад око институционалне реорганизације певаштва у новој држави.⁵⁴⁸

Наиме, у складу са интегративном формулом ‘троименог народа’, која је била прокламована и Видовданским уставом (1921), поједини интелектуалци и музичари тежили су оснивању Лиге савеза српских, хрватских и словеначких певачких друштава, као јединственог тела ‘племенских’ певачких организација. Стога су певачки конгреси представљали централне догађаје другог дана манифестације. Они су одржани између јутарњег певања хорова различитих конфесија у београдским храмовима, које је слало поруку о верској толеранцији нове државе, и вечерњег концерта посвећеног Мокрањцу.⁵⁴⁹

Карактеристично је да је први конгрес био посвећен укидању предратног Савеза српских певачких друштава, организованог у Сомбору, који је окупљао махом војвођанске хорове, док се на другом састанку приступило оснивању новог, истоименог удружења са центром у Београду.⁵⁵⁰ Током председавања тим оснивачким конгресом Банислав Нушић је истакао „потребу овог консолидовања у једињењу снага и замашнијег полета“,⁵⁵¹ што је требало да значи и нову основу организовања српског певаштва, коначно неодељеног политичким границама. Символика јединства са центром у престоници назначена је и часништвом оснивачког конгреса, које су чинили представници певаштва из Београда, Сомбора и Скопља.⁵⁵² Том приликом изгласана су правила Савеза српских

⁵⁴⁸ „На путу уједињења. – Конгрес певачких друштава. – Ликвидација Савеза војвођанских певачких друштава и стварање Савеза Српских певачких друштава“, *Време*, 30. 09. 1923, 4.

⁵⁴⁹ Програм другог дана: 1. Певају хорови свих конфесија у београдским храмовима: Панчевачко СПЦПД (Саборна црква); ПД *Јавор-Гусле* из Шида (Вазнесенска црква), Хрватско певачко друштво *Одјек* из Земунa (Католичка црква), Јеврејско певачко друштво из Панчева (Бет-Израел), Хор новосадске Синагоге (Синагога); 2. Просторије БПД-а: Конгрес сомборског Савеза српских певачких друштава: одлука о гашењу Савеза; 3. Дворана ПД *Станковић*: Конгрес свих српских певачких друштава: оснивање Савеза српских певачких друштава; 4. Сала Новог универзитета: Велики конгрес савеза српских, хрватских и словеначких певачких друштава: предлог о оснивању Лиге певачких савеза Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца; 5. Народно позориште: Велики концерт 17 певачких друштава, на програму претежно Мокрањчеве композиције. Редитељ концерта Витомир Богић („Последње почаст националним радницима“, „Програм Мокрањчевог преноса“, „Слава Стевану Мокрањцу“, „Дневне вести. – Посмртни остаци Ст. Мокрањца у Београду“, „На путу уједињења. – Конгрес певачких друштава“.

⁵⁵⁰ „Београдска хроника. – Основан је јуче Савез српских певачких друштава“, *Време*, 1. 10. 1923, 4; „Конгрес Савеза певачких друштава у Краљевини С.Х.С“, *Политика*, 1. 10. 1923, 4.

⁵⁵¹ „Београдска хроника. – Основан је јуче Савез“.

⁵⁵² Нушић је за председника часништва кандидовао старог академика и некадашњег предводник БПД-а, Стеву Тодоровића, а за потпредседнике архимандрита Стевана Илкића, председника претходно угашеног сомборског савеза и Милутина Татића, председника ПД *Мокрањац* из Скопља. *Исто*.

певачких друштава, за његовог председника изабран је професор Универзитета Драгољуб Аранђеловић, некадашњи председник АПД *Обилић*, а у Савез се већ истога дана уписало 62 певачка друштва.⁵⁵³

Трећи конгрес био је предвиђен за формулисање предлога о оснивању Лиге савеза српских, хрватских и словеначких певачких друштава, која би се, потом, прокламовала на најављеној утакмици певачких друштава у Загребу, почетком децембра исте године.⁵⁵⁴ Упкос чињеници да се већ уочи одржавања конгреса знало да Савез хрватских певачких друштава (СХПД) неће подржати образовање Лиге, од зацртаних планова није се одустајало. О свему је извештавала и српска штампа, преневши разлоге заузимања хрватског става, као и издвојено мишљење ХПД *Лисински*:

„Овај предлог образлажу садашњим социјалним приликама у држави, које су незгодне и штетне за развијање певачких друштава и музичку културу. Савез хрватских певачких друштава жели да сва три братска савеза остану у живом међусобном контакту и да се помажу у свим питањима напретка музичке културе.

Најјаче хрватско певачко друштво „Лисински“ даће изјаву да се приступи оснивању једног јединственог друштва.“⁵⁵⁵

Конгресом је председавао Матеј Хубад, тада директор Опере у Љубљани, уз асистенцију председника два певачка савеза, српског и хрватског – Драгољуба Аранђеловића и Јосипа Видалија. Према новинском извештају, очекивана изјава са хрватске стране није угрозила првобитне планове, јер је, „изузевши мандатора Хрватског Савеза, владало једнодушно одушевљење за један јединствени савез певачких друштава у Краљевини“. Одржано је неколико говора међу којима су били најзапаженији „говори г. Новака, председника Лисинског, и г. Милојевића, композитора“, потом је одабран одбор за израду пројекта правила Савеза, а председавајући је на крају закључио да је конгрес ‘својим достојанственим држањем и мирном аргументацијом импоновао’⁵⁵⁶

⁵⁵³ „Конгрес Савеза певачких друштава у Краљевини С.Х.С.“.

⁵⁵⁴ „На путу уједињења“; „Београдска хроника. – Основан је јуче Савез“.

⁵⁵⁵ „Хрвати желе да и даље засебно раде на уметничком пољу. Загреб 29. септембра.“, *Време*, 30. 10. 1923, 4.

⁵⁵⁶ Одбор су чинила по три хрватска, словеначка и српска представника: Виктор Новак, Божидар Широла и Светислав Станчић; Матеј Хубад, Антон Швигел, Зорко Преловец; Драгољуб Аранђеловић, Драгутин Миловановић и Жика Пауновић („Конгрес Савеза певачких друштава у Краљевини С.Х.С.“).

Сви ови подаци, сасвим непознати у досадашњој музичкој историографији, представљали су почетну етапу у формирању Јужнословенског певачког савеза (ЈПС), основаног 6. априла 1924. године у Љубљани, дакле нешто касније у односу на првобитне планове. Детаљно проучавање рада ове организације, кроз коју су се преламали не само бројни стручни и организациони, већ и проблеми политичке природе и конфликтних позиционирања према идеологији југословенства, представља значајну област будућих истраживања.⁵⁵⁷ У том контексту, из перспективе овога рада поједине премисе делују важне за испитивање функционисања самог ЈПС-а. Наиме, различити напори да се успостави чвршћа сарадња међу музичарима, да се организују заједнички догађаји, обрађују заједничке теме у југословенски оријентисаним часописима, те посебно да се путем јавне речи скреће пажња на бројне социјално-организационе, правне и материјалне проблеме саме струке и на потребе да се музици обрати значајнија пажња од стране надлежних државних институција проистицали су из заједничких интереса представника музичких професија на нивоу нове, југословенске државе. Формирање организација попут Удружења југословенских музичара, Савеза музичара у Краљевини СХС, као и Удружења музиканата Краљевине СХС, које су подразумевале индивидуално чланство, одвијало се релативно брзо, већ почетком двадесетих година, јер се очекивало да сталешко удруживање може да заштити појединце и обезбеди ефикасније решавање проблема који су их погађали.⁵⁵⁸ Свакако да су се идеолошко-политички аспекти учитавали у њихов рад, али се оне нису заснивале на јасно уврћеним национално-идеолошким аспектима и позиционирањима према конструисању одређеног типа националне музике. Са друге стране, ЈПС је заступао интегрално југословенство,

⁵⁵⁷ О ЈПС-у је до сада веома мало писано у оквиру разматрања појединих проблема који су пратили и ову организацију. Видети: Димић, *Културна политика Југославије*, књ. III, 312–325; Биљана Милановић, „Часопис Музика као заступник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века“, у *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, ур. Мелита Милин и Мирјана Веселиновић-Хофман (Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010), 143–162; Иста, „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“, Александар Васић, „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба“, *Музикологија* 17 (2014): 155–66.

⁵⁵⁸ Поменуто Удружење музиканата, основано је 28. 09. 1921. године и окупљало је представнике популарне музичке културе (АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, Правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд, 1926, СЂК-198). Као и друга два удружења о којима је раније било речи, имало је за циљ решавање разних социјалних, правних и материјалних питања својих чланова.

с идејом да се створи јединствена, национална југословенска музика која ће превазићи све претходне национално-етнике партикуларизме. Подразумевао је колективно чланство, односно хорове, а не појединачне музичаре, имао је за циљ укидање националних хорских савеза који су пре његовог оснивања постојали, уз залагање за организовање и рад свесловенског певачког савеза. На тој линији постојали су и његови конфликти са СХПД-ом (1875), који није прихватао сопствено дезорганизовање и који је био за опцију о заједничком удружењу, али сачињеном од засебних, ‘племенских’ певачких савеза.⁵⁵⁹ Међутим, подаци о непосредној предисторији оснивања ЈПС-а показују да је првобитна замисао Лиге као коегзистенције националних савеза била ближа потоњем позиционирању СХПД-а, што упућује на испитивање промена која су по питању односа према југословенству и расположења према хорском удруживању на нивоу државе обележавала оба савеза и њихове представнике.⁵⁶⁰

У контексту актуелне проблематике креирања српске музике назначеног времена важно је имати у виду да су први кораци институционалног умрежавања певаштва у увећаним државним оквирима учињени управо у склопу велике манифестације посвећене Мокрањцу, који је тим гестом меморисан као ‘величина’ не само српске, већ и југословенске културе. Тиме се успостављала веза са оним аспектима његовог рада који су чинили део предратних манифестација југословенства, што је у новим условима политичког јединства представљало један од значајних улога за реактуелизацију и реафирмацију његовог опуса.

Репертоари хорских концерата, као и гостовања певачких ансамбала по оснивању Краљевине СХС, директно су се надовезивали на праксе успостављене у годинама пре Првог светског рата. Кроз њих се одвијала изразита линија међусобног музичког и национално-идеолошког умрежавања, која је паралелно и

⁵⁵⁹ Видети извештаје и записнике са годишњих конгреса ЈПС-а и текстове Косте Манојловића и Михаила Вукдраговића цитиране у Милановић, „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“.

⁵⁶⁰ Посебно је индикативно и питање такозваних вансавезних хрватских певачких друштва, која су се током међуратног периода прикључивала ЈПС-у, остајала у њему или после дужег или краћег времена иступала из Савеза. Потписници при оснивању ЈПС-а у Љубљани били су: за Савез српских певачких друштава Коста Манојловић, за вансавезна певачка друштва *Лисински*, *Дубрава* и *Јека* Виктор Новак, за Звезу Словенских певских зборов Матеј Хубад (председник) и Др. Швигел (потпредседник) (АМИСАНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, Правила Јужнословенског певачког савеза, Љубљана, 1924; СЂК-195).

у сагласју са потврђивањем представа о српској националној музици упућивала и на континуитет присуства југословенске идентификације. Мокрањчева дела имала су истакнуту улогу у том контексту.

Наставило се и са представљањем националне музике у оквиру хорских концертних формата које су у предратном раздобљу успоставиле истакнуте певачке дружине. Програми наступа репрезентативних ансамбала често су обухватили дела Мокрањца и његових млађих савременика, али су се усмеравали и на искључиво извођење новонасталих опуса, што је чинило део стратегија модернизације репертоара и стваралачког етаблирања млађе композиторске генерације у доминантне токове конструисања националне традиције почетком треће деценије XX века.

Међу таквим догађајима налазили су се, на пример, духовни концерти БПД-а, када су опуси Христића, Милојевића, Манојловића и Мокрањца извођени са делима руске духовне музике.⁵⁶¹ Такође, композиције православне провенијенције из пера савремених српских аутора представљане су уз остварења интернационално важеће музичке ‘класике’. Иако је то био већ опробани начин високоуметничког легитимисања националне традиције, поједини догађаји могли су да имају и додатну симболику.

На пример, комеморативни концерт поводом смрти краља Петра I, са представљањем Милојевићевог Опела бе-мол за мушки хор, Христићевог Опела бе-мол за мешовити хор, духовних композиција Биничког (*Оче наш*) и Манојловића и на крају Моцартовог *Реквијема*, сведочио је о естетском аспекту као критеријуму за избор репертоара, па је и сам повод догађаја – помен првом југословенском краљу – сугерисао превазилажење верских разлика новоосноване државе кроз ‘чисто’ уметнички чин.⁵⁶² Уметнички контекст догађаја појачан је и

⁵⁶¹ Духовни концерти БПД-а (дир. Коста Манојловић) у Мањежу: 7. априла 1920. године (на програму опуси Христића, Ребикова, Ведеља, Малашкина, Милојевића, Манојловића, Мокрањца, Гуноа) и 29. априла 1921. године (на програму опуси Гречанинова, Милојевића и Манојловића). Милоје Милојевић, „Духовни концерт Београдског певачког друштва (Манеж 7. априла 1920)“, *Политика*, 09. 04. 1920, 3; Ми., „Духовни концерт Београдског певачког друштва“, *Политика*, 03. 05. 1921, 3; Турлаков, *Летопис*, 87–88.

⁵⁶² Карактеристична је у том контексту била и најава догађаја: „Вечерашњи духовни концерт у помен Краља Петра Првог представља један од најзначајнијих уметничких догађаја ове сезоне. Богат и високо уметнички програм садржи у своме прво делу религиозне композиције најугледнијих наших композитора, а у другом делу бесмртни велики ‘Реквијем’ Моцарта који ће се том приликом први пут чути у Београду (...)“. „Позориште. – Велики духовни концерт“, *Политика*, 14. 10. 1921, 3.

засебно објављеним текстом из пера Милоја Милојевића о Моцарту као ‘бесмртном генију’ и његовом *Реквијему* као уметничком тестаменту.⁵⁶³ Све то заједно сведочило је о огромној разлици у односу на некадашњу функционалну улогу музике при значајним националним и државним манифестацијама.

Представљање националних хорских остварења било је израженије у сфери световне музике, која је и раније чинила окосницу музичког обликовања нације кроз конструисање традиције. Међутим, репрезентативни концерти ређе су обухватили композиције искључиво српских аутора. Такав је, на пример, био наступ хора *Обилић*, који је делима Мокрањца, Маринковића, Биничког и Крстића најавио велику турнеју овога ансамбла по јужним градовима државе (1923).⁵⁶⁴ Успех тог догађаја код публике протумачен је као значајан „не само уметнички, већ и национално“, јер ансамбл путује „у крајеве“ одакле потичу „Мокрањчева надахнућа“.⁵⁶⁵

Програми који су обједињавали дела српских, хрватских и словеначких композитора били су заступљенији, а истакнути хорови изводили су их и на првим поратним гостовањима унутар државе и у иностранству. Они су најчеште представљали савремена, модернија остварења, али су у тај контекст често укључивали и Мокрањчеве руковети. На тај начин конструисале су се представе о заједничкој, југословенској традицији и Мокрањчевом опусу као ‘класичној’, полазној основи њене модернизације.⁵⁶⁶ Обликовање таквих хорских програма одвијао по ‘племенском кључу’, што је имало антиципацију у предратном концертном моделу који је успоставио најстарији београдски хор. Рачунало се и на проверену комуникативност Мокрањчевих дела, а реминисценције на некадашње иностране успехе БПД-а мапирале су континуитет остварен у новом

⁵⁶³ М. Милојевић, „Моцарт. Поводом извођења Реквијем-а у Београду, 14. октобра 1921. год. – У помен Петру Великом, Краљу Ослободиоцу.“, *Политика*, 14. 10. 1921, 1–2.

⁵⁶⁴ „Концерат ‘Обилића’“, *Политика*, 29. 06, 1923, 4–5; „Београдска хроника. – Концерти. – Концерт ‘Обилића’“, *Време*, 03. 07. 1923, 5.

⁵⁶⁵ Исто. Детаље о турнеји која је потом уследила преносила је дневна штампа: „Пут ‘Обилића’“. – ‘Обилић’ сутра полази на пут у Јужну Србију. – Програм пута.“, *Политика*, 04. 07. 1923, 4; „Дочек ‘Обилића’ у Куманову. (Извештај ‘Политици’)“, *Политика*, 08. 07. 1923, 4; „‘Обилић’ у Скопљу. (Извештај ‘Политици’)“, *Политика*, 09. 07. 1923, 3; „‘Обилић’ у Кичеву. (Извештај ‘Политици’)“, *Политика*, 12. 07. 1923, 3; „‘Обилић’ у Струзи“, *Политика*, 14. 07. 1923, 6.

⁵⁶⁶ На пример, програм гостовања БПД-а у Сарајеву, Мостару, Дубровнику, Сплиту и Шивбенику: Мокрањца, XV руковет; Славенски, *Вода звира*; Коњовић, *Орошен ђердан*, Христић: *Јесен*; Брамс, *Божанска ноћ* и *У позну јесен*; Лајовић, *Лан*; Милојевић, *Дуго се поље зелени*; Мокрањца, X руковет. Ђаковић, „Летопис Друштва (1853–2003): II (1919–1941)“ 80.

времену. Карактеристичан је у том смислу био коментар о првој турнеји хора *Станковић* по чехословачким градовима:

„На овај турне, који је можда прва послератна манифестација наше фолклорне певачке уметности у иностранству, ‘Станковић’ је понео Мокрањца, од Хрвата понео је Жгањца, а од Словенаца г. Хубада.

Према извештајима који су стигли из Прага (...) ‘Станковић’ је наишао на овом првом турнеју ванредан пријем, сличан ономе, кога је некад постигао у иностранству славни Мокрањцац, кад је са својим ‘Београдским Певачким Друштвом’ давао концерте по Европи и ишао до Москве.“⁵⁶⁷

Судећи према сачуваним подацима, репрезентативни ансамбли из Загреба и Љубљане прихватили су концертни формат југословенског хорског програма, који је био најчешћи приликом њихових гостовања у Београду, југословенских турнеја, али и насупа у иностранству, о чему сведоче информације из загребачког часописа *Sv. Cecilija*. О овим догађајима писала је и престоничка штампа, пратећи њихове наступе у Београду. У периоду од 1920–23. године било је више таквих гостовања: концерти ХАПД *Младост* из Загреба (1. април 1920) са програмом од *30 Југословенских пучких попијевки* Антуна Добронића, ХПД *Коло* из Загреба (11. новембар 1921) са хоровима Мокрањца, Штолцера (Славенског), Коњовића, Гргошевића, Широле, Јосефовића, Добронића, те руских и чешких аутора, ПД *Лисински* из Загреба (5. дец. 1921) са делима Коњовића, Лотке, Христића, Мокрањца, Милојевића, Хубада, Бајића, Широле, Јосефовића, САПД *Балкан* из Загреба (28. марта 1922), са извођењем композиција Милојевића и Готовца, Хор Глазбене матице из Љубљане (12. и 14. маја 1922), са делима Морањца, Хубада, Шваба, Лајовица, Адамича, Крека, Когоја.⁵⁶⁸

Чињеница је да су такви концерти подржавани и поздрављани од стране власти. О томе сведоче примери присуства високих функционера овим догађајима, као и свечани приједи „братских“ гостију.⁵⁶⁹ Такође, на сличан начин

⁵⁶⁷ „‘Станковић’ на турнеји кроз Чехословачку“, *Comœdia* I/1 (1923): 29–30.

⁵⁶⁸ Милоје Милојевић, „Концерт ‘Кола’ у Касини 11.-XI.-1921.“, *Политика*, 12. 11. 1921, 2; Исти, „Лисински. Поводом уметничке турнеје кроз српске крајеве наше отаџбине.“, *Политика*, 05. 12. 1921, 2–3; Исти, „Први концерт Глазбене матице. – ‘Манеж’ – 12. маја 1922.“, *Политика*, 13. 05. 1922, 4; „Београдска кроника. – ‘Глазбена Матица’ у Београду, *Време*, 13. 05. 1922, 4; М. М., „Балкан у Београду. Концерт у Манежу“, *Политика*, 27. и 28. 03. 1922.

⁵⁶⁹ Концерту Хора Глазбене матице из Љубљане присуствовали су министри Прибићевић и Марковић, председници Скупштине и Општине, чешки посланик и други званичници, а Општина је приредила почасни ручак за госте код *Имperiјала* („Београдска кроника. – ‘Глазбена Матица’ у Београду“). Наступ *Кола* отпратили су народни посланици, дипломате, министри Прибићевић и

дочекан је и хор ПД *Станковић* у Загребу, маја 1923. године, током првог послератног представљања једног српског хора у Загребу и Љубљани.⁵⁷⁰ Наступи су били симбол званичне националне политике. Ширили су пожељне обрасце кохезије југословенских народа, а у београдској штампи подвлачили су их и Милојевићеви наративи о југословенству, којима их је пратио кроз музичке критике у *Политици*. С обзиром на истражени контекст, овакви концерти потврђивали су да је у сфери певаштва до тренутака заједништва заиста и долазило и да су се тада прескриптивни обрасци поклапали са очекивањима публике, којој су били намењени.

Досадашња разматрања показала су да је креирање националне уметничке музике у Србији на почетку XX века интерферирало са идеолошко-политичким и културним контекстом и да је активно доприносило токовима националне хомогенизације и социјалне диференцијације, те да је и у пољу саме музичке културе чинило снажан агенс процеса професионализације, формирања вредносних мерила и јачања хијерахованих односа унутар институционалног поретка и структурисања репертоара. С обзиром на структуралну слабост самог музичког поља, мит о патријархалној култури, који је већ егзистирао у другим интелектуално-уметничким сферама, имао је највише изгледа да послужи као доминантна идеолошко-поетичка основа у креирању националне уметничке музике и њене традиције. Показало се да је Мокрањчев уметнички пројекат, усмерен на конструисање интегралне традиције народне песме као означитеља јединствене нације, био нарочито дејствен у том контексту. Извођачке и репертоарске стратегије и поље моћи које га је промовисало чинили су значајне факторе система кодификације руковетних циклуса као централне вредности у формирању уметничке музике. Реакције и елитних и ширих слојева грађанске публике сведочиле су о успешности тих стратегија. Руковети, а са њима и други опуси Мокрањчевих старијих, те потом све више и млађих савременика, чинили

Кризман. На почасној вечери код *Париза* изговорене су многобројне здравице и братски говори (Милојевић, „Концерт ‘Кола’ у Касини“)

⁵⁷⁰ На загребачкој станици 60 певача предвођених Станиславом Биничким сачекао је „удружени хор свих певачких друштава“ чланова ХПС-а, поздравивши их „братски и одушевљено“. *Политика* је том приликом, доносећи вести из Загреба, пренела да је први концерт у Глазбеном заводу „најавио (...) одмах велики уметнички успех“, док су певачи на другом концерту дошли „до највишега изражаја својих уметничких способности у техничком смилу и у схватању народне песме тако јасно оцртане у Мокрањчевим руковетима.“ („’Станковић’ у Загребу. Извештај ‘Политици’. – Загреб, 11. маја.“, *Политика*, 12. 05. 1923, 4).

су динамично поље произвођења уметничке музике, али и медијум когнитивно предочивих и афективно доживљених представа националног заједништва, тренутке 'отелотворења' нације. То поље функционисало је у оквирима хорске културе као споју професионализма и аматеризма, елитизма и егалитаризма, што је чинило и специфичност доминантних токова српске националне уметничке музике на почетку XX века.

III ОГРАНИЧЕНИ ОКВИРИ НАЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ И НАРАТИВИ О НАЦИОНАЛНОЈ УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ

12. ВИСОКОУМЕТНИЧКА И ПОПУЛАРНА МУЗИКА И КАНОН С МАРГИНЕ

Стварање модерног концертног света Београда било је споро, али су процеси на почетку века указивали на формирање одређених репертоарских формата који су чинили главну спону са ширим европским окружењем. Они су представљали важан полигон трансформације музичког живота и истовремено указивали на аспекте модернизацијских процеса престонице. Наредна разматрања показује како су се извођачке праксе у Србији на почетку века постепено усмеравале ка физиономији модерног концертног света. Ово поље налазило се у фази настанка, али је указивало на тежње да се превасходно изводе инострани репертоари. То је на посебно начине упућивало на протагонисте концертног живота и на њихове идеје о музичкој едукацији грађанства. Међутим, ови процеси одвијали су се упоредо са контекстом музичке комерцијализације, показујући да се рецепцијски потенцијал београдске публике гранао у различитим правцима и да је национална музика коју су прихватили у оквиру хорске културе била важно, али никако не и једино поље њихових интересовања.

Издвојене су, са једне стране, музичке беседе и концерти солиста и ансамбала, односно различите репертоарске варијанте формалних музичких догађаја, у чијим оквирима су настајали и програми *високоуметничке* музике. Са друге стране, назначено је поље неформалне забаве са новим праксама из света *популарне* културе, као и међупростор између тих крајности, испуњен стандардним променадним концертима оркестарске музике.

Концертне беседе представљале су доминантан формат јавног музицирања у Србији XIX века. Одржаване углавном у организацији певачких и других културних удружења, која су за такве прилике ангажовала већи број извођача, оне су се одликовале и разуђеним репертоаром: од фолклорно инспирисаних хорских композиција, преко салонско-виртуозних солистичких комада и *лаке* оркестарске музике из пера иностраних и српских композитора, до солистичких и оркестарских потпурија и аранжмана делова из већих оркестарских, вокално-инструменталних и концертантних дела. Стога је очигледна њихова сличност са старијом репертоарском праксом, која је у већим европским срединама практикована у првој половини века.⁵⁷¹ Ипак, концертни програми са жанровски мешовитим репертоарима не могу се окарактерисати као једноставни анахронизам, тим пре што су они упоредиви и са новијом врстом музичких догађаја у другим центрима Европе, посебно са појединим форматима променадних концерата у британским и аустријским градовима, који су уз инструменталне тачке укључивали и вокалну музику националних композитора.⁵⁷² Директна паралела успоставља се са појединим концертима оркестра Јохана Штрауса Млађег, који су током шесте и седме деценије века често обухватили наступе Мушког певачког друштва и војне музике, представљајући репертоар у распону од *Liedertafel* тачака, преко Штраусових комада, до избора из композиција Мајербера, Менделсона, Вагнера и других аутора. Различитости између бечког и београдског контекста одређивале су и међусобну разлику у улози и значењу сродних репертоара у овим срединама, јер су Штраусови концерти представљали „дистанцу у односу на класични музички свет“,⁵⁷³ а музичке беседе у Београду чиниле су његову антиципацију. Оне су временом почеле да обухватају поједина канонска остварења интернационалног високоуметничког репертоара и заједно са самосталним концертирањем солиста и мањих састава постале су крајем века важно поље трансформације јавне музичке сфере у правцу уједначавања репертоара, увођења дела *високоуметничке* музике и естаблирања самог концерта као централног музичког догађаја.

⁵⁷¹ О концертним беседама детаљније: Пејовић, *Српско музичко извођаштво*.

⁵⁷² Упор. Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 212–13, 219.

⁵⁷³ *Исто*, 223–24.

Представљање жанровски мешовитог репертоара углавном је било осмишљено у виду формалног музичког догађаја, често праћеног игранком као неформалном забавом. Понекад се на централни музички сегмент надовезивао и лежерније конципиран програм, испуњен примерима *лаке* оркестарске литературе, који је у репертоарском погледу био близак стандардном концертном формату променадног музицирања, веома заступљеном и омиљеном у многим урбаним срединама Европе. Тај аспект могао је бити истакнут и у штампаној најави целог догађаја, на пример с назнаком да се део програма изводи „при постављеним столовима“.⁵⁷⁴ Публика се тим путем усмеравала на различите контексте музицирања, који су подразумевали и одређене друштвене конвенције, односно очекивано понашање самих посетилаца током музичке интерпретације. Међутим, ако је пракса комбиновања разнородних програмских сегмената још увек указивала на недовршне процесе кристалисања појединих музичких догађаја који су на Западу егзистирали као засебне сфере, онда су концерти солиста и камерних ансамбала, чији је број крајем века видно растао, већ увелико представљали искључиву усредсређеност на репертоар и дистанцу у одосу на неформалне видове забаве. Они су били главни чиниоци у ширењу и прихватању институције концерта као формалног музичког догађаја.

Значајну улогу у тој сфери одиграли су високообразовани солисти и диригенти, камерни ансамбли састављени од професионалаца и способних аматера и поједини оркестри, пре свега војни (Београдски војни оркестар/Оркестар Краљеве гарде) и позоришни ансамбл и Оркестар Српске музичке школе. Њихови наступи усмеравали су се ка профилисању различитих типова концерата солистичке, камерне и оркестарске музике, међу којима су одређени програмски формати временом постајали главни носиоци *високоументичког* репертоара. Тај процес изградње музичког елитизма одвијао се у Београду, па се диференцијација успостављала не само међу уметницима већ и између престонице и других градова српске државе, у којима се готово искључиво настављало с традицијом

⁵⁷⁴ Нпр. макро-форму концерта пијанисткиње Сидоније Илић, уз суделовање певачице Катице Јовановић из Руме, виолинисте и виолончелисте Ј. Јудла из Новог Сада и војне музике под управом Бродила (Дворана код *Коларца*, 2. април 1894) чинио је први део осмишљен као формални музички догађај и други сегмент који је изводио „оркестар војне музике под управом Бродила, при постављеним столовима“. „Књижевност и уметност. – Програм концерта“, *Српске новине*, 30. 03. 1894.

жанровски мешовитих програма. Такође, он се обликовао у релацијама паралелних токова социјалне диференцијације и друштвене модернизације, који су облележавали јачање престоничког грађанства. Чланови дипломатије, високи чиновници и други имућни грађани, често окупљени око културних удружења и институција попут Грађанске касине, те универзитетска и средњошколска омладина и музички едуковани појединци, чинили су окосницу публике на формалним концертима. Тако су и све присутнији репертоари са израженим уметничким претензијама истовремено постајали означитељи високог статуса у социјалном контексту Београда. У недостатку специјализованих концертних простора, они су најчешће представљани у салама Грађанске касине, Народног позоришта и на Двору, а непосредно пред Први светски рат и у новоизграђеној сали Музичке школе *Станковић*.⁵⁷⁵

Најранији весници репертоарских новина били су солисти и камерни музичари. На пример, наступи пијанисткиње Јованке Стојковић током 1879–81. често су обухватили извођење Бетовенових клавирских соната.⁵⁷⁶ Деценију касније, циклуси концерата Београдског гудачког квартета у Грађанској касини заступали су репертоарску линију која је, уз повремене вокално-инструменталне нумере и инструменталне комаде локалних композитора, обавезно представљала и камерна дела интернационалног канона класицизма и раног романтизма.⁵⁷⁷ Промене су постајале континуиране од краја века, када су и жанровски мешовити програми почели чешће да укључују примере симфонијских, концертантних, камерних и

⁵⁷⁵ С обзиром на оскудност извора, истраживање социјалне структуре београдске публике прилично је отежано, али посредни подаци могу да упуте на наведене закључке. На основу анализе доступне грађе (Турлаков, *Летопис*, 22–82) може се уочити да је Грађанска касина, поред самог Народног позоришта и музичких школа, била једно од најзначајнијих језгара у организацији концерата с репертоарима *високоуметничке* музике, те да су њени чланови и посетиоци представљали основу публике у похађању таквих догађаја. Активни су били и одбори београдских госпођа и госпођица, као и друге институције, попут Удружења новинара и Кола српских сестара, али су таква удружења организовала концерте различитих формата. И представници дипломатије, односно руског, немачког, енглеског и румунског посланства, имали су активну улогу у организовању и посећивању концерата на којима су извођена дела *високоуметничке* музике, будући да су гостовања иностраних уметника у појединим градским салама често била праћена и наступима у одговарајућем посланству.

⁵⁷⁶ На реситалима, на којима је ова пијанисткиња наступала и као концертна певачица, као и на концертима „мешовитог“ типа, Јованка Стојковић свирала је Бетовенове клавирске сонате оп. 27 бр. 2, оп. 53 (Валдштајн) и оп. 31 бр. 2 (1879), оп. 81а и оп. 57 (1880). *Исто*, 17.

⁵⁷⁷ На основу доступних података може се уочити да је Квартет у саставу Мелхер, Мокрањац, Шрам, Слобода имао, уз своје друге музичке догађаје, циклусе од седам концерата у сезони 1889/90, шет 1890/91, три 1891/92. и два концерта током 1892/93. Они су обухватили и наступе домаћих солисти попут Ане Шрам, Раје Павловића и Васе Радуловића. *Исто*, 24–29.

солистичких дела Хајдна, Моцарта, Бетовена, Вебера, Менделсона, Шуберта и других интернационално признатих композитора, да би у релативно кратком периоду до Првог светског рата јасно указивале на процесе раслојавања репертоара у правцу жанровског уједначавања и профилисања музичких догађаја различитих формата и концепција, сасвим упоредивих са типовима јавних музичких догађаја у већим европским центрима.

Учесталији наступи иностраних солиста у Београду, међу којима је било и музичара светског гласа, сведоче о културној отворености српске престонице, која је од последње деценије XIX века постајала све видљива дестинација на концертној мапи Европе.⁵⁷⁸ Постепено је растао и број солиста српског порекла, па и оних појединаца који су градили међународне каријере, попут Жарка Савића (1861–1930) или Петра Стојановића (1877–1957). Сви они значајно су доприносили профилисању различитих концертних формата, који су се практиковали и у другим музичким центрима Европе. Тако је концепција вокалних солистичких програма најчешће обухватала оперске арије, упућујући на бискост са програмима оперских гала вечери које су у многим срединама на прелому векова чиниле омиљени вид музичког догађаја. С друге стране, наступи инструменталиста претежно су се кретали у сферама слободније конципираних реситала с нагласком на канонским или виртуозним делима салонског репертоара. Већина пијаниста тежила је спајању сонатних дела и комада из пера композитора *високоуметничке* литературе и виртуозних, технички ефектних композиција, али су међу њиховим програмима још увек изостајали строго конципирани концертни формати испуњени искључиво канонским остварењима.⁵⁷⁹ Истовремено, у

⁵⁷⁸ Од тог времена је појачан број гостовања иностраних уметника из различитих средина. Као и у другим европским градовима, најчешће су наступали соло певачи, пијанисти и виолинисти. Они су долазили из аустријских, угарских, руских, чешких, пољских, немачких и румунских музичких центара, из Софије, Париза, Рима, па чак и из Америке. Међу уметницима светског гласа био је, на пример, виолиниста Ондричек (František Ondříček, 1857–1922), коме је Београд представљао стално место гостовања: имао је по два концерта 1890. и 1891, по један 1895. и 1898, по два 1901. Током деведесетих концертирао је и чувени немачки пијаниста Зауер (Emil von Sauer, 1862–1942), који је за наступ 1894. донео свој клавир и довео сопственог клавир-штимера. Такође, концертирали су немачки пијаниста Фридентал (Albert Friedenthal, 1861–21), пољски пијаниста Розентал (Moriz Rosenthal, 1862–1946), а на самом почетку XX века и светски познати виолинисти, Јан Кубелик (1880–1940) и Анри Марто (Henri Marteau, 1874–1934), поред бројних, мање познатих музичара. *Исто*, 25–77.

⁵⁷⁹ На пример, наступ пијанисте Алфреда Гринфелда (Народно позориште 1902) чинио је својеврстан спој та два концертна формата, па је његов програм представљао елементе канона, груписаног у првом сегменту концерта, са сопственим виртуозним композицијама изведеним на

виолинским реситалима доминирао је тип виртуозног репертоара.⁵⁸⁰ Он је био укључен и у наступе чувеног Анрија Мартоа, који га је комбиновао са канонским делима.⁵⁸¹ То је одговарао тенденцијама на Западу, јер се канон високоуметничке музике у овом домену градио спорије него у областима камерног, оркестарског и пијанистичког извођаштва. Концерти виолиниста у великим европским центрима на почетку XX века често су представљали технички ефектне комаде и парафразе оперских тема.⁵⁸² Међу најпозантијим извођачима био је Сарасате (Pablo de Sarasate), чија је музика, заједно са композицијама старијег Паганинија, чинила један од уобичајених садржаја виолинских репертоара, а њихова дела често су се могла чути и у српској престоници.

Музички интерпретатори више су наступали на заједничким вечерима, па су њихови концерти обухватили два или три солистичка сегмента или комбиновани програм с учешћем оркестра или камерног ансамбла. Све те варијанте, које су практиковане и на Западу, доприносиле су и рецепцији појединих солистичких, камерних, концертантних и симфонијских дела *високоуметничке* литературе. И сами београдски музичари чешће су се опредељивали за музицирање „на скупним наступима него на реситалима“. Прилагођавајући се потребама средине, они су се,

крају вечери, које су од стране београдског критичара окарактерисане као „боља салонска музика“. (Програм: Моцарт: Соната А дур; Брамс: Интермецо оп. 117; Шуман: *Новелета* А дур, оп. 21, *Лептири*, *Сањарење*; Гринфилдове композиције од којих је наведена само *Гавота* оп. 40; Гуно: *Фантазија из Фауста*). *** „Уметнички преглед. Концерти: – А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. Г-ђа Горленко-Долина“, *СКГ*, VI/1 (1902): 703–706. Сличан спој канонске литературе и ефектних комада, али без ауторског самопредстављања које је чинило остатак старије концертне праксе, одликовао је и реситале Емила Сауера (1994), Јелице Суботић (1913) и других пијаниста. *Исто.*, 31, 79.

⁵⁸⁰ На пример, концерт Стевице Стојановића уз клавирску сарадњу Хане Стојановић (код „Коларца“, 1903), с програмом: Ернст: *Мађарке игре*; Бах: *Гавота*; Вијењавски: *Фантазија из Фауста*; Свендсен: *Романса*; Шевичик: *Чешка фантазија*; Паганини: *Фантазија из Мојсија*. (Упор. Б. „Уметнички преглед. Ст. Стојановић – Концерт у Двору – Гудачки квартет, *СКГ* VIII/ 7 (1903):, 454–56) или концерт чешког виолинисте Јана Бухтеле уз клавирску сарадњу Еме Урбанек (код „Коларца“ 1905) с програмом: Први део: Бизе: *Fantaisie billante*; Вијењавски: *Легенда*; Статковски: *A la Cracovienne*; Шопен-Вилхелм: *Ноктурно* Дес дур; Сметана-Ондричек: *Skočná* из опере *Продана невеста*; Други део: Сарасате: *Шпанске игре*; Паганини: Варијације на песму *Nel cor più non mi sento*; Бацини: *La ronde des lutins*, scherzo fantastico. (XXX, „Уметнички преглед. Концерат Г. Јана Бухтеле“, *СКГ* XIV/4 (1905) 302–303; *Вечерње новости*, 28. 01. 1905). Виртуозни програм доминирао је и концертима Анрија Мартоа 1912. и 1914, али у комбинацији са канонским делима – са Бруховим концертном у ге молу (1912) и Баховом *Чакон*ом и два Моцартова Дуета за виолу и виолину (1914). Турлаков, *Летонис*, 77, 80.

⁵⁸¹ На реситалу 1912. извео је Брухов Концерт у ге молу, а 1914. и Бахову *Чакону* и два Моцартова Дуета за виолу и виолину (не наводи се име корепетитора који је свирао и виолу). *Исто*, 77, 80.

⁵⁸² Упор. нпр. садржај концерта Фрица Крајслера (Fritz Kreisler) у Лондону 1909, који је за то време био типичан, и програм Јозефа Јоакима (Joseph Joachim) у Лондону 1906, састављен од виолинских соната, који је представљао изузетак у конципирању тадашњих виолинистичких реситала. <http://www.cph.rcm.ac.uk/Programmes1/Pages/BtoR13.htm>.

међутим, највише посвећивали музичкој педагогији. Већина њих запостављала је извођачке каријере, задовољавајући се неколицином „концерата непосредно по повратку са студија“.⁵⁸³ Упркос томе, њихов допринос представљању дела канонске литературе у Београду на почетку века био је очигледан, што се нарочито односило на област камерног музицирања. Штавише, концерти уметника окупљених око Камермузичког удружења наставника Српске музичке школе (1911), као и Гудачки квартет Музичке школе *Станковић*, одликовали су се пажљивим одабиром дела и естетском уравнотеженошћу програма као макрo-целине. Поједини музички догађаји које су организовали одвијали су се у стриктном, жанровски прочишћеном програмском формату. Такви су, на пример, били наступи из циклуса камерних концерата Удружења, започетог у салама Официрског дома и Музичке школе *Станковић*, у првим месецима ратне, 1914. године. Наведени програми првог и трећег концерта, који су обухватили по два квартета и један клавирски квинтет, показују да су они у потпуности одговарали стриктном представљању камерне музике на Западу.

ПРИЛОГ 12. Програми концерата Камермузичког удружења наставника Српске музичке школе⁵⁸⁴

I КАМЕРМУЗИЧКИ КОНЦЕРАТ

Сала Официрског дома, 19. јануар 1914.

Извођачи: Јелена Докић (клавир), Јован Ружичка (I виолина), Б. Валтер (II виолина), Јован Зорко (виола), Вићеслав Рендла (виолончело).

1. Моцарт: Квартет бр. 21 у Д дуру, К 575
2. Бородин: Квартет бр. 2 у Д дуру
3. Дворжак: Квинтет у А дуру оп. 81

III КАМЕРМУЗИЧКИ КОНЦЕРАТ

Сала *Станковић*, 4. мај 1914.

Извођачи: Даница Крстић (клавир; наставница Музичке школе *Станковић* као гошћа),

Ј. Ружичка (I виолина), Б. Валтер (II виолина), Ј. Зорко (виола), В. Рендла (виолончело)

1. Шуман: Квартет бр. 3 у А дуру, Оп. 41
2. Чајковски: Квартет у ес молу, Оп.30
3. Новак: Квинтет у а молу, Оп. 12

⁵⁸³ Пејовић, *Српско музичко извођачтво*, 273–74.

⁵⁸⁴ Манојловић, *Историјски поглед на постанак, развој рад и идеје Музичке школе у Београду*, 95, 97–98.

Један сегмент активности војног и позоришног оркестра у српској престоници на прелому векова био је посвећен увођењу симфонијских дела интернационалног канона, који се у већим европским центрима налазио у извођачком домену цивилних ансамбала састављених од високостручних професионалаца. У Београду је тај аспект елитизма првенствено долазио до изражаја на концертима у комбинацији са солистичким наступима, јер оркестри још увек нису били довољно спремни да сами изнесу целовечерњи симфонијски репертоар. Пошто је и сама концертантна литература подразумевала њихов ангажман, сарадња са солистима могла је представљати изазов и подстицај на освајање виших извођачких стандарда. Музички догађаји с уметницима свеског реномеа, какав је био концерт с Мартоом 1914, директно наводе на закључак да је војни оркестар на челу с Биничким успевао да одговори на програмске задатке и очекивања која су се пред њим налазила.⁵⁸⁵

Иако су у Београду до Првог светског рата изостајали наступи с искључиво канонском симфонијском литературом, поједини концерти били су блиски формалним музичким догађајима које су давали елитни професионални оркестри у већим европским градовима тога времена. На репертоарима многих ансамбала, укључујући и оне у Лајпцигу (Gewandhaus; Centralhalle) и Лондону (Филхармонија; Crystal Palace), опстајала је традиција комбиновања оркестарске музике и вокалних и инструменталних солистичких тачака, али представљена у новом формату, који је подразумевао груписање соло наступа на крају програма. Такође, у појединим срединама дуго се задржавала пракса извођења *класичних* оперских арија у оквиру оркестарских концерата. У Лајпцигу је постојала и 1910 године, а соло тачке су чешће биле праћене клавиром него оркестром.⁵⁸⁶ Музички програми војног оркестра у српској престоници повремено су кореспондирали управо с таквим савременим концепцијама, о чему сведоче концерти с певачицом Бинички 1902. и пијанистом Бечејем 1904. године:

⁵⁸⁵ Народно позориште, 1914. Програм: Бетовен: Концерт Д дур за виолину; Менделсон: Концерт е мол за виолину; Григ: *Пер Гинт* (Прва свита) за оркестар; дир. Бинички. *Исто*, 80.

⁵⁸⁶ Weber, *The Great Transformation*, 253.

ПРИЛОГ 13. Програм концерта Београдског војног оркестра и певачице Мирославе Бинички, дир. Станислав Бинички. Народно позориште, 6. март 1902.⁵⁸⁷

1. Сметана: Увертира из опере *Продана невеста*
2. Менделсон: Симфонија А дур
3. Сен-Санс: *Игра скелета*
4. Маскањи: Сантуцина *Романса* из опере *Кавалерија рустикана*
5. Мајербер: арија Пажа из опере *Хугеноти*

Програм концерта Оркестра Краљеве гарде и солисте Д. Бечеја, дир. Станислав Бинички. Народно позориште, 19. новембар 1904.⁵⁸⁸

1. Бинички: Увертира *Еквиноцијо*
2. Дворжак: две *Легенде*
3. Шуберт: Недовршена симфонија
4. Бетовен: Концерт за клавир и оркестар бр. 5, Ес дур (Први став)
5. Лист: Концерт за клавир и оркестар бр.1, Ес дур
6. Шуман: *Арабеске* за клавир
7. Менделсон: Седамнаест варијација за клавир

У односу на извођачко-репертоарске токове у европским градовима са дужом музичком традицијом, до оперског и симфонијског репертоара у српској престоници стизало се алтернативним путевима. Они су остварени захваљујући способним професионалцима, који су били спремни да траже начине за премошћавање финансијско-организационих препрека и превазилажење проблема недостатка високостручних кадрова, те да свој индивидуализам и деловање претворе у колективну мисију. Најзаслужнији међу њима био је Станислав Бинички, који је своју највишу позицију у војној музици искористио за унапређење цивилне музичке сфере. Уз рад на успостављању континуитета у извођењу опера и представљању појединих симфонијских дела *високоуметничког* репертоара, врхунац његове стручности, упорности и организационих способности показао се, такође, у припремама и извођењима великих вокално-инструменталних дела у Београду с почетка века, када је удруживањем

⁵⁸⁷ *** „Уметнички преглед. Концерти: - А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. Г-ђа Горленко-Долина“, СКГ, VI/1 (1902): 703–706; *Српска застава*, 28. 02 1902, 2.

⁵⁸⁸ XXX, „Симфонијски концерт“, СКГ XIII/7 (1904) 547–549.

професионалних, полупрофесионалних и аматерских музичких снага престонице успео да изнесе и Бетовенову Девету симфонију (1910). То је био крајњи домет извођаштва у српској музичкој култури до Првог светског рата.⁵⁸⁹

Кроз праксу извођења *високоуметничке* литературе, поједини солисти и ансамбли градили су статус елитних интерпретатора. Међу њима су били и војни и позоришни оркестар, као и оркестар Српске музичке школе, који је у извођењу симфонијских остварења понекад прошириван најбољим члановим војног састава.⁵⁹⁰ Ипак, то још увек није значило јасну поделу улога у домену оркестарске музике, јер су главни промотери *високоуметничког* репертоара истовремено били и предводници променадног концертирања, па и учесници у догађајима из сфере *популарне* културе. Управо је сам Бинички почетком новог века радио на оба колосека, развијајући и област променадних оркестарских наступа у баштама већих локала и на Калемегдану, коју су током неколико ранијих деценија започели његови претходници. Деловањем Биничког, међутим, ова пракса постаје најчешћи тип музичког догађаја у концертном свету на почетку новог века, па тако и значајан социјални фактор музичке културе тога времена. Њено усложњавање и активна улога у паралелним процесима демократизације и комерцијализације чинили су да се променадни оркестарски репертоари једним својим делом пренесу и у сферу нарастајуће и све траженије *популарне* културе.

Такве промене биле су упоредиве са ситуацијом на Западу, али анализа различитих видова променадног концертирања упућује на специфичност ситуације у српској престоници. Јасно је, наиме, да су предводници елитних београдских оркестара тежили симфонизму и да су се репертоарима својих ансамбала све видније умрежавали у интернационални свет *високоуметничке* музике. О томе сведоче и музички догађаји најављивани под називом „симфонијског“ или „уметничког“ концерта. Они су најчешће организовани у Народном позоришту, па је њихов идентитет означаван и високостатусним

⁵⁸⁹ О извођењима вокално-инструменталних дела на почетку XX века упор. Пејовић, *Српско музичко извођаштво*, 330–41.

⁵⁹⁰ Нпр. за концерт Музичке школе 20. марта 1901. (дир. Рендла) оркестар ученика попуњен је члановима Оркестра Краљеве гарде. Програм: Бетовен: Концерт за виолину, изв. (Јован?) Фрајт; Рубинштајн: *Тарантела* за клавир, изв. М. Фрајтова, сестра Војтеха Фрајта; Сит: Концерт за виолину а мол, изв. Големовић; Бетовен: Концерт за клавир Ц дур, изв. З. Ђорђевићева; Поп: Концертни комад за флауту, изв. Сениша Станковић (Турлаков, *Летонис*, 67).

местом у социјалном и културном контексту престонице.⁵⁹¹ Чињеница је, међутим, да је садржај таквих програма често обухватао и *класичну* и *лаку* литературу. Увођење *високоуметничке* литературе у разубуђену област променадних догађаја у срединама са сложенијом музичком културом представљало је резултат дуготрајних процеса у социјално-економском раслојавању грађанског друштва, јачању и усложњавању слојева средње класе и порасту њиховог животног стандарда, па тако и у поодмаклим токовима демократизације, у којима је и сама традиција музичког канона престајала да чини ексклузивни знак друштвених елита. Сличан концертни формат у Београду показивао је да су те промене у српској средини биле новијег датума и да су се репертоарске линије *високоуметничког* канона тек су се градиле, паралелно са аспектима социјално-економског и музичког елитизма.

С друге стране, такозвани „народни концерти“ Београдског војног оркестра и каснији, слични циклуси Оркестра Краљеве гарде указивали су на истовремене процесе демократизације. Организовани код *Коларца*, али и у *Смутековицу*, код *Хајдук Вељка*, на *Булевару*, ови концерти су захваљујући јефтиним улазницама били доступни ширем кругу грађанства него формални музички догађаји, а њихова учесталост и добар пријем код публике деловали су на праву „експлозију“ променадног музицирања у Београду и другим градским срединама Србије.⁵⁹²

Већина војних оркестара усмеравала се истим путем који је у том контексту предводио Бинички, форсирајући представљање променадних оркестарских

⁵⁹¹ Нпр. „Симфонијски концерт“ Београдског војног оркестра и виолинисте Ружичке, посвећен Бетовеновим делима (дир. Бинички, Народно позориште, 1900). Програм: *Леонора* бр 3, оп. 72; *Романса* Ф дур, оп. 50; *Менует* Ес дру бр. 4, оп. 16, *Менует* Г дур бр. 9, *Народна игра* Д дур, бр. 10, Симфонија це-мол бр 5 (*Исто*, 43).

„Симфонијски концерт“ истог оркестра (дир. Бинички, НП, 1903). Програм: Дворжак: *Отело*, увертира; П. Крстић; *Скерцо* д мол; Парис Алверс: Молитва за харфу и оркестар (соло: Штрумбергер, харфиста БВО); Свендсен: *Карневал у Паризу*; Бинички: *На уранку*, увертира; Бетовен: Симфонија бр. 1 це-мол.

„Симфонијски концерт“ оркестра Народног позоришта (дир. Покорни, НП, 1903). Програм: Бетовен: *Прометеј*, увертира; Менделсон: Гудачки квартет оп. 12 (чланови оркестра: Ружичка, Фрајт, Штола, Малек); Григ: *Норвешке игре* бр. 1 и 2; Пролог из опере *Пајаци*, пева Раја Павловић; Моцарт: Симфонија Ц дур K551 (*Јупитер*), (Турлаков, *Летонис*, 52).

⁵⁹² За примере концерата уп. *Исто*, 43–78. Према Р. Пејовић, ови такозвани *Bier*-концерти одржавали су се лети, сваког петка код *Коларца* и у *Смутековицу*, али наведена грађа Турлакова показује да су се они организовали и током године. Улазница је стајала један динар, што значи да је била јефтинија и до четири пута од улазница за формалне концерне догађаје. Пејовић, „Станислав Бинички као организатор музичког живота у Београду“.

репертоара у кафанама и у пленеру.⁵⁹³ За таквим видовима музицирања постојала је, очигледно, велика потражња, што је водило њиховом раслојавању упоредивом са процесима на Западу. Наиме, док су се појединачно организовани наступи с наплаћивањем улазница још увек могли сматрати средишњом сфером између формалних концерата уметничке музике и неформалних музичких догађаја, свирање ансамбала које се из вечери у вече одвијало у „пакету“ угоститељских понуда јасно је указивало на нове неформалне наступе из света *популарне* културе.⁵⁹⁴ Нови су били и начини њихове промоције, који су истовремено указивали на пораст цивилних састава чији су се наступи, најчешће у летњим месецима, одвијали свакодневно по салама виђенијих локала. Предузимљиви власници рекламирали су своје кафане и хотелске баште, а уз добре услуге, модерно осветљење и пријатну атмосферу нудили су и оркестре који су изводили променадни репертоар.⁵⁹⁵ Међу музичарима је било појединаца из света *високе* уметности, који су се својим додатним ангажманима и хонорарним зарадама укључивали у процесе комерцијализације и директно подупирали јачање *популарне* музичке сфере. Тако је Вагнеров ансамбл свирао у *Гранд хотелу* током октобра 1905, чланови позоришног оркестра, предвођени Ружичком, наступали су у хотелу *Москва* у летњим месецима 1908, а у истом локалу, у јулу 1911, концертирала је дружина Фрајта и Бузина.⁵⁹⁶ Специјално састављен оркестар Тоше Андрејевића наступао је по српским бањама.⁵⁹⁷ Појављивали су се, међутим, и други ансамбли и разне дамен-капеле, чија имена често нису била

⁵⁹³ Нпр. у лето 1904. и 1905, поред Оркестра Краљеве гарде, у више наврата свирају музике Коњичке дивизије, Шестог пешадијског пука *Краљевића Александра* и Седмог пука *Краља Петра*, наступајући на Калемегдану и код споменика Карађорђу, те код Коларца и у Смутековцу. У лето 1909, Оркестар Краљеве гарде с Биничким, Музика Шестог пук с Рендлом и Музика Седмог пука с Покорним музицирају пред хотелом *Москва*, свако вече од седам до поноћи (Турлаков, *Летопис*, 54, 57, 65, 68). У локалу *Таково* у Зајечару, војни оркестар под управом Јосифа Петрика често даје концерте који су увек добро посећени (Arg., „Србија. – Зајечарска хроника“, *Политика* 19. 12. 1909, 2).

⁵⁹⁴ У том контексту типичан је, на пример, следећи оглас: „У лепој и врло пријатној башти хотела *Имperiјал* концертира од данас сваке вечери оркестар Краљеве гарде. Улазак је бесплатан. Цене јелу и пићу нису повећане.“, *Политика*, 11. 07. 1911.

⁵⁹⁵ Нпр: „Од данас код *Москве* почињу сваке вечери музички концерти чувене дружине Фрајта и Бузина. Огромни прозори с Теразија електрично се спуштају, те је у свим одељењима каване тако исто пријатно и хладовито као и на терасама. Знатно повећан број сијалица размештен је тако, да ће све просторије бљештати у мору светлости, и чинити још примамљивијим овај наш најелегантнији хотел ...“, *Политика*, 10. 07. 1911.

⁵⁹⁶ Турлаков, *Летопис...* нав. дело, 57, 65–66, *Политика*, 10. 07. 1911.

⁵⁹⁷ Пејовић, *Српско музичко извођаштво*, 31.

бележена.⁵⁹⁸ Истом том контексту припадали су и појединци који су у неформалној атмосфери кафанског простора изводили мање солистичке комаде интернационално признатих аутора. Међу њима је био познат извесни виолиниста Милутин, чије су интерпретације Чајковског, Дворжака и Крајслера у касним ноћним сатима обележавале интимни амбијент једне од просторија кафане *Бумскелер* у Скадарлији.⁵⁹⁹ Постојање управо таквих, за историју музичке културе анонимних извођача, недвосмислено показује да је *лака* литература уметничке музике продирала у свет свакодневне забаве и да је потражња за њом условљавала потребу за специјализовањем извођачких улога и у овој области.

Упркос штурим информацијама о репертоарима, доступни подаци наводе на закључак да је између програма стандардних променадних концерата и наведених неформалних музичких догађаја постојала извесна разлика.⁶⁰⁰ Бинички је, наиме, радио на увођењу нових, сложенијих и извођачки захтевнијих дела, најчешће увертира и одломака из опера и оперета, међу којима је било примера из старије и новије музичке традиције. Програми су само изузетно обухватили форме које су представљале директан резултат савременог, комерцијализованог контекста *популарне* културе, па су комади с модерним поднасловима, као на пример „американски марш“ или „валс-бостон“, представљали репертоарски изузетак.⁶⁰¹ Истовремено, Бинички је континуирано изводио и музику насталу у локалним оквирима. Представљао је композиције својих претходника, од Шлезингера и Јенка до Чижека, Бродила и Слободе, додајући им остварења млађих аутора, као и сопствена дела. Тиме је, заправо, показивао и своју припадност сфери војног

⁵⁹⁸ У огласима се, на пример, помиње салонска капела извесног г. Куна која је најступала у хотелу *Булевар (Политика, 15. 11. 1905, 4)*, те Рајфлерова капела која је у јуну 1907. свирала код *Славије (Турлаков, Летопис, 63)*. Једна од дамен-капела на почетку века деловала је у кафани на углу Кочине и Макензијеве, изводећи мелодије из опера и оперета. Чланице оркестра биле су „лепо и укусно одевене младе жене“, а сама кафана била је „строго фамилијарна“, у њој се „није опијало ни галамило. Пило се пиво, јели ћевапчићи и слушала музика или гледале разне приредбе“. Мата Милошевић, *Дечаство у молеровој улици у: Милан Ђоковић (ур) Београд у сећањима 1900–1918* (Београд: Српска књижевна задруга, 1977), 179.

⁵⁹⁹ Александар Секулић, *Контуре и ликови старе Скадарлије, у Београд у сећањима 1900–1918*, ур. Милан М. Ђоковић (Београд: Српска књижевна задруга, 1977), 118.

⁶⁰⁰ За разлику од стандардних променадних концерата војних ансамбала и њихових наступа на Калемегдану, када су у штампи најављивани и тачни пописи репертоара, комерцијално концертирање ансамбала из вечери у вече често није било праћено конкретнијим информацијама о садржају музичког програма. Таква ситуација наводи на претпоставку да програми у већини случајева нису били унапред фиксирани и да су музичари на лицу места могли да бирају поједина дела из спремљеног репертоара, као и редослед њиховог извођења.

⁶⁰¹ Бергер: *Nuages roses*, валс-бостон; изв. на концерту Оркестра КГ код *Коларца*, 8.6.1906; Суза: *Фреголи*, американски марш, изв. на концерту Оркестра КГ 4.5. 1907. Турлаков, *Летопис*, 59, 62.

музицирања, пошљујући обичаје представљања војних музичара и подстичући комерцијалне наступе војних ансамбала, што је имало дугу традицију и од почетка било подржано и војним законским прописима. Истим смерницама руководили су се и диригенти осталих војних оркестара у Србији.⁶⁰² Тако су стандардни променадни концерти, заједно са наступима војних музика у парковима, одговарали сличној врсти догађаја у другим европским центрима и бањским летовалиштима, чији су репертоари обухватили лаку музику интернационално признатих и локалних аутора. Међутим, такви програми имали су другачији значај у контексту српске културе, јер је лака литература представљала једину линију оркестарске музике из пера локалних аутора, извођену у Београду. Судећи по броју концерата, она је била радо слушана и добор прихватана. Ипак, ако се имају у виду малобројни подаци о неформалним променадним наступима, који готово у потпуности упућују на програме претежно испуњене увертирама и инструменталним одломцима из познатих опера и оперета, има основа за претпоставку да су посетиоци елитних хотелских сала и башта више уживали уз репертоар иностраних него локалних аутора.⁶⁰³

Музика војних капелника најчешће је извођена. То је био својеврсни канонски репертоар близак *популарној* музици, који није углавном игнорисан од стране

⁶⁰² Неколико следећих примера могу да илуструју наведене карактеристике репертоара:

„Народни концерт“ БВО код *Коларца*, 21. 12. 1901. Програм: Бродил: *У Македонију*, марш; Цирер: *Бечке цурице*, валцер; Менделсон: *Руј Блаз*, увертира; Чижек: Потпури српских мелодија; Чајковски: Велика фантазија из опере *Евгеније Оњегин*; Бинички: *Љиљан и Оморика*, увертира; Делиб: Интермецо из балета *Наила*; Свобода: *Врачарка*, парафраза; Забитил: *Игра силфида*; Мразек: *Хумористичка полка*; Сидни: Потпури из оперете *Гејша*.

Концерт Оркестра КГ код *Коларца*, 25. 6. 1904. Програм: Вагнер: Одломак из опере *Танхојзер*; Верди: Венац мелодија из опере *Трубадур*; Глинка: Велика фантазија из опере *Живот за цара*; К. Маринковић: *За краља и отаџбину*.

Концерт Музике 6. пеш. пука Краљевића Александра (дир. Рендла?), Калемегдан, 13. 5. 1907. Програм: Рендла: *Марш српских песама*; Милекер: Кадрил из оперете *Бак просјак*; Бродил: Потпури *Бидо*; Падервски: Менует; Штраус: Потпури из оперете *Слепи миш*; Брамс: Мађарска игра бр. 5; Глинка: Увертира из опере *Живот за цара*; Вајлдтајфел: *Деца пролећа*, валцер; Сметана: Фантазија из опере *Продана невеста*; Делиб: Интермецо из балета *Наила*; Достал: *Велики звуци*, марш.

Концерт Музике 7. пеш. пука *Краља Петра Првог* (дир. Покорни), Башта код *Коларца*, 9.5. 1908. Програм: Фучик: *Гладијаторски марш*, Супе: Увертира *Дама Пик*; Бродил: Потпури из српских циганских песама; Цирер: *У тихој ноћи*, валцер; Гуно: Фантазија из опере *Фауст*; Покорни: *Београд у песми и игри*, потпури; Гуно: *Свечани марш* из опере *Краљица од Сабје*; Урбан: *Изнад Медведника*, увертира; О. Штраус-Рајтерер: *Пролетњи ваздух*, потпури; Парма: Интермецо из опере *Ксенија*; Бродил: *Падајте браћо*, марш. *Исто*, 46, 54, 62, 65. .

⁶⁰³ Нпр. у најавама свакодневних наступа чланова оперског оркестра под управом Ружичке у хотелу *Москва* није наведена ниједна домаћа композиција. На њиховим програмима налазиле су се увертире и аранжмани из опера Бизеа (*Кармен*), Росинија (*Танкреди*), Халевија (*Јеврејка*), Вагнера (*Танхојзер*, *Лоенгрин*); Глинке (*Живот за цара*) итд. Турлаков, *Летопис ... нав. дело*, 65–66.

професионалних цивилних музичара и музичке критике. Са друге стране, опуси цивилних композитора ређе су представљани. Ако се изузме хорско стваралаштво, у оквиру различитих, али најчешће мешовитих концертних формата извођене су соло песме и мање инструменталне композиције Биничког, Крстића, Коњовића, Милојевића и Христића. Повремено, њихова дела представљана су у оквирима концерата солиста и наставника Српске музичке школе.⁶⁰⁴ Међутим, на њиховим репертоарима акценат је био на иностраној музици, јер се настојало да се концертни свет Београда умрежи са ширим европским окружењем. Извођење Христићевог ораторијума *Васкрсење* било је једини пример представљања неког већег домаћег дела у периоду пре Првог светског рата.⁶⁰⁵

Упркос бројним тешкоћама, раслојавање формалних музичких догађаја у Београду на прелому векова текло је релативно брзим темпом. Истовремено, потребе за разонодом убрзавале су динамику комерцијалног културног тржишта које је продирало и у Београд и у друге градове Србије. Музичари различитих нивоа образовања налазили су основни или додатни извор зараде у овом домену. Пораст музичких активности везивао се за разне културне праксе, од школа плеса до булеварских сцена и биоскопа, добијајући посебан ауторитет у забавном животу грађанства.

Школе играња чиниле су једну од мода свакодневице, која се ширила и по мањим градовима и варошицама.⁶⁰⁶ Ова пракса у престоници почетком XX века већ је имала своју традицију и укључивањем у процесе конкурентног тржишта усмеравала се ка увођењу новина.⁶⁰⁷ Постојали су основни и виши течајеви,

⁶⁰⁴ Нпр. 20. и 23. новембра 1911: соло песме Биничког, Крстића, Христића, у извођењу оперских солиста и Мирославе Бинички у оквиру Шантићеве вечери, када су приказани његови комади Под маглom и Хасанагиница (Турлаков, *Летопис*, 74); 6. Августа 1912: извођење Христићеве соло песме Бехар и нумера из његове Чучук Стане и Пута око света Биничког („Дневне вести. Концерт Д. Жабарца“, *Правда*, 06. 08. 1912, 3). На камерној вечери наставника СМШ, 12. марта 1910, уз Шуманов Клавирски квинтет и Гудачки квартет Д дур Чајовског представљене су Коњовићеве Варијације А дур (Туралков, *Летопис*, 71).

⁶⁰⁵ Овај догађај детаљно је обрађен у Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада*.

⁶⁰⁶ „Школу играња и лепог понашања“ у Зајечару почетком века држи „бивши шнајдер, који је неко време ‘странствовао’ негде у Чешкој“ (Arg., „Србија. – Зајечарска хроника“, нав. дело). „Танцшул“ и дилетантски орфеум у Жагубици оснива и води извесни Лепи Лаза, који се по речима новинског хроничара „свим силама труди да унесе што више живота и просвећености у успавано Хомоље“ (Г, „Србија. – Жагубица, 15. децембра“, *Политика*, 18. дец. 1906, 2).

⁶⁰⁷ Међу најстаријим школама које су се рекламирале у штампи тога времена била је школа играња Милутина Кезића основана 1882. (*Политика*, 31. 12. 1910).

поједине школе биле су специјализоване за „искључиво модерне салонске игре“, а поред старијих форми типа мазурке и валцера рекламирани су нови плесови, посебно *валс-бостон* и *па д'еспањ*, који су стицали интернационалну популарност у плесним дворанама Европе на прелому векова.⁶⁰⁸ Уз преовлађујуће стандардне програме у просторијама хотела *Касина*, код *Српског краља* и Бајлонијево пивнице, такви курсеви су се најчешће одржавали у хотелу *Империјал*, где је једно време радила и Руска школа пластике и модерних игара, заједно са плесним течајем за децу.⁶⁰⁹ Судаћи по огласима и рекламама, искуство и биографске референце учитеља представљале су главни улог за успех и статус школа. Курсеви професионалца који је обучавао чланове династије били скупљи од наставе у Музичкој школи, што је директно показивало да је овај вид моде у животу Београђана доживљаван као значајна друштвена обавеза.⁶¹⁰

Часови су понекад били праћени стално ангажованим оркестром, али су ансамбли првенствено били резервисани за забаве, на којима је грађанство демонстрирало своје играчко умеће. И саме плесне школе организовале су јавне часове и игранке, користећи их као најбољи начин за промоцију свога рада.⁶¹¹ Тим путем су се представљали и преносили нови играчки трендови. Међу оркестрима који су учествовали у модернизацији репертоара истицала се Мертлова капела, стално ангажована у плесној школи Клуба трговачких помоћника.⁶¹² Као некадашњи учесник стандардних променадних догађаја, она се почетком века све више специјализовала за неформалне видове комерцијалног музицирања, представљајући још један пример у сложеном процесу диференцирања

⁶⁰⁸ Уп. огласе *Политика*, 8. феб. 1906, 4; 19. дец. 1906, 4; 18. дец. 1908, 4 и „Белешке. – Модерне игре“, *Политика*, 3. 01. 1912, 2.

⁶⁰⁹ Школа је радила свакога дана у хотелу *Империјал*, а водио је наставник играња Војне академије Лео В. Цихоцки (*Политика*, 10. 10. 1907).

⁶¹⁰ Светозар Радосављевић рекламирао се као наставник салонских игара краљевске породице и предавач Војне академије. Месечна цена његових курсева износила је 13 динара по особи. Уз плесну школу организовану код *Имперјала* давао је и приватне часове по кућама и заводима. (*Политика*, 19. 12. 1906, 4). Месечни улог у Школи играња универзитетских студената, такође код *Имперјала*, био је нижи: 8 за даме и 10 за господу (*Политика*, 18. дец. *нав. дело*). Иако недостају информације о другим, мање елитним грађанским курсевима, ове цене биле су високе у односу на месечну суму коју је било потребно издвојити за похађање Музичке школе (12 дин, односно 6 за чланове БПД).

⁶¹¹ Нпр. забава Школе играња трговачких помоћника у Бајлонијевој пивници, с учешћем Мертлове капеле; свечана забава с игранком Школе играња Милутина Кезића у сали Радничке кооперативе; јавни час играња Забавног клуба универзитетских студената код *Имперјала*, велика забава Школе играња Забавног клуба универзитетских студената у хотелу *Касина* итд. Уп огласе у *Политици*, 31. 12. 1910, 4; 30. 12. 1910, 4; „Белешке“, *Политика*, 23. 12. 1913, 3.

⁶¹² Школа је отворена 1908. у хотелу *Касина*, *Политика*, 07. 09. 1908.

извођачких улога. Истовремено, ансамбли састављени од војних музичара и даље су чинили главне музичке актере на забавама различитих елитних институција и удружења.⁶¹³ Укључивали су се и у модерне угоститељске понуде, какве су, на пример, биле новогодишње забаве.⁶¹⁴ Тако се потврђивала њихова прилагодљивост условима комерцијалног културног тржишта. Међутим, за сада се може само претпоставити да је у тим оквирима постојала и рецепција нових играчких форми, јер кратке информације у штампи не дају могућност детаљније анализе.⁶¹⁵

Покушај истраживања забава које су биле изван контекста престоничке елите оставља још више отворених питања. Подаци неоспорно показују да је број забава у Србији на прелому векова видно растао и да је ова пракса постајала честа и у мањим местима.⁶¹⁶ Забаве у престоници биле су уобичајене за све друштвене слојеве, па и за раднике. Забележено је, на пример, чак осамдесет осам таквих догађаја током непуна два месеца на почетку 1897, од којих је приближно шестина била у организацији фабричких и занатских радника или радничких удружења.⁶¹⁷ Нема података о томе који су ансамбли на њима свирали, какав је

⁶¹³ Нпр. забава за чланове касине, забава у Велосипедском клубу („Белешке“, *Политика*, 11. 11. 1909; 3; „Белешке. – Забава у Велосипедском клубу“, *Политика*, 4; 15. 06. 1913, 3.

⁶¹⁴ Карактеристично је рекламирање прославе Нове 1914. у хотелу *Бристол*: „(...) Свираће целокупни штрајхоркестар коњичке дивизије под управом Покорног. Точи се минхенско и плзенско пиво. Вина одлична. Нарочити јеловник са младим јагањцима.“ „Белешке. – Дочек Нове године.“, *Политика*, 30. 12. 1913, 3.

⁶¹⁵ Испрекидан је чак и континуитет података о забавама у оквиру традиционалних новогодишњих концерата и дружинских вечери Београдског певачког друштва, на којима су свирали војни музичари. Године 1903. и 1904, оне су биле испуњене стандардним играчким репертоаром (полке, мазурке, валцери, кадрили, кола). Уп. Петровић, *Летопис Друштва*, 66–67, 71. Није, међутим, познато да ли су потом модернизоване новим играма промовисаним од стране плесних школа у годинама пред Први светски рат.

⁶¹⁶ Прва забава у Нишу организована је одмах по ослобођењу вароши (Милорад Јовановић, Димитрија Ђорђевић, „Успомене на прве дане у ослобођеном Нишу“, *Пешчаник* бр. 3, www.arhivnis.co.rs). О забавама у Шапцу, Ужицу, Јагодини, Зајечару уп. Милан Јевтић, *Културно-забавни живот старог Шапца*, Шабац, Међуопштински историјски архив; „Србија. – Ужичка хроника“, *Политика*, 5. феб, 1906, 2; „Србија. – Јагодинска хроника“, *Политика*, 8. 01. 1908, 2; Арг, „Србија. – Зајечарска хроника“.

⁶¹⁷ Попис издатих дозвола за држање забава у периоду 14. јануар – 8. март 1987. показује да су појединци који су организовали забаве били припадници различитих друштвених слојева: од бившег члана Народног позоришта, музиканта и свирача, преко служитеља, опанчара и кафеџије до финансијера. Још је разноврснији број друштава и институција: од управе Палилулске школе, преко Учитељског удружења, Друштва ческих становника, Јеврејског женског друштва, Друштва за куповину и грађанске домове, Београдске трговачке омладине, радикала, либерала и певачких друштава до Друштва за помоћ радника из Старе Србије, радника фабрике Г. Гођевића, радника железничке ложионице, берберских радника, Дорћолске радничке задруге, радника Фабрике дувана, радника Бајлонијеве пиваре итд. Уп. Прпа, ур. *Живети у Београду 1890-1940. Документа Управе града Београда*, 514–518.

био играчки репертоар, да ли су и припадници радничког слоја усвајали интернационално прихваћене игре моде, али сам број ових догађаја показује да су и српски градови били захваћени „плесном грозницом“ која се ширила по урбаним срединама Европе.

Познато је да су кафане у Београду и осталим градовима Србије функционисале као „нека врста збирног места за све друге институције цивилног друштва“. Биле су чинилац социјалног, политичког, економско-привредног и културног живота, а представљале су и „први демократски простор“ који је у контексту модернизације српског грађанства добијао еманципаторску улогу.⁶¹⁸ Она се најизразитије испољавала кроз различите културне праксе. Значајно место међу њима припадало је кафе-шантанима, орфеумима, варијету и другим сличним формама, које су својим локалним варијантама обележавале нарастајуће тржиште *популарне* културе већих европских градова последњих деценија XIX века и веома брзо постајале тражене међу српском грађанском публиком.

Један сегмент те разуђене области био је испуњен деловањем иностраних уметника и забављача, а они су најчешће пристизали из аустроугарских центара и краће или дуже време боравили у Србији. Судаћи по оскудним информацијама, наступали су првенствено пред имућнијим грађанима. На пример, Позоришна кафана, која је била место окупљања боемских кругова на прелому векова, испрва је чинила простор за спектакле кафе-шантана, где су богати наследници из чаршије, банкарски и други чиновници и млади офици проводили „део ноћи од позоришне представе па до зоре“, уживајући „уз чашу пенушаваг мума и уз песму пештанских кафешантанткиња у кратким сукњицама“.⁶¹⁹ Велико интересовање за такве и сличне програме испуњене глумом, песмом, плесом, мађионичарским и акробатским тачкама било је подстицано сензационалним најавама звезда вечери, каква је, на пример, била извесна Нина Сузана, „певачица и лепотица“ чија је појава „пленила пажњу најодличнијих кругова престоничких“, а потом и грађанства у Нишу.⁶²⁰

⁶¹⁸ Д Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 265–77.

⁶¹⁹ Бранислав Нушић, *Београдска чаршија* (прир. Александра Вранеш), Београд, 1996, 58–59.

⁶²⁰ Програм трупе у којој је наступала Нина Сузана обухватао је „особите музикалије вештачки извођене на клавиру“, затим „мађичка и шалива предавања вештака Калиостра“ и певање певача и певачица. („Само у Касини“, *Гласник Нишке трговачке омладине* бр.9, 28. јан. 1896, нав. према: Svetković, *Muzička praksa u Nišu od kraja 19. veka do početka Drugog svetskog rata*, 114).

Паралелно са гостовањем иностраних артиста, булеварске сцене биле су испуњене и наступима српских орфеумских и варијететских трупа од последње деценије XIX века.⁶²¹ Пашонин *Булевар* представљао је једно од централних места таквих програма.⁶²² У њему је основано и „прво српско водвиљско хумористично сатирично позориште“ сценографа и глумца Бране Цветковића (1899), које је потом наступало и по другим београдским локалима. Уз приступачне цене улазница од 20 пара, Бранини спектакли изазивали су пажњу различитих слојева публике, „од младих, те професора и политичара до занатлија“. Његове шале и пародије на актуелне догађаје препричаване су по целој земљи, па су „сви паланчани који су долазили у Београд хитали да га виде“.⁶²³ Тако је Бранин орфеум брзо постао не само најпопуларнији и најпосећенији у свом домену него и прави симбол престоничке забаве и ноћног живота.

Музика је чинила незаобилазну компоненту орфеумских и варијететских представа. Иностране трупе изводиле су оперетске арије и градске шлагере, а у различитим европским срединама постојале су програмске варијанте са песмама насталим у локалном контексту. И српски забављачи руководили су се сличним смерницама. Посредне и малобројне информације о њима упућују на тезу да су они певали стилизоване народне и градске песме и да су њихови спектакли комуницирали с нумерама из комада с певањем и оперета, које су биле популарне међу српским грађанством.⁶²⁴ Представе у Бранином орфеуму обухватале су

⁶²¹ Уп. детаљније Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 219–20. Постоји податак да је „Први српски орфеум“ постојао и раније, током осамдесетих година, односно да је 1887. гостовао у ваљевској Касини, с „трагедијом у два чина с певањем *Роб црнац*“ и комадом *Смрт цара руског Александра II* у режији Ј. Десиминовића. У штампи је најављено да ће орфеум током свог четвородневног боравка у вароши изводити песме, декламације, „представе трагичне, драмске и шаљиве, са разним вештачким декорацијама“ (Zdravko Ranković, „Petnaest teatarskih decenija. Pozorišni letopis Valjeva i Valjevskog kraja za razdoblje 1860-2010“, *Revija Kolubara*, бр. 190, феб. 2010. на <http://revija.kolubara.info/sh/feb10/>).

⁶²² Ту су се, на пример, одржавале представе *Театра Варијете* током новембра 1905. (огласи у *Политици*, 15, 16. и 18. нов. 1905, 4). Варијететски програми у *Булевару* постали су стални у годинама пред Први светски рат (Нушић, *Београдска чаршија*, 37).

⁶²³ Живорад П. Јовановић, *Из старог Београда*, Туристичка штампа, Београд, 1964, 190–91.

⁶²⁴ Орфеум „у српском духу“, са шалама, музиком, мађионичарским триковима, гимнастиком и песмама „из свих крајева Србије“ планирао је комичар Ђорђе Бабић 1894, а сличном контексту се, по свој прилици, прикључивао Бакићев Народни орфеум у кафани *Таково*, чији се програм често заснивао на музичким комадима с оркестром и „певачким дружинама“ („Бабић комичар“, *Вечерње новости*, 30. септ. 1994; „Народни орфеум код Бакића“, *Вечерње новости*, 12. 10. 1901. Нав. према Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 219–20). С друге стране, булеварске сцене које су оснивали глумци Народног позоришта могле су обухватати и оперетске нумере. Будући да су као солисти или хористи певали у музичко-драмским представама националног театра, они су имали искуство у извођењу оба жанра.

посебно најављиване тачке, попут „вештачких продукција мистера Валтона“⁶²⁵ и „класичног играња г-ђице Крисис“,⁶²⁶ често извођење „сола и дуета“⁶²⁷ и музичких комада, међу којима су били „пригодна оперска шала *Последња ноћ старе године*“⁶²⁸ и оперетне пародије *Маскот – батли момче*⁶²⁹ и *Артиљерија рустикана*,⁶³⁰ која је због одушевљења публике „приказана небројено пута“.⁶³¹

Ако је интересовање за иностране варијететске програме указивало на отвореност српског грађанства према новим праксама свакодневне забаве, које су представљале отклон од традиционалног начина живота и патријархалног морала, онда су развој локалних булеварских сцена и њихова изразита популарност од краја XIX века чинили корак даље у успостављању и ширењу модерне градске свести. Савремени социјално-историјски приступ овим праксама на прелому векова показао је да су преовлађујуће урбане теме и њихов третман на алтернативним позорницама имали модернизацијски потенцијал у контексту српског друштва. Ти позоришни спектакли задирали су у политику и аспекте урбане свакодневице, а посебно су се везивали за проблеме модернизованих родних односа и еманциповање женске популације, указујући на потребу „првих генерација београдског грађанства (...) да кроз карикатуру, бурлеску, дакле критички, исмеју сами себе“. Њихово деловање било је „субверзивно према конзервативном духу ’комада из сеоског живота’“, којима је Народно позориште упорно чувало „неизмењени патријархални модел иако је друштво, очигледно, већ почело да се мења“.⁶³² Тако се модернизацијски потенцијал булеварских сцена испољавао и кроз субверзивност према формалној, институционализованој уметности, што је представљало њихову важну карактеристику и у другим европским срединама.

У том контексту поставља се и питање саме музике, посебно стилизованих народних и градских песама, које су чиниле не само заједнички елемент

⁶²⁵ „Белешке. – Све је већа посета“, *Политика*, 3. 03. 1904, 3.

⁶²⁶ „Белешке. – Бранино позориште“, *Политика*, 11. 11. 1909, 3.

⁶²⁷ „Белешке. – Ускрс код Бране“, *Политика*, 5, 6, 7. 04. 1914, 3; „Белешке. – Бесан као тигар!“, *Политика*, 10. 05. 1914, 3.

⁶²⁸ „Белешке. – Последња ноћ“, *Политика*, 31. 12. 1913, 3.

⁶²⁹ „Белешке. – Божић код Бране“, *Политика*, 24. 12. 1913, 3; „Белешке. – Батли момче“, *Политика*, 27. 12. 1913, 3;

⁶³⁰ „Белешке. – Божић код Бране“, *нав. дело*; „Белешке. – Ускрс код Бране“.

⁶³¹ Јовановић, *Из старог Београда*, 191.

⁶³² Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 226–27.

формалних и неформалних сцена већ су као део колективног наслеђа циркулисале кроз различите музичке праксе на прелому векова, укључујући се у токове формирања *високоуметничке* и *популарне* културе. Тај музички корпус представљао је основу у устанку хорских, музичко-сценских и других жанрова композиторског стваралаштва, где је остајао фиксиран у форми записа, било цитата или музике у „фолклорном духу“, добијајући статус неизоставног симбола у измишљању националне традиције. Истовремено, процеси усмене дисеминације и даље су подстицали његову варијантност, али су указивали и на прилагодљивост ове музике новим формама градске културе у условима комерцијализације. У томе је нарочита улога припадала деловању кафанских музичара, које је већ на прелому векова представљало засебну, неформалну институцију урбане забаве, као и алтернативним позориштима, на чијим сценама су познате локалне песме чиниле састојак синкретичког уметничко-сензационалистичког спектакла. Ако је таква музика у историјским драмама, комадима с певањем и првим српским операма заступала везу са опробаним моделима конструисања нације, који су функционисали у релацијама предмодерних митова и сећања окренутих прошлости и сеоској идили, онда се њена конотативност на алтернативним сценама презначавала у нов квалитет. Песме су постајале симбол савременог тренутка у животу грађанства, које је уместо „великих“ идеолошко-националних порука тражило да се насемеје, опусти и забавља.

Чувена Бранина пародија на *Кавалерију рустикану*, прву стандардну оперу изведену на сцени Народног позоришта, указивала је на чињеницу да се успостављање дистанце у односу на етаблиране уметничке праксе није завршавало субверзијом старијих, традиционалних форми које су репродуковале локални модел патријархалне културе. Она је представљала реакцију на уметност која је у ширем европском контексту уживала статус класичне вредности. Управо је пародирање оперског жанра у време када је он тек почео да се устаљује у националном театру српске престонице изразито сведочило о томе да су актуелност, флексибилност и спремност на спонтану и брзу реакцију чинили факторе који су булеварска позоришта одвајали од инертног система *високе*, формалне културе. Истовремено, овакви примери показивали су да су између

алтернативних сцена у Србији на прелому векова постојале значајне разлике и неједначености, што се нарочито испољавало између позоришта у Београду и мањим градовима, у којима су се патријархални назови теже и спорије мењали.⁶³³ Недостатак одговарајућих извора онемогућава изучавање тих и других проблема из ове области, што се односи и на анализу саме музике и сагледавање њених различитих улога и значења на алтернативним позоришним сценама. Међутим, већ сама чињеница да су ови и други урбани концепти забаве постали приоритет српских грађана може да помогне у свеобухватнијем сагледавању појединих проблема који су оптерећивали композиторско стваралаштво и његово представљање.

Досадашње сагледавање различитих музичких пракси, као и покушај систематизације и типологије музичких догађаја у Србији показали су да је раслојавање концертног света добило јачи замах већ на прелому столећа и да је обухватао већи број ранородних музичких пракси.

Ако се констатује да је процес раздвајања између високоуметничке и популарне музичке културе био јасан већ на почетку XX века, онда се потврђује значај ширег социјално-историјског контекста који је у Србији, како је раније наглашено, био обележен доношењем либералних закона, пуним процватом цивилних институција, првим озбиљнијим потезима у области индустријализације, раслојавањем градског, првенствено престоничког становништа и виднијим издвајањем елите, оснивањем Универзитета и бројним другим модернизацијским потезима који су допринели јачању урбане популације у оквиру саме сфере друштва. У те промене укључивала се и музичка култура.

⁶³³ На пример, орфеум у Жагубици, чији је оснивач био већ поменути Лепи Лаза, сведочио је о сукобу старог и новог, о тензији између уврежених предрасуда предмодерног друштва и нових навика које су стизале у варош, што се преламало кроз физиономију овог орфеума, одређујући и лимите његовог рада. Са једне стране, његов програм обухватао је наслове који су упућивали на савремену тематику, а био је праћен и помодним детаљима попут „игранке са шалљивом летећом поштом и конфетима“. С друге стране, недостатак одговарајућих артиста на сцени указивао је на делотворност традиционалних родних односа у овој средини, јер позориште није имало глумице већ „једног члана, који се примио да игра женске улоге“ („Србија. – Жагубица, 15. децембра“, *Политика*, 18. дец. 1906, 2).

13. ИЗА СЦЕНЕ: ОПЕРСКИ ИМАГИНАРИЈУМ НАЦИЈЕ

Будући да је Народно позориште у Београду било једно од централних места музичког живота, информације о организацији, функционисању и репертоару музичког ансамбла ове институције на почетку XX века могу да послуже као парадигма у проучавању разнородних проблема који су се јављали током паралелних процеса професионализације и раслојавања музичке културе у српској престоници тога времена.

Када се зна да је музика била континуирано присутна на репертоарима Народног позоришта, које је од почетка свога рада настављало традицију Књажевско-србског театра и других српских позоришта у неговању комада с певањем, логично би било претпоставити да је програмска политика Куће код Споменика обухватала планове о континуираном јачању и унапређењу своје музичке гране. Подаци, међутим, тешко могу да потврде такву претпоставку, јер су се проблеми с којима се овај позоришни сектор суочавао преносили с једне управе на другу, бивајући на удару различитих репертоарских стратегија, идеолошких и страначких нетрпељивости, као и сталне беспарице која је обележавала и квалитет и величину скромног музичког ансамбла.

На основу досадашњих истраживања може се закључити да је сам статус музичке гране у Позоришту дуго времена био прилично незавидан.⁶³⁴ Она се налазила у сенци драмског одсека који је представљао главну бригу сваке позоришне управе. Иако је природа сценске уметности упућивала на сталну узајамност драмског и музичког ансамбла, овај други је морао да се прилагођава и да изналази могућности које би побољшале његову егзистенцију и инфериорни положај у оквирима матичне институције. У том контексту су значајни Закон и Уредба о Народног позоришту из 1911, којима се у формалном погледу

⁶³⁴ О музичком ансамблу Народног позоришта и о репертоарима комада с певањем, оперета и опера до 1914, као и о историјату музичког извођаштва у другим позоришним институцијама међу Србима, пре свега раду Српског народног позоришта у Новом Саду, вид. Р. Пејовић, *Српско музичко извођаштво ...*, нав. дело; Иста, *Српска музика 19. века ...*, нав. дело. Најисцрпнија истраживања репертоара музичке гране Народног позоришта до 1941, са пописима и статистикама извођења оперских и балетских представа до 1941. дао је Слободан Турлаков, *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, I – II, издање аутора и Чигоја штампе, Београд, 2005.

регулисало постојање и неговање музике у националном театру.⁶³⁵ Ипак, законске норме се нису односиле на техничко-извођачке стандарде и величину самог музичког ансамбла. Уз свеукупне музичке прилике с мало образованих музичара у држави, физиономија музичке гране остајала је у процесу парцијалног освајања професионализма.

Какво је, заправо, било чињенично стање? Петар Крстић наводи да је оркестар од седамдесетих година до почетка XX века чинило свега шест позоришних и осам војних свирача. Тај број је, међутим, стално варирао, а само део инструменталиста радио је под уговором.⁶³⁶ Овај малени састав није имао могућност да се приближи звучном волумену симфонијског апарата, иако је попуњаван додатно ангажованим војним музичарима, када се увећавао и до ансамбла од 30 чланова.⁶³⁷ Повремено је и сам замењиван војним оркестром који је био јефтинији, мада не увек и доступан због својих бројних активности. То је стварало честе организационо-техничке проблеме које су позоришне власти покушавале да превазиђу путем преговора, писаних правила и уговора с представницима војне и државне администрације, али се дугогодишње оркестарско питање није могло решити на задовољавајући начин.⁶³⁸ Оно је остајало актуелно и на почетку XX века. По укидању Београдског војног оркестра, који је у Позоришту наступао у саставу од 25 чланова, покушало се с цивилним корпусом

⁶³⁵ Уп. детаљно Слободан Турлаков, „Да ли је и кад је основана Београдска опера“, *125 година Народног позоришта у Београду*, 365–371.

⁶³⁶ Оркестар се није много разликовао од ансамбла планираног у време оснивања театра 1868, када је према пројекту Јована Бошковића бројао 11 војних свирача и једног цивилног инструменталисту. Први капелник био је Драгутин (Антоније) Реш, учитељ музике у Гимназији, те наставник певања и музике у Глумачкој школи (1870) која је радила осам месеци (Петар Крстић, *Монографија Даворина Јенка*, рукопис, Архив МИ САНУ Ан 379). Сам Крстић је као великошколац свирао у позоришном оркестру, а после завршеног Конзерваторијума у Бечу био је и капелник ансамбла. Поред поменутог рукописа, податке о раду музичке гране Позоришта с краја XIX и почетка XX века оставио је и у штампаним текстовима. Нпр. П. Ј. Крстић, „Уметнички преглед. Позоришни оркестар и музика између чинова“, *Српски књижевни гласник*, књ. XV, бр. 3, 227–29, Исти, „Музика и оперета у Народном Позоришту“, *СКГ*, књ. XV, бр. 4, 273–91. О променењем саставу позоришног оркестра крајем XIX века уп. Верослава Петровић, „Проблеми управника Народног позоришта Милорада Шапчанина око ангажовања војног оркестра, *125 година Народног позоришта у Београду*, САНУ, Београд 1997, 525–536.

⁶³⁷ Оркестар је имао 30 чланова 1899, када је позоришна Управа набавила и један број нових и обезбедила поправку појеидних старих инструмената. Уведено и стандардно штимовање инструмената, који су до тада (и у осталим београдским музикама) били штимовани за $\frac{3}{4}$ тона више него у осталим европским оркестрима. „Неслужбени део. Књижевност и уметност. – Недељни репертоар“, *Српске новине*, 20. фебруар 1899, 258.

⁶³⁸ Петровић, „Проблеми управника Народног позоришта“; Др Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971, 483–510.

од 22 свирача, али је овај ансамбл убрзо потом редукован на 18 инструменталиста, због оптерећења позоришног буџета.⁶³⁹ И даље се прибегавало ангажовању појединих војних музичара, а затим и целокупног ансамбла Краљеве гарде, па је симбиоза цивилне и војне музичке сфере у националном театру постојала у целокупном периоду до Првог светског рата.

Капелник се налазио међу особљем Позоришта, али није био државни чиновник већ је попут глумца вођен као стални члан ове институције. Зато је и сам Даворин Јенко, чији је рад готово пуне три деценије обележавао целокупне музичке активности централне позоришне куће у земљи, пензионисан 1902. на терет Глумачког фонда који је обезбеђивао све сталне чланове Народног позоришта.⁶⁴⁰ Ипак, током свог активног капелничког рада он је имао пристојну плату и налазио се у бољем социјално-материјалном положају у односу на остале музичаре и глумачко-певачко особље.⁶⁴¹

У недостатку засебно ангажованог хоровође и корепетитора, капелник је имао вишеструке дужности. Обучавао је и спремао глумце-певаче и хористе, водио је оркестар, имао је обавезу да компоњује песме и остале музичке нумере за позоришне комаде, да у исте сврхе прилагођава и инструментира музику иностраних аутора, те најзад, да све то припрема и диригује током извођења. Ансамблом је руководио и у представама које нису обухватале музичку компоненту, јер је све до 1918. постојао обичај да се оне отварају увертиром и да се између чинова свирају пригодни комади или изводи из већих остварења.⁶⁴²

Колико је недостатак музичких професионалаца у Позоришту утицао не само на избор дела и квалитет интерпретације, већ и на начин и организацију рада, показују сведочанста о припремању оперета за чије извођење није било двољно музичких снага у позоришном ансамблу на прелому векова. Наиме, поред података о томе да су хор чинили појединци из певачких друштава и млађи

⁶³⁹ Крстић, „Уметнички преглед“, 227.

⁶⁴⁰ Крстић, *Монографија*.

⁶⁴¹ Јенко је примао 200 динара, што је уз суме добијене од тантијема и преписивања нотног материјала представљало солидну зараду. Крстић, *Монографија*.

⁶⁴² У таквим ситуацијама Јенку је током 1895-98. помагао Оскар Малата, а уколико је у Позоришту био ангажован војни оркестар, музику су дириговали војни капелници, испрва Драгутин Чижек, а потом Јосиф Бродил. После Јенка, капелници су били Драгутин Покорни (1897-1909), од 1903. и Петар Крстић, а од 1912. Стеван Христић и Станислав Бинички. Уп. Р. Пејовић, *Српска музика 19. века*, 135-142; Иста, *Српско музичко извођаштво*, 180-86.

чланови Позоришта,⁶⁴³ значајно је нагласити да је он дуго времена био хонорарни извођачки корпус ангажован по потреби. Такође, карактеристично је да су у хор улазили занатски радници, махом бербери, обућари, кројачи, којима је певачка активност представљала прилику за скромну додатну зараду.⁶⁴⁴ Иако је то за припаднике овог грађанског слоја био и јединствен начин да се кроз активно музицирање упуте у део интернационално популарног музичко-драмског репертоара, чињеница је да се таква пракса унајмљивања аматера, који су певали искључиво по слуху, није могла наћи у професионалним позориштима других европских градова.⁶⁴⁵ Слично је било и са солистима, међу којима су само ретки појединци умели да читају ноте. Зато су припреме једне оперетске представе захтевале огроман напор и труд, вишеетапна и дуготрајна увежбавања.⁶⁴⁶

Услови за неговање музике, који су успостављени по оснивању Позоришта, преображавали су се веома споро и тешко, а савременици су такву ситуацију приписивали патријархалним приликама у којима је тадашњи Београд мукотрпно одржавао једно сасвим скромно драмско позориште, приморано да с певачима-аматерима, хонорарним хором и малим, променљивим оркестром негује и музику.⁶⁴⁷ Међутим, управо та „примораност“ била је вишезначна и означавала је бројне, међусобно укрштене противречности које су обележавале не само положај, физиономију и динамику (дис)континуитета целокупног музичког репертоара у Народном позоришту, него и ширу репертоарску политику и рецепцију самог националног театра, односно његову улогу у српском грађанском друштву тога времена.

Постојећи подаци о музици у Народном позоришту упућују на интеракцију, али и на сукобљеност између аспеката модернизације, идеја о обликовању нације, трансфера „високе“ уметности, ширења музичко-драмских жанрова масовне културе и других процеса и појава социјално-историјског и културног контекста

⁶⁴³ Р. Пејовић, *Српска музика 19. века*, 136, 139.

⁶⁴⁴ Хонорар се кретао између 50 и 60 дин. месечно. П. Крстић, „Музика и оперета у Народном Позоришту“, 286–87.

⁶⁴⁵ И сам Крстић истиче да је то тако „код нас“, те да се као хористи „у страним оперетским позориштима примају (...) само они који имају добар орган и читају ноте с листа, или који су дошли из другог каквог оперетског позоришта и знају изврстан оперетски репертоар“. *Исто*, 267.

⁶⁴⁶ Крстић наводи да су се међу певачима само Зорка Тодосић и Раја Павловић служили нотама и да су били једини солисти који су своје партије могли да науче сами. Помиње и популарног Чича-Илију Станојевића који је током учења тражио да му се свира само мелодија, јер га је пратња бунила, а ту мелодију је, потом, обавезно морао и да одзвигди да би је запамтио. *Исто*, 267–68.

⁶⁴⁷ *Исто*.

који се преламао кроз деловање овог театра. Интегрално сагледавање те проблематике може да покаже неусклађености између идеолошких и уметничких интенција појединаца, стања у оквирима музичко-драмског ансамбла и репертоара и, најзад, процеса који су посебно од почетка XX века указивали на модернизацијске преображаје грађансва српске престонице. Слојевитост целог контекста захтева укрштање истраживачких перспектива из којих произилазе следеће значајне теме: испрекидани процес унапређења музичко-драмског ансамбла и репертоара у условима променљивих позоришних управа и њихових програмских стратегија, однос истакнутих музичких професионалаца и идеолога уметничког живота према музичко-драмском репертоару и његовим конзументима, рецепцијски потенцијал београдске позоришне публике и њене реакције на музичко-сценска дела.⁶⁴⁸

Део историјата Народног позоришта у деценији пред Први светски рат указује на скоковите и нагле промене у оквиру музичке гране, које због различитих програмских стратегија позоришних управа доводе до увећања, професионализације и модернизације музичког ансамбла и репертоара или, пак, до повратка на пређашње стање.

Наиме, у периоду од 1906. до 1909, када је Управа Николе Петровића иницирала, а Управа Михаила Марковића и Ристе Одавића спровела идеју проширивања музичко-драмског програма Позоришта, извођена су дела стандардног оперског репертоара *Кавалерија рустикана*, *Пајаци* и *Продана невеста*, на челу с диригентом Драгутином Покорним.⁶⁴⁹ Због реализације тих пројеката и тежње да се успостави континуитет у неговању опере, приступило се унапређењу хора и ангажовању одређеног броја професионалних солиста.⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ Ове проблеме детаљно смо размотрили у тексту посвећеном „оперском питању“ у Народном позоришту. Биљана Млановић, „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту пред Први светски рат“, *Музикологија* 12 (1912): 37–61.

⁶⁴⁹ Три представе *Кавалерије* давале су у последњим данима управниковања Николе Петровића (30. 7 – 29. 11. 1906), а све остало за време Марковића и Одавића. Извођене су: *Кавалерија рустикана* (14 пута), *Пајаци* (8), *Продана невеста* (5), опера *Ксенија* словеначког композитора Виктора Парме (6), *Слепи миш* Јохана Штрауса (J. Straus) (10), као и обновљене оперине *Јованчини сватови* (1), *У бунару* (3) и опера Биничког *На уранку* (2). Уп. Турлаков, *нав. дело*, 59.

⁶⁵⁰ Ангажовани су: 1906. Ема Мајетинска, школована на Конзерваторијуму у Будимпешти, 1907. новосађанка Софија Седмакова, која је после завршеног Конзерваторијума у Бечу остварила међународну каријеру, певајући у Хајделбергу, Франкфурту и другим немачким градовима; 1908–1909. Ернесто Камарота и 1908. Богдан Вулаковић, певачи из Загреба, као и Драга Спасић која је учила у Бечу код Форстена, и по ангажману у Новом Саду прешла у Београд 1908. Уп. *Исто*, 25–28

Појачан је и оркестар који је постао највеће инструментално тело у престоници, па је Управа сматрала да би он требало да остане чак и у случају одустајања од опере, „јер се слабљењем оркестра“, како се истицало у образложењу буџета за 1907, „не би много уштедело, а много би се штетовало у каквоћи“.⁶⁵¹ Свему томе погодовао је троструки пораст државне субвенције Народном позоришту у 1907. години, која се од 1908. устаљује и износи 100.000 динара.⁶⁵²

Доласком нових позоришних управа, испрва Милана Грола и Милана Предића (јул 1909 – март 1910), а потом Милорада Гавриловића (март 1910 – јануар 1911), у чијим програмским концептима модернизације и национализације позоришног репертоара није било места за оперу, започети процес организованих промена нагло је прекинут. То је значило не само укидање новоосвојеног музичко-драмског жанра, већ и смањење музичког ансамбла који је по броју чланова чак тешко могао да задовољи критеријуме за извођење комада с певањем.⁶⁵³

Нови обрт, међутим, уследио је наредним доласком Грола и Предића на чело Позоришта. Они су се одлучили за увођење опере, што је постало неминовни корак програмске политике после гостовања загребачке Опере у Народном позоришту и рекација и притисака штампе поводом огромног успеха њених представа. Тај помак нису остварили одмах, због неуспелог Крстићевог извођења Моцартове оперине *Бастујен и Бастујена* децембра 1911, али су га спровели по доласку Станислава Биничког, који је од априла 1913, за само 13 месеци, поставио 6 опера с укупно 60 представа.⁶⁵⁴ Буџет намењен унапређењу музичког ансамбла испрва се кретао у оквирима сличим онима из времена Марковића и Одавића, да

⁶⁵¹ Г. Ковијанић, *Грађа Архива Србије*, 691.

⁶⁵² Укупна помоћ у 1906. била је 53.33,33 динара (држава 38.000, краљ 6.000, Општина 9.333,33). Од тога је за оркестар издвојено 20.691,37, за додатне певаче и свираче 1.959 дин. У 1907. добијено је 141.141,60 (држава 115.141, краљ 6.000, општина 20.000). Оркестру је дато 30.997,86, певачима и свирачима 2.659,10. У 1908. дотирано је 116.000 (држава 100.000, краљ 6000, Општина 10.000). Оркестар је добио 31.944,25, певачи и свирачи 2.312,16. *Исто*, 690-712.

⁶⁵³ О томе сведочи удео музичке гране у буџету Позоришта за 1910. који је био видно мањи чак и у односу на 1906. Од укупне помоћи која је износила 111.000 (држава 100.000, краљ 6.000, Општина 5.000), за оркестар је издвојено 17.260,40, за певаче и свираче 1.672,10. Тадашњи капелник Петар Крстић имао је на располагању само 9 певача мушког хора који је у односу на претходну сезону (16 певача) био готово преполовљен, па је од Управе тражио додатна материјална средства да попуни хор, јер је за најужи репертоар комада с певањем (*Бидо*, *Потера*, *Суђаје* итд) био потребан минимум од 12 мушких гласова. *Исто*, 731, 749.

⁶⁵⁴ Укупан број извођења у том периоду: Волфганг Амадеус Моцарт (W. A. Mozart), *Бастујен и Бастујена* – 3 представе, Ђузепе Верди (G. Verdi), *Трубадур* – 23 представе, Жорж Бизе (G. Bizet), *Бамиле* – 7, Ђакомо Пучини (G. Puccini), *Тоска* – 9, Карл Марија фон Вебер (C. M. von Weber), *Чаробни стрелац* – 8, Жил Масне (J. Massenet), *Вертер* – 7, Амброаз Тома (A. Thomas), *Мињон* – 6. С. Турлаков, *Историја опере и балета*, 60.

би за 1914. било предвиђено његово повећање од 20.000, уз назнаку да су све потребе Опере и даље „скучене“ и ограничене „на оно што се уштедама на другим странама и сопственом зарадом Опере стече“.⁶⁵⁵

Бинички је био је свестан да Позориште нема могућности за нагло унапређење свих елемената ансамбла, али је упорно радио с идејом да се све „мора стварати поступно и лагано“ како би се обезбедио одговарајући персонал за Оперу, чије је оснивање било „потпуно у зачетку“.⁶⁵⁶ Будући да је малена оперска трупа Народног позоришта „сама из себе никла“, јер су стални певачи попут Драге Спасић, Теодоре Арсеновић, Војислава Туринског, Александра Туцаковића и других израсли из драмског ансамбла, део планова био је усмерен на постепену професионализацију солистичког персонала. Радило се на ангажовању странаца, пре свега солиста из Чешке, али се размишљало и о отварању школе за Дрму и Оперу. Планирало се формирање „једног солидног и потпуног оркестра“ који би заменио музику Краљеве гарде и служио „као дворски и као позоришни“ ансамбл. Међу приоритетима за 1914/15. било је побољшање материјалног статуса хорског персонала, које би довело до прекида старе праксе попуњавања хора из редова најмлађих чланова драмске трупе и омогућило сталност овог дела ансамбла.⁶⁵⁷ Већина ових планова, заједно с идејама о даљем ширењу оперског репертоара, била је пресечена ратом, па је њихова реализација уследила тек у првим мирнодопским годинама, у контексту нове државе.⁶⁵⁸

Наведене чињенице, које указују на дисконтинуитет културне политике унутар Позоришта, биле су условљене функционисањем ширег друштвеног

⁶⁵⁵ Године 1912. за оркестар је издвојена сума од 31.000 дин. У предрачуноу буџета за 1914, који је израђен 4. октобра 1913, на стару суму додато је 20.000, колико је предвиђен повећан приход од оперских представа и исто толико повећан расход на име плата, хонорара и других трошкова око опере. Ковијанић, *Грађа Архива Србије*, 778, 809.

⁶⁵⁶ Ив., „Музички планови“ [Интервју са Станиславом Биничким], *Правда*, 26. окт. 1913, 3, према: *Исто*, 49–50.

⁶⁵⁷ *Исто*.

⁶⁵⁸ Од 1913. ангажован је љубљански баритон Рудолф Фејфар, 1914. чешка певачица Марија Котнауерова, а у појединим представама гостовале су Мира Корошец из Загреба, Јелена Ловшинска из Осијека и поново Софија Седмакова. Концертна певачица Мирослава (рођ. Frieda Blanke) Бинички радила је на припремању тадашњих оперских извођења као корепетитор и хоровађа, допринесећи усавршавању полупрофесионалних и аматерских певача. Захваљујући ангажману редитеља Александра Ивановича Андрејева и позоришног сликара Владимира Владимировича Балузeka, који су у Народно позориште дошли из Москве 1911, као и раду Милутина Чекића, већина предратних оперских представа имала је професионалну режију и сценографију. Међутим, самостална Глумачко-балетска школа основана је 1921, цивилни оркестар Позоришта 1921/22, када се усталио и хор који је, заједно са целокупним музичким ансамблом, тада почео да се шири, захваљујући првим емигрантским таласима из Русије. *Исто*, 50–57, 61–103.

контекста и директно су зависиле од честих промена позоришних власти које су различито приступале важним питањима ове институције. Будући да су управнике постављали актуелни министри просвете који су се и сами често мењали, те да је позоришни естаблишмент имао обавезно страначко обележје, међусобни однос представника различитих управа био је вођен политичким мотивима. То је отежавало њихову комуникацију и чинило да и она сама упућује на обичаје и понашања у јавном политичком животу, где се неистомишљеник доживљавао као непријатељ, а не као сарадник у решавању заједничких проблема.⁶⁵⁹ Напади у штампи, тенденциозне критике и анализе у угледним часописима, отпуштања уметника и организовање демонстрација током представа, све је то чинило легитимне начине борбе за моћ у позоришној сфери у којој се водио својеврсни „оперско – оперетски рат“, па је и целокупни процес настанка Опере био не „само уско стручни“ и „чисто музички“, већ истовремено и „политички“ проблем.⁶⁶⁰

Рад београдског театра био је обележен страначким супарништвом између позоришних власти самосталаца и радикала, а изразити опоненти у деценији пред Први светски рат били су Грол и Одавић. Њихово политичко непријатељство оптерећивало је критички и полемички дискурс о важним проблемима програмске стратегије и организационог пословања ове институције и посебно се испољавало у дискусијама о неговању музике. У тај контекст укључивани су и представници напредњака, па је прозивана Управа Милана Петровића која је у Позоришту иницирала оперу. Питање музике разматрано је без намере да се изнађу начини за решавање проблема који су се налазили на путу до освајања оперског репертоара. Оно је постављано декларативно и служило је као погодно средство за депласирање противника.

⁶⁵⁹ О овом аспекту антиплурализма у српској политичкој култури с почетка XX века уп. нпр. D. Stojanović, Party elites in Serbia 1903-1914. Their Role, Style of Ruling, Way of Thinking, u: *Eliten in Südosteuropa. Rolle, Kontinuitäten, Brüche in Geschichte und Gegenwart*, ed. W. Hopken – H. Sundhaussen, München, 1998, 129-143

⁶⁶⁰ С. Турлаков, *нав. дело*, 41. На пример, Милорад Гавриловић је пензионисан за време Марковића и Одавића, а разлог је био увођење опере, чему се Гавриловић противио. Затим га је Управа Предића и Грола вратила на старо место глумца и редитеља, да би он потом и сам обављао функцију управника (Г. Ковијанић, *Грађа Архива Србије*, 722). Доласком Предића и Грола отпуштен је Покорни, као и многи чланови музичког ансамбла. Претходно, за време Марковића и Одавића, у Позоришту су организоване демонстрације током извођења опера *У бунару* и *На уранку*, 1. новембра 1908. О томе, као и о сукобима у штампи уп. Турлаков, *Историја Оперe и Балета*, 41 –43.

О томе, на пример, сведочи Гролово хитро оглашавање током припрема за премијеру *Кавалерије рустикане*, вођено идејом да се унапред, још пре првог извођења једне стандардне опере, осујети нови пројекат актуелне управе која се, како Грол истиче, не бави сређивањем постојећег стања у театру, већ „у свом том позоришном хаосу – оснива оперу!“

„Оперу, у данашњем београдском Народном позоришту! Из каквих потреба, с каквим разлозима, на којој основи, с каквим изгледима, с колико озбиљности? Оперу без публике, оперу без материјалних средстава, оперу без и једног певача за оперу!“⁶⁶¹

Грол овде не налази за сходно да се позабави наведеним питањима, што га не спречава да закључи како је најаву новог жанра ништа друго до „нови накалемак тако неприродан и апсурдан“.⁶⁶² Касније, када се током управе Марковића и Одавића потврђују разлози и потребе Београда за опером, који су првенствено били осведочени великим интересовањем публике за такав вид музичко-драмске уметности, Грол поново прозива позоришну власт.⁶⁶³ Свој критички дискурс премешта на терен њеног финансијског пословања, упућујући јој замерке да за музику издваја велике новчане суме. Међутим, будући да не жели да призна заслуге за модернизовање музичког репертоара, он оперу и не помиње. Целу анализу с тачним навођењем хонорара за музички ансамбл приписује искључиво оперети, жанру који је већ увелико био омражен међу позоришном и музичком елитом. Тиме ствара искривљену представу о томе да музички ансамбл београдског театра негује само оперетски репертоар. Та конструкција постаје његово главно оружје из позоришне опозиције, јер управо оперета, како Грол наглашава, представља „најгрешнију слабост оба режима за последње две године“, која „срамоти национално позориште“ и „једе и оно мало с муком стечене и испрошене помоћи српској позоришној уметности.“⁶⁶⁴

Поређење наведених података може да укаже на бројне аналогije између два кратка периода унапређења музичке гране током супарничких управа Одавића и Грола. Не само да су оба та процеса нагло прекинута, већ су се они и одвијали на

⁶⁶¹ Милан Грол, „Позоришни преглед. Опера у Народном позоришту“, СКГ XVII/11 (1906): 859.

⁶⁶² Исто, 860.

⁶⁶³ Милан Грол, *Народно позориште* (III), СКГ XXI/12 (1908): 915–920.

⁶⁶⁴ Исто, 919.

сличан начин: поступно, с минимумом стручног персонала комбинованог с полупрофесионалцима и аматерима, као и уз слична, увек скромна материјална издвајања. То су, заправо, били слични потези у остваривању једног сегмента програмске политике. У локалном контексту су се тешко могла тражити нека другачија решења, јер је опера скупа, сложена и захтевна уметност. Но, ни Грол ни Одавић нису стизали да дискутују о таквим, реалним проблемима целог контекста, о томе да се музичка грана Позоришта током обе управе налазила на пола пута до професионалног извођачког тела, да је била далеко од техничких и уметничких стандарда који су се неговали на великим оперским позорницама Европе, те да јој је у сваком погледу била потребна и подршка и помоћ. Уместо тога, Грол се током свог управниковања трудио да прибави заслуге за увођење опере, а Одавић се бавио Гроловим недоследностима и одмеравањем квалитета оперских ансамбала из времена две позоришне власти, фаворизујући уметничка достигнућа своје управе на рачун резултата свога противника.⁶⁶⁵ Тако је музика била инструментализована у сукобима опонената позоришног естаблишмента.

Карактеристично је да подаци о дисконтинуираном унапређењу музике београдског театра у деценији пред Први светски рат нису имали релевантност у каснијим текстовима историчара и театролога који су се бавили репертоарско-програмским концепијама, модернизацијским доприносима и донетима наведених позоришних управа и њихових истакнутих појединаца. Пре свих, чињенице занемарује сам Гаврило Ковијанић који објављује велики део те грађе, али је једним делом и игнорише. У његовој књизи може се наћи тврдња да за управе Марковића и Одавића „нису ни забележени виднији резултати“, иако је у то време остварен први модернизацијски талас у оквиру музичке гране и први озбиљан покушај да се у Позоришту успостави оперски репертоар.⁶⁶⁶ Проблематичан је и његов закључак да је „Гролова (је) заслуга што су се још пре рата одомаћиле у Народном позоришту у Београду оперске представе“,⁶⁶⁷ када се

⁶⁶⁵ Нпр. Гролов полемички текст као рекација на критички приказ *Тоске* и Одавићев одговор Гролу. Musicus, „Позориште. – Тоска“, *Политика*, 11. јануар 1914, 8; Милан Грол, „Позориште. – Музика у Народном позоришту“, *Политика*, 14. јануар 1914, 2–3; Риста Одавић, „Фелтон – Музика у Народном позоришту“, *Политика*, 23. јануар 1914, 1–3.

⁶⁶⁶ Г. Ковијанић, *Грађа Архива Србије*, 686.

⁶⁶⁷ *Исто*, 737.

зна да је Грол у свом претходном мандату укинуо оперу, смањено ансамбл и тако поништио рад својих претходника.

Слика о вишеструком и плодном позоришном доприносу реформатора Милана Грола, као и његових најближих сарадника, била би комплетнија када би се уз све помаке до којих је доводио рад ових појединаца протумачили и њихови гестови којима су они кочили или успоравали поједине видове позоришне делатности. Критичко уважавање таквих чињеница можда не би изменило сумарне закључке о томе да су Грол и Предић „учинили више за Позориште него све управе заједно до њих“⁶⁶⁸ или да је богата Гролова делатност „најзначајнији појединачни допринос који је пресудно утицао на развој српског позоришта у XX веку“,⁶⁶⁹ али би несумњиво допринело њиховој слојевитости и дубљем разумевању уметничких проблема у контексту историје и културе. Када је реч о процесу решавања оперског питања у деценији пред Први светски рат, значајно је приметити да је његова динамика била обележена поништавањем започетих промена, напора и резултата претходника, враћањем на старо стање, понављањем рада испочетка, а све то упућивало је на већ познате механизме понашања државних власти у покушајима унапређења различитих области српског друштва. Такви модели функционисања имали су антимодернизацијске ефекте, чему су повремено доприносили чак и они представници српске елите који су у истој сфери свога рада истовремено имали и кључне модернизацијске заслуге. Упливи политике и борбе за моћ чинили су важне факторе амбивалентности у процесима унапређења српског друштва. Све је то било подстакнуто и самом природом специфичне, недовољно издиференциране елите, јер су вишеструки друштвени и професионални идентитети њених истакнутих појединаца понекад долазили у међусобни несклад и сукоб.

Гролов однос према музици у националном театру представља управо један такав пример антимодернизацијског деловања, када је идентитет политичара надвладао идентитет позоришног стручњака. С друге стране, Гролов случај отвара

⁶⁶⁸ Borivoje Stojković: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (Drama i Opera)*, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979, 409; Миленко Мисаиловић, „Репертоарске реформе на сцени Народног позоришта у првој деценији XX века“, *125 година Народног позоришта у Београду*, 31.

⁶⁶⁹ Зоран Т. Јовановић „Милан Грол – позоришни реформатор“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28 – 29 (2003): 107; Исти, „Позоришни лик Милана Грола“, *125 година Народног позоришта у Београду*, 213.

и друга питања, показујући да су се иза политичких сукоба и борбе за власт у позоришном домену криле дубоке напетости између представника водећег интелектуалног и уметничког слоја и српског грађанског друштва.

Као веома утицајан идеолог српског позоришног живота од половине прве деценије XX века, Грол је у својим идејама о програмској оријентацији Народног позоришта био изразити противник опере. Његово нерасположење према овоме жанру постојало је и касније, у дискурсу о послератном раду београдског театра:

„Ако се у тој навали велике опере, с великим хором, балетом, оркестром, и опремом има у виду и велики долазак страних уметника, тај изненадни препад музике створио је такав хук да је драма у позоришту била притешњена тим несразмерним интересом публике за позориште без драме. За Београђане је велика опера била велико задовољство, али за позориште велика брига: материјално, велика брига за организацију гломазног апарата музике под истим кровом, велика брига уметничка за успостављање драме иза ратног поремећаја (...)“.⁶⁷⁰

Основни проблеми које је Грол настојао да реши налазили су се, заправо, на самом пољу неговања драмске литературе, у познатој, вишегодишњој позоришној кризи која је од краја XIX века па надаље била обележена slabим интересовањем публике за драму и трагедију, а посебно за национално-историјска сценска остварења домаћих писаца. Уз комаде с певањем и комедије, грађанство је највише волело мелодраме, оперете и водвиље, што се није уклапало у тежње креатора репертоарске политике који су централну позоришну кућу у земљи замишљали као „храм патриотске религије“ и институцију посвећену делима високих естетских вредности. Такве идеје посебно су заступали Грол, Предић, Драгомир Јанковић, Богдан Поповић и други припадници уметничке елите окупљене око *Српског књижевног гласника*, који су се као водећи представници управа или чланови Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта залагали за одстрањивање „лаког“ репертоара и појачано извођење интелектуално захтевнијих драмских остварења. Музика је у таквим околностима чинила периферну праксу на коју је театар био приморан због неговања националних комадама с певањем, а проширивање програма у правцу других музичко-драмских жанрова било је неприхватљиво скретање с главне програмске

⁶⁷⁰ Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, Београд, Српска књижевна задруга, 1952, 259.

стратегије омеђене само литерарним остварењима. На заузимање таквог става утицали су и практични разлози, почев од ограничености буџета и недостатка професионалаца до исцрпљивања глумачко-певачких снага којима је остајало мало времена за припрему драмских дела, али је у његовој основи била бојазан од даљег процеса осипања драмске публике, односно од опасности да је за собом поведу жанрови оперете и опере.⁶⁷¹

И високопрофесионални музичари у београдској средини на почетку XX века почели су одлучније да исказују своје ставове о потреби за вишим естетским стандардима у оквирима своје уметничке сфере, што се посебно истицало међу сарадницима *Српског књижевног гласника* који су деловали у истом интелектуалном кругу окупљеном око овог часописа. Они су тражили уметнички квалитет, како у избору музичког репертоара тако и у интерпретацији.⁶⁷² Били су подстакнути свешћу о томе да се у српској престоници тек постепено диференцирала она репертоарска и стваралачка линија која је у већини других европских центара чинила окосницу музичке културе, а која је већ током XIX века конструисана и доживљавана као сфера „високе“ уметности. Ситуација у Београду тешко се могла поредити с изразито раслојеним и далеко разноврснијим музичким животом великих европских градова. Највећи проблем који је морао да се реши био је недостатак професионалних извођачких снага неопходних за интерпретацију симфонијских, оперских и других остварења крупних жанрова. Будући да српска престоница још увек није имала цивилни симфонијски оркестар, Народно позориште представљало је најпогоднију институцију за формирање једног таквог инструменталног тела, тим пре што је и сâмо имало потребу за професионализацијом свог музичког ансамбла.

О решавању питања позоришног оркестра у време непосредно пре првих извођења стандардних опера писао је Петар Крстић, сагледавајући га као услов за

⁶⁷¹ То се јасно види из многих текстова. Нпр. Милан Грол, „Уметнички преглед. – Питање о оперети у Народном позорити“, СКГ XI/4 (1904): 302–310; Исти, *Народно позориште* (I–III), СКГ, XXI/10 (1908): 752–58; XXI/11, 839–43; XXI/12, 915–920; Драгомир Јанковић, „Позоришни преглед. – Повећање субвенције – репертоар – игра“, СКГ XIX/2 (1907): 146–155.

⁶⁷² Нпр. С.С.М. [Стеван Стојановић Мокрањац], „Уметнички преглед. Позоришне песме – *Сеоска Лола*, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко.“; Стеван Христић, „Уметнички преглед. Концерат у Народном позоришту“, СКГ XXII/8 (1909): 621–25; Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања“, XXVII/7 (1911); Исти, „Уметнички преглед. *Трубадур*. Опера у четири чина. Написао Салваторе Карамано. Музика од Ђузепе Вердија. Превео Милан Димовић. Први пут у Српском Народном Позоришту, 24. априла 1913“, СКГ XXX/9 (1913): 697–701.

унапређење постојећег репертоара и као начин да се у овој институцији прекине с праксом „лаке“ музичке литературе прилагођене мањим инструменталним саставима. Сматрао је да ће до освајања оперских дела проћи још доста времена, али да би један потпуни бетовенски ансамбл од 40–45 музичара дао основу за квалитетнију интерпретацију, као и за одстрањивање „танц-музике“ уместо које би се између чинова могле изводити само уметнички квалитетније, „чисто оркестарске ствари“. Истицао је да се Народно позориште „ни по избору програма, ни по величини оркестра, ни по извођењу“ музике између чинова готово не разликује од „свих знатнијих бечких позоришта“, попут Бургтеатра, Рајмундтеатра или Фолкстеатра, увиђајући и разлоге због којих је специфичност српског контекста захтевала хитно формирање симфонијског ансамбла у оквиру ове установе:

„Док музикални Бечлија поред тих мањих позоришних оркестара има оперу, оркестар Concert Verein-а (70 људи) и још безброј ваљаних војних и цивилних штрајх-оркестара, дотле се наша музикална публика мора задовољити оркестром који није ни толики колики су они по салонима за играње у бечком Пратеру (...).“⁶⁷³

Иако се тежње о проширењу оркестра у Народном позоришту нису поклапале с идејама Грола и његових истомишљеника, свест о потреби за вишим естетским стандардима у српској уметности и култури била је чврста спона у схватањима истакнутих представника уметничке елите, што се по питању позоришне музике најснажније испољило кроз њихове готово унисоне гласове у одбацавању оперете, тада помодне, по многим штетне, и у естетском, националном и моралном погледу деструктивне форме западне културе.

Грол је био међу првима који су се супротставили овоме жанру, а његов критички дискурс имао је „снагу правога антиоперетског памфлета“⁶⁷⁴ који је, очигледно, покренуо и друге сараднике *Српског књижевног гласника* на отворену и гласну критику те музичко-драмске врсте.⁶⁷⁵ Истовремено, на позив Јанковића и Грола, мишљење о оперети дали су истакнути музички стручњаци с почетка века,

⁶⁷³ П. Ј. Крстић, „Уметнички преглед. Позоришни оркестар“, 227– 229.

⁶⁷⁴ А. Васић, *Литература о музици у 'Српском књижевном гласнику'*, 133.

⁶⁷⁵ М. Грол, „Уметнички преглед. Питање о оперети у Народном Позоришту“, *нав. дело*; Исти, *Народно позориште* (I–III); Д. М. Јанковић, „Народно позориште. Повећање субвенције – Репертоар – Игра“ (I); П. Крстић, „Музика и Оперета у Народном Позоришту“; Исти, „Уметнички преглед. Комади с певањем“; Милојевић, „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања“.

огласивши се 1905. заједно и званично против оперетске музике на сцени националног театра.⁶⁷⁶ Посебно оштар гласноговорник био је Милојевић, за кога су „плиткост и површност, глупост и тривиалност, грубост и нискост“ представљали основна мерила овога жанра. Оперету је сматрао крајње штетним фактором у регулисању естетског укуса музичке јавности, изјављујући да је она „једна уметничка мизерија, једно зло, које када отме маха може да стане на пут читавом уметничком развоју једне неразвијене публике“.⁶⁷⁷

Управе позоришта различито су приступале оперети, па је њено присуство у београдском театру било дисконтинуирано.⁶⁷⁸ Упркос томе, оперетска дела су од почетка имала своју публику. Било је све више оних грађана који се нису задовољавали фолклорним комадима, већ су попут урбаног становништва у другим европским престоницама тражили модерније видове забаве у којој су управо оперете и водвиљи заузимали значајно место. О томе су обавештавали поједини новински написи већ с краја XIX века, указујући на раслојавање гледалишта, односно на представнике имућнијих породица, висока војна лица и грађане школоване под утицајем Запада, чије су се позоришне склоности удаљавале од фолклорних комада и приклањале укусу краљице Наталије наклоњене буржоаском водвиљу и мелодрами.⁶⁷⁹ И мада је касније нерасположење меродавних кругова према таквим жанровима ишло и до тврдње да „публика има дубоку антипатију према оперети“,⁶⁸⁰ статистике с почетка XX

⁶⁷⁶ Поводом решавања оперетског питања, Јанковић и Грол су за време своје управе (1903–1906) организовали састанак с Јосифом Маринковићем, Стеваном Мокрањцем, Драгомиром Јанковићем, Станиславом Биничким, Божидаром Локсиминовићем и Петром Крстићем, на којем су музичари „сложно супротставили оперети“, како „се од њих и очекивало“, али је „њихово настојање уродило плодом тек у међуратном времену“, јер тек тада, дефинитивно, „оперети није било места у Народном позоришту.“ (Пејовић, *Српско музичко извођаштво*, 213).

⁶⁷⁷ М. Д. Милојевић, *нав. дело*, 544, 543.

⁶⁷⁸ Прва оперета на сцени НП била је *Врачара* (1882), из пера капелника Д. Јенка (играна до 1911, 24 сезоне, 48 пута). Потом су следиле оперете Офенбаха и Супеа 1884/85. Овај жанр је поново на репертоару тек 1895. и 1898, да би број премијера и извођења нагло порастао почетком новог столећа, али поново с паузама због различитих програмских политика позоришних управа. Уп. напомену 277.

⁶⁷⁹ *Вечерње новости*, 2. и 3. новембар 1894, према В. Петровић, *Проблеми управника ...*, *нав. дело*, 526. Постоји и податак да је управник Позоришта Милорад Шапчанин увео оперету по жељи краљице Наталије. Уп. П. Крстић, *Музика и Оперета ...*, *нав. дело*, 277.

⁶⁸⁰ Милојевић, „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања“, 543.

века јасно показују да је оперета постајала озбиљан конкурент популарног комада с певањем.⁶⁸¹

Јача или слабија посећеност одређених представа музичко-сценског репертоара означавала је интересовања публике и упућивала на постојање и мењање одређеног система вредности у друштву престонице. Потребне прималаца музичко-сценских дела често нису биле усклађене с оним што је позориште нудило, па се напетост између интенција „интелектуалне елите и естаблишмента да конструише пожељне друштвене обрасце, да пренесе одабране стране узоре, да 'измисли традицију', 'скроји' потребан национални идентитет“ и, с друге стране, укуса, навика и жеља публике, може сагледавати не само у оквирима драмског, већ и у контексту музичко-драмског сегмента рада националног театра.⁶⁸² Зато се поставља питање везано за посетиоце Народног позоришта, односно за њихове музичке потребе, хоризонт рецепције и очекивања која су они имали од централне театарске куће у престоници.

Добро је познато да је публика XIX века радо гледала комаде с певањем, па су се на почетку XX столећа могле чути тврдње да она још увек није довољно култивисана нити спремна за рецепцију опере као сложеније музичко-драмске форме. Зато су поједини музички професионалци сматрали да је у неговању

⁶⁸¹ Међу најгледанијим комадима с певањем (*Бидо*, *Потера*, *Ивкова слава*), који су се давали у дугом временском интервалу, *Бидо* на музику Даворина Јенка, с укупно 81 извођењем током 1892-1913. имао је рекордни број представа једног домаћег позоришног дела до Првог светског рата. Комади с музиком који се појављују почетком XX века бележе мањи број приказивања: *Кошмана*, прво с музиком Д. Покорног, потом П. Крстића, 1900–1914, 50 пута; *Дорћолска посла*, муз. П. Крстића, 1909–1914, 42 пута; *Пут око света*, муз. Станислава Биничког, 1911–1914, 32 пута; *Чучук Стана*, муз. Стевана Христића, 1907–1914, 16 пута; *Љиљан и Оморика*, муз. С. Биничког, 1900–1911, 10 пута; *На низбрдици*, муз. П. Крстића, 1905-1907, 9 пута (уп. Рашко В Јовановић, „Особености домаћег драмског репертоара Народног позоришта до 1914. године“, *125 година Народног позоришта у Београду*, нав. дело, 9–21). Оперете су давале мањи број сезона, и то не у континуитету, али је просечан број њихових извођења по сезони био изразито висок. На пример, оперета *Бак просјак* Карла Милекера, извођена је само 1903, 10 пута; *Гејша* Џона Сиднија, премијера 1901, давана 4 сезоне, 30 пута; *Птичар* Карла Целера, 1899, 6 сезона, 40 пута; *Лутка* Едмонда Одрана, 1902, 4 сезоне, 30 пута; *Микадо* Артура Суливана, 1998, 6 сезона, 32 пута; *Лена Јелена* Жака Офенбаха, 1900, 4 сезоне, 19 пута; *Орфеј у паклу* Жака Офенбаха, 1902, 2 сезоне, 10 пута; *Маскота* Едмонда Одрана, 1900, 6 сезона, 28 пута; *Слепи миш* Јохана Штрауса, 1907, 2 сезоне, 9 пута; *Мамзел Нитуш* Флоримона Хервеа, 1895, 16 сезона, 62 пута. Тој групи припадају и „лаке“ опере: *Корневиљска звона* Роберта Планкета, 1902, 2 сезоне, 20 пута; *Виларови драгони* Луја Еме Мајара, 1912, 2 сезоне, 16 пута. Уп. Турлаков, *Историја Опере и Балета*, 22–24.

⁶⁸² О нескадима у области драмске гране Народног позоришта посебно пише Дубравка Стојановић, поткрепљујући их статистикама о гледаности одређених врста дела, као и компаративном анализом водвилских и орфеумских репертора, а кроз сагледавање проблема европских утицаја, концепта националног репертоара и забавне компоненте театарског живота. Уп. Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 195 – 228.

музике потребна поступност, кроз коју ће и позоришни ансамбл и његова публика стасавати и сазревати за оперски репертоар. Тако је Крстић тврдио да још увек није време за оперу, па је препоручивао даље неговање и постепено композиционо-техничко усавршавање националних комада с певањем.⁶⁸³ Милојевић је, с друге стране, почетак те замишље ступњевитости видео у приказивању комичних опера XVIII века, у којима је налазио „почетак сваког чисто оперског развоја“, извор за култивисање музичког укуса, па тако и пут којим би се београдска публика попела „на висину уметничкога разумевања“. Сматрао је да ни гледалиште ни „наша будућа велика српска национална музичка уметност, која тек има да дође“, неће извући корист из стилски разноврсног репертоара. Стога је његова директива гласила:

„(...) место оперете, место националне музичке драме наших дана, која је неопходно потребна, али тек доцније, место веризма и сладуњавог ‘вердизма’ (...), место свих сентименталности и намештености великих опера (...), треба нашој публици дати савршену, лако разумљиву, али уметнички на висини и потпуно искрену и истиниту комичну оперу XVIII века, и талијанску и француску и немачку.“⁶⁸⁴

Карактеристично је да су оба уметника показала својеврсни конзервативизам, јер иако је први од њих заступао форсирање постојећег националног музичко-драмског жанра, а други стриктно прописани вид „европеизације“, они су се залагали за неговање искључиво традиционалних форми, што није могло да задовољи потребе и сензибилитет модерне грађанске публике. Према њиховим представама, београдско гледалиште било је и естетски неспремно и недовољно модерно да би прихватило стандардни оперски репертоар, због чега су му намењивали посебну, поступну „едукацију“.

Чини се да су истакнути представници музичког живота били ооптерећени својим просветитељским намерама и идејама о уметничком „дисциплиновању“ српског друштва, те да се нису упуштали у анализе музичко-рецепцијског потенцијала београдске публике. Превиђали су да је престоничко грађанство друге половине XIX и почетком XX столећа, дакле током једног дужег временског интервала, имало прилику да чује за скоро сва најпознатија дела

⁶⁸³ Крстић, „Уметнички преглед. Комади с певањем у К. С. Народном Позоришту“, *СКГ*, 1905, XV, бр. 11, 865-867.

⁶⁸⁴ Милојевић, „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања, 545–46.

стандардног оперског репертоара, јер су инструментални одломци и увретуре, а потом и арије из бројних опера почели да улазе у видокруг њене рецепције већ од четрдесетих година XIX века. Та пракса кренула је с концертним беседама још од деловања Шлезингерове „банде“, устаљивала се кроз гостовања разних иностраних капела и солиста, затим и уметника српског порекла и посебно се разгранавала од времена Јенковог рада на прилагођавању арија и одломака из популарних опера за извођење у оквиру комада на сцени самог Позоришта. Већ сам попис таквог репертора, који је обухватао изводе из најпознатијих италијанских, немачких, француских, руских, па и чешких и пољских оперских остварења, недвосмислено показује „једно обиље“ музике која је београдску публику постепено уводила у овај жанр и можда већ тада подстицала њено „растуће интересовање за оперу“⁶⁸⁵ Ако се томе додају и прва извођења опера, оперина и оперета у Народном позоришту, репертоари гостујућих оперских трупа крајем XIX и почетком XX века, те најзад импозантан број музичко-драмских дела на програму „Опере Жарка Савића на Булевару“,⁶⁸⁶ постаје очигледно да је београдска публика била не само спремна за рецепцију опере, него да се она већ увелико налазила у процесу упознавања и прихватања овога жанра онда када су о њеном поступном култивисању и начину формирања њеног укуса размишљали поменути музички стручњаци. Могло би се, дакле, тврдити, да истакнути професионалци који су се јавно оглашавали по питању посетилаца музичко-драмских представа нису успевали да процене рецепцијски потенцијал београдске публике.

О музичко-драмској радозналости и интересовању грађанства за оперу јасно говоре новински коментари, који веома често помињу препуне сале, дуготрајне аплаузе и овације. Већ 1891, у време када се на дотадашњем репертоару Позоришта још увек није налазила ниједна стандардна опера „великог стила“, извођење првог чина Гуноовог *Фауста* наишло је на толику посету публике да су улазнице биле „распродате на грабеж“, па су одмах организоване и две репризе.⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ Турлаков, *Историја Оперe и Балета*, 20. Уп. попис дела, *Исто*, 16–20.

⁶⁸⁶ Према реконструкцији доступних извора, Опера Жарка Савића је за 13 месеци постојања (2. децембар 1909 – 13. јануар 1911) извела 25 опера и оперета, с укупно 193 представе и 15 водвиља и комедија, с укупно 46 представа. Детаљну студију о раду Оперe и попис представа даје Турлаков, *Из музичке прошлости Београда*, , 119–180.

⁶⁸⁷ *Дневни лист*, 2. новембар, 1891, према: *Исто*, 23.

Када су у сезонама од 1906. до 1909. даване опере *Кавалерија рустикана*, *Пајаци* и *Продана невеста*, представе су се одвијале пред пуном кућом,⁶⁸⁸ као и на оперским вечерима Савићевог позоришта, где се понекад стварала толика гужва „да се (...) просто гушило“.⁶⁸⁹ И током петнаестодневног гостовања загребачке Оперe у Народном позоришту 1911, „из вечери у вече одушевљење за представе“ нимало „није јеђавало“, што је вероватно подстакло позоришну Управу да у наредној сезони препозна прилику за добру зараду, па да гостовање „Велике италијанске опере“ најави с огромним публицитетом и енормно повиси цене улазница.⁶⁹⁰

У прилог наведеном контексту могу се додати информације о самом понашању публике током позоришних вечери. Наиме, ако су се посетиоци представа у првим годинама по оснивању националног театра одушевљавали „лепом и дивном позоришном зградом“ и њеним „красним намештајем“, не марећи много за „музикалне лепоте у оркестру“,⁶⁹¹ те ако се пракса музицирања између чинова и касније показивала као недовољна за мобилисање слушачке пажње, прва представљања стандардног оперског репертоара на почетку XX века доносе очигледне промене. О томе упечатљиво сведочи анонимни коментатор једног од извођења *Кавалерије рустикане* 1906, изненађен што, како каже, „ону стару позоришну публику“ није могао познати:

„Навикнута да долази после почетка представе, да лупа столицама, или да се за време музичког дела, пред чином, разговара, багателишући музику – она ме је сад изненадила! Чим се диригент г. Покорни попе на своје место – све се наједаред, инстинктивно умири и наста тајац. Сала се замрачи и поче интродукција.“⁶⁹²

Реч је, дакле, о великом интересовању за оперски жанр и о симптому слушачке еманципације који је тим интересовањем био покренут. Али, уочена промена понашања могла би се тумачити и другачије. Управо је извођење музике између чинова представљало стару праксу карактеристичну не само за београдско позориште, већ и за друге, посебно поједине бечке театре, у којима је свирање

⁶⁸⁸ Исто, 25–32.

⁶⁸⁹ „Трубадур“, *Политика*, 11. март 1911, 3, према: Исто, 33.

⁶⁹⁰ Ложа у партеру с пет места стајала је 45, а фотеља у првом реду партера 8 динара. Исто, 40.

⁶⁹¹ *Јединство*, 1. јануар 1870, према: Клајн, „Оркестри у Србији“, 22.

⁶⁹² Д. М, „Кавалерија рустикана“, *Војска*, 2. 1906, 6–7.

оркестра такође попуњавало паузу и служило „да забашури ону лупу и ларму при намештању декорација на позорници“.⁶⁹³ Необавезно владање публике било је део такве концепције, па понашање Београђана није представљало изузетак. Штавише, уочена промена потврђује да су они имали довољно рецепцијског потенцијала да остете и препознају суштинску разлику између старе позоришне праксе која је, заправо, и сама багателисала музику, и опере у којој је музика чинила основни медиј уметничког изражавања.

Саме статистике о броју појединих оперских представа најпрецизније указују на велику гледаност и поуздано говоре „колико је живо интересовање за оперу „вишег стила“ постојало у публици“.⁶⁹⁴ Ако се овим бројкама додају наведене цифре везане за оперету, може се са сигурношћу тврдити да је публика почетком XX века била наклоњена типу музичко-драмског репертоара који се давао и у другим европским градовима, што говори о њеном отклону од патријархалног модела културе и потребама како за „класичним“ тако и за забавним формама буржоаског музичког театра. Упркос интересовању гледалаца, присуство таквих музичко-драмских дела на централној позоришној сцени с почетка столећа било је диконтинуирано и дозирано. Штавише, уколико је програмска политика тежила да национални театар буде доживљаван као храм „високе“ уметности у којој жанр оперете није имао шта да тражи, онда су у таквом контексту морали бити дискутабилни и многи фолклорни комади с певањем, чије присуство на репертоару не само да није оспоравано, већ је и даље поздрављано као погодно средство за обликовање нације. Недоследност истих концепцијских оквира потврђује и изостанак опере, која као експонент „високе“ уметности није налазила своје стално место. Позориште је у том погледу каснило за престоничком публиком, а разлози томе били су не само скромне финансијске прилике и недовољан број музичких професионалаца, већ пре свега непостојање дугорочне програмске политике, недостатак консензуса међу различитим представницима

⁶⁹³ Крстић посебно издваја бечки Burgtheater, Raimund Theater и Volks Theater. Ј. П. Крстић, „Уметнички преглед. Позоришни оркестар и музика између чинова“, 227, 229.

⁶⁹⁴ Нпр. почев од 1906/7, *Кавалерија рустикана* давана је 14 пута за две године, а *Пајаци* 8 пута за пола године, чинећи најгледанија дела у датим сезонама Народног позоришта. Једина српска опера изведена пре Првог светског рата, *На уранку* Станислава Биничког, давана је 9 пута током четири сезоне (1903–1906, 1908/1909), а *Продана невеста* 5 пута у фебруару 1909, када је скинута с репертоара, да би се поновила још 10 пута у Савићевом позоришту током 1909/10. Исто, 58–59.

позоришних власти и гласноговорницима музичког живота, као и јаз између замисли уметничке елите и културних потреба престоничког грађанства.

Из свега следи да је публика заправо могла да буде подстицајни фактор раслојавања музичко-драмског репертоара. Отпори овом виду модернизације постојали су међу позоришним и музичким професионалцима који су се из различитих побуда противили променама и тако одлагали могућност уметничко-техничког унапређења музичког ансамбла и устаљивања опере на сцени Народног позоришта.

14. НАЦИОНАЛНА МУЗИКА У ВИЂЕЊИМА МЛАЂИХ МОКРАЊЧЕВИХ САВРЕМЕНИКА

Однос млађих српских композитора према савременику Стевану Мокрањцу, исказан у разноврсном корпусу написа о музици, разматран је у већем броју досадашњих музиколошких радова.⁶⁹⁵ У недавно објављеној прегледној судији, посвећеној актуелним питањима проучавања Мокрањчевих руковети, детаљно су сагледани најрелевантнији, односно најобимнији текстови које су Коњовић, Милојевић и Манојловић посветили овоме композитору, објавивши их између 1917. и 1923. године.⁶⁹⁶ Том приликом сумирани су ставови ранијих разматрања и наглашено је да су ова три аутора усмерила потоњи однос истраживача према Мокрањчевом стваралаштву. Истакнута је знатна „амбивалентност“ и

⁶⁹⁵ Видети нпр: Роксанда Пејовић, „Нека мишљења старих критичара о Мокрањцу“, *Pro musica* (Стеван Ст. Мокрањац 1856–1914, посебно издање), септембар 1981: 38–40; Иста, *Kritike, članci i posebne publikacije*; Иста, *Српска музика 19. века*; Иста, „Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике, *Мокрањац* 3 (2001): 21–25; Соња Маринковић, „Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 2014: 115–34. Међу радовима који се баве написима појединачних аутора о Мокрањцу видети: Mirka Pavlović, „Miloje Milojević i Stevan Mokranjac, u: Nadežda Mosusova i dr. (uređivački odbor) *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986: 143–70; Драгана Стојановић-Новичић, „Божидар Јоксимовић као музички писац и његов однос према Мокрањчевом раду (полемика у вези са делом *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*)“ у: Драгослав Девић и др. (редакциони одбор) *Симпозијум 'Мокрањчеви дани'*, Неготин: Мокрањчеви дани, 1994–1996: 129–33. Видети и краће осврте у оквиру текста Тијане Поповић-Млађеновић, „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца у контексту писане речи о музици“ у: Перковић-Радак, Ивана и Тијана Поповић-Млађеновић (ур.). *Мокрањцу на дар*, 241–63.

⁶⁹⁶ Соња Маринковић, „Актуелна питања“, 116–23.

„контрадикторност“ њихових погледа, јер су ови композитори уочавали вредности Мокрањчевог рада, одавали му признање, али уз „многе оградe, критике, негативне оцене“.⁶⁹⁷

Тако је, са једне стране, примећено да су „Коњовић, Манојловић и Милојевић (...) разумели историјску позицију Мокрањчевог дела, његове заслуге за изградњу националног стила“, да су га „поштовали (...) као узор за сопствену делатност“, схватајући „вишеструкост Мокрањчевог доприноса“.⁶⁹⁸ Такође, они су покренули „сва кључна питања анализе руковети“, која ће остати у видокругу каснијих истраживача, јер су назначили „проблем одређења жанра и облика, разумевања специфичности Мокрањчевог хармонског језика, карактеристика хорског става, специфичности третмана ритма и метра, као и позиционирања Мокрањчевог дела у традицији српске музике, али и у европским оквирима.“⁶⁹⁹

Са друге стране, критички ставови Мокрањчевих следбеника објашњени су као „негације“ које „долазе отуда што они свој однос према великом учитељу формирају под утицајем два основна критеријума за класификацију уметничких појава тога времена“. Ти критеријуми временом су показали своју „недостатност“, али су „српској музиколошкој мисли биле (...) потребне деценије да се почне мењати однос према Мокрањчевом наслеђу.“ Као први критеријум истакнута је класификација према којој се стваралаштво делило „на обраде народних мелодија и оригиналне композиције“. Пошто су Мокрањчева дела убрајана у прву групу, миноризован је значај руковети и Мокрањчевих композиционих резултата. Исто је важило и за став према ограничењима искључиво вокалних форми, које су биле подручје композиторовог рада. Тај аспект критике произилазио је из другог критеријума, везаног за „жанровску припадност дела, где су инструментална и вокално-инструментална музика имале изразиту предност над вокалним формама.“⁷⁰⁰

Ако се има у виду да се наведени први „критеријум“ везивао за ‘мит о оригиналности’, у чијим су се оквирима одвијале и наредне вишедеценијске наративе о Мокрањчевом стваралаштву,⁷⁰¹ те да је он заједно са другим

⁶⁹⁷ Исто, 116.

⁶⁹⁸ Исто, 117.

⁶⁹⁹ Исто, 123.

⁷⁰⁰ Исто, 122–23.

⁷⁰¹ Тијана Поповић-Млађеновић, „Мит о оригиналности“.

„критеријумом“ чинио део доминантних представа о уметничкој музици, које су одржавале њену дистинктивност у интернационалним оквирима и истовремено усмеравале конструисање хијерархизовано конструисање појединачних националних музичких традиција, онда је јасно да Мокрањчеве руковети нису биле моделоване према тим начелима. Таква мерила постала су важна тек његовим млађим савременицима, који су тражили нов, и у односу на Мокрањчево старалаштво другачији вид трансакције са међународном музичком сценом. Управо је период до 1923. године представљао време када су се захтеви за њима први пут изрицали. Неколико наредених цитата то најбоље може да илуструје:

„Наша, српска уметност је у својим зачецима: ње управо и нема. [...] За стварање правога, великога дела у националној уметности, треба дух снажан и способан да испољи све оно што обележава интелектуалну снагу народа, из којег ће да поникне, и то да унесе у опћу уметност. Ми га чекамо.“ (Петар Коњовић, 1906)⁷⁰²

„Кад бих делио мишљење већине, дакле, мишљење опште, онда бих под овим насловом [*О националној музици*] говорио о ‘Ћиди’, ‘Потери’, ‘Сеоској Лоли’ или ‘Руковетима’ г. Мокрањца, који су дуго време имали искључиву привилегију на тако велики назив као што је ‘Национална музика’. Па и данас многи мисле да националну музичку уметност могу представити сирове песме сакупљене из различитих крајева Српства [...] Наша национална поезија је створена. Наша национална музика има тек да буде створена. Она ће имати прво да испуни чисто уметничке услове [...]“ (Стеван Христић, 1912)⁷⁰³

„Наша национална музика чека, још увек, свога генија, који ће, снажним замахом, да је подигне у висине. А ја вам кажем: он ће доћи, тај геније; и напојиће се на извору музике наше народне душе и, моћан, и савремен он ће нашим језиком проговорити човечанству ради добра, и ради лепоте, човечанства. На нама је да му спремимо пут [...]“ (Милоје Милојевић, 1923)⁷⁰⁴

Овакве изјаве најмлађих српских композитора нису значиле спремност да одбаце све оно што су затекли у српској музици. Оне су указивале на жељу за променом културне парадигме и стања у којем нема музике каква се у другим европским културама негује и поштује као национална традиција. Њихов циљ

⁷⁰² П. [Петар] Коњовић, „Рихард Вагнер и модерна уметност“ (свршетак), *Нова искра* 11–12 (1906): 359.

⁷⁰³ Степа Христић, „Уметнички преглед. О националној музици“, *Звезда* 5 (1912): 316–17.

⁷⁰⁴ Милоје Милојевић, „Музички фолклор. Његова културно-музичка важност“, *Политика*, 6, 7. и 8. јан. 1923: 20. (Прештампано у: Милоје Милојевић, *Студије и чланци*, књ. 1, 136–47).

била је ‘висока’ музичка култура, а присуство мета-наратива романтичарске, па и модерније, њима савремене музичке Европе, од оних о стваралачком генију и уметнику-месији, о узвишености и универзализму, до разумевања музике у националним и расно-антрополошким категоријама, било је део њихових назора којих су желели да се држе и да их пропагирају у српском контексту.

О тим размишљањима сведоче поједини написи ових аутора, из којих се уочава утицај естетичке и музиколошке литературе, коју су користили пишући о иностраној музици. При томе, они су селективно, па и критички читали поједине изворе, а разматрање опуса европских ‘великана’ често је било повод да истакну неко начело или, још чешће, да из европског контекста издвоје примере који би могли бити подстицајно усмерење за српску музику. При томе, музички фолклор остајао је идеја водилја у замишању националне музике, а његово коришћење требало је да се одвија у модернизованом виду.

Тако је, на пример, Милојевић био одушевљени вагнеријанац, али су његови написи о Вагнеру били повод да проговори о субјективизму и ‘чистој’ уметности супротној укусу маса⁷⁰⁵ или о самој музичкој драми, коју је сматрао једином одговарајућом формом у компоновању за музичку сцену.⁷⁰⁶ Такође, то је била и прилика да истакне разне мање или више познате немачке, чешке, руске, данске, француске и друге ауторе и размотри који је од њих успевао да одоли утицајима и

⁷⁰⁵ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Модерна музичка драма“, СКГ XXXII/6, (1914): 456–65.

⁷⁰⁶ Милоје Милојевић, „Музичка драма Рихарда Вагнера“, СКГ X/8, (1923): 594–603. Милојевић се овде позива на разне, идеолошки потпуно опречне ауторе, па и оне који су испољавали изразите антисемитске ставове, али га то не спречава да изворе користи селективно, желећи пре свега да се посвети „чистој“ уметничкој концепцији Вагнерових дела. Тако се, између осталог, позива на ррадове Оскара Бија (Oscar Vie, 1864–1938), који је заступао тезу да је музика постала „натуралистичка с Вагнером, као књижевност под утицајем великих аналитичара Норвешке и Француске“ (о овој теми видети: Carl Dalhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985: 57–58); на утицајног Гвида Адлера (Guido Adler, 1855–41), који је „наивно веровао“ да Вагнер више није био релевантан за политику, већ само за уметност (видети: Leo Botstein, „German Jews and Wagner“ у: Thomas S. Grey, *Richard Wagner and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 2009: 151–200); на Пјера Ласера (Pierre Lasserre, 1867–1930), који је сматрао да је „оријентални“, феминини утицај инхерентан Вагнеровој музици, изједначавајући немачко, јеврејско и романтично (видети: Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France (1914–1940)*, Oxford: Oxford University Press, 1905:38). Позива се и на изразитог расисту Х. С. Чемберлена (Houston Stewart Chamberlain), и једино у овом случају кратко алудира на „сувише секташко“ мишљење аутора, који је био „верни ученик бајројтског проповедника нове музичке вере“, чиме наговештава да је био упућен у његову идеологију. Милоје Милојевић, „Музичка драма Рихарда Вагнера“, 96–97 (О Чемберлену и Бајројтском кругу: Aleksandar Molnar, „Bajrojski krug i borba za novu nemačku veru“, Sociologija XLVIII/3 (2006), 193–218).

постигне сопствени израз.⁷⁰⁷ Повремено је наводио ауторе с европске ‘периферије’, желећи да укаже на примере такозваних националих школа, који су полазили од фолклора, а познати су „великом свету и уметнички живе за њега и у њему“.⁷⁰⁸ Сматрао је да естетику српске националне музике не треба засебно постављати:

„Естетски принципи су општи, осим тога на који се начин они могу и национално извести, показали су нам Руси, Норвежани, Финланђани, Чеси, показао нам је Римски-Корсаков, Григ, Сибелијус, Сметана. Треба само њеиховим путем да пођемо.“⁷⁰⁹

Такви и други примери начелно су се поклапали са начелима формулисаним у области књижевне критике, какве је Богдан Поповић још по оснивању СКГ-а препоручио као узор савременим српским писцима.⁷¹⁰ У музици је то најраније учинио Коњовић, који је већ за време и непосредно по окончању својих прашких студија показао акрибију широко образованог интелектуалца и формираног музичког писца. Објављујући текстове о музици и позоришту, он је активно размишао о националној уметности, верујући да музика има моћ социјалне реформе која се остварује кроз ‘духовно уздизање’. Од почетка близак либерално-демократским начелима, које је усвојио од Тихомира Остојића, свог каснијег страначког колеге и дугогодишњег пријатеља,⁷¹¹ Коњовић је у Прагу био подстакнут идејама Томаша Масарика, заступника слободе и напретка „малих народа“,⁷¹² као и различитим уметничким утицајима из окружења чешке престонице.⁷¹³ Коњовићевим словенским и југословенским идејама у формирању

⁷⁰⁷ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Модерна музичка драма“

⁷⁰⁸ Милоје Милојевић, Уметнички преглед. Наш музичко уметнички програм, СКГ XXXI/5 (1913): 391–395

⁷⁰⁹ Исто, 395.

⁷¹⁰ О овом тексту: Весна А. Матовић, „Фолклорно наслеђе као препрека и као подстицај у српској модерни“, *Књижевна историја* 149 (2013): 202.

⁷¹¹ Остојић је истицао да „демократија није [...] патријархалност“, већ „етика“, „одрицање од силе и власти, у име правде и хуманости“. Писао је да „Права демократија види напредак народа и државе [...] у обилатој продукцији културних добара, у развијању [...] добре комуникације [...], неговању народног здравља, у што свеснијој државној администрацији, у што савременијем уређењу грађанских и државних установа, у што бољој организацији народне просвете, – једном речју: у таквом саставу државе који ће сваком грађанину дати највећу могућу меру погодности, задовољства и просвећења, највишу могућност за развијање, а нада све што више грађанских слобода.“. Тihomir Ostojić, „Seljačka demokratija“, *Nova Europa* I/1, 1920: 14–19

⁷¹² Вацлав Штjепанек, „Српске везе Томаша Гарика Масарика“, *Славистика* IX, 5005: 285–95.

⁷¹³ О утицају Остојића, Масарика и Коњовићевој блискости са политиком Новог курса у Самосталној странци Светозара Прибићевића: Katarina Tomašević, *Imagining the Homeland ...*, нав. дело.

српске музичке и позоришне уметности погодовао је културни контекст Прага, где је видео могућност „за естетичаре, нарочито за Југословене, да се удубе у студију књижевности и уметности и да проширују знање а прекаљују укус.“⁷¹⁴ Био је међу првим српским уметницима који су пласирали наратив о „избораној, исцрпеној Јевропи“, чијој су уметности потребне „нове, свеже силе“, ⁷¹⁵ антиципирајући идеје предратних књижевних авангардиста.

Док је жељену обнову у области позоришта одмах пронашао у деловању Константина Алексејева Станиславског, смарајући да развој српског и југословенског театра треба да се окрене модерном руском извору,⁷¹⁶ његови доживљаји музике нису указивали на „уморну“ Европу нити на Запад као далек или „туђ“. Овде је насупрот декаденцији стајао оптимистички витализам националних уметности, тачније различите романтичарске и модернистичке тенденције немачко-аустријских, чешких, руских, италијанских, француских и норвешких композитора, у широком временском распону од Веберовог *Чаробног стрелца* до Шарпентјеове *Лујзе* (1900), Штраусове *Саломе* (1905), и „примитивизма рускога компонисте Владимира Ребикова“. За њега је то био период „модерне уметности“ која се „пружа (...) дубоко у живот здравог и снажног пука, у којем су услови за духовни развој народни,“ па су њене значајне особине „у томе: да је она демократска и нацијонална.“ У том контексту је видео и кључни утицај Рихарда Вагнера „на уметнике и уметност негерманских раса“, доживљавајући га као благотворну, а не као проблематичну доминацију, од које су многи европски аутори покушавали да се отргну.

Као и у потоњем Милојевићевом случају, Вагнер га је привукао мање као мислилац, а више као изумитељ музичке драме који је подстакао „грандијозно схватање уметности“, а „чији су елементи кристализовани из народног духа и творачке снаге уметникове.“⁷¹⁷ Иако ће, међутим, Коњовићево дистанцирање од Вагнеровог дела уследити крајем и непосредно после Првог светског рата, кроз

⁷¹⁴ Пера Коњовић, „Наша писма. Праг, децембра 1904. год.“, *Нова искра* 12, 1904: 373–75.

⁷¹⁵ Пера Коњовић, „Московско уметничко позориште“, *Нова искра* 7, 1906: 218–20. (Исто, *Нова искра* 4, 1906: 116–19; 6, 182–86; 7, 218–20. Текст је у измењеном облику објављен и у Коњовићевој књизи *Личности*, нав. дело, 9–39.)

⁷¹⁶ То приликом је писао: „Ми, који смо у почетку уметничког развијања, и који ипак тако радо упиремо очи на запад, духу нашем и туђ и удаљен, ваља да се тргнемо, да се обрнемо овом свежем извору, овој новој уметничкој путањи, њоме да пођемо, од ње да се учимо.“ Исто, 220.

⁷¹⁷ П. [Петар] Коњовић, „Рихард Вагнер и модерна уметност“, *Нова искра* 9, 1906: 275–77; 10: 306–308; 11–12: 351–59.

ближи контакт са остварењима Мусоргског, Јаначека и Дебисија,⁷¹⁸ империјализам немачке културе посредован Коњовићевим чешким искуством биће веома значајан за формирање односа према музичком фолклору у посматраном периоду српске музике.

Наиме, очигледно је да се Коњовићева прашка наклоност према Вагнеровој уметности формирала у контексту чешке престонице, где су се наследници такозване младочешке струје издвајали као доминантна групација. Њихов главни пропонент био је Отакар Хостински, а од почетка XX века Здењек Неједли, који је агресивно критиковао Дворжака и његове присталице, а Сметанину интерпретацију листовско-вагнеровског модернизма признавао као једини пут развоја чешке националне уметности.⁷¹⁹ Коњовић се није поводио за овим искључивостима,⁷²⁰ али су се најмање два битна елемента из ових извора уградила у његов лични однос према стваралаштву и у креирање будуће националне музике. Први од њих био је трајно опредељење за музичку драму и успостављање критичког става према традиционалној опери. Други се везивао за критички однос према пуком опонашању народне песме, који је и у чешкој интерпретацији вагнеровских поставки фигурирао као неприхватљив за креирање националне уметности. Посебно у коментарима о Сметани он је показао заинтересованост за феномен ‘народског’ (*Volkstümlichkeit*, ‘пучност’ у Коњовићевом преводу), истичући да је већ сâм Сметана био против декоративне употребе фолклора, која је „далеко од сваког правога уметника“.⁷²¹ Коњовић је ова виђења преобликовао и у српској средини пласирао као непожељну особину будуће националне уметности:

„Наши уметници [...] у основи не макоше се ни корака даље, него да хармонизују примитивне нар. мотиве, а ту нема онога самосвојног, нема

⁷¹⁸ Детаљно о Коњовићевом амбивалентном односу према Вагнеру, укључујући и навођење текста о Вагнеру из 1906 године, начинила је Катарина Томашевић, „Петар Коњовић Pro et contra Вагнер – Прилог проучавању историје националне музичке драме“, у *Вагнеров спис ‘Опера и драма’ данас*, ур. Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић, Весна Микић (Нови Сад: Матица српска, 2009), 119–35.

⁷¹⁹ John Tyrrell, “Janáček, Nejedlý and the Future of Czech National Opera,” у *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honor of Julian Rushton*, ур. Rachel Cowgill и др. (Woodbridge: Boydell Press, 2010), 103–121; Brian Locke *Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theatre, 1900–1938* (Rochester: University of Rochester Press, 2006).

⁷²⁰ Млађим композиторима из тог круга посветио је пажњу, Сметану је истицао као творца чешке музике, али из свог прегледа није искључио Дворжака. Видети и Пера Коњовић, „*Наша нисма*“. Праг, децембра 1904. год.“.

⁷²¹ Исто, 277.

оне снаге што нам приказује душу уметникову, у томе послу у нас нема у опће оне праве, слободне велике уметности, што обеснажава али и што даје моћи [...]. А ми овде хоћемо духа, духа господо моја, што ствара и уздиже.⁷²²

Из оваквих нарација формираће се такозвани критеријум поделе „на обраде народних мелодија и оригиналне композиције“, али он ни до краја посматраног периода неће бити јасно зацртан, како због непрецизне терминологије коју су аутори користили при именовању одређених композиционо-техничких поступака, тако и због чињенице што су оригиналност, аутентичност и стваралачки индивидуализам разумевали на различите начине. Такође, поменута подела неће увек имлицитно значити вредносно засновану дихотомију.

У том контексту не треба заборавити да су музику у Србији на почетку XX века и даље пратили претежно музички недовољно стручни, углавном анонимни новинари, који нису поседовали знања за разматрање композиционо-техничких аспеката нити су били упућени у различита естетички интонирана питања, каква су се постављала у ширем европском контексту. Они су користили термин ‘обрада’ или неки други израз са сличним значењем, али без намере да њиме проблематизују или миноризују ауторску креативност. Напротив, „аутентичност“ у смислу непосредне везе са народном песмом била је пожељна. У том погледу, коментари о Мокрањчевим делима, које смо наводили у претходном поглављу сасвим су парадигматични. Од њих се нису много разликовали ни наративи појединих професионалних музичара, неоптерећених ‘високом’ уметношћу, а наклоњених *лакој* музици, једноставној инструктивној литератури и/или замислима о очувању народне песме кроз непретенциозно написане композиције намењене широј маси. Међу њима је био Исидор Бајић, који је истицао да је Мокрањац сакупио „праве српске“ мелодије тамо „где је мало туђега утицаја“ и „успешно (их) саставио у руковете“, које су „најбољи и најпоузданији извор за познавање српске народне мелодије.“⁷²³ Такође, слична гледишта имао је

⁷²² Пера Коњовић, „Музика. – Наше литургије.“, *Политика*, 4. октобар 1906: 3.

⁷²³ Исидор Бајић, „Српска црквена народна и играчка музика“, нав. дело, 242. То не значи да су песме механички пренете у контекст руковети, без икаквих промена. Свакако да их је Бајић међусобно разграничавао, о чему сведочи и наслов албума његових композиција, који се позива на „српске народне песме и народне песме из Мокрањчевих руковета“ (Бајић, Исидор. *Албум. Српске народне песме и народне песме из Мокрањчевих руковета за гласовир са текстом*. Београд: Дворска књижара Мите Стајића, s.a).

Владимир Ђорђевић, који је, са једне стране, био у кругу утицаја Тихомира Ђорђевића, али је у музичком погледу следио традиционална етномузиколошка начела Фрање Кухача и тек од друге половине двадесетих година престао да хармонизује записе народних песама.⁷²⁴

Сви ови разлози упућују на закључак да се „мит о оригиналности“ не може свести на поменути критеријум као универзалну вредносну дихотомију импутирану свима који су користили термин „обрада“. Такође, да би се разумеле различите позиције, од оних из пера аматера до радикалних наратива о обради народне песме као недостатку стваралачке оригиналности, морају се обухватити и други, неретко концептуализовани појмови попут аутентичности и индивидуалности.⁷²⁵

Мокрањчеве композиције покренуле су тему о употреби народне песме и стваралачкој оригиналности у српској музици на почетку века, а њу је започео Душан Јанковић (1861–1930), концертни певач и музички педагог, сарадник часописа *Дело* и других радикалских гласила, свесрдни пропагатор Маринковићевог стваралаштва, који је са знатном оштрином вредновао различите области српске музике и извођаштва и иступао као изразити критичар свих домена Мокрањчевог рада.⁷²⁶ Карактеристично је да су и његове идеје потицале из прашког контекста, а биле су блиске ставовима његовог некадашњег професора

⁷²⁴ Ђорђевић у Предговору своје прве збирке хармонизованих песама пише следеће. „Народне су мелодије творевина духа народног, и карактерно обележје онога звука, који један народ извија, и који његовом певању даје нечега субјективнога. Скупљање народних мелодија, то је један део скупљања народних умотворина, и то онај део, на чијој основици треба да почива, и из које треба да извире песма, којој гласа даје српски музичар, ако хоће да и његова уметничке творевина носи српско обележје“ (Влад. Р. Ђорђевић, Предговор у Српске народне мелодије, сакупио и хармонизирао за мешовити хор Влад. Р. Ђорђевић, учитељ, Београд, Државна Штампарија Краљевине Србије, 1896). Остале збирке настале по истом принципу: Влад. Р. Ђорђевић; Wlad. R. Georgewić, *Мешовити и мушки хорови*. Свеска I. *Gemischte und Männerchöre*. Heft I. Јагодина, 1904; Исти, *Српске народне мелодије*. Свеска I–II. Јагодина, 1904; Исти, *Српске народне мелодије*. Свеска III–V. Јагодина, 1907; Исти, *Српске народне мелодије*. Свеска VI–VIII. Београд, 1921. Прва збирка једногласних записа: Влад. Р. Ђорђевић; Vlad. R. Georgevitsch, *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. *Melodies populaires serbes (Serbie du sud)*. Скопље: Скопско научно друштво, 1928. О вези са Кухачем и његовом утицају на Ђорђевићев рад видети преписку: АМИ САНУ, Владимир Ђорђевић из Алексинца – Фрањи Кухачу у Загребу, 23. октобра 1897, Ан 957; Фрањо Кухач из Загреба – Владимиру Ђорђевићу у Алексинцу, 11. децембра 1897, Ан 1212; Владимир Ђорђевић из Јагодине – Фрањи Кухачу у Загребу, 11. фебруара 1899, Ан 901; Концепт писма Владимира Ђорђевића – уреднику (?) у вези са прославом стогодишњице рођења Фрање Кухача, без датума, Ан 901.

⁷²⁵ Ови елементи недостају у досадашњим тумачењима. Видети: Тијана Поповић-Млађеновић, „Мит о оригиналности“.

⁷²⁶ О Јанковићевом критичарском раду: Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije ...*, нав. дело, 91, 94–102.

Франтишека Пиводе, иначе једног од најгласнијих протагониста у дебатама против Сметане.⁷²⁷ Јанковић је већ 1905. године упозоравао Мокрањца да „онај ко претендује на име композитора не сме свој рад ограничити на хармонизовање народних песама,“ већ мора „да покаже своју стваралачку моћ и да на подлози народној створи уметничку црквену и световну музику“.⁷²⁸ Најоштрије критике упутио му је 1909. године, у тексту поводом Мокрањчевог двадесетпетогодишњег рада. Тада је пласирао и једну од првих класификација у српској музици, у којој су Мокрањева дела чинила врсту „рада мање вредности“. Према Јанковићу, то су „потпурија, смеше, збирке, руковети (...) састављени из готових оперских или народних мелодија“, односно „капелмајсторска музика“, у којој се „дотични музичар послужио туђим готовим мелодијама, поређао их и хармонизовао.“⁷²⁹ Међутим, убрајањем Маринковићевих дела у групу означену као „оригиналан – позитиван рад“, Јанковић уводи и терминолошку збрку издвајањем „индивидуалних“ композиција, „оригиналног српског мотива који много подсећа на народну мелодију“ и „подражавање народних мелодија у већој уметничкој форми“.⁷³⁰

Терминолошка лутања не заобилазе ни Мокрањчеве сараднике, који су детаљније анализирали његову музику и друге композиције, па Крстић говори о „апсолутном музичком стварању“ и има проблем да дефинише очигледну разлику између потпурија и Мокрањчевих дела,⁷³¹ док Коњовић уводи низ назива да би означио различите жанровске варијанте хорске музике.⁷³² Међутим, управо у време око Мокрањчеве двадесетпетогодишњице текстови Милојевића, Христића и Коњовића указују на својеврсну консолидацију.

⁷²⁷ О Пиводе, који је Сметану оптуживао за вагнеризам и заговарао обраду народних мелодија при компоновању: John Clapham, „The Smetana–Pivoda Controversy“, *Music & Letters* 52/4 (1971), 353–364.

⁷²⁸ Душан Јанковић, „Хроника – Духовни концерат“, *Дело* XXXV/2, 1905: 241.

⁷²⁹ Исто, 248.

⁷³⁰ „Оригиналних радова има три врсте: индивидуалних као што је Маринковићев ‘Трубач’, ‘Молитва’ и др.; затим долази оригиналан српски мотив који много подсећа на народну мелодију, као што су хорови из ‘Суђаја’, ‘Пијмо, браћо’, ‘Како сунце дивно сја’ и др. а трећа је врста подражавања народних мелодија у већој уметничкој форми, као што су: ‘Шано душо’, ‘Стојанке’ и т. д.“ Исто, 247–48.

⁷³¹ Крстић фаворизује Мокрањчеве руковети у односу на истоимену композицију у Фрање Мађејовског, а н

⁷³² Пишући о композицијама изведеним на Слету у сомбору, Коњовић спомиње „оригиналне уметничке композиције“, „родољубиву“ музику, „у стилу народних мотива самостално рађене композиције“, „хорски обрађене народне песме“. Пера Коњовић, „Први српски певачки слет у Сомбору“, *Летопис Матице српске* 299, 1914:113–120

Милојевић дефинише начин третирања народне мелодије и истиче „разрађивање“ и проналажење оригиналне хармоније, па на тим критеријумима формира и традицијски низ од Станковића, преко Маринковића и Мокрањца до Коњовића. При томе, Станковићу одриче разрађивање, док за наредна два аутора каже: „(...) ми данас са пуно наде и радости посматрамо рад једнога Јосифа Маринковића и једнога Ст. Мокрањца. Нарочито Мокрањца“, који је „асимиловао (...) сву оригиналност српске народне музике, једне дубоке и снажне музике“ и дао „низ хармонизованих и разрађених народних мелодија“. Његове су Руковети „најважнији *писани* извор за проучавање хармонијских принципа наше народне музике и највише је на њима заснована сва наша модерно-уметничка музика.“ Коњовића означава као модернисту који иде даље тим путем.⁷³³

Христић једини сматра да „’Руковети’ нису оригинална композиција“, али истиче неколико карактеристика које ће варирати сви потоњи коментатори:

- 1) „Мокрањац је својим „Руковетима“ показао српској музици пут и правац“.
- 2) Довео је „у склад карактеристике и особености српске мелодије са научно постављеном теоријом и музичким системом западњачке музике. 3) „Дао (је) српској мелодији уметнички облик.“⁷³⁴
- 4) „Он је сакупио грађу и за музичаре композиторе, који ће моћи изучавати особине мелодија појединих крајева Српства, и на тој основи створити читав правац, читаву једну школу, читаву једну епоху српске уметничке музике, коју ми још у овоме смислу немамо.“ 5) „Његов рад биће грађа за музичког теоретичара, који ће из тих мотива моћи створити читав један систем, један систем порекла, хармоније, облика и средстава српске музике...“.
- 6) „Мокрањац је у своме правцу безмало дошао до краја – он ће тај правац и завршити, јер директно у овоме правцу неће се моћи много шта још учинити. Будућност наше музике лежи у другом правцу, а то је развијање већих облика вокалне, а нарочито инструменталне музике, и то у потпуно оригиналном уметничком смислу а у духу наше народне музике.“⁷³⁵

Ако се овоме додају и Коњовићеве нарације, објављене у исто време, о томе да се руковети одликују конзистентним обликом и унутрашњим музичко-текстуалним везама, односно да „српска музика“ са њима добија „један нарочит, свој облик и тип“, али и да су руковети „створиле нарочит, уметнички појам“ и да

⁷³³ Милоје Д. Милојевић, „Уметнички преглед. Едиција Огњановића: I, Из наших крајева, српске народне песме за певање у један глас и клавир сложио П. К. Божински. Издавачка књижарница А. Пајевића. (С. Ф. Огњановића) у Новом Саду. 4⁰. Страна 7. Цена: 1 круна“, СКГ XXI/4, 1908: 298–302.

⁷³⁴ Stevan Hristić, Stevan Mokranjac, *Bosanska vila*, XXIV/11, 1909, 161–62.

⁷³⁵ Stevan K. Hristić, *Dvadesetpetogodišnjica Stevana Mokranjca*, SKG, XXII/10, 1909, 779–82.

означавају „новину посла, који у уметност нашу улази са нарочитим задатком“⁷³⁶, видимо тренутак када су млађи Мокрањчеви сарадници пронашли кључ канонизације овог аутора, који стоји на почетку будућности испуњеној музиком његових настављача.

При томе, пре 1914. године, Мокрањчеви блиски сарадници одредили су се и према духовној музици овог аутора. Већ на самом почетку века Крстић је написао опсежан текст о Литургији, који је у том тренутку указивао не само на контраст у односу на наратије недовољно стручних музичара, већ је представљао и модерну аналитичку студију коју је овај уметник, тада још увек судент, писао под утицајем Гвида Адлера, код кога је слушао предавања из музикологије на Универзитету у Бечу.⁷³⁷ Том приликом поентирао је високу уметничку вредност Литургије⁷³⁸ и повезао Мокрањца са Петром Петровићем Његошем, конструишући једну нову традицијску вертикалу која се не везује ни за Вука Караџића ни за претходне српске композиторе, како су то обично чинили писци-аматери.⁷³⁹ Покушавајући да премости проблем „прескочених“ векова, који су се нашли у Крстићевој адлеровској парадигми музичког еволуционизма⁷⁴⁰, дошао је до тумачења да је Мокрањац „наш модерни“ Орландо ди Ласо или Палестрина:

„Он је нашу музику за најмање три столећа у напред покренуо, а на нама је млађима да се на његов рад угледамо и у томе правцу продужимо, и да тај

⁷³⁶ Пера Коњовић, „Ст. Ст. Мокрањац (О 25-годишњици уметничког му рада)“, Бранково коло XV/21 (1909), 321–22.

⁷³⁷ П. Ј. Крстић, „Уметност. Боженственна служба; по српском народном мотиву, сложио Ст. Ст. Мокрањац“, Нова искра 2, 1901, 60–62.

⁷³⁸ Детаљно је анализирао хармонију, контрапунктске комбинације, односе гласова, имитацију, варијантност у приступу истом ритмичко-мелодијском материјалу, грађење кулминационих тачака, динамику, примерима указао на Мокрањчево мајсторство, посебно истакао „Херувику“, поздравио Мокрањчев однос према запису самих напева које је користио, како метричку поделу на основу текстуалних фраза тако и измену мелодија у самом компоновању, којима је дао „уметнички облик и садржину, упоредио поједина Мокрањчева решења са Баховим контрапунктским стилем, са руском црквеном музиком итд. Исто

⁷³⁹ „По моме схватању и искуству, служба Г. Мокрањца скрива необичне и класичне лепоте у себи, које ће невешт слушаца тек онда моћи да осети, ако службу Г. Мокрањца врло много пута чује и добро се с њом позна. Тако исто музичар и диригент [...] наћи ће, штогод се боље са њом буде познавао, увек нових и нових интересних и лепих места класичне лепоте. [...] За њу важи оно што и за наш ‘Горски Вијенац’. [...] рад пун студије, плана и прорачуна за свако место, сваки покрет [...]“ Исто

⁷⁴⁰ Овде се првентивно мисли на Адлерову студију „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, која је објављена као уводни текст првог броја првог музиколошког часописа *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1885. године, а која је означила „епоху“ у институционалном устоличењу музичке науке / музикологије, и чији се „утицај снажно осећа до данашњих дана“. Видети: Erica Mugglestone, „Guido Adler's ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, *Yearbook for Traditional Music* 13, 1981: 1–5.

правац и на остала музичка поља пренесемо, никако не допуштајући да наша музика осети туђинског утицаја. Само ћемо таквим радом постићи, да одржимо своју самосталност и достигнумо и у музици бар онај ступањ на којем стоји наша просвета и наша књижевност.⁷⁴¹

На овај начин већ су до 1914. постављени основни параметри канонизације Мокрањчевих дела, а текстови о Мокрањчевим руковетима, као и они о духовној музици у периоду између 1918–23. постаће сложенији, детаљнији, са исцрпнијим аналитичким коментарима, при чему ће наратив о „жанровском ограничењу“ хорске музике, који се повремено јавља у наратијама Коњовића, Милојевића и Манојловића, па чак и „неоригиналност“ о којој пише Милојевић, бити прихватљиви за „почетну“ тачку у сагледавању модерне музике, која ће у наставку историјског низа усмереног ка будућности тећи ‘прогресивном’ линијом.⁷⁴² Ово ће посебно доћи до изражаја у прегледним текстовима, где је Мокрањац означен као зачетник правца који настављају модернисти. У том процесу самоописивања историјски низ могао је бити дужи и инклузивнији, када је обухватао и чешке ауторе који су радили на српској музици у XIX веку,⁷⁴³ или је био сужен само на етнички концепт, рачунајући на композиторе српског порекла.⁷⁴⁴ Са друге стране, исте конструкције користиле су се и за оцртавање југословенске културе, где је Мокрањац стајао на почетку низа композитора српског дела југословенске нације.

На тај начин круг се затварао. Карактер написа Мокрањчевих млађих савременика о Мокрањцу, традицији и српској музици био је упоредив са процесима канонизације и конструисања традиције у свету концертних репертоара. Као и у концертним програмима, где су постепено укључивана њихова дела, да би

⁷⁴¹ Исто.

⁷⁴² Видети текстове: Милоје Милојевић, „Стеван Ст. Мокрањац. Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“, *Политика*, 20. 10. 1919, 1–2; Исти, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *Мисао* I/2, 1919, 134–140; Исти, „Помен Ст. Ст. Мокрањцу“, *Политика*, 30. септ. 1922: 3; Исти, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *СКГ* X/3, 1923: 186–195; X/4, 1923: 276–283; X/5, 1923: 354–365. Стеван Христић, Исти, „Рефлексије о Ст. Мокрањцу“, *Демократија*, 19. окт. 1919: 1; Исти, „Стеван Мокрањац“, *Весник*, 26. окт. 29, 1919: 3; Петар Коњовић, „Stevan St. Mokraњac“, у: Р. Коњовић, *Ličnosti*, нав. дело, 65–86 (први пут објављено у загребачком часопису *Savremenik*, 1918, 122–32); К. П. Манојловић, „О Стевану Ст. Мокрањцу као црквеном композитору“, *Просветни гласник* 5, 1923, 280–88; Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине СХС, Београд 1923.

⁷⁴³ Петар Коњовић, „Музика у Срба“, у *Ličnosti*, нав. дело.

⁷⁴⁴ Милоје Милојевић, „О модерној српској музици“, *Просветни гласник* XXXVII I/9, 1921: 513–20.

почела и да доминирају, заједно са Мокрањчевим композицијама, слично су били усмерени и њихови написи у којима се замишљала и конструисала нова српска уметничка музика.

Најзад, у исто време и Милојевић и Коњовић и Манојловић дошли су на сличне позиције у разумевању фолклора. Желећи да у народној музици потраже изазове сопствене креативне индивидуалности, они су се окренули нарративима о продубљеним, просећаним психолошким карактеристикама скривеним у народној песми. То је значило и вештину дистанцирања од датог предлошка и његову надградњу. Тако је Коњовић говорио о „изворној“ песми, о њеном „подражавању“ као „декоративној, спољној страни национализма, док је „национална уметност“ значила „артизам“ и „закон психолошке истине“.⁷⁴⁵ Мокрањчева дела су и у овом контексту протумачена као полазиште. При томе, карактеристично је да је етносимболистички доживљај фолклора остао делотворан у и код најмлађих аутора. Он је у њиховим представама изивао слике историзованих пејзажа и територизованих етничких сећања, што је сведочило о снази митских аспеката овог топоса националне музике.

⁷⁴⁵ Konjović, *Ličnosti*, 181.

ЗАКЉУЧАК

Истраживања која смо представили у овом раду потврдила су да је хорска музика чинила централну област креирања српске уметничке музике током првих деценија XX века и да се у средишту ових процеса налазило стваралаштво Стевана Мокрањца, првенствено његових петнаест руковетних циклуса, компонованих у периоду између 1883. и 1909. године. Показали смо да су различите стратегије представљања Мокрањчевих композиција чиниле окосницу њихове канонизације и да је прва фаза тих процеса заокружена манифестацијом преноса Мокрањчевих посмртних остатака из Скопља у Београд, септембра 1923. године. Анализе су потврдиле да је почетак канонизације био подстакнут успесима иностраних турнеја БПД-а (1894–1899), односно да се од тог времена манифестовао кроз појачану учесталост извођења руковетних циклуса. На основу истраживања које смо спровели, закључили смо да се не може одредити нека јасно дефинисана доња временска граница канонизације. Тај процес био условљен бројним факторима, одвијао се паралелно кроз различите праксе, али је постао видљив већ на самом почетку XX века.

Утврдили смо да су концертни програми, хорски репертоари, музички догађаји и написи о музици представљали њихове главне показатеље. Такође, пратили смо и позиционирање других аутора и дошли смо до закључка да су руковети постепено потискивале композиције старијих аутора попут Роберта Толингера, Гвида Хавласе, Даворина Јенка, па и самог Јосифа Маринковића. Поједини опуси су постајали не само маргинализовани него и заборављани, да би уступили место доминацији Мокрањца и укључивању композиција млађих стваралаца. Примери репрезентативних програма модернизоване хорске песме из времена по оснивању југословенске државе показали су да је маргинализација обухватала и генерацију Бајића, Биничког и Крстића. Тада су Мокрањчева дела функционисала као једини репренти старијих опуса, симболишући стваралачку претходницу у промовисању хорова из пера Коњовића, Милојевића, Христића и Манојловића.

Овако уопштена слика не обухвата појединости на које смо указивали током истраживања, али јасно указује на динамику селекције у произвођењу традиције и на канонски значај Мокрањчевих опуса. Београдско певачко друштво функционисало је као изразити идеолошки, покретачки и предводнички фактор тих процеса. Оно је представљало својеврсну алтернативу академске музичке институције, која у Србији тога времена није постојала.

Музика се одликовала изразитом структурном слабошћу, што се највише огледало у недостатку професионалних музичара и институција које су у боље организованим европским срединама чиниле основу музичке културе. Контекст ових проблема био је изузетно важан за наша истраживања. Полазећи од уверења да музика чини једну од друштвених пракси историјског тоталитета било је потребно да размотримо временско залеђе посматраног периода, да поставимо питања о инкорпорирању музике у структуре друштва и државе и да уз помоћ постојећих закључака из области историјске науке дођемо до одговора који би нам омогућили дубље разумевање ове разуђене проблематике, која је вишеструко условљава процесе креирања српске уметничке музике.

Још током XIX века, наступи хорова и војних ансамбала били су главни чиниоци формирања музичких укуса и навика грађанске публике, а њихова функционалност у контексту националних празника, државних, династичких, црквених и других свечаности и прослава имала је и изразит патриотски карактер. Стога су ове праксе музичке културе биле главни чиниоци обликовања друштва као грађанства и као нације. Међутим, природа функционисања војних ансамбала није остављала простора за конструисање националне уметничке музике унутар рада војних ансамбала. Томе је допринео већи број фактора, а пре свега професионалне обавезе које су ови састави имали при војној надлежности, законски прописи који су стимулисали комерцијалне аспекте рада војних музичара, извођачка посвећеност огромном дијапазону репертоара, од *високоуметничке* до *популарне* музике, и изостанак текстова о опусима војних капелника. С друге стране, хорска култура као сфера цивилног удруживања окупљала је аматере посвећене певању и ширила се међу грађанским слојевима релативно брзим темпом. Оснивање бројних сталешких певачких друштава било је показатељ усложњавања српског друштва, симболизујући социјалну свест

појединих групација и њихову спремност да се организују и кроз културу певања искажу свој групни идентитет. Истовремено, подразумевало се и деловање на националну свест, што је било исказано већ у самим дружинским статутима. Певачка друштва су доживљавана као просветне установе народа, као чувари ‘српске песме’, а неретко и као чиниоци који ће допринети националном уједињењу.

На тим основама функционисало је и Београдско певачко друштво. Ова настарија хорска установа у држави поседовала је и успешно развијала управо све кључне аспекте који су били специфични за деловање сфере цивилног друштва. Као облик колективног самоорганизовања и вид социјалног деловања она је често била подстицајан пример у неговању и ширењу хорске културе. Акцентујући музичку едукацију и стварање националне музике као процесе усмерене на ‘опште добро’ нације, она је успела да оствари главне претпоставке за даљи рад на постизању ових циљева. Везивање за династију одмах по проглашењу Краљевине Србије било је, пре свега, симболичког карактера, али је имало утицаја на његов углед и на јачање његовог елитног карактера. Међутим, вишеструке иницијативе и умрежавања, деловање у пољу социјалних тензија и преговарања, те најзад и везивање за сфере власти захваљујући повезаности са појединцима у масонским круговима, донеће тек на крају века крупније резултате борбе за музику. Београдско певачко друштво стекло је позицију доминантног чиниоца српске музичке културе после иностраних концертних турнеја од средине деведесетих година и оснивања Српско музичке школе, настале под његовим 1899. године. Управо захваљујући школи, те позиције су и знатно проширене, а дејство БПД-а продужено је преко Мокрањчевих настављача. На тај начин формиран је нуклеус из којег су се стварали и обликовали институционални, програмски и доминантни вредносни оквири српске музике, па тако и средишњи токови конструисања *високоуметничког* националног музичког стваралаштва

Национална идеологија коју је БПД континуирано неговало и истицало била је важан чинилац пласирања знања о нацији и њеној музичкој традицији утемељеној у народној песми. Томе су у дужем временском континуитету доприносили истакнути представници хора. Они су неуморно пласирали нарације о исконском ‘националном духу’, вековима чуваном и преношеном кроз културу етничке

заједнице. Тај концепт, заснован на пропагирању колективистичких, патријархалних вредности, полазио је од убеђења да народна култура представља националну класику, израз аутентичности колектива и темељ његове будућности. Испрва га је промовисао круг око Стеве Тодоровића, позивајући се на рад Корнелија Станковића, а касније су то чинили Ђорђе М. Станојевић, Спира Калик, Драгомир Брзак и други председници или чланови хорске управе. Ови виђени интелектуалци и уметници нису били музичари, али су деловали на идеолошка усмерења и стваралачка позиционирања музичких предводника ансамбла, прво на Јосифа Маринковића, а потом и Стевана Мокрањца, који се на позицији хоровађе налазио дуже од две деценије.

Од прославе тридесетогодишњице Београдског певачког друштва (1882), дружина је формирала посебан наратив о ‘народној песми’, када је промовисан и трајни мото институције – слоган ‘песмом за српство’. Вербални садржаји који су пратили симболику и ритуале целе прославе, нарочито свечани говори и здравице домаћина и гостију, спајали су ‘српску песму’ и гусле са народним обичајима, језиком, вером и другим знацима историје, културе, религије и територије етноса. Ти топоси нације представљани су као здружени атрибути нације, који су је очували током и прошлости и који чине залог залог будућности и симбол просперитета. Репродукујући се и током наредних деценија, овакви етносимболистички наративи о нацији, схваћеној у „двоструком времену“, знатно су утицали на разумевање свевремености и аутентичности музичког фолклора. Патриотско-емотивни набоји и вишеслојна етносимболистичка значења учитавали су се у представе о овом топосу националне културе, производећи његову митску структуру. Дејство таквих наратива међу музичарима, певачима-аматерима, али и широм публиком уграђивало се у систем националних културних вредности. Упрво је такво разумевање фолклора чинило снагу његове ‘аутентичности’, која је прихватана као неупитна чињеница генерација аматера, професионалаца и музичке публике.

На ове наративе ослањале су се и руковети Стевана Мокрањца, које су градиле богату етносимболистичку мрежу озвучених топоса. Она је заједно са аспектима ‘симболичке географије’ била актуелна у идеолошко-политичком контексту настанка руковети, али је функционисала и као чинилац произвођења интегралне

фолклорне традиције у пољу националне уметничке музике. Ако су елементи музичког и поетског етносимболизма потицали из различитих временских и просторних оквира замишљеног фолклорног окружења, они су се у руковетима комбиновали и консолидовали, стварајући представу о јединству нације и њене традиције. Примери су показали да се тај процес одвијао како на нивоу појединачног дела тако и у оквиру руковетног опуса. Полазећи већ од основног градивног сегмента руковети Мокрањац се окретао стваралачком преструктурирању, комбиновању и интегрисању елемената замишљене патријархалне културе и на тим основама конструисао сопствено композиторско виђење традиције ‘српске народне песме’. Руковети су представљале први поетички заокружен пројекат српске уметничке музике, који је кроз процесе стилизације и естетизације конструисао слику интегралне традиције народне песме као означитеља саме нације. Дотадашња музика у Србији није поседовала такве потенцијале, што је свакако било један од значајних аспеката који су Мокрањчевим делима отворили могућност канонизације.

Током разматрања различитих тема дошли смо до закључка да је музика била показатељ јачања и усложњавања грађанског друштва на почетку века, као и процеса централизације, у којима су бројни аспекти политичко-административне, економске и културне дистинктивности Београда у односу на мање градске средине Србије имали пандан у диференцијацији и раслојавању музичке културе престонице. Такође, национализам на почетку века постајао је масовни феномен, не само у оквирима државе већ и на ширем балканском простору, где су се међу различитим социјалним слојевима у годинама пре Првог светског рата паралелно истицале и идеје југословенства и словенске узајамности. Њихово обликовање испољавало се и кроз музику, потврђујући да се значај Београда као Пијемонта националне интеграције и повезивања са сродним етничким групацијама акцендовао и у овој области културе. И професионални музичари и аматерски ансамбли били су изразити агенси тих токова, али и спремни заступници југословенског заједништва по оснивању нове државе.

Мокрањчев рад на фолклору донео је нове стандарде у приступу грађи, што је заједно са његовим идолошким основама снажно деловало на потоње музичаре. С једне стране, мелографски походи на Косово и у Македонију постаће један од

битних сегмената у сакупљању народних мелодија, јер ће се управо у музици ових етнографских области трагати за ‘чистим’ изворима српског и словенског идентитета. Истовремено, полазиште за такве конструкције чиниће још више саме руковети. Као стваралачки и идеолошки пројекат који је доминирао у односу на сва друга остварења локалне музичке праксе, оне ће бити незаобилазне у композиторском позиционирању према традицији и развијању идеја о националној музици.

Креирање националне уметничке музике у Србији на почетку XX века интерферирало је са идеолошко-политичким и културним контекстом, активно је доприносило токовима националне хомогенизације и социјалне дифренцијације, а у пољу саме музичке културе чинило је снажан агенс процеса професионализације, формирања вредносних мерила и јачања хијерахизованих односа унутар институционалног поретка и структурисања репертоара. С обзиром на структуралну слабост самог музичког поља, мит о патријархалној култури, који је већ егзистирао у другим интелектуално-уметничким сферама, имао је највише изгледа да послужи као доминантна идеолошко-поетичка основа у креирању националне уметничке музике и њене традиције. Показало се да је Мокрањчев уметнички пројекат, усмерен на конструисање интегралне традиције народне песме као означитеља јединствене нације, био нарочито дејствен у том контексту. Извођачке и репертоарске стратегије и поље моћи које га је промовисало чинили су значајне факторе система кодификације руковетних циклуса као централне вредности у формирању уметничке музике.

Креирање националне музике функционисало је у оквирима хорске културе као споју професионализма и аматеризма, елитизма и егалитаризма. То је била специфичност доминантних токова српске уметничке музике на почетку XX века. Када су у питању други музички жанрови, извођачки контекст престонице указивао је на почетке консолидације модерног концертног света, у којима нису постојали одговарајући услови за представљање инструменталних и вокалноинструменталних форми. Солисти и камерни музичари, који су највећим делом потицали из окружења Српске музичке школе, више су се посвећивали делима интернационалног репертоара, а када се томе додају и гостовања иностраних уметника може се закључити да су грађани Београда током

назначеног периода повремено били у прилици да упознају један део стандардне класичне литературе која се изводила у музичким центрима већине других европских држава. Међутим, грађанско је много више таквих прилика имало у области променадних концерата и популарних музичких пракси које су се пласирале у нефорамалним амбијентима кафана и на алтернативним позоришним сценама. Подаци о овим областима веома су оскудни, јер се о њима много ређе писало. Професионални музичари игнорисали су такве видове музицирања, а уколико су о њима писали критиковали су их као појаве које опасно и штетно делују на обликовање нације, одвраћајући је од узвишених сфера уметничке музике. То се најбоље показало у случају оперете, коју су сложено критиковали сви музичари повезани са радом Народног позоришта. Управо је контекст музике у Позоришту у деценији пред Први светски рад показао сву слабост музичког сектора. У крајње конфликтним, политизованим односима у оквирима ове куће, водиле су се оштре полемике и борбе око увођења опере, која је све до сезоне уочи рата представљала спорадично неговану праксу. Тако се ‘оперски имагинаријум нације’ одвијао иза сцене, а музичари нису имали ни воље ни снаге да то стање промене. У целом том контексту одвијали су се динамични сукоби и несклади између идеолога музичког и позоришног живота и публике која је волела оперу. Њеном музичком укусу оговарала је и оперета, као и променадни и популарни репертоари које је посећивала у великом броју.

Конфликти између жеља публике и идеја пропагатора националног канона нису били видљиви. Анализе су показале да су масовни догађаји били најбољи показатељ прихваћености ових репертоара. Уз све наведене аспекте сужених оквира музичке културе, логично је претпоставити да је то било једна од разлога који су утицали на млађе професионалце и њихов однос према Мокрањцу. Уосталом, о њему су писали његови најближи сарадници, чија су се хорска дела такође везивала за такве репертоаре. Они су их и сами пропагирани диригујући Београдским певачким друштвом и другим ансамблима.

Све чешће укључивање, потом и доминација руковети на хорским репертоарима и у оквиру концерата различитих програмских формата, њихово посебно место на хорским светковинама и концертним турнејама, као и ангажовани наративи у бројним анонимним написима, сведочили су о различитим

праксама конструисања канона и традиције, који ће потом били преобликовани и кодификовани кроз писану реч професионалних музичара, првенствено млађих Мокрањчевих сарадника и ученика. Ови појединци враћали су се са студија и укључивали у српску музичку културу. Круг тих доминантних стручњака проиштирао је из Српске музичке школе или се за њу везивао у одређеном временском периоду и заједно са Мокрањцем чинио је језгро настајуће музичке елите. Они су усвајали доминантна гледишта у дефинисању српске нације, уз изражавање словенске и југословенске идеје, испољавајући их кроз свој рад на креирању српске музике. Њихово деловање највише се сводило на појединачне напоре да се настави са проширивањем и професионализацијом музичке културе, да се унапреде постојеће и уведу нове музичке праксе и активности. Разлике које су се међу њима успостављале највише су се испољавале кроз њихова јача или слабија залагања за идеје *високе* уметности. Међутим, настајуће музичко поље још увек није поседовало одговарајуће услове и механизме у којима би се истакнути представници музичке културе видније и чвршће организовали око заједничких опозиција и на тај начин произвели јаче разлике у области сопственог деловања. Томе су доприносиле и њихове вишеструке професионалне улоге, које су упућивале на хронични недостатак музичких стручњака, на слабу позиционираност у односу на представнике других уметности и на истовремену укљученост истакнутих професионалаца у сфере *високе* и *популарне* културе. Стога су и њихове едукативно-дидактичке и национално-еманципаторске идеје о музичком обликовању нације, које су се огледале кроз репертоарску праксу, наративе о музици, рад на институционализацији и организовању музичких удружења, биле прожете антагонистичким односом између жеља, интереса и ограничених могућности.

Истраживања су показала да су руковети, а са њима испрва хорски опуси старијих, те потом све више млађих композитора, прихватане у оквирима како елитних тако и ширих слојева музичке публике, да је њихово представљање интерферирало са сложеним национално-политичким контекстом, да је чинило динамично поље произвођења српске музике, али и медијум когнитивно предочивих и афективно доживљених представа националног заједништва, тренутке 'отелотворења' нације и/или (југо)словенске узајамности. То поље

функционисало је у оквирима хорске културе као споју професионализма и аматеризма, елитизма и егалитаризма, што је чинило и специфичност доминантних токова српске националне уметничке музике током прве фазе канонизације Мокрањчевих дела. Стога је позивање на ова остварења као почетну инстанцу у замишљању модерне националне музике, која с усмерењем ка будућности тече 'прогресивном' линијом, чинило и најизвеснију варијанту самопозиционирања Мокрањчевих настављача у репертоарским и наративним стратегијама посвећеним српској уметничкој музици.

Литература

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

Архива Музиколошког института САНУ (АМИСАНУ)

Општи архив
Фонд заоставштина
Фонд фотографија

Архив Српске академије наука и уметности (АСАНУ)

Историјска збирка 14455-II, VI, VII

Народна библиотека Србије (НБС)

Одељење посебних фондова. Збирка млађих књижевних рукописа и архивалија

Архива Музеја позоришне уметности Србије (АМПУС)

Збирка архивских докумената: Административна документа и Лична документа

ПЕРИОДИКА

Београдске општинске новине

Босанска вила: лист за забаву, поуку и књижевност (Сарајево, 1885–1914)

Бранково коло: лист за забаву, поуку и књижевност (Сремски Карловци, 1895–1914)

Велика Србија/La Grande Serbie (Солун, 1916–1918)

Весник Јужнословенског певачког савеза (Београд, 1935–1938)

Вечерње новости: дневни лист за свакога (Београд, 1893–1915; 1918–1919)

Време (Београд, 1921–1941)

Гласник Музичког друштва *Станковић* / Музички гласник од 1. јануара 1931. (Београд, 1928–1934; 1938–1941)

Гудало: орган Певачког друштва Гусле у Кикинди (Кикинда, 1886–1887).

Гусле – званично гласило Савеза Српских Певачких Друштава у Сомбору (Сомбор, 1911–1814)

Дело: лист за науку, књижевност и друштвени живот (Београд, 1894–1899; 1902–1915)

Застава (Нови Сад, 1866–1929)

Звезда (Београд, 1912)

Зора

Мале новине

Мисао: књижевно-политички часопис (Београд, 1919–1937)

Музика: часопис за музичку културу (Београд, 1928–1929)

Музички гласник: орган Подружине југословенских музичара у Београду (Београд, 1922)

Неимар: орган Врховнога савета Србије: месечни часопис српских слободних зидара (Београд, 1914; 1922–1926).
 Нова Европа (Загреб, 1920–1941)
 Нова искра: илустровани лист (Београд, 1899–1911)
 Политика (Београд, 1904–1915; 1919–1941)
 Правда (Београд, 1904–1916; 1918–1941; Солун, 1916–1917)
 Просветни гласник (Београд, 1880–1915; 1920–1924; 1926–1944)
 Радио Београд: недељни илустровани часопис (Београд, 1929–1940).
 Србске новине / Српске новине (Београд, 1945–1914; 1918–1919; Ниш 1914–1915; Крф 1916–1918)
 Српски витез: орган Савеза српских витезова (1909–1914)
 Српски књижевни гласник (Београд, 1901–1914; 1920–1941)
 Српски музички лист (Нови Сад, 1903)
 Цариградски гласник / Le Messger de Constantinople (Цариград, 1995–1909)
 Шумадинка: лист за књижевност, забаву и новости (Београд, 1850–1857)
 Comœdia: часопис за позориште, музику и филм (Београд, 1923–1927)
 Književni jug (Zagreb, 1918–1919)
 L'Echo d'Alger: journal républicain du matin
 Napred/En avant (Бизерта, 1916–1918)
 Pjevački vjesnik (Zagreb)
 Srpska riječ (Sarajevo)
 Sv. Cecilija (Загреб)

*** „Уметнички преглед. Концерти: – А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. Г-ђа Горленко-Долина“. *Српски књижевни гласник* VI/1 (1902): 703–706.

[Исидор Бајић], „Из српског света. – Слава Београдског Пев. Друштва“. *Српски музички лист* 7–8 (1903): 59–60.

[Исидор Бајић], „Из српског света. – Слава Београдског Пев. Друштва“, *Српски музички лист* 7–8 (1903): 59–60.

[Исидор Бајић], „Педесетогодишњица Београдског певачког друштва“. *Српски музички лист* 5–6 (1903): 42.

[Предговор] *Србске народне песме* удешене за певань и форте пиано одь Корнелија Станковића, Vienne, chez Gustave Albrecht, Spanglergasse, No. 1144 [1858]. У *Корнелије Станковић. Сабрана дела књ. 2: Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*, , прир. Даница Петровић. Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Завод за културу Војводине, 2007.

[Предговор] *Србске народне песме, скупио и у ноте за певань и клавирь написао Корнелие Станковић, Своина Композитерова, прва књига, Беч, 1862. У Корнелије Станковић. Сабрана дела књ. 2: Песме за глас и клавир, мушки и*

мешовити хор, , прир. Даница Петровић. Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Завод за културу Војводине, 2007.

[Цветић, Милош]. *О Гундулићевој прослави*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1893.

„Обилић’ у Кичеву. (Извештај ‘Политици’)“. *Политика*, 12. 07. 1923, 3.

„Обилић’ у Скопљу. (Извештај ‘Политици’)“. *Политика*, 09. 07. 1923, 3.

„Обилић’ у Софији“. *Политика*, 01. 06. 1910, 3.

„Станковић’ на турнеји кроз Чехословачку“. *Comœdia* I/1 (1923): 29–30.

„Станковић’ у Загребу. Извештај ‘Политици’. – Загреб, 11. маја“. *Политика*, 12. 05. 1923, 4.

„14 јули Француски национални празник“. *Напред*, 02. 07. 1918, 1–2.

„Dans les Départements (de nos correspondants). – Département d’Alger. – Blida“. *L’Echo d’Alger*, 13. 03. 1917.

„Échos – Au Square de la Republique“. *L’Echo d’Alger*, 10. 03. 1917.

„Échos – Concerts de la Musique Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 02. 07. 1918.

„Échos – La Concert de la Musique Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 13. 03. 1917.

„Échos – La Musique Militaire Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 11. 03. 1917.

„Échos – La Musique Militaire Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 13. 03. 1917.

„Échos – La Musique Militaire Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 27. 03. 1917.

„Échos – La Musique Serbe à Alger“. *L’Echo d’Alger*, 08. 03. 1917

„Échos – La Musique Serbe à Alger“. *L’Echo d’Alger*, 26. 03. 1917.

„Échos – La Musique Serbe à L’Hôtel-de-Ville“. *L’Echo d’Alger*, 10. 03. 1917

„Échos – La Musique Serbe au Square Bresson“. *L’Echo d’Alger*, 29. 03. 1917.

„Échos – La Musique Serbe au Square de la Republique“. *L’Echo d’Alger*, 27. 06. 1918.

„Échos. Arrivée de la Musique Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 03. 10. 1916.

„Échos. Au Theatre Municipal – Le Concert Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 04.10.1916

- „Échos. La Semaine Musicale Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 03. 10. 1916.
- „Échos. La Musique Serbe à Alger“. *L’Echo d’Alger*, 13.10.1916.
- „Échos. La musique serbe à Alger“. *L’Echo d’Alger: journal républicain du matin*, 28. 09. 1916.
- „Échos. La Musique Serbe“. *L’Echo d’Alger*, 05.10.1916.
- „Échos. La Semaine Musicale Serbe à Alger“. *L’Echo d’Alger*, 01. 10. 1916.
- „Échos. Le concert de ce soir“. *L’Echo d’Alger*, 05.10.1916.
- „Glazbena literatura: ‘Muzički glasnik’“. *Sv. Cecilija* XVI/2 (1922): 50–51; XVII/3 (1923): 86.
- „Koncerat beogradskog pjevačkog društva“. *Pjevački vjesnik* VII/ 9–10 (1911): 102.
- „La Musique Serbe à Constantine“. *L’Echo d’Alger*, 16. 10. 1916
- „Pregled štampe o glazbi. *Novosti*“. *Sv. Cecilija* XVII/3 (1923): 88.
- „Razne vijesti: Srbija. Beogradsko pevačko društvo“. *Sv. Cecilija* XIII/3 (1919): 86.
- „Razne vijesti: Srbija. Kor saborne crkve u Nišu“. *Sv. Cecilija* XIV/2–3 (1920): 23.
- „Razne vijesti: Srbija. Kosta Manojlović“. *Sv. Cecilija* XIV/2–3 (1920): 23–24.
- „Razne vijesti: Srbija. Panteon – koncertno umjetnička poslovnica“. *Sv. Cecilija* XIV/2–3 (1920): 23.
- „Razne vijesti: Srbija“. *Sv. Cecilija* XVI/2 (1922): 58–59; XVI/4 (1922): 125–26; XVI/4 (1922): 155.
- „Stevan Stojanović Mokranjac“. *Sv. Cecilija* XII/4 (1918): 127–28.
- „Белешке. – Батли момче“. *Политика*, 27. 12. 1913, 3.
- „Белешке. – Бесан као тигар!“. *Политика*, 10. 05. 1914, 3.
- „Белешке. – Божић код Бране“, *Политика*, 24. 12. 1913, 3.
- „Белешке. – Бранино позориште“. *Политика*, 11. 11. 1909, 3.
- „Белешке. – Дочек Нове године“. *Политика*, 30. 12. 1913, 3.
- „Белешке. – Забава у Велосипедском клубу“. *Политика*, 15. 06. 1913, 3.

- „Белешке. – Модерне игре“. *Политика*, 03. 01. 1912, 2.
- „Белешке. – Последња ноћ“. *Политика*, 31. 12. 1913, 3.
- „Белешке. – Све је већа посета“. *Политика*, 03. 03. 1904, 3.
- „Белешке. – Ускрс код Бране“. *Политика*, 05, 06. и 07. 04. 1914, 3.
- „Белешке“, *Политика*, 11. 11. 1909; 3.
- „Белешке“. *Политика*, 23. 12. 1913, 3.
- „Београдска хроника. – ‘Глазбена Матица’ у Београду. *Време*, 13. 05. 1922, 4.
- „Београдска хроника. – Данас: Цела земља одаје почести Стевану Морањцу. – Изасланства из свих крајева земља присуствоаће спроводу“. *Време*, 29. 09. 1923, 5.
- „Београдска хроника. – Концерти. – Концерт ‘Обилића’“, *Време*, 3. јули 1923, 5.
- „Београдска хроника. – Основан је јуче Савез српских певачких друштава“. *Време*, 01. 10. 1923, 4.
- „Београдско пјевачко друштво у Сарајеву“. *Српска ријеч*, 13. 07. (изванредно издање) 1910, 1.
- „Београђани у Задру. – Концерат ‘Београдског Певачког Друштва’ у Шибенику. – Срби и Хрвати на целом Приморју утркују се да што лепше дочекају Београђане. – Бакет у Задру“. *Политика*, 25. 08. 1910, 2.
- „Београђани у Сарајеву. – Београдском Певачком Друштву приређене су у Сарајеву највеће овације“. *Политика*, 01. 07. 1910, 2.
- „Београђани у Сарајеву. – Једна лепа српска свчаност у Сарајеву. – Концерат на Илици и у ‘Друштвеном Дому’. – Посланици сабора одричу се једне дневице, да би се лакше платила дворана за концерат београдских певача. – Манифестације на сарајевским улицама“. *Политика*, 04. 07. 1910, 2.
- „Београђани у Сплџету. – Одушевљени дочек ‘Београдског Певачког Друштва’ у Сплџету. – Овације сплџетских Хрвата и Срба Београђанима“. *Политика*, 22. 08. 1910, 2.
- „Београђани у Сплџету. – Успеси ‘Београдског Певачког Друштва’ у Сплџету. – Одлазак у Шибеник“. *Политика*, 23. 08. 1910, 3.
- „Васпитни завод Ј. Нетовићке у Нишу“. *Политика*, 10. 07. 1910.
- „Вести из живота певачких друштава“. *Гусле* 2 (1911): 26–27.
- „Вести из живота певачких друштава“. *Гусле* 3 (1914): 43.

- „Вести из живота певачких друштава“. *Гусле* 5 (1912): 77.
- „Вести из живота певачких друштава“. *Гусле* 8 (1912): 121–22 и 8 (1913): 118.
- „Виши завод за васпитање девојака“. *Политика*, 30. 12. 1909.
- „Демонстрације у Земуну“. *Политика*, 31. 01. 1906, 3.
- „Дневне вести. – Дружина ‘Станковић’ не иде на Цетиње“. *Политика*, 02. 08. 1910, 3.
- „Дневне вести. – Концерт ‘Љубљанског звона’“. *Политика*, 26. 06. 1910, 2.
- „Дневне вести. – Одлазак на прославу“. *Политика*, 11. 08. 1910, 2.
- „Дневне вести. – Посмртни остаци Ст. Мокрањца у Београду“. *Политика*, 29. 09. 1923, 5.
- „Дневне вести. – Посмртни остаци Ст. Мокрањца у Београду“. *Политика*, 29. 09. 1923, 5.
- „Дневне вести. Концерт Д. Жабарца“, *Правда*, 06. 08. 1912, 3
- „Долазе Словенци!“ . *Политика*, 25. 06. 1910, 1.
- „Домаће новости“. *Шумадинка*, 23. 02. 1850, 32.
- „Дочек ‘Обилића’ у Куманову. (Извештај ‘Политици’)“. *Политика*, 08. 07. 1923, 4.
- „Дубровник Ст Мокрањцу“, (Извештај „Политици“). *Политика*, 29. 09. 1923, 5.
- „За Црвени крст – Кермес у Бизерти“. *Напред*, 03. 05. 1918, 3.
- „Из музичког друштва *Станковић*. – Десета редовна годишња скупштина Музичког друштва *Станковић*“. *Музички гласник* 11 (1934): 236.
- „Књижевност и уметност – Изашао је 4. број ‘Српске музичке библиотеке’“. *Застава*, јутарње издање, 31. 03. 1914, 2.
- „Књижевност и уметност. – Програм концерта“. *Српске новине*, 30. 03. 1894, 328.
- „Књижевност и уметност. Примили смо 7. број ‘Српске музичке библиотеке’“. *Застава*, 26. 06. 1914, 3.
- „Конгрес Савеза певачких друштава у Краљевини С.Х.С“. *Политика*, 01. 10. 1923, 4.
- „Концерат ‘Обилића’“, *Политика*, 29. 06. 1923, 4–5.

„Концерти. – Четврто Мокрањчево (и последње) вече“. *Време*, 01. 06. 1923, 4.

„Листак. – Главна скупштина Београдског певачког друштва држана 9. јануара 1883. год.“. *Српске новине*, 12. 02. 1883, 164; 15. 02. 1883, 173–74; 16. 02. 1883, 187–188; 18. 02. 1883, 195; 20. 02. 1883, 204; 24. 02. 1883, 211; 25. 02. 1883, 215–16; 26. 02. 1883, 221; 27. 02. 1883, 227–28; 1. 03. 1883, 231–32; 2. 03. 1883, 235; 3. 03. 1883, 239; 5. 03. 1883, 250; 8. 03. 1883, 257–58.

„Листак. Књижевне и културне биљешке. *Српска музичка библиотека*“. *Босанска вила* 6 (1902): 119; 23 (1902): 435; 13–14 (1903): 264.

„Листак. Књижевне и културне биљешке. *Српски музички лист*“. *Босанска вила* 21–22 (1902): 409; 4 (1903): 80.

„Маринковићева прослава. – Синоћ је у Народном Позоришту на свечан начин прослављен јубилеј Јосифа Маринковића“. *Политика*, 4. 05. 1910, 2.

„Мокрањац, хоровађа Београдског певачког друштва и композитор“. *Велики орао*, велики илустровани календар. Нови Сад: 1903, 52.

„На путу уједињења. – Конгрес певачких друштава. – Ликвидација Савеза војвођанских певачких друштава и стварање Савеза Српских певачких друштава“. *Време*, 30. 09. 1923, 4.

„Наша прва слава“. *Гусле* 8 (1913): 114–15.

„Наша прва Слава“. *Гусле* 9 (1913): 131.

„Наше црквене општине и српска певачка друштва“. *Гусле* 1 (1913): 3–7.

„Неслужбени део. Књижевност и уметност. – Недељни репертоар“. *Српске новине*, 20. 02. 1899, 258.

„Неслужбени део. – Телеграми. – Будимпешта“. *Српске новине*, 9. 10. 1894, 1315.

„Нишко певачко друштво *Бранко*“ прославиће о Божићу 50-годишњицу свога рада“, *Политика*, 5. јануар 1938, 14.

„'Обилић' у Струзи“. *Политика*, 14. 07. 1923, 6.

„Огласи. – Корнелије Станковић, *Србске народне песме (Мелодије.) II Књига*“. *Српске новине*, 19. 03. 1863 (Додатак к бр. 34. *Срб. нов.*), 128.

„Од данас код *Москве* почињу сваке вечери музички концерти чувене дружине Фрајта и Бузина“. *Политика*, 10. 07. 1911.

„Одговор 'Напредне омладине'“. *Политика*, 02. 02. 1906, 2.

„Педесетогодишња прослава ‘Биоградског пјевачког друштва’“. *Босанска вила* XVIII/11–12 (1903): 226–229.

„Педесетогодишња прослава „Београдског певачког друштва“. *Календар Матице српске за годину 1904*. Нови Сад: Матица српска, 1903, 162–163.

„Питања о организацији и раду наших стручних школа“. *Музика* 5–6 (1928): 168–174.

„Позориште. – Велики духовни концерт“. *Политика*, 14. 10. 1921, 3.

„Позориште. – Словеначки концерт“. *Политика*, 26. 06. 2010, 3.

„Посао је отпочео“. *Гусле* 9 (1913): 130.

„Последње почести националним радницима. – Вечерас стижу, из Скопља, посмртни остаци Стевана Мокрањца. – 25 певачких друштава и 83 делегације из свих крајева Краљевине присуствоваће погребу. – У недељу, погреб војводе Вука“. *Време*, 28. 09. 1923, 4.

„Пренос смртних остатака Ст. Мокрањца“. *Време*, 27. 09. 1923, 3.

„Програм Мокрањчевог преноса. – Пренос, конгреси, концерат“. *Политика*, 28. 09. 1923, 5.

„Програм Мокрањчевог преноса. – Пренос, конгреси, концерат“. *Политика*, 28. 09. 1923, 5.

„Програм Прославе тридесетогодишњице Београдског певачког друштва“. *Српске новине* 16. 05. 1882, Додатак к броју 108 *Српских новина*, 288.

„Прослава 25. годишњице уметничког рада Стевана Мокрањца“. у: Слободан Турлаков, *Из музичке прошлости Београда*, Београд: Ауторско издање, 2002: 47–64.

„Прослава у Сарајеву. – Јуче је свечано освећена застава Српског Женског Друштва у Сарајеву. – Кумовала је госпођа Љ. Крсмановић“. *Политика*, 30. 06. 1910, 2.

„Пут ‘Обилића’. – ‘Обилић’ сутра полази на пут у Јужну Србију. – Програм пута“. *Политика*, 04. 07. 1923, 4.

„Рад Савеза“. *Гусле* 10 (1913): 149–52.

„Рад Савеза“. *Гусле* 2 (1914): 23.

„Распоред Прве певачке славе Срба Певача“. *Гусле* 5 (1914): 82–84.

„Са прославе Београдског пјевачког друштва“. *Србобран. Народни календар за годину 1904*. Загреб: Српска штампарија, 1903.

„Свечани говор о прослави педесетогодишњице ‘Београдског певачког друштва’. Од Спира Калика, директ. друштвеног“. *Босанска вила XVIII/11–12 (1903)*: 220–222.

„Србија. Крагуевац, 8. Ноемвриј“. *Новине србске*, 16. 11. 1940, 441–42.

„Србија. Прослављени подаренија великога султанскога ордена князу србском Милошу Обреновићу у Пожаревцу и Крагевцу“. *Новине србске*, 20. 10. 1935, 165–68.

„Симбол“. *Политика*, 01. 02. 1906, 1.

„Слава Београђанима у Сарајеву“. *Српска ријеч*, 13. 07. 1910, 5.

„Слава Стевану Мокрањцу. – Посмртни остаци великог уметника спуштени су јуче у вечиту кућу, уз учешће целог Београда и представника целог народа“. *Политика*, 30. 09. 1923, 5–6.

„Словенски конгрес“. *Политика*, 26. 06. 1910, 2.

„Словенски соколи у Београду“. *Политика*, 26. 06. 1910, 2.

„Словенци у Београду. – Седница у ‘Грађанској Касини’ и развођење гостију на ручак по домовима. – Помен на гробу Веле Нигринове. – Велике манифестације српско-словеначког братства“. *Политика*, 28. 06. 1910, 2–3.

„Службене објаве. – Наредба“. *Српске новине*, 23. 05. 1903, 3.

„Споменица на прославу тридесетогодишњице рада и освећења заставе Певачке дружине ‘Станковић’ о Духовима 6., 7., и 8. јуна 1910. год у Београду“. *Српски витез: родољубиви лист за витешко народно васпитање* 9 [број листа посвећен прослави], 01. 06. 1910.

„Србија. – Жагубица, 15. децембра“. *Политика*, 18. 12. 1906, 2.

„Србија. – Јагодинска хроника“. *Политика*, 08. 01. 1908, 2.

„Србија. – Ужичка хроника“. *Политика*, 05. 02. 1906, 2.

„Српска певачка друштва и општа апатија публике“. *Гусле* 6 (1912): 82–84.

„Телеграми. – Београђани у Мостару. – Концерат Београдског певачког друштвау Мостару“. *Политика*, 14. 08. 1910, 2.

„Тридесетогодишњица Београдског певачког друштва“. 25. 05. 1882, 711–12; 26. 05. 1882, 716–17.

„Трубадур“. *Политика*, 11. 03. 1911, 3.

„У лепој и врло пријатној башти хотела *Империјал* концертира од данас сваке вечери оркестар Краљеве гарде“. *Политика*, 11. 07. 1911.

„У Спомен педесето-годишњице“, *Вечерње новости* 25. 05. 1903, 76; 27. 05. 1903, 98; 28. 05. 1903, 120.

„У спомен педесето-годишњице“. *Вечерњих новости*, 25. 05. 1903: 76.

„Утакмица певачких друштава у Сомбору“. *Застава*, 28. 05. (вечерње издање) 1914, 2.

„Хоровође ‘Београдског певачког друштва’“. *Нова искра* 05. 05. 1903, 145, 147.

„Хрвати желе да и даље засебно раде на уметничком пољу. Загреб 29. септембра“. *Време*, 30. 09. 1923, 4.

„Хроника – Петровданска свечаност“. *Напред*, 30. 06. 1917, 2–3.

„Чекајући Београђане – Аустријски жандарми у Сплету голим бајонетима су растеривали свет, да не дочека Београђане“. *Политика*, 26. 08. 1910, 1.

Adler, Guido. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“. У Erica Mugglestone. „Guido Adler's ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary“. *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 1–5.

Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranje o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.

Applegate, Celia и Pamela Potter, ур. *Music and German National Identity*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

Applegate, Celia. “Introduction: Music Among the Historians”, *German History* 30/3 (2012): 329–349.

Applegate, Celia. „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century“. *19th-century Music* XXI/3 (1998): 274–96.

Applegate, Celia. *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelsohn’s revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca и New York: Cornell University Press, 2005.

Atanasovski, Srđan. „Ideology of Yugoslav Nationalism and Primordial Modernism in Interwar Music“. *Музикологија* 11 (2011): 235–50.

Atanasovski, Srđan. „Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue.“ *Muzikološki zbornik / Musicological Annual* 48 (2012): 75–90.

Baba, Homi. „DisemiNacija: vreme, narativ i margine moderne nacije“, 259–312. У *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug, 2004.

Bajgarová, Jitka, ур. *Vojenská hudba v kultuře a historii český zemí*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007.

Bakić, Jovo. „Teorijsko-istraživački pristup etničkoj vezanosti (Ethnicity), nacionalizmu i naciji.“, *Sociologija* XLVIII/3 (2006): 231–64.

Batušić, Nikola, ур. *Julije Benešić. Tito Strozzi*, zbornik radova znanstvenog kolokvija. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, 1994.

Batušić, Slavko. „Petar Konjović i zagrebačko kazalište“. *Zvuk* 58 (1963): 330–38.

Bendix, Regina. *Authenticity – The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Berger, Stefan. „On the Role of Myths and History in the Construction of National Identity in Modern Europe“. *European History Quarterly* 39 (2009): 490–502.

Bevan, Edward. *The Evolution of the Military Band in France*. <http://www.worldmilitarybands.com/>.

Bezić, Nada. „Nastupi Beogradskog pevačkog društva i Stevana Mokranjca u Hrvatskoj“. У *Stevan Stojanović Mokrač (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, 179–204. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Bjurström, Erling. „Whose Canon? Culturalization versus Democratization.“ *Culture Unbound* 4 (2012): 262–63.

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC CLIO world music series, 2004.

Bohlman, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Borgex, Louis. *Vincent d’Indy, sa vie et son oeuvre*. Paris: A. Durand et Fils, 1913.

Born, Georgina Born и David Hesmondhalgh, „On Difference, Representation, and Appropriation in Music“. У *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ур. Georgina Born и David Hesmondhalgh, 1–58. Los Angeles и London: University of California Press и Berkley, 2000.

Botstein, Leo. „German Jews and Wagner“. У *Richard Wagner and His World*, ур. Thomas S. Grey, 151–200. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

Boyes, Georgina. *The Imagined Village: Culture, Ideology, and the English Folk Revival*, Manchester: Manchester University Press, 1993.

Brixel, Eugen, Gunther Martin и Gottfried Pils. *Das ist Österreichs Militärmusik: von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform*. Graz: Edition Kaleidoskop, 1982.

Centre for Performance History of the Royal College of Music. Concert programmes 1790–1914. <http://www.cph.rcm.ac.uk/Programmes1/Pages/BtoR13.htm>.

Clapham, John. „The Smetana–Pivoda Controversy“. *Music & Letters* 52/4 (1971): 353–364.

Clayton, Martin, Trevor Herbert и Richard Middleton, ур. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York и London: Routledge, 2012).

Cvetković, S. *Muzička praksa u Nišu od kraja 19. veka do početka Drugog svetskog rata kao deo ideološke, kulturne i umetničke stvarnosti*, докторска дисертација (рукопис). Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010.

Dalhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Los Angeles и London: Berekley, 1989.

Dalhaus, Carl. *Realism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Dević, Dragoslav. „Neki nepoznati zapisi Stevana Mokranjca i njegova Četrnaesta rukovet“, separat, 123–130. Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, posebna izdanja LXXVII. Odeljenje društvenih nauka, knj. 16, Sarajevo, 1986.

Di Grazia, Donna M. ур. *Nineteenth Century Choral Music*. New York: Routledge, 2013.

Dr. B. Š. [Božidar Širola]. „Glazbena literatura: Milojević Miloje: Horske pesme“. *Sv. Cecilija* XVI/6 (1922): 182.

Dr. B. Š. [Božidar Širola]. „Glazbena literature: Milojević Miloje: Pesme za muški ili mešoviti hor“. *Sv. Cecilija* XVI/6 (1922): 182–83.

Dugan, Franjo. „Glazbena literatura: St. St. Mokranjac: Osmoglasnik“. *Sv. Cecilija* XVII/5 (1923): 146–47.

Đurić, Hranislav. „Koncertna turneja Beogradskog pevačkog društva u Nemačkoj i Austro-Ugarskoj 1899. godine“. *Zvuk* 4 (1981): 22–47.

Đurić-Klajn, Stana. „Dva značajna jubileja“. *Музички гласник* 1 (1940): 1–2.

Ellis, Katharine. „The structures of musical life“. У *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, II (1850–1900), ур. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Eriksen, Tomas Hilan. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2004.

Evans, Richard J. „What is European History? Reflections of a Cosmopolitan Islander“. *European History Quarterly* 40/4 (2010): 593–605.

Franković, Dubravka. „Petar Konjović – muzički kritičar ‘Hrvatske njive’ 1918. godine“. У *Живот и дело Петра Коњовића*, ур. Димитрије Стефановић, 139–52. Београд: САНУ и Музиколошки институт САНУ, 1989.

Fulcher, Jane F, *The Composer as Intellectual: Music ad Ideology in France 1914–1940*. Oxford и New York: Oxford University Press, 2005.

Fulcher, Jane F. „Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry.“ У *Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ур. Jane F. Fulcher, 1–17. Oxford и New York: Oxford University Press 2011.

Fulcher, Jane F. *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999.

Gallagher, Catherine и Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago и London: University of Chicago Press, 2000.

Gelner, Ernest. *Nacije i nacionalizam*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.

Gjorgjević, Vlad. R. „Nevolje naše narodne muzike“. *Nova Evropa* VI/3–4 (1922): 79–81.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Grimley, Daniel M. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbrige: The Boydell Press, 2006.

Grujić, Dr. Radoslav M. „Srpsko srednjovekovno pojanje“. *Sv. Cecilija* XVII/3 (1923): 67–68.

Gur, Golan. „Music and ‘Weltanschauung’: Franz Brendel and the claims of universal history“. *Music & Letters* 93/3 (2012): 350–73.

Hobsbaum, Erik. *O istoriji*. Beograd: Otkrovenje, 2003.

Hobsbom, Erik и T Rejndžer. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2002.

Hristić, Stevan K. „Dvadesetpetogodišnjica Stevana Mokranjca“. *Srpski književni glasnik* XXII/10 (1909): 779–82.

Hristić, Stevan K. „Srpska crkvena umetnička muzika“. *Sv. Cecilija* XIV/2–3 (1920): 29–30.

Hristić, Stevan. „Stevan Mokranjac“. *Bosanska vila* XXIV/11 (1909): 161–62.

Jakovljević, Rastko. „Intertexting the Music: Musical Transcription and the Ontological Question Why and How do We Represent Traditional Music“. U *Music Identities on Paper and Screen*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović i Ivana Perković, 145–157. Belgrade: Faculty of Music, 2014.

Janić, Vojislav Sr. „Nekoliko reči o srpskoj crkvenoj muzici“. *Sv. Cecilija* XIII/4 (1919): 93–94; XIII/5 (1919=): 117–19.

Kazaz, Enver. „Nacionalni književni kanon – mjesto moći“. *Razlika /Difference – časopis za kritiku i umjetnost teorije* 9 (2004).

Kocka, Jürgen. „Civil society: some remarks on the career of a concept.“ U *Comparing Modernities: Pluralism Versus Homogeneity: Essays in Homage to Shmuel N. Eisenstadt*, ur. Eliezer Ben Rafael, Yitzak Sternberg i S. N. Eisenstadt, 141–47. Leiden: Brill, 2005.

Kocka, Jürgen. *Civil Society and Dictatorship in Modern German History*. Lebanon: Bredeis University Press i Historical Society of Israel, 2010.

Kolb, O. Kamilo. „Glazbena literatura: Mješoviti i muški zborovi, izradio Vlad. Gjorgjević. Sveska II., Beograd 1921“. *Sv. Cecilija* XVII/3 (1923): 87.

Kolb, O. Kamilo. „Glazbena literatura: Špoljar Zlato, „I. i II. Rukovijet jugoslav. narodnih pjesama“. *Sv. Cecilija* XVI/5 (1922): 147.

Kolb, O. Kamilo. „Glazbena literatura: Vlad R. Gjorgjević: Kompozicije za pevanje uz pratnju klavira. Beograd 1921“. *Sv. Cecilija* XVII/3 (1923): 87.

Kolb, O. Kamilo. „Glazbena literatura: Vlad R. Gjorgjević: Srpske narodne melodije, skupio i harmonizirao. – Sv. VI., VII. I VIII“. *Sv. Cecilija* XVII/1 (1923): 20.

Konjović, Petar. *Ličnosti*. Zagreb: Čelap i Popovac, 1919.

Krstić, P. J. „Narodne melodije“. *Nova Evropa* VI/3–4 (1922): 77–79.

Kuhač, Franjo. *Josif Šlezinger, prvi kapelnik knjaževske garde*. Zagreb: preštampano iz *Vienca*, 1897.

Kvaternik, Anton. „Prva srpska vojna muzika“. *Zvuk* 60 (1963).

Kvaternik, Anton. „Vojna muzička škola i njen doprinos uzdizanju muzičkih kadrova“. *Zvuk* 56 (1963).

Коњовић, Петар. „Корнелије, оснивач српске музике“. *Музички гласник* 1 (1940): 2–7.

L. Š. K. [Lujó ŠafraneK Kavić] „Glazbena literatura: Krstić P. I.: Pesme iz ‘Koštane’“. *Sv. Cecilija* XVI/1 (1922): 88.

L. Š. K. [Lujó ŠafraneK Kavić] „Glazbena literatura: Krstić P. I.: ‘Snežana i sedam patuljaka’“. *Sv. Cecilija* XVI/1 (1922): 88.

Lajosi, Krisztina и Andreas Stynen, ур. *Choral Societies and Nationalism in Europe*. Leiden и Boston: Brill, 2015.

Lešić, Zdenko, ур. *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Beograd: Narodna knjiga и Alfa, 2003.

Locke, Brian. *Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theatre, 1900–1938*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

Manojlović, K. P. „Psihološki problem u muzici“. *Nova Evropa* VI/3–4 (1922): 75–77.

Manojlović, Kosta P. „O crkvenoj muzici kod Srba“. *Sv. Cecilija* XV/5 (1921): 107–11; XV/6 (1921): 140–45.

Manojlović, Kosta P. „Pismo iz Beograda“. *Sv. Cecilija* XVI/1 (1922): 4.

Marinković, Sonja. „Romantičarski ‘nacionalni stil’ vid ekskluziviteta ili koegzistencije?“. У *Izuzetnost i sapostojanje*, ур. Miško Šuvaković, 87–93. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1997.

Marinković, Sonja. „Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva izmedju dva rata“. У *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, ур. Dragoslav Dević, 191–203. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987.

Marinković, Sonja. *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka*, doktorska disertacija (rukopis). Beograd: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1992.

Marković, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.

Maze, Kaspar. *Bezgranična zabava. Uspon masovne kulture 1850–1970*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

McMahon, Richard. *The Races of Europe: Anthropological Race Classification of Europeans 1839–1939*, докторска дисертација. Florence: European Institute, Department of History and Civilization, 2007. <http://hdl.handle.net/1814/6973>.

Milanović, Biljana, ур. *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA and Serbian Musicological Society, 2014. / Милановић, Биљана, ур. *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Milanović, Biljana. „Balkans as the Cultural Sign in Serbian Music of the First Half of the 20th Century“. *Музикологија* 8 (2008): 17–26.

Milanović, Biljana. „Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914“. У *Serbian music: Yugoslav Contexts*, ур. Melita Milin и Jim Samson, 47–72. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014.

Milanović, Biljana. „Orientalism, Balkanism and Modernism in Serbian Music of the First Half of 20th century“. У *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, ур. Дејан Деспих и Мелита Милин, 103–114. Београд: Српска академија уметности и Музиколошки институт САНУ 2008.

Milanović, Biljana. „Serbian Musical Theatre from the Mid-19th Century until World War II“. У *Serbian & Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, ур. Katy Romanou, 15–32. Bristol и Chicago: Intellect Books и University of Chicago Press, 2009.

Milanović, Biljana. „The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War“. *New Sound: International Journal of Music* I/43 (2014): 52–69.

Milanović, Biljana: „Stevan Stojanović Mokranjac et l'aspects de l'ethnicité et du nationalisme“. *Études Balkaniques* 13 (2006): 147–170. / Милановић, Биљана. „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма“. У *Мокрањацу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, ур. Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, 33–53. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006.

Milin, Melita и Jim Samson, ур. *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014.

Milin, Melita. „Contributions to a Genre in Decline: Serbian Symphonies in the First Half of the 20th Century“, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 5 (1999): 152–159.

Milin, Melita. „Inventing Yugoslav Identity in Art Music.“ У *Musical Folklore as a Vehicle?*, ур. Mirjana Veselinović-Hofman, 21–30. Belgrade: Serbian Musicological Society, International Musicological Society and Faculty of Music, 2008.

Milin, Melita. „Les compositeurs serbes et le nationalisme musical. L'évolution des approches créatrices aux XIX^e et XX^e siècles.“ *Études Balkaniques* 13 (2006): 127–146.

Milin, Melita. „Musical Modernism in the ‘Agrarian Countries of South-Eastern Europe’: The Changed Function of Folk Music in the Twentieth Century.“ У *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, ур. Дејан Деспић и Мелита Милин, 121–130. Београд: Српска академија уметности и Музиколошки институт САНУ 2008.

Milin, Melita. „The National Idea in Serbian Music of the 20th Century“. У *Nationale Musik im 20. Jahrhundert Jahrhundert*, ур. Helmut Loos и Stefan Keym, 31–45. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004.

Milošević, Predrag V. „Klavirski koncerti u Beogradu“. *Sv. Cecilija* XVI/1 (1922): 4.

Molnar, Aleksandar. „Bajrojski krug i borba za novu nemačku veru“. *Sociologija* XLVIII/3 (2006): 193–218.

Molnar, Aleksandar. *Narod, nacija, rasa: istorijska izvorišta nacionalizma u Evropi*. Beograd: Beogradski krug и Akapit, 1997.

Montrose, Louis A. „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.“ У *The New Historicism*, ур. Harold Aram Veenser, 15–36. New York и London: Routledge, 1989.

Montrouz, Luis A. „Poetika i politika kulture.“ У *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, ур. Zdenko Lešić, 104–134. Beograd: Narodna knjiga и Alfa, 2003.

Morin, Edgar. *Kako misliti Evropu*. Sarajevo: Svjetlost, 1989.

Mosusova, Nadežda, Roksanda Pejović, Radmila Petrović и Vlastimir Peričić, ур. *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986.

Mosusova, Nadežda. „Das Balkanische Element in der Südslawischen Kunstmusik“. *Balkanica* 8 (1977): 781–790.

Mosusova, Nadežda. „Izvori inspiracije *Ohridske legende* Stevana Hristića“. *Muzikološki zbornik* XXV (1989): 67–79.

Mosusova, Nadežda. „*Lirika* Petra Konjovića“. *Zvuk* 75–76 (1967): 1–10.

Mosusova, Nadežda. „Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars“, у *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, ур. Дејан Деспић и Мелита Милин, 115–120. Београд: Српска академија уметности и Музиколошки институт САНУ 2008, 115–120.

Mosusova, Nadežda. „Petar Konjović – umetnički lik kompozitora kroz operско stvaranje“. *Pro musica* 37 (1968): 4–6.

Musicus. „Позориште. – Тоска“. *Политика*, 11. 01. 1914, 8.

Nenezić, Zoran D. *Masoni u Jugoslaviji 1764–1980*. Beograd: Zodne, 1988.

Obradović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904 – 1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

Ostojić, Tihomir. „Seljačka demokratija“. *Nova Europa* I/1 (1920): 14–19.

Özkirimli, Umut. *Theories of Nationalism: A Critical Introduction*. London: Macmillan, 2000.

P. J. K. [Петар Ј. Крстић] „Srbija. – Prenos Mokranjčevih posmrtnih ostataka u Beograd“. *Sv. Cecilija* XVII/5 (1923): 151–52.

P. J. K. [Петар Крстић] „Srbija. – Prenos Mokranjčevih posmrtnih ostataka u Beograd“. *Sveta Cecilija* 5 (1923): 151–52.

Račuka, Lana. „Recenzija stvaralaštva Stevana Stojanovića Mokranjca u muzičkom životu Bosne i Hercegovine: austrougarski period“. *Музикологија* 16 (2014): 227–242.

Parakilas, James. „Domestication in the Lives of Musical Canons.“ *Repercussions* 4/1 (1995) 5–25.

Pavlović, Mirka. „Miloje Milojević i Stevan Mokranjac“. У *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, ур. Nadežda Mosusova i dr, 143–70. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986.

Paździerski, Lech. „Građa o polonisti Juliju Benešiću“ (I–III). *Zbornik za slavistiku* 16 (1979): 153—182; 17 (1979): 99—134; 18 (1980): 71—108.

Rejović, Roksanda. „Pedeset godina Beogradske filharmonije.“ У *Beogradska филхармонија 1923/1973*, 31–72. Beograd: Beogradska folharmonija, 1977.

Rejović, Roksanda. „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“. *Zvuk* 69 (1966): 558–67.

Rejović, Roksanda. *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1919–1941)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1999.

Rejović, Roksanda. *Opera i Balet Narodnog pozorišta u Beogradu (1882–1941)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1996.

Rejović, Roksanda. *Srpsko muzičko izvodjaštvo romantičarskog doba*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.

Peričić, Vlastimir, yp. *Petar Krstić*, zbornik radova studenata Fakulteta muzičke umetnosti. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1986.

Peričić, Vlastimir, yp. *Stanislav Binički*, zbornik radova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1991.

Peričić, Vlastimir, yp. *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1990.

Perišić, Miroslav. „Shvatanje prošlosti u političkim pogledima liberala u Srbiji 19. veka“. Y *Dijalog povijesničara / istoričara* 9, yp. Igor Grahovac. Zagreb, 2005.

Perović, Latinka, Marija Obradović i Dubravka Stojanović, ur. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 1994.

Perović, Latinka, yp. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. Veka. Uloga elita*. Beograd: Čigoja štampa, 2003.

Perović, Latinka. *Između anarhije i autokratije. Srpsko društvo na prelazu vekova*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2007.

Pešić, Radmila и Nada Milošević-Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. I. Beograd: Nolit, 1988.

Pollock, Griselda. *Differencing The Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge, 1999.

Popović-Obradović, Olga. *Kakva ili kolika država. Ogledi o političkoj i društvenoj istoriji Srbije XIX – XXI veka*, priredila i predgovor napisala Latinka Perović. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2009.

Porte, John F. *Sir Charles V. Stanford*. London и New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. – E. P. Dutton and Co., 1921.

Putinja, Filip i Žoslin Stref-Fernar. *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1997.

Ranković, Zdravko. „Petnaest teatarskih decenija. Pozorišni letopis Valjeva i Valjevskog kraja za razdoblje 1860–2010“. *Revija Kolubara* 190, фебрыар 2010. [Http://revija.kolubara.info/sh/feb10/](http://revija.kolubara.info/sh/feb10/).

Rehding, Alexander. „The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900“. *Journal of the American Musicological Society* 53/2 (2000): 345–385.

Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Musical Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Samson, Jim. „The great composer”, y *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, I I (1850–1900), yp. Jim Samson, 260–61. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

Samson, Jim. *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Samson, Jim: „Music and Nationalism: Five Historical Moments“, y *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, yp. A. S. Leoussi and S. Grosby, 55–67. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Sattner, Hugolin P. „Glazbeni razgovori. VI. Povijest opere. Srbija“. *Sv. Cecilija XVI/5* (1922): 129–131.

Scott, Derek B. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

Shennevière, Daniel. *Claude Debussy et son oeuvre*. Paris: A. Durand et Fils, 1913.

Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.

Smith, Anthony. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Smith, Anthony. *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*. London и New York: Routledge, 1998.

Smith, Antony. *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*. London и New York: Routledge, 2009.

Stanković, Đorđe. *Srbija i stvaranje Jugoslavije*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Stari. „Muzičko pismo iz Beograda“. *Sv. Cecilija XVII/2* (1923): 43–44.

Stojanović, D. „Party elites in Serbia 1903–1914. Their Role, Style of Ruling, Way of Thinking“. Y *Eliten in Südosteuropa. Rolle, Kontinuitäten, Brüche in Geschichte und Gegenwart*, yp. W. Hopken и H. Sundhaussen, 129–143. München, 1998.

Stojković, Borivoje. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (Drama i Opera)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979.

Stradling, Robert, и Meirion Hughes. *The English Musical Renaissance, 1860-1940: Construction and Deconstruction*. New York: Routledge, 1993.

Subotić, Milan. *Na drugi pogled: prilog studijama nacionalizma*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju и I. P. „Filip Višnjić, 2007.

Šaban, Ladislav. *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*. Zagreb, 1982.

Širola, Božidar. „Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca“. *Sv. Cecilija XVI/1* (1922).

Širola, Dr. Božidar. „Iz hrvatske glazbene prošlosti. – Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca“. *Sv. Cecilija XVI/5* (1922): 141–44.

Talbot, Michael, yp. *The Musical Work: Reality or Invention*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

Taruskin, Richard. “Nationalism.” *Grove Music Online*, <http://oxfordmusiconline.com>.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton и New Jersey: Princeton university press, 1997.

Ther, Philipp. *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-century Central Europe*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2014.

Ther, Philipp. *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-century Central Europe*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.

Todorov, Cvetan. *Mi i drugi: francuka misao o ljudskoj raznolikosti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1994.

Todorova, Marija. „The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism“. *Slavic Review* 64/1 (2005): 140–164.

Todorova, Marija. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2006.

Tomašević, Katarina. „Imagining the Homeland: the Shifting Borders of Petar Konjović’s Yugoslavisms.“ *Y Serbian Music: Yugoslav Contexts*, yp. Melita Milin, Jim Samson, 73–94. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014.

Tomašević, Katarina. „Muzička dramaturgija Petra Konjovića: analiza nekih značajnih aspekata“. *Zvuk* 3 (1983) 59–68.

Tomašević, Katarina. „Nastanak srpske nacionalne opere“, *Zvuk* 4 (1982): 67–77.

Tomašević, Katarina. „Prividni ili stvarni sukob Starog i Novog (vidovi sapostojanja tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici između dva svetska rata)“. *Y Izuzetnost i sapostojanje*, yp. Miško Šuvaković, 103–112. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1997.

Tomašević, Katarina. „Sazrevanje odnosa prema nacionalnom stilu kroz srpsku pozorišnu muziku 19. veka“. У *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, zbornik radova, 169–191. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987.

Tomašević, Katarina. „Stevan Stojanović Mokranjac and the Inventing of Tradition: a Case Study of Song ‘Cvekje cafnalo’“. *Muzikološki zbornik / Musicological Annual XLVI* (2010): 37–56.

Trevor, Herbert. *Nineteenth-Century Bands: Making a Movement*. <http://fds.oup.com/www.oup.com/pdf/13/9780198166986.pdf>

Trgovčević, Ljubinka. „Evropski uzori u razmatranju jugoslovenskog ujedinjenja među srpskim intelektualcima početkom 20. veka“. У *Dijalog povjesničara / istoričara* 3, ур. Hans-Georg Fleck и Igor Graovac. Zagreb: Zaklada Friedrich Naumann, 2001.

Trgovčević, Ljubinka. „South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia“. У *Yugoslavism. Histories of Failed Idea 1918–1992*, ур. Dejan Djokić, 222–37. London: Hurst & Company, 2003.

Turner, Gordon и Alwyn W Turner. *The History of British Military Bands*, књ. I–III. Spellmount Ltd, 1994–1997.

Turner, Gordon и Alwyn W. Turner. *The Trumpets Will Sound: The Story of the Royal Military School of music*. Kneller Hall.

Tyrrell, John. „Janáček, Nejedlý and the Future of Czech National Opera“. У *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honor of Julian Rushton*, ур. Rachel Cowgill и др., 103–121. Woodbridge: Boydell Press, 2010.

Us., „Српски народни састанак у Бања-Луци“, *Политика*, 30. 06. 1905, 3; 01. 07. 1905, 2; 04. 07. 1905, 2; 5. 07. 1905, 2.

V. N. [Виктор Новак] „Naši muzički listovi: ‘Sveta Cecilija’, ‘Музички гласник’, ‘Cerkveni Glasbenik’“. *Nova Evropa* VI/3–4 (1922): 113–15.

Vasić, Aleksandar. „Opera ‘Knez Ivo od Semberije’ Isidora Bajića: studija stilsko-istorijskog određenja“. *Zvuk* 2 (1986): 56–66.

Vasiljević, Maja. „A ‘Quiet African Episode’ for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“. *New Sound: International Magazine for Music*, 43 (2014): 123–156.

Vesić, Ivana. „Davorin Jenko ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta.“ *Limes plus* 2 (2013): 185–186.

W. „Руска народна песма“. *Српски музички лист* 7–8 (1903): 54–56.

Walden, Joshua S. *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism, AMS Studies in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Weber William. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, 1830-48*. Hampshire: Ashgate Press, 2004.

Weber, William. "Toward a Dialogue between Historians and Musicologists.", *Musica e storia* 1 (1993): 7–21.

Weber, William. „History of Musical Canon.“ У *Rethinking Music*, ур. Nicholas Cook и Mark Everist, 336–55. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Weber, William. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Weber, William. *The Rise of Musical Classics: A Study in Canon, Ritual and Ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

White, Harry и Michael Murphy, ур. *Musical construction of nationalism: essays on the history and ideology of european musical culture 1800–1945*. Cork: Cork University Press, 2001.

Arg. „Србија. – Зајечарска хроника“. *Политика*, 19. 12. 1909, 2.

Амброзић, Катарина. *Надежда Петровић 1873–1915*. Београд: Српска књижевна задруга, 1978.

Антонијевић, Драгослав. „Комади с певањем на Солунском фронту“. У *Српска музичка сцена*, ур. Надежда Мосусова, 104–14. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995.

Атанасовки, Срђан. „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51 (2014) 135–52.

Атанасовски, Срђан. „Савез српских певачких друштава у Сомбору и конструкција националне територије“. *Мокрањац* 9 (2007): 36-44.

Б. „Уметнички преглед. Ст. Стојановић – Концерт у Двору – Гудачки квартет“. *Српски књижевни гласник* VIII/7 (1903): 454–56.

Б. Ј. [Божидар Јоксимовић] „Гласник. – Музичка школа Станковић“. *Музички гласник* 7 (1922): 6–8.

Бајић, Исидор. „Српска црквена, народна и играчка музика“. *Бранково коло* 8 (1902): 239–44.

Бајић, Исидор. *Албум. Српске народне песме и народне песме из Мокрањчевих руковета за гласовир са текстом*. Београд: Дворска књижара Мите Стајића, s.a.

Бенин, Ст. „Са прве славе Срба певача у Сомбору“. *Застава*, 03. 06. (јутарње издање) 1914, 3.

Бенин, Ст. „Са прве славе Срба певача у Сомбору“. *Застава*, 28. 05. (јутарње издање) 1914, 3; 29. 05. (јутарње издање) 1914, 3; 31. 05. (јутарње издање) 1914. 2–3; 02. 06. (јутарње издање) 1914, 3; 03. 06. (јутарње издање) 1914, 3.

Бики, Вираг. „*Наши српски гости*: рецепција концерата Београдског певачког друштва у Будимпешти виђена у светлу написа будапештанске штампе“. У *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, 89–103. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Бикицки, Милана, „’Српски музички лист‘ Исидора Бајића“. *Зборник Матице српске за друштвене науке* 39 (1964) 166–170.

Бикицки, Милана, „Написи о музици, позоришту и књижевности у ‘Јединству’ Петра Коњовића“. *Зборник Матице српске за друштвене науке* 159–167 (1983) 159–167.

Бингулац, Петар. „Стеван Мокрањац и његове руковети“, *Годишњак града Београда* 3 (1956): 435–36.

Блажек, Драгутин. „Народна песма“. *Јавор* XIV/11 (1887): 172–73.

Блажек, Драгутин. „Народна песма“. *Јавор* XVIII/3 (1891): 41–43.

Борисова Валчинова-Чендова, Елисавета. „Стеван Мокрањац и његове концертне турнеје са Београдским певачким друштвом у Бугарској“. У *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, 77–86. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Борозан, Игор. „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“. *Наслеђе* 12 (2011): 33–56.

Бошњаковић, Љубомир. *Историја музике*. Панчево: Књижарско-издавачки завод „Напредак“, 1921.

Брзак, Драгомир. *Са Авале на Бофор. (Путне белешке са похода Београдског певачког друштва)*. Београд: Издање и штампа Драгољуба Миросављевића, 1897.

Бурдије, Пјер. *Правила уметности. Генеза и структура поља књижевности*. Нови Сад: Светови, 2003.

Васиљевић, Зорислава М. *Рат за српску музичку писменост*. Београд: Просвета, 1999.

Васиљевић, Маја. „Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918)“, *Војноисторијски гласник* 2 (2014): 20–41.

Васић, Александар. „Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства.“ *Музикологија* 4 (2004): 39–59.

Васић, Александар. „Музички гласник /1922/: естетички и идеолошки аспекти“, *Музикологија* 9 (2009) 97–111.

Васић, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића.“ *Музикологија* 7 (2007): 231–244.

Васић, Александар. „Рани Коњовић: опера ‘Женидба Милошева’ (‘Вилин вео’)“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 3 (1988): 127–148.

Васић, Александар. „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа *Музике гласник* и *Музика*“. *Музикологија* 11 (2011) 203–18.

Васић, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања.“ *Музикологија* 6 (2006): 317–342.

Васић, Александар. „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 32–33 (2005): 101–116.

Васић, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарска теза (рукопис). Београд: Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2003.

Васић, Александар. *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*, докторска дисертација (рукопис). Нови Сад: Катедра за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду, 1912.

Александар Васић, „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба“. *Музикологија* 17 (2014): 155–66.

Велмож [Велимир Живојиновић]. „Три концерта“. *Мусао* I/2 (1919): 5–6.

Виденовић, Јелена, ур. *Нишка црквено-певачка дружина „Бранко“: 120 година*. Ниш: Саборни храм Свете Тројице у Нишу, 2007.

Видошић, Тихомил. „Развој музичког живота у Гуслама“. У *Педесет Година Српског пјевачког друштва Гусле у Мостару 1888–1938*, ур. Јован Радуловић. Мостар, 1938.

Винавер, Станислав. „Музички преглед. – Неспоразуми о музичком национализму“. *Мусао* XI/3 (1923): 229–233.

Војводић, Михаило. *Србија у међународним односима крајем XIX и почетком XX века*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1988.

Вукашиновић, Владан, Слађана Мијатовић и Соња Коцић. „Патриотизам Сокола – ‘Једна држава, један народ, једно Соколство’”. *Физичка култура* 68/2 (2014): 163–175.

Г. „Србија. – *Жагубица*, 15. децембра“. *Политика*, 18. 12. 1906, 2.

Г. М. [Густав Михел] „Уметнички преглед. Симфонијски концерт у К. С. Народном позоришту“. *Српски књижевни гласник* (1903): 71–74.

Гавриловић, Дарко и Саша С. Марковић. „Неки аспекти присаједињења Баната, Бачке и Барање Краљевини Србији и стварање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца“. *Култура полиса* X/21 (2013): 289–308.

Гинић, Д. [Димитрије Гинић] „Сцена пред представу српског војничког позоришта у Африци“. *Comœdia* 7 (1923): 28–29.

Глигоријевић, Јелена. „Написи у часопису ‘Караџић’ у вези с народном и црквеном музиком“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 12–13 (1993) 101–114.

Грол, Милан. „Народно позориште“ (I–III). *Српски књижевни гласник* XXI/10 (1908): 752–58; XXI/11 (1908): 839–43; XXI/12 (1908): 915–920.

Грол, Милан. „Позоришни преглед. Опера у Народном позоришту“. *Српски књижевни гласник* XVII/11 (1906): 859.

Грол, Милан. „Позориште. – Музика у Народном позоришту“. *Политика*, 14. 01. 1914, 2–3.

Грол, Милан. „Уметнички преглед. – Питање о оперети у Народном позориту“. *Српски књижевни гласник* XI/4 (1904): 302–310.

Грол, Милан. *Из позоришта предратне Србије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1952.

Д. М. „Кавалерија рустикана“. *Војска*, 02. 12. 1906, 6–7.

Дворниковић, Владимир. *Карактерологија Југословена*. Београд: Просвета, 2000.

Девећ, Драгослав. „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца“. У *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, ур. Михаило Вукдраговић. Београд: САНУ, 1971.

Dević, Dragoslav. „Neki nepoznati zapisi Stevana Mokranjca i njegova Četrnaesta rukovet“, сепарат, 123–130. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, posebna izdanja LXXVII. Odeljenje društvenih nauka, knj. 16, 1986.

Девиић, Драгослав, „Стеван Стојановић Мокрањац – мелограф и етномузиколог“. *Нови звук* 28 (2006): 21.

Девиић, Драгослав. „Записи народних песама Корнелија Станковића“. У *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985.

Девиић, Драгослав. „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“. *Гласник етнографског музеја* 22–23 (1960): 99–122.

Девиић, Драгослав. *Предговор. У Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 9: *Етномузиколошки записи*, ур Драгослав Девиић, XI – XXVII. Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1996,

Деспић, Дејан. „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима“. У *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, ур. Дејан Деспић и Властимир Перичић, 145–80. Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999.

Димић, Љубодраг, Мирослав Јовановић и Дубравка Стојановић. *Србија 1804–2004. Три виђења или позив на дијалог*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2005.

Димић, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. I–III, Београд: Стубови културе, 1997.

Ђ., „Музика. – Концерат Музичке школе“, *Политика*, 9. 06. 1906, 3.

Ђаковић, Богдан. „II Између два светска рата“ и „Летопис Друштва 1853–2003: II 1919–1941.“ Даница Петровић, Богдан Ђаковић и Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво – 150 година*, 23–27; 79–103. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ и Галерија САНУ, 2004.

Ђаковић, Богдан. *Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века*, докторска дисертација (рукопис). Нови Сад: Катедра за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду, 1912.

Ђорђевић, Влад. P / Wlad. R. Georgewić, *Мешовити и мушки хорови*. Свеска I. / *Gemischte und Männerchöre*. Heft I. Јагодина, 1904.

Ђорђевић, Влад. Р. / Vlad. R. Georgevitsch, *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. / *Melodies populaires serbes (Serbie du sud)*. Скопље: Скопско научно друштво, 1928.

Ђорђевић, Влад. Р. „Предговор“. У *Српске народне мелодије*, сакупио и хармонизирао за мешовити хор Влад. Р. Ђорђевић, учитељ. Београд: Државна Штампарииа Краљевине Србије, 1896.

Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије*. Св. I–II. Јагодина, 1904.

Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије*. Св. III–V. Јагодина, 1907.

Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије*. Св. VI–VIII. Београд, 1921.

Ђорђевић, Димитрије. „Сучељавање са Аустро-Угарском“. У *Историја српског народа VI/1 (Од Берлинског конгреса до уједињења 1878–1918)*, ур. Андреј Митровић. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.

Ђукић, Слободан В. *Страни утицаји на развој српскевојне доктрине 1878–1918. године*, докторска дисертација (рукопис). Београд: Филозофски факултет, 2013.

Ђурић-Клајн, Стана. „Вук Карацић и српска музика“, 13–23. *Музика и музичари*. Београд: Просвета, 1956.

Ђурић-Клајн, Стана. „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније.“ У *Београдска филхармонија 1923/1973*, 15–27. Београд: Београдска folharmonija, 1977.

Ђурић-Клајн, Стана. *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: Pro musica, 1971.

Ђурић-Клајн, Стана. *Млади дани Стевана Мокрањца*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1981.

Ђурић-Клајн, Стана. *Музика и музичари*, Београд 1956.

Ђурић-Клајн, Стана. *Музичко школовање у Србији до 1914. године*. У *Музичка школа „Мокрањац“ 1899-1974*, ур. Вера Зечевић, 11–41. Београд: Музичка школа Мокрањац, 1974.

Ђуровић, Арсен. „Образовање у време владавине краља Милана“. *Историјски часопис LVII* (2008): 299–326.

Ђуровић, Арсен. *Модернизација образовања у Краљевини Србији 1905–1914*. Београд: Историјски институт, 2004.

Екмечић, Милорад. *Ратни циљеви Србије 1914*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

- Екмечић, Милорад. *Стварање Југославије*, књ. I – II. Београд: Просвета, 1989.
- Елезовић, Звездана. „Успех српске скулптуре на Светској изложби у Паризу 1900. године“. *Баштина* 28 (2010): 349–355.
- Живановић, Ђорђе. „Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6–7 (1990): 325–348.
- Живковић, Миленко. „Музички национализам Корнелија Станковић“. *Славенска музика* 5 (1940): 33–36.
- Живковић, Миленко. *Руковети Ст. Ст. Мокрањаца. Аналитичка студија*. Београд: Српска академија наука и Музиколошки институт САН, 1957.
- З. Р. П. „Прва певачка дружина у ослобођеним крајевима“. *Музички гласник* 9 (1922): 6–7 и 11 (1922): 5–6.
- Зечевић, Вера, ур. *Музичка школа „Мокрањац“ 1899-1974*. Београд: Музичка школа Мокрањац 1974.
- Зечевић, Вера. „Школа од 1914. до 1918. године“. У *Музичка школа „Мокрањац“ 1899-1974*, ур. Вера Зечевић, 42–84. Београд: Музичка школа Мокрањац, 1974.
- Зић. „Српска забава у Скопљу“. *Цариградски гласник*, 22. 02. 1908, 1.
- Ив. „Музички планови“. *Правда*, 26. 10. 1913, 3.
- Иванић, Душан и Драгана Вукићевић. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Илић, Пера Ж. „Музика у Скопљу“. *Музички гласник* 5 (1922): 4.
- Исић, Момчило. „Неуспех основношколског система у Србији за време Краљевине Југославије“. *Токови историје* 4 (2006): 31–5.
- Исти, „Стеван Мокрањац“, *Весник*, 26. 10. 1919: 3.
- Ј. А., „In memoriam. Брат Стеван Ст. Мокрањац. Велики композитор и доп. члан Академије“. *Неимар* II/21 (1923): 626–28.
- Ј. У. [Јефта Угричић] „Уметничко вече“. *Политика*, 07. 09. 1904, 3.
- Јанковић, Драгомир. „Позоришни преглед. – Повећање субвенције – репертоар – игра“. *Српски књижевни гласник* XIX/2 (1907): 146–155.
- Јанковић, Душан. „Двадесетпетогодишњица Ст. Ст. Мокрањаца“, *Дело*, XIV/2, 1909: 246–250.

- Јанковић, Душан. „Хроника – Духовни концерат“. *Дело* XXXV/2 (1905): 241.
- Јевтић, Милан. „Културно-забавни живот старог Шапца“. Годишњак Међуопштинског историјског архива у Шапцу 19 (1985): 3–62.
- Јеремић-Молнар, Драгана. *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*. Нови Сад: Матица српска, 2006; Кокановић-Марковић, Маријана. *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Јовановић, Живорад П. *Из старог Београда*. Београд: Туристичка штампа, 1964.
- Јовановић, Зоран Т. „Милан Грол – позоришни реформатор“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28–29 (2003).
- Јовановић, Зоран Т. *Народно позориште Краљ Александар у Скопљу (1913–1941)*, књ. 1. Нови Сад: Матица Српска, 2005.
- Јовановић, Зоран Т. „Позоришни лик Милана Грола“. У *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, 213–225. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997.
- Јовановић, Милорад и Димитрије Ђорђевић. „Успомене на прве дане у ослобођеном Нишу“. *Пешчаник* 3. www.arhivnis.co.rs.
- Јовановић, Рашко В. „Особености домаћег драмског репертоара Народног позоришта до 1914. године“. *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, 9–21. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997.
- Јовановић, Слободан. *Влада Александра Обреновића*, књ. II. Београд: Геца Кон, 1933.
- Јовановић, Слободан. *Влада Александра Обреновића*. Београд: Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон, 1936.
- Јоксимовић, Божидар. „‘Свирачи’ у Србији. Цигански оркестри наших градова“. *Музички гласник* 9 (1922): 2–4.
- Јоксимовић, Божидар. „Кавалъ. Музички лист у Бугарској за 1902. год“. *Српски књижевни гласник* V/1 (1902): 378–81.
- К. „Шта смо радили прошле године“. *Гусле* 3 (1913): 33–42.
- Калик, Спира. *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом. (Путничке белешке)*. Београд: Штампарија П. К. Танасковића, 1894.

Калик, Спира. *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1905. год.* Београд: „Милош Велики“ – Штампарија Бојовића и Мићића, 1903.

Карић, Владимир. *Србија. Опис земље, народа и државе.* Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1887.

Ковијанић, Др Гаврило. *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914.* Београд: Архив Србије, 1971.

Кокановић, Маријана. „Написи о музици у крфском ‘Забавнику’”, *Свеске Матице српске* (Серија уметности, св. 10) 45, 2006 (67–74).

Кокановић, Маријана. „О музици у часопису ‘Босанска вила’“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 30–31 (2004) 103–116.

Комарчић, Миливоје Ј. *На Адрију ... Са Београдским певачким друштвом кроз Босну, Херцеговину, Црну Гору и Далматинско приморје. Путничке белешке.* Београд: Електрична штампарија С. Хоровица, 1911.

Константиновић, Зоран. „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора“. У *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, ур. Миодраг Матицки. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.

Коњовић, П. [Петар] „Рихард Вагнер и модерна уметност“. *Нова искра* 9 (1906): 275–77; 10 (1906): 306–308; 11–12 (1906): 351–59.

Коњовић, Пера. „Московско уметничко позориште“. *Нова искра* 4 (1906): 116–19; 6 (1906): 182–86; 7 (1906): 218–20. (Прештампано у измењеном облику у Petar Konjović. *Ličnosti*. Zagreb: Čelap i Popovac, 9–39.)

Коњовић, Пера. „Музика. – Наше литургије“. *Политика*, 04. 10. 1906, 3.

Коњовић, Пера. „*Наша писма*. Праг, децембра 1904. год.“. *Нова искра* 12 (1904): 373–75.

Коњовић, Пера. „Први српски певачки слет у Сомбору“. *Летопис Матице српске* 299 (1914): 113–120. (Прештампано: Petar Konjović, „*Muzika u Srba*“. У Petar Konjović. *Ličnosti*, 140–50. Zagreb: Čelap i Popovac, 1919.

Коњовић, Пера. „Први српски певачки слет у Сомбору“. *Летопис Матице српске* 299 (1914): 113–120.

Коњовић, Пера. „Ст. Ст. Мокрањац (О 25-годишњици уметничког му рада)“. *Бранково коло XV/21* (1909): 321–22.

Коњовић, Петар. *Стеван Ст. Мокрањац. У Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, ур. Дејан Деспић и Властимир Перичић. Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999. (Прво издање: Београд, Нолит, 1956; друго, употпуњено издање: Нови Сад, Матица српска, 1984).

Котур, Душан. „О босанско-херцеговачким напевима”. *Српски музички лист* 7–8 (1903): 50–54.

Крајачић, Гордана. *Војна музика и музичари 1831-1945*, Београд: Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003.

Крајачић, Гордана. *Станковић 1831–1981*, Београд, Музичка школа Станковић, 1981.

Крстић, Василије и Радош Љушић. *Програми и статуту српских политичких странака до 1918*. Београд: Књижевне новине, 1991.

Крстић, П. Ј. „Музика и оперета у Народном Позоришту“. *Српски књижевни гласник* XV/4 (1905): 273–91.

Крстић, П. Ј. „Музика у нашим средњим школама“. *Музички гласник* 6 (922): 2–3.

Крстић, П. Ј. „Стеван Ст. Мокрањац (1855–1914)“. *У спомен Стевану Мокрањацу (1856–1914) – Четири велика концерта (1922–1923)*, 7–9. Београд: Штампарија и књиговезница Аце Максимовића, 1922.

Крстић, П. Ј. „Уметнички преглед. Комади с певањем у К. С. Народном Позоришту“. *Српски књижевни гласник* XV/11 (1905): 865–867.

Крстић, П. Ј. „Уметнички преглед. Позоришни оркестар и музика између чинова“. *Српски књижевни гласник* XV/3 (1905): 227–29.

Крстић, Петар Ј. „‘Клавир–албум’ од Ј. Урбана – Концерат Г. Јосипа Стано“. *Српски књижевни гласник* XVIII/3 (1907): 212–14.

Крстић, Петар. *Мали музички речник*. Београд, 1912.

Лајић Михајловић, Данка. *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.

Лилић, Борислава. „Знаменита личност Србије, национални радник и народни посланик, Тодор Станковић“. *Пешичаник* 1 (2003).
<http://www.arhivnis.co.rs/cirilica/idelatnost/br%201/cznamlic.htm>).

Љушић, Радош. *Српска државност 19. века*. Београд: Српска књижевна задруга, 2008.

М. М. [Милоје Милојевић] „Балкан у Београду. Концерт у Манежу“. *Политика*, 27. и 28. 03. 1922.

М. М. [Милоје Милојевић] „Белешке. – ’Музички гласник‘ (Орган Београдске Подружнице Удружења Југословенских Музичара; уредник Петар Ј. Крстић)“. *Српски књижевни гласник* V/4 (1922): 313–14.

Мајданац, Боро и Милена Радојчић, прир. *Академско певачко друштво „Облић“ 1884-194. Документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005.

Макуљевић, Ненад. „Ефемерни спектакл у мултикултуралном Београду: повратак Вучића и Петронијевића у Србију“. У *Београд у делима европских путописаца*, ур. Борђе Костић, 169–85. Београд: САНУ и Балканолошки институт, 2003.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Манојловић, К. П. „О Стевану Ст. Мокрањцу као црквеном композитору“. *Просветни гласник* 5 (1923): 280–88.

Манојловић, Коста П. *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*. Београд, 1924.

Манојловић, Коста П. *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине СХС, 1923.

Маринковић, Соња. „Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51 (2014): 115–34.

Маринковић, Соња. „Два гостовања Београдског певачког друштва на Цетињу“. У *У Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, 149–65. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Маринковић, Соња. „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаестој руковети*“. *Развитак* 4–5 (1991): 89–93.

Маринковић, Соња. „Питање периодизације српске музике“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 22–23 (1998): 27–51.

Маринковић, Соња. „Руководане“. *Развитак* 3–4 (1992): 18–20.

Маринковић, Соња. „*Руслан и Лјудмила* М. И. Глинке – ка установљавању критеријума за дефиницију романтичарског националног стила“. У *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић, 119–128. Београд: Факултет музичке уметности, 1989.

Маринковић, Соња. „Феномен националних школа у романитзму“. У *Музика кроз мисао*, ур. Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић, 89–96. Београд: Факултет музичке уметности, 2002.

Маринковић, Соња. „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“. У *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–1996*, ур. Драгослав Девић, Димитрије О. Големовић, Соња Маринковић, Драгана Стојановић-Новичић, 165–187. Неготин: Мокрањчеви дани, 1997.

Марковић, Олга. *Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

Марковић, Предраг: *Београд и Европа 1918–1941. Европски утицаји на процес модернизације Београда*, Београд: Савремена администрација, 1992.

Марковић, Радосав. „Постанак ‘Књажевско србске банде’ и њен културни значај“, *Војска и наоружање Србије кнеза Милоша*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1957. стр. 28–36.

Марковић, Татјана, ур. *Јосиф Маринковић (1851-1931). Музика на раскрићу два века*. Нови Бечеј, 2002.

Марковић, Татјана. „Певачко друштво као *означитељ* српске културе. Поводом 150. годишњице оснивања Београдског певачког друштва (1853–2003)“. *Нови звук* 22 (2003): 38–45.

Марковић, Татјана. „Специфичност делатности певачких друштава у мултиетничним срединама: *case study* о српским певачким друштвима у Банату у 19. веку“. *Нови звук* 28 (2006): 117–130.

Мартынов, Иван. *Стеван Мокрањац и сербская музыка*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1958.

Матовић, Весна А. „Фолклорно наслеђе као препрека и као подстицај у српској модерни“. *Књижевна историја* 149 (2013): 201–212.

Матовић, Весна. *Српска Модерна. Културни обрасци и књижевне идеје*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

Ми. [Милоје Милојевић] „Духовни концерт Београдског певачког друштва“. *Политика*, 03. 05. 1921, 3.

Милкић, Миљан. „Државни и верски празници у војсци Кнежевине и Краљевине Србије“. *Војноисторијски гласник* 1–2 (2007): 7–20.

Микић, Весна. „’Наш’ Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањаца“. *Мокрањац* 14 (2012): 2–12.

Милановић, Биљана. „Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе до другог светског рата: спори процеси укључивања у сферу културно-просветне политике“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 65–81.

Милановић, Биљана. „Колективни идентитети и музика“. *Музикологија* 7 (2007): 119–134.

Милановић, Биљана. „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва“. У *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик, 17–30. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2014.

Милановић, Биљана. „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“. *Музикологија* 16 (2014): 211–226.

Милановић, Биљана. „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“. *Музикологија* 11 (2011): 219–234.

Милановић, Биљана. „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту у Београду пред Први светски рат“. *Музикологија* 12 (2012): 37–61.

Милановић, Биљана. „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“. *Годишњак за друштвену историју* XIX/2 (2012): 49–64.

Милановић, Биљана. „Часопис Музика као заступник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века“. У *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, ур. Мелита Милин и Мирјана Веселиновић-Хофман, 143–162. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010.

Милановић, Биљана. „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“. *Музикологија* 1(2001): 49–92.

Милановић, Биљана. *Миленко Пауновић (1889–1924) – два модалитета стваралаштва*, магистарска теза (рукопис). Београд: Факултет музичке уметности, 2004.

Милин, Мелита. „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6 (2006): 93–116.

Милин, Мелита. „Циклуси обрада народних песама као специфични музички путописи“. *Књига о путопису*, ур. Слободанка Пековић, 261–268. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001.

Милојевић, М. „У славу Корнелија Станковића, идеолога и моралног заточника српског музичког национализма”. *Политика*, 25. 02. 1940, 20.

Милојевић, Милоје Д. „Уметнички преглед. Едиција Огњановића: I, Из Наших крајева, српске народне песме за певање у један глас и клавир сложио П. К. Божински. Издавачка књижарница А. Пајевића. (С. Ф. Огњановића) у Новом Саду. 4⁰. Страна 7. Цена: 1 круна“. *Српски књижевни гласник* XXI/4 (1908): 298–302.

Милојевић, Милоје. „Духовни концерт Београдског певачког друштва (Манеж 7. априла 1920)“. *Политика*, 09. 04. 1920, 3.

Милојевић, Милоје. „Лисински. Поводом уметничке турнеје кроз српске крајеве наше отаџбине“. *Политика*, 05. 12. 1921, 2–3.

Милојевић, Милоје. „Моцарт. Поводом извођења Рекцијем-а у Београду, 14. октобра 1921. год. – У помен Петру Великом, Краљу Ослободиоцу“. *Политика*, 14. 10. 1921, 1–2.

Милојевић, Милоје. „Музичка драма Рихарда Вагнера“; *Српски књижевни гласник* X/8 (1923): 594–603.

Милојевић, Милоје. „Музички фолклор. Његова културно-музичка важност“. *Политика*, 06, 07. и 8. 01. 1923, 20. (Прештампано у Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци* I. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 137–47).

Милојевић, Милоје. „О модерној српској музици“, *Просветни гласник* XXXVII I/9, 1921: 513–20.

Милојевић, Милоје. „Помен Ст. Ст. Мокрањцу“, *Политика*, 30. септ. 1922: 3.

Милојевић, Милоје. „Први концерт Глазбене матице. – ‘Манеж’ – 12. маја 1922“. *Политика*, 13. 05. 1922, 4.

Милојевић, Милоје. „Стеван Ст. Мокрањац. Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“, *Политика*, 20. 10. 1919, 1–2.

Милојевић, Милоје. „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *Мисао* I/2, 1919, 134–140.

Милојевић, Милоје. „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“. *Српски књижевни гласник* XI/3 (1923): 186–195; X/4 (1923): 276–283; X/5 (1923): 354–365. (Пештампано са скраћењима у Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци* I, : 82–118. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1926.).

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Гостовање оперске трупе Краљевско Земаљског Хрватског Казалишта у Загребу“. *Српски књижевни гласник* XXVII/1 (1911): 62–68; XXVII, 2 (1911): 134–142.

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Из концертне сале“. *Српски књижевни гласник* XXVIII/5 (1912): 389–90.

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Модерна музичка драма“. *Српски књижевни гласник* XXXII/6 (1914): 456–65.

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Наш музичко уметнички програм“. *Српски књижевни гласник* XXXI/5 (1913): 391–395.

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања“, *Српски књижевни гласник* XXVII/7 (1911).

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Српска Музичка Школа у Београду“. *Српски књижевни гласник* XXIX/1 (1912).

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. *Трубадур*. Опера у четири чина. Написао Салваторе Карамано. Музика од Ђузепе Вердија. Превео Милан Димовић. Први пут у Српском Народном Позоришту, 24. априла 1913“. *Српски књижевни гласник* XXX/9 (1913): 697–701.

Милојевић, Милоје. *Сметана. Живот и дела*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1924.

Милојевић, Милоје. *Сметанин хармонски стил*. Београд: Издање аутора, 1926.

Милојевић, Милоје. „Концерт ‘Кола’ у Касини 11.-XI.-1921“. *Политика*, 12. 11. 1921, 2.

Милојковић–Ђурић, Јелена. *Успони српске културе. Књижевни, музички и ликовни живот 1900–1918*. Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.

Милошевић, Мата. „Дечаштво у Молеровој улици“. У *Београд у сећањима 1900–1918*, ур. Милан Ђоковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.

Мисаиловић, Миленко. „Репертоарске реформе на сцени Народног позоришта у првој деценији XX века“. У *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, 23–32. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997.

Митровић, Андреј, ур. *Историја српског народа*, књ. VI/1–2: *Од Берлинског конгреса до уједињења: 1878–1918*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.

Митровић, Андреј. *Србија у Првом светском рату*. Београд: Српска књижевна задруга, 1984.

Мишић, Биљана. „Ефемерни спектакл – проглашење Краљевине Србије 1882“. *Наслеђе* 6 (2005): 85–106.

Мишковић, Наташа. *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. Века*. Београд: Музеј града Београда, 2009.

Младен [Роберт Толингер]. „О настави певања у народној школи”. *Гудало* 4 (1886): 65.

Младен [Роберт Толингер]. „О правцу и саставу програма наши певачки дружина”. *Гудало* 6 (1886): 106.

Младеновић, Оливера. *Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука. У Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, ур. Михаило Вукдраговић, 111–35. Београд: САНУ, 1971.

Мокрањац, Ст. Ст. „Школски летопис. Извештај о раду у Српској Музичкој Школи за школску годину 1907/8, и предлог за будући рад“. *Просветни гласник* I/1 (1909): 69–75.

[С. С. М.] Мокрањац, Стеван. „Уметнички преглед. – Позоришне песме – *Сеоска Лола*, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер* и *Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл“. *Српски књижевни гласник* IV/3 (1901): 236–37.

Мокрањац, С. *Предговор за Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча* (Прикупио Тодор М. Бушетић, музички приредио С. Ст. Мокрањац). У *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела*, књ. 9: *Етномузиколошки записи*, ур Драгослав Девих, 3–13. Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999.

Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела*, књ. 1: *Световна музика I. Руковети*, ур Војислав Илић (Београд и Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће Нота, 1992).

Мосусова, Надежда. „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике“. У *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, ур. Михаило Вукдраговић, 111–35. Београд: САНУ, 1971.

Мосусова, Надежда. „*Охридска легенда* Стевана Христића (Féerie, folklore et Fin-de-siècle)“. У *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић, 289–301. Београд: Факултет музичке уметности, 1989.

Мосусова, Надежда. „Проблем националне музике и Стеван Мокрањац“. *Развитак* XIII/2 (1973): 76–79.

Мосусова, Надежда. „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“. *Музикологија* 1 (2001): 13–24.

Мосусова, Надежда. „Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта), у: Српска музичка сцена“, ур. Надежда Мосусова, 5–36. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995.

Мосусова, Надежда. „Улога Стевана Мокрањца у стваралаштву Петра Коњовића“. *Развитак* 4–5 (1967): 77–81.

Надовеза, Бранко. „Историјска мисао Милована Миловановића“. *Баштина* 31 (2011): 149–173.

Нушић, Бран. „Како је радио и умро Ст. Ст. Мокрањац“ (из Споменице Ст. Ст. Мокрањцу). *Политика*, 29. 09. 1923, 1–2.

Нушић, Бранислав. *Београдска чаршија*, прир. Александра Вранеш. Београд, 1996.

Обрадовић-Поповић, Олга. *Парламентаризам у Србији од 1903. до 1914. године*. Београд: Службени лист СРЈ, 1998.

Одавић, Риста. „Фелтон – Музика у Народној позоришту“. *Политика*, 23. 01. 1914, 1–3.

Основно школство у Србији 1918–1941., књ. 1–2. Београд: Институт за новију историју Србије, 2005.

П. Ј. Крстић. „Уметност. Боженственна служба; по српском народном мотиву, сложио Ст. Ст. Мокрањац“. *Нова искра* 2 (1901): 60–62.

Павловић, Мирка. „Сто четрдесет година од рођења Стевана Мокрањца“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 18–19 (1996): 169–86.

Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: златно доба (1892–1918)*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Пејовић, Роксанда. „Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике“. *Мокрањац* 3 (2001): 21–25.

Пејовић, Роксанда. „Корнелије Станковић као записивач народних мелодија, композитор и извођач“. У *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, 171–79. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985.

Пејовић, Роксанда. „Нека мишљења старих критичара о Мокрањцу“. *Pro musica* (Стеван Ст. Мокрањац 1856–1914, посебно издање), септембар (1981): 38–40.

Пејовић, Роксанда. *Критике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825–1918)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1994.

Пејовић, Роксанда. *Певачка друштва*, св. 1 и 2. Београд: Pro musica, 1986.

Пејовић, Роксанда. *Српска музика 19. века – Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001.

Пено, Весна „О предмету *Црквено појање са правилом* у српским богословским школама“. У *Историја и мистерија музике: У част Роксанде Пејовић*, ур. Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић, 199–211. Београд: Факултет музичке уметности, 2006.

Пено, Весна. *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*. Београд: Музиколошки институт САНУ, рукопис у штампи.

Перић, Ђорђе. „Библиографија Корнелија Станковића“. У *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, 287–326. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985.

Перић, Ђорђе. „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца“. У *Стеван Стојановић Мокрањац*, књ. X (*Живот и дело*), ур. Дејан Деспић и Властимир Перичић, 251–408. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац: Музичко-издавачко предузеће *Нота*, 1999.

Перић, Ђорђе. „Мокрањац и Косово (Нова сазнања о боравку и мелографском раду Ст. Мокрањца на Косову)“. *Развитак* 194/195 (1995): 120–26.

Перић, Ђорђе. „Уметнички текстови Србских народних песама Корнелија Станковића“. У *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, 187–204. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985.

Перић, Ђорђе. *Библиографија Стевана Ст. Мокрањца – А) Световна музичка дела, III) Једногласни записи*. У *Стеван Стојановић Мокрањац. Сабрана дела*, књ 10: *Стеван Стојановић Мокрањац. Живот и дело*, ур. Дејан Деспић и Властимир Перичић, 310–333. Београд и Књажевац: Завод за уџбеника и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће *Нота*, 1999.

Перичић, Властимир, ур. *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998.

Перичић, Властимир, ур. *Стеван Христић и његово доба*. Факултет музичке уметности, Београд 1985.

Перичић, Властимир. *Јосиф Маринковић. Живот и дела*.

Перишић, Мирослав П. „Модернизација Србије у другој половини XIX века: Између државних прописа и друштвене стварности“. *Токови историје* 1–2, 1994: 19–34.

Перковић, Ивана. *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма*. Београд, Факултет музичке уметности, 2008.

Петар Коњовић, „Stevan St. Mokranjac“, у: Петар Конјовић, *Ličnosti*, 65–86.

Петровић, Верослава. „Проблеми управника Народног позоришта Милорада Шапчанина око ангажовања војног оркестра“. У *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић. 525–36. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997.

Петровић, Даница „I Оснивање и првих шест деценија“ и „Летопис Друштва 1853–2003: I 1853–1918.“ Даница Петровић, Богдан Ђаковић и Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво – 150 година*, 17–22; 37–78. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ и Галерија САНУ, 2004.

Петровић, Даница. „Српска црквена музика као предмет музиколошких истраживања“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1995): 31–46.

Петровић, Даница. *Предговор*. У Корнелије Станковић, *Српско црквено народно појање*, 1–3. Београд и Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Народна библиотека и Матица српска, 1994.

Поповић Млађеновић, Тијана. „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањаца у контексту писане речи о музици“. У *Мокрањац на дар*, ур. Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, 241–63. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006.

Поповић Млађеновић, Тијана. „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањаца у контексту савремене писане речи о музици“. *Мокрањац* 13 (2011): 2–20.

Поповић, Богдан. „Наш први музички часопис“. *Музички Гласник* 1 (1922): 1–3.

Поповић, Богдан. *Предговор* у: Милоје Милојевић. *Музичке студије и чланци*, књ. 1, XI–XIV. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1926.

Правила за правитељствену школу музике“ и „Правила за правитељствену школу певања“. *Србске новине*, 11. 01. 1864, 13–14.

Привр., „Прво Мокрањчево вече“. *Време*, 07. 11. 1922, 4.

Просветни зборник закона и наредаба по којима су уређене, и по којима се управљају школе и друге просветне установе у Краљевини Србији, прир. Мил. Марковић и Зар. Р. Поповић. Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1895.

Прпа, Бранка. *Живети у Београду 1890–1940. Документа Управе града Београда*, књ. 6. Београд: Историјски архив Београда, 2008.

Радиновић, Сања. „Написи о традиционалном музичком наслеђу југословенских народа у часопису ‘Нова Европа’“. У *Нова Европа (1920–1941)*, ур. Марко Недић и Весна Матовић, 617–34. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Радић, Иван. „Тимок“. *Музички гласник* 5 (1922): 6.

Радић, Јованка и Софија Милорадовић. „Српски језик у контексту националних идентитета – Поводом српске мањине у Мађарској“. *Јужнословенски филолог* LXV (2009): 153–79.

Радловић, Милан. *Класици српског модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.

Радловић, Милан. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.

Рајић, Сузана. „Неутралне владе у Краљевини Србији (1893–1900)“. *Српске студије* 1 (2010): 150.

Рајић, Сузана. *Владан Борђеви. Биографија поузданог обреновићевца*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Рељић, Јелица, прир. *Стеван Мокрањац 1856–1914. У фондовима и збиркама Архива Србије*. Београд: Архив Србије, 2014.

Рихтман, Ц. „Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине“. У *Зборник радова о Стевану Мокрању*, ур. Михаило Вукдраговић, 69–87. Београд: САНУ, 1971.

С. „Стева Мокрањац, хоровајла ‘Биоградског пјевачког друштва’“. *Босанска вила* XVIII/11–12 (1903): 201–202.

С. С. М. [Стеван Стојановић Мокрањац] „Уметнички преглед. Позоришне песме – Сеоска Лола, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер и Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл“. *Српски књижевни гласник* IV/3 (1901): 235–237.

Савић, Немања. „Дневне новине *Јединство*, Петар Коњовић, балканизам и једна могућа историјска слика о Српском народном позоришту (1861–1941)“. *Свеске Матице српске* (Серија уметности, св. 15) 56 (2014) 63–76.

Сандић, Александар. „Листак. – Корнелије Станковић, рођен 18. августа 1831, умро 5. априла 1865. Сећање полупрошлости, приликом тријестогодишњице певачке у Београду 1882“. *Српске новине*, 20. 05. 1882, 691–93.

Секулић, Александар. *Контуре и ликови старе Скадарлије. У Београд у сећањима 1900–1918*, ур. Милан Ђоковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.

Симић, Ст. „Свети Сава у Солуну“. *Цариградски гласник*, 05. 02. 1908, 3–4.

Славенко Терзић, „Конзулат Краљевине Србије у Битољу (1889–1897)“, *Историјски часопис* LVII (2008): 327–342.

Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча. Прикупио Тодор М. Бушетић, музички приредио и предговор написао Стеван Ст. Мокрањац. Београд: Српска краљевска академија, 1902.

Стевановић, Ксенија. „Текстуално-музичка драматургија руковети“. *Нови Звук* 14 (1999): 101–114.

Стефановић, Ана. „Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевић“. У *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ур. Властимир Перичић, 349–376. Београд: Факултет музичке уметности, 1990.

Стефановић, Димитрије, ур. *Живот и дело Петра Коњовића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989.

Стефановић, Димитрије, ур. *Живот и дело Стевана Христића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1991.

Стефановић, Димитрије. ур. *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 1985.

Стефановић, Павле. „После погребња земних остатака првог српског композитора. Слово над новим станом праха Корнелија“. *Правда*, 28. 02. 1940.

Стојановић, Дубравка. „Југославија пре Југославије. Југословенство у свакодневном животу Београђана 1890–1914“. *Годишњак за друштвену историју* 3 (2013): 29–48.

Стојановић, Дубравка. „Туризам и конструкција социјалног и националног идентитета у Србији крајем 19. и почетком 20. Века“. *Годишњак за друштвену историју* 1–3 (2006): 41–59.

Стојановић, Дубравка. *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890-1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.

Стојановић, Дубравка. *Србија и демократија 1903–1914: историјска студија о „златном добу српске демократије“*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2003.

Стојановић-Новичић, Драгана. „Божидар Јоксимовић као музички писац и његов однос према Мокрањчевом раду (полемика у вези са делом *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*)“. У *Симпозијум 'Мокрањчеви дани'*, ур. Драгослав Девић и др., 129–33. Неготин: Мокрањчеви дани, 1994–1996.

Стојановић-Новичић, Драгана. „Написи о музици у *Цариградском гласнику* (1895–1909)“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27 (2000): 81–103.

Стојановић-Новичић, Драгана. „Написи о Стевану Ст. Мокрањцу и Београдском певачком друштву на страницама *Цариградског гласника*“. У *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, ур. Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, 264–75. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006.

Стојковић, Ср. Ј. *На лепом српском Дунаву. Од Београда до Радујевца*. Београд: Штампарија Краљевине Србије, 1893.

Тешић, Владета. *Сто година Главног просветног завода*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1980.

Тешић, Гојко. *Српска авангарда и полемички контекст*. Нови Сад: Светови, 1991.

Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Службени гласник, 2009.

Тимотијевић, Мирослав. „Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865“. *Наслеђе* XI (2008): 9–49.

Тимотијевић, Мирослав. „Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865“. *Наслеђе* 9 (2008): 9–49.

Тимотијевић, Мирослав. „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“. *Наслеђе* 6 (2005): 9–54.

Тимотијевић, Мирослав. *Таковски устанак – Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије и Филозофски факултет, 2012.

Тимотијевић, Мирослав. *Таковски устанак – српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије и Филозофски факултет, 2012.

Томашевић, Катарина. „Исток – Запад у полемичком контексту српске уметности између два светска рата“. *Музикологија* 5 (2005): 119–129.

Томашевић, Катарина. „Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у написима *Летописа Матице српске* између 1895. и 1914. године“. У *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)*, ур. Слободанка Пековић и Весна Матовић, 355–363. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1992.

Томашевић, Катарина. *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Матица српска, 2009.

Томашевић, Катарина. „Даворин Јенко и Стеван Стојановић Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог ‘култури сећања’“, *Музикологија* 16 (2014): 195–209.

Томашевић, Катарина. „Петар Коњовић Pro et contra Вагнер – Прилог проучавању историје националне музичке драме“. У *Вагнеров спис ‘Опера и драма’ данас*, ур. Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић и Весна Микић, 119–35. Нови Сад: Матица српска, 2009.

Томашевић, Катарина. „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата“. *Музикологија* 1 (2001): 25–48.

Томашевић, Катарина. „Стилске координате ораторијума *Васкрсење* Стевана Христића (1912) и питање расршћа традиција у српској музици 20. века“. *Музикологија* 4 (2004): 25–38.

Трговчевић, Љубинка. „Јован Цвијић о уједињењу Југословена (1914–1915)“. У *Научно дело Јована Цвијића*, ур. Радомир Лукић, Милисав Лутовац, Душан Недељковић и Петар Стевановић, 457–463. Београд: Српска академија наука и уметности, 1982.

Трговчевић, Љубинка. *Научници Србије и стварање Југославије*. Београд: Народна књига и Српска књижевна задруга, 1986.

Трикупис, Атанасиос. „Београдско певачко друштво у огледалу грчке штампе: концертне турнеје 1894–1914“. У *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, ур. Биљана Милановић, 49–65. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

Турлаков, Слободан. „Да ли је и кад је основана Београдска опера“. У *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, 365–371. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997.

Турлаков, Слободан. „Моцарт у Београду до 1941“. *Театрон* XVII/78–80 (1993): 5–92.

Турлаков, Слободан. „Опера на Булевару Жарка Савића“, 119–180. *Из музичке прошлости Београда*. Београд: издање аутора, 2002.

Турлаков, Слободан. *Верди у Београду*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.

Турлаков, Слободан. *Из музичке прошлости Београда*. 2002, 47–64.

Турлаков, Слободан. *Књига о Бетовену*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1998.

Турлаков, Слободан. *Летопис музичког живота у Београду (1840-1941)*. Београд: Музеј Позоришне уметности, 1994.

Турлаков, Слободан. *Пучини и веристи у Београду до 1941*. Београд: Борба, 2003.

Турлаков, Слободан. *Са Чајковским: у Београду до 1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997.

Турлаков, Слободан. *Хрестоматија о Шопену* Београд: Издање аутора, 2003.

Турлаков, Слободан. 2005. *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, књ. I – II (Београд: издање аутора и Чигоја штампе, 2005).

-ћ, „Позориште и уметност. – Српска Музичка библиотека. Уређује: Исидор Бајић”. *Бранково коло* 10 (1902): 320.

У спомен Стевану Мокрањцу (1856–1914) – Четири велика концерта (1922–1923). Београд: Штампарија и књиговезница Аце Максимовића, 1922.

Христић, С. К. „Рефлексије о Ст. Мокрањцу“. *Демократија*, 19. 10. 1919.

Христић, Стева. „Уметнички преглед. О националној музици“. *Звезда* 5 (1912): 316–17.

Христић, Стеван. „Рефлексије о Ст. Мокрањцу“, *Демократија*, 19. окт. 1919: 1.

Христић, Стеван. „Уметнички преглед. Концерат у Народном позоришту“. *Српски књижевни гласник* XXII/8 (1909): 621–25.

Христић, Стеван. К. „Данас Београд одаје пошту првом српском композитору. Корнелије Станковић: ‘Појање уздигне душу човечју к Богу, а срце топи у дубокој смрности’ – пише Станковић у предговору своје ‘Боженствене службе’“. *Време*, 25. 02. 1940.

Хубер, Јасмина. „Гостовање Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године виђено из перспективе водеће музичке нације“. У *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким*

друштвом, ур. Биљана Милановић, 117–45. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014.

XXX. „Симфонијски концерат“. *Српски књижевни гласник* XIII/7 (1904): 547–549.

XXX. „Уметнички преглед. Концерат Г. Јана Бухтеле“. *Српски књижевни гласник* XIV/4 (1905): 302–303.

Цветко, Драготин. „Везе Стевана Мокрањца са Словенском глазбеном матицом“. *Zvuk* 28–29 (1959).

Цветко, Драготин. Даворин Јенко и његово доба. Београд: Српска академија наука, 1952.

Цвијић, Јован. „Анексија Босне и Хрцеговине и српско питање“. У: *Сабрана дела Јована Цвијића*, 3/I – *Говори и чланци*, ур. Р. Лукић, Е. Куленовић-Грујић и Д. Ранковић. Београд: Српска академија наука и уметности, „Књижевне новине“ и Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.

Цвијић, Јован. *Словенска раса и македноско питање* (Из Прегледа географске литературе за 1908.г). *Сабрана дела Јована Цвијића*, 5/II – *Говори и чланци*, ур. Р. Лукић, Е. Куленовић-Грујић и Д. Ранковић. Београд: Српска академија наука и уметности, „Књижевне новине“ и Завод за уџбенике и наставна средства, 1989.

Чалић, Мари-Жанин. *Социјална историја Србије*, Београд: Сlio, 2004.

Чалић, Мари-Жанин: *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Сlio, 2013.

Чубриловић, Васа. *Историја политичке мисли у Србији XIX века*. Београд: Народна књига, 1983.

Шварц, Рикард. „Питање београдског Конзерваторијума“. *Гласник Музичког друштва „Станковић“* 4 (1928): 48–50.

Штјепанек, Вацлав. „Српске везе Томаша Гарика Масарика“. *Славистика* IX (2005): 285–95.

Штолц, Бенџамин А. и Ен Арбор. „1847 – победа Вуковог језика код Срба и питање националног идентитета“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 45/1–3 (1997): 15–20.

Шумаревић, Светислав. *Позориште код Срба*. Београд: Библиотека Задруге професорског друштва, 1939.

Биографија ауторке

Биљана Милановић дипломирала је 1992. године на Одсеку за Музикологију Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. На истом факултету одбранила је магистарску тезу *Миленко Пауновић – два модалитета стваралаштва*, 2004. године. Ради као истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ.

Основне области њених истраживања су српска музичка историја прве половине XX века у европском окружењу, музичкодрамски и симфонијски жанрови, музички модернизам, музика Балкана у оквирима студија културе, проблеми балканизма, оријентализма и национализма у проучавању музике.

Студије је објављивала у националним и међународним часописима и зборницима радова, на српском, енглеском, француском, грчком и немачком језику, као и у колективним монографијама реномираних издавача попут Intellect Books & University of Chicago Press и Harrassowitz Verlag. Учествовала је у раду програмских одбора већег броја националних и међународних музиколошких скупова. Предила је неколико издања међу којима су двоструки компакт диск са архивских снимцима извођења музике Стевана Мокрањца (*Имагинарни музеј Мокрањчевих дела*, 2014) и колективна монографија *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом* (Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 2014), објављена на српском и енглеском језику.

Била је стручни уредник часописа *Pro musica* (2000–2001). Члан је уредништва часописа *Музикологија* (од његовог оснивања, 2001). Члан је Одбора Одељења за сценске уметности и музику Матице Српске. Од 2006. члан је Управног одбора, а од 2012. године и потпредседник Музиколошког друштва Србије.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Биљана Милановић

Број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ И ОБЛИКОВАЊЕ НАЦИЈЕ КРОЗ
КРЕИРЕАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XX ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 29. 06. 2016.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Биљана Милановић _____

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада: ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ И ОБЛИКОВАЊЕ НАЦИЈЕ КРОЗ
КРЕИРЕЊЕ НАЦИОНАЛНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XX ВЕКА _____

Ментор: др Дубравка Стојановић, редовни професор Филозофског факултета
Универзитета у Београду _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 29. 06. 2016.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ И ОБЛИКОВАЊЕ НАЦИЈЕ КРОЗ
КРЕИРЕАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XX 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 Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 29. 06. 2016.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.