



Дунавом од Бездана до Београда



**INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES
OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS**

SPECIAL EDITIONS 118

DOWN THE DANUBE FROM BEZDAN TO BELGRADE

**Editor
Đorđe S. Kostić**



**Belgrade
2012**

**БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ**

ПОСЕБНА ИЗДАЊА 118

ДУНАВОМ ОД БЕЗДАНА ДО БЕОГРАДА

**Уредник
Ђорђе С. Костић**



**Београд
2012**

Издавач

Балканолошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 35/IV
e-mail: balkinst@bi.sanu.ac.rs
www.balkaninstitut.com

За издавача

академик Никола Тасић, директор

Уређивачки одбор

дописни члан САНУ Слободан Грубачић, проф. др Верка Јовановић, доцент др
Десанка Костић, др Ђорђе С. Костић, проф. др Марија Максин, др Сања Лазаревић
Радак, академик Никола Тасић

Рецензенти

дописни члан САНУ Слободан Грубачић
др Чедомир Антић, виши научни сарадник

Лектура и коректура

Александра Ђурић-Миловановић
Владимир Михајловић

Превод резимеа на енглески језик

Ксенија Тодоровић

Ојрема књије

Кос-Арт

Штампа

Чигоја штампа, Београд

Тираж

500 примерака

ISBN 978-86-7179-075-8

Зборник је објављен захваљујући средствима Министарства науке и просвете,
у оквиру рада на пројекту Балканолошког института САНУ „Дунав и Балкан:
културно-историјско наслеђе” (пројекат број 177006)



Ђорђе С. Костић <i>На њалудама беле флотје. Водичи за њуџнике Дунавској њаробродској друшћива (1895 - 1939)</i>	7
Ђорђе С. Костић <i>On the Decks of the White Fleet. Guidebooks for Travellers Prepared by the Danube Steamship Society (1895-1939)</i>	
Сања Лазаревић Радак <i>Друшћачији Балкан: Београд као њресћоница за даве у друшћанским њуџојисима (1925 - 1939)</i>	35
Sanja Lazarević Radak <i>A Different Balkans – Belgrade as the Capital of Entertainment in British Travelogues (1925-1939)</i>	
Јелена Тодоровић <i>Дунав - њресћор обликован идејама (Концејџи и њерцејџија џприроде у њуџојисима и џојојрафији XVIII и XIX века)</i>	53
Jelena Todorović <i>The Danube – a Space Shaped by Concepts (Impressions and Perceptions of Nature in the 18th and 19th Century Travelogues and Topography)</i>	
Владимир Михајловић <i>О Гибралћару на Дунаву</i>	71
Vladimir Mihajlović <i>About the Gibraltar on the Danube</i>	
Александра Ђурић-Миловановић <i>Еванћеоски хришћани на Дунаву: развој дајћизма у Новом Саду</i>	83
Aleksandra Đurić-Milovanović <i>Evangelical Christians on the Danube: the Decelopment of Baptism in Novi Sad</i>	

Катарина Томашевић <i>Музичко путовање Дунавом у првој половини XVIII века. - од Петроварадина до Сремских Карловаца -</i>	99
Katarina Tomašević <i>A Musical Voyage down the Danube in the First Half of the Eighteenth Century – from Petrovaradin to Sremski Karlovci –</i>	
Радмила Зотовић <i>Друштвене функције и животно доба особа са надгробних споменика</i>	123
Radmila Zotović <i>Social Functions and Age of Persons Whose Names are Found on Tombstones</i>	
Десанка Костић - Бранко Миљановић - Јелена Лујић <i>Диверзитет рибље флоре Дунава од Бездана до Београда</i>	137
Desanka Kostić - Branko Miljanović - Jelena Lujčić <i>The Diversity of Fish Species in the Danube from Bezdan to Belgrade</i>	
Марија Максин – Саша Милијић <i>Туристичка атрактивност Дунава од Бездана до Београда</i>	153
Marija Maksin - Saša Milijić <i>Tourist Attractions of the Danube from Bezdan to Belgrade</i>	
Ивана Кунц <i>Међународни правни оквир пловидбе Дунавом на прелазу из XX у XXI век</i>	179
Ivana Kunc <i>The International Legal Framework of Navigation on the Danube at the Turn of the Last Century</i>	
Верка Јовановић <i>Марсиљева картографија Дунава од Бездана до Београда</i>	203
Verka Jovanović <i>Marsigli's Cartography of the Danube from Bezdan to Belgrade</i>	
Јелена Мргић <i>Дунав - скица за картографски портрет једне реке</i>	217
Jelena Mrgić <i>The Danube – a Sketch for a Cartographic Portrait of the River</i>	
Литература / Literatura	261
Аутори текстова	287

Катарина Томашевић
Музиколошки институт САНУ
Београд



Апстракт. Централна пажња посвећена је музичком животу Петроварадина и Сремских Карловаца у првим деценијама ХVІІІ века, када су ови градови припадали територији хабзбуршке Краљевине Србије, са Београдом као престоницом. Корените промене у систему организације културног живота Монархије на том подручју сагледавају се из аспекта преображаја музичке праксе, са посебним акцентом на питање порекла барокних стилских елемената. Посебно се разматра специфичност позиције музике у Карловачкој митрополији од времена обликовања нове националне културне матрице по украјинском узору: указује се на промене у оквиру појачке праксе, као и на појаву вишегласног жанра *канџа*, чије се одлике посебно испитују на примерима из прве барокне школске драме – *Траегокомедије* М. Козачинског.

Кључне речи: Универзални барок, Петроварадин, језуити, јавне церемоније, оргуље, Сремски Карловци, српско народно црквено појање, Козачински, *Траегокомедија*, кант.

Када се 1986. године у Милану појавила књига *Danubius*, из пера Клаудија Магриса (Claudio Magris), културна јавност Европе с одушевљењем је поздравила ерудитски напор овог угледног италијанског германисте и професора Тршћанског универзитета, што је, литерарно „пловећи” Дунавом од самог извора до Црног мора, прибележио и синтетисао сва њему доступна кључна знања и личне импресије о вишевековном историјском и културном наслеђу дунавских земаља (Magris 1986). Поставши својеврсни бестселер међу љубитељима и истраживачима историје реке крај чијих су се обала таложиле слојеви европских култура од праисторије до савременог доба, Магрисова књига, писана

на жанровском раскршћу есеја, путописа и романа, доживела је до данас више поновљених издања у Италији, преведена је на више светских језика, а 2007. године објављена је и у српском преводу (Magris 2007). У дубокој сенци комплимената којима је међународна критика штедро обасипала аутора за капиталан допринос афирмисању историје Дунава као главне културне споне између Запада и Истока Европе, могао се зачути и тек покоји усамљен, опрезан, зачуђен и разочаран глас што у ауторовој бриљантној студији „нема ни речи о музици”, од које је историја Дунава неодвојива (Mitrović 2006).

Дунав и музика: хроника на коју се још увек чека

Да се интегрална слика о духовној баштини дунавских земаља збиља не може заокружити без увида у музичке аспекте овог географски широког, но историјски, етнички, религијски и културно веома разуђеног простора, први ће, природно, потврдити историчари музике и етномузиколози. У науци о музици одавно је уочено да су токови Дунава били кључни у вишевековним процесима формирања, ширења и узајамног прожимања посве разноликих музичких култура које су, попут германске, угарске, словенских, османске, јеврејске или грчке, на пример, заједнички непосредно учествовале у формирању мултикултуралног идентитета модерне Европе. О самој реци је, дуж целог њеног тока, испевано небројено много народних песама, а једна стара изрека шаљиво коментарише да само у Мађарској „има више песама о Дунаву него риба у њему” (Mitrović 2006).

Трајна инспирација анонимним и познатим музичарима насељеним дуж његових обала, Дунав је, како у прошлости, тако и данас, био и остао централна спона и између појединих кључних музичких метропола у овом делу света. Споменимо тек неколико најзначајнијих и најпознатијих, ситуираних на горњем и средњем току Дунава: Донауешинген (Donaueschingen), град у коме две шварцвалдске (Schwarzwald) речице Бригах (Brigach) и Берг најзад постају Дунав и у коме се, почев још од 1921. године одржава најстарији и најпознатији фестивал савремене музике у свету; хабзбуршки и аустријски Беч, тај моћни епицентар музичког класицизма, град Хајдна (Haydn), Моцарта (Mozart), Бетовена (Beethoven), романтичара Шуберта (Schubert) и експресионисте Шенберга (Schoenberg), познат истовремено и као престоница валцера одакле се емитује пренос најгледанијег новогодишњег концерта на свету; споменимо, најзад и Београду најближу музичку метрополу Будимпешту, главни град „земље чардаша”, чији је културни идентитет модерног доба

неодвојив од имена славних композитора Франца Листа (Ferenc Liszt) и Беле Бартока (Béla Bartók).

Сви ови градови стасали на дунавским обалама и сва ова знаменита музичка имена већ дуго заузимају најугледније странице општих историја музике и капиталних енциклопедијских издања. Но, упркос томе, као и несагледиво обимном корпусу литературе о уметничкој музици настаја-лој у окружењу његових токова од средњег века до данашњих дана, Дунав као да, уствари, још увек чека своју засебну, интегралну музичку историју. И свог амбициозног, савременог „музичког путописца”, спремног да током узбудљиве авантуре израде музичке топографије региона реке која данас протиче кроз чак десет држава, посебну пажњу посвети управо оним крајевима о чијем се богатом и разноврсном музичком наслеђу у светским, али и европским оквирима сасвим неоправдано мало зна. Један од тих крајева одређен је двома локацијама истакнутим у наслову овог Зборника: Безданом и Београдом.

Опредељујући се за музичке теме у овој публикацији, имала сам управо у виду тог будућег „хипотетичног хроничара дунавске музичке историје” и представе које би он, ослањајући се на доступне иностране, али и на националне изворе, могао да стекне о физиономији музичке културе споменуте регије. Док је међународној музиколошкој јавности релативно лако доступан увид у кључне моменте и водеће фигуре музичког живота југословенских и српских градова на Дунаву у XX веку, већ када је реч о претходном, XIX столећу – епохи стварања националних држава на европском тлу, фондус информација о музици регије радикално опада. Идући још дубље ка прошлости, интернационално познати подаци о уметничкој музици на овом делу дунавских обала све су оскуднији, што резултира такорећи потпуном одсуству овог подручја из савремених историјских музичких мапа Европе XVIII века. Управо из тих разлога, определила сам се да у овом раду усмерим пажњу на један сасвим фрагментарно истражен и, рекло би се неоправдано занемарен, а за потоњу европску перспективу српске културе кључан период музичке историје. Реч је о првим деценијама XVIII века, прецизније о периоду између 1718. и 1739. године, када су се, након Пожаревачког мира, простори јужне Угарске, Београд и делови територије јужно од Саве и Дунава нашли обједињени у границама новоформиране Краљевине Србије као административног дела Хабзбуршког царства. Током тих, само двадесетак година, простор хабзбуршке Краљевине Србије био је захваћен крупним променама које су, најзад, довеле до његове привремене интеграције у барокни европски културни и уметнички универзум.

Промене су најбрже и у најснажнијем замаху најпре захватиле престони Београд, древни град изникао на „обалама двеју река”, Дунава и

његове највеће западне притоке Саве. „Наследник” келтског *Singidunuma* и византијске *Alba-e Greca-e*, директни потомак *Griechisch Weissenburga*, под којим именом је циркулисао на гравирама широм Европе од XVI до XVIII столећа, Београд је 1717. године постао најважније стратешко, политичко и културно седиште Краљевине Србије на југоисточном делу хабзбуршког Царства. На њеном се челу као гувернер-генерал најдуже (1720–1733) задржао војвода Карл Александар Виртембершки (Karl Alexander von Württemberg), непосредно заслужан за крупне архитектонске подухвате захваљујући којима је Београдска тврђава постала једно од најјачих војних упоришта у Европи, а сам немачки центар града – који су чинили велелепна управникова касарна, здања језуитског манастира и гимназије, те *Paradenplatz*, простор за војне смотре – учинио Београд модерним урбаним седиштем западањачког барокног типа. Типичан владалац свога доба, љубитељ церемонија и дворских свечаности, Александар Виртембершки је у палати посебно изграђеној за те намене (*Ballhaus*) приређивао раскошне балове и забаве током којих је у целој вароши „друга музика” била забрањена (Поповић б.г.: 59–60). Поседујући, несумњиво, сопствени дворски оркестар, у коме су, могуће је, по потреби били ангажовани и музичари из састава војног ансамбла, војвода је био и поклоник позоришта, чије се представе у првој половини XVIII века нису могле замислити без музичких нумера (Поповић б.г.: 59; Đurić-Klajn 1962: 569; Tomašević 1990). Поред војног оркестра, активног на смотрама и парадама, барокни калеидоскоп музичке физиономије тадашњег Београда употпуњавали су, према доступним подацима, и музичари ангажовани у католичким црквама, оргуљаши, трубачи, тимпанисти и хорски певачи (Vanino 1934: 29). Међутим, житељи ове мултиетничке и мултиконфесионалне престонице, које су поред новопридошлих најбројнијих Немаца, извесног броја Италијана и тек симболично заступљених Француза и Мађара, у највећем броју чинили староседеоци – православни Срби као најбројнији, а потом и други хришћани: Чеси, Јермени, Грци и Цинцари, такође и сефардски и немачки Јевреји – најснажније импресије о актуелној музичкој култури хабзбуршке царевине могли су понајпре да понесу са многобројних јавних, уличних процесија које су представници језуитског реда организовали о католичким верским празницима, у комплетној режији и инсценацији савремених барокних церемонија и спектакала (Поповић б.г.: 21–34; Vanino 1934). Као и у другим католичким градовима Европе тог времена, кретање процесије дуж Главне београдске улице (некад Видинска, а данас Цара Душана и Џорџа Вашингтона), било је увек праћено свечаним хорским литанијама и похвалним, панегиричним

песмама, помпезним звуцима труба и бубњева, а о посебним приликама чак и топовским салвама (Томашевић 1996: 71).

Паралелно са крупним реформама које су хабзбуршке власти ефикасно и доследно спроводиле на целокупној новоосвојеној територији, у истом периоду иницирано је и преобликовање културног идиома српске етнице у оквиру Београдске и, посебно, Карловачке митрополије. Тај нови културни идиом, чији је хибридни карактер настао спајањем идејних и уметничких матрица украјинског и аустријског барока, увео је значајне новине не само у српску црквену појачку праксу, већ је довео и до нових форми и одлика народног музичког мишљења (Тодоровић 2010: 20; Петровић 1986а). Чињеница да су Сремски Карловци већ почев од 1718. године постали званично седиште српске етнице са свим атрибутима главног културног, верског и уметничког центра, чврсто позиционира овај град, у близини чијих је дунавских обала Еуген Савојски (Eugen von Savoyen) коначно пробио турски фронт и широко отворио аустријској војсци пут ка Београду, као једну од најважнијих „лука” барокног доба у пловидби „музичким токовима” Дунава на линији од Бездана до Београда. Динамични токови преображаја музичке традиције српске етнице у Сремским Карловцима током првих деценија XVIII века најприсније су, међутим, везани не толико са револуционарним новинама у престоном Београду, већ са променама које су захватиле музичке праксе суседног Петроварадина. Тај град, чија је специфична стратешка позиција на Дунаву одредила многе преломне догађаје у историји региона, али и Европе на прелому XVII и XVIII века, биће полазна станица овог нашег сажетог „музичког путописа” о барокним пределима дунавске културне историје северно од Београда.

Звуци барокног Петроварадина: од „првих” оргуља до „првог” концерта

У старом делу Петроварадина, у Штросмајеровој улици, тик подно тврђаве, смештена је најстарија сачувана градска црква. У комплексу са истоименим фрањевачким манастиром, црква Светог Јураја – заштитника витезова и војника, један је од најранијих барокних споменика културе на данашњим војвођанским обалама Дунава. Иницијатива за градњу потекла је од агилних представника исусовачког реда, од којих су се први у Петроварадин доселили још 1693. године. Са спровођењем врло амбициозног плана градње цркве, према коме је здање требало да представља реплику главне цркве исусовачког реда *Il Gesù* у Риму, започело се 1701. године. Тринаест година касније, након

церемоније освећења, 20. маја 1714. године, храм Светог Јураја отворио је врата верницима (Клјајић 2004).



Слика 1. Црква Св. Јураја, Петроварадин

Свеликом поузданошћу можемо тврдити да сужитељи Петроварадина тог дана, ако не и раније, слушали музицирање на оргуљама које се с правом могу сматрати *првим познатим* инструментом те врсте на територији данашње Војводине. Јер, архивска документа говоре да су за цркву Светог Јураја већ 1713. године биле набављене мале оргуље, према наводу Јосипа Предраговића тзв. *organum minus, positivum vocant* (Predragović 1939: 7).

Иако смо на ову важну чињеницу већ скренули пажњу у једном ранијем раду (Томашевић 1996: 74), она као да није била позната Ђерђу Мандићу, највећем експерту за историју оргуља у Војводини. У предговору своје капиталне монографије, где је након дугогодишњег истраживања систематично изложио податке о чак 173 инструмента и њиховим градитељима, Мандић наводи да „први сачувани запис о набавци оргуља на овом делу територије Хабзбуршке монархије у XVIII веку потиче из 1716. године” (Mandić 2002: 15). Тада су, на иницијативу гвардијана Марка Драгојевића, за фрањевачки манастир у Бачу биле набављене оргуље на којима је у улози првог оргуљаша музицирао извесни Самуел Штрогел (Самуел Стругел). (Mandić 2002: 15, према:

Свекан 1985: 231). Иако ни наши најновији покушаји да ближе уђемо у траг овом музичару несумњиво немачког порекла нису резултирали плодом, податак и о овим, другим, дакле, најстаријим познатим оргуљама има неоспорну вредност у контексту главне теме овог Зборника. Јер, Фрањевачки манастир у Бачу, са својом богатом историјом која се протеже од 1160. године до данас, припада оној групи културних добара која просторе Горњег Подунавља у границама савремене Србије чини посебно динамичним, разноврсним и значајним у процесима узрастања специфичног амалгама духовне баштине по којој је регион и данас препознатљив на просторима савремене Европе (Špehar 2008).

Реч је, пре свега, о дунавским токовима продора елемената западноевропског културног модела, међу којима је појава инструмента попут оргуља представљала сигуран знак да су већ у првим деценијама XVIII века били створени услови за укључење музичке територије југоисточне Хабзбуршке монархије у свет европског „универзалног” музичког барока (Davidson 2007). О томе, уосталом, сведоче и друга конкретна сазнања о разноликим формама деловања католичке цркве у Петроварадину.

Логичну претпоставку – да је петроварадински католички верски обред у музичком погледу у потпуности кореспондирао репертоару барокних одлика, поткрепљује, на пример, још један податак из 1713. године, о свечаној миси приређеној 31. јула, на дан оснивача језуитског реда Св. Игнација Лојолског (Ignacio de Loyola). Осим певања фрањевачког гвардијана који је том приликом наступао као солиста, током мисе су се могле чути и прикладне хорске композиције (Predragović 1939: 7). Ово су, верујемо, најстарија позната сведочанства о могућој раној рецепцији западноевропског барокног вишегласја у том делу Хабзбуршке монархије, северно од Београда, у коме је иначе још 1630. године француски путописац Таверније (J. V. Tavernier) прибележио да су он и његови сапутници у оквиру вечерње мисе у језитској цркви „слушали лиепу вокалну и инструменталну глазбу” (Matković 1892: 178; Самарџић 1961: 186; Petrović 1973).

У Петроварадину су, директно из Беча, за потребе цркве Светог Јураја 1727. године набављени и тимпани, што такође помаже реконструкцију слике о барокној актуелности инструментаријума овога града. Имајући у виду опште одлике барокних музичких ансамбала који су под патронатом језуитских мисионара униформно деловали широм Европе и света, укључујући ту и далеке земље Латинске Америке, основано претпостављамо да је и у саставу петроварадинског оркестра морало бити и гудача, највероватније и флаутиста, обоиста и кларинетиста, а свакако музичара вичних свирању на барокним лименим инструментима:

труби, хорни и тромбону, чија је улога у војним оркестрима барокног доба била доминантна (Jesuit Missions 2012; Baroque military music 2012). То што о овим лако преносивим инструментима у доступним архивским документима из историје петроварадинске централне католичке цркве нема помена, приписујемо једноставним разлозима што за њихову набавку – као у случају оргуља или тимпана, нису морала бити издвојена посебна, немала средства. Такође, да одсуство изворних података може каткад послужити као значајан путоказ приликом реконструисања слике о музичкој прошлости, наводе и наше основане претпоставке да је у Петроварадинској тврђави, где је, као и у Београдској био смештен војни гарнизон, морао постојати и обавезни војни оркестар, чији су чланови по потреби били ангажовани у свим музичким активностима града.

Из потоње историје оргуља у цркви Светог Јураја, значајно је поменути да су почеком четврте деценије, 1732. године, првобитне мале, *positiv* оргуље биле замењене лепшим, великим барокним инструментом. Допремљене су директно из Беча, где су купљене за пет стотина форинти (Predragović 1939: 39). Улога главног оргуљаша била је поверена извесном Леополду, иначе учитељу у петроварадинској исусовачкој школи. Исцрпни школски анали бележе да једне године, због болести, Леополд није могао да учествује у музичком делу свечане мисе, те га је заменио гвардијан фрањевачког манастира (Predragović 1939: 10). Ових тек неколико, на први поглед штурих чињеница, подстичу на даље претпоставке и закључке о стилским одликама и укупном успону музичке уметности на југоисточној дунавској хабзбуршкој територији. Најпре, нове оргуље, у техничком погледу далеко развијенији инструмент, омогућавале су и подстицале извођење комплекснијих композиција, што је посебно било значајно у процесу приближавања актуелном репертоару негованом у развијенијим барокним градовима. Оне су, такође, и од главног оргуљаша, који је, према општој пракси епохе као капелмајстор (Kapellmeister) у потпуности био задужен за свеукупне музичке активности у црквеном обреду (припрема хора, оркестра, компоновање), захтевале далеко вишу техничку спрему и извођачко умеће, као и виши ступањ општег познавања музике. Најзад, чињеница да је капелмајстора у појединим приликама могао заменити и неко други, јасно говори у прилог претпоставци да се и у Петроварадину, налик на друге европске центре језуитске делатности, истакнута пажња поклањала музичкој едукацији и стварању музички образованог нараштаја. Наши досадашњи резултати компаративног проучавања историје музике најближих западних словенских суседа, са посебним освртом на деловање језуитских гимназија у Загребу, Вараждину, Љубљани, Марибору и Цељу, већ су пружили потврду општим знањима о доследном успостављању заједничке барокне културне, па и музичке

матрице на целокупној територији Монархије у првим деценијама XVIII века (Томашевић 1990).



Слика 2. Петроварадин. Црква Светог Јураја данас:
оргуље из прве половине XIX века
(слика преузета из књиге: Ђ. Mandić: *Vojvođanske orgulje*. Novi Sad 2005)

Да је и Петроварадин већ у то доба, не само у стилском погледу, него и по броју активних музичара, у потпуности наликовао малом, али „модерном” барокном музичком центру западног типа, уверавају нас и подаци према којима је музика, у чврстој спрези са другим атрибутима и ефектима барокног помпезног стила, учествовала у преображају физиономије сакралног простора.

Иконографски блиске савременим јавним спектаклима, свечане мисе у цркви Светог Јураја биле су релативно честе, везане, као и у

престоном Београду, уз датуме најзначајних верских празника. Изразито декоративне у визуелном погледу, оне су биле погодне и за демонстрацију тријумфалне моћи саме музике: укључујући се у „драматуршки” кулминационе моменте обреда, за сада анонимним петроварадинским музичарима – хористима, оргуљашу, трубачима и тимпанисти, била је додељена кључна улога у остварењу максимума театралне ефектности сакралног чина. Истраживања истовремене музичке праксе на двору аустријског цара Карла VI потврдила су доминантну улогу ансамбала сачињених од „хорова труба” и тимпана у бечким дворским церемонијама, као и у црквеним ритуалима пракси. С обзиром на то да су до данас сачуване многобројне партитуре композиција намењених овим саставима, претпостављамо да су оне биле дистрибуиране и ка развијенијим музичким градовима на периферији царства, те да су чиниле и репертоар како београдске, тако и петроварадинске главне цркве. Занимљиво је да је на неумерену употребу труба и тимпана у црквеним обредима Хабзбурга оштро реаговао Папа Бенедикт XIV, забрањујући њихову употребу у цркви декретом од 19. фебруара 1749. године. Према том документу, у црквеној инструменталној пракси била је дозвољена само употреба гудача, фагота и оргуља, што потврђује и наше претходне претпоставке о петроварадинском инструментаријуму. Још је интересантније, међутим, то што су се тадашње аустријске црквене власти, знајући у којој су мери били популарни маестозни моменти удруженог оглашавања труба и тимпана, сасвим оглушиле о препоруке из Рима (Jones 1996: 18–30).

Сасвим у духу универзалног барока, у петроварадинској цркви је била успостављена и пракса коришћења „специјалних ефеката”, са циљем да посматрачи, у сусрету са „немогућим”, „остану без даха”. Празник Вазнасења Христовог био је права прилика да се и у цркви Св. Јураја посегне за ондашњом најсавременијом сценском техником и реквизитима, по којима су иначе барокне продукције школских драма у језуитским колегијама биле надалеко познате широм Европе. У постизању пуног ефекта „волшебног” и „узвишеног”, на афективну моћ музике најозбиљније се рачунало: док би се, уз помоћ посебно конструисаног механизма скулптура ускрслог Спаситеља лагано уздизала према своду цркве и ту нестајала у једном отвору, а окупљене вернике би у том часу „небо” засуло сличицама религиозне садржине, хор је од почетка до краја „миракла” непрекидно певао несумњиво вишегласне композиције посвећене чину Васкрсења (Predragović 1939: 31; Лешић 1987: 74).

Пун ефекат спектакла, те идеалне форме за пропаганду и инструментализацију верске, политичке и државне моћи, оствариван је, међутим, тек изласком у јавне просторе, на тргове и улице града

(Тодоровић 2010). На први писани документ о својеврсном „јавном концерту” у Петроварадину наилазимо, међутим, тек у опису свечаности које су 17. јуна 1732. године биле приређене поводом канонизације Светог Ивана Фрање Региса (S. Jean François Régis). Врхунац светковине наступио је у вечерњим сатима, изласком петроварадинских музичара на трг испред цркве Светог Јураја. Већ сутрадан, музичари су били ангажовани да предводе процесију дуж главне улице овог етнички мешовитог града, чији су житељи, како бележе исусовачки извештаји, без обзира на вероисповест, са великим интересовањем пратили раскошну церемонију (Predragović 1939: 10).

Музика у јавним процесијама: мапирање моћи на симболичкој путањи Петроварадин – Сремски Карловци

Као и другде у Европи, на моћно дејство музике у јавним, церемонијалним облицима своје делатности, католичка црква озбиљно је рачунала већ од првих дана успостављања хабзбуршке власти у свим подунавским градовима новоосвојених територија, па и у Петроварадину. Поседујући одлике спектакла и будући ефикасан инструмент легитимизације новог поретка, јавне верске процесије имале су посебно значајну улогу у процесима „симболичке редефиниције града” и утврђивања нових тачака моћи које оличавају тек формирану власт (Тодоровић 2010: 17). Пошто су, међутим, прелазне деценије XVII и XVIII века непрекидно биле обележене ратним тензијама, те су главни напори Хабзбурга стратешки били усмерени пре свега на фортификацију града, пун замах симболичког преображаја Петроварадина и његове шире регије могао је наступити тек у годинама после знаменитих војних успеха Еугена Савојског. Функцији посебно свечаних, визуелно декоративних и најмасовнијих процесија које су почев од 5. августа 1717. редовно биле организоване у знак сећања на годишњицу аустријске победе код Петроварадина, ускоро ћемо посветити пуну пажњу.

У првим деценијама XVIII века, поред језуита, којима је у граду била поверена доминантна улога, у Петроварадину су били активни и фрањевци, чија је црква самостално, или удружена са језуитском, такође организовала атрактивне јавне процесије са свим атрибутима спектакла. Индикативно је да је њихово крајње одредиште било у непосредној близини самог центра Сремских Карловаца. У процесијама су активно учешће узимали и представници занатлијских цехова, о чијем се угледу у вароши могло закључити на основу места које би им у поворци било додељено. За нашу тему, али и као веродостојан прилог за социологију

музике XVIII века, посебно је интересантан податак да су у овим процесијама – испред бачвара, кројача, зидара и тесара, као водећи цех ступали управо музичари (Predragović 1939: 31; Lešić 1987: 74). То указује на два битна момента: најпре, да је у граду, поред црквених и војних, било и слободних музичара, те да су музичари као сталез, а музика као професија, били високо друштвено цењени.

Петроварадински војни оркестар стекао је, ипак, чини се, највећи углед у граду захваљујући водећој улози у процесијама које су језуити традиционално сваке године, на дан 5. августа, од 1717. до 1773. године, организовали на потезу од цркве Св. Јураја до такозване „Госпе од мира”, тј. „Текијске госпе” – првобитно капеле, а потом и цркве смештене на путу према Сремским Карловцима, седишту српске Митрополије. Из обиља интересантних података о историји ове најзначајније верске и државне церемоније у региону, која је у почетку тек била посвећена победи Еугена Савојског, а временом прерасла у широко распрострањен култ слављења *Снежне ѿсѿе*, издвојићемо тек неколико чињеница, које убедљиво говоре у прилог тезама о значају и функцији цикличног понављања обрасца ритуала у правцу стварања традиције на новим просторима (Тодоровић 2010: 13).

Нема сумње да су у конструкцији новог култа, успостављеног са крајњим циљевима симболичке редефиниције града и демонстрације моћи у непосредној близини православног српског верског седишта, католички поглавари до максимума искористили све расположиве



„коинциденције”, податке о, могуће је, истинитим догађајима, али и фиктивна предања о „чудима” којима је приписана врхунска заслуга за ширење Монархије према југу. Захваљујући околности да се датум пресудне битке подударио са датумом који је још од XIV века, посебно у Риму, био везан за прославу *Снежне ѿсѿе* (или *Госѿе од снеѿова*), те је једна од четири папске базилике – *Santa Maria Maggiore* временом и постала позната под именом *Madonna della Neve*, био је учињен први корак ка

Слика 3. Црква *Снежне ѿсѿе* на Текијама

утемељењу култа који до 1716. године практично није уопште био заступљен у хабзбуршким крајевима (Vicchi 2011: 124). Истинитост следећих аргумента који су послужили у процесу инаугурације новог култа већ је теже доказива: према једном веровању, принц Еуген Савојски, велики поштовалац Богородице, у знак захвалности за победу наручио је да се за текијску капелицу изради верна копија слике Мајке Божије чији се оригинал налази у споменутој римској базилици. Према, пак, другом предању, ту верну копију римске слике пронашли су хабзбуршки војници већ на самом бојишту, непосредно после победе. Најзад, према трећем веровању, које се до данас одржало као локална легенда, на сам дан битке, у жеку лета, Петроварадин је захватила велика снежна мећава која је директно помогла аустријској војсци да надвлада двоструко бројније турске трупе.

Зналачки рачунајући, дакле, на деловање „политике сећања” и „политике мита” у успостављању једне потпуно нове традиције, исусовачки клер је подједнако вешто и зналачки осмислио инсценацију новоустановљене, типично барокне церемоније. Сваког 5. августа, на дан *Снежне ѿсије*, рано ујутру, испред цркве Светог Јураја била би формирана свечана поворка. Носећи крст, предводили су је фрањевци. За њима су посебно извајану статуу Богородице носиле девојке у белим одеждама, док је тик иза њих ступао војни оркестар, чији је задатак, између осталог био и да темпом музике „диктира” темпо кретања ходочасника ка текијској цркви. Занимљиво је поменути да је број ходочасника који су пристизали и из околних хабзбуршких градова нагло порастао после 1730. године, када је „*novoizabrani papa Klement XII (...) na dan Snežne gospe podelio potpun oprost svim hodočasnicima, uz obične uslove*” (Crkva Snežne Gospe 2012). По доласку на одредиште, у самој капели је током XVIII века служена свечана, како извори казују – „певана” Миса, после чега је установљен обичај да окупљени верници испред цркве певају популарне народне напеве у част Богородице, познате као „Маријине песме” (Predragović 1939: 19; Томашевић 1996: 75–76).

Заслугом петроварадинских језуита једанпут успостављен са врло прецизно одређеним политичким циљем, култ *Снежне ѿсије* се, као мит о чудотворној моћи заштитнице текијске капеле током истог столећа до те мере учврстио међу верницима да није ишчезао ни пошто је исусовачком реду 1773. године био потпуно забрањен рад. Напротив, прилагођавајући се поступно идеологијама нових времена европске модерности, он већ дуго, са многобројним варијантама „Маријиних песама”, представља изузетно успешан пример екуменизма, окупљајући све до данас, сваког 5. августа, подједнако и католике, и православце, и протестанте, заправо све хришћане из разнобојног конфесионалног мозаика Подунавља у прошлом и садашњем добу.

Музика на барокној сцени Сремских Карловаца: сусрет Истока и Запада

У време када се, међутим, средином друге деценије XVIII века поступно, али истрајно учвршћивала традиција масовних, свечаних и музиком богато озвучених католичких поворки које су, полазећи подно Петроварадинске тврђаве напредовале лаганим, али сигурним кораком дуж Дунава, низводно према Сремским Карловцима, извесно је да црквени поглавари српске Митрополије нису могли бити ни равнодушни, а камоли беневоолентни посматрачи те недвосмислене локалне демонстрације врховне моћи католичког клера у Царевини: у ритуални „поход” ка „Текијској госпи”, јасно је био учитан текст поруке о даљим политичким и верским аспирацијама Монархије. Коначни циљеви програма и стратегије деловања језуита међу хабзбуршким становништвом других вероисповести у правцу унијаћења нису, уосталом, били никаква тајна, те је неопходност хитрих корака у правцу радикалне реформе цркве, друштва и укупног културног модела већ у првим годинама после Велике сеобе била препозната као основни предуслов националног и верског опстанка српске етнице у оквирима Царства. Које су све значајне кораке српски Митрополити – Мојсеј Петровић и Викентије Јовановић, захваљујући помоћи из царске Русије предузели у првим деценијама XVIII века, добро је познато из опште и културне историје Срба тог периода, те ћемо се ми овде искључиво задржати на избору података који употпуњују слику о основним одликама и преображају српске музичке праксе под истовременим дејством промене националне културне парадигме ка украјинском моделу и снажне интерференције с географски блиским, барокним музичким окружењем.

Иступање барокних музичких ансамбала у јавне градске просторе, које смо тек узгред споменули у контексту музичке историје хабзбуршког Београда, а детаљно приказали на примеру Петроварадина и потеза према Сремским Карловцима, може се сматрати једним од кључних покретача промена које су почетком XVIII века захватиле музичку традицију Срба насељених на територијама северно од Београда. Њихов непосредни сусрет са тонално утемељеним барокним вокалним вишегласјем, инструменталном музиком, маестетичним звуцима војних ансамбала, те упознавање потпуно нових вокално-поетских и инструменталних, периодично структурираних форми музичког мишљења, као и њихов живот у шароликом мултиетничком окружењу које природно подстиче сусрете и дијалоге разноврсних фолклорних музичких идиома и дијалеката, по себи нису могли остати без адекватних одјека и одговора,

без озбира на чињеницу што се музичка култура у Срба путем писаних извора почела ширити тек у XIX веку.

Значај Дунава као главне комуникационе споне између Беча – престонице Царства и градова на његовим југоисточним територијама у првим деценијама XVIII века не може се преценити: заједно са новим житељима хабзбуршке Краљевине Србије, претежно немачким колонистима (Jankulov 1961), који су собом донели и своје народне инструменте, традиционалне напеве и игре, реком су пристизали и образовани музичари, који би потом опет из Беча наручивали нотне партитуре, конструкционо сложене инструменте попут оргуља, оснивали оркестре или се придруживали већ постојећим, упознавали и временом усвајали и сопственом музичком искуству прилагођавали напеве домицилног становништва. Без озбира на православну вероисповест, без обзира и на специфичну статусну позицију свога града у оквиру Царства, ни Срби у Сремским Карловцима нису могли, све да су и хтели, остати имуни на природне процесе прожимања коегзистентних музичких култура.

Неколико кључних новина по којима се препознаје барокни период српске музике на простору Хабзбуршке монархије – настанак новог, тзв. *српској народној црквеној појања*, појава вишегласја и нових вишегласних форми, усвајање елемената тоналног мишљења, као и преображај старије вокалне фолклорне традиције ка мелопоетским облицима који ће постати карактеристични за стил српске грађанске лирике на прелазу XVIII и XIX века, свакако су барем делимично имале своје непосредно порекло у спонтаном усвајању „званичног музичког говора и језика”, као и мањинских фолклорних дијалеката етнија које су нашле свој „заједнички дом” под окриљем Монархије Хабзбурга. Уз низ прописаних услова и ограничења, она је српским житељима Царства већ почетком XVIII века омогућила увид у тада савремене цивилизацијске, уметничке, па и музичке токове културе европског Запада, који су за Србе на турским територијама јужно од границе хабзбуршке Краљевине још дуги низ предстојећих деценија задржали смисао пуне *terrae incognitae*.

Међутим, за укупан преображај културне матрице Карловачке Митрополије ка актуелним формама универзалног европског барока, као и за спонтано и безболно прихватање нових елемената музичког израза, ипак је било пресудно окретање једноверној кијевској Русији и утемељење кључних институција верског и културног живота по украјинском узору. Детаљно спроведена музиколошка истраживања посвећена питањима посредовања украјинског модела у процесима преображаја српске музичке традиције у XVIII веку (Петровић 1986; Томашевић 1990; Петровић 1997; Томашевић 1997), јасно су потврдила

аналогне налазе историчара књижевности (нпр. М. Павића) и ликовних уметности (Д. Медаковића, Д. Давидова, М. Тимотијевића, Ј. Тодоровић), да су прихватање одлика и жанрова украјинског музичког барока дали пун легитимитет продору појединих елемената западноевропског музичког мишљења које су Срби у истим деценијама делимично могли асимилovati и из непосредног, али иноверног хабзбуршког окружења.

Поступна разградња темеља српске средњовековне појачке праксе првобитно изнедрене у оквиру византијских канона, и то у правцу прихватања тонских одлика и облика мелодијске изградње карактеристичних за *Кијевски росијев*, помени панегиричних хорских *Виваџа* у текстовима описа раскошних верских и државних церемонија, као и визитација са учешћем Митрополита и највиших представника црквеног клера, почетак неговања изразито тонаних, периодично грађених трогласних вокалних композиција познатих под именом *канџи*, усвајање форме народне божићне драме *вершеџа* заједно са њеним, уху веома пријемчивим строфичним напевима који се и дан данас радо певају, нарочито у војвођанским крајевима, („Вси јазици”, „Шедше трије цари”, „Јегда приде конец виека”), све те побројане новине биле су недвосмислени симптоми наступања посве нове музичке „естетике” у првој половини XVIII века, чије извориште јесте било на северу – у украјинском Кијеву, али на чијим је источним основама изграђен мост ка новој епохи приближавања српског народа и његове музике цивилизацијском кругу Запада (Петровић 1986; Томашевић 1990). Мада је, с обзиром на потоње неповољне историјске и политичке околности моменат пуне интеграције српске уметничке музике у породицу западноевропских модерних музичких нација морао бити одложен за такорећи пуних две стотине година, само неколико примера из једног јединог, но, по свему судећи – преломног културног догађаја из хронике карловачке Славјано-латинске гимназије (*Collegium slaveno-latino carloviensiense*), показале у којој је мери далекосежан био радијус дејства укупних реформи спроведених у Митрополији током прве половине XVIII века.

„Траедокомедија” Козачинског и прва позната песма у историји српског театра

Реч је о премијерном извођењу *Траедокомедије* из пера првог ректора и угледног професора школе Мануила Козачинског (Мануил Иванович Козачинский, 1699–1755), већ на крају прве (1734) или треће (1736) године од оснивања школе (Ерчић 1980; Ауторизоване дискусије 1986).

Заузимајући прворазредно место у новијој историји српског школства, драмске књижевности и позоришта, у историјске прегледе српске музике овај догађај, као и сам драмски текст *Траедокомедије* улазе не само по *првој познатој позоришној јесми* – „Тужбалици мајке цара Уроша”, већ и као јединствен пример потпуног остварења типично барокног школског позорја, чија је схоластичка и панегирична природа била потврђена извођењем двеју хорских нумера – *канџом* „Нишчему Лазару” („колективни” коментар приказа библијске сцене о богаташу и Лазару на крају XII чина), и завршним *канџом* „Преславна Србије”, који у драматуршком смислу означава сам кулминациони моменат комада (сам крај, тј. Епилог XIII чина).

Логично је претпоставити да се Козачински већ убрзо по доласку у Сремске Карловце уверио да међу ученицима школе има и даровитих, музикалних певача, чим се нашао охрабрен да већ током конципирања драмског текста предвиди и споменуте музичке моменте будућег извођења. Учинио је то чврсто се ослањајући и на одлична „театарска” знања стечена у Кијеву, где се школовао директно под надзором угледног Теофана Прокоповича, ректора Академије и аутора теоријског списа *Поетика* (*Поетика*, 1705), у коме су била сабрана најважнија упутства за писце и редитеље кијевске школске драме. Приликом комплексних припрема које су претходиле Карловачкој премијери *Траедокомедије*, извесно је да је посебна пажња морала бити поклоњена „музичким пробама” са солистом одабраним да у улози мајке цара Уроша отпева први *канџ* – „Тужбалицу”, као и са камерним хором коме је било поверено тумачење других двеју певаних нумера. Штавише, према кијевској сценској естетици, као и на основу Прокоповичевих сугестија из *Поетике*, врло је могуће да је за припрему извођења хорских нумера било потребно осмислити и својеврсну балетску кореографију, јер се од певача очекивало да наступ оплемене складним и дискретним сценским кретњама.

Да је сама премијера комада имала смисао прворазредног спектакла познато је на основу потоњих сећања Јована Рајића, тада ученика школе и учесника представе, коме припадају и све заслуге што је, на основу његовог преписа, драмски текст *Траедокомедије* уопште и дошао до нас. Чини се, међутим да је магија певаних стихова оставила најдубљи и најтрајнији утисак, јер су, судећи по преписима текстова у рукописним песмарицама XVIII века, па и касније, сва три *канџа* наставила свој живот у усменом и писаном предању народа.

Изузетно је срећна околност да је варијанта првог *канџа* из *Траедокомедије* још увек била радо певана у Сремским Карловцима средином XIX века, када је Корнелије Станковић, наш први школовани

музичар, започео пионирски подухват прикупљања и бележења српског, како црквеног, тако и фолклорног музичког наслеђа. Мелографски запис Канта Матери – „Ти создавиј оком”, послужио му је потом за компоновање истоимене солопесме и једноставних, орнаменталних варијација, које су нашле своје место у ауторовој другој књизи *Србских народних њесама* објављених у Бечу, 1863. године. По својим музичким карактеристикама

Ти создави око
Ti sozdavi oko

Текст:
Мануил Козачински
(1699–1755)

Adagio con molto espressione

mf *f*

Ти соз - да - ви о - ко, при - зри на мя Бо - же,
Ti soz - da - vi o - ko, pri - zri na mja Bo - že,

не у - та - ит бо ся од те - - - бе нич - то - - - - - же.
ne u - ta - it bo sja od te - - - be nič - to - - - - - že.

Ти создави око, призри на мя Боже,
Не утаит бо ся од тебе ничтоже.

Вукашине гордельиве, царства клети враже,
Убил еси сина моего едина.

Я бѣдная мати, слези проливаю,
Что неимам сина моего едина.

Ti sozdavi oko, prizri na mja, Bože,
Ne utajit bo sja od tebe ničtože.

Vukašine, gordeljive, carstva, kleti vraže,
Ubil jesi sina mojego jedina.

Ja bjednaja mati, slezi prolivaju,
Čto ne imam sina mojego jedina.

Слика 4. Нотни пример: Корнелије Станковић: „Ти создавиј, оком”.
Србске народне песме, II, Беч, 1863.
(Из књиге: К. Станковић: Песме за глас и клавир. Световне песме за мушки и мшовити хор. Сабрана дела, књ. 2. Музиколошки институт САНУ, Београд – Завод за културу Војводине, Нови Сад 2007)

– формалној структури реченичног типа, молској мелодијској основи, као и чврстој ритмичкој контури, прва позната песма из историје српског театра најречитије сведочи о коренитим променама које су, посредоване жанром украјинског *канџа*, већ у првим деценијама XVIII века преусмериле развој националне музике ка тековинама европског Запада (Петровић 1986а; Томашевић 1997: 194–197).

Мада су мелодије преосталих двеју хорских нумера из *Трагедокомедије* највероватније заувек изгубљене и предате забораву, нема сумње да се жанр *канџи* усталио као доминантна вокална форма сремскокарловачке барокне праксе. У то нас, уосталом, уверава и знаменити пример из Орфелиновог дела *Поздрава Мојсеју Пућнику* из 1757. године (Ђурић-Клајн 1981; Петровић 1986б).

Извесно је, такође, да је његово усвајање дало почетне импулсе вишегласном певању код Срба, чиме је истовремено био положен и темељ развоја изузетно значајне и плодне традиције националне хорске уметности, чији су квалитети, још од Корнелијевог и Мокрањчевог доба били и остали високо цењени широм Европе и света.

Два нова барокна храма: звучи новог појања и најстаријих очуваних оргуља

Мозаик информација о музичком животу Сремских Карловаца – месту сусрета и живог дијалога музичких култура Истока и Запада барокног доба, употпунићемо податком да је у самом центру српске Митрополије, недуго по приспећу највећег таласа немачких породица 1739. године, као и формирања њиховог насеља у околини Капеле мира („Schwabendorfel”, и данас „Швапска”), такорећи истовремено била започето и у врло кратком року довршено подизање двеју значајних цркава: православне Саборне цркве Светог Николаја, изграђене између 1758. и 1762. на иницијативу Митрополита Павла Ненадовића и римокатоличке цркве Светог Тројства, довршене 1768. године. Оба храма у архитектонском смислу припадају истој, барокној епохи. Оно по чему су се, између осталог, од доба самог настанка – средином XVIII века, па до данашњег дана суштински разликовали, јесте музика негована под њиховим сводовима. Ако су православни и до данас, широм света остали верни искључиво вокалној пракси током богослужења, католички обред Запада је још од XII века развијао традицију учешћа инструмената у цркви, међу којима су оргуље пре свих добиле „благослов”. Као и у оближњем Петроварадину, као, уосталом и широм хабзбуршког Подунавља северно од Београда, за цркву Светог тројства у Сремским Карловцима оргуље су биле наручене

још и пре но што је градња цркве била довршена: из записника из 1763. године дознаје се тек толико да им је вредност била 200 форинти (Мандић 2005: 205). Мада подаци о градитељу, нити место порекла инструмента нису установљени, оно по чему сремско-карловачке оргуље заузимају посебно место у историји овог града и савремене Војводине, јесте да је реч о најстаријем очуваном барокном инструменту који је и данас у употреби.



Слика 5. Сремски Карловци. Црква Светог Тројства,
оргуље из прве половине XVIII века
(слика преузета из књиге: Ђ. Mandić: *Voždanske orgulje*. Novi Sad 2005)

На самом крају овог нашег музичког путовања Дунавом, од Петроварадина до Сремских Карловаца, покушавамо да замислимо звуке једног давног недељног јутра у самом центру барокне Митрополије: пошто су звона обеју цркава утихнула и службе почеле, из Саборне цркве допире ехо неког новог појања у настанку, појања које ће након више од једног века од заборава отргнути мелографски записи Корнелија

Станковића, док се из оближње цркве Светог Тројства, уз пратњу оргуљских хармонија, оглашавају једноставни вишегласни напеви блиски немачком народном духу.

Ово имагинарно „сећање”, заједно са причом о музичком животу два града чија историја потврђује да се прожимање модела Запада и Истока од XVIII века с правом може сматрати константом културног развоја и у региону дунавског тока од Бездана до Београда, поклањамо оном нашем, на самом почетку споменутом, будућем „путописцу” музичке хронике Дунава. Како у прошлости, тако и данас, Дунав самим собом гради мостове између давно минулих и модерних времена, непрекидно доприносићи узрастању раскошног музичког портрета европске културе.

Текст је настао током рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене изазови” (пројекат број 177004) у Музиколошком институту САНУ.

S u m m a r y

Katarina Tomašević

*A Musical Voyage down the Danube
in the First Half of the Eighteenth Century
– from Petrovaradin to Sremski Karlovci –*

The main attention in this text is focused on musical life in Petrovaradin and Sremski Karlovci in the first decades of the eighteenth century when these towns belonged to the Habsburg Empire. Crucial changes that took place in the organization of cultural life in that region are observed as transformations in musical practice and a special emphasis is placed on origins of the Baroque stylistic elements. Also, the text treats the specific position of music in the Archbishopric of Karlovci from the time when a new cultural matrix was introduced after the Ukrainian model.

Historians of music and ethnomusicologists would be the first to confirm that an integral picture of intellectual heritage from this geographically spacious, but historically, ethnically, confessionally and culturally very diverse area could not be complete without the musical aspects. The scholarship has recorded that the Danube had a key role in the long processes of fashioning, spreading and intermingling of very different musical cultures, such as Germanic, Hungarian, Slavic, Ottoman, Jewish and Greek, which together directly participated in the shaping of multicultural identity of modern Europe. Numerous folk songs have been composed about the river itself, along its entire course, and one old saying humorously comments that in Hungary „there are more songs about the Danube than the fish in the river“.

A constant inspiration to anonymous as well as eminent musicians who have lived along its banks, the Danube has been the central link between the key musical centres in this part of the world.

Despite the enormous body of literature on artistic music that originated in the regions around the Danube from the Middle Ages to the present day, the Danube itself is, in a way, still awaiting its integral musical history. It is also hoping for an ambitious, contemporary recorder of „musical travel experiences“ who would be ready to embark on this exciting adventure and make a musical topography of the region where this river flows through ten countries. The traveller should pay special attention to those areas whose rich and diverse musical heritage is unjustifiably little known in the world and Europe.

Alongside the major reforms carried out efficiently and consistently by the Habsburg authorities in the entire conquered territory, there was an initiative to reshape the cultural idiom of the Serbian ethnica in the Archbishopric. This new cultural idiom – a hybrid produced by the linking of conceptual and artistic patterns of the Ukrainian and Austrian Baroque, brought along important novelties not only in Serbian liturgical singing but also in new forms and characteristics of popular musical thinking.

The oldest preserved church in this area stands in the old part of Petrovaradin, just below the fortress. The church is located within the complex of the Franciscan monastery of St. George – the protector of knights and soldiers. It is one of the oldest cultural monuments on the present day banks of the Danube in Vojvodina.

It can be reliably said that the population of Petrovaradin listened to the music played on the organ in that church. This organ can be rightly considered *the first known* instrument of that kind in present day Vojvodina.

The importance of the Danube as the main communication route in the early eighteenth century between Vienna – the capital of the Empire – and the cities situated in the south–east territories cannot be overestimated: together with the population who were primarily German colonists and who brought along their folk instruments, traditional arias and dances, the river also brought educated musicians who would, then, order from Vienna sheet music, structurally complex instruments such as the organ, found orchestras or join the existing ones, learn and gradually adopt or adapt to their own musical experience, the arias of domicile inhabitants. Regardless of their Orthodox Christian faith, regardless of the specific status of their town in the Empire, the Serbs in Sremski Karlovci could not, even if they wished, stay immune to the natural processes of interpenetration of the coexisting musical cultures.

The mosaic of information on musical life in Sremski Karlovci – the meeting spot and place of a lively dialogue of eastern and western musical cultures of the Baroque – can be supplemented by the fact that in the very centre of the Archbishopric, not long after the arrival of the largest wave of German families in 1739 and their settlement in the vicinity of the Peace Chapel (Schwabendorf), the building of an Orthodox and a Catholic church was initiated. The Catholic church was finished in 1768. Like in the neighbouring Petrovaradin or in the broad area of the Danubian part of the Empire north of Belgrade, an organ had been commissioned for the Trinity church in Sremski Karlovci before the building was completed. A record from 1763 states that the price was 200 forints. Although the maker and the origin of the instrument are not known, the organ from Sremski Karlovci keeps its specific place in the history of the town and present day Vojvodina, because it is the oldest preserved Baroque instrument still in use.



Sremski Karlovci - Kapela Mjha

Сремски Карловци 1936. године, разгледница

**CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд**

930.85(497.11)
908(282.243.7)

**ДУНАВОМ од Бездана до Београда / уредник
Ђорђе С. Костић. - Београд : Балканолошки
институт САНУ, 2012 (Београд : Чигоја
штампа). - 289 стр. ; 24 см. - (Посебна
издања / #САНУ, #Балканолошки институт ;
118)**

**На спор. насл. стр.: Down the Danube from
Bezdan to Belgrade. - "... у оквиру рада на
на пројекту Балканолошког института САНУ
'Дунав и Балкан : културно
историјско-наслеђе' (пројекат број 177006)."
--> колофон. - Тираж 500. - Аутори текстова:
стр. 287-289. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Summaries. -
Библиографија: стр. 261-285.**

ISBN 978-86-7179-075-8

**1. Костић, Ђорђе С., 1947- [уредник]
а) Подунавље - Културна историја б)**

Дунав

COBISS.SR-ID 192944396