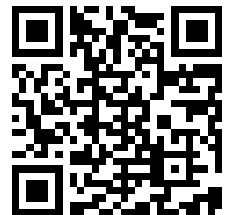
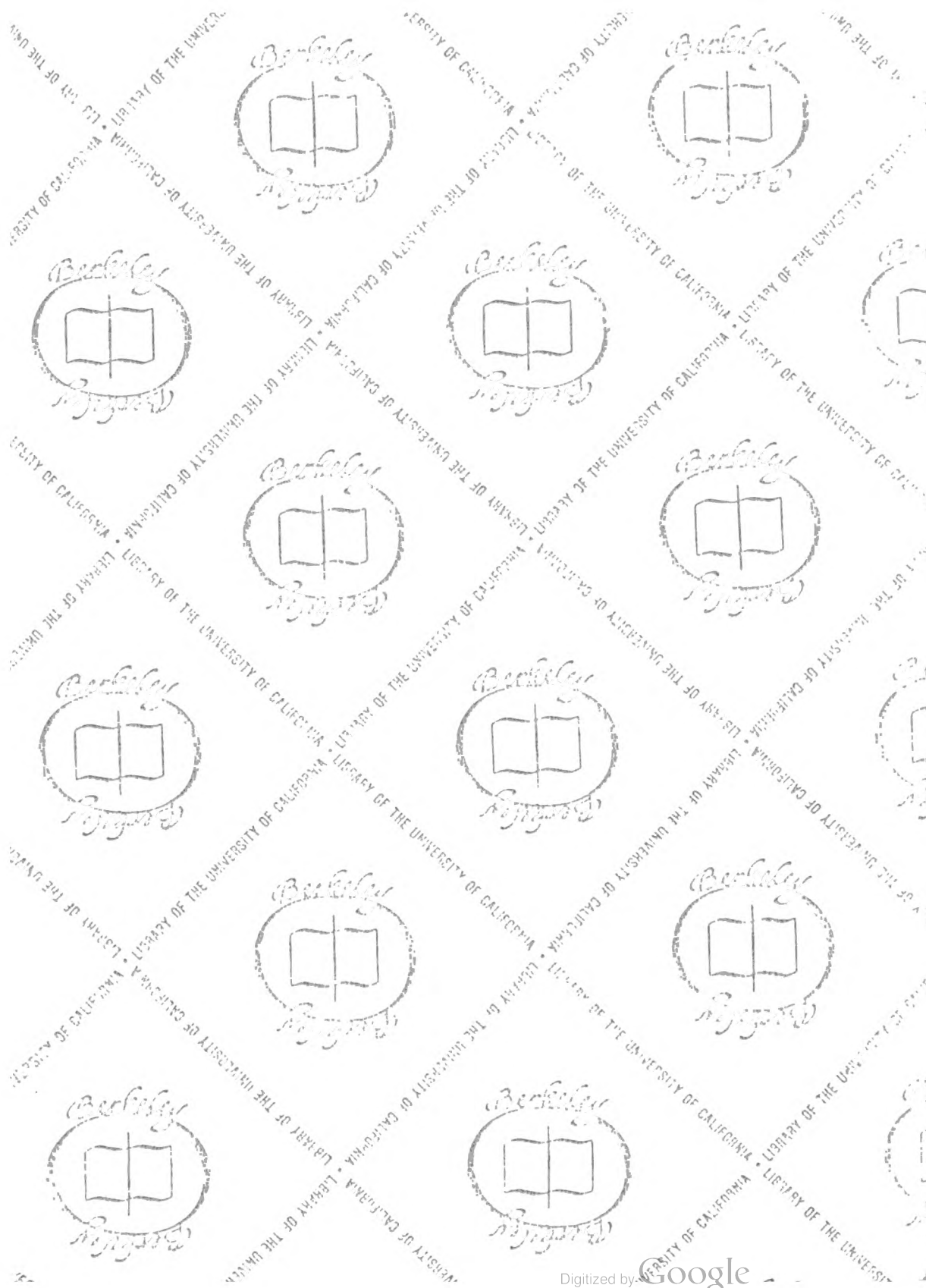

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>





СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА ССИ

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ

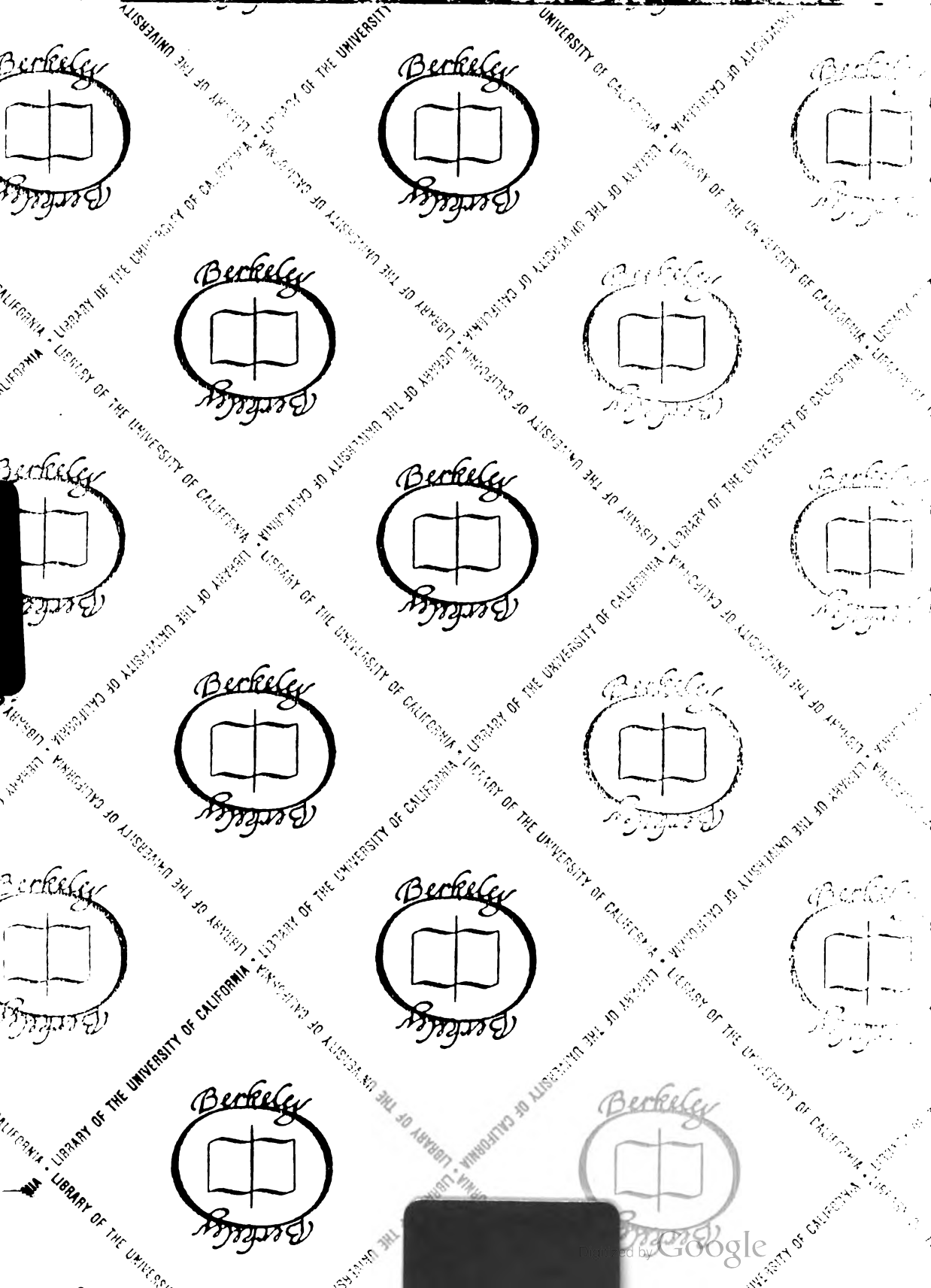
КЊИГА 4

ДРАГОТИН ЦВЕТКО 100 13 СВЕТКО, DRAGOTIN

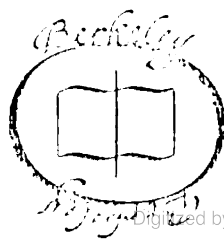
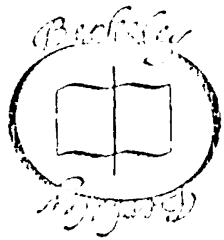
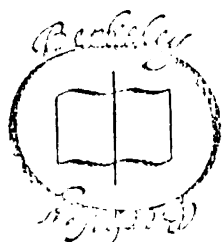
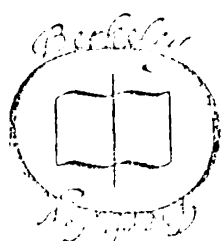
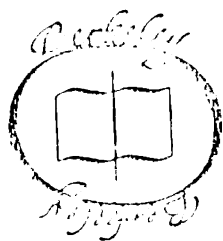
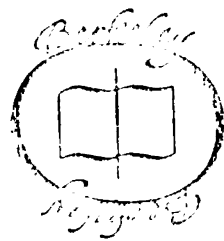
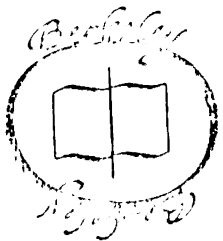
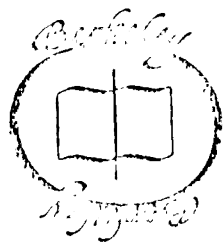
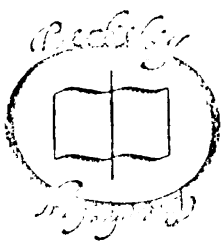
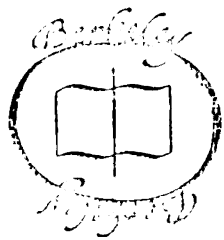
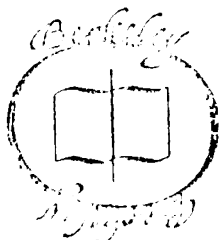
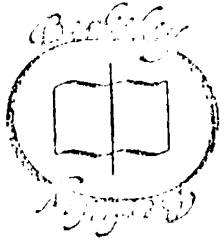
ДАВОРИН ЈЕНКО И ЊЕГОВО ДОБА

DAVORIN JENKO I NJE

БЕОГРАД
1952



UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



24
[
3

ALLEN
Lump

24
[
3
[REDACTED]
D. Allen

24
[

24
[
3

24
[
3
ALLEN
Lump

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА ССИ

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ

КЊИГА 4

ДРАГОТИН ЦВЕТКО 100 10 СВЕТКО, DRAGOTIN

ДАВОРИН ЈЕНКО И ЊЕГОВО ДОБА

DAVORIN JENKO I NJ

БЕОГРАД
1952

5379-3134

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES

MONOGRAPHS

Vol. CCI

MUSICOLOGICAL INSTITUTE

№ 4

DRAGOTIN CVETKO

DAVORIN JENKO AND HIS TIME

Уредник

Академик ПЕТАР КОЊОВИЋ

управник Музиколошког института САН

Примљено на II скупу Одељења ликовне и музичке уметности
17-III-1952



Научна књига

ИЗДАВАЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ НАРОДНЕ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

Штампарија и књиговезница Српске академије наука — Београд, Космајска 28

ML410
J45C94
1952
MUSI

САДРЖАЈ

	Страна
<i>Увод</i>	1
<i>Школовање</i>	3
Рођење. Дечје доба. Питање учења у церкљанској школи. Нормалка у Крању. Нормалка у Љубљани. Учење у гимназији у Љубљани и Трсту.	
<i>Живош и рад у Бечу</i>	10
Словеначки студенти у Бечу и живот око 1860. Јенков долазак у Беч и везе с „Вајевцима“. Промена имена. Музичке студије у Љубљани, Трсту и Бечу. Оснивање Словеначког певачког друштва. Јенков композиторски рад у периоду 1858—1862. Оснивање Словенског певачког друштва.	
<i>Најреј застава Славе</i>	27
Постанак песме Симона Јенка. Постанак истоимене композиције Даворина Јенка. Утицај „Напреј“-а на мотивске основе разних композитора. Енглеско издање „Напреј“-а 1885. Питање мотивске оригиналности „Напреј“-а.	
<i>Пишање деловања у домовини</i>	41
Јенкова жеља да ради у Љубљани. Његова идеолошка оријентација и однос према словеначким конзервативцима. Блајвајсова улога. Јенков однос према старој домовини и његово суделовање у словеначком композиторском кругу.	
<i>Панчевачки период</i>	48
Долазак у Панчево. Улога Ј. Хелмесбергера, К. Стајковића и А. Б. Товачовског у Јенковом запошљењу у Панчеву. Уговор с Панчевачким српским црквеним певачким друштвом. Диригентски рад и успеси. Несугласице, њихови узроци и Јенков отказ. Композиторски рад у периоду 1863—1865, значај, оријентација и оцена.	
<i>Рад у Београдском Певачком друштву и студије у Прагу</i>	59
Улога К. Стајковића и Ст. Тодоровића. Уговор. Диригентско-педагошки рад. Организациони рад. Одлазак, из БПД 1869. Студирање у Прагу (1870). Грешке у временском одређивању Јенковог боравка у Прагу. Циљ студија и успеси. Сметње настављању студија.	

Повратак у БПД. Јенкови сукоби са БПД и оставке. Спор 1875. Спор 1877 и коначни Јенков одлазак из БПД. Јенково суделовање у другим београдским певачким хорovima после 1877. Значај и вредност Јенковог рада у БПД.

- Вокална Шворевина* 87
 Утицај БПД на Јенково композиторско деловање. Музичко стварање на вокалном подручју за време деловања у БПД и доцније. Хорови и соло-песме. Приређивање српских народних песама и преузимање њихових елемената. Питање Јенковог акцента. Стилска ознаки и музичка структура Јенкових вокалних творевина. „Боже правде“, постанак и значај. Јенкова црквена музика. Улога Јенкове вокалне музике у српској музици.
- Рад у Народном позоришту* 101
 Музичка структура Народног позоришта у Београду после оснивања 1868. Драгутин Реш. Јенков уговор с Народним позориштем и ступање у њега. Јенков диригентски рад и успеси. Вела Нигринова. Јенков значај за развој музичке репродукције Народног позоришта.
- Позоришна музика* 111
 Утицај Народног позоришта на Јенково стварање. Српска позоришна музика пре Јенка. Јенкова наклоност према стварању позоришне музике и први почеци. Систематски рад на том композиторском пољу од 1871 до краја стваралачке делатности. Питање Јенкових композиција у позоришној музици страних аутора. „Сеоска лoла“. „Радничка побуна.“ „Врачара“. „Ђидо“. „Прибислав и Божана“ Однос српске публике према Јенковој позоришној музици, њена ознака, значај за развој српске позоришне музике, позитивне и негативне стране и критика.
- Инструментална Шворевина.* 138
 Увертире. „Косово“. „Ђидо“. „Српкиња“. „Милан“. „Александар“. Питање страних стилских утицаја у Јенковој музици. Јенков музички израз и архитектоника. Значај Јенкове инструменталне творевине за српску музику и питање њене актуалности у данашње доба.
- Члан Српског ученог друштва и Српске краљевске академије* 147
 Почасно чланство у разним певачким друштвима, новосадском Српском народном позоришту и Матици српској. Јенкова улога у српском друштву. Јенко у Српском ученом друштву: избор и рад. Члан Српске краљевске академије. Питање одлагања свечаног проглашења за члана Српске краљевске академије. Рад у СКА. Контакт са Маринковићем и Мокрањцем.
- Поврашак у стару домовину* 158
 Одлазак из Народног позоришта. Карактеристичне црте Јенковог карактера. Јенков приватни живот и односи с Велом Нигриновом. Јенков тестамент. Тестамент и смрт Веле Нигринове. Питање датума повратка у стару домовину. Везе са српским и словеначким музичарима. Живот у Љубљани. Смрт. Заоштавитина. Прослава стогодишњице Јенковог рођења.

<i>Значај и улога у српској и словеначкој музици</i>	168
Критика Јенковог уметничког рада и принципа у 1875 и 1877 години, мотиви и последице. Основи Јенкових уметничких назора. Питање српства у његовој музици. Идејни спор приликом 25-годишњице Јенковог уметничког рада. Одједи. Јенково продубљивање у суштину српског музичког фолклора и последице. Карактеристичне црте Јенкове музике. Питање њене свежине и оригиналности. Питање значаја Јенковог музичког рада према значају Мокрањчевих и Маринковићевих настојања. Јенкове заслуге за развој српске музичке продукције и репродукције. Јенково место у словеначкој музици. Јенкова улога у културном упознавању Срба и Словенаца, његова идеја о јужно-словенском музичком стилу. Значај, вредност и улога Јенковог музичког деловања у историском и данашњем светлу.	
<i>Документи</i>	191
<i>Ситтагу</i>	209
<i>Библиографија композиција</i>	214
<i>Извори</i>	224
<i>Регистар појмова</i>	227
<i>Регистар имена</i>	229
<i>Списак слика и факсимила</i>	232
<i>Објашњења</i>	234

25
1
0
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

У В О Д

Код Јужних Словена другу половину 19 века карактерише поред осталог и тежња за међусобним културним зближавањем и упознавањем. У том погледу је на музичком пољу најизразитији и најактивнији био Даворин Јенко, који се трудио да што јаче повеже српску и словеначку културу. Тако је са своје стране стварно настављао идеју сарадње коју су, међу Србима и Словенцима, почели Јернеј Копитар и Вук Стефановић Караџић. Он ју је заснивао и остваривао у духу панславистичке идеологије, којом је био скроз прожет и којој је остао веран чак и онда кад је ова све више губила актуалност и, с обзиром на стварност, повлачила се у позадину. Ипак, Јенков је труд уродио добрим плодом. Допринео је упознавању два југословенска народа и доказао да се систематским, искреним и преданим радом може и у том правцу постићи много, а у сваком случају толико колико је потребно за успешно међусобно разумевање два народа који су се у прошлости културно развијали под различитим условима и утицајима. Уједно је утиснуо изразит печат Јенковом стварању, које је под тим утицајем добило свој нарочити карактер и значај.

Јенко се на свом животном путу усидрио међу Србима и скоро пола stoleћа међу њима и радио. Ту му се пружила прилика не само да нашироко развије своју активност у горе поменутом смислу, него да и дубоко захвати у развој српске музичке мисли. То су му у пуној мери омогућавали наречити услови и време у које је почео деловати у српској средини. На свој начин је продужио тамо где је стао Корнелије Станковић: почео је развијати српску уметничку музику, подизао и стварање и репродукцију, полажући темеље доцнијој српској модерној музици. С једне стране значајан за развој словеначке музичке романтике, с друге стране много значајнији за развој српске музике, поставши најзначајнија личност првих деценија друге половине прошлог stoleћа, личност која је сачувала свој значај и после наступања Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића.

Рад и личност Даворина Јенка интересују и словеначку и српску историју музике. Њих треба обрађивати као целину и компаративно, узимајући у обзир специјалне карактеристике српског и словеначког културног, а особито музичког развоја. То

је деликатан задатак. Покушао сам да га извршим применом модерног монографског метода, продубљивањем у доба и подробним истраживањем и проучавањем архивског и свега осталог материјала који се односи на Јенка и његово доба. Желео сам осветлити Јенкову личност и његов уметнички лик, као и специјалне карактеристике раздобља у којем се развијао његов рад међу Србима и Словенцима. Зато књига о Даворину Јенку и његовом добу обрађује део историје и српске и словеначке музике у другој половини прошлог и почетком нашег века; она покушава да реши или бар да прикаже извесне њене битне проблеме. Мада се ради о животу и делу Јенковом, што је језгро ове књиге, она својим мало ширим оквиром хоће да послужи не само разумевању Јенкове личности него и доба које се и какво се одражава у Јенковом деловању. Јер је то доба, код нас, давало и стварало услове свем тадашњем стваралачком сновању у нашим размерима. Задатак ове књиге постављен је у тежњи да се објасне делимични заједнички развојни проблеми српске и словеначке музичке историје тако да се, у том погледу, испуне извесне празнине; тиме ће се помоћи изграђивању наше југословенске музичке историје, која се без широко заснованих и подробних монографских обрада не би могла успешно развијати. Нашој музичкој историји, међутим, ако хоћемо да и она стече улогу и место какву су, у сличним настојањима, имале и имају историје музике других културних народа, то је неопходно потребно. Зато сматрам да је и овом књигом, нарочито паралелним осветљавањем, истраживањем и проучавањем једног важног периода наше музичке прошлости, — ако сам и делимично у томе успео, — постигнут постављен смер.

Документациони материјал о Даворину Јенку, који својим културно-историским значајем често превазилази ислучиво музички оквир, те има ширу културно историску важност, доста је богат. Међутим он се налази на разним странама. Због тога је тешко достижан. Зато морам захвалити Српској академији наука и Савету за просвету и културу Народне републике Словеније што сам га могао проучавати на лицу места. Исто тако захваљујем свима који су ми помагали саветима или прикупљањем материјала, међу њима нарочито асистенту Музиколошког института Српске академије наука Стојану Лазаревићу и проф. Павлу Калану. Посебице дугујем своју захвалност Српској академији наука, која је омогућила издавање ове књиге и уврстила је међу своје публикације.

У Љубљани
априла 1952 год.

Драготин Цветко

ШКОЛОВАЊЕ

Горењско село Церкље је словеначкој култури дало више истакнутих личности које су се родиле баш у том селу или његовој околини или су пак, дошавши с других страна, деловале у Церкљу. Међу њима се истичу: композитори Леополд Цвек, Андреј Вавкен и Франц Кимовец, сликар Иван Франке, глумац Игнациј Боршник, скупљач народних песама Матеј Равникар-Поженчан, књижевник и политичар Иван Хрибар и други. Особито место међу њима заузима Даворин Јенко, који је својим радом прешао границе своје уже и шире домовине и чија је слава одавно прешла границе југословенске етничке територије.

Даворин Јенко је рођен 9 новембра 1835 године,¹⁾ у селу Дворје код Церкља, као син имућнијег сељака Андреја и његове жене Марије, рођене Кепиц. Задуго је као дан његовог рођења погрешно навођен 10 новембар, што је можда крив сам Јенко²⁾ и вероватно су по њему тај погрешни датум наводили све доскора разни писци који су се ма како бавили његовим животом и радом. Исто тако је у таквим чланцима и година рођења често погрешно навођена.³⁾

Није нам познато како је Јенко, који је на крштењу добио име Martinus (Мартин), провео своје рано детињство, јер о томе нам нису сачувани ни усмени ни писмени подаци. Сви његови рођаци, који би нам о томе могли нешто више казати, одавно су помрли. Тако нам чак није познато ни то где се и кад прво

¹⁾ Види Књигу рођених и крштених парохије Церкље на Горењској, том 18, стр. 102.

²⁾ В. Годишњак СКА, I, стр. 262.

³⁾ У свом чланку о Д. Јенку Фр. Кимовец је навео год. 1831, што је вероватно штампарска грешка (в. ДС, XXVIII, стр. 34). Такође се и разни школски каталози, који иначе не наводе годину рођења него само старост ученика, у томе не слажу. Према њима би у II разреду љубљанске нормалке, коју је посеђивао 1846 г., имао 8 година (види: Verzeichniss über den Fleiss sämtlicher Normalschüler an der k. k. Muster-Hauptschule zu Laibach), у III разреду истог завода, годину дана доцније, 10 година, у II разреду гимназије, 1850 г., 13 година (в. Katalog vom Schuljahre 1850... am Gymnasium zu Laibach) а у V разреду тришанске гимназије, 1855 г., 18 година (види: Katalog der fünften Klasse. ..) итд. Сви су ти наводи погрешни и не слажу се с правом годином рођења, али су се кроз каталогеве провлачили скоро стално из године у годину.

почео школовати. У Церкљу је, наиме, постојала основна школа још од 1788 године. Зато би било сасвим разумљиво мислити да је основношколска знања почео добивати у, једва десет минута удаљеној, церкљанској школи, као што су неки писци доиста и мислили (в. напр. податке М. Махкоте у брошури о Даворину Јенку из 1935 г., стр. 2). Али су таква тврђења без основа. У церкљанској школи је од 1828—1848 г. био учитељ Карол Трчек (Терчек),⁴⁾ о којем Хроника церкљанске школе за период 1811—1900 г. између осталог каже да је био један од оних људи који су сиромашни духом. У школи слаб учитељ, у цркви слаб оргуљаш. Једино га је радовала крчма. Пуне 22 године остао је овде и није се много трудио с децом. Исти извор још констатује да код њега деца нису друго знала сем азбуке, па ни њу целу. Према томе Трчек свакако није био подесан учитељ за бистрог Мартина Јенка и ниједан извор нам не доказује да је Јенко био икад његов ученик у церкљанској школи. Такође нам ни каталози из тих година нису сачувани, јер први каталог по којем можемо пратити ученике церкљанске школе датира тек из 1852 године.

На основу свега тога можемо као вероватан почетак Јенковог школовања узети годину 1843, кад су га родитељи уписали у т. зв. доње одељење првог разреда нормалке у Крању. О том првом Јенковом ступању у школски живот приповедао је, наводно, његов брат Франце да је одмах, чим га је мајка довела у варош, побегао натраг у своје родно село. Разуме се да се одмах морао вратити у Крањ, где почиње пут његовог школског образовања.⁵⁾ Ова незнатна прича, која спада међу ретка приповедања о Јенковом приватном животу, може да поткрепи значајну, у даљем приказивању веома важну мисао да је Јенко био јако везан за свој родни крај и његову прекрасну околину. Пирнат такође каже да су родитељи послали Јенка у основну школу у Крањ, иако је основна школа постојала и у Церкљу.⁶⁾ Овај додатак има много дубљи смисао. И он се, као и многи други подаци Пирнатовог приказа, вероватно ослања на причање поменутог Јенковог брата, који је свакако поуздано знао то о чему је причао. Из тога разаберамо да је Даворин-Мартин почео своје школовање непосредно у Крању, а не у Церкљу, што нам бар посредно потврђују и други извори, међу којима је и Ракуша, који је 1890 г. писао да је Јенка отац послао, „уознавши његову даровитост, у школу у Крањ“.⁷⁾ Ракуша је за своје биографије живих словеначких композитора црпао грађу из непосредних

⁴⁾ Види и Lapajne J., *Od Pirije do Jugoslavije*, стр. 10.

⁵⁾ Упор. Pirnat M., *Iz mladih dni pesnika Simona Jenka in skladatelja Davorina Jenka*, *Jahresbericht des k. k. Kaiser-Franz-Joseph-Gymnasiums in Krainburg für das Schuljahr 1909/10*, стр. 35; Mantuani J., *Skladatelj Davorin Jenko*, u publikaciji *Od Pirije do Jugoslavije*, стр. 57—8.

⁶⁾ Pirnat M., *Isto*, стр. 85.

⁷⁾ Rakuša Fr., *Slovensko petje v preteklih dobah*, стр. 156—7.

Примедба: Сви цитати из словеначке литературе, употребљени у овој књизи, преведени су на српски језик. Само су цитати писама у тексту остављени у оригиналу, а испод црте преведени на српски (Прим. писца).

извора, тако и од самог Даворина Јенка,^{7а)} и зато треба имати у виду поменути податак. Исто тако не треба пренебрегнути и чињеницу да је и Давориновом оцу Трчек био познат као слаб васпитач коме није могао дати у руке свога сина, кад га је већ сматрао даровитим и наменио га за школовање. Тако закључак о почетку Јенковог школског васпитања можемо сматрати вероватно правилним, и то утолико пре што нема никаквих непосредних података који би му се противили.

Каталози крањске нормалке доказују да је школске 1843/4 године Јенко био ученик доњег, а 1844/45 горњег одељења првог разреда. Значи да је своје школовање почео у осмој години, што за ондашње време није било ништа необично. Међу осталима су га учили Јуриј Грабнар, Андреј Петелн, Јанез Ленарчич и Марко Подобник,⁸⁾ који су у оно доба били значајни културни радници: Грабнар је био сарадник „Крањске Чбелице“, Петелн први хоровођа крањске „Народне читалнице“, а бавио се и учењем клавира, док је Подобник био чувен као изврстан музичар и оргуљаш. Код њих је, дакле, млади Јенко могао добити доста потстрека за свој развој. Из каталога се види да је у школи добро напредовао. Тако је у доњем одељењу на крају године био награђен као трећи од прва четири ђака, док је горње одељење, упркос болести, свршио као ученик првог реда.

Но изгледа да његови родитељи, који су желели да доцније настави школовање у гимназији и који су очито за њега предвиђали господски позив, нису имали велико поверење у крањску нормалку. Зато су га послали у љубљанску узорну главну школу (нормалку), познату по својој строгиости и систематском раду. Разлика између крањске и љубљанске школе се ускоро показала у Јенковом школском успеху, који је сведочио да упркос појединим добрим учитељима у крањској школи није добио најбоље основе у главним наукама. Иако је у првом разреду крањске нормалке био такорећи ученик за пример, ипак је у зимском семестру другог разреда љубљанске нормалке прилично слабо успевао. Скоро из свих предмета је добио оцену „m“ (mangelhaft) и тек је у летњем семестру већину тих оцена заменио са „g“ (gut).⁹⁾ У трећем разреду је, у зимском семестру, имао приближно такав успех као у летњем семестру другог разреда, али је

^{7а)} То доказује и писмо Д. Јенка од 5. маја 1885 год. — вероватно Фр. Ракуши, који је очигледно од Јенка тражио биографске податке за своју каснију публикацију „Slovensko petje v preteklih dobah“ из 1890 године. Јенко му је одговорио да је ове податке већ дао Иван Хрибару приликом његовог боравка у Београду, и да ће још у мају изаћи у „Slovanu“, па их Ракуша може узети за свој, како Јенко каже, „музикални лексикон“ (ориг. писмо у Архиви љубљанске Академије за гласбу). Назначене податке уистини је Хрибар објавио у „Slovanu“ 1885 год. Пошто је у то доба једини Ракуша сабирао биографске податке у сврху приказа словеначких музичара прошлости и садашњице, можемо са сигурношћу тврдити да је ово писмо било адресирано њему, иако је једини ослонац за ову тезу садржај споменутог писма.

⁸⁾ Упор. Пирнат М., исто, стр. 39.

⁹⁾ Види Verzeichniss über den Fleiss sämtlicher Normalschüler an der k. k. Muster-Hauptschule, II Klasse, 1846 (Mestni arhiv ljubljanski).

у летњем семестру из већине предмета добио оцену „m“ и пао,¹⁰⁾ услед чега је морао трећи разред понављати. Да му је то користило и да је у тој револуционарној години надокнадио то што је дотле био пропустио, сведочи његово сведочанство, у коме су скоро све саме „sg“ (sehr gut) оцене, чиме се уврстио међу одличне ученике¹¹⁾ и био уписан чак и у т. зв. златну књигу у оба семестра школске 1848 године.¹²⁾ Тиме је своје школовање у љубљанској нормалки закључио, изневши из ње добру основу за гимназиско школовање.

Овде треба напоменути и то да су извесни аутори често наводили да је Јенко свршио у Крању 1-ви и 2-ги разред основне школе, одн. нормалке, па тако и Ракуша у поменутој књизи и према њему други писци. Али нам то не потврђује ток његовог учења у нормалци. Вероватно је та погрешка дошла отуда што су доње и горње (више и ниже) одељење првог разреда крањске нормалке сматрале за самосталне разреде, иако је стварно у питању само један разред са два одељења.

Затим се уписао у први граматички разред љубљанске гимназије, која је тада — последњи пут — имала шест разреда у смислу дотадашњег школског устројства: четири граматичка и два хуманистичка. Њима је као прелазни степен између гимназије и универзитета следио лицеј са две године и два филозофска разреда. Али је „Organisationsentwurf“ грофа Л. Туна (Thun) министарским декретом 1849 године увео тип осморазредне гимназије, коме се морао од другог разреда прилагодити и Јенко.

Јенко је гимназију почео са успехом. У првом граматичком разреду био је ослобођен плаћања школарине (ex. a did.-exemptus ad didactrum) и имао је све врло добре оцене,¹³⁾ што доказује да је из љубљанске нормалке дошао добро упућен. У његовом листу оцена налазимо оцене „acc“ (accessit-одличан), „E“ (eminenter, т. зв. велики еминенц), „em“ (т. зв. мали еминенц), „aE“ („acc. E“ — приближује се великом еминенцу) итд. Између осталог је и из словеначког језика (Ling. slov. Studio) имао врло добру оцену. Дотле нам школски каталози љубљанске гимназије за 1850—1852 г. доказују да је у II, III и IV разреду спадао међу просечније ученике, мада је стално навођен међу ученицима првог реда. Врло су карактеристичне детаљне оцене коју су од 1850 г. записивали за способности у појединим предметима. Из ознака записаних за Јенка можемо закључити да су га наставници сматрале способним учеником који би могао постићи још већи успех кад би био марљивији. Али се он, како изгледа, баш марљивошћу није мо-

¹⁰⁾ B. Verzeichniss über den Fleiss..., III. Klasse, 1847 (Mestni arhiv ljubljanski).

¹¹⁾ Исто, III. Klasse, 1848, (Mestni arhiv ljubljanski).

¹²⁾ B. Ehren-Buch für die Schüler der III. Klasse-Nahmen jener Schüler, welche wegen ihren guten Aufführung und wegen ihres Fleisses nach geendigten... verdient haben oeffentlich belobt zu werden (Mestni arhiv ljubljanski).

¹³⁾ Упор. Juventus caesareo regii Gymnasii academici Labacensis e moribus et progressu in literis..., 1849; Catallog vom Schuljahre 1849 über die Schüler der I. Grammat. — Classe am Gymnasio zu Laibach (Arhiv klasične gimnazije u Ljubljani).

гао нарочито подичити. Његова марљивост је у II разреду била „bisweilen unterbrochen“, у IV „matt bis gegen das Ende des Semesters“ и на крају године „gering“. Такође нам и оцене из владања доказују да није био најужорнији ђак. Тако у каталогу II разреда читамо да је његово владање само „entsprechend“ у III је само „по прописима“ („gesetzmässig“) и тек у IV разреду сретамо оцену „tadellos“. Ни о његовој пажљивости његови наставници нису имали најбоље мишљење и обично су је означавали врло променљивом („sehr wechselnd“) или расејаном („zerstreut“). Упркос томе је IV разред гимназије свршио као ученик првог реда, иако двадесетосми по реду. Ипак његове оцене из владања, марљивости и пажљивости оправдано упућују на мишљење да је био врло живахан, а можда и доста својеглав младић који се није богзна како радо покуравао својим наставницима и претпостављенима и који је поред школе мислио и на много шта друго.

Али га је срећа изневерила 1853 године у петом разреду љубљанске гимназије. Већ у првом семестру је добио три негативне оцене („ungenügend“) и то: из веронауке, природописа и грчког језика. Додуше су га професори других предмета углавном добро оцењивали, али сав његов лист оцена ипак показује знатан назадак у поређењу са успехом у прошлој години. У овом семестру је најбољи успех забележио из певања, које је у његовим дотадашњим сведочанствима први пут наведено као школски предмет. Из њега је Јенко добио најбољу оцену: sehr gut bei sehr fleissigen Besuch. Према напомени у школском каталогу Јенко је средином маја напустио школу и зато у другом семестру уопште није био оцењен.¹⁴⁾ До почетка нове школске године је вероватно провео код куће у Дворју, а затим се по други пут уписао у пети разред, са још слабијим успехом него први пут. Мада се из осталих предмета углавном поправио, поново је пао из грчког језика. То га је, заједно с владањем („getadelt wegen Gasthausbesuches“ у првом и „getadelt als Ruhestörer“ у другом семестру), упропастило, те је по други пут пао.¹⁵⁾ У првом семестру није имао уписано певање него тек у другом, кад је из тог предмета имао одличну оцену („vorzüglich bei besonderer Fertigkeit“).

Где треба управо тражити узрок тим Јенковим школским неуспесима? То вероватно није само његово занимање за музику, које се такође види из наведених оцена из певања. То нам питање у неколико осветљавају његове оцене из грчког језика и владања, а нарочито из грчког језика, који је тада у љубљанској гимназији предавао свемоћни катихета Антон Глобочник (Globozhnik), „најљући противник националног покрета“,¹⁶⁾ верни вр-

¹⁴⁾ В. Katalog des k. k. Laibacher acad. Gymnasiums vom Schuljahre 1853 (Архив Класичне гимназије у Лjubljani).

¹⁵⁾ Упор. Katalog des k. k. Laibacher acad. Gymnasiums vom Schuljahre 1854 (Архив Класичне гимназије у Лjubljani).

¹⁶⁾ Види: Slodnjak A., Frana Erjavca zbrano delo, biografija, 1934, стр. 33.

шилац упутстава Баховог режима по којима је требало прогонити сваку појаву словеначке народне свести међу ђацима. И баш том Глобочнику, који је из љубљанске гимназије протерао Франи Левстика и безуспешно се трудио да прогна и Јосипа Стритара, замерио се Даворин Јенко: унеколико можда и због грчког језика самог, а унеколико можда и због владања. Тада је имао око 19 година и вероватно се његова младичка самосталност још јаче развила него раније. Вероватно је значајан узрок свему томе била и Јенкова национална свесност. Како ће нам доцније човјенице потврдити и осветлити, Јенко је већ за време свога гимназиског школовања у Љубљани припадао напредној словеначкој омладини коју су за време Баховог апсолутизма свуда и из све снаге прогонили.

Тако Јенку није преостало ништа друго него да се опрости од Љубљане и свога круга. Отишао је у Трст и, по трећи пут, уписао се у пети разред тамошње гимназије. Тешко је рећи зашто је изабрао баш Трст. Можда је на његову одлуку утицао и Алеш Зорман (1778—1865), раније богат трговац у Александрији, а доцније у Трсту. Зорман је као и Јенко био родом из Дворја и изгледа да је сваке године о Великој Госпођи посећивао свој родни дом, и у свом тестаменту је оставио три завештања по 198 форината за марљиве ђаке из Церкља.¹⁷⁾ Можда је и Јенку давао какву помоћ да би могао продужити школовање у Трсту, јер Јенков отац вероватно није био сувише одушевљен школским неуспесима свога сина, и већ по природи тврдица, вероватно га није материјално особито помагао. То су, ипак, само претпоставке, јер нема никаквих извора који би непосредно доказивали да је Зорман утицао на Јенкову одлуку да пође у Трст. Није пак искључено ни то да је Даворин Јенко намерно изабрао Трст због тога што је тамо музички живот био врло живахан. И 19-годишњи ученик је сигурно већ добро схватао шта хоће и шта га особито занима.

У Трсту се Јенко нашао у сасвим новој средини. Професори према њему нису имали онаквих предрасуда какве је имао Глобочник у Љубљани и зато у петом разреду није имао никаквих тешкоћа. Добио је сведочанство првог реда — друго по реду од постојеће четири могућности, и из грчког језика неупоредиво бољу оцену од оне Глобочникове: „Erklärte die Ilias in der Regel fertig und selbständig, noch zu wenig gründlich, weil die grammat. Kenntnisse noch zu wenig gründlich sind“.¹⁸⁾ С грчким језиком и његовим граматичким законима, дакле, још није био сасвим начисто, иако можемо лако тврдити да тај моменат није једино водио Глобочника у његовом непопустљивом односу према Јенку. У Трсту је Јенко почео да учи талијански језик, и каталог петог разреда каже да је био „al principio dello studio“. Али га каталог

¹⁷⁾ Упор. Lavrenčič, J., Zgodovina cerkljanske fare, 1890, стр. 143; Od Pirije do Jugoslavije, стр. 176.

¹⁸⁾ Види K. k. Gymnasium in Triest, Catalog der fünften Klasse vom Schuljahre 1855 (Archivio di Stato, Trst).

шестог разреда кори због нескромног изражавања, тј. за ђака не-примерног и дрског критизирања, као и због неоправданог исто-стајања од предике и школе, због чега његово владање карактери-ришу као неодговарајуће постојећим прописима („wegen unbescheidener Ausserungen und ungerecht fertigten Wegbleiben von der Exorte und der Schule den Gesetzen nicht ganz entsprechend“). Тако је било већ у првом, а тако је остало и у другом семестру кад су му забележили непримерно понашање.¹⁹⁾ Што се тиче марљивости и пажљивости, тршћански каталози шестог, седмог и осмог разреда га оцењују углавном онако како су га својевремено оцењивали љубљански. И овде је сматрају само делимичном и не-сталном, што је утицало и на оцене из појединих предмета. Тако се из каталога шестог разреда види да је из историје и земљо-писа показао једва довољно знање, уз додатак да му не недо-стаје правилно расуђивање, него само марљивост. Али су углав-ном сведочанства из виших разреда гимназије задовољавајућа и увршћују га међу ученике првог реда. Током тих година је бар у неколико научио и талијански језик. Додуше оцене нису нарочито похвалне и из њих можемо закључити да није прелазио преко просечности. Тако је у шестом разреду био „ancora a sufficienza le norme gramaticali: appena sufficiente nelle composizioni scritte“, док је у осмом разреду његово знање оцењено као задовољавајуће „soddisfacente“.

Свршивши гимназију у Трсту добио је 31 августа 1858 од „K. k. Obergymnasium zu Triest“ „Gymnasial-Zeugniss“, које су потписали тадашњи директор гимназије Ант. Штимпел и разредни старешина д-р Пунчерт (P u n t s c h e r t). Оцене у том сведо-чанству су врло задовољавајуће и дале су му право на полагање матуре, коју је такође успешно положио.²⁰⁾ Тиме је окончано његово гимназиско школовање и отворен му пут на универзитет, кад почиње нови, важни период у његовом животу и раду. Боравак и школовање у Трсту су за њега, његов поглед на свет и музичко опредељење били веома значајни. Тако је за њега неуспех што га је доживео у љубљанској гимназији у много чему био врло позитиван. Одвео га је у нову средину која је на њега утицала потстрекивачки и са своје стране много допринела изграђивању његовог даљег животног пута.

¹⁹⁾ B. Catalog der 6-sten Klasse vom Schuljahre 1856 (Archivio di Stato, Trst).

²⁰⁾ Види: Tomasin P., Erinnerungen veröffentlicht bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier, 1892. У тој књизи је у поглављу „Verzeichniss der Studenten, welche am k. k. Staats-Ober-Gymnasium in Triest die Maturitäts-Prüfung bestanden haben“ на стр. 241 наведен и „Jenko Martin, aus Cirklach, Katholik, 1858“. У том списку је код свих матураната тршћанске гимназије наведено доцније највеће постигнуто образовање и њихов позив. Само код Јенка нема тих података, што је утолико чудноватије што је у време кад је књига изашла (1892) већ био одавно познат по свом раду и у Трсту.

ЖИВОТ И РАД У БЕЧУ

Студије у Бечу претстављају значајан прелом у Јенковом животу. Беч је и пре слома апсолутизма и пре октобарске дипломе, која води у уставност, претстављао центар националних покрета аустријских Словена. Ту су се скупљали млади национализом занесени великошколци који су много доприносили буђењу националне свести код неаустријских народа, састајали се, удруживали и расправљали о националним и литерарним питањима. У погледу словеначких студената у Бечу крајем 50-тих година др. Иван Пријатељ мисли да су њихова тадашња друштва била „више састанци по гостионицама и кафанама конверзационог, певачког, а нарочито литерарног карактера“.²¹⁾ Но друкчије није ни могло бити, јер је апсолутистички режим у клици затварао свако удруживање напредних студената и тек су се после фебруарског патента 1861 г. могла оснивати и великошколска друштва. Али је и поред ограничавања, па чак и порицања, политичких слобода живот бечких студената у годинама пред слом апсолутизма био веома живахан. Студенти се нису састајали искључиво по народностима, него заједнички, везани идејом панславизма, која је нарочито пред 1860 годину била јако жива. Тако нас извештава Венцајз²²⁾ да су се Словенци, Хрвати и Срби састајали у кафани код Бадера или код „Löw-a“ у Бечу, да су словеначки певачи 23 новембра и 21 децембра 1857 суделовали на словенским беседама код Шперла, као и 27 априла и 3 новембра 1858 г., и да су 1 марта 1859 г. заједно с другим словенским студентима приредили сјајан „славенски плес“. Ти додирци су се проширили и на друге словенске народности, тако да имамо нарочито живахне односе између словеначких и чешких напредних студената. Доцније, после 1860 године, везе међу бечким словенским великошколцима постају још тешње и чвршће, и са словеначког становишта су утолико разумљивије ако помислимо на то да је младословеначка ђачка генерација била не само под културнополитичким утицајем тадашњих „младонемачких“ него преко њих и „младочешких“ идеја и под значајним утицајем „Ује-

²¹⁾ В. Prijatelj Ivan, Vloga omladine v prvem obdobju mladostlovenskega pokreta, LZ XLIV, стр. 153.

²²⁾ Vencajz J., Spomenica o petindvajsetletnici akademskoga društva „Slovenija“ na Dunaji, 1894, стр. 36.

дињене омладине српске²³⁾ У таквој атмосфери су, разумљиво, напори упућени у правцу народног буђења били успешнији и претстављали су снажан фактор политичког, националног и културног опредељивања младих студената.

Кад је у јесен 1858 године дошао у Беч, млади Јенко је ту нашао некадашње „Вајевце“, које је познавао још из љубљанске гимназије, јер је прва свеска „Ваја“, у којој су сарађивали Фран Ерјавец, Валентин Зарник, Валентин Манделц, Симон Јенко, Иван Тушек, Вацлав Брил и Мартин Полше, изашла у пролеће 1854 г., док је Даворин Јенко био у гимназији у Љубљани и вероватно се због дружења с њима још љуће замерио катихету Глобочнику. Нарочито су га са Симоном Јенком везивали уски, пријатељски односи који су датирали још из доба кад је у горњем одељењу првог разреда нормалке у Крању био његов школски друг. То пријатељство са овим, као и са другим, доцније угледнијим словеначким литератима уродило је у Јенковом уметничком деловању обилним и значајним плодовима.

Јенко свакако није случајно ушао у друштво „Вајеваца“, већ га је с њима везивала идејна заједница, која је за њега и његову културнополитичку оријентацију била утолико значајнија уколико се сетимо да „Вајевце“ није потстакла само национална идеја него и „културни протест омладине увређене у животној части, крик из дубина потлаченог и презираног народа, доказ о умном и моралном здрављу, завера племенитих душа које у глувоћи Баховог апсолутизма нису могле разумети зашто не би смеле сањати о слободи“²⁴⁾ У приповедању о бечком литераном животу некадашњих „Вајеваца“, који су свој програм из гимназиских година продужили и на универзитету, само у много дубљем и ширем опсегу, и сарађивали у Јанежићевом „Гласнику“, налазимо у Зарниковој биографији, објављеној у „Словану“ 1887 год., поред осталог и следеће: „У Зарниковом и Ерјавчевом стану у Фаворитској улици, наспрам Терезијанума, скупљали су се Матија Ваљаец, Менцингер, Симон Јенко, Даворин Јенко, Стритар, Кхам и Жвегел (данашњи барон Schwegel). На тим састанцима су читани и критиковани књижевни покушаји и ту је штошта засновано што је доцније извршено у славу и част наше књиге. Сви поменути земљаци окупљали су се и у гостионици, где су се уз вечеру, место пијанчења и раскалашности, карактеристичних за немачке студенте, предавали озбиљним разговорима о националним питањима и један другог учвршћивали у циљевима деловања за народ“. У суштини исте податке наводи и Венцајз, који је том друштву додао још Тушека и Манделца.²⁵⁾ Из тих извештаја би се могло закључити да је и Даворин Јенко био члан поменуте литерарне дружине и да је деловао и на литерарном пољу. Но ипак он није био активан члан горње литерарне групе, а није ни могао бити, јер је познато да литерарно никад није деловао. И Слодњак сматра да је истинитији Мен-

²³⁾ Упор. Prijatelj Iv., исто, стр. 737.

²⁴⁾ Види: Slodnjak A., исто, стр. 41.

²⁵⁾ Vencajz J., исто, стр. 35.

цингеров извештај о словеначкој литерарној дружини у Бечу који не наводи Даворина Јенка међу члановима те дружине.²⁶⁾ А то је и истина. Но иако га не уврштајемо у друштво поменутих напредних словеначких књижевника оног времена, ипак морамо истаћи да се са њима састајао и са свима одржавао уске и срдачне везе које су у њему оставиле снажне трагове. Његове везе са Зарником, Стритарем, Ерјавцем, Симоном Јенком и другима учвршћивале су његову националну свест, усмеравале га његовим нарочитим и доцније централним животним циљевима и потпуно га привукле у оквир младословеначког покрета, преко кога су га повезале са осталим словенским, па такође и српским напредним студентима, што је ускоро имало пресудну улогу у целом његовом животу и раду.

Али напредни словеначки студенти у Бечу нису у Даворину Јенку гледали само свог идејног присталицу и пријатног друга који учествује у словеначким и словенским „беседама“ и који се, као и већина од њих, с тешкоћом али поштено пробија кроз живот.²⁷⁾ Они су у њему упознали даровитог музичара који би им могао много помоћи у спровођењу њихових циљева. Наиме, и они су се у остваривању својих националних циљева издашно служили и певањем, као уосталом и сви слични покрети. Зато су потребовали агилног хоровађу и композитора који би компоновао буднице, одушевљене патриотске песме, које би још јаче подизале и утврђивале националну свест која се будила. И већ тада им је изгледало да је за такве задатке Даворин Јенко веома подесно лице. Јенко је био убеђен и свестан слободоумни словеначки патриота у смислу младословеначке идеологије, одушевљен панславист који је ишао чак толико далеко да је своје име Мартин преименовоао у Даворин, слично многим другим младим интелектуалцима који су прихватили младословеначку идеологију, и слично многим хрватским „Илирима“ и српским омладинцима.

Јенко је, додуше, своје име променио тек доцније. Још крајем 1860 и почетком 1861 г. звао се Мартином, што доказује његов „Оглас словенских песем“ којим је огласио своје словеначке песме и потписао се као „Мартин Јенко, правословец.“²⁸⁾ Сам Јенко је свој оглас датирао 31 децембра 1860 г. Али кад је у јуну исте године изашао Јенков оп. 1, као композитор је већ наведен Даворин па га тако називају и извештаји у тадашњим словеначким листовима.²⁹⁾ Од тог времена нигде више не налазимо име Мартин, већ се Јенко стално и доследно назива Даворин. О промени Јенковог имена Стритар је мислио овако: „Кад би човек упитао његову мајку где се налази њен син Даворин, врло је могуће да би му оговорила: Ја немам ниједног сина Даворина, а ако мислите на мог сина Мартина, мој Мартин живи тамо доле „на

²⁶⁾ Менцингер Ј., *Moja hoja na Triglav*, izd. Knezove knjižnica, стр. 102 ss; *Prijatelj* IV., исто, LZ, XLIV, стр. 151; *Slodnjak*, исто.

²⁷⁾ Види чланак „K petindvajsetletnici Davorina Jenka skladbe Naprej zastava Slave“, *Slovan*, 1885, стр. 255; А. Сандић, „Јавор“ 1875, бр. 24.

²⁸⁾ N, 16 januara 1861; *Glasnik slovenski*, св. VII, бр. 2, стр. 7, 15-I-1861.

²⁹⁾ *Slovenski glasnik*, св. VII, бр. 15, I-VII-1861, и N, 10-VII-1861, стр. 228/9.

„Туршкеш“, в Белем Граду... Код нас се неки ругају таквим именима као што је Даворин, јер наиме, у својој поштеној мудрости мисле да Мартин треба да остане Мартин према старој пословици: „Мартин у Загреб, Мартин из Загреба“. А сад се понеки пут догоди да у Загреб пође Мартин, а из Загреба се врати Даворин. Ја сам такође за поштење и не волим кад се човек, нарочито мушки, грди. Али као и свако друго тако би и ово правило смело имати своје изузетке. Било да је име Даворин правилно направљено по Мартину или не, ја морам искрено рећи да ми много пријатније и, како бих рекао, господскије и племенитије звучи од нашег Мартина, нарочито кад га нагласимо Мартин. И о овој ствари сам већ негде говорио и радује ме што се моји земљаци све више слажу с мојим мишљењем и што сад код нас бар национални људи овде-онде дају својој деци лепа словенска имена“.³⁰⁾ Уз ту промену имена Стритар нам сведочи још нешто, наиме то да неки словеначки кругови нису били одушевљени њоме, а то су вероватно били они из Блајвајсове старословеначке генерације. Из горњег Стритаревог извештаја произлази и то да је Даворина Јенка убрајао међу „националне људе“, што је Јенко доиста и био, и због тога је стварно и променио своје име.

Ако је за младословеначке идеалисте у Бечу тај Јенко претстављао личношћу која би била способна да допринесе остварењу њихових циљева и по стручној, тј. музичкој страни, он им то није претстављао само због своје музичке даровитости и агилности, него и због тога што су га сматрали технички довољно спремним да посеже на продуктивно и репродуктивно музичко подручје. А ту се и нехотично поставља питање: где се и кад Јенко музички образовао?

Кад је изабран за члана Српске краљевске академије, Јенко је у своме curriculum vitae сам навео да су му музички учитељи били Машек и Рихар у Љубљани, а Синико (Sinico) и Ричи (Ricci) у Тргу³¹⁾, и тако су досад по њему наводили сви писци који су се овако или онако додиривали Јенковог животописа. Ипак је потребно те шкрте податке допунити, проширити и осветлити. Ништа нам није познато да ли је и како Јенков родни дом утицао на развој његових музичких диспозиција. Али је прве потстреке у том правцу сигурно добио од својих музички образованих учитеља у крањској нормалци, Петелна и Подобника. Још чешће прилике за то имао је по доласку у основну школу у Љубљани. За све време свог школовања у тој школи и доцније у гимназији, дакле од 1845 до 1854 године, имао је на расположењу јавну музичку школу која је била прикључена нормалци у Љубљани. На тој „Musikschule“ је тада предавао композитор Гацпар Машек, који пак није уживао глас доброг учитеља³²⁾. О њему и његовој школи је Јосип Стритар овако

³⁰⁾ Stariar J., Spomenik Z, VI, 4220, лист 22, стр. 378 ст; Josipa Stariara zbirani spisi, 1868, VI, 345 ss.

³¹⁾ Упор. биографију о Даворину Јенку, Годишњак СКА, I, 262 ss.

³²⁾ Упор. Мантуани J., СБЈ, 5 св., стр. 68—9; Ракуша Фр., исто, стр.

писао у писму од 27 јуна 1851 г. своје брату Витеславу, капелану у Прему, који га је наговарао да се за време гимназиског школовања бар донекле упозна с музичком науком:

„U muzički šoli ni jedno krat nič, sim bil že poskusil, učenik spi, fantje se pa tepejo po šoli, to je zmirom, u Alojzjevišču pa tudi ni takega, da bi me učil...“³³⁾.

У таквој се школи ни даровити Јенко не би ништа научио, а не би се добро ни осећао. Зато је сасвим сигурно да није био Машеков ученик у музичкој школи. То нам доказују пре свега сачувани каталози те школе, у којима нигде нема имена Даворина одн. Мартина Јенка. Можда је учио приватно, што би се могло закључити из Хрибарових навода у „Словану“ 1885 г.³⁴⁾, а можда је Јенко учио из Машекових композиција, као што је вероватно учио и из Рихарових, јер нам није познато да се Грегор Рихар икад бавио педагошким радом или приватним поучавањем. Такође није искључено да је Јенко покатакд певао на хору љубљанске стоне цркве, чији је regens chori био Рихар, и да је то сматрао као неке врсте музичко учење код Рихара. Свакако не можемо коначно расветлити Јенков навод да је учио код Рихара и Машека. Ако је код кога од њих приватно учио, онда је то био Машек. Али је доказано да је за време свог гимназиског школовања посећивао певање кад је први и други пут понављао пети разред (1853 и 1854 год.). А тамо певање нису предавали ни Рихар ни Машек. Записи тврде да је „поред свих наука Даворина ипак највише занимала музика. Још док је био у Љубљани учио ју је с особитом марљивошћу и већ тада је компоновао неколико словеначких песама, које су његови школски другови певали под његовим вођством“.³⁵⁾ Ако је то тачно, онда значи, да је Јенко још као гимназиста у Љубљани компоновао и водио хор и према томе је у оба правца морао имати потребну техничку спретност. Нису нам сачуване његове тадашње композиције, ако их је било, и зато се о њима ништа не може рећи. Свакако се још пре одласка у тршћанску гимназију интензивно бавио музиком, — било као самоук или као приватан ученик —, и то је, изгледа, знатно допринело његовом недовољном бављењу школским предметима.

Јенко је, дакле, дошао у Трст са извесним музичким образовањем и прегледношћу. У Трсту је пак имао довољно прилике да своје музичке хоризонте даље прошири уз живахни оперски и концертни живот. Хрибар, који је податке добио од самог Јенка, тврди да је Јенко, дошавши у Трст, „међу музикалне Талијане, нашао још више прилике за даље музичко васпитање. Особито је марљиво посећивао концерте на којима су суделовале јаче снаге и више пута га је ова или она оперска

³³⁾ Koblar Fr., Pisma Josipa Stritarja bratu Andreju. DS XXXXIX стр. У преводу: „У музичкој школи за једном нема ништа. Већ сам покушао, али учитељ спава а ђаци се јуре по школи, и то увек, а у Алојзијевишту опет нема таквог који би ме учио...“

³⁴⁾ Хрибар И., Сл, 1885, стр. 147.

³⁵⁾ Хрибар, исто; упор. и Ракуша Фр., исто стр. 157.

претстава одвукла у позориште³⁶⁾. У тадашњем Teatro grande у Трсту је од 1837 до 1843 и од 1845 са прекидима до 1859 г. као „maestro concertatore“ важио Луиџи Ричи (Luigi Ricci), плодан оперски композитор, који је написао много опера, међу којима су познатије „L'impresario in angustie“, „Il diavolo condannato a prender moglie“, „Lucerna di Epitetto“, „Somnambulo“, „Nuovo Figaro“, „Scaramuccia (Un'avventura di Scaramuccia)“, „Crispino e la Comare“³⁷⁾. Ове су опере често претстављали у тршћанској Опери и на њима је Јенко вероватно изграђивао свој укус, упознавао се са оперскотехничким финесама и архитектоником оперске творевине. Можда се у том смислу може схватити Јенкова тврдња да је учио код Ричија јер се из литературе која нам је на расположењу нигде не види да је Ричи педагошки деловао и да је Јенко био његов непосредни ученик. Како је Ричи био и regens chori у тршћанској катедрали, могуће је такође да је Јенко певао под његовим вођством и то сматрао некаквим школовањем код Ричија.

Поред тога се Јенку указивала прилика за учење музике и на тршћанској гимназији, где је од децембра 1842 године, на иницијативу тадашњег жупника а доцнијег бискупа др. Јернеја Легата, уведено учење певања да би могли ђаци певати на свакодневним мисама. Певање је предавано три пута недељно одмах после поподневне наставе, а водио га је градски учитељ певања и музички директор Società filarmonico-drammatico Francese-Siniko, који је био и оргуљаш у протестантској и Богородичиној католичкој цркви и regens chori у српскоправославној цркви. Јенко и Синика, који је радио и као композитор опера, миса, песама и других стварчица, наводи као свог учитеља. Али се из каталога не види да је Јенко посећивао певање у гимназији, као што није познато ни да је био Сиников приватни ученик. Отуда постоје две могућности: или је био ученик у Scuola popolare di canto која је основана 1844 г. на Синикову иницијативу и чији је директор био Синико, или је пак студирао у Scuola instrumentale коју је исти Синико основао 1853 г.³⁸⁾ Али како каталози оба та завода нису сачувани, остају нам само претпоставке. Но свакако је Јенко имао важне разлоге кад је за своје музичке менторе навео Машека, Рихара, Ричија и Синика. Или је код њих учио приватно или су на њега утицали својим радом и композицијама. На сваки начин су му нешто значили, јер и доцнији Јенков композиторски рад открива њихов утицај.

У почетку својих бечких студија, Јенко је имао још више могућности за музичко образовање. Поред сјајног оперског и концертног живота имао је на расположењу и конзерваторијум, на коме се могао систематски музички школовати. Само је за-

³⁶⁾ Хрибар, исто, стр. 148.

³⁷⁾ Упор. Vincenzo E. dal Torso, Di Luigi Ricci e delle sue opere; 1860; Hermet Guido, La vita musicale a Trieste 1801—1844, con speciale riguardo della musica vocale, 1947; Wurzbach C., Biographisches Lexikon, 26 deo, 1874., стр. 18 сс.

³⁸⁾ Упор. Томасин П., исто, стр. 78 сс, 168; Hermet Guido, исто.

нимљиво што међу студентима тога завода не налазимо Јенка³⁹⁾. Узрок вероватно треба тражити у томе што све до доласка у Беч Јенко, праворећи, нигде није имао систематског музичког учења какво је претходно захтевао приступ на конзерваторијум, као и у томе што је у своје музичком деловању за време боравка у Бечу био већ сувише самосталан да би се могао подврћи таквом систематском студирању на конзерваторијуму. С друге стране треба имати у виду и то да је Јенко био сразмерно стар кад се у зимском семестру 1858/59 уписао на правни факултет бечког универзитета: имао је већ 23 године, што је за почетак студирања конзерваторијума било много^{39a)}. Зато је вероватно само приватно студирао певање код неког Ђентилуома (Gentiluomo, Gentilhomme), талијанског музичара, који је живео у Бечу и радио као признати певачки педагог Ђентилуооме је био и учитељ две познате певачице Хенријете Трефц (Henriette Treffz) и Леополдине Тучек (Tuczek)⁴⁰⁾. А могуће је и то да је Јенко у то време учио и основна знања композиције. У том случају се не би могло веровати да је био приватни ученик Јозефа Хелмесбергера, који се првенствено бавио поучавањем виолине, већ Симона Сехтера, који је у исто то време на конзерваторијуму поучавао хармонију и контрапункт и био и учитељ Корнелија Станковића. Али то су само претпоставке, јер директан доказ у том правцу још није било могуће пронаћи. Али је опет познато да је Јенко за време својег бивања у Бечу посећивао концерте и опере, одлазио у дворску књижницу, где је, како можемо судити према разним извештајима, проводио читаве дане у читању партитура разних опера и „задубљен у славна музичка дела“⁴¹⁾. Из тога бисмо могли закључити да се већ тада посебно занимао за оперски правац музичког стварања. Исти извори такође истичу да се у доба бечких студија особито марљиво вежбао у инструментацији. Колико је та последња тврдња истинита, тешко је рећи, јер нам је познато да је тек много доцније ишао у Праг да тамо студира инструментацију.

Без обзира на чињеницу што за Јенково музичко школовање не можемо рећи да је било систематско, он је већ као студент правног факултета био верзиран у основној техници композиције и имао широк преглед музичких питања, што је и доказао својим радом на томе пољу. Зато се напредни словеначки студенти нису варали кад су од њега очекивали да ће оживити, подићи и раширити детадашње певачко деловање словеначких студената у Бечу.

О томе Стритар приповеда следеће: „Почетком друге половине прошлог столећа, кад сам ја студирао у Бечу, тај велики

³⁹⁾ Види: Jahresbericht des Konservatorium der Musik (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde), Schuljahre 1860 ff.; Pergler R. v., Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1812 bis 1870; Jahresberichte über des Konservatorium, 1840/1—1859/60.

^{39a)} Wurzbach C., Biographisches Lexikon, св. 47, стр. 94, св. 48, стр. 74;

⁴⁰⁾ Ђорђевић В. Р.: Даворин Јенко. Sv. Cecilija, 1936, стр. 3.

⁴¹⁾ Упор. Ракуша, исто, стр. 157; Лавренчић И., исто, стр. 145; Сл, 1885; исто, 1915, стр. 31.

град је имао само једно певачко друштво па и оно се врло ретко јављало. Ми Словенци смо, једини међу ђацима, имали свој певачки хор којим смо се могли поносити. На Видену, тадашњем предграђу, а сада IV кварту Беча, наспрам Пауланске цркве, била је тада, а можда је и сада, гостионица у коју смо увече одлазили. После вечере, која није била богзна како сјајна, почело би певање. То певање нам је била некаква служба божја; певали смо да нас анђели слушају...⁴²⁾. То певање словеначких студената је, дакле, било пригоднијег карактера, без организованог облика у ужем смислу. А Јенко је ту ствар прихватио системскије. Како читамо у разним извештајима, почео је активно деловати у редовима напредних бечких студената већ одмах по свом доласку, и изгледа да је већ учествовао у „беседама“ крајем 1858 и почетком 1859 године. Године 1859 је, помоћу Валентина Зарника, који је међу студентима био јако омиљен, основао Словеначко певачко друштво (Словенско певско друштво)⁴³⁾. Постао је његов хоровађа и вежбао словеначке ђаке тако да су, како извештава. Пријатељ у поменутој расправи, постали прави мајстори у певању. Певачи су се обично састајали сваког понедељка у гостионици „zum Lothringer“, а често и у дворани „zum goldenen Sieb“. Учествовали су у свим тадашњим словеначким и словенским приредбама и, пошто су у то друштво радо долазили и Срби и Хрвати и Бугари⁴⁴⁾, Словеначко певачко друштво је тиме добило шири значај и важност. Суделовало је у удруживању словенских студената и подигло га тако да је око 1860 године у Бечу живот међу словенском омладином био такав какав Словени не памте. Истина да у Бечу још није било ни „Зоре“, ни „Велебита“, ни „Триглава“, али је ипак био живот бујан и свеж као јутарња роса⁴⁵⁾. У доба кад су се већ организовали и српски студенти, који су затим 1863 г. основали „Зору“, која није деловала само литерарно него је такође будила и националну свест, постала центар свега српског омладинског покрета, приређивала „беседе“ по чешком узору и организовала свој певачки хор⁴⁶⁾, такво деловање Словеначког певачког друштва било је веома важно и јако потстрекивачко за универзитетску омладину свих словенских народа. „Беседе“ и друге приредбе словеначке омладине, на којима је увек учествовало Словеначко певачко друштво, постале су, нарочито после октобарске дипломе, збориште бечких Словена и тиме вршиле значајну културну и политичку улогу. То нам убедљиво доказују разни извештаји из тадашњег доба. Тако нам „Словенски гласник“ у свесци VII, од 5 јануара 1861 г. на стр. 4 овако описује „слованску беседу“ од 18 децембра 1860 г.

⁴²⁾ Stritar J., Lešniki, 1906, стр. 220.

⁴³⁾ Vencajz J., исто, стр. 36; Rakuša F., исто, стр. 57; Prijatelj Iv., исто, стр. 153; Mantuani J., исто, стр. 59.

⁴⁴⁾ Vencajz J., исто, стр. 36.

⁴⁵⁾ Slovan 1885, исто, стр. 225; Сандић А., исто.

⁴⁶⁾ Скерлић Ј., Омладина и њена књижевност, 1925, стр. 78.

посвећену успомени „југослованскога народнега песника А. Качића“: „После красног пролога у благом циљу те забаве, ређале су се разне словенске песме са другим музичким композицијама... Окупило се толико племените госпде из свих словенских родова, неколико њих и у народним ношњама, да је у познатим превеликим Шперловим собама скоро недостајало простора“.

Душа Словеначког певачког друштва је свакако био његов хоровађа Јенко, који је ту почео нашироко подизати и истицати своје музичке способности и склоности. Тај рад га је толико окупирао да је вероватно због тога почео занемаривати своје правне студије. Наиме, из каталога бечког универзитета види се да је школске 1858/9 године у зимском и пролећном семестру био уписан као редован слушаалац правног факултета, а затим је студије за годину дана прекинуо и наставио их тек у зимском семестру 1860/1 све до закључно са зимским семестром 1861/2^{46а}), кад се затим 1862 г. у ускршњем термину пријавио за државни испит из правне историје, који је успешно положио^{46б}). Али је студије прекинуо баш у доба сновања и оснивања Словеначког певачког друштва, у које је уложио сву своју енергију, способност и своје време.

Као што је Словеначко певачко друштво с једне стране било важно за оживљавање живота и рада словеначких и словенских студената у Бечу, тако је с друге стране исто толико или још више било значајно за самог Јенка, за његов уметнички развој, за продуктивно и репродуктивно музичко стваралаштво са којим се стварно почео спремати за свој будући животни позив. Јер, наиме, ако је певачки хор тога друштва желео успешно деловати, требао је за тај циљ одговарајућу литературу. Искључиво народне песме га нису могле задовољити, а оригинално уметничко словеначко музичко стваралаштво је око 1860 године било сразмерно скромно и већином се ограничавало на композиције Грегора Рихара, Мирослава Вилхара, Камила Машека, Јурија Флајшмана и Бењамина Ипавца. У дотичном периоду је и хрватска, а нарочито српска хорска продукција била веома скромна и не би могла задовољити потребе Словеначког певачког друштва, које је желело имати песме са којима би могло још јаче оживити већ

^{46а}) „Види Katalog der bei der juridischen Facultät immatriculierten Studierenden . . . 1858/9, 1860/1, 1861/2 (Universitätsarchiv, Wien). Поред Мартина (Даворина) Јенка у каталогу правног факултета за зимски семестар 1860/1 био је уписан и песник Симон Јенко“.

^{46б}) „Записник испитне комисије од 9-IV-1862 под бр. 34 доказује да се после првог неуспеха Јенко тада по други пут пријавио за испит. Гласи: „Herr Martin Jenko, geboren zu Zirklach in Krain, derzeit (u. zw. im Winter-Semester 1862) ordentlicher Studierender der Rechts-und Staatswissenschaften an der k.k. Universität zu Wien, hat am heutigen Tage vor der unterfertigten Staatsprüfungs-Commission sich in Gemässheit des Gesetzes vom 2. Oktober 1855, R. G. Bl. Nr. 172, der rechtshistorischen Staatsprüfung wiederholt unterzogen und ist bei derselben durch Stimmenmehrheit für befähigt erkannt worden. Dr. Halmerl, e. h. Präses. Prüfungs-Commisäre: потписи нечитки.“ Дакле, Јенко у свом правном студију није бозна како успевао. За то, вероватно треба тражити узрок у његовом музичком деловању, нарочито у Словеначком певачком друштву.

пробуђена осећања словеначких и словенских омладинаца. Тако је оснивање Словеначког певачког друштва изазвало потребу повећања словеначке хорске продукције, а то значи потребу композитора који би били спремни и способни да компоњују у том циљу. За ту улогу, која је за његов будући живот постала судбоносна, и ванредно значајна за развој и српске и словеначке музике, прилике и доба су одредиле Даворина Јенка, који се у потребном тренутку налазио на лицу места и био спреман да задовољи потребе и циљеве националног културнополитичког програма младословеначке универзитетске омладине у Бечу.

Поуздано нам је познато да је Јенко почео компоновати кад је Словеначко певачко друштво почело да делује. Не можемо сигурно потврдити да је компоновао још као љубљански или доцније као тршћански гимназиста. Али нам је сасвим јасно да Јенков композиторски рад почиње 1859 године. Венцајз извештава да су певачи на приредбама Словеначког певачког друштва певали народне, „па и нарочито у том циљу састављене песме Симона Јенка које је компоновао Даворин“⁴⁷). То исто у својим чланцима или другим одговарајућим прилозима извештавају и други писци, као напр. Ракуша (*Slovensko petje v preteklih dobaх*, стр. 157—8), Хрибар (Слован, 1885, стр. 148) итд. Тако нам Венцајз тврди у својој „Споменици“ да су први пут у јавности певане Јенкове композиције „Побратимија“ и „Морнар“ на „беседи“ од 13 маја 1860 године, док Ракуша поред поменуте две песме међу првима помиње и песму „Ројаком“ (Хеј, ројаки). Тако су од почетка Јенковог деловања као диригента у Словеначком певачком друштву једна за другом настајале композиције. Већ крајем 1860 године се њихов композитор одлучио да их изда под насловом „Словенске песме“. У ту сврху је уреднику Јанежичу послао писмо које је овај објавио у своме „Словенском гласнику“ (св. VII, стр. 7, бр. 2 од 15 јануара 1861) и у напомени испод текста писма замолио „уредништва свих словеначких, па и других словенских листова, да приме тај оглас и у својим крајевима скупљају претплатнике за њих. Младог уметника би требало да помогну сви словенски родови у издању његових песама, које су, све колико их се чуло, досад биле примљене с највећом похвалом, што нам доказују последње словенске „беседе“ у Бечу“. То значи да је у то време Јенко био већ познат као композитор и да су га уважавали не само Словенци него и други Словени.

„Словенске песме“, означене са оп. 1, изашле су негде јуна месеца 1861 године, и Јенко их је посветио „преузвишеном и пресветлом господину др. Ј. Ј. Штросмајеру, оснивачу Југослованске академије“. Та посвета не само што доказује његово дивљење према великом Хрвату, него нам такође доказује Јенкову одану

⁴⁷) Vencajz J., исто, стр. 36. — Концертни лист Глазбене Матице љубљанске од 6 XI 1910 јавља да је хор Липа саставио Јенко још 1859 г. по „Побратимији“. Прво је компоновао за мешовити хор и први пут га је извело СПД у Бечу.

приврженост свесловенској идеји, панславизму, којим је Јенко од почетка био прожет и који га је водио у целом његовом уметничком раду. Јер Јенко никако није био ускогруд словеначки патриот, што као присталица младословеначког, панславистички усмереног покрета није ни могао бити. Али је занимљиво да је за своје композиције поред песама М. Вилхара („Словенска липа“), В. М. Шпуна („Моја звезда“), Ф. Цегнара („Ројаком“), Ј. Томана („Моји сабљи“, „На гробих“) одабрао и текстове из Фр. Прешерена („Струнам“), Ф. Левстика („Две утви“) и Симона Јенка („Напреј“, „Побратимија“). Прешерен је за младословеначке литерате претстављао светао узор, а Левстик и Симон Јенко су били даровити чланови младословеначки усмерене књижевне дружине са којом је Даворин Јенко био толико повезан. Тако га у погледу идеолошког опредељења већ сам избор текстова издаје, јер сви ти текстови служе његовом стваралаштву већ у почетку његовог композиторског деловања.

За његов први опус изабрани текстови пружали су композитору могућност да се изрази у два правца. Тако је напр. у песмама као што су „Струнам“, „Две утви“, „Толажба“, „На гробих“ и „Липа“ излио своја осећања чистог лирског расположења које је скроз карактеристично и за његово доцније стваралаштво. Дотле је, с друге стране, са песмама „Словенка“, „Напреј“, „Ројаком“ и „Побратимија“ заносно певао својој домовини, идеји народне компактности и братства и младословеначких идеолога. За то су најбољи доказ „Напреј“ и скоро револуционарна „Побратимија“. У тим песмама је имао и прилику да у границама које су дозвољавале његове могућности почне развијати драмске елементе свога музичког израза.

Додуше су прве Јенкове композиције у погледу технике компоновања доста скромне. Хармониски су једноставне, формално углавном следе принцип дводелног облика песме, а стилски се управљају у смислу раноромантичних назора. Поред тога су свеже и из њих одише присно, доживљено осећање и централни акценат целе њихове суштине лежи на једноставној, али широкој мелодији која је остала водећа и у читавом његовом даљем компоновању. Тако је почетак Јенковог музичког стварања претстављао и почетак личног стила који је током деценија развијао у своје уметничком деловању.

У доба кад је словеначка музичка продукција била још скромна, једноставна и прилагођена разним страним узорима, и у тренутку кад је словеначка омладина поносно манифестовала своја национална осећања и после слома апсолутизма се још слободније размахнула, ове Јенкове песме биле су као благословена киша на исушену земљу. Одмах су популарисане свуда где су постојали словеначки кружоци и певачки хорови, певане на њиховим приредбама, а такође их је и сва тадашња словенска штампа одушевљено прихватила. Тако је Јанежич у своје „Гласнику словенском“ о њима писао: „Најсејајнија појава прошлог месеца на нашем књижевном пољу јесте дело које је баш ових дана изашло на светло у Бечу под насловом: „Slovenske pesme za

četverospjev, samospjev in klavir, zložil Davorin Jenko... Једна песма је лепша од друге, а из свих одише час умиљат а час крепко чист дух словенски који нас чудесно дира у срце. Треба се надати да ће се те прекрасне песме ускоро одомаћити не само међу нама Словенцима, него и међу осталом нашем браћом, што ће бити најбоља и најлепша побуда младом уметнику да нас ускоро обдари једнако изврним делом⁴⁸⁾. Те песме су се, дакле, првенствено допадале због своје једноставности и домаћег, како каже Јанежич, словенског тона. У томе извештају је опет изражена панславистичка настројеност словеначких напредњака, који су желели да се Јенкова песма прошири и међу друге словенске народе и да тиме поможе крчити пут к — побратимству. А то је била и основна идеја „Побратимије“, прве Јенкове композиције⁴⁹⁾. Отада није прошла ниједна приредба на којој те песме нису певане. Тако су се изводиле и на свим „словенским беседама“. Кад су једном таквом приликом певали „Струнам“ било је, према извештају бечког дописника „Словенскога гласника“, присутних „око 6.000 лица из свих словенских племена“ и је д н о гесло: један језик, један народ!⁵⁰⁾.

Али прве збирке Јенкових композиција нису са признањем и радошћу дочекали само напредни словеначки омладинци и њихове присталице него чак и конзервативни Блајвајсов круг. Тако нас „Новице“, у којима је такве непотписане прилоге обично писао сам Блајвајс и преко њих стварао жељено расположење, између осталог извештавају и о „Словенским песмама“ да је у њима „сплетена кита најлепшег, оригиналног цвећа“. У погледу „музичке уметности, која се и код песама оцењује, морамо рећи да ни најоштрија критика не би им могла много шта пребацити; госп. Јенко доказује да му је музичка граматика, како је наш мајстор Рихар именује генералбас, од почетка до краја позната. Према свему томе желимо да би Јенкове песме пробиле пут у врсту свих наших певача и продрле до клавира сваке врле Словенке“.⁵¹⁾ Такав одјек у конзервативном гласнику значио је да се Јенко као композитор афирмирао у целој словеначкој јавности без обзира на своје мишљење и идеолошки оквир коме је припадао и из кога је излазио.

Услед потреба, унутрашње склоности и потстрека које је добио својим првим композиторским успесима, Јенко је неуморно наставио свој стваралачки рад. Ослањајући се на народне и у народу примљене мелодије, написао је и 1862 год. издао збирку композиција за клавир под насловом „Словенске народне песми“, посвећене Словенкама и означене као оп. 2. У њима је клавирски стил исто тако једноставан, а хармониски и мелодиски се не удаљују од композиција из опуса 1. Збирка обухвата композиције: „Вom šel na planince“, „Sinoč je slanča pala“, „Ko tičica sem pe-

⁴⁸⁾ Glasnik slovenski, VII/15, 1 VII 1861.

⁴⁹⁾ Упор. Hribar, Sl. 1885. стр. 147—8; В., Petdesetletnica „Napreja“, S XXXVIII/253; Koncertni list Glasbene Matice ljubljanske од 6-XII-1910 (NUK ljublj.).

⁵⁰⁾ Slovenski glasnik VIII/1, стр. 36, 1862.

⁵¹⁾ Н., 1861, 228/9.

vala“, Kje so moje rožice“ и „Mila, mila lunica“ (по мелодији М. Вилхара), а припремио ју је крајем 1861 г., што доказује кратка вест у „Словенском гласнику“ која јавља да Даворин Јенко „припрема збирку народних песама словеначких за гласовир за издање“⁵²). С обзиром на стил и целу музичку основу и израду тим композицијама су врло сродне и неке временски доцније композиције по народним или у народу примљеним мелодијама („Ој, blag večer je to“, „Bom šel na planince“, „Al' me boš kaj rada imela“, „Sijaj, sijaj solnčece“, „Gozdič je že zelen“, „Saj sem pravil mnogokrat“). Према томе можемо закључити да му је словеначка народна песма била веома блиска, само ју је схватао кроз своја осећања, као и то да је имао много смисла за рад народних певача и композитора пред крај прве и почетком друге половине 19 века. Ценио је народне умотворине и њихова осећања и упознао њихову вредност за уметничко музичко стваралаштво и за утицај на осећање широких народних маса.

Исте, 1862 године Јенко је издао и збирку соло-песама под насловом „Fr. Prešernove pesmi“ које је означио као оп. 3 и посветио их „преузвишеном господину Вил. Балабину, руском посланику“. И ту посвету треба схватити као израз младословеначких идеолога који су посегнули „за далеким циљевима панславизма у смислу утапања свих Словена у руско море“⁵³). У тој збирци је Јенко објавио познате соло-песме на Прешеренове текстове: „Kam“, „Zdravljica“, „K slovesu“, „Strunam“ и „Mornar“. Према томе опус 3 обухвата све нове композиције, изузев соло-песме „Струнам“, која је објављена већ у оп. 1, и са тим се композицијама Јенко доста смело изложио словеначкој публици, која је још пре тога познала Машекове соло-песме са Прешереновим текстовима и зато је била утолико осетљивија за музичку обраду тих танано осећајних, уметничко дубоких и дирљивих текстова. Изгледа да је и Јенко био свестан тога и зато се при компоновању тих песама особито потрудио, јер доиста те соло-песме у односу на оне у опусима 1 и 2 показују приметан напредак: нарочито „Кам“ и „Морнар“ сведоче о порасту у техници композиције и целој архитектонској основи. Такође је и мелодика исклесанија и хармониски ставак је, упркос једноставности, већ моћнији и изразитији. Исто је тако знатна и драмска снага с којом је захватио садржину текста и створио заносан полет сочног музичког израза.

Словеначка штампа је и ове Јенкове композиције дочекала с пуним признањем као и све раније. „Новице“ су нарочито истакле да се композитор „прихватио таквих композиција које су нам већ други композитори омилили“, што је знак „његове крепке свести“⁵⁴). И „Словенски гласник“, који Јенка већ назива „славни словеначки композитор“, напомиње „да ће и ово дело бити за све Словене сведочанство словеначке бистроумности“,

⁵²) Glasnik slovenski VII/23, 1861, 1 новембра, стр. 126.

⁵³) Prijatelj Iv., исто, стр. 86/7.

⁵⁴) Н, 1862, 10-XII, стр. 424.

чему је најбоља гаранција име композитора који је већ чувен у свим словенским земљама⁵⁵⁾)

У периоду 1859—1862 г. настале су још неке друге Јенкове композиције, које су иначе штампане доцније, као што су „Molitev“ (Ti, ki si nas ustvaril . . .), позната и као „Словенска химна“, „Slabo sveča je brlela“, обе по тексту Симона Јенка, и „Tiha luna“⁵⁶⁾, чија је прва концепција из 1860 године била удешена за мешовити хор. Међу овима карактеристично иступа мушки хор „Молитве“, писан сасвим химнички, са дубоким и ефективним патосом. То нам све доказује мисију коју је Јенко преузео на пољу музичког стваралаштва и коју је са великим успехом обављао. И у тим Јенковим делима се може осетити усавршавање његовог музичког израза и композициске технике.

У периоду 1859—1862 г. написана и делимично издата Јенкова дела су мушки и мешовити хорови, квартети који су употребљавани за четири самостална гласа или и хорски, дуети који су, аналогно првима, употребљавани солистички, тј. за два гласа или исто тако хорски, солопесме и композиције за клавир. У оно доба су квартети и дуети били јако омиљен облик за извођење и налазимо их и код других словеначких композитора и много доцније. На друга подручја музичког стварања Јенко ни сад ни много доцније није прелазео, и то из једноставног разлога што су поменуте облике захтевале тадашње потребе и могућности извођења, а нешто несумњиво и због тога што у почетку свог композиторског развоја технички није био довољно спреман. Зато се у тим мањим формама тим више усавршио и утврдио. Тек што је почео компоновати, Јенко се већ прославио својим будницама, песмама прожетим патриотизмом и заносом, својим снажно постављеним химнама и осећајно широко распременим и доживљеним лирским композицијама. Ипак му ниједно од његових ранијих и доцнијих дела није донело толико славе и популарности као његов „Напреј“, који је својим значајем више неголи својом формалном израдом заслужио обраду у посебном одељку.

Резултати Јенковог музичког деловања за време његовог боравка у Бечу доиста су велики. С једне стране је много створио и већ тада доста допринео словеначком музичком стваралаштву у периоду око 1860 г., а тиме и културнополитичком програму словеначких омладинаца, па посредно чак и конзервативаца, док је с друге стране успешно посегнуо у хорско деловање словеначких студената у Бечу^{56а)}, тако да је заслужио назив препородиоца

⁵⁵⁾ Slovenski glasnik, 1863, IX, стр. 28, упор. и Н, 1862, стр. 424.

⁵⁶⁾ „Тиха луна јасно сије“ је истоветна с песмом „Домочутство“ коју је написао Леон Енгелман (1841—1862) и објавио је под псеудонимом Но-жарјев у „Novicama“, 1860, стр. 355. О томе види: Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, ЖИС, XIX, стр. 172; НА 1910, стр. 17; С, XXXVIII, 128. Јенко ју је компоновао 1860 г. и први пут је певало Словенско певско друштво у Бечу.

^{56а)} Почетак словенског певања у Бечу пада већ у време 1842/3 кад су се Словенци, Срби, Хрвати и Чеси — првенствено студенти — почели састајати у кафани Хрвата Герловића на Währingerstrasse 18. Првом словенском балу 1844 године присуствовали су као гости кнез Милош Обре-

словеначког ђачког певања⁵⁷⁾. Словеначко певачко друштво, које је он својом агилношћу и способношћу оживио, обилно му је враћало све што му је дао. Он је стварао за њега; и кад не би било тог друштва, Јенко се вероватно не би таквим темпом и тако успешно развијао. То друштво је најживахније деловало у годинама кад му се Јенко највише посвећивао, а то је од његовог оснивања 1859 године до почетка 1862, кад се, према неким подацима, у Словеначком певачком друштву опажа неки застој који можемо тумачити тиме што су најпредузимљивији чланови младословеначког покрета свршавали своје студије и одлазили на разне службе изван Беча. Делимично је узрок томе застоју било и Јенково студирање, јер се баш у пролеће 1862 г. композитор спремао за правноисторијско државни испит. Али је најважнији узрок лаганог скучавања делокруга и радног елана Словеначког певачког друштва било оснивање Словенског певачког друштва, које је преузело задатак првог и делимично и његове печаче. Јављајући о оснивању Словенског певачког друштва и објављујући своју прву „беседу“ у децембру 1862 год., неки Ј. Т. Јеловшеков каже да члан тога друштва треба да буде сваки Словен, „али су досад само Чеси и Словенци приступили“. У правилима, која наводи, наведено је да члан друштва може бити „сваки Словен који уме певати и станује у Бечу“⁵⁸⁾.

Према извесним подацима, иницијатива за оснивање Словенског певачког друштва је потекла од Словенаца. Тако Венцајз у поменутој Споменици пише да је у јесен 1862 године „жилави Даворин Јенко са неким другим словенским родољубима пробудио Словенско певачко друштво, које је и данданас чувено“⁵⁹⁾. Истог је мишљења и литерарни историчар др. Пријатељ,⁶⁰⁾ који се пак ослањао на Венцајза и податке црпао из њега. Дотле други извори не наводе Јенка као сарадника у оснивању Словенског певачког друштва. Према чешком извору из 1895 г. пројекат статута за оснивање Словенског певачког друштва израдили су А. Ј. Каландра, Ј. Ленох (L e n o c h) и Ф. Птачовски (P t a č o v s k ý), а поред осталих су га потписали и др. Дворжачек (D v o r a ě k),

новић, Вук Стеф. Караџић, чешки гроф Коловрат-Краковски (K r a k o v s k ý) и прљски гроф Замојски (Z a m o y s k i). Већ 20 маја 1845 одржан је први словенски јавни концерт у Бечу. На трећем словенском концерту у 1846 год. поред других су плесали и хрватске плесове, полку по српским и чешким мелодијама и четворку сложену из српских плесова под насловом „Serbenkadrille“. На „беседама“ пре 1848 г. учествовало је 40—60 певача, састављених из словенских студената: Чеха, Словака, Југословена и Пољака. Певали су разне словенске, већином чешке песме. На „беседи“ 1847 певали су и неку „илирску“ песму Ј. Wisnera. Тако је словенско певање — додуше још неорганизовано и несистематско — почело у Бечу још пре 1848 год. и живахно се развијало у духу свесловенске узајамности. Рад после 1848 год. претстављао је наравни наставак оног пре револуције, али поткрепљен многим новим потстрецима. О томе упор. Ševčík Jedovnický, Zpěv slovanský a pěstování společenského života ve Vídni od r. 1841 až do r. 1862. Wien 1895.

⁵⁷⁾ Пријатељ Ив., исто, стр. 157.

⁵⁸⁾ Јеловшеков Ј. Т., Н, 1862, стр. 394.

⁵⁹⁾ Венцајз, исто, стр. 40.

⁶⁰⁾ Пријатељ Ив., исто, стр. 157/8.

Ферхтгот (Förchtgott),⁶¹⁾ др. Каспар (Caspar), Ф. Клосе (Klosse) и неки Јовановић, који су, према томе, уз Каландра, Леноха и Птачовског били стварни оснивачи новог друштва.⁶²⁾ Према том извору пројекат је израђен крајем 1861 и почетком 1862 поднет властима на одобрење. По другом извору из 1865 године излази да су статуте Словенског певачког друштва припремали већ 1858, али с обзиром на тадашње политичке прилике друштво се није могло основати.⁶³⁾ Ове пак године је Словеначко певачко друштво настало и, кад би тврђење поменутог извора било пуноважно, могли бисмо закључивати о врло раној вези између Словенског и Словеначког певачког друштва. Иначе се подробно не могу контролисати наведени датуми, јер архива поменутих друштава више нема. Но свакако можемо веровати поменутом извештају из 1865 године, кад је материјал о оснивању Словенског певачког друштва још постојао, као што је и сећање на то оснивање било још свеже. Вероватно је одиста већ 1858 године поникла идеја за оснивање Словенског певачког друштва, само што услови који би омогућили јединствено наступање свих словенских народности у оквиру таквог друштва нису били ни довољно угодни ни довољно сазрели. Тако је у том тренутку било могуће основати Словеначко, али не и Словенско певачко друштво.

Поменути чешки извор истиче и то да је пројекат статута био одобрен 14 маја и да је 21 маја 1862 била прва скупштина Словенског певачког друштва, на којој је за претседника изабран Дворжачек, за хоровађу Ферхтгот, а за одборнике Каландра, Ленох, Птачовски, Каспар, Беневиц и Ем. Весели (Veselý). Тај извор такође тврди да је идеју за оснивање Словенског певачког друштва дало оснивање прашког певачког друштва „Хлахол“ (1861). Уколико се зна чињеница да су међу оснивачима Словенског певачког друштва, изузевши Јовановића, били све сами Чеси, свакако треба у „Хлахолу“ тражити моћан потстрек који је са своје стране инспирисао осниваче Словенског певачког друштва. А несумњиво их је на то потстакло и бечко Словеначко певачко друштво, које је првих година својег живота било врло акитивно и није уједињавало само Словенце већ и припаднике осталих словенских народности у Бечу. Ту претпоставку потврђује и поменути чешки извор, који тврди да оснивачи овог друштва нису хтели изразито чешко друштво како је било „Хла-

⁶¹⁾ Арношт Вохабој Товачовски се првобитно звао Ферхтгот (Förchtgott). Поучавао је музику и певање, а радио је и као композитор и одржавао присне везе са Ј. Хелмесбергером који га је ценио. Словенско певачко друштво је водио од оснивања све до своје смрти (1874). О томе упор. Ševčík Jedovnický Fr. B., *Zpěv slovanský a pěstování společenského života ve Vídni od r. 1841 až do r. 1862*; *Ottův Slovník naučný*, IX, 1895, стр. 366.

⁶²⁾ О томе упор. Урбан Јосеф, *Ceskoslovenské spolky v Dolních Rakousích*, 1895. Урбан наводи за „Zpěvácký spolek slovanský“ и називе у свим осталим словенским језицима. Називи би имали да означе панславистички усмерену идеологију и састав чланова друштва по појединим народностима, какав се био желео, али који у целини није остварен.

⁶³⁾ Упор. *Slavisches Vereinswesen, Der slavische Männergesangsverein in Wien, Slavische Blätter*, 1865.

хол“, него управо словенско друштво у циљу неговања словенске узајамности помоћу певања. А тај циљ се углавном поклапа са циљевима Словеначког певачког друштва, чије је задатке и улогу преузело 1862 г. и на широј основи изводило Словенско певачко друштво. То значи да је између оба друштва неоспорно постојала веза. Оснивачи Словенског певачког друштва нису могли обићи традиције Словеначког певачког друштва, утолико мање што се део певача овог последњег укључио у ново, Словенско певачко друштво. То доказује да је у оснивању Словенског певачког друштва играло своју улогу и Словеначко певачко друштво, иако међу потписницима предлога за оснивање новог друштва нема ниједног Словенца. У том погледу је поменути чешки извор с једне стране оскудан, а са друге и нетачан. Оснивање Словенског певачког друштва он тумачи једнострано и у довољној мери не уважава стварно стање целог културнополитичког живота бечких Словена око 1860 године, који је морао утицати на оснивање Словенског певачког друштва или бар у томе некако суделовати.

Вероватно да Јенко није био међу иницијаторима оснивања Словенског певачког друштва, како то наводи Венцајз. А то такође не би било у складу са његовим интересима, јер му је баш то новоосновано друштво поткопало ослонац. Наиме, диригент Словенског певачког друштва постао је Товачовски (Ферхтгот) који је већ код оснивања друштва играо важну улогу. А поред предузимљивог Товачовског у Словенском певачком друштву за Јенка није било места, као што више није имао ни оквира у којем би могао наставити свој рад онако како га је дотле спроводио у Словеначком певачком друштву, које је оснивањем Словенског певачког друштва престало да ради. Свакако је и та чињеница пресудно утицала на Јенков одлазак из Беча. Но ипак је Јенко посредним путем доста допринео новом певачком друштву. Он је, наиме, у Словеначком певачком друштву извежбао кадар изврских певача који су доцније делимично прешли у ново друштво и знатно помогли његовом развоју, као и успеху прве „беседе“ Словенског певачког друштва 13 децембра 1862 године. Отуда је Јенко заслужан и за Словенско певачко друштво, иако је баш због њега морао поћи новим животним путем, ако је желео да остане у музичком позиву којему се сав предао и због којег се за своје правне студије више није занимао.

„НАПРЕЈ, ЗАСТАВА СЛАВЕ“

О питању постанка Јенкове композиције „Напреј, застава славе“ постоји више верзија које се међусобно углавном подударају, али се у извесним појединостима ипак унеколико разликују.⁶⁴⁾ Свакако је за осветљење тога питања најпоузданији извор сам Даворин Јенко, који је приликом педесетогодишњице „Напреја“ написао чланак за „Нове акорде“, где је детаљно објаснио како је дошло до те популарне композиције из првог доба његовог стваралаштва.⁶⁵⁾ Јенко приповеда да је једном приликом замолио Симона Јенка да напише песму која би била подесна за марш и коју би наменио за излете словеначких студената, вероватно у оквиру Словеначког певачког друштва студентског друштва „Словенија“, које се тада по други пут оснивало. О томе налазимо и друге, такође веродостојне, податке у записима Т. Зупана, који тврди да му је крањски апотекар Шавник, некадашњи школски друг Симона и Даворина Јенка, год. 1869 приповедао следеће: „Причао ми је сам Шмонца⁶⁶⁾ да је Даворин Јенко од њега тражио текст за марш речима: „Ти, Шмонца, спевај ми један марш“. И то сасвим приватно, а не у друштву.“⁶⁷⁾ Дотле Стритар приповеда да се Симон Јенко прихватио тога посла да би изашао у сусрет Даворину, само што „песма одмах први пут није била таква какву је требао композитор. Саветовали су се, радили и прерађивали заједно све док ствар није завршена тако да су обојица њоме били задовољни, као и сва публика доцније“.⁶⁸⁾ Из свега наведеног може се закључити да је иницијативу за литерарни облик „Напреја“ доиста дао Даворин Јенко, који је сарађивао и у самој изradi песме, због чега је „Напреј“ доцније постао дело обојице Јенка у ужем смислу речи. Ако Лончар сматра да је „Напреј“ класичан доказ словенства Симона Јенка,⁶⁹⁾ онда то у пуној мери вреди и за Даворина Јенка и, према свему што нам је о по-

⁶⁴⁾ Упор. Vencajz J., исто, стр. 36—7; J. Stritarja zbrani spisi, 1888, VI, стр. 351; Пирнат М., исто, стр. 29; Govekar Fr., 50 letnica slovenske narodne himne „Naprej“, Сл. 1910, стр. 196; Мантуани Ј., исто, стр. 60 сс.

⁶⁵⁾ Види: Даворин Јенко и химна „Напреј застава Славе“, НА, IX/3, стр. 17 сс.

⁶⁶⁾ Тако су интимно звали Симона Јенка.

⁶⁷⁾ Заоставштина Т. Зупана, рукопис, НУК, Љубљана.

⁶⁸⁾ Упор. J. Stritarja zbrani spisi, исто, стр. 351; исти, Spomini, 3, 1880 стр. 382.

⁶⁹⁾ Упор. Lončar D., Dr. Janez Bleiweis in njegova doba, Bleiweisov zbornik, 1909, стр. 208; исти, Simon Jenko, Sodobnost, 1935, стр. 590 сс.

станку ове композиције познато, тешко би се могло одредити ко је у том погледу заслужнији: Симон или Даворин Јенко. Литерарну основу „Напреја“ можемо сматрати изразом заједничких, јединствених погледа оба Јенка, који иначе нису били рођаци.⁷⁰⁾ Њих двојицу је поред пријатељства привлачила и иста идеологија. Само је тако могло доћи до литерарне израде „Напреја“ у горњем смислу и из тога можемо такође лако схватити зашто се Даворин у свом музичком обликовању тако често служио текстовима Симона Јенка.

Стритар је, дакле, имао пуно право кад је у својим „Spomina“ написао да по великом делу Европе раширени „Напреј“ здружује њихова имена. Но ипак прва редакција „Напреја“ вероватно није у идеолошком погледу имала такав значај и углед какве је ова песма ускоро после тога задобила. Наиме, кад је 1860 г. та песма објављена у „Словенском гласнику“ (III/6) на стр. 161, реч „славе“ је написана са малим а не са великим „с“, што је за смисао те речи свакако од особите важности. Питање је дали су Симон и Даворин Јенко ту мислили на реч „Слава“ у смислу словенства, али да то Симон није смео написати услед тренутне политичке ситуације. Словеначке масе су свакако „Напреј“ схватиле у том смислу и та песма, која је претстављала гласника новог доба и била израз савремених стремљења и назора, постала је словеначком народном химном, а одатле ускоро права „словенска марсељеза“, како је то писао Левец. Оригинални облик „Напреја“, који је Глонар сматрао безбојним, јавност је већ 1863 г. „поправила“ у снажно истакнути „Напреј застава Славе“, против чега је Симон Јенко ћутке и безуспешно протестовао са текстом „Напреја“ у својим „Песмама“ које су изашле 1865 г.⁷¹⁾ Иначе је још у почетку „Напреј“ и као песма без музичке обраде за Словенце значио више неголи уобичајену будницу, као што је с друге стране био једна од најлепших и најзрелијих песама свога творца, како је то правилно констатовао Графенауер (СВЈ, III, стр. 401).

Те се песме, како приповеда Венцајз, прихватио Даворин Јенко да је музички обради, али му то дуго није полазило за руком. Најзад је ипак успео да је компоује. Сам Јенко о томе прича да је 16 маја 1860 г. отишао у Бадерову кафану која се налазила близу Универзитета. У кафани је почео читати стару „Пресу“, која је нападала и грдила словеначки народ на такав начин какав је био својствен томе листу, увек непријатељски расположеном према Словенцима. Тај је чланак тако разљутио Јенка да је бацио лист и одмах отишао из кафане. На улици је (Венцајз приповеда да је то било у шуми. Прим. писца) наједанпут почео тихо певушити „Напреј застава Славе“. Одједном је застао и зачуђено рекао сам себи: „Гле, толико сам се времена узалудно мучио да бих дао мелодију овој песми, а сад сам у разја-

⁷⁰⁾ Песник Симон Јенко је рођен 27 октобра исте године као и Даворин Јенко, на Подречи код Мавчича. Између обе гране тих Јенка није било никаквог сродства. Вероватно је писце који су погрешно наводили њихов однос у том правцу завело и то што су се у животу тако често сретали и што се међу њима развило тако тесно суделовање.

⁷¹⁾ Упор. Glonar J., Simona Jenka zbrani spisi, uvod, XXI.

рености због Пресиног грђења словеначког народа изненада нашао праву мелодију песми „Напреј застава Славе“. Затим је наводно отишао у Пратер и у гостионици „zum Hirschen“ написао песму тако како се и данас пева.⁷²⁾

Тако је „Напреј“ добио и свој музички лик и нимало није важно, иако је интересантно, да ли је доиста све било тако драматично како је приповедао Јенко и преко њега многи други писци. Но свакако немамо никаквог узрока да не верујемо Јенковом приповедању, јер је то било доба кад је било доста прилике за спонтана одушевљења младих словеначких и словенских студената, а преко тога и за постанак разноврсних музичких и литерарних творевина.

Словеначки студенти у Бечу су песму већ ускоро после њеног постанка певали. О томе јавља Венцајз у својој Споменици следеће: „Пар вечери доцније седела је наша чета опет у омиљеној гостионици „zum goldenen Sieb“. За кратко време су песму научили; одједном после краћег одмора попут грома забучи глас: „Напреј застава Славе“ (стр. 37). Хоровођа је разумљиво био сам Јенко, а помагао му је, како дознајемо из Споменице, тенорист Иван Меден, који је важио као одличан певач. Но са овим „Напреј“ још није званично ступио пред јавност, што се десило тек 22 октобра исте године кад је Словеначко певачко друштво приредило концерат у прославу познате октобарске дипломе која је наговештавала нов живот за аустриске, нарочито словенске народе. Јенко, а пре њега и Венцајз, приповедају у поменутих изворима да је „Напреј“ електрисао многобројну словенску публику, тако да одобравању није било краја. Одмах после тога песма се проширила по целој словеначкој земљи и ускоро постала народним благом. Јенко пак још додаје да се и код других словенских народа исто тако и нагло одомаћила као код Словенаца и да особито Чеси и Хрвати никад нису заборављали ту одушевљујућу композицију приликом свечаних прослава. И Хрибар пише да је седамдесетих година сам био сведок општем одушевљењу и срдачном одобравању кад би год музика засвирала „Напреј застава Славе“.

Разуме се да је „Напреј“ у првом реду био значајан за Словенце и ускоро се из буднице претворио у словеначку химну и то је остао све до наших дана. Њиме су се одушевљавали не само словеначки студенти у Бечу него сав словеначки народ. Особито је за словеначке напредне кругове у данима интензивног националног буђења претстављао управо револуционарну песму која није изостајала ни од какве приредбе и зато је, како опет јавља Венцајз у својој „Споменици“, због свога потсрекавања на изражавање националне свести била неко време чак и забрањена. Сустрећемо га у најразличитијим приликама. Тако су на „Водников дан“ 6 фебруара 1861 у Љубљани међу осталим „привлачним словенским песмама“ певали и „Напреј“, који се наводно особито одликовао. Исто тако су га певали на Водниковој прослави у Грацу 1862 г., на „беседи“ којом су 16 фебруара 1862 отворили цель-

⁷²⁾ Упор. НА IX/3, стр. 17—18.

ску читаоницу, на „беседи“ толминске читаонице у марту 1862, на народној забави у Випави септембра 1862, кад је „дуга врста драгих суседа наших, певајући Јенков „Напреј“, корачала за горичком заставом“, приликом отварања читаонице у Целовцу јануара 1864 итд. Са „Напрејем“ су закључили и прву „беседу“ читаонице у Љубљани 24 новембра 1861 г. Тако се види да су га врло брзо, већ у другој години од његовог постанка, усвојили и словеначки конзервативци на челу са Блајвајсом, који је такође присуствовао поменутој народној забави у Випави и био један од главних људи у љубљанској читаоници. Та песма је и током идућих година и деценија пратила све словеначке приредбе по целој Словеначкој са истом интензивношћу као прве две, 1861 и 1862 године. Са њоме су Словенци отварали или закључивали своје „беседе“, „таборе“ и друге приредбе, било да ју је певао хор или свирала музика.⁷³⁾ Задобијала је огромно признање и одушевљење, свуда и увек су писали о њој најзаноснијим речима из којих није говорио — а с обзиром на успех који је та химна доживела није могао ни говорити — осећај критичности, већ једино усталасано, до крајности узаврело национално расположење и одушевљење. Тако на 397 страни „Новица“ за 1861 г. читамо: „Ко не познаје ту песму која је већ чувена далеко по свету? Али кад речемо да је данашњи хор (наших тенора, басиста и других) тако мајсторски певао ту народну будницу да, можемо мирно рећи, још никад и нигде није била тако одушевљено певана, онда ће наши читаоци лако схватити радост са којом је то певање дочекано и која се није смирила пре него што су нам је јунаци певачи још једном отпевали“. Тада је певачки хор љубљанске читаонице водио познати композитор Антон Недвјед. Исте новине пишу на стр. 69 из 1862 г. да је „Напреј“ надахнуо „живом ватром“ све слушаоце. Тако је „Напреј“ у правом смислу речи постао симбол националне борбе свих Словенаца без разлике и без обзира на програме које су у словеначком националном, политичком и културном животу заступале поједине струје. Свуда је потпаљивао пламен борбе за културна, политичка а током времена и за економска права Словенаца против све жешће германског и германизаторског притиска, постао средство којим су се поједине вође народа и други достојанственици сјајно и веома ефикасно служили и које се одлично слагало са националним осећањима широких народних слојева. У томе је био и прави значај и вредност „Напреја“ у последњим деценијама прошлог века, кад је свестрано и успешно одиграо своју улогу, коју је наставио да игра и доцније.

Већ смо поменули да је „Напреј“ продро и постао омиљен и код других словенских, па чак и страних народа, разумљиво, због свога значаја, јер је претстављао ефикасан, потстрекивачки марш. Тако је сам Јенко навео да су га свирале „пруске војне музике“ „при уласку у Чешку и изласку из ње 1866 г., а руске војне музике приликом уласка у Плевну, Софију и Карс“ (НА,

⁷³⁾ Упор.: Н., 1861, стр. 49 и 396; Н., 1862, стр. 53, 69, 102, 321; Н., 1864, стр. 45; Н., 1881, летак у НУК у Љубљани, инв. бр. 135/48 и др.

IX/3, стр. 18). Мотив „Напреја“ су позајмљивали и поједини композитори и уносили га у своје композиције, где су га употребљавали на разноврсне начине. Тако га је за клавир преудесио Бењамин Ипавец, а Мирослав Вилхар је у својој „Polka française“, која је изашла 1863 г. под насловом „Напреј“, у почетку узео почетак Јенковог „Напреја“, као што је слично учинила и Ернести-на Зденчај (Zdenca) у Pastourelle (бр. 5) своје „Славске четворке“. Ако је хрватски „Домобран“ о тој четворци писао да је заиста то што казује наслов, наиме права словенска четворка,⁷⁴⁾ онда заслуга за такво мњење у много чему припада баш „Напреју“, који је композиторка делимично укључила у своју творевину и тиме такође нагласила какву је популарност уживао „Напреј“ међу словенским масама изван уже Јенкове домовине.

Вероватно је због тога дошло и до енглеског издања „Напреја“ приликом 25-годишњице његовог постанка, 1885 године.⁷⁵⁾ Превод буднице С. Јенка приредио је енглески публицист и словенофил Alfred Lloyd Hardy уз помоћ Словенца Андреја Јуртеле, са којим је Хардија упознао први предавач словенских језика и књижевности на Оксфордском универзитету и члан Словенске матице у периоду 1883—1909 г. W. R. Morfill. Енглески превод је штампан заједно с оригиналом и гласи:

With Slava's banner, forwards!
To shed heroic blood,
For native country's welfare,
Let rifle's voice resound!

With our weapons in our hands
We 'll thunder at the foe;
And in blood will claim the rights
Which home and hearth demand.

Mother dear was me entreating,
Arms around my neck was winding,
While my maiden near was sobbing;
My beloved stay thou here!

Farewell, mother, farewell, maiden!
Now my nation is my mother,
Honour, glory — my betrothed;
Fly then, let us, fly to arms!

„Напреј“ је заједно с Јенковом музиком изашао под насловом: *Напреј застава Славе! (With Slava's banner, forwards!) the Slovenian*

⁷⁴⁾ Н., 1865, стр. 175.

⁷⁵⁾ За то упор.: Сл., II, 1885, стр. 107 и 158; Крес В, 1885, стр. 328; N. Zupanič, Alfred Lloyd Hardy in Jugosloveni, Slovenski narod LV, 1922, бр. 161; Брежник П. В.: Енглески преводи из словеначке књижевности, Страни преглед I/2, 1927, стр. 165—6; Dobrovoljc S., Slovensko leposlovje v angleškem prevodu, Primorski dnevnik VI, 1951, бр. 35; исти, Dve zanimivi epizodi iz zgodovine slovensko-angleških kulturnih stikov, Novi svet, VI, 1951.

National March, or Patriotic Chant of the Slovenes, the South-Slavonic people of the provinces of Carniola, Carinthia, Styria, and Istria, etc. in the Austrian Empire. The Words by the Slovenian poet Simon Jenko. The Music by the Slovenian composer Davorin Jenko. Re-arranged as a solo for the Pianoforte; with interlinear English version by Andrej Jurtela and Alfred L. Hardy. Из тога текста види се да је у питању клавирска приредба „Напреја“, која, разуме се, није нова, јер ју је сам Јенко већ много раније приредио.

Приликом енглеског издања „Напреја“, које је у словеначким круговима узбудило разумљиво велико задовољство, „Слован“ је подвукао да ће тиме и Енглези „моћи уживати у прекрасној композицији нашег Даворина Јенка“ и А. Л. Хардија уврстио „у ону малу али часну врсту странаца који се својим извршним пером потежу у Европи за свету ствар словенства“. Изгледа да је Харди био и музички талентован, на што се у поменутом чланку ослања Нико Жупанич, тврдећи да је Харди од свог оца наследио дар и занимање за музику, чему имамо захвалити за то што су Енглези већ 1885 г. упознали текст и мелодију „наше Марсељезе“. Енглеско издање „Напреја“ Харди је такође поконио композитору Јенку, који је пожртвованом Хардију захвалио писмом на словеначком језику, што му је на енглески превео пре поменути W. R. Morfill. О том је писао већ Брежњик у „Страном прегледу“ 1927 г., стр. 165-6, и поново Ф. Добровољц у поменутом чланку у које се позива на причање Н. Жупанича о Јуртеловој кореспонденцији са Хардијем. Та писма је Жупанич и имао, али су му током Другог светског рата пропала.

Енглеско издање Јенковог „Напреја“ свакако спада међу знатне занимљивости у шареној историји те словеначке националне химне и потврђује чињеницу да се „Напреја“, како својим текстом тако и музиком, ускоро разнео широм Европе. За историју словеначке културе је то издање утолико значајније што представља први, по времену најстарији превод са словеначког на енглески језик.

Што је музичком страном „Напреја“ постигао толику популарност несумњиво је заслуга његовог првобитног, строго по начелу дводелног облика песме израђеног става који је својим карактером крепак, изразито револуционаран, заносан и потстрекивачки, мелодички сочан, а хармонски скроман, као више-мање све Јенкове хорске композиције. Али се то не може рећи и за додати трио који у целини ни формално не одговара првом делу нити постиже прави ефекат, јер је у поређењу са њим изразито лирски. Иако би та супротност израза у комбинацији с првим ставом могла бити занимљива, јер у реду А-В-С ипак ствара закључену архитектонски занимљиву целину, она ипак не одговара типу марша, буднице или химне, у које увршћујемо „Напреја“. То је увидео и народ који је песму певао и зато је усвојио првенствено први део, који је управо током дугих деценија остао у практичној употреби не везујући нужно за себе поменути трио.

Приликом педесетогодишњице „Напреја“ постављено је питање које је раније изгледало управо немогуће с обзиром на то

што је та химна сматрана некаквом националном светињом које се нико није смео дотаћи критичким пером. То је било питање оригиналности почетне мелодије. Начео га је филолог и музички историчар Даворин Беранич (1879—1923), врло критички дух који је између осталог утврдио и немачко порекло Јенкове „Na grobih” (Na grobeh, Blagor mu)⁷⁶. У музичко-књижевном прилогу деветог годишта „Нових акорда“ је на стр. 31 објавио чланак у ком је тврдио да је на формирање мелодије химне „Напреј“ утицао мотив који је нашао у Должановој збирци:



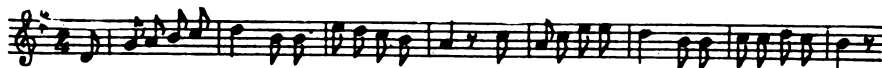
Za kru-ha sem je pro-su, pa saj mi ga ne. da

Пример: 1

Ако упоредимо прва два такта те мелодије са прва два такта „Напреја“ без претходног такта видећемо да се у длаку подударaju, као што бисмо и трећи такт „Напреја“ могли делимично упоредити са трећим тактом поменуте мелодије, кад бисмо га тумачили са становишта преокрета. Беранич је био уверен да је Јенков „Напреј“ постао под утицајем те мелодије и мислио је да се са „Напрејем“ родила „у оном срећном часу поново мелодија коју је наш народ можда већ столећима певао“. И да не би умањео Јенкову заслугу за то рођење, овако је закључио свој прилог: „У оном свечаном тренутку се словеначка душа заталасала у нашем Даворину, родила је словеначку мелодију којој не треба утирати пут до словеначког срца“.

У оно доба и с обзиром на славу коју је уживао „Напреј“, проблематичност оригиналности словеначке химне била је веома деликатна ствар која је дубоко погодила и самог композитора. Али, пре него према горњем питању заузмемо одређено становиште, треба да погледамо и друге варијанте које су се у тој проблематици појавиле и низ одјека који су у том правцу одјекнули после Бераничеве расправе.

Мало после тога је Фр. Кимовец објавио у „Словенцу“, XXXVIII, бр. 252, у чланку „Напреј застава славе — словенска народна химна“ здравицу коју је слушао у церкљанској жупнији, дакле у истој жупнији из које је био родом и Даворин Јенко:



Pr - ja-tu had si ho - du, pr - ja-tu tje si bio? Tam gori na pla-nin - cah sem ti-Bi-ce la - ste.

Пример: 2

⁷⁶) Упор. Kidrič Fr., SBL, I св., стр. 33

Кимовец тврди да је ту песму слушао још као дечак и да год 1889, кад је дошао у Крањ, у четврти разред, и тамо чуо скоро сасвим једнаку песму с текстом „Напреја“, још није био свестан да је то једна и иста песма. То му је пало на памет у Љубљани, негде 1895 или 1896 године, како тврди у поменутом чланку. Такође тврди да му је то исто потврдио и Андреј Вавкен тиме што је рекао да је живахни почетак словеначке народне химне узет према народној песми. На основу исказа две старе певачице из села Лаховиче у церкљанској парохији, које су му отпевале изложену народну песму, Кимовец закључује да је та песма певана још пре постанка „Напреја“ и да је искључено да би се народна песма угледала на уметничку, већ се свакако морало десити обрнуто. На основу свега тога Кимовец закључује да „извор наше народне химне треба тражити у народној песми која је била раширена у истој жупнији у којој је њен славни композитор угледао свет“. Но и он је хтео седоме композитору на што лепши начин доказати да његово очинство код „Напреја“ није нимало погођено овом тврдњом и написао је да је по његовом „мишљењу велика част за композитора што је у тренутку одушевљења нехотично и некако интуитивно узео из народа израз за своје снажно осећање и тај израз обрадио, исклесао, придодao му леп оквир у народном духу изрезан. Вероватно композитор није ни мислио на ону народну здравицу: на основу узвишене уметничке инспирације му се народна мелодија спонтано модификовала у свечану химну која је распаљивала срца у тешким борбама за словеначки народ...“

Али се Јенко никако није слагао са тим признањем и тумачењем и са тим тврдњама о извору „Напреја“. У броју 257 истог листа одговорио је и Кимовцу и Бераничу, истичући да му ни мелодија коју наводи Беранич ни она коју наводи Кимовец дотле нису биле познате и отуда је сасвим искључено да би иједну од њих могао употребити у свом „Напреју“. Обојици, Бераничу и Кимовцу, пребацује да га неоправдано сумњиче због плагијата и тиме му „старост загорчавају“. Исто тако оспорава Кимовчеве тврдње уколико се односе на А. Вавкена и мисли да Вавкен никад није рекао да је „Напреј“ узет из народне песме. Био је уверен да би га Вавкен, са којим је био дугогодишњи искрен пријатељ, на то сигурно упозорио.

Полемика око „Напреја“ није тиме окончана. У свом одговору Јенку, бр. 293 истог листа, Кимовец у чланку „Напреј застава Славе“ понавља своја ранија тврђења и додаје да је песма „Prjatu, kod si hodu“ још око 1880 г. у једном делу церкљанске парохије певана већ као стара. Али је порицао да је намеравао Јенку пребацити због плагијата, јер мисли да народне песме може употребљавати сваки и да је то и онако тежња одређених музичких кругова. Ако је Јенко то постигао, „може бити поносан и то убројити себи у част“.

Но Јенко није био ни са овим задовољан. Истрајно се држао свога тврђења и на поновни Кимовчев одговор објавио писмо, датирано 13 XI 1910, које му је послао Јосип Јенко, професор

из Серета у Буковини (в. „Словенец“, XXXVIII, 1910, бр. 297) у коме му је овај између осталог писао:

„Ko sem jaz hodil v cerkljansko šolo med 1860. in 1870., se je „Naprej“ v Cerkljah že pel. Takrat je bil moj učitelj rajni Vavken, ki je bolj odrasle šolarje Vaš „Naprej“ učil. To pesem so jeli prepevati po cerkljanski župni mali in odrasli ljudje.“^{76a)}

То би сигурно могло допринети Јенковој тези да је песма „Prjatu, kod si hodu“ позајмила своју мелодију из Јенковог „Напреја“, а не обротно. Међутим, исти Јосип Јенко додаје у поменутом писму:

„Narodne pesmi Kimovčeve „Prjatu, kod si hodu“ jaz nisem nikoli slišal ne v Dvorjah in ne v sosednjih vaseh cerkljanskih.“^{76b)}

Јенко је такође оповргао Кимовчеве тврдње о Вавкеновим изјавама следећим редовима поменутог писма:

„Rajni Vavken pa ni le šolarje, ampak tudi svoje pevke in pevce Vašo pesem „Naprej“ učil, in sicer kmalu nato, ko ste jo bili zložili. Jaz nisem nikoli slišal, da bi bil Vavken kedaj rekel, da je Vaša pesem „Naprej“ posneta po kaki narodni pesmi, nasprotno mi je rekel, da je pesem „Naprej“ neka izvanrednega in da se enaka pesem ne sliši v cerkljanski fari, pa tudi sploh nikjer.“^{76c)}

Колико су те изјаве Јосипа Јенка, синовца Даворинова, тачне, то је, разуме се, питање. Но ипак се њихова вредност и значај не могу мимоићи код оцењивања мотивске оригиналности „Напреја“.

Објавом писма Јосипа Јенка Даворин Јенко је са своје стране закључио горњу полемику и доцније се више није јављао. Али да је исто питање постављано и другде доказује интервју с Јенком, објављен у београдској „Трибуни“ бр. 3 из 1910 године. На питање да ли је мелодија „Напреја“ узета из каквих старих мотива, Јенко је одлучно одговорио да је мелодија „његов умотвор и да је плод тренутног одушевљења.“⁷⁷⁾

У ту полемику се умешао и уредник „Нових акорда“ Гојмир Крек, који се извинио Јенку што се приближује „Напреју“ са „операционим ножем“. Својим оштрим критичким осећањем је што је могуће објективнијим судом рашчланио Кимовчеве и Бераничеве тврдње, не примајући у целини ни ове ни оне и закљу-

^{76a)} У преводу: „Кад сам ја ишао у церкљанску школу, између 1860 и 1870 „Напреј“ је већ певан по церкљанској парохији. Тада ми је учитељ био покојни Вавкен који је одраслије ђаке учио да певају Ваш „Напреј“. Ту песму су почели по церкљанској парохији певати и млади и стари.“

^{76b)} У преводу: „Кимовчеву народну песму „Prjatu, kod si hodu“ ја нисам никад чуо ни у Дворју ни у суседним церкљанским селима.“

^{76c)} У преводу: „Пок. Вавкен није само ђаке, него и своје певачице и певаче учио да певају Вашу песму „Напреј“ и то ускоро иза тога кад сте је компоновали... Ја никад нисам чуо да би Вавкен кад рекао да је Ваша песма „Напреј“ узета по каквој народној песми, већ ми је обротно, рекао да је песма „Напреј“ нешто изванредно и да се слична песма не чује у церкљанској парохији, и уопште нигде.“

⁷⁷⁾ Упор. НА, X, стр. 12.

чујући да обојици недостаје довољно опсежно градиво да би њихова тврђења могла опстати. Дозвољавао је могућност да је у случају зачетне мелодије Јенкове химне „Напреј“ у питању ре-минисценција, истичући да нема ни најмањег повода да не верујемо Јенковој речи и да његову славу ускраћујемо. Мислио је да се Јенко може „несметано сунчати у заслуженом признању и непоколебаном поштовању својих земљака“.⁷⁸⁾

Тиме је дискусија о оригиналности „Напреја“ за тај мах закључена, али се доцније ипак продужила. Досада је Крек био свакако најстварнији и најумеренији у својем суду. Није преурадио и, са својим научним методима, којима се служио у своме музичко-критичарском раду, желео је да допринесе решавању проблематике и наговести пут којим би се ова коначно решила. Од горња два тврђења би Кимовчево било несумњиво важније од Бераничевог, кад би се доказало да је Јенко поменути песму збиља слушао и да је она у ма каквом облику утицала на обликовање „Напреја“. Наиме, мелодија коју наводи Кимовец се са малим изузецима потпуно слаже са првим мотивом (А) из првог дела Јенковог „Напреја“.

Али уз мноштво примера које пружају разни извори, обе поменуте тврдње добивају сасвим друкчије лице и поставља се могућност новијег, ширег осветљења и друкчијих закључака. Томе је много допринео и сам Крек, који је из збирке „Männerchoralbum“ (св. XII, стр. 14, оп. 146, бр. 3) објавио хор композитора Алфреда Дрегерта⁷⁹⁾ под насловом „Germania“. Ова композиција се по мотивици у првом и у делу другог такта сасвим подударно са одговарајућим тактовима почетка „Напреја“. Она је вероватно настала после 1860 године, јер је већ означена као оп. 146. Отуда је јасно, или бар вероватно, да Дрегерт ову мотивику није узео од Јенка а ни Јенко од Дрегерта.

То питање ће нам постати много јасније ако посегнемо у период пре настанка Јенковог „Напреја“, кад су, како је такође већ доказано, постојали примери сличне мотивике. Тако нам Камило Машек у пгвој свесци првог годишта свога музичког часописа „Cäcilia“, који је излазио од 1857 до 1859 г., на стр. 20 наводи „Kurzes Vorspiel mit Nachahmungen zum Credo, zu den „Hier liegt“, von M. Haydn“ са следећим почетком:



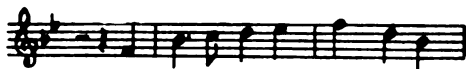
Пример: 3

⁷⁸⁾ Krek G., *Se enkrat Jenkov „Naprej“*, HA, X/1, 1911, стр. 2—3.

⁷⁹⁾ Композитор Алфред Дрегерт је рођен 1836 а умро 1893. Види: H. Riemann, *Musik-Lexikon*, V изд., 1900, стр. 269.

Мелодиска структура тога почетка (e-a-h-cis-d-e) у потпуности се слаже са почетком „Напреја“, док временски потиче далеко пре постанка Јенкове композиције.

Л. Зелпич је пак упозорио на сличност међу почетним мотивом „Напреја“ и Шубертове (Schubert) песме „Lob des Tokayers“⁸⁰⁾ која је постала већ 1815 године:



O křtlichar To—ka-ger, du

Пример: 4

У овом зачетку не запрепашћује само мелодиска једнакост прва два такта укључујући и претходни такт са зачетком „Напреја“, него такође и исти тоналитет (Б-дур) каквим се служио Јенко у првобитној варијанти своје композиције.

Истраживачима које је занимало откуда је Јенко могао добити инспирацију за мелодију свога „Напреја“ придружио се и Ст. Премрл (упор. такође СБЈ, св. III, стр. 398) који је упоредио Јенков „Напреј“ са Рихаревом мелодијом „Zveličar naš je vstal iz groba“⁸¹⁾ која се уз одговарајуће издвајање извесних тонова може поклапати са почетним тактовима „Напреја“:



Zve-li-car naš je vstal iz gro-ba, ve-sel prepevaj o křtjjan

Пример: 5

Ова Рихарева „visha“ је, појмљиво, старија од Јенковог „Напреја“ и Јенку ју је могао познавати, нарочито ако имамо у виду да је по његовим властитим наводима учио код Рихара. На то се ослонио и Премрл и дошао до закључка: „Јенко је несумњиво више пута чуо ову Рихареву песму и не би било никакво чудо да се та свечана мелодија пробуди у његовој души у тренутку тражења мелодије за „Напреј“.⁸²⁾ Ову своју мисао је Премрл још одређеније формулисао на страни 398 поменуте свеске СБЈ: да није доказано да би зачетак „Напреја“ био народни, како то претпостављају извесни писци, него је много вероватније да је Јенко главну тему своје химне саставио под утицајем поменуте Рихареве песме.

Ако бисмо у музичкој литератури наставили са тражењем примера који су по мелодиској основи слични почетку „Напреја“, врло је вероватно да бисмо нашли још многе могућности које нам не би божна колико осветлиле и разјасниле проблематику постављеног питања. Већ се и из ових примера из Шуберта, Машека-Хајдна, Дрегерта и Рихара и народних песама, које наводе

⁸⁰⁾ Schubert-Album, IV, стр. 148. Ed. Peters, бр. 791.

⁸¹⁾ Rihar G., Vishe za druge bukvice svetih pesmi, 1844.

⁸²⁾ Види ЦГ, XXXVII, 1914, стр. 143, извештај о Јенковој смрти.

Кимовец и Беранич, види сличност са почетком „Напреја“, која је у Кимовчевом и Рихаревом примеру најопсежнија. У сваком случају је почетак обликован са чистом квартром, као што се и интервалски односи даље мелодиске структуре, било у целини било у већем делу, поклапају са почетним тактовима „Напреја“. Шта је, дакле, утицало на Јенка и на што се у градњи своје мелодије ослонио? На тако постављено питање бисмо могли одговорити да су вероватне све изложене могућности, јер је Јенко вероватно све горње песме познавао — отада, то је друго питање, које би за решавање проблематике било врло важно, али га не можемо успешно решити, — а међу њима су највероватније верзије по Кимовцу и Рихару. На Кимовчева и Бераничева тврђења одговарао је сам Јенко и побијао их, на Крекову претпоставку уопште није одговарао, а даљим навођењима разних могућности више се није могао ни противити, јер је већ био у гробу.

Ако критички размотримо сва горња настојања око осветљења питања оригиналности мелодије „Напреја“, видећемо да није могуће одлучити се ни за једну наведену могућност. Оне су све подједнако вероватне и невероватне и, ма да су сразмерно многобројне, ипак ништа поузданије не поткопавају оригиналност поменуте мелодије. Тако за решавање проблематике остају само две могућности. По првој би се могло рећи да се Јенко потсвесно повео за којим било од истакнутих случајева, за једним или за већином њих или пак и за неким сасвим другим који нам уопште није познат. У питању би, дакле, била само реминисценција како је то претпостављао, или бар допуштао, већ Гојмир Крек. По другој могућности бисмо могли говорити о сродности осећања која су Јенку омогућила да почетак свог „Напреја“ формулише у познатом облику који је доцније изазвао толике дискусије. Познато је да се таква сродност често јавља код композитора и често одводи до разних погрешних закључака. Претпоставку о тој сродности осећања могли бисмо поткрепити са више гледишта. У првом реду треба имати у виду да је почетак са интервалом чисте кварте, која води у тонику, и изграђивање почетне мелодиске линије у опсегу октаве, која већ у почетку треба да истакне изразитост навале осећања, својствен многим композиторима разних стилских праваца и квалитета. Нарочито је код композиција или песама, које одушевљавају или желе распалити расположење почетна чиста кварта навише скоро уобичајена карактеристика која снажно уводи у расплет одушевљавајућег музичког доживљаја. У маршевима, здравицама и другим композицијама сличног карактера, у химнама, па чак и у композицијама које немају изразит акценат у буђењу јаких уводних расположења, она се, такорећи, јавља безброј пута. Па ипак у таквим случајевима не можемо говорити о реминисценцији, или бар не у већини случајева, — а још мање о плагијату. Јенко се таквом постепеношћу често служи, и већ његова, вероватно прва, композиција „Побратимија“ почиње чистом квартром навише и већ се у првом налету развија у оквиру чисте ок-

таве. Затим се не може пренебрегнути ни чињеница да већина наведених примера, који би доказивали утицај на постанак Јенковог „Напреја“, припада романтичарском стилском оквиру, у који као типичног претставника увршћујемо и Јенка. Иако су у том оквиру осећања јако диференцирана и изражавају се сасвим индивидуално, према оригиналној стваралачкој снази овог или оног композитора, ипак су међусобно некако сродна, јер их поред индивидуалних компонената усмеравају и више или мање исти или бар врло сродни погледи на обликовање уметничког израза. За рану романтику, која је карактеристична и за Јенково стваралаштво и за његов „Напреј“, била је таква сродност осећања, као уопште и у свим стилским правцима, врло карактеристична.

Наводећи разне могућности које поткрепљују поменути тезу у оквиру проблема оригиналности „Напреја“, сви су писци заборављали на чињеницу да се сва њихова дискусија врти само око почетних тактова првог, додуше главног, мотива или теме (А) првог дела „Напреја“ са формалном осномом А-В-А. Јер у целом даљем мелодиском развијању „Напреја“ нигде се више не могу наћи никакве сличности са даљим мелодиским расплетом навођених примера, уколико ови нису већ у постављеном облику закључене творевине (напр. Кимовчев пример песме: „Prjatu, kod si hodu“). Ова чињеница несумњиво не поткрепљује поменуте закључке које су поједини дискусанти извлачили из разних примера, иако су мелодиски мотиви „Напреја“, у складу са расплетом расположења садржине, међусобно врло разнолики и допуштају међусобну независност и у погледу евентуалног утицаја на овај или онај мотив. Али није могуће веровати да би страни утицаји, свесно или потсвесно, диктирали композитору израду искључиво почетних тактова „Напреја“, а затим потпуно ишчезли и тиме омогућили Јенку да у даљем обликовању развије своје властито стваралаштво, што би значило да је тек од места где су ови нестали био самосталан у својем музичком изразу.

При свему овом расветљавању изгледа да је најправилнија она претпоставка и закључак која мисли да сличност почетног мотива „Напреја“ са разним другим мотивима извире из сродности која је карактерисала осећања композитора и која је и друге композиторе и обликоваоце народних мелодија водила заснивању исте или сличне мелодиске основе. Мање је оправдана претпоставка да у овом случају имамо појаву реминисценције, иако ни ова теза, за коју нема довољно доказног материјала, не би умањивала вредност Јенкове оригиналности приликом стварања „Напреја“. И мада никад није навођена могућност да је поменути почетни мотив плагијат, како је Јенко погрешно схватио Беранича и Кимовца, чија су излагања, додуше, таква да би могла завести и у такво тумачење, упркос томе треба истаћи да би таква претпоставка била сасвим неправилна и то неупоредиво неправилнија од тезе о могућности реминисценције и као таква лишена сваког основа.

Од свих Јенкових хорова, који су у своје време обављали значајне патриотске улоге, „Напреј“ је несумњиво најзначајнији. Кад је читаоница у Љубљани прослављала 25-годишњицу „Напреја“, честитали су јој и Словенци из Целовца: „Нека химна „Напреј застава Славе“ непрестано одјекује за потстрек, част и славу и уједињено деловање свих Словена...“⁸³⁾ Ове речи су суштински обухватиле сав смисао који је имао „Напреј“ у тешким националним борбама Словенаца, као што се из њих огледа његова вредност која му не припада само у историском смислу речи, јер је своју свежину и потстицајни карактер очувао све до данашњих дана.

⁸³⁾ Словенски Народ, XVIII, бр. 100.

ПИТАЊЕ ДЕЛОВАЊА У ДОМОВИНИ

У јесен 1862 године Јенко је напустио студирање права и одлучио да прихвати позив српске црквене општине у Панчеву да преузме место хоровође тамошњег српског црквеног певачког друштва. Сигурно је већ увидео да је његов прави позив музика а не право, а то му с обзиром на његове дотадашње успехе на пољу музичког деловања није било нимало тешко, и вероватно се с лакоћом опростио од даљих правних студија и изгледа које би му пружао правнички позив. А како нам доказује његов рад у Словеначком певачком друштву у Бечу, у правцу хоровођског и композиторског деловања, био је и технички добро припремљен за нови позив који му ни у новој средини није претстављао ништа друго до продужење започетог рада и све веће усавршавање у музици.

Овде се нужно поставља питање зашто Јенко није отишао у Љубљану и ту можда нашао погодно место за своје музичко деловање. Одмах у почетку треба нагласити да у размишљању да ли да се одлучи за одлазак у Панчево или не, Јенка ни најмање није сметала нова, српска средина. Како је био сав прожет омладинским огњем и идејама панславизма, то је и са гледишта његове идеологије деловање међу Србима било у потпуној сагласности са његовом одлуком. Иначе је коначно могао и даље остати у Бечу и продужити студирање права. У Бечу је, додуше, живео доста скромно, али материјални разлози нису били повод његовој одлуци и ради њих није напустио своје универзитетске студије. Кад је добио панчевачку понуду, вероватно јој се одазвао не само због своје тежње за самосталним музичким деловањем него и због некакве мисије коју је у себи осећао услед своје идеологије и можда ју је узимао толико озбиљно да се осећао дужним да своје способности посвети братском српском народу. Са Србима је имао уске везе преко Словеначког певачког друштва, у које је српски елеменат у Бечу чешће долазио. Тако је још за време студија у Бечу имао са Србима чешће додире и вероватно осећао много заједничког с њима да му одлазак у чисто српску средину није изгледао нимало необичан, нити му се то чинило у супротности са његовим назорима и осећањима.

Али кад имамо у виду да се још као бечки студент прославио својим композицијама, нарочито „Напрејем“, и да је међу Словенцима био популарнији од сваког тадашњег словеначког

композитора, ипак се морамо упитати какви су га то мотиви временом више или мање издвојили из словеначког музичког живота и нужно га отргнули од дотадашњег деловања на пољу развијања словеначке музичке мисли. При томе се особито намеће конкретно питање да ли је Јенко икад имао намеру или жељу да остане у словеначкој средини и да у њој делује, и да ли су то хтели и желели словеначки кругови који су тада одлучивали о могућностима деловања словеначког композитора у словеначком главном граду.

Из разних извештаја можемо закључити да је Јенко желео остати и радити у својој домовини, да су му се пружиле могућности за то. На то нас наводи и Стритар, с којим се Јенко познавао за време студија у Бечу и који је са композитором одржавао пријатељске везе, високо га ценио и сваком приликом то и изражавао. Тако је Стритар између осталог написао и ово: „Да ли имамо људе који би, достојно помогнути, помогли да се наша народна музика подигне на прави степен? Где је толико слављени композитор по целом свету раширеног „Напреја“ и без приговора наш најгенијалнији композитор? Сигурно је био о државном трошку послат у Праг да тамо доврши своје музичке студије; затим му је у средишту словеначког живота додељена добра служба да ту живи без убитачних брига за насушни хлеб и само за своју уметност, да ту води певање читаонице, оснива народну позоришну музику и компоује кад и што хоће! — Вараш се, радознали странче! Муж о коме говориш није на месту где би с весељем и сигурно корисно радио у част свога народа! Потуца се по свету и час пребива у далеком Београду, где боље знају ценити његове способности...“⁸⁴⁾ Тим речима је Стритар доста цинички, али јасно, описао прилике које су владале у тадашњем словеначком водећем друштву и у већој или мањој мери биле од животне важности за сваког напредно усмереног словеначког ствараоца. Иказао је и то да Јенко није нашао места у тадашњој Читаоници у Љубљани, нити је добио прилике да суделује у стварању словеначке позоришне музике, која се тада развијала, као ни потпору за своје студирање музике. Познато је пак да је баш 1870 г. Јенко студирао у Прагу, где је врло тешко и сиромашно живео. Из његовог писма доцнијем посланику у крањском покрајинском сабору Вилему Пфајферу (P f e i f e r) види се да се преко В. Зарника, свог познаника из Беча, обратио на крањске посланике с молбом да би га бар за пола године помогли. Али његова молба није успела и зато је молио Фајфера за 30 форината да би се могао повратити у Београд.⁸⁵⁾ Дакле словеначки политичари, који би морали бдети над развојем словеначких уметника и интелектуалаца, одрекли су Јенку помоћ. Како истиче у поменутом писму, послао му је Ј. Блајвајс 70 форината, место замољених 100, под условом да их по повратку у Београд

⁸⁴⁾ С. (Стритар Ј.), З., 1870, стр. 387.

⁸⁵⁾ Барле Ј., Даворин Јенко у Прагу год. 1879, Св. Цецилија, XXX/2, стр. 47 ss.; Писмо Д. Јенка Вилему Пфајферу. Зарниково писмо Јенку, поменуто у овом писму, није сачувано.

отплаћује по 10 фор. месечно. Додуше, помагао се продајом својих песама (оп. 4 и 5), али му је то било недовољно за студије у Прагу. Све је то Јенка јако депримирао и у поменутом писму је поред осталог писао и ово:

„... остати tukaj več ne morem, ker nimam od nobene strani nobene pomoči; 14 dni že samo od kruha živim; to je življenje slovenskega umetnika, kterega pesme so se razširile po celem slovenskem svetu, in kateri je poskusil enkrat od tega živeti, kar bo za pesme dobil!“^{85а)}

Ово нам осветљава однос такозваних словеначких вођа према Јенку, у првом реду Блајвајса, који је тада одлучивао у љу-



Факс. 1: Програм концерта приликом Јенкове „беседа“ у Љубљани 1863 г.

бљанској читаоници или је бар имао најважнију реч у њој, и његовог круга. Јенко је вероватно више пута покушавао да нађе могућност и остане у Љубљани. Тако је у октобру 1863 г. помоћу

^{85а)} У преводу: „... овде више не могу остати, јер ни откуда немам никакве помоћи; већ 14 дана живим о самом хлебу; то је живот словеначког уметника чије су песме раширене по целом словенском свету и који је покушао да живи од тога што ће за песме добити!“

- „две госпођице новог г. хоровође (Ј. Фабијана, пр. писца) и певачког хора читаонице“ приредио „беседу“ на којој су изводили његове композиције „Naprej“, „Bogovi silni“, „Molitev (Slovenska himna)“, „K slovesu“ i „Mornar“.⁸⁶⁾ Из извештаја у „Новицама“ види се да је Јенко и сам водио хор читаонице и тако се и у Љубљани претставио као хоровођа. Такође је и пред одлазак у Праг приредио у Љубљани „беседу“, вероватно зато да би скупио нешто средстава за студије. „Новице“ из 1869 г. на стр. 433 јављају о томе и кажу: „Ко има храбрости да цело вече испуни својим делима мора бити свестан да његови умотвори нешто вреде. Живахна похвала присутне публике је потврдила мајстору „Напреј застава Славе“ да није сувише надувао своје наде. Радосно му честитамо на славном успеху“. Ипак је остало само на честиткама, похвалама и признањима његовом раду, јер се љубљански читаонички господари нису трудили да га придобију за читаоницу или за Драматично друштво.

Мада нису могли прећи преко његових успеха, јер су то биле чињенице које се нису дале избрисати, и мада им је „Напреј“ добродошао за њихове властите циљеве, ипак се словеначки конзервативци очигледно нису одушевљавали Јенком. Он је у њиховим очима претстављао присталицу омладинског покрета, који је био противан њиховом политичком програму, и, изгледа, нису желели једног таквог човека имати у читаоници, већ су се просто радовали кад се удаљио од њих. Додуше су „Новице“, које су биле у Блајвајсовим рукама, бележиле његове успехе у Панчеву и Београду, изражавајући чак и задовољство због њих,⁸⁷⁾ јављале о изласку његових композиција и осталим појединостама из његовог живота и рада, али су све то биле само речи без дела и иза њих се скривала стварна злобност према Јенку, коју је овај добро осећао, познавао и био уверен, како је писао у поменутом писму да „... bo prišel čas, da bom našim možem, posebno Bleiweisu odgovoril, in zato mi bo to pismo potrebno (mislio je na Zarnikovo pismo koje mu je za ilustraciju poslao i želeo da mu ga Pfajfer vrati. Prim. pisca)“.^{87a)} Особито је био огорчен на Блајвајса, јер му је било јасно да му је он онемогућио деловање у љубљанској Читаоници а тиме и у Љубљани. Сем тога је са њим имао и нарочите рачуне у погледу замољене помоћи и поменутог зајма, као и због његовог односа према Јенковим композицијама. Наиме, приликом изласка оп. 4 (Српске хрватске и словенске песме) изашао је у „Новицама“ приказ који се бавио појединим композицијама те збирке и изражавао мишљење да би „овде онде желели да се генијални композитор сувише не натеже да буде оригиналан, тј. да се окане сувише фрапантних модулација и претераних ритмова. „У средини — у златној скледи“ каже наша пословица које се и композитор мора држати“.⁸⁸⁾ Додуше

⁸⁶⁾ Н, 1863, стр. 350, 357.

⁸⁷⁾ Упор. Н, 1867, стр. 241, 1868, стр. 80, 1869, стр. 396, 1870, стр. 69, 277 итд.

⁸⁷⁾ У преводу: „... да не доћи време кад ћу нашим вођама, особито Блајвајсу одговорити и зато ми је то писмо потребно“.

⁸⁸⁾ Н, 1870, стр. 12.

писац овог приказа није потписан, али је то сигурно био Блајвајс, који се одушевљавао Флајшманом и његовим савременицима и није волео ништа што је мирисало на напредност, радо је поучавао и делио савете чак и онде где се стварно није разумевао, као што је случај баш с поменутом оценом Јенкових композиција. То му Јенко свакако није ни заборавио ни опростио, иако никад није имао прилике да се с њим обрачуна, како је то наговестио у поменутом писму.

Нема сумње да је Стритар добро познавао узроке због којих Јенко није могао доћи у Љубљану. Мада их конкретно није наводио, ипак се из његових списа јасно види где их треба тражити и да они нису били у самом Јенку. Тако је напр. написао и ово: „Кад би је (мислио је Јенкову мајку, прим писца) даље упитао, шта га је одвело тако далеко, у туђу земљу, свакако би му одговорила да овде, у својој домовини, није могао наћи хлеба. И тај одговор био би збиља истинит. Овде би ко могао очекивати да почнем јадиковати о незахвалној домовини која не зна ценити своје одличне синове и тера их да траже хлеба по туђим земљама; због тога што недостојни људи заузимају места итд. Али се не треба тога плашити. Једном сам нешто тако рекао о Даворину Јенку. Штета је сваке речи! Вероватно би и Даворин, кад би сад дошла каква словеначка депутација да га зове кући, одговорио људима да у божјем имену иду откуд су дошли. Он је, иако на турској граници, себи нашао место где га људи поштују како за службује. Код мало кога се тако јасно као код Даворина Јенка показала истинитост пословице: „Nemo propheta in patria”.⁸⁹⁾ Ту закључну мисао су формулисали и Левец у свом извештају о премијери Јенкове „Врачаре“ у II годишту „Љубљанског звона“, стр. 436 и А. Фекоња приликом 25-годишњице „Напреја“ у „Словану“ 1885 г. на стр. 168. Поред тога је Ф. Левец додао и следеће: „Да се што такво могло догодити код нас, то остаје вечита мрља на Словенцима“.

Но све то ипак није Јенка искоренило. Он је и после тога, кад се дефинитивно одлучио за деловање међу Србима, а то је вероватно било тек са уласком у Народно позориште у Београду, одржавао уске везе са својом ужом домовином. Као и раније, тако је и сада за време ферија редовно долазио у свој родни крај Дворје и Церкље, где је доцније у том циљу купио и кућу. Одржавао је сталне писмене везе са извесним личностима свог словеначког круга, а нарочито са композитором Андрејем Вавкеном. Кад је Вавкен 1898 г. умро, Јенко га је искрено ожалио, јер је у њему изгубио једног од својих најинтимнијих познаника који су су га везивали са родном грудом.⁹⁰⁾ Кад би год дошао својој кући, вазда је присуствовао разним народним приредбама у околини. Тако напр. читамо у „Новицама“ за 1867 г. на 233 страни: „Особиту радост је изазвала здравица присутном песнику словеначке народне химне „Напреј“ г. Симону Јенку и исто тако присутном

⁸⁹⁾ Jos. Stritarja zbrani spisi, 1888, VI, str. 346; isti, Spomini, Z, VI.

⁹⁰⁾ Prilikom smrti A. Vavkeno poslao je njegovoj udovici pismo, datirano 22 aprila 1898 u Beogradu. Rukopis čuva prof. E. Vavken.

композитору те песме г. Даворину Јенку, који је из Београда дошао за неколико дана у своју домовину“. То је било приликом првог излета „Сокола“ у Камник. Али сигурно са конзервативним политичарима није имао ужих додира, а није их ни тражио, јер је са њима имао лоша искуства, изузимајући Л. Томана, кога је познавао још са приредаба Словеначког певачког друштва у Бечу, куда је Томан, који је раније био симпатичан омладинцима а доцније им се својим опортунистичким становиштем у питању дуализма једнако замерио као и сви Блајвајсовци, радо долазио.

Иако Јенко није никада непосредно деловао у Словенији, опет је словеначка јавност била са њим најтешње повезана преко његових композиција. Његови хорови и соло песме, не само словеначке него исто тако и српске; певани су свуда и, такорећи, није било словеначке приредбе током дугих деценија на којој не би изводили бар једну његову ствар, ако при томе изузмемо „Напреј“, који је постао химна којом су отварали и закључивали све приредбе. При томе је нешто потпуно јасно, а то је да је на словеначку музичку продукцију Јенко утицао више-мање непосредно и после свога одласка у Панчево, при чему мислимо на утицај који је његово стваралаштво имало на широке словеначке масе и на формирање словеначког хорског стила. Разумљиво је да тај утицај није могао бити толики колики би могао бити кад би он стално радио у словеначком оквиру, са чиме би развоју словеначке музике могао допринети много више него што је допринео. А шта је за његов лични развој претстављало деловање међу Србима и како би се могао усмерити његов развој у словеначкој средини, то ће нам показати његово уметничко деловање у периоду од 1863 г. даље.

Свакако се Јенко после 1862, а особито после 1870 године, непосредно издвојио из словеначког композиторског круга. Упркос томе му Стритар још 1880 године даје место активног члана међу словеначким композиторима, истичући да иначе „свакоме своја част, али је Даворин Јенко ипак први, за њим је неколико размака, па онда тек нек се ређају други како је коме драго... Он је, ако не већ једини, а оно најбољи словеначки композитор. . .“⁹¹) То тврђење је било донекле ризично у тренутку кад је Јенко био већ реномиран српски композитор и кад су Бењамин Ипавец, Антон Ферстер (Foerster) и Фран Гербич постајали све виднији радници на пољу словеначке музике, али опет има свој значај и важност у целини Јенковог композиторског деловања, иако је тада Јенко већ био изгубио непосредни контакт са словеначким музичким стваралаштвом. Збиља је неразумљиво то што Јенку није било омогућено деловање у оквиру словеначке музике, која је 60-тих и 70-тих година прошлог века била тако јако скромна, те би јој Јенков рад донео много свежег полета и знатно убрзао њен развој. То је Стритару, Левецу и другим напредним словеначким културним радницима оног доба било сасвим јасно, али није било јасно конзервативцима, чији су политички циљеви и зао-

⁹¹) Јос. Стритар, З., 1880, стр. 382.

стали на зори потискивали питање словеначких културних потреба у позадину и прилагођавали их себи. Али ако Јенково отсуство није користило развоју словеначке, а оно је његово присуство међу Србима утолико значајније за развој српске музичке културе.

ПАНЧЕВАЧКИ ПЕРИОД

Јоп кад се одлучивао за одлазак у Панчево, Јенку је било прилично јасно откуда му се стављају сметње за рад у ужој домовини. Те сметње су у доцнијим годинама биле све опипљивије. Но његова одлука за одлазак у Панчево претставља почетак новог раздобља у његовом развоју који би, да се настанио у Љубљани, можда био доста друкчији.⁹²⁾

Све до краја 1862 г. је српска певачка омладина услед сметњи војних власти и оскудице одговарјућег стручног вођства била сасвим неорганизована. Додуше је Панчево у певачком погледу и дотле већ имало неку традицију, јер је српска православна црквена општина у Панчеву још у марту 1838 године у својој цркви увела нотно певање по узорима руске цркве и тиме положила темеље доцнијем певачком друштву. Али да би панчевачка српска омладина добила могућност систематичнијег певачког деловања, одлучила је српска православна црквена општина да добави за тај циљ погодног хоровађу. О томе њеном, за развој Панчевачког српског црквеног певачког друштва необично важном, настојању налазимо различите верзије. Тако нам М. Томандл на стр. 87 поменути „Споменице“ наводи тврђење Б. Бошковића да је Певачко друштво позвало из Беча Даворина Јенка на основу препоруке Товачовскога. Исти Томандл у истој Споменици, стр. 112, доказује, на основу сачуваних записника са седница Српске православне црквене општине у Панчеву, да је та општина на својој седници од 21 јуна 1862 г. одлучила да замоли Јозефа Хелмесбергера (1828—1893), који је од 1859 г. био директор бечког конзерваторијума а доцније концертни мајстор дворског позоришног оркестра и дворски капелник, да јој нађе способног учитеља певања („пјенија“), по народности Чеха, коме би могла дати 500—600 форината годишње плате и стан, ако не буде ожењен. Са таквим човеком би закључили уговор за годину дана. Хелмесбергер јој је препоручио Даворина Јенка, са чиме

⁹²⁾ Одавде даље углавном следим, уколико се то односи на Јенков боравак и диригентско деловање у Панчеву, др. М. Томандлу који је поред осталог, на основу опсежних сачуваних извора, приликом 100-годишњице Панчевачког српског црквеног певачког друштва, испрпно обр-
радио и период Даворина Јенка (1863—1865). О томе упор.: Томандл, Спо-
меница Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Панчево, 1938;
ЈМС, књ. 344, стр. 210; исти, Уговори Даворина Јенка са Панчевачком
српско-православном црквеном општином, ГИД у Новом Саду, VIII, 472—5.

је поменуто општина била задовољна, мада није био чешке народности. Ту настаје несугласица појединих писаца у питању по чијој је препоруци Јенко дошао у Панчево. Томандл одбацује тврђење „Српског дневника“ из 1863, бр. 19, да је Јенко дошао на препоруку Корнелија Станковића и остаје при горњем тврђењу у погледу Хелмесбергера, што иначе, налазимо већ 1890 г. у поменутој Ракушиној књизи, а доцније и у поменутом В. Р. Ђорђевићевом чланку („Св. Цецилија“, 1936, стр. 3, упор. уз то и: исти, Прилози биографском речнику српских музичара, САН, пос. изд. књ. CLXIX, стр. 20), у поменутом Мантуанијевом опису Даворина Јенка и др. Ипак сматрамо да је поменуто несугласица настала услед неког погрешног сватања постављеног проблема. Наиме, није спорно то да је Хелмесбергер препоручио Јенка, али је питање да ли се он на то одлучио на основу властитог познавања Јенкових способности или на основу чијег савета. Јер, наиме, није немогуће да је Хелмесбергер у тој ствари тражио мишљење како од Товачовског тако и од Станковића. Товачовског због тога што је панчевачка црквена општина желела учитеља певања који је чешке народности, па можда овај није познавао ни једног подесног који би био пореклом Чех и који би задовољио истакнуту жељу, а Станковића затим, кад није могао добити задовољавајући предлог од Товачовског. Станковић је, врло вероватно, познавао Јенка, јер је, као ватрени једномишљеник српског омладинског покрета, вероватно учествовао на разним приредбама на којима је суделовао Јенко као хоровађа Словеначког певачког друштва и као композитор. Ако ништа друго, свакако је познавао његов „Напреј“, као и Товачовски, са којим се Јенко сретао у културном деловању и удруживању бечких Словена. Отуда је могуће да су Јенка препоручили Хелмесбергеру или Станковић или Товачовски, или обојица, и да га је овај затим препоручио панчевачкој црквеној општини. Та претпоставка је врло оправдана, јер се једино у том смислу може разумети улога Корнелија Станковића, коју помиње и С. Калик на стр. 20 „Споменице београдског певачког друштва“, и Товачовског, а можда не у директном смислу како би произлазило из тврђења Бошковића, писца у поменутом „Српском дневнику“ и Мантуанија на стр. 64 поменутог прилога.

У поменутој расправи, објављеној у Летопису Матице Српске, Томандл тврди да је Јенко дошао крајем децембра, а у поменутој „Споменици“ почетком јануара идуће (1863) године на место хоровађе „хармониског коралног црквеног певања“ српске мушке и женске омладине и школске омладине у панчевачкој реалци. Вероватно је немогуће, утврдити тачан дан његовог доласка у Панчево. У „Новицама“ од 10 децембра 1862 је, на стр. 424, у извештају о Јенковим најновијим песмама (оп. 3) забележено да се њихов аутор, „како чујемо, већ преселио у Панчево“. Ако је то тачно, онда би значило да је Јенко на место свог новог деловања стигао већ почетком децембра 1862, дакле, скоро месец

дана раније него је црквена општина закључила уговор с њим (213 јануара 1863). Тим уговором се црквена општина обавезала да даје Јенку 500 форината годишње на рачун хонорара и 100 форината за стан, док се Јенко обавезао да ће радити три сата дневно са певачком и школском омладином и да ће је с највећом прецизношћу учити хармонско обредно црквено певање и о празницима и недељама водити певање на потпуно задовољство црквене општине. Уговор је склопљен за две године са правом тримесечниот отказа и са клаузулом да се у случају кршења горњег уговора обе странке подвржу пресуди изабраног суда.

Подаци којима се служио Томандя приповедају да се Јенко у почетку јако трудио за напредак Певачког друштва, бринуо се за нотни материјал и организовао лепу књижницу. Успоставио је везе са Словенским певачким друштвом у Бечу и са „Колом“ у Загребу и од њих добивао разне хорске композиције, које је спремао са својим певачким хором. Кад је увежбао хор, који је иначе и пре њега успешно деловао, почело је Певачко друштво приређивати „беседе“, које су се затим често ређале постижући велике успехе, а Јенку признање које се види и из записника седнице 6 фебруара 1864, где је записано да га је одбор похвалио и одлучио „да из признателности прама заслугама Хороуправитељевим ставља своју захвалу лепе успомене ради на Даворина Јенка, у свој записник“. Програми тих „беседа“ су нам само делимично сачувани, но опет из њих можемо разабрати да је Јенко организовао мешовити хор, као и то које су композиције извођене. Пошто су на програму тих „беседа“, разумљиво, биле и његове композиције, то нам је утолико важније што тиме можемо следити његово стварање и бар делимично временски одредити постанак појединих његових композиција.⁹³⁾ Тако нам „Даница“ из 1864 г. на страни 159 јавља да је 22 фебруара у Панчеву одржана „беседа“, коју је дало српско црквено певачко друштво под управом хороуправитеља г. Даворина Јенка и уз суделовање г. Корнелија Станковића“. Дакле, већ овде срећемо Корнелија и Јенка у узајамном уметничком суделовању, што још јаче потврђује мишљење да су били повезани још у време Јенковог боравка у Бечу и да је Станковић са своје стране утицао на Јенков долатак у Панчево. Та сарадња је настављена и доцније и, како ћемо доцније видети, била је за Јенка особито значајна. Али 1864 г. Јенко није искључиво деловао у Панчеву, где је било средиште његове делатности. Тако нас „Даница“ из те године, на 714 страни, извештава да је 25 октобра „познати композитор г. Даворин Јенко приредио у Новом Саду беседу једну уз суделовање овдашњег певачког друштва“. То значи да је и овде амбициозно и с успехом проширивао своје деловање изван свог сталног делокруга и тако се афирмисао и у том значајном културном центру војвођанских Срба.

Пошто се у уговору одређени рок полако приближавао крају, то се управни одбор Певачког друштва са своје седнице од 2 августа 1864 обратио Јенку с питањем да ли намерава и даље

⁹³⁾ О томе упор. Д. В (1864), стр. 128, 159 и 841.

остати његов хоровања. На то питање Јенко није одмах одговорио, јер је, изгледа, имао и неке друге планове који му нису пошли за руком, те је тек на седници 2 септембра одговорио „да му је мило што може да саопшти могућност остајања свога још за три до четири године, ако му сл. црквена општина годишњу плату од 600 фор. са 200 фор. повисити изволи“. У том емилу је 12 септембра упутио писмо црквеној општини, која је на својој седници од 20 септембра изашла у сусрет Јенковој молби и 29 септембра му саопштила своју одлуку. Гиме је Јенко намеравао продужити свој боравак у Панчеву за период 1865—1868 г. У поменутом уговору, склопљеном 6 октобра 1864 г., такође је одређено да се поред дужности према црквеној општини Јенко подређује прописима које одређују правила Певачког друштва. Ова последња клаузула је врло карактеристична, јер се из ње осећа неко неповерење према Јенку, чији је конфликт са Певачким друштвом уствари почео много пре потписивања новог уговора. Јенко је већ у поменутој молби за повећање плате устао против тога да би он био крив што се сваке недеље не пева у цркви, јер је кривица до певача, који због своје запослености не могу увек долазити у цркву. На истом месту је изразио мишљење да се од певања с мушком омладином врло мало може очекивати и то због врло неуредног посећивања наставе, као и због тога што „немају правога замашаја у гласу“. Женску омладину је, напротив, похвадио на оба места, констатујући да су девојчице већ дотле доспеле да могу певати у цркви. Овим примедбама је Јенко, иако само посредним путем, већ реагирао на молбу 12 певача, поднету управном одбору и прочитану на седници 2 септембра, у чијој је 2 тачки изражена жеља да „одбор, а не хороуправитељ решава, који ће од суделујућих чланова у само- и четвороспевима суделовати“, а у тачки 3 „да се хороуправитељ позове, да своје понашање према члановима на задовољавајући начин удеси, да своје дужности точније извршује, на време у цркву долази, и у њој се разговарања окане, да се не би при појању више погрешке правиле. Веле, даље, да би се тим опасност, која опстанку друштва грози, уклонила“. Због ове последње тачке је управни одбор замолио Јенка да по своме заступнику увек јави кад ће доцније стићи на службу, а певаче упозорио да се и бни уздрже од разговарања у цркви. Становиште певача који су се жалили на Јенка санкционисала је и годишња скупштина Певачког друштва 6 септембра исте године.

Сад нам је много разумљивије зашто Јенко није одмах одговорио да ли намерава продужити своју погодбу или пак закључити нову. Да му се пружала икаква друга могућност, он вероватно не би даље остао у Панчеву. Томандл тврди да је неспоразум између Певачког друштва и Јенка настао Јенковом кривицом, јер се он није више довољно бринуо за свој рад и вероватно је неуредно долазио у школу и цркву. Али се, вероватно, сва кривица ипак не може свалити на Јенка, који се свакако

није могао одушевљавати радном неуредношћу школске омладине. Но опет изгледа да због тога није дошло до поменутог неспоразума, већ можда у првом реду због тачке 3 и, нарочито, због тачке 2 поменуте жалбе певача, којима су ови преко управног одбора хтели да ограниче компетенције његовог уметничког вођства певачког хора. А то је, свакако, за Јенка, који је имао одређена уметничка начела и није допуштао мешање других у та питања, најосетљивија тачка, која је, сасвим вероватно, била и најјачи разлог насталог спора, сасвим сигурно јачи од оног у тачки 3. Како из поменутог градива можемо проценити, поједини чланови певачког друштва били су незадовољни Јенковим начином избора певача за солопесме и квартете. Сигурно су се осећали лично увређени, и то је дало повод за развијање неспоразума. Дотле нас тачка 3 унеколико уводи у Јенков карактер. Из ње бисмо могли закључити да се Јенко према појединим певачима и певачицама односио унеколико безобзирно из којих било разлога: можда стручног карактера, а можда и не, што без конкретног градива, које нам недостаје, није могуће утврдити. А да је Јенко у својим погледима и захтевима који су се односили на његов уметнички рад био доста својеглав, па чак и самовољан и непопустљив, то је стварно доказао већ и досадашњи опис његове личности.

Тај се неспоразум све више повећавао. На седници управног одбора 2 септембра 1864 г. решено је да Певачко друштво суделује на концерту Немачког мушког певачког друштва 6 новембра исте године где би отпевао две српске песме, док би његов хор у заједници са хором сличног друштва из Земунa отпевало „Die Sangerhymne von Herzog Ernst“, на што би за узврат сви заједнички отпевали једну српску песму. Али је Јенко у октобру отишао на допуст, у Љубљану, где је 16 октобра приредио једну беседу („Даница“ 1863, бр. 46). Допуст му је истицао 25 октобра, али се он ни после тога није у право време вратио, иако нам је из већ цитираног 44 броја „Данице“ (V) познато да је истог дана приредио „беседу“ у Новом Саду. Исти извор извештава да током идућих 15 дана намерава „г. Јенко још једну беседу дати у Новом Саду“. То је, дакле имало бити око 10 новембра, кад се Јенко, већ давно морао вратити на дужност, дакле неколико дана после концерта поменутог немачког певачког хора. Директно нам није могуће објаснити зашто се Јенко није благовремено вратио, иако је био службено обавезан на то. За то бисмо могли извесне разлоге тражити у његовом сукобу са Певачким друштвом. А вероватно бисмо их бар делимично могли објаснити и претпоставком да Јенку, увереном омладинцу, човеку који је сав пламтео ватром панславистичких идеја које је дуго времена изражавао у своме раду, није било по вољи суделовање на концерту Немачког мушког певачког друштва и да се чисто идеолошки није могао сложити са тим да на таквој приредби води свој хор. Мислим да је та претпоставка највероватнија и да нам може објаснити тај догађај због кога су, услед његовог својеврсног расплета, Јенкови односи према Певачком друштву постали још

гори и све се жешће заоштравали. Кад је друштво, наиме, увидело да се Јенко не намерава вратити до поменутог концерта, замолило је хоровађу земунског црквеног певачког друштва Вацлава Хорејшека да га овог пута замени, чему се Хорејшек и одазвао. За захвалност, а сигурно и због тога да би Јенко осетио незадовољство друштва због његовог одсуства, Певачко друштво је Хорејшеку даровало прстен са монограмом и изабрало га за почасног члана. Све ово и спор са управним одбором, који је од Јенка захтевао објашњење зашто је прекорачио допуст, расрдило је и иначе осетљивог композитора, за кога записник седнице од 22 новембра каже да је према одбору показао мало поштовања услед чега му се забрањује даље присуство на седницама. Управни одбор је одлучио да распише конкурс за новог хоровађу, али се са тим није сложила црквена општина, која је покушала да помири Јенка и Певачко друштво. На скупштини од 29 новембра, којој Јенко није присуствовао, примљен је у смислу поменутих настојања црквене општине следећи закључак: „Почем короуправитељ, док дужности своје испуњава ником одговарати нема, решава се, да у случају неиспуњавања дужности одбор певачког друштва преко свог претседника на одговор позове га“. Овим је Јенко стварно био подређен одбору и, ако би хтео и даље остати на своме месту, морао би се извинити због свога понашања према управном одбору, да би овај променио своје становиште према њему. Пошто тренутно још није имао друкчијих и бољих изгледа за запослење, Јенко је то доиста и учинио на седници 1 децембра. Затим је водио још „беседу“ 5 децембра и отада се више није појављивао у Певачком друштву. Због сукоба са члановима Певачког друштва још више је занемарио своје дужности. А кад је на седници 28 фебруара 1865 г. био „последњи пут“ опоменут да уредно извршује своје дужности, он је још пре свршетка седнице поднео оставку на службу. Но како је у смислу уговора имао на то право тек после истека уговора, одбор је његову оставку поднео црквеној општини, која ју је примила, јер је било сасвим јасно да је после свих поменутих догађаја Јенково даље деловање у Певачком друштву постало апсолутно немогуће. Његове послове је затим неко време обављао М. Јовановић, а 18 априла је расписан конкурс за новог хоровађу и примљен је Славољуб Лжичар.

Без обзира на јака унутрашња трења и несугласице које су настале током његовог деловања и без обзира на упућене му прекоре, који су делимично оправдани, како то правилно констатије М. Томандл, док их делимично треба посматрати са гледишта приказаних момената, може се мирно казати да су Јенкове заслуге за Панчевачко српско црквено певачко друштво врло значајне. За време његовог деловања се певачки хор квалитативно јако подигао и, поред црквене, почео систематски гајити и световну песму. На таквој се основи могао и после Јенковог одласка успешно развијати и жњети успехе који се виде из његовог даљег деловања.

Иако је Јенко напустио Панчевачко српско црквено певачко друштво у знаку оштрог спора и дубоко увређен, ипак је са њим доцније успоставио пријатељске односе. Изгледа да су успомене из Панчева биле сувише јаке да би их могао наједном избрисати. Истовремено не смео заборавити да је Јенко у поменутом сукобу имао много присталица који се нису елагали са становиштем управног одбора Певачког друштва, што су конкретно доказали тиме што су и они заједно с Јенком изашли из певачког хора, што је опет изазвало нова трења, тако да се рад Певачког друштва могао усталити тек после дужег времена. Такође је и време изгладило све супротности и, како нам извори доказују, Јенко је доцније, преко Мите Топаловића, слао многе своје композиције истом Певачком друштву, као што је то исто друштво помагало Јенка на његовим студијама у Прагу. Током времена су све предрасуде ишчезле и друштво је, осврнувши се на своју прошлост, увидело шта је у његовом развоју претстављао Јенко. Кад су у Београду прослављали 25-годишњицу Јенковог композиторског рада, хтела је тој прослави присуствовати и делегација Певачког друштва из Панчева и приредити свечану „беседу“, али је власт то забранила. Како су обострано уређени ти односи можда нам најбоље показује Певачка химна коју је за Панчевачко српско црквено певачко друштво компоновао Јенко 1868 године.⁸⁴⁾ Наиме, то друштво је већ 1865 године желело имати своју химну са којом би прославило своју крсну славу. Замолили су Лазу Костића да им напише текст, што је он и учинио. Затим су расписали конкурсе за композицију која је имала бити у облику мушког хора, а у жири за оцену предложених композиција су изабрали Товачовског из Беча, Адолфа Поздена из Прага и Алојза Хуилчкку из Хрудима, дакле, све саме чешке музичаре, сигурно због тога што Срби, изузимајући Корнелија Станковића, који је умро исте године, нису у то време имали довољно изразитих музичара. Све достављене композиције је жири одбацио, према Томандловом тумачењу не само због неодговарања самих композиција него и због нејасног стила песме, тј. текста са којим ни композиције нису могле успети. Затим је нови текст написао Јован Јовановић-Змај, а компоновао га је Јенко за мушки хор уз пратњу клавира. Томандл напомиње да није познато ко му је и када дао ту песму за компоновање, пошто је иначе са друштвом био у завади. Али можемо претпоставити да је за то време тај сукоб био јако или можда и сасвим изглађен, иначе Јенко никад не би компоновао за Певачко друштво. Друштво је Јенкову композицију, заједно са другим предложеним композицијама, послало на преглед Товачовском, а затим ју је на седници августа 1868 г. прихватило за своју химну, коју су први пут певали на својој „беседи“ 1875 године и доцније доста често. Иначе ју је певачки хор Панчевачког певачког друштва намеравао певати већ 4 децембра 1869 г. у панчевачкој Успенској цркви на неком духовном концерту, који панчевачко српско свештенство није до-

⁸⁴⁾ Види: Томандл М., Историјат Певачке химне Панчевачког српског црквеног певачког друштва, ГИД у Новом Саду, X, стр. 73 сс.

пустило и зато није ни извођен. У регистру књижнице нота панчевачког Певачког друштва води се под називом „Поју Богу“, а иначе се наводи и као „Појмо Богу“ или као „Певачка химна“. По стилу је романтична, а мелодиски изразита, тако да је можемо мирно уврстити међу најбоље Јенкове хорске композиције.

Било би сувише преуко кад бисмо Јенков значај у периоду од 1863 до 1865 г. оцењивали само са гледишта његовог рада у Панчевачком српском црвеном певачком друштву, где је радио као хоровађа и у певачкој николи као учитељ. Његов боравак у Панчеву је, несумњиво, много важнији по раду на композиторском пољу. Кад је Јенко дошао у Панчево, морао је неопходно рачунати са два моћна и веома важна чиниоца. Први је био тај што је Певачко друштво од њега поуздано очекивало да за потребе његовог певачког хора компонује, како је то раније очекивало и Словеначко певачко друштво у Бечу. Тада је српско музичко стваралаштво било тек у повећу и тек је, после почетних покушаја Јосифа Шлезингера и Николе Ђурковића, праворећи, Корнелије Станковић заорао прву бразду на сасвим запуштеном пољу српске музике. Због велике оскудице у оригиналном домаћем хорском стварању морали су се сразмерно ретки српски хорови служити туђим, што је временом све јаче истицало потребу властитог композиторског кадра. И са те стране је Јенко био добродошао у Панчеву, па иако није био српског, а оно бар словеначког порекла, иако је Корнелије Станковић играо какву било, посредну или непосредну, улогу у питању његовог доласка у Панчево, сигурно је то чинио на основу увиђавности да је Јенко способан композитор и да ће допринети развоју српске музике. Иста ствар је морала водити и Товачовеког, уколико је овај учествовао у Хелмесбергеровој одлуци да Јенка препоручи Певачком друштву у Панчеву. Други пак чинилац о коме је Јенко у усмеравању свога рада морао водити рачуна, што му је с обзиром на његову идеологију било уколико лакше, био је моћни препорудилачки покрет међу Србима у Војводини који се после 1860, кад је српска Војводина била укинута (15 децембра) и прикључена Мађарској, још јаче утврдио у вези са српским омладинским покретом.

Поменути чиниоци утицали су на Јенка у двоструком смислу: у погледу интензивности композиторског рада и у погледу идејног усмеравања компоновања, а преко тога и у погледу избора текстова. У поређењу са његовим ранијим стварањем у време боравка у Бечу, његов садашњи композиторски и хоровађски рад је уствари претстављао само продужење, али ипак у новој средини која се идеолошки с њим у суштини слагала, што је за Јенков рад постало још значајније кад је из Панчева прешао у Београд. Само погледајмо називе неких његових композиција насталих за време његовог боравка у Панчеву: „Веран својој домовини“, „Прими Боже молитву“, „Богови силни наших отаца“, „О Видову дне (Сабљо моја димишњијо)“, „Што ћу тиш Србине тужни“, „Црногорац Црногорки“ итд. Ако је пре кратког времена у Бечу компоновао песме као „Побратимија“, „Ројакком“ и „Напреј“ са којима је одушевљавао широке народне масе

и са њима помагао дизати словеначку националну свест, он је са тим новим композицијама српских патриотских текстова вршио исти задатак, потстрекавао и суделовао у клесању српске националне свести. Тако је композитор који је изашао из младословеначког покрета био у пуној мери свестан дужности коју му је нова средина налагала. И још више! Осећао је са том средином, урастао у њу да би схватио њен дубоки смисао и суштину, што му не би само помагало у формалном раду и животу међу српским народом него би му олакшало и његово стварање, ударило печат оригиналног, доживљеног осећања и тиме подигло вредност његових радова. Разумљиво је што при томе није одмах у почетку и стварно никада у потпуности преузео српску осећајност у том смислу да би у целости компоновао у њеном духу, како је то чинио пре њега Корнелије Станковић и после њега Мокрањац, јер је он у музичком погледу произлазио из сасвим другачије средине и следио својим уметничким начелима која су се технички и формално, а покаткад чак и садржајно, управљала према талијанским и немачким стилским узорима. Упркос томе су његови први прилози значили за српску музику нови период, који карактерише уношење нових погледа, савршене технике хорског компоновања и нових формалних захвата, иако све то у тадашњој западноевропској музици одавно није било ништа ново. Али је било ново у српској музици које, такође, дотле није ни било и која је у Јенку добила човека који је у њу широким потезом посегнуо и почео онде где су биле највеће потребе, да би се полако могао развити самосталан, од туђих литература независан српски музички живот.

Плодови тог стваралачког рада из доба 1863—1865 били су обилни, можда не толико по броју колико по значају и квалитету израза. Поред већ поменутих композиција у којима је следио националне изливе патриотских песника, као што су били Ђура Јакшић и Владимир Васић, који су клицали слободи која се примиче,⁹⁵ Јенко је у то доба написао и више других композиција, као: „Море ми је љубав твоја“, „Моја лађа (Плови, плови моја лађо)“, „Сива магло“, „Брат за сестром“. Изузевши две соло-песме („Веран својој домовини“ и „Море ми је љубав твоја“), са којима је Јенко зачео своје деловање у правцу развијања српске соло-песме, све остале су биле хорови који су у своје време, а и дуго после тога, одлично служили своме циљу, иако, изузевши један који је обликован по српској народној песми („Сива магло“), нису писани ни у српском духу у ширем смислу нити у духу српске народне песме. И хорови и соло песме су формално једноставни, грађени по начелу дводелног или у најбољем случају раширеног облика. И хармонски су без обухватнијег расплета или модулационих промена. Њихова је одлика у садржајном изразу и мелодиској структури. Мелодиски ток се развија неусиљено и доживљено, из композиција звучи присно осећање које је морало бити врло блиско српским песмама, иначе их не би тако изрчито и изразито присвојиле. Те карактеристике, напри-

⁹⁵) Скерлић Ј., Омладина и њена књижевност, стр. 179.

мер, изражава хор „Што ћутиш Србине тужни (Нек душман види)“, где се композитор већ у првим тактовима сасвим прилагодио изразу који је желео уобличити песник:



Пример: 6

Можда се још јаче изражавају у хорској композицији „Богови силни наших отаца“ која има сасвим химнички карактер и која је својим патетички наглашеним осећањем морала снажно зграбити слушаоце:



Пример: 7

Поред хора „Ој, Бојко, света земљо“ Јенко је овај хор написао за Јакшићеву „Сеобу Србаља“, којој Скерлић, додуше, пребацује да је „трома и невешта мелодрама“, али јој ипак признаје да је била „прва стрела против јерархије“ у борби омладине против високог српског клера који је већином био противан омладинском покрету.⁹⁶⁾ Кад се Јенко одлучио да тој драми напише своју, по обиму и форми, додуше, скромну музику, он је тиме истовремено изразио свој назор у погледу идеја српског омладинског покрета, на исти начин како је то учинио са својим компоновањем других изразито патриотских текстова. „Сеоба Србаља“ је приказивана 1863 г. у Београду и према томе је те исте године морала настати и Јенкова музика уз њу.⁹⁷⁾ То значи да је, тек што је стигао у Панчево, одмах снажно посегнуо у српске културне, нарочито музичке догађаје и непосредно после свога доласка међу Србе популарисао се и у Београду. Додуше Скерлић не помиње Јенкову музику приликом расправљања о Јакшићевој „Сеоби Србаља“. Али нас на њу упозоравају други извори, а особито сам хор „Богови силни“. Тај хор уједно значи и први почетак Јенковог стварања на пољу српске позоришне музике, који према томе, без обзира на његову скромност, датира још из доба које је врло удаљено од Јенковог приступа Народном позоришту у Београду.

Један део наведених композиција („Веран својој домовини“, „Море ми је љубав твоја“, „Прими Боже молитву“, „Плови, плови, моја лађо“, „Ој крчмару, чаше амо“, „Богови силни“, „Сива ма-

⁹⁶⁾ Скерлић Ј., исто, стр. 209, 388.

⁹⁷⁾ Скерлић Ј., исто; Даница, 1863, IV/46, стр. 735.

гло“, „Сабљо моја димишњија“) Јенко је намеравао издати још 1864 године у посебној збирци, што нам између осталог доказује и нотица која каже да „г. Даворин Јенко, управитељ певања црквеног у Панчеву, позива на предплату на српске песме, које је он сложио у мушки збор и самоспеве с пратњом клавира“.⁹⁸⁾ Али ови хорови и соло-песме, који је требало да изађу под насловом „Српске песме“, нису тада штампане, из непознатих на разлога. Вероватно Јенко није добио довољно претплатника, иако су поменуте „Новице“ упозоравале словеначку јавност на дужност да „помажемо људе који се труде за нашу уметност“, а „Даница“ опет, да је те песме слушала „српска публика у панчевачким беседама са великим задовољством, а несумњамо, да ће их исто тако примити и остало српство, тим пре што ће у њима наћи спеве омиљених својих песника“. Али поменуте композиције сусрећемо у разним доцнијим збиркама. Много доцније издата збирка „8 српских песама за један глас с пратњом гласовира“ није идентична са наговештеном збирком из 1864 године. Да „Српске песме“ нису изашле доказује и то што оп. 4 носи назив „Србске, хрватске и словенске песме“ и по саставу се јако разликује од замишљене збирке српских песама којима би припадала временски ознака оп. 4.

Композиције из Јенковог панчевачког стварлачког периода не само што су угодно одјекнуле међу српским масама, него их је одушевљено прихватио и словеначки народ, који их је са истим одушевљењем певао на својим приредбама. Још 1870 г. „Новице“ у свом приказу Јенковог оп. 4, у коме су делимично изашле и горе поменуте песме, кажу да у њима живи много југословенског духа и на 12 страни констатују да хорови „Што ћутиш Србине твжни“ и „Међу браћом (Ој крчмару)“ морају одушевити „сваког Словена код кога крв није вода“. Блајвајс је исто мислио и о хору „Богови силни“, иако му је тај хор био, исто као временски доцнији „Прво доба Србије“, модулацки „префрапантан“ и ритмички претеран. Овакво Блајвајсово мишљење је могло за Јенка, с обзиром на чињеницу што није задовољавао укусу конзервативних вођа читаонице у Љубљани, којима је био сувише модеран, бити признање и доказ да се његове творевине по стилу и квалитету већ у почетку нису поклапале са оним што се обично разуме под појмом читаоничке романтике у рђавом смислу речи.

Сав Јенков музички и, особито, композиторски рад у Панчеву претставља његов одлучни приступ у српски музички живот, који се његовим одласком из Панчева још јаче утврдио. Спор са Панчевачким српским црквеним певачким друштвом Јенку је само користио у његовом даљем животу и стваралачком раду. Помагао је и убрзао његов приступ у средину у којој су се његове продуктивне и репродуктивне силе могле много јаче размахнути и где је његово деловање на пољу српске музике постало још непосредније и услед тога много значајније.

⁹⁸⁾ Д, 1864, V/82, стр. 352; исто још упор. Словенски гласник, 1864, X, стр. 228, и Н, 1864, стр. 193.

РАД У БЕОГРАДСКОМ ПЕВАЧКОМ ДРУШТВУ И СТУДИЈЕ У ПРАГУ

Јенко је још раније имао веза са Београдским певачким друштвом, које му је 1865 године понудило место хоровође. Записник главне скупштине тога друштва од 8 јануара 1864 г. каже да је Корнелије Станковић, који је тада изабран за диригента тога друштва, предлагао „за почасног члана г. Даворина Јенка (Словенца) као вештака, кога су дела музикална и доста позната“.⁹⁹⁾ Тај предлог је усвојен и доказује нам да је Корнелије ценио Јенка као композитора и признавао његове заслуге које је за српску музику задобио својим радом у Панчеву, где се већ дуже време налазио. У Панчеву је са певачким хором изводио између осталог и Станковићеву „Литургију“, док је на приредбама које је он водио учествовао и Корнелије као пијанист. Уска веза између Корнелија и Јенка се провлачи као црвена нит кроз сав Јенков рад све до смрти Станковићеве, а у одређеном смислу прате Јенка и кроз сав његов музички рад међу Србима. По заслузи Корнелијевој је и Београдско певачко друштво позвало Јенка за свог хоровођу. То је потврдио сам Стеван Тодоровић, изјављујући да је Јенка сам „К. Станковић препоручио друштву, јер га је као свота друга познавао да је ваљан и добар вештак у музичким стварима онога доба“.¹⁰⁰⁾ Тако је Јенко постао Корнелијев наследник у дотичном друштву, иако је то наследство било врло осетљиво и одговорно услед начелног програмског усмеравања које је друштву поставио и оставио велики идеолог српског музичког национализма К. Станковић. Иако је доцније изазвало талас предрасуда и примедба у погледу начина Јенковог рада, Јенко га је утолико лакше преузео што га је с Корнелијем, који је следио смерницама српског омладинског покрета, везала иста или бар врло сродна идеологија по линији младословеначког покрета.

Кад је Корнелије Станковић у јесен 1864 године јавио Београдском певачком друштву да је оболео „и да ове зиме неће моћи у Београд доћи“, за његовог намесника је привремено изабран члан техничког одбора Милан Миловук,¹⁰¹⁾ који је већ у

⁹⁹⁾ Цитирани записници ВПД, као и оригинал уговора између Јенка и ВПД налазе се у архиву ВПД.

¹⁰⁰⁾ Записник ванредне седнице Београдске певачке дружине од 6-III-1877; упор. Манојловић К., Споменица Ст. Ст. Мокрањцу, стр. 24.

мају замолио да га друштво ослободи те дужности, што је одбор и учинио.¹⁰²⁾ Мало иза тога је на седници одбора тадашњи директор Београдског певачког друштва Стеван Тодоровић изјавио да је повео преговоре са Даворином Јенком „хороуправитељем панчевачког друштва, како и под којим условима би се речени госп. могао примити учења и управљања певања редовних чланова“.¹⁰³⁾ Пошто су ферије биле већ пред вратима, одлучено је да се директор постара да се та ствар до јесени уреди. На првој јесењој седници је Тодоровић изјавио да је Јенко примио место „за годишњу плату сто цесарских дуката“. Друштво се с тиме сложило и „већина чланова подписали су се на контракту који је са госп. Даворином Јенком учињен“.¹⁰⁴⁾ Као директор је на уговору потписан заслужни организатор Београдског певачког друштва, академски сликар и концертни певач Стеван Тодоровић, који је на основу некадашње Корнелијеве препоруке сад непосредно дао иницијативу за Јенково постављење. Према уговору, датираном 4 септембра 1865 г. је био примљен за друштвеног учитеља за време од 1 септембра 1865 до 1 септембра 1866 под условом да „постојеће од чести изображене у певању чланове трипут недељно по два часа узастопце у изабраним пијесмама техничкој вештини увештава“, „четири часа новим члановима елементарно певање предаје и ове што скорије извршујућим придружује“, затим „да ће и женске ради смешаног хора ако би се ове веште или невеште као чланице певачког друштва пријавиле и примиле, јавно мушкимма но само у особеним часовима по потреби и околностима учитељ певања ове у певању изображавати“, даље „да својим трудом настојава, како би се свака два месеца једна беседа у корист друштва давала, а у противном случају, да директора певачког друштва благовремено о немогућности извештава“ и најзад „ако би друштво приликом каквом са својом продукцијом и ван беседе какав нибуд морални интерес имати могло, то да Учитељ певања овај подпомаже“. Јенко се обавезао учити чланове и чланице „у техничком и елементарном певању, чрез 10 часова недељно“.

Дакле, уговор је налагао Јенку приличне дужности, уз хороваошки посао такође и педагошки рад, који се састојао у спремању нових чланова да би се оспособили за успешно учествовање у певачком друштву. То, додуше, за њега није било ништа ново, јер је, углавном, то исто вршио и у певачкој школи Певачког друштва у Панчеву. Али је у оквиру Београдског певачког друштва, које је имало већу традицију и пред собом значајније задатке и циљеве, педагошки рад био много важнији. Вероватно је плод његовог рада у том правцу била његова „Школа певања“,¹⁰⁵⁾ за коју се у подацима библиотеке Београдског певачког друштва наводи да је била за четири мушка гласа. С обзиром на

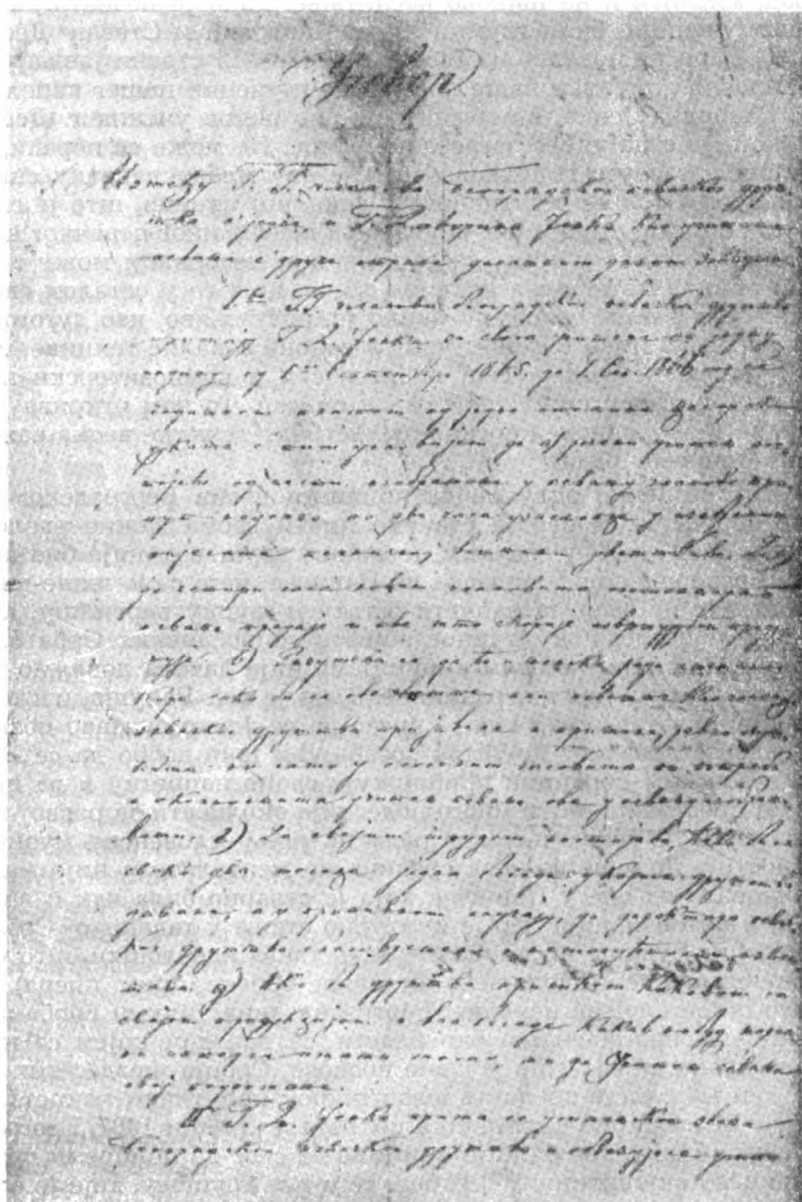
¹⁰¹⁾ Зап. ВПД са 24 седнице од IX 1864.

¹⁰²⁾ Зап. ВПД са 44 седнице од 4 V 1865.

¹⁰³⁾ Зап. ВПД са 45 седнице од 20 V 1865.

¹⁰⁴⁾ Зап. ВПД са седнице од 1 IX 1865.

¹⁰⁵⁾ Српске новине, 1883, бр. 50.



Факс. 2: Фрагменат из Јенковог уговора са БПД 1865 г.

потребе било је управо неопходно да Јенко васпитава, односно изображава, певаче. Док је његов рад био ограничен на певачка друштва, то је, појмљиво, важило за хорске певаче. Али кад је прешао у Народно позориште, морао је, с обзиром на оскудицу у солистичким певачким кадровима, који су му били неопходни

за рад, мислити и на њихово васпитање. Тако је познато да су његови ученици били глумци Раја Павловић и Стеван Дескашев.¹⁰⁷⁾ „Српске новине“ из 1884 г. на 212—213 страни јављају да је Павловић „питомац наше позорнице и ученик нашег капелника г. Даворина Јенка, каогод што је био његов ученик г. Дескашев, који је сада украс загребачке опере. Не може се порећи, да је највише заслуга г. Јенкова, што је ову младу певачку снагу, г. Павловића толико култивирао у вокалној музици, што је својски уложио свој труд и око обучавања позоришног певачког хора и толико постигао у томе, да се на нашој позорници може с успехом приказивати једна шаллива опера, која се у осталом свету приказује у већим операма“. Јенко је, разумљиво, као дугогодишњи хоровађа имао темељит увид у законе вокалне технике, што је он уносио не само у свој диригентски и композиторски него исто тако и у свој педагошки рад и смисао. То нам открива још једну, за развој српске хорске и солистичке технике веома важну страну Јенковог рада.

Кад се Јенко одлучио да прихвати позив Београдског певачког друштва, морао је свакако имати веома важне разлоге. Сигурно спор са Панчевачким певачким друштвом није био централни разлог његовог одласка из Панчева, него само више-мање добродошли изговор да напусти богату и љупку варошицу, која је иначе у погледу културног живота војвођанских Срба била веома активна, али његовим амбицијама није давала довољно могућности да их у целини размахне. Тако је већ Ракуша, изгледа, правилно схватао ствар кад је писао да се Јенко одазвао позиву Београдског певачког друштва „осећајући јако добро да се Београд дивовским корацима приближује своме напретку и да ће у српској престоници бити много подесније околности за развој његовог генија и успех његовог рада на пољу словенске музичке уметности“. Додуше се нова средина по менталитету није много разликовала од оне у Панчеву, која је стварно била чак и изразитија и интензивнија, јер је културно стање у тадашњој Србији било „још и сувише ниско, да би један такав идеолошки, и готово књижевни покрет (Уједињене омладине српске, прим. писца) захватио шире слојеве народне. Растрзана династичким борбама и власничким прогоњењима око власти, са народом којем се није давало право да се меша у јавне послове, Србија шездесетих година још није била зрела за један широк политички покрет“.¹⁰⁷⁾ Ипак је Београд био центар тога покрета и „1866 и 1867, Београдско певачко друштво било је примило на себе да припреми другу омладинску скупштину“.¹⁰⁸⁾ И баш се у том друштву, које је било под снажним утицајем струје из редова присталица омладинског

¹⁰⁶⁾ Упор. СН (Српске новине), 1884, бр. 45, стр. 212—13; исто, бр. 69, стр. 337; лист „Позориште“ (Нови Сад), IX, бр. 28, стр. 109—110; „Стражилово“ (Нови Сад), V, бр. 16, стр. 252, чланак „Стеван Дескашев“ у коме његов писац Јован Грчић, уредник „Стражилова“, између осталог каже и ово: „Прве лекције у певању давао му је (Дескашеву, прим. писца) Даворин Јенко“.

¹⁰⁷⁾ Скерлић Ј., исто, стр. 113 сс.

¹⁰⁸⁾ Скерлић Ј., исто тамо.

покрета, нашао Јенко као хоровађа. Разумљиво је да је таква средина, бар у почетку његовог рада у Београдском певачком друштву, на њега јако утицала. Трвење, настало око питања ко ће водити друштво, довело је 1867 до тога да се дотадашња управа на челу са Стеваном Тодоровићем морала повући пред омладинцима, због чега је друштво изгубило наклоност кнеза Михаила, одражавало се и у Јенковим настојавањима.¹⁰⁹⁾

Тек што је заузео своје место, већ се може осетити његов рад у Београдском певачком друштву. Већ је присуствовао ванредној скупштини друштва у октобру исте године,¹¹⁰⁾ а већ идућег месеца је водио „беседу“ на којој је друштвени певачки хор поред осталог певао и „Сабољо моја“ и „Нек душман види“. Овој приредби, о којој се критика изразила похвално, присуствовали су кнез Михаило и београдски митрополит.¹¹¹⁾ Већ тај први успех донео је Јенку признање друштва. „Ночем се увиђа да г. Јенко врло много труда полаже и ми највише њему имамо благодарити што је ова беседа тако лепо успела, решава се да се г. Јенку поклони петнајст дуката цес. — пише у записнику седнице.¹¹²⁾ Такође и остали записници из 1865 г. доказују да се Јенко живахно прихватио рада у Београдском певачком друштву и у почетку био у њему веома активан. Није се само бринуо за квалитативни ниво извођења певачког хора, већ се трудио и око његовог организационог усавршавања и што свестранијег деловања.

Кад је идуће, 1866, године истекао његов уговор којим су обе странке, и Јенко и друштво, биле везане на тромесечни отказ, ниједна га странка није отказала. Сходно томе је Стеван Тодоровић изјавио на седници да је „г. Јенку уговор за годину закључен истекао, а није ни једна другој страни уговор отказала“.¹¹³⁾ Тиме је уговор продужен за идућу годину и на исти начин током неколико следећих година. Али се из записника види да је друге године Јенкова плата повећана за 20 ћесарских дуката и тако износила 120 ћесарских дуката годишње. Његове су дужности, дабогме, остале једнаке као и раније, па и онда кад је изабран за члана техничког одбора,¹¹⁴⁾ 1867 године. Године 1868 записник седнице бележи да је Јенко предлагао за почасног члана Драгутина Чижека, који је тада постао контрактуални капелник војне музике (банде) и постао српски поданик, и учитеља музике и хоровађу у Земуну и Панчеву Вацлава Хорејшека, што је и уважено.¹¹⁵⁾ Из истог нам је извора познато и то да је Јенкову композицију „Хајд на море“ желело „осам певачких дружина на нашем словенском југу“,¹¹⁶⁾ при чему нису наведена имена тих

¹⁰⁹⁾ Калик С., Споменица Београдског певачког друштва, 1903. стр. 42.

¹¹⁰⁾ Зап. са ванредне скупштине од 10-X-1865.

¹¹¹⁾ СН, 1865, бр. 128, стр. 556.

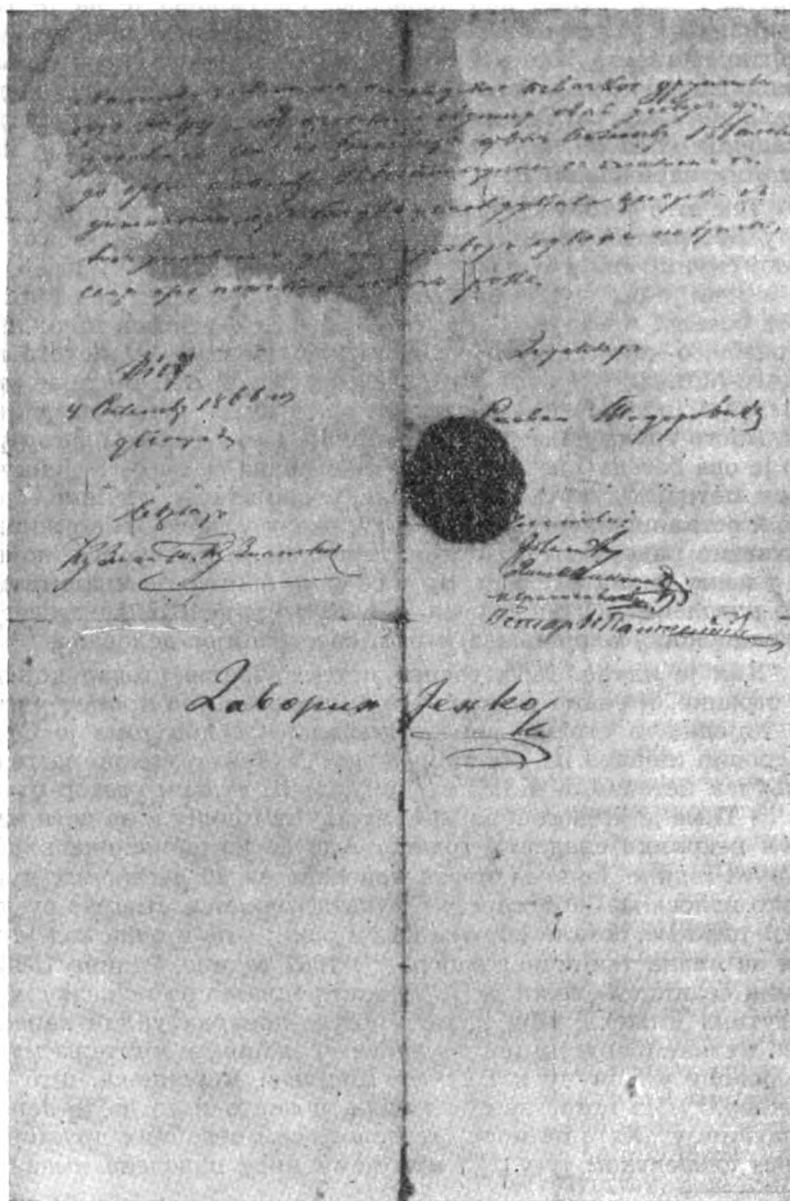
¹¹²⁾ Зап. ВПД са главне седнице од 21-XI-1865.

¹¹³⁾ Зап. ВПД са главне седнице од 1-VII-1866.

¹¹⁴⁾ Зап. ВПД са 9 седнице од 4-XII-1867.

¹¹⁵⁾ Зап. ВПД са седнице од 20-XII-1868.

¹¹⁶⁾ СН, 1868, бр. 14, стр. 52.



Факс. 3: Продужење Јенковог уговора са БПД 1866 г.

дружина. Из тога се види како су Јенкове композиције постале популарне и како су доиста доприносиле деловању и развијању српских певачких дружина, односно друштава.

Врло су карактеристични записници седница Београдског певачког друштва уколико се односе на Јенка. Тако је одбор

друштва на једној својој седници изашао у сусрет Јенковој молби да „му се изда плата за јуни и јули 1869 год. јер му треба новаца за исплату књиге његове коју издаје“.¹¹⁷⁾ Вероватно је тај новац требао за свој оп. 4, а не за оп. 5 који је изашао тек идуће године. То значи да је после дуже паузе почео поново издавати своје композиције иако му је то налагало знатније материјалне издатке и разне неприлике. Наиме, из записника седница се не види да ли му је и ко при томе помагао новчано. Можда му је помагао кнез Михаило Обреновић, коме је Јенко посветио тај свој опус и који је Јенкову посвету примио „на неколико дана пред своју смрт“. Мало иза тога читамо у записнику да „г. Даворин Јенко, хороуправитељ београдског певачког друштва отказује друштву даљи свој рад и да се његово место сматра за упражњено“.¹¹⁸⁾ Ову оставку, која претставља први Јенков одлазак из друштва, одбор је, дакако примио знању и услед тога је морао потражити новог хоровођу. У том циљу је замолио М. Миловука, али се из докумената не види да ли је овај прихватио понуђену му функцију. Али су се друштву јавили „за учитеље певања г. г. Цимбрић и један из Русије дошавши“ и одбор је одлучио да „се г. Цимбрић узме месечно све дотле докле друштво ради, највише до маја, а затим ће имати друштво извешће од г. Јенка“.¹¹⁹⁾ Ова нам друштвена одлука много доказује. Из њега се јасно види да се тада Јенко није налазио у спору са Београдским певачким друштвом. Упркос томе што се привремено опростио од друштва, на њега су и даље рачунали, што значи да су га јакo ценили због његовог рада и заслуга. Цимбрић им је пак био само тренутни излаз из моментане невоље. Изгледа да су се и даље држали своје пређашње одлуке, јер су у априлу 1870 године поново привукли Миловука, који се „поново враћа у друштво и пристаје привремено, да управља хором“,¹²⁰⁾ чиме је Цимбрић поново био излучен. Није нам познато да ли је Цимбрић доиста обављао своју функцију као хоровођа. У сваком случају то његово деловање није било дуготрајно, као што није ни постојало између 7 маја и 8 октобра 1869¹²¹⁾ кад због летњих ферија хор иначе није уредно радио. Свакако Јенково отсуство и експериментисање са гимназиским професором певања Цимбрићем и Миловуком није много користило напретку друштва, већ напротив, претставља осетљив застој у његовом развоју.

Јенко није ни намеравао да се застално опрости од Београдског певачког друштва. За извесно време је намеравао боравити у Прагу, за што је, разуме се, потребовао материјална средства, јер нам је познато да је у том погледу био у сталним тешкоћама и неприликама, које су се новим издавањем композиција само још више повећале. Да би их како било уредио, замолио је

¹¹⁷⁾ Зап. ВПД са седнице од 30-IV-1869.

¹¹⁸⁾ Зап. ВПД са седнице од 7-V-1869.

¹¹⁹⁾ Зап. ВПД са седнице од 8-X-1869.

¹²⁰⁾ Зап. ВПД са седнице I сед. одбора од 20-IV-1870.

¹²¹⁾ Упор. Калик С., исто, стр. 21.

Београдско певачко друштво да му са својим суделовањем омогући „једну беседу у своју корист“, чему је друштво угодило и жељена приредба је одржана 4 октобра 1869 г. у Бајлоновој дворани.¹²²⁾ Сигурно је истом циљу служила и „беседа“ коју је приредио непосредно пред свој одлазак у Праг, 22 децембра исте године, у Љубљани. На тој „беседи“, која је према тадашњим извештајима врло добро успела и на којој су изводили већином Јенкове песме, певачки хор љубљанске читаонице водио је сам Јенко, док су као солисти наступали баритонист Војтех Валента и тенорист Иван Меден.¹²³⁾

Сигурно је да Београдско певачко друштво није желело да Јенко иде у Праг. Али тај одлазак претставља занимљив период у Јенковом животу и раду и пружа нам занимљиво градиво за размишљање о неким појединостима из тога доба композиторовог живота. Наиме, неки писци су, испитујући датум његовог одласка у Праг, наводили погрешно године и тиме унели пометњу у временско опредељење одређеног периода Јенковог деловања.

Пишући о Јенковом боравку у Прагу Јанко Барле је погрешно тврдио да је Јенко био у Прагу 1879 године,¹²⁴⁾ што је пренео по Симонићевој библиографији,¹²⁵⁾ као што је исту грешку поновио и С. Кожељ у својој библиографији Јенкових композиција.¹²⁶⁾ Наиме, поменута библиографија Симонића наводи да је оп. 5 изашао 1879 г., док је пак добро познато да је Јенко овај свој опус издао за време свога боравка у Прагу. По тој логици би се година издавања оп. 5 и Јенковог боравка у Прагу нужно поклапале. Али оп. 5 није издат 1869 него 1870 године, што нам доказују разни извори, као, на пример, „Новице“ из 1870 год. које су на стр. 200 те године објавиле Јенков позив на претплату на оп. 5, који се „већ штампана и биће до краја овог месеца (јуна, пр. п.) готов“. Исти лист на стр. 50, јавља да је Јенков оп. 5 управо изашао и добива се код аутора у Прагу, као што и „Летопис Матице словенске“ за 1870 г., стр. 371, међу музикалијама изашлим у тој години, помиње и оп. 5, а тако и бечки „Звон“ из 1870/1/23 1 децембра јавља да је Јенко „у Прагу издао на светло 5 свеску својих композиција“. То нам такође потврђује и Јенково писмо В. Пфајферу којем поред осталог јавља да не би могао платити трошак око оп. 5 да му није покојни Ловро Томан „у својој великој дарежљивости послао 100 фор. зато што сам му те песме посветио“. А Томан, коме је оп. 5 посвећен, умро је 16 августа 1870, што значи да је оп. 5 штампан пре тога времена. Додуше, „Словенски народ“ од 7 јула 1870 г. јавља да је 5 свеска Јенкових песама већ изашла, а то исто јављају и „Новице“ 3 августа. Тиме

¹²²⁾ Зап. БПД под „Изванредности“, без датума, вероватно негде септембра 1869.

¹²³⁾ Упор. „Novice“ 1869, стр. 433; Triglav, бр. 103, 104: Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, Zivljenje in svet, XIX, стр. 137 сс.

¹²⁴⁾ Barle J., isto, стр. 47 ss.

¹²⁵⁾ Simonič Fr., Slovenska bibliografija, Ljubljana 1903—1905, стр. 183.

¹²⁶⁾ Koželj S., Bibliografija skladb Davorina Jenka, 1935.

је несумњиво потврђено да је оп. 5 изашао 1870, што нам несумњиво доказује да је Јенко био у Прагу баш 1870 а не 1879 г.

Ни Мантуанију није била позната година Јенковог боравка у Прагу. Зато он није ни навео године, већ је једноставно кратко констатовао: „Кад је био у Чешкој и да ли је био само један или више пута, то нисам могао утврдити“.¹²⁷⁾ Доиста се не може утврдити да ли је био поново тамо или не. Јенко је често одлазио из Београда, час у свој родни крај и у Љубљану а час опет у Беч. Питање је да ли је после 1870 г. још који пут одлазио у Праг. Ако је одлазио, онда није то чинио у истом циљу као 1870 г. и зато се тамо није могао дуже времена задржати.

Као што је Барле погрешно навео годину 1879, тако је и Евген Вавкен на основу делимично оскудног а делимично погрешног тумачења Јенковог писма Андреју Вавкену у Церкљу код Крања погрешно поставио годину 1868.¹²⁸⁾ О томе је у својем већ поменутом прилогу исцрпно расправљао и П. Калан, који је одбацио погрешне закључке Е. Вавкена служећи се при томе поузданим изворима који се не слажу са излагањима Е. Вавкена, већ их демантују и тиме осветљавају правом светлошћу.¹²⁹⁾ Наиме, у писму Андреју Вавкену Јенко пише да му шаље 10 примерака својих нових песама, сигурно мислећи на оп. 5. На то мишљење упућује продужење писма у којем Јенко жели да А. Вавкен те примерке преда, уколико преостану, „служитељу читаонице“ у Крању, који има „још неколико екземплара мојих песама (оп. 4)“. Предвиђајући чињеницу да се „нове песме“ одnose на оп. 5, Вавкен се усретсредно на оп. 4 који Јенко наводи у свом писму, ослањајући се на Симоничево и Кожељево погрешно навођење 1868 г. као године излагања оп. 4. На основу овог и неких других погрешних закључака Е. Вавкен је сматрао да је Јенко боравио у Прагу веома кратко време и да је свој пут тамо обавио у току кратка два месеца, те да тај Јенков пут пада у августу 1869, док је, тобоже, оп. 4 изашао пре јула исте године. Али нам разни подаци доказују сасвим друго. У првом реду је ту чињеница да је 1868 године био у Београду, што свакако не искључује могућности да је негде у јулу и августу те године био у Прагу, нарочито ако су у питању само два месеца, како то тврди Е. Вавкен. Много поузданије нам питање изласка оп. 4 и усто питање Јенковог боравка у Прагу, у смислу Вавкенових закључака, осветљавају разни извештаји о овој Јенковој збирци. Тако „Новице“ 1 децембра 1869 г. на стр. 396 јављају да је Јенко „у лепој опреми издао на светло руковет српских, хрватских и словеначких песама за мушки хор и посветио их српском кнезу Милану Обреновићу III (правилно: Михаилу, прим. п.)“. Та белешка, коју поред осталог јавља и то да Јенко одлази „за годину дана у Праг“, истовремено доказује да је оп. 4 изашао пре Јенковог одласка у Праг и према томе се не подудара са његовим боравком

¹²⁷⁾ Мантуани Ј., исто, стр. 64.

¹²⁸⁾ Vavken E., Bivanje Davorina Jenka u Pragi, Jutro, XVI/286.

¹²⁹⁾ Kalan P., isto, str. 137 ss.

у Прагу. О истом оп. 4 су „Новице“ 1870 г. на 12 страни донеле опширан извештај, што су вероватно учиниле непосредно после изласка истог опуса, а не скоро две године после тога, како бисмо могли закључити на основу Е. Вавкенових тврђења. До истих закључака долазимо и на основу свих осталих сачуваних извештаја,¹³⁰⁾ из чега произлази да је Јенков оп. 4 изашао негде другом половином 1869 г. и баш је у том циљу Јенку требао поменути предујам од Београдског певачког друштва. Јасно је, дакле, да Е. Вавкенове претпоставке да је Јенко већ 1868 г. крајем јула или почетком августа, ишао у Праг, „не да тамо студира, већ да што пре уреди своје рачуне са штампаријом која му је штампала оп. 4“, нису утемељене, као што није основан ни закључак да је поменуто писмо А. Вавкену Јенко писао већ у августу 1868 г. Ово писмо, које није било датирано,¹³¹⁾ као што је недатирано и писмо В. Пфајферу, Јенко је сасвим сигурно писао 1870 г., кад је већ био у Прагу, јер се оба писма односе на материјалне неприлике које је Јенко имао у доба свог бављења у Прагу и на питање изласка оп. 5, док оп. 4 само посредно додирују. Е. Вавкен такође претпоставља да је Јенко већ пре 1868 г. био у Прагу. То му се чини „баш због тога што ни једном речи не помиње свој пут у Праг и своје утиске из чешке престонице, што упућује на мишљење да му је Праг још отпре био познат“. Али из поменутог писма Андреју Вавкену звучи друкчија брига од жеље да свом старом пријатељу описује своје утиске и занимљивости с путовања и из Прага. Поред тога се у време кад се већ опраштао од Прага вероватно био већ доста удаљио од првих утисака које је добио приликом доласка у Праг.

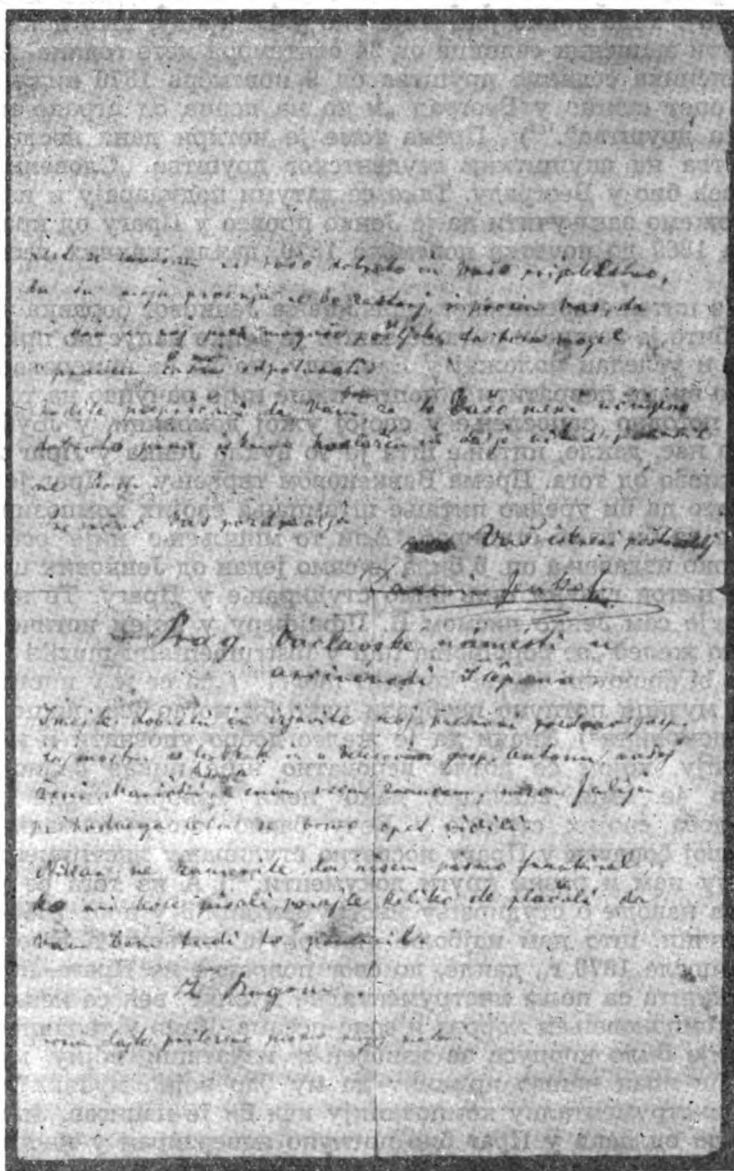
Е. Вавкен је Јенков боравак у Прагу ограничио на кратко време од два месеца дана. По Калановом мишљењу се не може навести тачно ограничење тога бављења и за њега су крајње границе 26 децембар и 5 новембар 1870 г. кад се на повратку из Прага у Београд зауставио у Бечу, где је присуствовао скупштини студентског друштва „Словенија“. Из записника тога друштва за 1869—1870 годину Калан је узео следећи запис тадашњег секретара друштва, правника Јанка Крсника — доцнијег књижевника Ј. Керсника: „Скупштину је својим присуством почастии наш славни земљак, словеначки композитор г. Давор. Јенко“.¹³²⁾ Ипак су крајње границе које наводи Калан правилне и такорећи тачно опредељују време Јенковог бављења у Прагу, нарочито кад их поткрепимо и другим подацима. Већ се из записника седнице Београдског певачког друштва из септембра 1870 види да постоје изгледи да ће се Јенко, који се налази на страни, опет вратити у Београд.¹³³⁾ Тада је, наиме, одбор друштва расправљао поново о потреби сталног хоровође, којег дотле још нису имали. Пошто се одбор надао да ће се Јенко повратити и рачунајући да

¹³⁰⁾ Novice, 1870, str. 200; Zvon, 1870, str. 47; Letopis Matice slovenske za leto 1869, str.-281.

¹³¹⁾ Јенково писмо Андреју Вавкену чува проф. Е. Вавкен.

¹³²⁾ Калан П., исто; записник акад. друштва Словенија за 1869—1870 (НУК, Љубљана).

¹³³⁾ Зап. БПД са III седнице одбора од 24-IX-1870.



Факс. 4: Фрагменат из Јенковог писма Андреју Вавкену, рукопис композитора

„не се моћи узети за управитеља хора“, одлучио је да већ поменути Цимбрић „остане и даље на свом месту, како би се могла спремити бар једна беседа“. То значи да се Миловук, који је 20 априла 1870 привремено преузео вођство хора, већ у септембру исте године од овог опростио. Свакако је пак нетачна вест коју су 17 септембра 1870 објавиле „Српске новине“ у 93 броју да је

Јенко „поново узет за управитеља хора Београдског певачког друштва“. Тада Јенко још није био у Београду, што доказује и поменути записник седнице од 24 септембра исте године. Али се из записника седнице друштва од 9 новембра 1870 види да је Јенко опет стигао у Београд „и то на позив од стране многих чланова друштва“.¹³⁴⁾ Према томе је четири дана после свога присуства на скупштини студентског друштва „Словенија“ у Бечу већ био у Београду. Тако се датуми подударају и из свега тога можемо закључити да је Јенко провео у Прагу од краја децембра 1869 до почетка новембра 1870, дакле, каквих десет месеци.

Уз питање временског одређивања Јенковог боравка у Прагу, особито је важно и питање зашто је Јенко напустио прилично угодан и угледан положај у Београду, ма да се намеравао кроз извесно време повратити и пошто више није рачунао на то да би добио погодна запослење у својој ужој домовини, у Љубљани. Занима нас, дакле, питање шта је то вукло Јенка у Праг и шта је очекивао од тога. Према Вавкеновом тврђењу, у Праг је ишао само зато да би уредио питање штампања својих композиција, а не зато да би тамо студирао. Али то мишљење није основано. Брига око издавања оп. 5 била је само један од Јенкових циљева, али је његов главни циљ било студирање у Прагу. То најбоље потврђује сам Јенко писмом В. Пфајферу у којем истиче да је искрено желео „se popolnoma tudi v instrumentalni muziki izobraziti, da bi domovini še več koristiti mogel“ („да се и у инструменталној музици потпуно изобрази како би могао још више користити домовини“). Значи да је желео добро упознати и инструментацију, којом се дотле вероватно није никад бавио и вероватно је није савладао, иако неки извори тврде да се већ у доба својих студија у Бечу бавио инструментацијом.¹³⁵⁾ Да је свој боравак у Прагу посветио студирању инструментације доказују нам и разни други документи.¹³⁶⁾ А из тога се уједно види да наводи о студирању инструментације у доба 1858—1862 нису тачни, што нам најбоље потврђује чињеница што Јенко све до после 1870 г., дакле, до свог повратка из Прага, није написао ништа са поља инструменталне музике, већ се искључиво бавио компоновањем хорова и соло-песама. Иако у тадашњој Србији није било корпуса за извођење, изузевши војну музику, Јенко би ипак нашао прилику да му бар војна музика изводи какву инструменталну композицију кад би је написао. Значи да је све до одласка у Праг био потпуно неверзиран у инструментацији. А ако имамо у виду његов доцнији композиторски рад у том правцу, морамо закључити да је за време свог боравка у Прагу на сваки начин учио инструментацију и истовремено се,

¹³⁴⁾ Зап. ВПД са IV седнице одбора од 9-XI-1870.

¹³⁵⁾ Упор. Јос. Стритарја избрани списи, 1888, VI, стр. 348.

¹³⁶⁾ Упор. Ракуша Фр., исто, стр. 157; исте податке наводе и разни други извори који су вероватно следили Ракуши. Занимљиво је да их Јенко није никад демаптирао или допуњавао и објашњавао, иако су му вероватно били познати.

вероватно, упознавао са већим музичким формама. Код кога је студирао инструментацију — јер у том погледу свакако није био самоук — није нам познато услед неприступачности потребних извора који би нам Јенков боравак у Прагу могли објаснити и са те стране. Ако је, можда, стварно до тог времена био више-мање самоук, упркос његових навода да је учио код Г. Машека, Рихара, Синика и Ричија, то не вреди бар за његов оркестрални рад, и тако 1870 г. за њега претставља сигурно врло важан период, у којем је, можда први пут у животу, иако за кратко време, добивао систематско музичко образовање. Али он сам није о томе говорио ништа на што бисмо се могли ослонити и из чега бисмо могли извести стварне закључке. Само нам је у поменутом писму Пфајферу оставио извештај да се у Прагу није могао потпуно усавршити у инструменталној музици, јер за дужи боравак није имао довољно средстава и нико му у том погледу није знатније помагао.

Јенко је сигурно имао врло важне разлоге и конкретне циљеве кад се после тако дугог и успешног хорског деловања и компоновања хора и соло-песама одлучио за студирање инструментације. На који је начин намеравао „домовини још више користити“, како је то писао у поменутом писму Пфајферу, објашњава његов позив словеначким литератима да му у Праг пошаљу текстове које би могао употребити за оригиналну словеначку „спевоигру“.¹³⁷⁾ Можда је доиста намеравао написати музику оригиналном словеначком драмском делу и тиме опробати своје знање, а можда је тим позивом хтео само свратити пажњу словеначких достојанственика на себе да би га материјално помогли за време његовог студирања у Прагу. Чињеница је да истакнуту намеру није остварио, јер ниоткуда није добио оригинални словеначки текст и према томе није могао допринети развоју словеначке позоришне музике последњих деценија прошлог столећа.

Несумњиво је на студирање инструментације Јенка гонила нужна потреба. Вероватно је желео доћи у београдско Народно позориште, које је тада сновано и основано 1869 г. и можда је у том погледу водио и какве разговоре. Али је био свестан тога да у Народно позоришту не би могао пролазити и успевати без знања инструментације и прегледа већих музичких облика и њихове композициске технике. Такође му је искључиво хорско дириговање и оскудно техничко знање нужно ограничавало стваралачки рад на соло-песме и хорове и ометало већи размах стваралачких сила које је осећао у себи и које су тежиле да се огледају на пољу позоришне, дакле инструменталне музике. Правилност ових претпоставки потврђује сав даљи развој његовог деловања, као што доказује и то да је Јенко врло добро познавао све недостатке свог знања композиције и желео да га, с обзиром на велике задатке које је себи поставио у складу са циљевима свог стваралаштва, допуни.

¹³⁷⁾ Словенски народ, 1870, бр. 98; упор. и Калан П., исто.

Јенко је своје прашке студије закључио пре него је желео, јер више није било наде на њихово даље систематско про-
дужење. Додуше, Томан га је унеколико помогао, а у неком сми-
слу и Блајвајс својом позајмицом. Можда је мање потпоре и по-
зајмице добивао и с других страна, можда понешто од В. Пфај-
фера и А. Вавкена. Исто тако га је у том погледу унеколико по-
магала и Српска певачка заједница, коју је водило Панчевачко
српско црквено певачко друштво, која је одлучила да му дадне
помоћ од 200 фор., али му је исплатила само половину, јер се пре
времена вратило.¹³⁸⁾ И то нам убедљиво доказује да је намеравао
остати дуже у Прагу, као што помоћ Српске певачке заједнице
убедљиво доказује да је ранији Јенков сукоб с Панчевачким срп-
ским црквеним певачким друштвом већ одавно био заборављен,
или, ако то није било, да је поменута заједница, а са њоме и Пан-
чевачко певачко друштво, признавала Јенков значај на пољу
српске музике, јер је какви други, нестварни, лични разлози ве-
роватно нису могли водити у том погледу.

Но све те потпоре и позајмице нису биле Јенку довољне да
би могао успешно средити своје материјално стање током пра-
шких студија. Вероватно га је нешто коштало и приватно студи-
рање композиција одн. инструментације, а много трошкова је
имао и са издавањем оп. 5, који је слабо пролазио, док је мате-
ријалне изворе које му је донео оп. 4 већ давно исцрпао. Из оба
цитирана писма дознајемо да није имао ни толико средстава да би
се могао вратити у Београд. Зато је како А. Вавкена тако и А.
Пфајфера молио за зајам, а писмо Вавкени, којем је приложио и
писмо својој мајци, није могао да франкира. Да се у Прагу тешко
пробијао кроз живот драстично нам доказује његова примедба
у пом. писму Пфајферу кад каже да већ „14 дана само од хлеба
живим“. У таквом положају му није ништа друго преостајало
него да се врати, поново запосли и искористи бар та искуства
и знање које је тих неколико месеци задобио. Иако му тај кратки
период није био довољан да се богзна како усаврши, ипак је за
његово даље стваралаштво био не само лично него и с гледишта
српске инструменталне музике и њеног развоја веома значајан.

Београдско певачко друштво је већ на својој седници 9 но-
вембра 1870 г. одлучило да Јенка поново прими за диригента
свог певачког хора. Друштво је очекивало да ће Јенко својим
радом поново оживети друштвено певачко деловање. Јенко би
се вероватно најрадије одмах одлучио за Народно позориште, али
се његова жеља остварила тек нешто доцније, почетком 1871 го-
дине, кад је опет био активан у Београдском певачком друштву,
које му је вероватно било само привремени излаз у тренутку кад
његов однос с Народним позориштем још не беше уређен, као и
неколико година доцније, делимично можда из материјалних
разлога а делимично због уметничких наклоности које су га ве-
зивале с Београдским певачким друштвом. У сваком случају, он
је по повратку из Прага био без икаквих средстава и морао је

¹³⁸⁾ Томашин М., исто, ГИД (у Новом Саду), VIII, стр. 475.

примити што су му понудили, иако тиме можда није био задовољан.

По одлуци одбора Београдског певачког друштва од 9 новембра 1870 Јенко је добивао 10 дуката плате месечно, „а да се му стави у дужност да по потреби диригира друштво, и школу за приправнике да држи двапут на недељу“. Истовремено је одлучено да детаљан уговор израде тек „пошто се сврше две овогодишње беседе и према тадашњем стању друштва“. Друштво је, наиме, било у врло тешком финансиском положају и зато је препоручило Јенку „да се потруди и да спреми на сваки начин једну беседу до нове године, а ако је иоле могућно и један концерт уз пост“.¹³⁹⁾ Од тога је друштво очекивало лепе приходе с којима би поправило своје материјално стање. На идућој седници друштва Јенко је обећао „да ће се певачи моћи спремити“ за концерт друштва¹⁴⁰⁾ и тако је одређен и програм те приредбе. Упркос томе што је мало иза тога почео да ради у Народном позоришту, његова делатност у Београдском певачком друштву није престала. У једном од записника седница из 1871 налазимо чак и то да се брињемо за попуњавање друштвене ноћне књижнице. Јер, кад је за време од 1 јуна до 1 септембра отишао на годишњи одмор, друштво га је замолило да на „своме путу набави друштву ваљаних комада, како за певање тако и за гласовир“.¹⁴²⁾ А већ крајем августа исте године Јенко припрема концерт, који је затим успешно водио у октобру.¹⁴³⁾

Од почетка Јенковог деловања у Београдском певачком друштву па све до почетка 1872 године нигде се из записника седница не назире каква несугласица између друштва и Јенка, иако доцнији записници доказују да је већ 1867 г. у друштво ушла некаква поновна апатија „и то таква, да се просто ништа није радило ни напредовало, јер се певало оно што је било, и то без воље“.¹⁴⁴⁾ По ова стања су изазивала искључиво унутрашња трвења с којима Јенко није имао никакве везе, осим утолико уколико су та трвења снижавала не само делатност друштва и певача него и његову личну активност. Иначе је познато да је, одмах пошто се стање у друштву нормализовало, певачки хор поново оживео и напредовао, сигурно претежно Јенковом заслугом. На ванредној скупштини у фебруару 1872 г. Јенко је пак захтевао контролу рада благајника Кузмановића за којег се узео Тодоровић. И Тодоровић и Кузмановић су изјавили да иступају из одбора, јер је Јенков захтев израз неповерења. Но ипак су обојица поново изабрани у одбор и Јенко се извинио, јер није мислио „да ће се тако узети“. Али је друштво ипак изразило своје незадовољство „што је г. Јенко мимо одбора сам располагао

¹³⁹⁾ Зап. ВПД са IV седнице одбора од 9-XI-1870.

¹⁴⁰⁾ Зап. ВПД са V седнице одбора од 17-XI-1870.

¹⁴¹⁾ Зап. са III седнице одбора 20-II-1871.

¹⁴²⁾ Зап. са VI седнице одбора 31-V-1871.

¹⁴³⁾ Зап. ВПД са VII седнице одбора 31-VIII-1871.

¹⁴⁴⁾ Зап. ВПД са ванредне скупштине 6-III-1877; упор. Манојловић К., Споменица Ст. Ст. Мокрањцу, стр. 24—5.

са издавањем улазница и распоредом на вечерњој забави 13 Јануара¹⁴⁵⁾ Из тога можемо закључити, да је Јенко присвајао себи извесне компетенције на приредбама Београдског певачког друштва, и то не само са уметничке него и са организационе стране, и да је при томе морао поступати врло самовољно, што је, разумљиво, изазвало нерасположење одбора. Са Јенковим сукобом с Кузмановићем и Тодоровићем почиње клијати неспоразум између Јенка и Београдског певачког друштва, који се све више пооштравао. Додуше се радиност певачког хора и даље неометано развијала и Јенко је после тога спремио „свечани концерт“ на којем је суделовао и тенорист Гавра Јанковић¹⁴⁶⁾ Али је нов, оштрији спор избио већ у јулу исте године кад је сазвана ванредна скупштина друштва у циљу да изради програм за концерт 10 августа, „а имено због несугласија, што г. Јенко жели да се пева Словенска химна, а многи би чланови желели да се у место тога пева каква српска песма“. Већина је (10:3) одлучила да се пева српска песма,¹⁴⁷⁾ али Јенко није хтео да певачки хор научи другу, тј. српску песму, и тако је на концерту, упркос свему, изведена Словенска химна. Овај сукоб имао је дубљу позадину од оног у фебруару исте године, који је свакако утицао на поштрење односа једног дела одбора и чланова певачког хора према Јенку и пренео се на чисто идеолошки терен, чиме се његова оштрина само повећала. С једне стране се одбор почео мешати у Јенкова права, наиме у избор и одређивање програма, слично оном како је некад било у Панчевачком српском црквеном певачком друштву, док је с друге стране противљење Словенској химни (Молитва), која је поврх свега била Јенкова композиција, било израз незадовољства према Јенковом уношењу словеначких композиција у програме концерата и „беседа“ друштва, што је Јенко сигурно тумачио негативно, утолико пре што је према одбору лично био нерасположен и што је у свим мерама овог, иако нису увек и свагда биле уперене против њега, гледао сплетке против себе. Колико је то Јенково тумачење било оправдано видећемо из доцнијих излагања.

Јенко се после овог сукоба осећао увређен и његова делатност у певачком хору је попустила, а на седницама друштвеног одбора уопште више није учествовао. Његово нерасположење је толико порасло, да је 16 септембра поднео оставку на место друштвеног хоровађе, што је учинио утолико лакше што је био већ стално запослен у Народном позоришту и тако није био материјално везан искључиво за Београдско певачко друштво. Но и да је био везан, он би вероватно такође био напустио друштво, као што је већ раније учинио у Панчеву, иако није имао изгледа за ново запошљење. Друштво је његову оставку примило, „но да му се на сваки навод из његове оставке одговори и да се оповргну и одбију његова нападања на одбор и поједине одборнике“. Но како је Јенко, по своме обичају, био узео плату за неко време унапред, одбор је мишљења да током године треба спремити још

¹⁴⁵⁾ Зап. БПД са изванредне скупштине 2-II-1872.

¹⁴⁶⁾ Зап. БПД са II седнице одбора 9-II-1872.

какву „беседу“ или концерт, па да „се певачи позову да се види да ли ће моћи још неко време са г. Јенком ићи“.¹⁴⁸⁾ Јенко је, дакле, још неко време морао обављати дужност хоровође, али се не види да ли је концерт или „беседу“, коју је одбор захтевао, доиста припремио или не. Исти записник нам доказује да је за Јенковог наследника изабран Мелхер, који је очито примио понуђено му место, али своје дужности није ни почињао извршивати. Наиме, три месеца доцније је јавио да се прихваћеног места „не може примити“,¹⁵⁰⁾ не образложивши ово своје становиште. Изгледа да је тек после Мелхерове оставке место хоровође понуђено и Драги Ђ. Миловановић,¹⁵¹⁾ која га је привремено примила. Но ни о њој нису сачуване никакве поједности и из сачуваних записника се не види колико је времена своје дужности обављала и са каквим успехом. На сваки начин пак честе промене хоровођа нису користиле певачком хору друштва и због тога није могао систематски напредовати. Те промене су биле тим осетљивије што ниједан од наведених Јенкових заменика или наследника у стручном погледу није ни издалека био дорастао Јенку, који је често, до свог коначног одласка из Београдског певачког друштва чак шест пута,¹⁵²⁾ напуштао певачки хор и тиме свакако убрзао опадање хора. Јенко је свакако био свестан својих способности, као и чињенице да је у оно време у Београду, и уопште међу Србима, био једини способан хоровођа. Тај нам момент објашњава његов одлучни став према друштву, које је покушавало да се за неко време снађе без њега, али га је, увидевши да му је неопходно потребан, увек позивало натраг.

Јенко се, још пре запошљења у Народном позоришту, као хоровођа Београдског певачког друштва показао несталан. Али тада га је у Праг вукла тежња за техничким усавршавањем. Доцније је пак на његов одлазак из друштва несумњиво утицала чињеница што је у Народном позоришту био вишемање стално постављен и плаћен, чиме је постао независан од Београдског певачког друштва и материјалном погледу, иако су му приходи од овог покаткад били добродошли, рецимо за време од јуна 1873 до марта 1874, кад је Народном позориште било затворено и он остао без плате. Без обзира на доцније сукобе које је Јенко имао с друштвом и који су све више постајали идеолошке природе, већ је сама Јенкова несталност рађала у одбору тежњу да васпита, или раније или доцније добије, сталног хоровођу. Тако је друштво успело да од стране цркве буде послат у Праг неки Нешкић, да би се тамо музички образовао. Тај Нешкић био је доста музички талентован, али је кроз неко време умро у Прагу.¹⁵³⁾

¹⁴⁷⁾ Зап. ВПД са III изванредне скупштине 9-VII-1872.

¹⁴⁸⁾ Зап. ВПД са IX сед. одбора 16-IX-1872.

¹⁴⁹⁾ Зап. ВПД са IV изв. скуп. 2-X-1872.

¹⁵⁰⁾ Зап. ВПД са X седнице одбора 8-I-1873.

¹⁵¹⁾ Калик С., исто, стр. 21.

¹⁵²⁾ Упор. Калик С., исто, стр. 43.

¹⁵³⁾ Зап. ванредне скупштине ВПД 6-III-1877; Манојловић К., исто, стр. 25.

Тиме је друштво опет остало без изгледа да ће ускоро моћи добити одговарајућег хоровађу који би могао достојно заменити Јенка. Затим је почело своју пажњу посвећивати даровитом Мокрањцу — Стеви Стојановићу, којег је управа певачког друштва „као доброг певача и свирача“ примила за редовног члана још у јесен 1873 г. упркос томе што је био још гимназиста.¹⁵⁴⁾ Већ 1875 г., кад је у јесен основана приправничка школа у којој би стицали основно музичко образовање певачи који су желели постати члановима Београдског певачког друштва, вођство је поверено младом Мокрањцу, пошто је вођство те школе Јенко одбио „због својих многих других послова“.¹⁵⁵⁾ У Мокрањца су полагали све своје наде због његове даровитости, а и Јенко је високо ценио његове способности. Мокрањац је временом почео замењивати Јенка као хоровађа. Кад су 28 априла 1876 г. на седници одбора одлучили да се у корист друштва приреди концерт и да се замоли Јенко да тај концерт припреми без награде, било је такође речено да „г. Степа Мокрањац, члан дружине, прими то на себе, па ће му одбор према приходу добивеном на забави, а према потребама дружинским, дати награду за његов труд“, у случају да Јенко не прими одборов предлог.¹⁵⁶⁾ И кад је Јенко коначно прекинуо са Београдским певачким друштвом те је питање хоровађе постало актуалније него икад, друштво се одлучило да пошаље Мокрањца у иностранство да студира музику о трошку друштва и помоћу потпора које би у том циљу добило откуд било.¹⁵⁷⁾ Да није било трзавица с Јенком и да се овај није коначно посвађао с Београдским певачким друштвом, Мокрањцу, можда, никад не би омогућили систематско студирање музике. Томе је посредно Јенко доиста помогао, иако нехотично, с обзиром на атмосферу створену између њега и друштва, која је онемогућила да сам Јенко настави рад у друштву. Додуше је томе у знатној мери допринесио и сав развој, с обзиром на који се српска хорска репродукција више није могла задовољити једним јединим хоровађом, као и начелно гледиште које је у својој културној политици хтело спровести Београдско певачко друштво, које је у том циљу потребовало способног човека. Овако оправдано можемо чак и Јенков спор с Београдским певачким друштвом сматрати једним од чинилаца који су допринели да српска музика у Мокрањцу добије изображеног настављача и допуниоца Корнелијевих идеја и једног од најзначајнијих својих претставника на прелазу у период модерне музике. Иако су трвења и коначни прелом између Јенка и друштва већ неколико година кочили или бар ометали успешан рад певачког хора, ипак су својим последицама били врло позитивни за цветање које је доцније доживело Београдско певачко друштво под Мокрањчевим вођством.

¹⁵⁴⁾ Манојловић К., исто, стр. 12.

¹⁵⁵⁾ Зап. БПД са седн. одбора 15-ХП-1875.

¹⁵⁶⁾ Манојловић К., исто, стр. 17.

¹⁵⁷⁾ Записник ванредне скупштине БПД 8-Х-1879; Манојловић К., исто, стр. 39—40; упор. и Калик С., исто, стр. 21, где подаци нису тачни и не поклапају се сасвим са наводима К. Манојловића.

Године 1873 још није било дозрело време за Јенково иступање из друштва. Ни Мелхер ни Миловановићка нису одговарали, и Јенко је постао неопходно потребан да би певачки хор могао опет продужити рад. То је друштву било потпуно јасно и у записнику седнице читамо да је Смућа (Јован Смућа) „као опуномоћени члан од друштва уговарао са Јенком да се он опет прими учитељства“. Он је известио да је Јенко на то пристао, али под условом да певачи редовно присуствују вежбама. Није пак захтевао никакве систематске плате, већ само половину прихода од концерата, беседа, забава и других приредаба, и то само од оних „за које он друштво спрема“.

Друштво је прихватило Јенкове услове после дужег разматрања, нашавши „да се ова понуда слаже с интересом његовим“.¹⁵⁸) Тиме се Јенко опет вратио у друштво и, присуствујући првој седници у октобру, захтевао је да му се прочита записник седнице на којој је решавано питање његовог повратка. Приметио је да је пристао на половину читавог прихода који друштво буде добило од разних приредаба, а не пак на половину чистог прихода. Немајући другог излаза, друштво је пристало и на овај Јенков захтев, ипак „у случају, ако се не би могло из оне друштвене половине исплатити цео трошак, онда да г. Јенко са својом половином притекне у помоћ друштву, у колико устробало буде“.¹⁵⁹) На истој седници је одлучено да се Јенку споразумно ореди хонорар у случају да се приредба изводи у корист неког уметника, са чиме се Јенко сложио. Јенко је баш у то време био без икаквих прихода и зато му је нови рад у певачком друштву био добродошао у материјалном погледу. Зато се марљиво бацио на посао и припремао „беседу“.¹⁶⁰) Но чим је Народно позориште поново почело да ради и тиме Јенко решио питање својих прихода, показао се у Београдском певачком друштву врло широкогруд. Не захтевајући део од прихода, изразио је спремност да припреми друштво за какву забаву којом би друштво поправило своје материјално стање¹⁶¹) после великих трошкова око концерта 6 априла 1874, као што је у јесен исте године пристао на раније услове док друштво не среди своје материјално стање. Тек тада ће му поново одредити „систематску плаћу“.¹⁶²) Дакле, показао се спремним за суделовање с друштвом и у том погледу, што је несумњиво угодно утицало на уређивање обостраних односа, као и на рад певачког хора.

Почетком 1875 г. је скупштина одлучила да у погледу Јенкове плате све остане по старом, тј. да добива половину прихода, пошто друштво још не може давати сталну плату. При томе би Јенко био дужан „у овој години приредити у чисту корист дружинску беседу или концерт и то онда, кад дружина за добро нађе“.¹⁶³) Ма да се са тим одлукама Јенко није слагао, он је ипак

¹⁵⁸) Зап. са сед. ВПД 6-IX-1873.

¹⁵⁹) Зап. ВПД са сед. одбора 6-X-1873.

¹⁶⁰) Зап. ВПД са састанка одбора 23-X-1873.

¹⁶¹) Зап. ВПД са седнице 9-IV-1874.

¹⁶²) Зап. ВПД са седнице одбора 22-IX-1874.

¹⁶³) Зап. ВПД са главне скуп. 5-I-1875.

пристао на њих, јер „да и то учини, ако би дружина дошла до такве оскудице, да нема чиме да намири своје потребе“.¹⁶⁴⁾ Дакле, није био потпуно убеђен у оправданост поменутих одлука. Ипак је без обзира на то несметано радио и даље и још истог месеца известио да је друштво способно за приређивање „села“ које уствари замењује значај ранијих „беседа“.¹⁶⁵⁾

Али се ускоро иза тога, после сразмерно дугог периода сагласности, поново појављују трзавице. Кад је, наиме, 8 марта 1875 г. Јенко предложио програм за концерт друштва, управа друштва је тај програм прихватила са изузетком словеначке песме „Триглав“ и одлучила да „се поручи хороуправнику г. Јенку, да исту замени са каквим нашим народним песмама“.¹⁶⁶⁾ Ова је одлука у суштини била једнака оној из 1872 године у погледу Јенкове химне „Словенска химна“ и вероватно је наљутила Јенка, иако нам анали Београдског певачког друштва ништа не јављају о томе. Вероватно је била повод Јенковој оставци на место хоровође, поднесеној месец дана доцније „због неког немилог догађаја са г. Ст. Тодоровићем“, кад је Тодоровић истрајно захтевао да или он или Јенко иступи из друштва. Јенкова оставка, додуше, није била уважена,¹⁶⁷⁾ али је Тодоровић остао при своме и неколико месеци доцније опет поднео оставку на претседнички положај, коју је затим уважила ванредна скупштина друштва 23 октобра 1875 године, кад је за претседника изабран Милан Кујунџић.¹⁶⁸⁾ Све је ово морало непријатно деловати не само на Јенка него и на сву атмосферу у друштву и на сав рад његов. Тај конфликт је за Јенка био утолико тежи што су се лични неспоразуми између њега и Тодоровића и извесних његових једномишљеника прометнули у борбу против Јенковог уметничког рада, његових уметничких принципа и назора.¹⁶⁹⁾ Пре три године засејано семе је, дакле, клијало и постајало све изразитије у последицама које су нужно постајале све оштрије и које је у првом реду осећало само друштво. Јенко је иначе остао и даље хоровођа и после повратка С. Тодоровића на претседнички положај,¹⁷⁰⁾ али се за свој рад у друштву све мање интересовао, утолико пре што је другом половином 1876 г. због рата с Турском деловање певачког хора више-мање било слабо, као што, без обзира на то, ни посеђивање певачких вежби није било уредно, онакво какво је Јенко желео, ако је хтео постићи успех. Исто тако се није слагао ни са забавама где се програм спајао са игранком, јер се такве приредбе нису слагале с његовим погледима. Његовом гледишту су се придружиле и неки одборници.¹⁷¹⁾ Али

¹⁶⁴⁾ Зап. ВПД са I саст. 17-I-1875 и 17-II-1875.

¹⁶⁵⁾ Зап. ВПД са саст. 21-I-1875.

¹⁶⁶⁾ Зап. ВПД са саст. одбора 8-III-1875.

¹⁶⁷⁾ Зап. ВПД са саст. одбора 7-IV-1875.

¹⁶⁸⁾ Зап. ВПД са саст. одбора 30-III-1876 и III ванредног састанка 24-IV-1876.

¹⁶⁹⁾ Упор. Манојловић К., исто, стр. 14—15.

¹⁷⁰⁾ Упор. зап. ВПД III ванр. саст. 24-IV-1876.

¹⁷¹⁾ Упор. зап. ВПД са III ванр. сас. 24-IV-1876.

су такве приредбе за друштво претстављале важан извор прихода и зато су се морале одржавати с времена на време.

Кад је почетком 1877 г. Београдско певачко друштво поново почело са редовним радом, Јенко је припремао „село“ и пристао да му друштво исплати „по одбитку свију друштвених трошкова око приређивања истог, половину чистог прихода“, „узимајући у обзир рђаво стање друштвене благајне, које је и њему врло добро познато“.¹⁷²⁾ Ово Јенково становиште је било утолико разумљивије што су приходи од приредаба Београдског певачког друштва првих месеци 1877 године били намењени српском народу, који је претрпео велику штету од рата.¹⁷³⁾ Тако је овај Јенков гест био у складу са осећањима српског народа, а особито са циљевима које је у овом случају спроводило Београдско певачко друштво.

Мању наклоност је Јенко показао према Тодоровићевом предлогу да се повећа број годишњих „беседа“ друштва, чиме би створили услове за издржавање једног питомца друштва који би се посветио студирању музике у иностранству. Да би се ти услови могли остварити, Тодоровић је предлагао да се Јенку исплаћује месечна плата, а не „као што је досада дружина плаћала, половину прихода добивеног на каси од забава, а без одбитака учињених трошкова око приређивања истих“. „Имајући у виду све услуге које је г Јенко овој дружини до сада учинио“, одбор је одлучио да му „за његов труд око обучавања чланова у певању 120 талира на годину“ плаћа почевши од 1 марта 1877. О томе треба обавестити Јенка, који треба да одговори да ли на то пристаје“. У том случају ће ту ствар решити ванредна скупштина.¹⁷⁴⁾ Овај Тодоровићев предлог је за Јенка био сигурно сасвим јасан. Он је знао да је у питању Мокрањчево студирање у иностранству и посредно би требало и он да му помогне тим што би се одрекао дела својих прихода од приредаба Београдског певачког друштва. Разумевање тога похвалног циља би свакако и за Јенка било нешто позитивно, поготову кад је био у питању Мокрањац, који се за њега више пута заузимао кад је требало бранити његове уметничке принципе. Можда би Јенко на тај начин и разумео целу ствар да тај предлог није долазио од Тодоровића, са којим се више пута свађао и вероватно је сваки, макар и најпозитивнији, Тодоровићев предлог тумачио негативно, јер је у њему можда осећао противника. У том случају би то било још разумљивије, јер је било сасвим јасно да Београдско певачко друштво намерава васпитати Мокрањаца за себе и њиме коначно и достојно заменити Јенка. Изгледа да је поменути предлог Јенко тумачио на овај начин и зато на њега уопште није ни одговорио. Према томе је у смислу записника седнице тај предлог одбио и ствар је била предата ванредној скупштини друштва.

Поменути Тодоровићев предлог и становиште које је у тој ствари заузео одбор били су увод у широко расправљање о Јен-

¹⁷²⁾ Зап. БПД са III саст. одбора 24-I-1877.

¹⁷³⁾ Калик, исто, стр. 44—45.

¹⁷⁴⁾ Зап. БПД са V саст. одбора 1-III-1877.

ковом раду у Београдском певачком друштву, његовом односу према идејним циљевима друштва и о његовом значају за српску музику уопште. На ванредној скупштини 6 марта 1877 г. у том смислу су падале изјаве које су одјекивале и много доцније и додиривале питање оцене Јенковог рада и доприноса српској музици. Но како су те изјаве уско повезане са Јенковим радом изван Београдског певачког друштва, било би прерано кад бисмо о њима расправљали на овом месту и према њима заузимали ма какво критичко становиште. За то се треба ограничити на нека друга, по значају мање важна питања која су привидно представљала језгро проблема и односила се на садржину седнице одбора 1 марта исте године,¹⁷⁵⁾ кад још није било говора о оцени Јенковог рада са гледишта идеја које је све јаче желело истаћи и заступати Београдско певачко друштво.

Ванредна скупштина је изразила и одобрила тежњу друштва да се један способан, даровит младић пошаље на студирање музике у иностранство. Тодоровић је једину сметњу свом предлогу гледао у Јенку, за којег је сумњао да ће пристати на његове предлоге. Ипак је допуштао могућност да Јенко на то ипак пристане, „особито што и он неће моћи дуго живети, па би требало да и он добије наследника“, додајући да Јенку „не треба да је криво што ће се још ко образовати и њега наследити“. Оваква Тодоровићева формулација оправдано упућује на закључак да Јенку није било много до тога да се међу Србима ко музички образује, јер он тада више не би био једини квалитативни музичар, што је тада стварно био. Најиме, тадашњи музичари у Србији, било српског или страног порекла, нису се могли мерити са њима. Но колико би таква карактеристика Јенка била оправдана, тешко би се могло одредити на основу расположивих података. Свакако је чињеница да је потреба кадрова бивала све већа, што доказује и музичко школовање Тоше Андрејевића у иностранству о трошку српске владе. У тој одлуци владе је вероватно, више или мање, учествовао и Јенко, који је тада већ био одавно призната личност београдског, одн. српског културног живота, особито у музичком погледу. Ако је на који било начин суделовао у одлуци да се Андрејевић пошаље у иностранство, то никако не би ишло у прилог Тодоровићевој претпоставци или наговештају да Јенку не би било право кад би се још неко музички образовао. Тај Андрејевић, опет, није био човек са којим би Београдско певачко друштво рачунало и с којим би покушало да реши своје проблеме. Тодоровић је лично рекао да му је „казао у очи да он уме врло лепо у вијолину свирати и ништа више“, настављајући да је Кранчевића, док је студирао у Бечу, Корнелије пољубио у чело говорећи: „Ово ће бити мој наследник“, али се је преварио, јер Кранчевић постао је чувени виртоуз, али наследник Станковићев у раду музичком за нас није до сада ништа урадио.“¹⁷⁶⁾ То значи да је Београдско певачко друштво после

¹⁷⁵⁾ Упор. зап. ВПД са ванредне скупштине 6-III-1877.

¹⁷⁶⁾ Манојловић К., исто, стр. 28.

Корнелија и већ у време кад је Јенко деловао, у смислу идеја које је наговестио Корнелије Станковић, често размишљало о хоровођи који би био подесан за тај циљ, али у том погледу није имало среће. Ко је год отишао да студира музику — ускоро се усмерио на другу страну, на инструментално подручје, а не на хоровођство и композицију. Тек је с Мокрањцем добило личност какву је замишљало.

Као што је учесницима поменуте скупштине било јасно да некога треба послати у иностранство да се музички образује, исто им је тако, упркос оштрој, покаткад и преоштрој, критици Јенковог рада у друштву и његовог значаја у српској музици, било јасно да би могло доћи до распадања друштва „ако нас Јенко остави“,¹⁷⁷⁾ јер би било тешко наћи подесног хоровођу за толико времена докле би се тај неко музички образовао да настави Јенков рад. Живојин Богдановић је директно упозорио на чињеницу да је Јенко „једини човек, који је овде и који ће нам требати“, желећи да се то има у виду приликом одређивања Јенкове плате.¹⁷⁸⁾

Јенко пак није реагирао ни на предлоге и одлуке седнице одбора од 1 марта, нити на оне које је поставила ванредна скупштина 6 марта 1877 г. То нам доказује записник седнице од 7 марта, који каже да на дотична питања друштва Јенко још није одговорио. Одбор је оправдано претпостављао да Јенко није задовољан његовим предлозима, „па из признања на дојакосње услуге које је овом друштву учинио, увећава одређену плату од 120 на 150 талира годишње“.¹⁷⁸⁾ Ово своје најновије становиште, са којим је желео Јенка опет привући у друштво, саопштио је и Јенку, молећи га да му што брже може достави своју одлуку, што је Јенко доиста и учинио: „због слабости свог здравља“ је, наиме, поднео оставку коју је одбор и уважио, „пошто му је плата повећана, а већу му не могу дати, док интереси друштва не дозвољавају да му се плаћа половина прихода“.¹⁷⁹⁾

Том оставком је Јенко заувек прекинуо своје службене односе са Београдским певачким друштвом. Ту је питање прихода свакако било тек секундарног значаја и само непосредни спољашњи повод који је омогућио поменуту дефинитивну одлуку. Колико је овога било свесно Београдско певачко друштво на челу с Тодоровићем и колико се тим чиниоцем можда само намерно послужило да прекине своје односе с Јенком, то је питање за себе, на које би се до неке мере могло одговорити и потврдно. Јер ток поменуте ванредне скупштине у својим појединостима доказује да је извесна група одборника и других чланова друштва далеко прешла подручје које се ограничавало искључиво на питање Јенкове плате и студирања питомца друштва у иностранству, и заострила га у чисто идеолошкој проблематици. Јенко је

¹⁷⁷⁾ Манојловић К., исто, стр. 29.

¹⁷⁸⁾ Зап. ВПД са VI сед. одбора 7-III-1877.

¹⁷⁹⁾ Зап. ВПД са VII сед. одбора 15-III-1877.

свакако прозreo стварну позадину проблема због којег је била сазвана ванредна скупштина. То му сигурно није било ни тешко, јер су се односи између њега и Тодоровића са извесним другим члановима друштва заоштравали већ од 1872 године и били главни разлози за Јенкове оставке. Све јаче заоштравани односи су временом довели до тога да су постали неиздржљиви и сасвим се природно завршили оставком којом се Јенко неопозиво опростио од друштва као његов хоровођа. Изгледа да је неоснована Каликова тврдња да се Јенко и после 6 марта 1877 „опет вратио у Друштво али само на кратко време (неколико месеци)“.¹⁸⁰⁾ Он ни формално није више могао бити у вези с друштвом, јер није добивао сталне плате, што би га обавезивало да који месец иза тога обавља службу хоровође. Такође ни записници седница о томе ништа не говоре, али наводе само то да је на истој седници на којој је примљена Јенкова оставка одређен Мокрањац за Јенковог наследника,¹⁸¹⁾ што Калик уопште не наводи у својој „Споменици“. Вероватно Мокрањац није примио дужност хоровође или је бар није обављао, иако му је друштво исказивало толику пажњу и претпостављало да би једино он могао негда у правом и пуном смислу наставити Корнелијев рад. Можда место хоровође непосредно после Јенкове оставке није хтео примити због тога што се није слагао са приговорима изнетим против Јенковог уметничког рада или пак због пријатељског односа према Јенку, који је често показивао. Свакако је у то време био у Београду и стручно оспособљен да привремено преузме и продужи Јенково дело. За хоровођу је већ 29 априла,¹⁸²⁾ а не тек 3 маја 1877, како наводи Калик, био изабран Мелхер, кога је ускоро заменио Стеван Шрам. Овај је на том месту остао све до 6 јула 1881, кад га је до доласка Јосифа Маринковића у Београдско певачко друштво привремено заменио Пера Димић.¹⁸³⁾

Јенко, кога је и дотле јаче везивао рад у Народном позоришту неголи у Београдском певачком друштву, није се после 1877 г. особито и прегежно занимао за певачка друштва. Он је, право рећи, са њима имао врло рђава искуства. Заоштравању сукоба, како у Панчевачком тако и у Београдском певачком друштву, допринео је и он са своје стране, што су и досадашња излагања већ показала. Али се од сарадње са певачким хорovima ни после 1877 године није сасвим отуђио. То доказује његов избор за председника „Певачке дружине Даворје“ 1882 године. Ово име је преузела „Црквена певачка дружина“.¹⁸⁴⁾ Али тамо тада није деловао као хоровођа, јер се у то време као хоровођа наводи гимназиски учитељ музике Петрик. Пет година доцније је „Женско певачко и музикално друштво“ замолило Јенка да „се прими управљања њиховим хором, као заменик сталном који одсуствује“.¹⁸⁵⁾

¹⁸⁰⁾ Упор. Калик С., исто, стр. 21.

¹⁸¹⁾ Зап. БПД са VII сед. одбора 15-III-1877.

¹⁸²⁾ Зап. БПД са седнице одбора 29-IV-1877.

¹⁸³⁾ Упор. Калик С., исто, стр. 21.

¹⁸⁴⁾ Српске новине, 1882, бр. 249, стр. 1524.

¹⁸⁵⁾ Српске новине, 1887 бр. 61, стр. 242.

Пошто нам извори који би омогућили истраживања у том правцу нису на расположењу, не можемо проверити да ли је Јенко ту понуду прихватио или не. Отада се више не сретају сличне вести о његовом учешћу у раду београдских певачких друштава осим у „Даворју“ (1887). Вероватно се отада посвећивао диригентском и композиторском раду у Народном позоришту.

Са извесним прекидима које су изазивале његове оставке и студирање у Прагу, Јенков рад у Београдском певачком друштву трајао је пуних дванаест година. Колико га није ометао својим захтевима у погледу прихода и својеглавим корацима у уметничком раду, толико су га ометали већ поменути чиниоци. Међу овима је важнијег значаја била затегнутост између Тодоровића и Јенка која је, вероватно, настала због тога што Јенку није пријало Тодоровићево мешање у начин његовог уметничког усмеравања певачког хора, док се Тодоровић очито није хтео помирити са тим да му се Јенко не намерава покорити. Тако је и могло доћи до, наравно парадоксалног, закључка тих односа кад је исти Тодоровић, који је некада сам довео Јенка у друштво, убрзао и његов одлазак из њега. На тој основи су се рађала и идеолошка трвења и супротности према Јенку, која су можда до неке мере у оно време могла бити и основана, али су их извесни чланови друштва прекомерно надували и тиме вештачки заоштравали. Затим су Јенков рад ометала и унутрашња трвења међу самим члановима друштва, која су непосредно спутавала развојни полет друштвеног певачког хора. Такође ни само доба, пуно непрестаних борби између патријархалног и напредног духа, није убрзавало напредак Београдског певачког друштва, јер је бар посредно у њему остављало последице. Патријархалност је била још увек врло моћна и није допуштала Јенку да спроведе реформу ни у организацији певачког хора ни у стилу програма. Због тога није дошло до остварења првобитне замисли мешовитог хора и остало се код мушког певачког хора, док су се програми одређивали према потребама које је диктирало време. Јенко се морао прилагодити друштву, које је из чисто материјалних и друштвених обзира, уз озбиљније концерте, „села“ и „беседе“, приређивало и забавне вечери с програмом и игранком. Ово последње се није слагало с његовим уметничким погледима и он им се противио због тога што у њиховом оквиру није могао остварити достојан квалитет извођења. Поред тога је нужно морао лавирати између оба постојећа табора, конзервативаца и омладинаца, не опредељујући се сасвим ни на једну страну. То није могао ни учинити ако је желео опстати и у друштвеној структури тадашње Србије уметнички колико толико несметано деловати. Нарочито је у почетку свог рада у Београдском певачком друштву био управо принуђен на такво обострано прилагођавање, да се не би замерио ни једнима ни другима, јер су му и једни и други били потребни. Тако видимо да је с једне стране следио погледима Уједињене омладине српске, а с друге стране истовремено служио и тежњама тадашњих владајућих српских кругова. Присталице обе групе

биле су врло јаке у Београдском певачком друштву и то Јенко није могао пренебрегнути. Вероватно је и то бар делимично допринело расплету горе поменутих трзавица. Додуше је доцнијих година поменута зависност попуштала и постајала тим мање нужна што је Јенков положај у српском културном свету био чвршћи. Али је у почетку, пре 1870 године, свакако са тиме морао рачунати.

Тако Јенков рад у Београдском певачком друштву ни са те стране није био лак, док је са уметничке био утолико тежи што певачи, упркос приправничкој школи, нису били стручно толико упућени да би могли успешно суделовати у певачком хору. Чак су и сами били мишљења да би друштво добило сасвим друкчији полет „кад би се хороуправнику дала прилика, да учини испит у томе да ли су чланови Певачке дружине бар основе те вештине, тј. музике сазнали“, при чему „би се увидело да ли друштво појима најтемељитије основе музике“, што би на сваки начин било врло корисно.¹⁸⁶⁾ Али би таква проба за Јенка била врло опасан експеримент од којег би се друштвени чланови-певачи свим силама бранили, јер су у том погледу већ од раније имали лоша искуства. Кад је 1877 г. основана припремна школа за оне чланове друштва који још нису имали одговарајуће музичко знање, и за оне који су желели ући у певачки хор друштва, било је, наиме, одређено да се у њу пошаљу сви редовни чланови, изузев Мокрањца и још пет других редовних чланова.¹⁸⁷⁾ То нам врло убедљиво приказује ниски стручни ниво чланова друштва-певача који ни сада, кад им се нудила лепа прилика, нису хтели изаћи у сусрет жељама и намерама друштва да под Мокрањчевим вођством добију основна музичка знања и тако надокнаде оно што им је у музичком погледу недостајало. Тако је већ неколико месеци после отварања школе тадашњи претседник друштва Милан Кујунџић известио да је „приправничка школа, коју је дружина зимус отворила, престала јер је слабо ко посећује, а и наставник ју је напустио“.¹⁸⁸⁾ Мокрањац је између свих посетилаца школе предложио само шесторицу за које је мислио да би опет могли ући у певачки хор, док је за остале претпостављао да опет наставе школовање кад привравничка школа понова проради у јесен. Петорица чланова којима је Мокрањац ускратио поновни повратак у певачки хор жалили су се управи, јер су, тобоже, за редовне чланове примљени само они „које је г. Стево Мокрањац хтео“.¹⁸⁹⁾ Кад су прекори због пристрасног поступања упућивани већ Мокрањцу, колико су обилнији морали бити они упућени Јенку! Из тога смео закључивати да Јенкови кораци у Београдском певачком друштву, слично онима у Панчевачком српском црквеном певачком друштву, ипак нису увек били искључиво самовољни, већ често и сасвим оправдани. Разумљиво је да су изазивали незадовољство појединих певача који су се затим

¹⁸⁶⁾ Упор. зап. ВПД са ванр. скупштине 6-III-1877; Манојловић К., исто, стр. 28.

¹⁸⁷⁾ Упор. Манојловић К., исто, стр. 16—17.

¹⁸⁸⁾ Манојловић К., исто, стр. 16.

несумњиво прикључивали групама нерасположеним према Јенку. Свакако Јенко није могао неквалификованим певачима, који по врх свега нису показивали ни воље да би стекли потребно основно музичко васпитање, постићи примеран успех, као што није могао имати ни право весеље да се са нарочитим полетом посвети своме хоровојском позиву. То су они редовни чланови друштва који су били изображени певачи разумели и зато су бранили и правдали Јенка кад су год други нападали његова уметничка настојања. Васпитање квалитативног певачког хора је, дакле, било доста тешко питање, утолико теже што су се „шесетих година у Београду освртали за онима који су носили виолину, или учили музику, и називали их „циганима“.¹⁹⁰⁾ У смислу таквих схватања која су се провлачила и кроз даље деценије, иако су постепено чилела, вероватно се појединим певачима, који су већ били или су желели постати редовним члановима Београдског певачког друштва, чинило сувишним или недостојним да уче основе музике у приправничкој школи. И са те је стране борба између старог и новог Београда, између старих и нових схватања, спутавала и Јенкову и Мокрањчеву делатност и настојање да се певачки хор друштва подигне на виши ниво и да се временом од тадашњег случајног претвори у организован, квалитативан аматерски певачки хор.

Но упркос свим сметњама, препрекама и прекорима који су пратили Јенков рад у Београдском певачком друштву, његова настојања су уродила богатим плодовима. То су признавали чак и његови противници који нису могли прећи преко чињенице да је Јенко „радио доста после Станковића“.¹⁹¹⁾ Ефекат његовог рада се није показивао само на концертима и другим друштвеним приредбама у доба кад је Јенко још активно радио у друштву. Изражавали су се такође и доцније кад је Београдско певачко друштво под Маринковићем и Мокрањцем и само добро осећало да му је Јенко дао солидан стручни основ, без којег доцнији успон певачког хора не би могао бити тако брз и управо величанствен. А исто тако су се одражавали и изван Београдског певачког друштва, у разним другим српским певачким дружинама којима је Јенко систематским, или бар систематски намераваним, и усмереним радом показао како у техничком погледу треба захватити диригентски посао, ако се жели постићи успех. Пре њега ни Београдско певачко друштво ни остале српске певачке дружине нису имале правих узора којима би могле успешно следити. Ове Јенкове заслуге за развој српске хорске репродукције несумњиво су веома значајне, иако их ванредна скупштина Београдског певачког друштва 6 марта 1877, још није знала правилно оценити, него их је оценила делимично оскудно а делимично нетачно. Јенков уметнички рад добива тек у светлости историје, коју не муте лични погледи, своју праву вредност и значај. Овој је пак прави

¹⁸⁹⁾ Манојловић К., исто, стр. 17.

¹⁹⁰⁾ Манојловић К., исто, стр. 22.

¹⁹¹⁾ Упор. зап. БПД са ванредне скупштине 6-III-1877; Манојловић К., исто, стр. 26 ss.

смер наговестила већ поменута ванредна скупштина 1877 године, на којој је један од присутних изјавио да „и од стране дружине имаде нека антипатија спрам г. Јенка“,¹⁹²⁾ о којој је већ тада мислио да је веома погрешна.

¹⁹²⁾ Зап. ВПД са ванр. скупштине 6-III-1877, Манојловић К., исто, стр. 28.

ВОКАЛНА ТВОРЕВИНА

Сувише бисмо оскудно и једнострано претставили Јенков рад у Београдском певачком друштву кад бисмо се ограничили само на приказ његовог диригентског дела. Јер, је, наиме, много важније Јенково стваралаштво у том периоду, које уствари претставља продужење оног у доба његовог боравка у Панчеву. У оно доба су српска певачка друштва тражила и композитора и хоро-вођу у једном истом лицу. Као и сва остала друштва, тако се и Београдско певачко друштво налазило у шкрипцу у погледу оригиналне домаће вокалне литературе. Изузевши Корнелијева дела није уопште било домаћих композиција, и друштво се морало, ако је желело да успешно ради, служити туђим¹⁹³) композицијама, које опет, нису годиле српској публици и њеним осећањима ни својим текстовима ни музичким основима. Ову је невољу Јенко бар унеколико ублажио својим композицијама у Панчеву, али тај рад ни издалека није био толико опсежан да би могао задовољити стварне потребе. Зато га је у Београду много активније и плод-није наставио, јер је овде његов делокруг био много шири него у Панчеву. Иницијативу му је у много чему давало Београдско пе-вачко друштво, које је узастопице изводило његове нове компози-ције, а временом и друге српске певачке дружине које су се порастом Јенкових композиција све више умножавале и поста-јале све изразитији и важнији националнополитички фактор српског живота и борбе српског народа за ослобођење земље и доцније учвршћивање српске државе. То значи да је Јенко исто тако и добијао од Београдског певачког друштва као што му је са своје стране и много давао. Својим знањем и радом је кори-стио друштву, док му је ово својим сталним потстрекавањем да што више компонује такође много користило и на тај начин убр-завало развој целе српске вокалне продукције и репродукције.

Јенко је за време свог боравка у Београду, а особито за вре-ме свога рада у Београдском певачком друштву, написао много вокалних композиција, претежно хорова, па и неколико соло-пе-сама. Многе од тих композиција изашле су у разним самосталним збиркама и другим публикацијама. Јенкове хорова и соло-песме сретамо у разним варијантама. Квартет се врло често, такорећи редовно, употребљава и за мушки хор, мушки хорова су прире-ђени и за мешовите хорова, а и једне и друге је Јенко често опре-

¹⁹³) Упор. Калик С., исто, стр. 57.

мао са оркестралном пратњом, а још чешће им је давао клавирску пратњу. У појединим случајевима је хор прерађен у соло-песме и обратно, а соло-песме су приређене са пратњом клавира или оркестра. Исто тако налазимо хорове прерађене у композиције за клавир, а омиљени облик Јенкових композиција беху дуети са разним комбинацијама: са хором и са клавиром. Тако постоје једне и исте композиције за разне могућности репродуковања. Јенко их је прилагођавао техничким могућностима тадашњих певачких друштава, као и циљевима које су имале разне певачке приредбе. Ово нам шаренило уједно доказује широкопотезност и предузимљивост са којима је Јенко умео популарисати своје композиције, док нам с друге стране често отежава прецизно одређивање оригиналног, првобитног облика једне композиције.

Уколико нам разни литерарни извори, стил и постанак појединих текстова не помажу, врло је тешко утврдити време постанка појединих композиција. А то је сам Јенко отежао. Док је до 1870 године издања својих композиција означавао бројем опуса, дотле је после те године тај начин напустио, изузев у једном једином случају. Ако следимо систематици његовог развоја и разним изворима који нам омогућују одређивање постанка његових композиција, онда те тешкоће углавном не постоје, али оне стварно и немају битне важности за ток и опис његовог композиторског дела.

Јенко је особито био живахан у издавању својих композиција 1869 и 1870 године кад су изашли његови опуси 4 и 5. У опусу 4 (Србске, хрватске и словенске песме) издао је седам мушких хорова (Словенска химна, Онамо, 'намо, Моја лађа, Нек душман види, Међу браћом, Богови силни, Прво доба Србије) који су делимично настали још у Бечу (Словенска химна, — Моли-тев), делом у Панчеву (Моја лађа, Нек душман види, Међу браћом, Богови силни) и делимично у Београду (Онамо, 'намо, Прво доба Србије). То исто вреди и за оп. 5 (Српске, хрватске и словенске песме) који обухвата композиције о Видовдану (Сабљо моја димишћијо) за хор и клавир, „Домочутство“ (Тиха луна) за хор без пратње клавира и соло песму „Узор“. Прва (О Видову-дне) настала је за време Јенковог боравка у Панчеву, док је „Тиху луну“ компоновао још у Бечу 1860 г. и први пут ју је певало Словеначко певачко друштво у Бечу,¹⁹⁴⁾ а соло песма „Узор“ је из 1870 г. У оба поменута опуса се у складу са Јенковим панславистичким и југословенским идејама сусрећу песници три разне словенске народности и временски их удружују три различите фазе Јенковог композиторског деловања. Овом гледишту су посвете у оп. 4 и 5 у суштини сасвим супротне. Збирку означену са оп. 4 посветио је кнезу Михаилу, који се, упркос својим просвећеним погледима, није слагао са програмом Уједињене омладине српске, а оп. 5 Ј. Томану, „неуморном борцу за народ и домовину“, који је стварно припадао конзервативном Блајвајсовом кругу и није се држао младословеначке идеологије. Ни кнез Михаило ни Ј. Томан нису имали ништа заједничко са панслави-

¹⁹⁴⁾ В. Концертни лист Glasbene Matice ljubljanske од 6 XI 1910.

стичким идејама, како су их тада схватали напредни словеначки и српски омладинци. Те нам посвете постају разумљивије кад помислимо да су, вероватно, обе донеле Јенку материјалну корист. Тако нам је поуздано познато да је за посвету оп. 5 Јенко добио од Томана знатну потпору која му је олакшала како издавање тога опуса тако, унеколико, и његове студије у Прагу. Вероватно се на сличан начин окористио и посветом оп. 4 кнезу Михаилу-Ознаку оп. 6 носи Српска химна (Боже правде) приређена за хор и клавир. Доцније Јенкове композиције више нису означаване опусима. Али су врло често излазиле, и у њима се Јенко држао истих гледишта као у оп. 4 и 5. Наиме, избор се такође не управља по времену настанка, већ исказује тежњу да буде што богатији и практичнији, да би се задовољиле потребе како певачких хорова тако и солиста.

И у другом периоду свога рада у Београду Јенко је за своје хорове и соло-песме узимао текстове разних српских, хрватских и словеначких песника. Од српских и хрватских су му за музичко обликовање служиле Поповићеве (О Видовудне), Јакшићеве (Богови силни), Берићеве (Прво доба Србије), Шапчанинове (Циганска, Лаку ноћ, Цара Душана марш), Банове (Млада Јелка), Сундечићеве (Српска звезда, Устај рајо), Змајеве (Богу и роду), Ђорђевићеве (Боже правде), Васићеве (Нек душман види), Прерадовићеве (Моја лађо), Радичевићеве (Укор), Петровићеве (Домовино земљо красна, Наш кршни доме, Крв за род), и многе друге песме. Код овог избора се не може тврдити да се Јенко ограничавао на какав било изричито правац у погледу одређене групације књижевника. Наиме, међу наведеним и ненаведеним песницима налазе се такви који су припадали напредним покретима, али и такви који су стајали изван њих. Тражећи текстове за своје композиције, Јенко је имао властите тежње, и то такве да би с једне стране одговарале његовим властитим осећањима а с друге стране тадашњим потребама у том погледу. То му је већ онда кад се у Бечу ограничавао на словеначку песничку творевину било водеће мерило. И како је још тада специјалну пажњу посвећивао текстовима који су се слагали са стремљењима младословеначког покрета, не избегавајући ни песме које су славиле домовину и иначе како било одговарале његовим лирским расположењима, без обзира на то што су их написали песници који нису имали никакве везе са младословеначком идеологијом, тако је радио и сада, у доба свога деловања у Београдском певачком друштву. Компонувао је текстове који су одушевљавали и певали о праведној борби српског народа, о љубави према девојкама. Тако су настајале његове химне, посвећене разним друштвима, буднице, патриотске и љубавне песме, пуне снажног заноса и топлих интимних осећања. Ређале су се једна за другом: Устај рајо, Наш кршни доме, Српска звезда, Прво доба Србије, Цара Душана марш, Крв за род, Двори Даворови, Дунте ветри, Оштре су наше сабље, Лепа је зора, дико, Море ми је љубав твоја, Млада Јелка, — и поред њих низ хорова дуета и соло-песама. Муњевитом брзином су се шириле по српском народу и биле „су

№ 15
Двори Даворови
Allegro

Српско, српско, српско, српско, српско, српско
 Матице, велике се срца о-ра-ти су ма
 што је за српско-на, српско-на српско
 што је српско, српско, српско, српско, српско
 српско, српско, српско, српско, српско, српско
 српско, српско, српско, српско, српско, српско

Факс. 5: Фрагменат из хора „Двори Даворови“, композиторов рукопис кадре одушевити и певаче и слушаоце и загрејати им срца љубављу према отаџбини“.¹⁹⁵⁾ Али како видимо из разних извештаја, те песме нису одушевљавале само српске него исто тако и словеначке масе, које су потстрекавале на словенску узајамност, и испуњавале програме разних певачких приредаба.¹⁹⁶⁾

¹⁹⁵⁾ Калик С., исто, стр. 20.

¹⁹⁶⁾ Упор. напр. Н, 1870, стр. 12; Z, I, 1870, стр. 47; Z, I, 1870, бр. 23.

Као што је некада приређивао словеначке, тако је Јенко сада приређивао и српске народне песме (Јечам жела, Чубур биље, душо, Параскева дворе мела, Чија ли је тараба, Ај, села мома, Миљено, миљено, цвеће шарено). У својем односу према народној песми је ишао чак и даље: латио се и приређивања украјинских (У, Кииви), малоруских (Ој, вијду ја, Корол году) и руских народних песама (Лен зеленој). Како се стварно види из целог његовог композиторског дела, његову музику прожима неки једноставан, домаћи тон који је веома близак не само словеначком него уопште словенском осећању. И много га јаче од хармониске осветљава мелодиска градња, њено интервалско диференцирање и њен својерсни занос. Иначе Милојевићево тврђење да је Јенко био носилац средњоевропског вокалног стила свакако је оправдано, али само до неке мере.¹⁹⁷⁾ То тврђење, наиме, треба правилно схватити, а не онако како продужује Милојевић, тврдећи да се Јенков лиризам развија до сентименталне распеваности под италијанским и делимично немачким утицајем. Ови утицаји под којима се усталом, у већој или мањој мери, развијала сва тадашња западноевропска музичка творевина, првенствено се односе на Јенкову формалну зграду и средства којима се служио у својој техници компоновања. Али се то никако не може рећи за типичност његовог музичког израза, који је веома близак народном осећању, свеж и никада болесно сентименталан и врло далеко од пуког имитовања туђих узора у погледу изражајног обликовања. То можемо рећи како за изражавање његових српских, тако и за израз његових словеначких и хрватских песама, које су већином своју свежину сачувале и до данас и тиме најбоље доказале своју повезаност са народним осећањем и своју животну снагу.

Јенко је обрађивао српске народне песме вероватно из два разлога. На то га је с једне стране наводила љубав према народној поезији и музици, а с друге жеља да продре у њену суштину и задовољи потребе Београдског певачког друштва и српских маса, које су поред уметничких желеле чути и своје народне песме. Сасвим се сигурно не може оправдати тврдња која каже да „српске мелодије не беху му за срце прирасле нити се с њиме 'сродиле', јер „он није што но рећи од колевке познавао српске песме“.¹⁹⁸⁾ Јенко је то, можда још боље од своје искључиво вокалне творевине, доказао својом позоришном музиком. И са једном и са другом је убедљиво доказао да су му српски мотиви били јако прирасли срцу и са њима је преплетао многе своје композиције. Свакако он није од колевке растао са српском народном песмом, али је осетио дух нове, српске средине, у којој је толико времена живео и радио да јој се потпуно прилагодио, што подвлачи и сам Милојевић.¹⁹⁹⁾ Свакако је и то истина да је његов начин уобличавања српског фолклора био далеко од Корнелијевих начела. У том правцу им Јенко није следио, а није им ни могао следити јер су се јако разликовала од његових властитих

¹⁹⁷⁾ Милојевић М., Даворин Јенко, Политика, ХХХИ, 1935, бр. 9869.

¹⁹⁸⁾ Казик С., исто, стр. 30.

гледисти о уметничком уобличавању. Корнелијева начела су захтевала личност која би им се потпуно предала, за ту сврху имала потребне услове већ по своме националном пореклу, чија се важност у овом погледу никако не може пренебрегнути или потцењивати, и која би продужила оданде где је велики идеолог стао или, боље рећи, тек почео. Такву су личност нашла тек у Мокрањцу. Јенко је пак мотиве српског фолклора, уколико се није служио непосредним цитатима, у својој музици било стилизирао било прожео властитим осећањима и такве их преносио у своје композиције. Али то не вреди за све његово музичко стварање за време његовог рада међу Србима. Међу његовим хорovima по текстовима српских песника налазимо и такве који не стоје у вези ни с мотивима српског фолклора ни са српским духом у ужем значењу речи. То значи да је с једне стране тежио за тим да у своје хорове и соло-песме унесе српски дух и елементе српске народне песме, коју је тежњу делимично и остварио, док је с друге стране у њима уобличио своја словеначка и словенска осећања. Отуда су његове творевине занимљив одраз разних наклоности и утицаја: оригиналног осећајног усмеравања, које му је, поред специфичних карактеристичности његових музичких диспозиција и целе духовне структуре дало и његово народно порекло, идеолошке припадности и нове средине у којој се снашао одмах чим је стигао у Панчево, а још боље доцније кад се настанио у Београду.

За питање Јенковог односа према српској мотивици несумњиво је важно и питање српског акцента, где је Јенко правио велике грешке подређујући поједине речи сасвим расплету мелодиских и ритмичких линија. Извештавајући о Јенковим песмама у „Сеоској лоли“, које иначе спадају међу његова стварања у оквиру позоришне музике, али су ипак најуже повезане са целом његовом вокалном делатношћу, Мокрањац је између осталог написао и ово: „Данас, после толико година, дати правилну оцену о овим песмама, одиста је тешко. Ми смо се, певајући их, толико навикли на њих, да су нам баш и очигледне њихове мане миле. У тим песмама има пуно, готово варварских погрешака, противу српске акцентуације . . . , али ми смо ове песме опет зато певали и заволели, и баш та погрешна места нарочито акцентовали, јер смо певајући, слушали драгога Јенка, како погрешно, али одушевљено, српски говори“.²⁰⁰) Мокрањац би овако могао оценити српски акценат и у многим другим Јенковим композицијама. За осветљење овог питања је, поред чињенице да Јенко није савршено познавао све финесе српског језика, важно констатовати и то да се у оно време није ни пазило тако строго на акценат, нити му је посвећивана потребна пажња. У том погледу је и сам Мокрањац грешио у својој балади „Лем Едим“ не пазећи на правилну акцентуацију речи. Тек је Јосиф Маринковић истакар захтев и принцип правилног акцентуирања појединих речи у музичком

¹⁹⁹) Милојевић М., исто.

²⁰⁰) С. С. М. (Ст. Ст. Мокрањац), Позоришне песме — Сеоска лола, лажно и за гласовир удесио Даворин Јенко, СКГ, IV, 1901, стр. 235.

уобличавању, што је отада постало водеће правило српским композиторима. Јенку пак треба признати да је правилно схватао смисао појединих реченица и логички формирао акценат реченица, што бар унеколико умањује грешке у акцентацији појединих речи.

Јенко је током целог свога стварања на подручју хорова и соло-песама остао романтичар и из тог оквира он, углавном, није излазио. И доцније је, исто као у почетку, остао веран својим основним принципима у погледу уобличавања мелодиске, ритмичке и хармониске структуре вокалних композиција. Ипак композиције из његовог београдског периода и у том погледу показују снажан развој и усавршавање, како у техници компоновања тако и у продубљивању музичког израза. Несумњиво је томе највише допринело његово лично уметничко дозревање, као и прашко студирање и богатство српског музичког фолклора, који је разноврсношћу својих мелодиских и ритмичких елемената подједнако утицао и на његове умотворине. У почетку ритмички једноставне мелодиске линије, чији је акценат био првенствено на што већем певачком расплету, постале су у доцнијем Јенковом делу много живахније, а да при томе композитор није занемарио потребну распеваност. То нам поред осталог доказује и осећајно живахни и темпераментни хор „Устај рајо“ који већ у почетку карактеристично ритмизирани мелодике доноси слику нових захвата у Јенковој мелодиској структури. Такође се и првобитна хармониска једноличност Јенкових хорова полагаано повлачила пред самосталнијим и слободнијим вођењем гласова и већим модулационим шаренилом. То сведоче већ и композиције из оп. 4, настале у доба Јенкове делатности у Београдском певачком друштву пре 1869 године, као и временски доцнији хорови, на пример, „Вабило“ који је компонован 1870 г. Овај хор је занимљив како по својој форми тако и својом хармониском обрадом. Зачетном мушком хору следи квартет, после чега опет наступи хор. У послелњим тактовима мушки хор прекида кратак интермецо квартета, а у задњем такту композицију закључује хор. Ова комбинација хора и квартета ствара у суштини формални однос А—В—А, који поменути интермецо при крају начелно не мења, па се и поједини делови целе композиције управљају у смислу уобичајеног једноставног облика песме. Дотле хармониска обрада показује елементарне имитационе захвате. Живахан расплет појединих гласова ствара обимна звучна спајања којима се Јенко ни пре ни доцније није увек служио:



Пример: 8

Велику пажњу је Јенко поклањао питању израза. У својој музици је покушавао да изрази пуни смисао текста и да са њим усклади своја музичка осећања. Ту његову тежњу, поред „Вабила“, ²⁰¹⁾ доказују и остали његови хорови, а исто тако и његове соло-песме. И у овим последњим је растао, трудећи се да у њима развије своје снажне доживљаје и да им, уколико је то могуће, дадне адекватан спољашњи облик. Ове соло-песме су, иако хармониски више-мање припрост, но ипак следећући и модернијим тадашњим погледима на уобличавање, ипак присан одраз садржајних расположења која су водила композитора у његовом стваралачком раду. Тако нам, на пример, изражајно врло карактеристичан, „Укор“ (Где си душо, где си рано) и још више „Млада Јелка“, компонована 1874 г., нарочито својим средњим делом (*Andante sostenuto*) сведочи како је Јенко јако желео испевати и како је у њему било снажно стремљење да рашири и учврсти свој музички израз. Али му то нису могле соло-песме у целини пружити, а и сам се није толико спуштао на то подручје да би у њему могао развити у потпуности своју индивидуалност. Соло-песме и њима бар делимично сродни дуети су сразмерно ретка и бројно најмање опсежна страна Јенковог стваралаштва.

Но иако је у својим хоровима и соло-песмама с времена на време следио уобличавачким погледима који већ претстављају прелаз из позне у нову романтику, Јенко у томе ипак није био доследан. Те његове пријеме запажамо само у ретким композицијама и из њих можемо закључити да их је познавао и бар у главним основима к њима тежио. Иначе је, углавном, остао веран свом првобитном уобличавању, ма да се и ово постепено усавршавало, сазревало и продубљивало. У ту двојност метода обликовања нас занимљиво уводи упоређење хора „Вабило“ са дуетом „На тујих тлех“ с клавирском пратњом. Овај последњи је настао пуних 29 година после „Вабила“, а ипак је по начину целог музичког обликовања мање модеран од „Вабила“ из 1870 г. ²⁰²⁾ Овде се морамо неопходно упитати: зашто се Јенко служио поменутом двојношћу? Ваљда не због тога што у својим стилским погледима не би био доследан или због тога што његов стваралачки развој не би познавао неку устаљену линију која се развија несметано. Такво би тумачење вероватно било неправилно. Прави узрок треба можда тражити у Јенковој тежњи да поједине хорове или соло-песме прилагоди репродуктивним способ-

²⁰¹⁾ Вероватно по Јенковим наводима Концертни лист Гласбене Матике љубљанске од 6 XI 1910 напомиње да је „Вабило“ компоновао 1870 г. у Церкљу. Ако је то тачно, онда је композиција морала настати између 5 и 9 новембра те године кад је Јенко путовао из Прага и Беча за Београд. У друго време 1870 г. вероватно није могао бити у Церкљу. Тај хор је 1901 послао Г. Креку да га објави у „Новим акордима“. Но како га Крек није одмах објавио, молио је у писму Ј. Швентнеру да му га Крек врати, јер ће га „сам издати уз још неколико других мојих словеначких композиција“ (Из писма Ј. Швентнеру од 3 VI 1902, делимични препис чува П. Калан). Сигурно му је Крек онда повратио „Вабило“ које је објављено у збирци „18 slovenskih pesmij“ 1908 г.

²⁰²⁾ Упор. Концертни лист *Glasbene Matice ljubljanske* од 6-XI-1910.

ностима појединих певачких хорова и солиста. На основу тога не бисмо могли рећи да је Јенково прилагођавање стварном нивоу тадашњих српских певачких дружина, одн. хорова, било корисно за његов уметнички развој, али је на сваки начин користило певачким хоровима којима је лака техника Јенкових хорских композиција била приступачна и зато су се њоме радо служили. Развојни стадиј српске вокалне, а нарочито хорске музичке репродукције није му допуштао да се у својем хорском и солистичком развоју мери са тадашњим развојем западноевропског музичког стваралаштва, ако није желео са првим доћи у дијаметралну супротност, а тиме и у неизбежан сукоб. А овакав конфликт би се дамдесетих и осамдесетих година значајно кочење српске хорске репродукције која се, такође, налазила у зачетку свога развоја и којој је све до појаве Мокрањца и Маринковића, поред Корнелијеве заоставштине, Јенко претстављао јединог напредно усмереног и квалитативног композитора. Програми певачких друштава су своје тачке црпили претежно и првенствено из Јенкових умотвора, који су у оно време претстављали праву ризницу, јер су значили ослобођење од страних узора и литературе. Ову Јенкову улогу у развоју српске музике схватао је већ Мокрањац кад је у својем извештају о „Сеоском лолу“ писао: „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 свих осталих странаца, који су код нас на песми радили. У оно доба нисмо имали бољег претставника 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“.²⁰³) Ове констатације се, додуше, односе на „Сеоску лолу“ те и толико ваљају. Из њих се јасно види да је у своје време Јенко код Срба важио као нов човек са модернијим погледима на обликовање од оних које су дотле познавали у српској музици. Али те констатације не важе за критеријум по којем би могли уопштити вредност Јенкове хорске творевине, која се такође развијала и уздигла из почетне хармонске једноставности те се доцније јако разликовала од Мокрањчевих назора о уметничком обрађивању српске уметничке песме. Ти назори су Мокрањца водили у оцени песама из „Сеоске лолу“, били су правилни у смислу његовог поимања и одговарали његовим композиторским методима. Али нам детаљни, аналитички поглед на Јенково хорско стварање као целину доказује да се током времена Јенко силно размахнуо и у овом правцу и српској музици приложио низ соло-песама и хорова који нису само одушевљавали него и постављали чврсте темеље развоју српске музике, са којих се ова могла затим убрзано разрастати.

Јенков прилог српској вокалној, а нарочито хорској музици био је веома богат, тако да га ни доцније Мокрањчеве и Маринковићеве творевине нису потиснуле у позадину. Он је компоновао за најразноврсније потребе и прилике, од лирских песама па све до заносних химни. Тако је „Напреју“ и Словенској химни из доба

²⁰³) Мокрањац Ст. Ст., исто, стр. 235.

свога компоновања у Бечу, у периоду своје делатности у Београду прикључио још низ композиција које су успешно служиле за свечане прилике разних друштава и другим сличним циљевима: Зорину химну (Боже братимства), химну панчевачког певачког друштва (Појмо Богу), химну певачког друштва Даворје у Београду (Хај, нек бруји песма мила), химну певачког друштва Гусле у Мостару (Појмо песме), химну певачког друштва Застава у Невесињу (Врела крвца), Химну од Ст. Владислава Каћанског (Боже Душанов, велики, силни). Његове су се химне шириле по целој српској територији и постале својина српских народних маса. У ову врсту композиција својом суштином и карактером, између осталих, спада и хор „Поздрав кнезу“, компонован у част кнеза Михаила приликом његовог повратка из Цариграда у априлу 1867 године,²⁰⁴⁾ и химна „Боже правде“. Многе од ових химни немају изричитих уметничких квалитета и за оцену Јенкове хорске творевине нису ни карактеристичне ни одлучујуће. Ипак треба истаћи да су те химне и њима сродне Јенкове песме биле важан фактор српског јавног живота последњих деценија прошлог века и да се њихова актуалност делом продужила чак и у прве деценије нашег столећа.

У историском мерилу је свој значај и место задобила првенствено химна „Боже правде“, која је занимљива и у погледу свога постанка. Иако би према овом последњем пре спадала у оквир Јенкове позоришне музике, због свог музичког облика и употребе она се уврштаје међу Јенкове хорске умотворине. Везана је за Јенкову музику за Ђорђевићеву „Маркову сабљу“. Била је једна од тачака у том комаду и о њеном постанку нам најверније прича сам Јенко у писму Тихомиру Остојићу 27 јуна 1902 године:²⁰⁵⁾

„Поштовани господине! За прославу ступања покојног краља Милана на престо Јован је Ђорђевић писао комад „Маркова сабља“. У том комаду има химна „Боже правде“. На свечаној представи 11 августа 1872 год. певала је се та химна први пут, а компоновао сам је као и другу музику у том комаду месеца Јулија 1872 год. С одличним поштовањем Даворин Јенко“.

Међутим према подацима које наводи Калик у својој „Споменици“ изгледа као да је та химна певана први пут на свечаном концерту Београдског певачког друштва 10 августа 1872, који је приређен у исте сврхе као и дан касније Ђорђевићева „Маркова сабља“.²⁰⁶⁾ Већ тада је називана „српском химном“ која је била удешена за мешовити хор са пратњом оркестра. Тако је већ у почетку добила карактер химне, иако званично тада још то није била, па се и идућих година означаје као „српска химна“,²⁰⁷⁾ а већ 1882 г. носи назив „српска краљевска химна“ и отада је дуги низ деценија употребљавана као таква,²⁰⁸⁾ односно као државна,

²⁰⁴⁾ Калик С., исто, стр. 26.

²⁰⁵⁾ Архив Матице српске, бр. 5434.

²⁰⁶⁾ Калик С., исто, стр. 41.

²⁰⁷⁾ Упор. Отаџбина, 1875, I, књ. 2, стр. 321—5.

²⁰⁸⁾ Калик С., исто, стр. 54.

Београд 27 / V 1902

5434

Поштовани господине!

За прославу ступања царице
 Краља Милоша на престо још
 је зортувала наша војска
 и маршова Садва. У тој војсци
 има и њина и баше бравде
 На светској изложби 1872 год. исвада је се
 та њина први пут и
 војсковао сам је као и другу
 музичку у тој војсци месеца
 јунија 1872 год.

С одличним поштовањем

Даворин Јенко

Факс. 6: Јенково писмо Т. Остојићу 1902, композиторов рукопис

до 1918 године српска химна, а у доба између два светска рата као саставни део тадашње југословенске химне. Овај углед је задобила својим текстом и пуним патоса музич-

ким карактером који одговара свечаним приликама. Њену је мотивику Јенко употребљавао у неким својим оркестралним композицијама, као што су се њоме служили и други композитори. Тако ју је употребио и Мокрањац у почетку и у закључку своје баладе „Три јунака“. Овом се химном Јенко, разумљиво, још јаче популарисао. Но ипак „Боже правде“ није у српском животу никад имала онакав значај какав је имала химна „Напреј“ код Словенаца. Наиме, ова последња је потстрекавала и одушевљавала словеначке народне масе у њиховој борби за елементарна народна права која су Срби већ много раније добили са својом самосталношћу. Њихов се национални живот крајем 19 и почетком 20 века развија доста друкчије од словеначког, те тако није било ни потребе да химна „Боже правде“ врши сличну симболичку улогу као словеначка „Напреј“. Но свакојако претставља занимљив докуменат који нам сведочи о Јенковој свестраној употребљивости.

Вероватно да Јенково име није сасвим случајно везано са постанком некадашње српске државне химне. Вероватно је он већ приликом компоновања био свестан тога да ће она имати већи значај и дужи живот од обичне тачке у Ђорђевићевој „Марковој сабљи“. Он се могао бавити мишљу да komponује српску химну још пре 1872 године, на што нас упућује и једно Змајево писмо Јовану Бошковићу, датирано у Пешти 19 марта 1865 године.²⁰⁹⁾ Наиме, кад је српска влада те године тражила народну химну, Јован Бошковић је позвао Змаја да за њу напише погодну песму, што је Змај и учинио и у поменутом писму је Бошковићу писао поводом компоновања свога текста следеће:

„Што се тиче арије, Корнел Станковић тешко да ће моћи обавит. Његови су дани избројани, — врло је зло. Ал он се ипак вара, да ће ако не сам, а оно са његовим учитељем Сехтером арију саставити, или бар Сехтеру zgodну идеју према химни предложити . . . Ову моју химну (сиц) ако и не примите, добро би било да тај метрум другим песницима које позовете, препоручите, јер ће и та арија коју ће Сехтер по упутству Корнеловом саставити, за овај метрум удешена бити . . . Добро би било да и Јенка за арију позовете“.

Змај је, дакле, рачунао са Корнелијем, који је пак тада кад је он писао горње писмо већ био веома тешко болестан и ускоро иза тога, 5 априла 1865 године, умро. Но ипак је Корнелије, тачкореећи, баш уочи своје смрти радио на музичком основу химне, очито у вези са својим некадашњим учитељем Симоном Сехтером. О томе сведочи Змајево писмо од 7 априла 1865 године истом Бошковићу²¹⁰⁾ у коме између осталог каже:

„Даклем Корнелија изгубисмо. Ал ево он је ипак одржао реч(,) на велику суботу био сам код њега и онда ми даде ноте од химне, да и' дам у Пешти преписати, па да и' он још једаред прегледа и поправи. Ал баш кад сам тео да му и' однесем, чујем глас

²⁰⁹⁾ Шевић М., Змај и народна химна, ГИД (Н. Сад), 1930, III, стр. 299.

²¹⁰⁾ Шевић М., исто.

да га више нема. Сад ево ти ноте како су се затекле, без његове последње ревизије.

Ја не знам, да је Корнел жив остао, како би вам он то послао, било под својим именом, каколи? — јер он је само идеју дао, а његов негдашњи учитељ у Бечу Сехтер израдио је даље...“

Од даље судбине тог Корнелијевог и Сехтеровог нацрта Змајеве химне познато је само толико да поменути композиција није постала актуелном. Можда није ни одговарала, као ни Змајев текст (Боже правде, браничу створења, Боже нада, Боже искушења . . .).²¹¹⁾ А Змај је већ тада, 1865 године, помишљао на Јенка. Да ли је Бошковић понудио Јенку да компонује текст није нам познато, као што нам није познато ни то да ли је Јенко овај Змајев текст компоновао, па у томе није успео или није био примљен. Исто тако се не може утврдити ко је инспирисао Змаја да предложи за компоновање намераване химне и Јенка: да ли је то била Јенкова популарност или можда лично Корнелије. Но свакако се 1865 године, ако је добио поменути понуду или потстрек, у њему родила идеја да музички уобличи српску химну, која се пак реализовала тек 1872 г. са згоднијим Ђорђевићевим текстом.²¹²⁾

Тако је Јенко у периоду свога деловања међу Србима потстреке за компоновање добивао са разних страна, а не само од Београдског певачког друштва, које је пак имало при томе, уколико се Јенково стварање односи на хорску музику и соло-песме, врло велики, праворећи, највећи удео. Непосредно је утицало и на Јенков стваралачки рад у правцу компоновања верске, црквене музике, које се Јенко сам вероватно не би прихватио, јер се у свом бечком и панчевачком периоду никад није упуштао на то подручје које му као слободном мислиоцу никад није ни било блиско. Али је 1876 г., кад је био диригент Београдског певачког друштва, на захтев тадашњег митрополита Михаила певачки хор друштва морао редовно певати у цркви.²¹³⁾ Та чињеница је пред Јенка поставила нове задатке. Као и световна, тако је и тадашња српска црквена вокална музика — опет с изузетком Корнелијевић умотворина — била врло скромна и сасвим недољна. Зато је Јенко био приморан да компонује или бар приређује и музику такве врсте. Манојловић извештава да је Јенко „због друштвених потреба хармонизирао „Венчаницу“ и „Благодарењу“ за мушки збор“.²¹⁴⁾ Поред тога је у том правцу српске музике приложио и низ дела. Поред „Литургије св. Јована Златоустог“, коју је приредио по К. Станковићу, налазе се ту и многи

²¹¹⁾ ГИД, III, стр. 306.

²¹²⁾ Гласник СУД у 73 књизи доноси библиографију својих ранијих публикација. Ту за 58 књигу наводи „српску краљевску химну“ Али како доказује каталог књижаре Мите Стајића за 1905, стр. 212, та књига уопште није штампана.

²¹³⁾ Калик С., исто, стр. 27.

²¹⁴⁾ Манојловић К., О црквеној музици код Срба, Св. Цецилија, XV, бр. 5.

хорови, као, например, „Бог Господ и јависја нам“, „Благословен јеси Христе“ у ц- и д-дурџу, „Благословју Господа“, „Православија наставниче“, „Вознеслсја јеси“, „Опело“, „Глас Господен на водах“, „Парастос“ и „Тропар св. Јована Дамаскина“. Изузев „Парастос“ и „Јелици во Христа“ из „Литургије“, који су удешени за мешовити хор, све су остале компоноване за мушки хор. Овим својим радом је Јенко проширио своју делатност на пољу хорске музике, а све то није утицало на стилски и изражајни карактер његове световне музичке творевине. После одласка из Београдског певачког друштва 1877 године, Јенко се, вероватно, више није враћао стварању, односно приређивању, црквених хорова.

Јенкови хорови и соло-песме су се брзо ширили по целом српству, утицали на ширење српских певачких дружина и све од почетка Јенковог деловања у оквиру српске музике дуги низ деценија освајали српски народ. Милојевић правилно констатује да су „наше мајке и старемајке уздисале уз звуке његовога „Море ми је љубав твоја“ или биле узбуђене љубављу младе Јелке за Јанка, и дубоко осећале слушајући његов дует „За тобом срце жууди“²¹⁵) Кад томе додамо богати низ његових патриотских песама и химни, имајући у виду и остали његов огромни рад на пољу српске музике, онда нам је разумљиво што је у новој, српској средини постао неки бард,²¹⁶) особито због тога што је више од две деценије, све до појаве Мокрањчевих руковети, код Срба био једини композитор који је умео прислушнути српска осећања свога времена и о томе запевати тако како су и кад то желеле широке масе српског народа. Зато су његове песме толико одушевљавале и шириле се чак и изван граница његове шире домовине и постале драгоценца својина свих словенских певача“²¹⁷) Мада је ова констатација унеколико претерана и још јаче подвучена тиме што бисмо Јенка „с највише права могли назвати словенским славујем“²¹⁸) ипак је у њој доста истине. Она је уствари хтела да каже да је Јенко својим хоровима и соло-песмама у шездесетим и седамдесетим, па и доцнијим годинама дао оно што су највише потребовали и што им нико, изузев њега, није могао дати дуги низ година. Јенков рад на пољу српске вокалне музике треба посматрати и са тога гледишта, а не само у смислу строгих уметничких мерила.

Ако посматрамо Јенкову вокалну музику од почетка до краја, видећемо с једне стране да је у њој остао доследан романтичар, док је с друге стране знао у њој задовољити и новије погледе, који се нарочито одражавају у доба његовог композиторског успона. Још у почетку свога компоновања, Јенко се изражајно удаљавао од већине словеначких композитора који су ра-

²¹⁵) Милојевић М., Интимни лик Даворина Јенка, Звук 1935, III, 8—9 стр. 289.

²¹⁶) Милојевић М., исто, стр. 289.

²¹⁷) Млада Србадија, 1871, види стр. 15—16, 128, 110—111; упор. Калан П., исто.

²¹⁸) Млада Србадија, 1871, исто.

дили око 1860 године. И што је више урастао у нову околину и искоришћавао могућности које су његовом развоју пружали нови услови, тим више се повећавала и та разлика. Милојевић је у својем расправљању о Јенку наговестио да бисмо почетак Јенковог стварања, које се ограничава само на вокалну музику, у стилском погледу могли упоредити с настојањима тадашњих композитора Бењанима и Густава Ипавца, Мирослава Вилхара, Јурија Флајшмана, Антона Недвједа, Камила Машика и других.²¹⁹⁾ Само је том приликом превидео чињеницу да поменути композитори припадају двома генерацијама из словеначке уметничке музике 19 века. Тако се у прву генерацију увршћују Вилхар и Флајшман — та генерација се ослањала на класицистичке елементе, док сви остали припадају другој, која већ уводи тип такозване читаоничке романтике у словеначку музику и зато се већ служи формалним захватима ране романтике. Јенко се не може сасвим уврстити ни у прву, ни потпуно у другу генерацију, иако је по своме начину био близак другој, а најближи Бењанину Ипавцу, а и временски се поклапа са њом. Но и од ње се, упркос одређеној сродности и сличности музичке архитектонике, ипак разликовао још у самом почетку свога стварања својственим изражајем, пуним свежине и оног полета који је доцније стално повећавао и све јаче истицао. Да је Јенко радио у ужој домовини, рецимо у љубљанској читаоници или доцније у Драматичком друштву, Глазбеној матици или Дежелном гледалишћу, вероватно би се у музичком погледу, особито у правцу хорског и солистичког певачког стварања, сасвим друкчије развијао него што се развијао у новој, српској средини. Можда би се и он оријентисао за новим погледима како то видимо код извесних других словеначких композитора последњих деценија и крајем прошлог столећа. Можемо пак претпоставити да би остао у уским границама уже романтике, какву сретамо у словеначкој музици из друге половине 19 века све до наступања карактеристичних личности Гербича, Ферстера, па и Б. Ипавца, који су заједно са неким другим, мање значајним, словеначким композиторима утирали пут словеначкој модерној музици. Тешко би се могло нешто одређено рећи о томе, јер није могуће одговорити на питање како би на његово стварање и уобличавање његовог музичког израза утицао његов делокруг и цела атмосфера у тадашњој словеначкој музици и култури уопште. Уколико нам је познат његов карактер и судећи по његовој припадности младословеначком покрету, он се иначе не би прилагодио тој атмосфери и вероватно у њој не би ни издржао. Али то није нужно, јер би му везане руке, упркос традицији словеначке музике друге половине 19 века и упркос одређеној ширини културе и динамике, која је у то време карактерисала Љубљану и словеначки јавни живот, можда сломиле његов полет, укочиле га или бар' умањиле. Разуме се да су све то само претпоставке које не могу послужити као стваран основ за неко закључено одлучивање. Само је чињеница то да Јенков прилог словеначкој хорској и солистичкој

²¹⁹⁾ Милојевић М., исто, стр. 288.

певачкој музици није одлучујуће утицао на њен развитак у доба романтике, иако јој је давао потстрека и у њу доста значајно посезао.

С друге стране пак српска околина и развојна условност српске уметничке музике првих деценија друге половине прошлог века нису пружале Јенку јачих традиција које композиторска делатност Јосифа Шлезингера, Николе Ђурковића, па чак и Корнелија Станковића у строжем, ужем смислу речи, нису могла створити. Време је било сувише кратко за тај циљ, а ни узори нису били ни довољни ни подесни у сваком случају.²²⁰⁾ У новој средини се Јенко нашао скоро потпуно сам и само су га Корнелијеве, у суштини још не остварене, идеје пратиле на путу стварања српске уметничке музике. Тако му нова околина сигурно није давала потстрека за приближавање модерним назорима тадашње западноевропске музике, а још би му мање допустила да их уноси у своје музичке умотворине. Развој је морао ићи својим органским путем и Јенко га није могао, све и да је хтео, предухитрити. Ово вреди како за остала подручја његовог музичког деловања тако и нарочито за његово стварање српске хорске музике и соло-песама. Иначе ће нам даља излагања и у том погледу показати неколико карактеристичних детаља из његовог односа према модерним музичким стилевима његовог доба, што ипак ни најмање не мења, бар битно, начелну линију његовог музичког дела и зграде на томе композиторском пољу. Али је нова околина ипак дала нешто друго и велико Јенковим умотворима: обогатила их је мотивском разноликошћу елемената српског музичког фолклора, чиме му је стварно надокнадила то што је с друге стране са њом или у њој изгубио, односно због ње није имао прилике и могућности да се у свему упореди са новим покретима који су се нагло појављивали и афирмисали у оквиру западноевропског музичког стваралаштва. Нова је околина већ Јенковим хорским и солистичким певачким делима утиснула својствени печат и осигурала му у развоју српског хора и соло-песама можда много значајније место него што би га у истом правцу композиторске делатности стекао у словеначкој музици. Јенкову хорску музику, која се одвијала на пољу његове делатности у српској позоришној музици и има своје специјалне карактеристике, упркос њеној органској повезаности са Јенковом општом вокалном творевином изван подручја позоришне музике, ипак треба одвојено претресати. То још више вреди за његова инструментална настојања, која у његовом стварању претстављају сасвим самосталан огранак, те у оквиру Јенковог и уопште српског музичког развоја имају специјалан значај.

²²⁰⁾ Упор. с тиме: Милојевић М., исто, стр. 289 сс.

РАД У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

Средином периода који означава рад у Београдском певачком друштву и ускоро иза повратка из Прага, Јенко је приступио београдском Народном позоришту коме је одмах после оснивања био преко потребан у музичком погледу.

Већ је и потпретседник одбора за оснивање Народног позоришта, који је почео са радом 16 јула 1868 године, Јован Бошковић, направио план за уређење позоришног оркестра. По овом плану је за прво време као потребно предвиђено дванаест „свирача“. „Једанаест свирача имали би се узети из војничке свирачке банде, њима би се поред плате коју примају од државе дало додатке, петорици 13 или 10, а шесторици 10 или 7 форината. Дванаестоме, који би се имао узети из цивила, дало би се 27 форината месечно“.²²¹) Народном позоришту био је оркестар преко потребан не само због тога што због оскудног глумачког кадра не би могло давати искључиво драмске претставе, него и због тога што је с музиком оживљавало и повећавало занимање публике за своје претставе. Београдско Народно позориште је одмах у почетку и кроз дужи низ деценија настављало традицију која је у том погледу држана од првих почетака српског позоришта. Музика је, поред својих других задатака, служила и за забављање публике. У том циљу је оркестар испред и између чиновна свирао увертире, валцере, потпурије и сличне комаде који су пријали укусу тадашње београдске позоришне публике. Ова се тиме врло забављала не посвећујући музици нарочиту и потребну пажњу. Такав облик позоришних претстава је некад био одомаћен и у западној Европи, где је током времена и, сигурно, у тренутку кад се почео утврђивати у београдском Народном позоришту, с обзиром на развој оперске уметности и вишег облика позоришних претстава, потпуно ликвидирао.

Народном позоришту се за управника-вођу оркестра бесплатно понудио учитељ музике београдске гимназије Драгутин (Антоније) Рещ,²²²) који је тако постао први капелник београдског Народног позоришта. Његовом музиком, „једном српском

²²¹) Шумаревих Св., Позориште код Срба, стр. 365; СН 1868, бр. 157 до 159, 161, 162, 169.

²²²) Шумаревих Св., исто; СН, исто.

увертиром“ отворено је 10 новембра 1868 г. београдско Народно позориште у којем је први пут давана историска драма „Ђурађ Бранковић“.²²³⁾ Али Реш као капелник очигледно није сасвим задовољавао, због чега му се у музичком раду две године после оснивања Народног позоришта придружио и Даворин Јенко.

Јенков рад на пољу позоришне музике доказује да је, макар да је био изразити хорски диригент и вокални композитор, стално тежио раду у позоришту. То особито поткрепљује чињеница што се одлучио за студије у Прагу, које су превасходно биле у знаку делокруга који му је обећавало учешће у Народном позоришту. Поред тога је у доба око 1870 г. претстављао најзначајнијег музичара у Београду. Народно позориште се, сигурно, занимало за њега и рачунало на његову сарадњу. Исто је тако сигурно на њега рачунао и први управник, доцније драматург, Народног позоришта Јован Ђорђевић, који је сам писао позоришне комаде и вероватно помишљао на то да би Јенко могао уз њих писати музику, што се доцније и обистинило. Према извесним подацима, који се, вероватно, ослањају на Јенкова казивања, њему је поред Ђорђевића за ступање у Народно позориште помогао државник и историчар Јован Ристић, који је у доба 1868—1872 с Блазнавцем био намесник малолетном кнезу Милану Обреновићу и на формирање уметничког особља Народног позоришта имао тако одлучујући утицај.²²⁴⁾ Веома образовани Ристић је, сигурно, познавао музички рад тада већ одавно признатог и популарног Јенка и, како нам извесни подаци говоре, нарочито му се допадала његова химна „Напреј застава славе“.²²⁵⁾ Тако је навођење о Ристићевој помоћи Јенку приликом његовог уласка у Народно позориште потпуно вероватно. Али је занимљиво питање зашто Јенко није позван у Народно позориште већ одмах приликом његовог оснивања 1868 г. Не можемо се сложити с претпоставком да је ту одлучивала Решова понуда, јер је Реш такође био хонорисан за свој рад, а поред тога ни издалека није био толико чувен и признат музичар као Јенко. Узроке за то свакако треба тражити на другој страни. Могуће је да се 1868 године Јенко није интересовао за запошљење у Народном позоришту, јер је осећао да за такав рад није довољно стручно оспособљен. Исто је тако могуће да за његову сарадњу у Народном позоришту није било заинтересовано Београдско певачко друштво, које је могло оправдано закључивати да са тим Јенко не би у њему био толико активан, па и кад би и даље остао у друштву. Истовремено је претседник Београдског певачког друштва био и потпретседник одбора за оснивање Народног позоришта, како наводи Калик.²²⁶⁾ То је потребно поправити утолико што потпретседник позоришног одбора није био претседник него потпретседник Београд-

²²³⁾ Шумаревић Св., исто, стр. 365, 383, 403, 404, 434.

²²⁴⁾ Mantuani J., исто, стр. 66—7; некролог Јенку, Словенски народ, XLVII, 281.

²²⁵⁾ Словенски народ, исто.

²²⁶⁾ Калик С., исто, стр. 29.

ског певачког друштва, Јован Бошковић,²²⁷⁾ што опет позадину постављеног проблема у суштини не мења. У сваком случају је Београдско певачко друштво могло утицати на избор капелника, те у почетку то није постао Јенко него Реш.

У својем *curriculum vitae*, који је објавио „Годишњак Српске краљевске академије“, за 1887 (I, стр. 262 ss) Јенко наводи да га је за свога капелника и композитора изабрала 1870 г. управа краљевског српског Народног позоришта. То је доиста тачно, јер је те године био одиста изабран и уговор је такође датиран са 18 децембром 1870 год.²²⁸⁾ али је службу у Народном позоришту стварно започео 1 јануара 1871. Уговором се Јенко обавезао да ће у Народном позоришту обављати „дужности учитеља и управитеља певачког, како кад позоришна потреба буде захтевала“, за што је одговарао позоришном правилнику и морао се подредити одредбама врховне позоришне управе. У смислу уговора Јенко је за ту службу добио „годишњу плату од 250 (две стотине и педесет) талира, рачунајући дукат у 60 гроша царских“. Већ приликом потписивања уговора Јенко је захтевао да му се са новом буџетском годином, дакле већ с 1 новембром 1871 г., повећа годишња плата. Уговор је пак закључио за годину дана, до 1 јануара 1872 г. Отада је даље закључивао нове уговоре који нису сачувани као ни многи други документи Народног позоришта који би претстављали драгоцен материјал за проучавање Јенковог рада у том заводу. Наиме, архив Народног позоришта је уништен делимично у Првом, а делимично у Другом светском рату и са тиме је пропала несумњиво занимљива и убедљива документација, без које се Јенков рад у Народном позоришту не може у потпуности и детаљно осветлити.

Уговор позоришног одбора с Јенком из 1870 г. уводи нас у Јенков рад, и то са две стране. Тим уговором је његов делокруг јасно ограничен ни певачки хор, док је оркестар и даље водио Реш. Као занимљивост треба навести и то да Јенко 1871 године још није наведен као члан особља Народног позоришта, али се помиње Драгутин Реш. У подацима за доба од 1872 даље није ни могао бити поменут, јер се тада помиње само позоришна управа без детаљнијих података о уметничком особљу, у које је Јенко свакако био укључен као учитељ и хоровођа већ 1871 г.,²²⁹⁾ што значи да непосредно није био члан тога особља.

Вероватно је већ у самом почетку деловања Народног позоришта била нужна подела стручног вођства позоришног певачког хора и оркестра. С једне су стране као певачи-солисти морали наступати глумци, који пак често нису одговарали тим потребама и захтевима, а с друге стране је био потребан и позоришни хор, који је у Јенково доба бројио 16—20 чланова. Јенко је и са солистима и са хором имао много посла, који је у почетку и дуго иза тога морао обављати сам. Какво је стање у том погледу владало у

²²⁷⁾ Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 365.

²²⁸⁾ Шумаревић Св., исто, стр. 401.

²²⁹⁾ Упор. Календар са шематизмом књажевства Србије, 1871, стр. 110—111; исто, 1872, стр. 132—3; исто, 1873, стр. 39; исто, 1874, стр. 39.

Народном позоришту, јасно нам илуструје извештај из 1868 г. који наводи у позоришној дружини нема певачица, изузев једне, док је међу глумцима нешто више певача²³⁰). Но ни ови певачи и певачице, колико их је уопште било, нису били школовани и најчешће нису познавали ни ноте остале основне музичке вештине. Све то, као и чињеница што су скоро сви чланови позоришта, који су се у почетку састојали из пређашњих чланова старе позоришне дружине Адама Мандровића, новосадског Народног позоришта, Молнарског позоришта из Будима, немачког позоришта из Осиека и Беча и загребачког казалишта, као и из неколико новајлија, имали „прилично старих мана“, — све је то захтевало да им се „омогуће нове врлине“²³¹). Зато је 1 децембра 1868 г. Јован Ђорђевић основао привремену позоришну школу која је доцније претворена у прву српску глумачку школу (1870), у којој је поред других Реш учио певање и музику. Школа је трајала свега осам месеци, до новембра 1870, и више се није обнављала. Разумљиво је да за то време Реш није могао своје ученике-чланове позоришта научити много и зато се стање до Јенковог доласка није могло много изменити у односу на стање у 1868 години. Тако се Јенко одмах морао поштено латити посла и он се стварно борио са поучавањем солиста и чланова хора током целог свог рада у Народном позоришту. Глумци који су као певачи наступали у разним улогама, а још чешће хористи, стално су се мењали и тиме је учење почињало увек изнова. Изван Народног позоришта нису могли нигде добити систематско певачко образовање, све до оснивања прве српске музичке школе која је основана тек 1899 на Мокрањчеву иницијативу, као што нису могли добити ни основе музичке културе. Тако је сасвим разумљиво да је Јенко имао „доста труда и посла док је наш малени број певачких снага изучио толико да могу изићи пред публику и с певањем класичних композиција“²³²). У томе је још 1884 г. био узрок што „Фигарову женидбу“ нису могли дуго времена приказати и био је потребан приличан период времена док је Јенко своје певаче толико извежбао да буду способни извести своје улоге. Тако је „неуке певаче учио и на позорницу после огромног труда... ипак сигурно изводио“²³³). Ипак је његов рад био успешан и, ако не у потпуности а оно бар у основу, певачки је васпитавао неке певаче и певачице, међу којима је био и чувени Дескашев.

Ништа лакши посао није имао ни са хором, иако је овај био састављен већином из чланова Београдског певачког друштва, међу којима је, упркос приправничкој школи и Јенковим и Мокрањчевим настојањима, било врло мало образованих певача, што, разумљиво, вреди до Мокрањчевог повратка из иностранства и његовог преузимања диригентског места у поменутом друштву. Београдско певачко друштво је пак, нарочито првих година рада

²³⁰) СН, 1868, бр. 161.

²³¹) Шумаревих Св., исто, стр. 373.

²³²) СН, 1884, бр. 69, стр. 337.

²³³) Гудало, 1886, I, бр. 4.

Народног позоришта, играло доста значајну улогу²³⁴). Оно је са својим хором учествовало већ на отварању нове позоришне зграде, а и касније је Народно позориште давало свој хор односно поједине певаче на расположење. То је било утолико лакше што је Јенко био истовремено и диригент Београдског певачког друштва и вођа позоришног певачког хора. Калик, додуше, истиче у својој „Споменици“ да, упркос томе што је позоришни певачки хор био већином састављен из чланова друштва, позоришна управа није била увек наклоњена Београдском певачком друштву кад је ово тражило позоришну салу за приређивање својих концерата. Но ипак су ове приредбе с времена на време извођене у згради Народног позоришта и то покаткад чак и уз суделовање позоришног оркестра²³⁵).

Јенко је био јако запослен већ са позоришним певачким хором и певачким образовањем и спремањем глумаца који су наступали и као певачи-солисти. Међутим се његов делокруг јако проширио после Решовог одласка из Народног позоришта, кад је преузео и вођење оркестра, у коме је и раније наступао као диригент²³⁶). Кад је у својој личности ујединио вођство певачког хора и оркестра Народног позоришта, тада се и његово материјално стање поправило. Из Тодоровићевог извештаја на ванредној скупштини Београдског певачког друштва 6 марта 1877 г. дознајемо да је Јенко већ онда кад је у Народно позоришту био Реш, имао „као хоро-управник 300 талира“²³⁷). У поређењу са првим уговором између Јенка и Народног позоришта, његова се плата 1 новембра 1871 г., дакле, повећала. А кад је Реш напустио Народно позориште, онда је управа позоришта прихватила Тодоровићев предлог да се „Јенку даду и оних 200 талира што је Реш примао, да он сам буде хоро-управник, дакле то су 500 тал.“²³⁸). Тако су у то доба Јенкови приходи били прилични, и то тим више кад уз то урачунамо хонораре које је до 1877 године примао од Београдског певачког друштва и касније за свој други музички рад изван Народног позоришта, као и хонораре који су му се стицали од његовог композиторског рада.

Тако је Јенко после Решовог одласка располагао са целим музичким апаратом Народног позоришта. Упркос ширим радним обавезама и обимности посла Јенко се савесно посвећивао позоришту и развијао га уколико су му то поменуте могућности допуштале. Но овај бројно мали апарат је и у стручном погледу био врло оскудан. Не само солисти и хористи него су чак и инструменталисти већином били слабо спремни за свој рад. Чланови оркестра, већином Чеси који су долазили у Београд ради зараде а не ради уметничког деловања — слично многим другим њиховим земљацима који су међу Србима радили као учитељи певања и хоровађе — били су скоро сви из „војне банде“. Већ сама та чи-

²³⁴) Упор. Калик С., исто, стр. 28—9.

²³⁵) Упор. Калик С., исто, стр. 28—9; СН, 1876, бр. 86, стр. 418.

²³⁶) Упор. СН, 1871, бр. 40, стр. 190—1.

²³⁷) Манојловић К., Споменица. Ст. Ст. Мокрању, стр. 29.

²³⁸) Манојловић К., исто, стр. 29.

њеница нам доказује да нису могли бити богзна какви инструменталисти, али да су били неопходно потребни у тренутку кад Срби у том смислу нису имали властитог кадра нити је за њега још задуго било правих изгледа. Зато се и Јенко морао с њима задовољити. Али да би колико-толико подигао репродуктивну страну, служио се и гостима-инструменталистима који нису припадали сталном позоришном оркестру. Тако је познато да је на једној од претстава „Отмице из Сараја“ суделовао и даровити српски виолинист Драгомир Кранчевић²³⁹).

Јенко није могао богзна шта постићи у репродуктивном погледу са непотпуним оркестром који је београдско Народно позориште имало од оснивања па кроз више деценија све до 20 века. У почетку је овај оркестар био састављен само из дувачких инструмената и тек доцније су се овима придружили и гудачи. Како је овај оркестар изгледао у пракси, најбоље нам објашњавају Јенкове партитуре које су прилагођаване техничким могућностима за 12—16 инструмената. У случају кад је било 16 инструмената, обухватили су: флауту, обоу, 2 кларинета, фагот, 2 корне, 2 трубе, тромбон, тимпане, I и II виолину, виолу, виолончело и контрабас. Но кад је то изискивала потреба, овај би састав још више сводили и смањивали чак и на 12 инструмената, кад би опет прилике допуштале, знао се и проширити, но никад није прелазило 20 инструменталних гласова. Тако се њихао између 12 и 20 инструмената, али је у сваком случају био веома скроман. Но ипак је задовољавао тадашње потребе и могућности, као и укус тадашње београдске позоришне публике, која је последњих деценија живахно пратила рад, а особито музички труд Народног позоришта.

Уколико су у питање долазиле музичке репродукције, Народно позориште је свестрано искоришћавало Јенка. Учио је хор, оркестар и солисте, припремао их за наступање, често сам преписивао поједине инструменталне гласове из партитура и дириговао кад су приказивани комади с певањем. Само кад би оркестар изводио музику искључиво пред почетком претставе или између чинова, Јенку су прискакали у помоћ капелници војне музике. Његов је рад, дакле, заиста био врло опсежан и упркос малом музичком апарату није му допуштао да се задубе у студирање припрема и да прецизно изради сва постојећа музичка тела за њихово извођење. Рад му је олакшан тек пред крај његовог деловања у Народног позоришту кад је за другог диригента у позоришту ангажован Драгутин Покорни, дотадашњи војни капелник. Од тог времена, дакле од 1897 године даље, Јенко је, — још увек први диригент —, сав рад с оркестром као и дириговање претстава препустио Покорном, а сам се искључиво посветио компоновању²⁴⁰).

Из горе наведеног материјала се јасно види да су Јенков рад у Народног позоришту пратиле знатне и тада несавладљиве препреке (које су произлазиле из развојног стања тадашње српске

²³⁹) СН, 1871, бр. 40, стр. 190—1.

²⁴⁰) Упор. Сећања Драгутина Покорног на Јенка, записао Ст. Лазаревић 10-III-1951, рукопис чува писац.

репродукције и задуго нису допуштале ни бржи успон ни упо­ређења са критеријима модерних оркестара у западноевропском смислу. Поред тога је Јенка лично, све до 1877 године, ометао рад у Београдском певачком друштву, као и унутрашње техничке тешкоће Народног позоришта. Тако је Народно позориште било због насталог дефицита затворено од 10 јуна 1873 све до 7 марта 1874 г. Тада је део чланова основао позоришну дружину под вођством Ђорђа Пелеша, која је и даље, без нарочитог успеха, наступала у Београду и у Земуну, али се већ почетком зиме распала. Дотле је друга група отишла у Шабац, где је с њеним доласком осно­вано Градско шабачко позориште. Кад је Народно позориште по­ново почело са радом, бивши чланови су се, додуше, вратили, али је сразмерно дуга пауза проузроковала то да се рад није мо­гао размахнути одмах у почетку и Јенко је морао опет изнова почети са својим музичким напорима. Додуше таквих појава у даљем деловању Народног позоришта није више бивало, али је и та једна била довољна да изазове дуготрајне напоре за поновно ус­постављање ранијег стања, чему је с музичке стране својом ис­трајношћу много допринео и Јенко.

Описана свестрана Јенкова активност у Народно позори­шту утицала је чак и на усавршавање глумачког кадра који је деловао искључиво на пољу драмских претстава. Наиме, баш је Јенко придобио за Народно позориште у Београду Велу (Авгу­сту) Нигринову, која је произашла из љубљанског позоришта Дра­матичног друштва где је почела наступати 19 априла 1876 г. да би се доцније развила у прву глумицу за главне трагичне и наивне улоге²⁴¹). Нигринова је дошла у Београд 1882 године и први пут наступила у београдском позоришту 21 октобра те г. са великим успехом. Својим даљим радом у оквиру београдског позоришта снажно је утицала на развој српске модерне глуме и тако у На­родном позоришту одиграла с драмске стране улогу коју је Јенко одиграо у музичком погледу, иако њен значај и утицај на развој српске позоришне уметности није био тако свестран, далекосежан и велики као Јенков.

Музичка репродукција Народног позоришта за време Јенка била је у критичном погледу, додуше, још на почетном развој­ном степену. Ипак јој је Јенко својом педагошком и диригент­ском делатношћу поставио и учврстио темеље, припремивши пут доцнијој оперској репродукцији, као што је некада у Београдском певачком друштву утирао пут Маринковићу и Мокрањцу. Са чи­сто личног гледишта, Јенко је, право рећи, међу Србе стигао у неправо време: приликом његовог доласка се српски музички жи­вот налазио тек у заметку и њему је, поред осталог, пало у део да отпочне пионирски рад у развоју српске вокалне и инструмен­талне репродукције. С друге пак стране је та његова делатност, која њему лично није у погледу оркестралног диригентског позива допуштала шири размах, много користила развоју репродуктив­ног живота, који би свакако унеколико био закаснио да није било

²⁴¹) Упор. Калан Ф., *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, Нови свет, 1949, IV, стр. 580—1; Шумаревић Св., исто, стр. 424, 440.

Јенка. У критичком светлу је потребно, поред процењивања на основу стварних достигнућа музичке репродукције, узети у обзир и околности у којима се та репродукција развијала. И баш са тог гледишта је Јенков рад у београдском Народном позоришту веома заслужан и значајан, мада је тврђење да је из скромног направио модерно позориште²⁴²) претерано и премало одређено. У потпуности је тачно то да је својом делатношћу омогућио и убрзао доцније боље извођење у београдском Народном позоришта у модерном смислу. Такође је и сав музички успех тога позоришта последњих деценија 19 века нераздвајно везан са именом Даворина Јенка²⁴³), коме услед тога припада значајно место у историји српске позоришне музичке репродукције.

²⁴²) Словенски народ, XLVII, бр. 281, Јенков некролог.

²⁴³) Упор: Шумаревић Св., исто, стр. 454.

ПОЗОРИШНА МУЗИКА

Београдско Народно позориште није поставило Јенка само за отправаљање послова хороваџе и учитеља певања, а касније и диригента у ужем смислу речи. Иако је иначе у уговору тако било наведено, ипак је Народно позориште од њега много више очекивало. Оно је у њему желело добити композитора који би писао музику за његове потребе и циљеве, што од Реџа у већем обиму и стилу није могло очекивати. Ова тенденција Народног позоришта била је неизбежна последица стварног стања српске позоришне музике око 1870 године и после неколико деценија. Јер је и Народно позориште, као и певачки хорови, јако осећало скоро потпуно оскудњу оригиналне музике. За њега је питање било још деликатније неголи за певачке хорове, јер, док су се ови успешније служили туђом вокалном литературом, Народно позориште није имало техничких могућности да у своје програме узима туђу позоришну музику, која се тада већ налазила на високом развојном степену. Поред тога је морало рачунати са укусом своје публике, као и са све јачом тежњом у складу с идеологијом српског омладинског покрета, да се и позоришна музика прекваси српским фолклорним елементима и специфичном српском осећајношћу. А то је уједно било у складу са осећањима шире београдске публике, која је, додуше, радије гледала туђе неголи домаће комаде, али се ипак одушевљавала домаћим комадима с певањем и игром²⁴⁴).

Српска позоришна музика је до Јенка била веома скромна. Додуше њени први почеци сежу у 1840 годину, кад је претстављана „Женидба цара Душана“ по тексту Атанасија Николића и с музиком Јосифа Шлезингера. О тој претстави, коју Шумаревић сматра првом „српском или крагујевачком опером“²⁴⁵), извештавају „Новине српске“ у свом 47 броју 1840 године да је било њено „представленије . . . сочињено . . . у песмама на форму талијански опера“, затим да је у целини било „у ноте стављено, а зачудо је свима, да се ниједна грешка у соглашавању певача са свирачима догодила није“. Поред тога исти извештај наводи: „Оркестар је сачињавала банда Књажевска под управленијем свога Капелмајстора Јосифа Шлезингера, који је и све песме и игре на ноте ставио“. Мада појединости о тој Шлезингеровој музици нису познате, она свакако није превазилазила припрости оквир који ју

²⁴⁴) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 418.

²⁴⁵) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 432, 170.

уопште карактерише и који је типичан за сву Шлезингерову музичку творевину²⁴⁶), као и за његову музику уз друга драмска дела („Зидање манастира Раванице“ на текст А. Николића, „Сан Краљевића Марка“ од Јована Стерије Поповића). Поред Шлезингера је на пољу позоришне музике покушавао да ради и Никола Ђурковић који је „уметао по својој вољи музику и песме у сваки комад, ако му се то згодно чинило“²⁴⁷). Кад је 1847 г. са својом позоришном дружином гостовао у Београду, приказивао је трагедије и комедије у којима је покаткад овде-онде запевао понеки глумац, или хор уз пратњу оркестра. Ове Ђурковићеве композиције су рађене у талијанском духу и једнако су као и Шлезингерове, које је Ђурковић такође употребљавао у поменутих комедима, изазивале „такво одушевљење код публике да је Ђурковићева дружина важила као најбоља од свих које су се дотле у Српству јављале“.²⁴⁸) То значи да су позоришни комади који су у ма којем облику садржавали певање и музику, публику ванредно одушевљавали и привлачили већ од самог почетка таквих претстава. Поред Шлезингера, Ђурковића и већ поменутог Реша, на пољу српске позоришне музике се, пре Јенка, истакао и Аксентије Максимовић, капелник Српског народног позоришта у Новом Саду. Он је написао популарне песме за Костићеву „Максима Црнојевића“ („Еј, пусто море,“ „Два се тића побратила“, „Кад се дану више неће“), Фројденрајхове „Граничаре“, и за комад „Пркос“ (дует: Сад ћемо видети, закључни секстет: Срећна кућа, мир где влада).²⁴⁹) После његове смрти (1873) за капелника новосадског позоришта дошао је Алојз Милчински, који је написао песме за Сиглигетијев комад „Циганин“. Али његов рад спада у доба кад се Јенко већ нашироко размахнуо у својим позоришностваралачким напорима.

Јенко, дакле, није на пољу српске позоришне музике нашао ни јачу традицију ни узоре којима би могао следити. А ипак је морао имати у виду оно што је било пре њега, не ради самог стварања, него ради развојних услова, као и ради нивоа публике која још није била дорасла да би примала позоришна музичка дела у смислу западноевропског стваралаштва почетком друге половине 19 столећа. То стваралаштво он није могао у Народном позоришту претставити београдској публици у облику у каквом је постојало и престављано у великим европским центрима, јер за нешто такво тада нису били припремљени ни Народно позориште, ни српска публика, нити пак цела друштвена структура. И сам Јенко у почетку свога рада није за нешто слично био способан ни као диригент ни као композитор. Он још није довољно владао диригентском техником, те не би могао одговорити захтевима претстављања модерних опера све и кад би имао за то по-

²⁴⁶) Упор. Ђорђевић В. Р., Прилози биографском речнику српских музичара, стр. 21.

²⁴⁷) Шумаревић Св., исто, стр. 433.

²⁴⁸) Ђорђевић В. Р., исто, стр. 16 ss.

²⁴⁹) Упор. Кириловић Д., Српско Народно Позориште, понатис из ГИД (Н. Сад), књ. III (1930), св. 2 и 3, књ. IV (1931) свеска 2, стр. 70.

требан апарат. Исто тако још није располагао одговарајућом техником компоновања, у којој се, у том правцу стварања, постепено усавршавао током времена. Тако је са свих страна, такође, био принуђен да се обрне омиљеној музичкој форми позоришног приказивања у Србији оног времена, ка комадима с певањем и музиком, ма да би већ тада можда желео и могао дати нешто више, нешто што додуше не би било на висини модерног западноевропског музичког стварања, али би се ипак уздизало изнад нивоа уобичајеног комада с певањем. Ту, наиме, треба имати у виду да је он произлазио из средина које су у погледу позоришних музичких претстава већ имале снажну и дугу традицију. У Љубљани је ова традиција сезала чак у другу половину 17 столећа, кад су у Љубљану почеле долазити талијанске оперске дружине које су затим долазиле кроз цео 18 и почетком 19 века и щубљанску публику упознавале са новим стварањима на пољу талијанске оперске музике, све док их није истиснула немачка опера. Такође је и Трст, у доба кад је у његовом Teatro grande Јенко слушао Ричијеве и друге талијанске опере, имао богату традицију, а још богатију су, разуме се, имали Беч и Праг, где је могао у сјајним извођењима упознати и модерне опере и тако пратити најновији развој тадашњег оперског стварлаштва. Ипак се Јенко и у том погледу спојио са српском средином. Схватао је да се у развоју не могу правити огромни скокови, већ да треба уважавати стварне чиниоце српске културе, а нарочито музичког развоја, који је знатно заостајао иза литерарног. Прилагодио му се и уствари почео онде где су стали Шлезингер, Ђурковић и други мање значајни радници на пољу српске позоришне музике. Тако је почео да пише музику за разне комаде које је претстављало београдско Народног позориште.

Јенко је фактички дуго пре свог приступања Народном позоришту тежио стварању позоришне музике. То је доказао већ својом музиком за Јакшићеву „Сеобу Србаља“ 1863 године, као и за време својих студија у Прагу 1870 г., кад је намеравао да напише музику за неку словеначку драму. Из овога се види да га је на стварање у том правцу гонила нека унутрашња потреба и сазнање да су његове музичке диспозиције довољно снажне не само за стварање вокалне, него и оперске музике. Тако ни издалека не би било тачно тумачење да је позоришну музику писао само због тога што су то диктирале потребе Народног позоришта. Ове су свакако постојале и сасвим је сигурно и то да га је београдско Народно позориште желело баш због њих. Тачно је такође и то да је у појединим случајевима његова музика уз поједине комаде претстављала концесију управи позоришта кад се ова налазила (у неприлици и од Јенка захтевала да што пре напише шта било, иако се то није слагало са његовим уметничким напорима и тежњама и без обзира што на тај начин није могао створити нешто што би имало већу уметничку вредност. Никако није лишена основа Стритарева мисао да је Јенка било немогуће,

ни новцем ни лепим речима, довести до тога да то или оно компонује до тога и тога времена. Кад га је Стритар наговарао да компонује Прешеренову „Незаконску матер“, Јенко ју је дугу носио у души, али никако није могла да сазри. Стритар тврди да га је потпуно разумео и више му није хтео досађивати. Јенково становиште било му је по вољи, јер тако поступа сваки прави уметник.²⁵⁰) Али за време свога рада у Народном позоришту Јенко није могао остати доследан у том погледу и зато је до неке мере оправдано Милојевићево миљење да је био „готов да се пода свима захтевима разних управа у Позоришту и да компонује безброј музике за разне позоришне комаде — чинећи понекад и позајмице у партитурама туђих композитора, да не кажемо: плагијат, пошто је од Јенка тражено више но што је дозвољено“.²⁵¹) Нарочито је ово последње тачно. Јенко је, наиме, за време свога рада у Народном позоришту (1871—1902) написао музику за неких 90 позоришних комада и сасвим је схватљиво да уз толику плодност није могао увек бити ни оригиналан ни квалитативан. Али да се при том ипак не може говорити о плагијату, доказаће нам следећа излагања. Упркос томе што је компоновао за потребе Народног позоришта, ипак не смемо заборавити чињеницу да су му те потребе уједно давале иницијативу за музичко уобличавање идеја које је у себи носио осећајући их као покретачку снагу за непрестану активност на пољу позоришног музичког стварања и значиле потстрек за задовољење властитих потреба у том погледу. Без обзира на штетне последице, које су се овде-онде појављивале у погледу његовог композиторског рада у Народном позоришту због момената који су утицали на то стваралаштво, ипак је за његов развој у том погледу Народно позориште било драгоцено, а са тим исто тако значајно и за развој српске позоришне музике уопште. У његовим композицијама за Народно позориште се уствари поновило оно што показује његов композиторски рад за бечко Словеначко певачко друштво, панчевачко Српско црквено певачко друштво и Београдско певачко друштво: моменти који су га потстрекавали на рад остали су у суштини исти, као што су и последице, и позитивне и негативне, са гледишта његовог личног развоја и развоја српске музике уствари исте.

Већ прве године своје делатности у Народном позоришту написао је музику за позоришне комаде „Српске Цвети“, „Чича-Томина колиба“, „Роб“, „Лопудска сиротица“, „Две удовице“, „Вампир и чизмар“, „Мерима“, „Муж у клопци“ и „Прослављање кнеза Михаила“ алегорију Матије Бана.²⁵²) Музика у овим комадима је, право рећи, врло скромна. Тако је, рецимо, уз драму „Роб“ Јенко написао 1 соло и 2 дуета, уз комад „Прослављање кнеза Михаила“ два хора и уз „Чича-Томину колибу“ 1 соло.

²⁵⁰) Упор. Stritarjeve Zbrane spise, 1888, VI, стр. 349—350.

²⁵¹) Милојевић М., исто, стр. 289.

²⁵²) Упор. РНЦ, стр. 55, 57, 128 (Држ. архива Београд); Архива НП, бр. 547. — Из РНЦ можемо разабрати кад су биле прве претставе појединих дела. Пошто је Јенко музику писао, тако рећи, узастопице можемо доста тачно одредити период кад је која композиција настала.

Схватљиво је да су све те тачке удешене уз пратњу оркестра. Тиме се већ одмах у почетку прихватио деловања на подручју комада с певањем који одговара појму немачког *Singspiel*-а, чији развој пада пред крај 17 и почетком 18 столећа. Овај тип *Singspiel*-а, су у својим покушајима захватили и Јенкови претходници, као Шлезингер, Ђурковић и други. Такође се одмах увиђа да је компоновао музику уз комаде без обзира на то кр је њихов аутор. То је претежно зависило од управе позоришта, која је састављала програм и у недостатку оригиналних, као и ради задовољавања прохтева публике, радо узимала и дела туђих писаца. Ту је врло карактеристично то што је београдско Народно позориште за време 1869—1894, поред 91 српског оригиналног дела, приказао и 190 француских, 131 немачко, 13 енглеских, 13 мађарских, 9 руских, 8 чешких, 4 шпанска и 3 пољска дела.²⁵³) Тако су туђа дела далеко превазилазила домаћу литературу. Томе правцу одређивања програма Народног позоришта се, разумљиво, прилагодио и Јенко, који је, уколико је то зависило од њега, првенствено бирао српска дела. Али је написао музику и уз читав низ туђих позоришних комада (напр. „Две невесте“, „Сеоска лоло“, „Врачара“, „Две сиротице“, „Дебора“, „Доктор Окс“, „Драмске лудорије“, „Женски рај“, „За круну“, „Јованка од Арка“, „Крвна освета“, „Кућна капица“, „Лажни цар“, „Роберт Ђаво“, „Ловорика и просјачки штап“, „Моје мезимче“, „На ивици злочина“, „Поручник Рајф“, „Раденичка побуна“, „Трикош и Каколе“, „Французи у Кини“, „Христофор Колумб“, „Цврчак у мравињаку“, „Чича-Томина колиба“, „Муж у клопци“, „Флорентински шешир“). У том погледу су на прво место долазили француски, а за њима немачки, мађарски и румунски комади.

Сходно укусу позоришне публике и техничким могућностима оркестра, солиста и хора, Јенко је покушавао да прилагоди извесна дела која су се успешно пласирала на западним оперским позорицима. У том погледу се помињу дела која обично увршћују у Јенкову музику уз позоришне комаде: Моцартова „Фигарова женидба“, Маснеов „Дон Цезар де Базан“, Росинијев „Севилски берберин“, Доницентијева „Марија, кћи пуковније“ и Мејерберов „Роберт Ђаво“. Ту, наравно, настаје питање колико у тим комадима опстоји још веза са њиховим оригиналним музичким ауторима и у којој је мери било изведено прилагођавање могућностима и потребама београдског Народног позоришта, које их је за време Јенкове делатности често истицало на репертоар. Иако ово питање нема битне важности за његово позоришно стваралаштво, ипак је оно занимљиво због начина на који се практично решавало.

²⁵³) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 430—1.

„Фигарова свадба“ је била Бомаршеова комедија коју су изводили са извесним фрагментима из Моцартове музике. То нам, поред сачуваних партитурних гласова, на којима је записано „Figaro's Hochzeit“,²⁵⁴) потврђује и извештај у 69 броју „Српских новина“ 1884 године, стр. 337. Исти извештај такође наговештава да се обећава и „Севиљски берберин“, који ће приредити Јенко, дакле не као комедија без музике него са њом. Јенко је лично у своје списку властитих композиција назначио да је за тај комад написао четири сола²⁵⁵) и навео да је музика од Росинија и Јенка. Уствари је он од Росинија преузео Розинину каватину у 1-ом и дон-Базилиову арију, одломак из квинтета „Лаку ноћ вам желим свима“ у 2-ом чину и на крају део закључног хора „И нека срећа ваша“. Место каватине у првом чину Фигаро је певао Јенков уметак „Растерајмо бриге наше“. Дотле београдска претстава комада „Дон Цезар де Базан“ из 1874 г.²⁵⁶) није имала ништа заједничко са истоименом Маснеовом опером, уколико се тиче музичког текста. У другом чину тога комада мушки хор је певао Јенкову песму „Нек блиста у чаши“ и у том облику је „Дон Цезар претстављан и много доцније.²⁵⁷) Но изгледа да је Јенко имао намеру да ово дело опреми потпуније, било са својом било са Маснеовом музиком,²⁵⁸) али о томе немамо детаљних података. Поменути хор показује паметну архитектонику, док је мелодиски био врло скроман.

Већ се и из досадашњег јасно види да је Јенко, не присвајајући туђу музику, поменуте опере, уколико се о њима уопште још може говорити у београдским претставама, прилагођавао сасвим самовољно, а кад је било потребно, мешао своју и туђу музику. У доба око 1880 г. је све то одушевљавало београдску публику. Али кад је критика временом постала оштрија и пробирљивија у оцењивању, овакви Јенкови покушаји, који су само утолико значили прилагођавање уколико је била у питању приредба која одговара могућностима малог оркестра београдског Народног позоришта, наишли на јак отпор. Кад је 1896 г. у новосадском позоришту приказивана „Марија, кћи пуковније“, која је први пут претстављана у београдском позоришту 1879 г.²⁵⁹) књижевник Јован Грчић, потписан са Г. написао је о тој претстави следеће: „Заверио сам се био још пре шест година да нећу ни завирити у наше позориште кад опет уздају ту београдску „Марију, кћер пуковније“. Онда сам је био чуо по други пут и доста ми је, рекох, било дваред видети исакаћену лешину онако бајна Доницетијева чеда. Па ипак ето нисам одржао реч... А сад ћу ваљда умети одржати своју реч. Овакав gagout, какав нам се овде нуди по београдском рецепту, хоће човека да очемери. Алал и вера најпоследњем Фридриху Блуму и том Спири Димитријевићу... Али од

²⁵⁴) Архив НП, бр. 20.

²⁵⁵) Јенко Д., Списак, Архив САН, бр. 30.

²⁵⁶) РНП, стр. 2; Архив НП, бр. 21.

²⁵⁷) СН, 1879, бр. 195, стр. 850; исто, 1881, бр. 246, стр. 1471.

²⁵⁸) Упор. СН, 1890, бр. 14, стр. 86.

²⁵⁹) РНП, стр. 138; Архив НП, бр. 582.

куда, да од Бога нађеш, уз Доницетија — и то на мртво име испребијана — још и Даворин Јенко са дуетом „Лепа је зора“, — од куда ту увертира у Росинијева „Танкреда“, од куда нека арија из неке опере „Изолине“ од неког Стигелија, и најпосле од куд ту нека фантазија „Што срце жели“ од неког Канта? Не знам како то, ал ја са своје стране најлепше захваљујем на тој мандари.“²⁶⁰) Овај жучни извештај нам додуше, претерано жучно приказује музички састав твога дела, који је иначе био заиста веома шарен. За Јенково оправдање треба истаћи само то да он никад сам није ове мешавине уврштавао међу своја дела, већ су то учинили други због једне његове песме која је у овом делу такође извођена. А то што је у опште могло доћи до таквог музичког формирања каква је „Марија, кћи пуковније“ можемо разумети и објаснити једино брзином са којом је Јенко у музичком погледу морао спремати приказивање појединих позоришних комада. Углавном исто што и за друга поменута дела, то вреди и за комад „Роберт Баво“, који је у Београдском позоришту први пут приказан 1878 године²⁶¹) и за који Јенко наводи 1 соло, 1 мушки хор и 21 тачку мелодрамске музике.²⁶²) И овде је у питању првенствено прилагођавање репродуктивним могућностима музичког ансамбла београдског Народнoг позоришта по Мејерберовој музици. Још неколико сличних, ма да не тако карактеристичних случајева налазимо у Јенковој позоришној музичкој делатности. Тако је, на пример, мелодрамској Шлезингеровој музици у комаду „Зидане Равнице“, изведеног у београдском позоришту 1877 г.²⁶³) Јенко на крају додао један свој хор и тиме је на свој начин допунио“.²⁶⁴) А кад је 1880 г. извођен комад „Дијамант краља духовског“, додао је Дрекслеровој музици²⁶⁵) своју, вероватно из истих мотива као и у другим сличним случајевима. На сличан је начин доцније додао своју музику и Штолцовој музици за комад „Драмске лудорије“.

Ови методи приређивања, прилагођавања и спајања музике разних аутора не истичу нам само својеврсне Јенкове начине, него нам и карактеристично осветљавају музичку атмосферу београдског друштва крајем 19 столећа, као и рад и ниво музичке репродукције београдског Народнoг позоришта у оно доба. У извесном смислу су ти методи веома занимљиви и разумљиви, јер је Јенко све до краја 19 века, до прелаза у прву фазу развоја српске оперске уметности, био, такорећи, једини композитор који се бавио стварањем позоришне музике и у својим напорима сасвим усамљен, јер није било никога ко би му у Народном позоришту на том пољу био од помоћи. Но ипак ни издалека нису једини и одлучујући критеријум за разумевање и оцену Јенкове позоришне музике и музичких напора Народнoг позоришта. Наиме, по-

²⁶⁰) Позориште (Н. Сад), ЖХИ, 1896, бр. 33, стр. 126—7.

²⁶¹) СН, 1878, бр. 117; РНП, стр. 124; Архив НП, бр. 18.

²⁶²) Јенко Д., Списак, исто тамо.

²⁶³) СН, 1877, бр. 106.

²⁶⁴) СН, 1877, исто.

²⁶⁵) СН, 1880, бр. 45, стр. 276. Вероватно је то музика Ј. Дрекслера (1782—1852), који је поред осталог написао 6 опера и 25 оперета.

ред поменутих примера, последње деценије прошлог столећа су биле богате у достигнућима оригиналног Јенковог позоришномузичког стваралаштва које је истовремено обогатило и музичку репродукцију београдског позоришта. У поређењу са њиме су наведени случајеви безначајни и не умањују ни значаја ни вредности опсежних напора на пољу развијања оригиналног српског позоришно музичког стваралаштва.

И следећих година Јенковог деловања у Народном позоришту се његов композиторски рад обимно развијао. Год. 1872 је написао музику уз комаде „Честитам“, „Звонар Богородичине цркве“, „Војнички бегунац“, „Лукреција Борџија“, „Кућна капица др. Фауста“, „Саћурица и шубара“, „Маркова сабља“, „Школски надзорник“ и „Французи у Кини“.²⁶⁶⁾ „Кућна капица др. Фауста“ или „Крчма у шуми“, како су већ називали тај комад, била је исте године изведена и у новосадском позоришту, о чему је лист „Позориште“ између осталог писао: „Г. Племенчић (Орловић) био је овог пута при гласу и отпевао је Јенкове песме са потпуним успехом“.²⁶⁷⁾ То значи да су позоришни комади са Јенковом музиком, одмах по њеном постанку, покатакд шетали из београдског у новосадско позориште. Ова музика је уопште била припроста, писана у чисто романтичном стилу, без већих амбиција, као, например, у комадима „Кућна капица“, „Лукреција Борџија“, „Саћурица и шубара“. Обухватала је малобројне хорове и солопесме и у пуном смислу речи била комад с певањем, тип српског *Singspiel*-а. За комад „Французи у Кини“ Јенко је, на пример, написао 2 сола и 1 мешовити хор, за „Кућну капицу“ 3 сола, 1 мушки хор са солем и 1 мешовити хор. Ове солопесме и хорове је, наравно, пратио оркестар и тако су они оживљавали поједине претставе.²⁶⁸⁾ Од свих девет комада којима је Јенко 1872 г. додао своју музику, свакако је најзначајнија „Маркова сабља“, уз коју је он, поред увертире, написао 2 мешовита хора и 6 тачака мелодрамске музике²⁶⁹⁾ које је доцније бројно повећао.²⁷⁰⁾ Овом алегоријом Ј. Ђорђевића, написаном у стиховима, београдско позориште је свечано прославило пунолетство кнеза Милана Обреновића и његово ступање на престо. Претстављана је узастопице 11, 12, 13 и 15 августа 1872 године.²⁷¹⁾ Она је у музичком погледу првенствено због тога занимљива што се у њој налази песма „Боже правде“, која је код београдске публике изазвала праву буру одушевљења. Кад је мало доцније претстављана и у новосадском позоришту, критика јој је у првом реду признала музичку вредност: „Што оване по себи добро изведеном позоришном комаду даје особиту вредност, што га уздиже над свима осталим комадима овог жанра, то је музикални део његов — производ даровитог компонисте Јенка. Кроз цео комад повлаче се вокални и инстру-

266) РНЦ, стр. 5, 65, 66, 67, 71, 74; Архив НИЦ бр. 11, 14, 24, 27, 80, 93, 414.

267) Позориште, I, 1872, бр. 62, стр. 253.

268) Јенко Д., Списак, на истом месту.

269) Јенко Д., Списак, на истом месту.

270) Упор. Архив НИЦ, бр. 14.

271) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 402; РНЦ, стр. 71.

ментални гласови, који буде у нама најпријатније осећаје ваљда за то, што су сродни нашој словенској нарави, мелодије пуне оригиналности и вештачке лепоте музикалне. Химна што је збор пева на крају може се и осем текста, који служи Ђорђевићу на част, сматрати за најјачи музикални производ Јенков: она се може по мелодији, по контрапунктичкој вредности и по својој инструментацији упоредити са ма којом гласовитом химном на западу, и ми не сумњамо да ће она кад тад постати општа српска химна. Публика је наша бурно поздравила и захтевала да се понови²⁷²⁾ Иако се види да овај извештај очигледно није писао музичар, он је ипак врло карактеристичан и поучан. Из њега се, наиме, види да је будућа српска химна у хорском облику била праћена оркестром, као што је и доцније често извођена. Затим нам доказује да је састав позоришног хора био мешовит, што је свакако врло значајно за време кад су рад мешовитих хорова међу Србима спутавале патријархалне споне. Београдско позориште је од свога оснивања имало 12 мушких и 10 женских гласова, узетих из глумачког кадра, а поред ових још и мешовито састављен певачки хор,²⁷³⁾ што је и Јенку омогућило да пише своје композиције, па и „Боже правде“ и за мешовити хор. Најзад нам горњи извештај потврђује и то да је овом хору већ у почетку била намењена судбина српске химне. Иначе је мелодрамска музика „Маркове сабље“ по својој мелодиској фактури врло једноставна, а тако исто је проста и њена хармониска основа у којој нема никакве хроматике, па су и модулације веома ретке. Сасвим ју је пак прекрили хор „Боже правде“ који је Јенку донео велики успех и још га јаче популарисао код Срба.

У периоду 1873—1877 Јенков композиторски рад није тако живахан као раније. На њега је делимично сигурно утицала криза Народног позоришта (1873—1874), а поред тога, свакако, и сарадња у Београдском певачком друштву, која му је одузимала доста времена. Тако је 1873 г. написао само музику за комаде „Добрила и Миленко“, „Избирачица“ и „Кнез Доброслав“.²⁷⁴⁾ И у тој музици је био једнако романтик као и раније. Идуће, 1874, године се поред комада „Дон Цезар де Базан“ бавио и комадима „Циганин“ и „Младост Доситејева“,²⁷⁵⁾ уз које је написао нешто музике, као и 1875 уз комаде „Ванда“²⁷⁶⁾ и „Милош Обреновић“.²⁷⁷⁾ Тако је за „Ванду“ компоновао 2 сола, 1 мешовити хор и 2 тачке мелодрамске музике²⁷⁸⁾ која је такође скромна по својем карактеру. Подаци ништа не наводе за 1876 годину, а за 1877 само допунски хор уз Шлезингерову музику за „Зидање Раванице“.

Године 1878, кад је прекинуо своје везе са Београдским певачким друштвом, Јенко је поново постао плоднији, јер се тада могао потпуно концентрисати на композиторски и репродуктивни

²⁷²⁾ Позориште, II, 1873, бр. 9.

²⁷³⁾ Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 373.

²⁷⁴⁾ РНП, стр. 78; СН, 1873; Арх. НП, бр. 13.

²⁷⁵⁾ РНП, стр. 2, 84, 246; Арх. НП, бр. 21, 474.

²⁷⁶⁾ В. Р. Ђорђевић наводи „Краљица лешка“. (Види: Прилози, исто).

²⁷⁷⁾ РНП, стр. 92, 227.

²⁷⁸⁾ Јенко Д., Списак, на истом месту.

рад у Народном позоришту. Те године је написао музику уз позоришне комаде: „Јованка од Арка“, „Радничка (Раденичка) побуна“ „Баво у срцу“ и „Сеоска лоло“.²⁷⁹⁾ Сад је његова позоришна музика постајала све ширег замаха. Тако је, рецимо, за „Радничку побуну“ написао 2 сола, 2 дуета, 2 мушка хора и 1 мушки хор са солом, а за „Сеоску лолу“ 7 сола, 1 дует и 1 женски хор.²⁸⁰⁾ Отада и композициона техника и музички израз добивају све више у вредности. Јенко је, додуше, по стилу још увек романтичар, какав ће остати и убудуће, али ипак све јаче развија драмске елементе својег музичког осећања. Особито се уздиже у инструментационој техници, што се види како у „Јованки од Арка“ тако и у „Сеоској лолу“. Песме у ова два комада су дочекане са признањем и ускоро су постале врло популарне и своју тежину сачувале дуги низ година. Кад је Ј. Хр. (Јован Храниловић) писао о претстави „Радничке побуне“ 1891 године, о њеној музичкој страни се изразио овако: „Песме, којих има пуно у комаду компоновао је наш Јенко. Све те композиције пошле су му дивно за руком. Нарочито се допала песма: „Море ми је љубав твоја...“ Тако исто допала се песма: „Лепо пева мала тица“... И зборови, који су врло добро ишли, допали су се публици. Ал' највећег ефекта учинила је песма: „Љубим те, Лело, љубим те, ој;“. Ту песму отпевао је г. Добриновић са г. Марковићком тако лепо, с таквим изразом, да су чисто занели публику“.²⁸¹⁾ Још на лепши пријем од песама из „Радничке побуне“ наишле су песме из „Сеоске лоле“ (Весело момци, Код њене сам ево куће, Кад се шетам овом стазом, Сеоска сам Лола, Нек уздише, Што си тако жалостан, Где си мајко моја мила), које су певане хорски као дуети или солистички уз пратњу клавира или оркестра. Већ нам је познато какво је мишљење о овим песмама имао Мокрањац,²⁸²⁾ који је истакао да у њима нема ништа српско, но ипак су их српске масе усвојиле. Можда је баш ово Мокрањачево мишљење потстакло композитора Исидора Бајића да се лати компоновања нове, своје музике, за овај комад, у коју је желео унети националне мотиве. Он је заступао гледиште да одређеним позоришним комадима треба у музичком погледу дати фолклорни основ и зато критиковао композиторе који то дотле нису чинили: „Чини се, као да су се бојали, да ће им се замерити да нису довољно оригинални... Ето, због тога сам се смео примити тешке задаће, да таке *par exemple* популарне мотиве Јенкове, који су за 20 и више година постале такорећи народне, заменим другим, правим народним бачким мотивима“.²⁸³⁾ Бајић је ово тумачење и образложење сматрао, вероватно, потребним после једног непотписаног чланка у „Позоришту“, у којем је писац тврдио да је музика у „Сеоској лолу“ као „народном

²⁷⁹⁾ РНП, стр. 123, 124, 128; Арх. НП, бр. 8, 18, 106; СН, 1878, стр. 1123.

²⁸⁰⁾ Јенко Д., Списак, на истом месту.

²⁸¹⁾ Позориште, XVI, бр. 13, 1891.

²⁸²⁾ С. С. М. (Ст. Ст. Мокрањац), исто.

²⁸³⁾ Бајић И., О новој музици у „Сеоској доли“, Позориште, XXIX, 1904, стр. 134.

комаду“ била туђа: „Српски је композитор (Јенко) истина удесио, али није позајмио мотиве из оне средине, у којој се комад збива, већ их произвољно замишљао, те није могао избећи да поједине песме (н. пр. „Сеоска сам лола ја то већ свако зна“, „Весело момци, весело цуре“) имају чак и куплетски карактер“. Ипак је мислио да ће уношење нових песама тешко ићи, не толико због Бајићевог талента, „већ што нове песме морају имати у себи толико дражи, да буду кадре потиснути старе, које су се као застарела традиција прилепиле за уста народа“.²⁸⁴) Није се, дакле слагао с Јенковим песмама из „Сеоске лоле“, иако је признавао њихову популарност, као што није мислио да ће Бајићеве песме за исти комад бити боље и прикладније од Јенкових. Како извештава Ј. Хр. (Јован Храниловић) претстава Бајићеве „Сеоске лоле“ 1904 године била је топло поздрављена,²⁸⁵) али није била добро оцењена. Критичар Ј.²⁸⁶) је писао овако: „А шта ћемо да речемо за нову музику? Еркел компоновао мађарску, Јенко српску, а Иса Бајић хтео да компонује народну музику. Variatio delectat! Туђе мелодије и од другог већ компоноване дотерати на бачки калуп, није још народна музика“.²⁸⁷) Још одлучније се о тој новој музици И. Бајића неколико година доцније изразио (1907) Ј. Храниловић: „Старији посетиоци нашег позоришта сећају се добро умилних Јенкових гласбених композиција и некако им се залеће мисао у оно доба, када су људи хрлили у позориште на преставу „Сеоског лоле“ понављају ради тих умилних Јенкових композиција. Свима се намеће питање: за што се није остало код Јенка? Но морају и то признати, да се и Бајићеве композиције са мотивима из сремских и бачких народних мелодија пријатно дојимају. Ал’ ипак бисмо волели, да је г. Бајић оставио у „Сеоском лолу“ Јенкове композиције, и да је свој очито лепо гласбени таленат окушао на којем оригиналном српском комаду“.²⁸⁸) Тако је Јенкова музика уз „Сеоског лолу“, упркос Бајићевој, остала и даље актуална и њен се живот, без обзира на припросту мелодиску и хармониску структуру или управо баш због ње, продужио дубоко у ново столеће. Ове песме, као и оне у „Радничкој побуни“ и разним другим комадима, уједно упозоравају на функцију коју су вршиле и на значај који имају у засновама Јенкове позоришне музике.

Успеси постигнути са музиком за позоришне комаде потстицали су Јенка на још већу активност. Године 1879 написао је музику за комаде: „Три светла дана“ (с увертиром), „Дебора“, „Лаворика и просјачки штап“, „Сликар или Вереник и драга“, „Мајчин благослов“, „Трикош и Каколе“, „Пут око земље“, „Јово у сну“ и „Слободарка“.²⁸⁹) Многи од ових, као и неких других тек-

²⁸⁴) Позориште, ХХІХ, 1904, бр. 12, стр. 83.

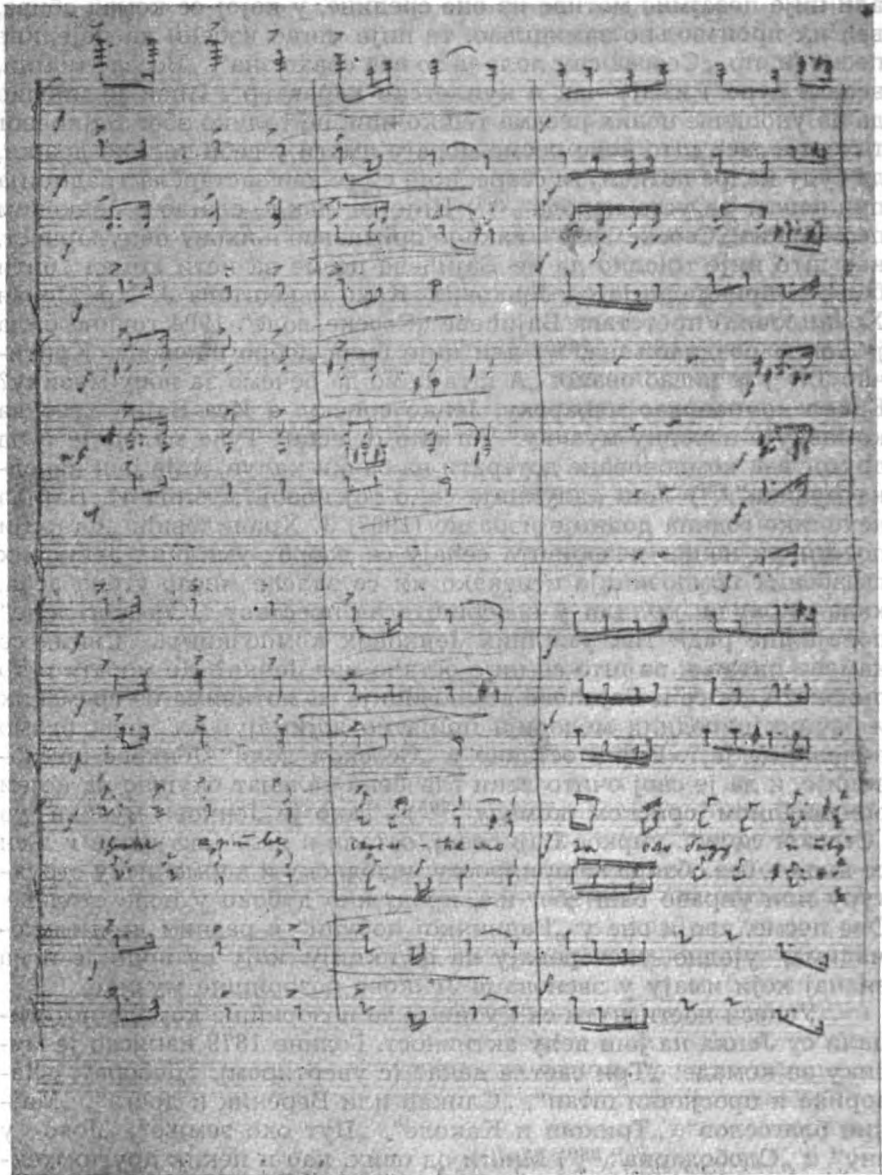
²⁸⁵) Позориште, ХХІХ, 1904, бр. 28, стр. 146.

²⁸⁶) Јовановић А. Милан (1849—1935) сарадник Матице српске, Позоришта и др.

²⁸⁷) Позориште, ХХІХ, 1904, бр. 28, стр. 142—3.

²⁸⁸) Позориште, ХХХІІ, 1907, бр. 24.

²⁸⁹) РНП, стр. 131, 132, 139, 140, 141; Архив НП, бр. 25, 97, 582; СН, 1879, 1882.



Факс. 7: Фрагмент из „Слободарке“, композиторов рукопис

стова, уз које је Јенко стварао музику, нису били богзна какве вредности, без обзира на то да ли су у питању преводи из туђих литература или пак оригинална српска дела. Зато се често мора потврдити мишљење да је покаткад Јенкова музика била јача од

слабог основа, тј. текста извесног позоришног комада²⁹⁰) и сигурно је да су се неки од тих комада одржали на позорници баш због Јенкове музике. Између осталих то вреди за комаде као што су били: „Трикош и Каколе“, за који је Јенко написао неколико тачака мелодрамске музике, „Лаворика и просјачки штап“, „Јово у сну“ и „Пут око земље“, чему треба додати да музика коју је уз њих написао Јенко не спада међу значајније појаве његовог стваралаштва и том подручју. У случају музике за комад „Пут око земље“ у питању је поврх тога Јенково приређивање Сулеове оригиналне музике. За његове творевине уз позоришне комаде 1879 године, најкарактеристичнија је његова музика за комад „Три светла дана“ и за комад „Слободарка“. За први је поред увертире написао 2 мешовита хора и 2 тачке мелодрамске музике, а уз други 1 женски, 2 мушка и 2 мешовита хора и 1 соло,²⁹¹) и све то, наравно, уз пратњу оркестра. Нарочито је музика за „Слободарку“ писана живахно, мелодиски изражајно, и инструментално врло вешто. Јенко је у тој музици и хармониски био врло проницљив и много богатији од уобичајеног обликовања у том правцу.

Подаци за 1880 годину доказују да се Јенко, поред допуњавања Дрекслерове музике за комад „Дијамант краља духовског“, бавио и писањем музике за комаде: „Димитрије (Лажни цар)“, „Две сиротице“ и „Моје мезимче“. За овај последњи је саставио 4 соло-песме и 1 дует, за „Две сиротице“ 2 сола и 1 мешовити хор, обоје уз пратњу оркестра. Но и ова музика је опет била пригодног карактера, писана на брзину за настале потребе и својом основном нема веће уметничке вредности.²⁹²) Сличан је случај и са Јенковом позоришном музиком из 1881 године за комаде „Зла свекрва“ са 2 дуета и 1 соллом, „Видосава“, „Отаџбина“ и „Љубавно писмо“.²⁹³)

За Јенково позоришномузичко стварање је много значајнија била идућа, 1882 година, кад је, поред музике за „Мраморна срца“, за која је написао 3 сола и 1 мушки хор са соллом, написао своје до тада највеће дело у том правцу: музику за комад „Врачара или Баба Хрка“. Овом „чаробном оперетом“; како ју је Јенко назвао, прославило је београдско Народно позориште проглашење Србије краљевином. Музички основ „Врачаре“ далеко превазилази слаби текст комада. У њој је Јенко спретно стилизовао извесне српске народне песме, тако да мотиве обично носе прво солисти, а затим хор и оркестар. Соло песме и хорови су мелодиски врло упевани, лаки и љупки, хармониски су хорски гласови једноставни и ефектни, а оркестрални не само ефектни него, и већ пунији и изразитији од пређашњих Јенкових хармониских основа. За подизање драмских ефеката композитор се каткад служи и хроматичком скалом, као што и у инструментацији показује знатан напредак. Цела архитектоника сведочи да Јенко прелази на подручје већих музичких облика позоришне музике са јаким

²⁹⁰) Mantuani J., O slovenski operi, Zbori, VI, бр. 4, стр. 38—9.

²⁹¹) Јенко Д., Списак, на истом месту.

²⁹²) РНП, стр. 144; Арх. НЦ, бр. 94; СН, 1880.

²⁹³) РНП, стр. 3, 6, 157, 164; СН, 1881; Јенко Д., Списак, на истом месту.

рутином и опсежним техничким способностима, као и са јасном концепцијом у развијању властите музичке замисли. Од своје додашње делатности на пољу комада с певањем и музиком, он се с „Врачаром“ попео до оперете. Наиме, овај комад има карактер оперете не само по лаганом, нежном карактеру већ и по опсежности музике: у њега је композитор унео 8 соло песама, 2 дуета, 2 квартета, 5 мешовитих и 1 мушки хор, као и 2 мешовита хора са соло-певањем. Тако је „Врачара“ била богато проткана музичким улошцима²⁹⁴⁾ и по својој музичкој фактури претстављала прву српску оперету, док за Јенка претставља не само одлучан успон у погледу композиционе и инструменталне технике и продубљавања музичког изражавања него и нешто много више. Њоме је он први пут у току свог деловања на пољу позоришне музике шире посегнуо у српску фолклорно музичку тематику, чиме је, без обзира на питање како је ту тематику мелодиски уобличио, своју музику још јаче приближио осећајности српске публике и идејама које су из српског омладинског покрета тражиле обраду уметничке музике помоћу народних мотива. Овај принцип у „Врачари“, додуше, још није ни чврст ни опширније спроведен, али га је Јенко ипак врло јасно наговестио, нарочито у увертири која, уствари, претставља неки увод и почиње је у флаути, I кларинету и I виолини са унеколико стилизованом „Србијанком“:



Пример: 9

Отсада ови нови методи, које бисмо могли назвати новим уметничким назорима, воде врло често Јенка у његовом стваралачком раду и зато су за његов властити рад, као и за развој српске музичке мисли, постали веома значајни.

„Врачара“ је први пут претстављана 21 априла 1882 и отада је често извођена кроз дуги низ деценија. Већ приликом њене премијере наглашено је да је тим делом Јенко „увенчао све своје досадашње радове. Песме у овој оперети одликују се све како лепотом са техничке стране тако и варијацијама у изразу осећаја.“²⁹⁵⁾ А „Српске новине“ су том приликом између осталог писале и ово: „Г, Јенко је са својим композицијама подигао српску музикалну свест, отворио нову еру музике у Српству и на сјајан начин показао шта је у стању учинити талент удружен са народним генијем“. Овому је могло бити свакако највеће признање. Па и много година доцније су хорови Цигана жели похвалу критике, која је радо истицала да су њихови мотиви словенски и музички врло карактеристични.²⁹⁶⁾ Овај Јенков успех

²⁹⁴⁾ Јенко Д., Списак, на истом месту.

²⁹⁵⁾ Српске Илустроване Новине (Н. Сад), I, стр. 127, бр. 20.

²⁹⁶⁾ Упор. НА, X, бр. 1, стр. 5—6, *Poročilo o častnem večeru D. Jenka*, вероватно испод пера уредника Гојмира Крека.

је изазвао велико одушевљење и у његовој ужој домовини, где су часописи и листови, углавном, савесно пратили његов рад.²⁹⁷⁾ Специјалну пажњу је са својом „Врачаром“ доживео, наравно, у београдским културним круговима и извештаји су констатовали да је цела оперета „сасма оригиналан рад нашег опште омиљеног Јенка“, затим да су песме у „Врачи“ тако лепе „да човека чисто заносе“ и да му је особито срећно „испао за руком „Цигански збор“ и сентиментална песма, коју пева млади бољар, кад му одлази драгана“.²⁹⁸⁾ Па и задуго после премијере „Врачаре“ извештаји су пуни хвале о њој. Тако год. 1900 читамо да је Јенко после Корнелија Станковића „понајвише увидео, да на народ наш у највећој мери утиче његова рођена песма — мелодија... Све песме, којима је зачињена „Врачара“, тако су лепо компоноване у духу народном, да нас чисто заносе красотом својом. Нарочито му је испало за руком квартет, који пева млад бољар (тенор), Вијорика (сопран), циганка Врачара (алт), циганин Шкиља (баритон). Тај квартет може се слободно упоредити са најлепшим композицијама те врсте...“²⁹⁹⁾. Очигледно је писац ових редова био још под утицајем извештаја из 1882 године, но ипак нам његово горње мишљење доказује да је „Врачара“ и на прелазу у нови век била још увек дело које су пратили са признањем уз истовремено изражавање признања њеном творцу, будући да је „Врачара“ „генијални продукт Јенкове песничке душе и маште“³⁰⁰⁾. Свакако се не можемо сложити сасвим са мишљењем да би Јенко још у 1900 год. био онај композитор који би после Корнелија „понајвише“ увиђао да на српски народ у највећој мери утиче његова рођена песма. У то време се већ са својим умотворинама високо подизао Мокрањац, који је у својој раду био вођен овом идејом вероватно много изразитије и смишљеније него Јенко.

Сасвим друкчије мишљење је о „Врачи“ изразио критичар Г. — Јован Грчић, који се управо драстично закачио већ за Јенкову приредбу „Марија, кћи пуковније“. Кад је „Врачара“ 1899 г. извођена у Новом Саду, Грчић је о њој писао: „звучни назив „оперета“ колико затеже витопер захтева на музички квалитет толико попушта *in puncto* до тупавности и сваривости либрета. Имајући то на уму није ми потреба дуљити лакрдију, него могу одмах децидовано рећи, да једно друго таман допуњује, једно другом прашта невина алотрија, узели се за руке па кроче некако поуздано. Чим се либрето захукће па потегне до јаза бесмислице, одмах му се на невољи нађе карактеристичан купле или чак у већем стилу заснован квартет, а сврне ли музика мало промене ради у ресор звечне тривијалности, за час се створи ту и по која паметна реч и разложива ситуација... Све у свему: „Врачара“ се даје видети и чути баш с тога, што се у њој по што шта даје превидети и пречути... Најпоследње, ми-

²⁹⁷⁾ Упор. LZ, II. 1882. стр. 435—6.

²⁹⁸⁾ Позориште, 1882, VIII, бр. 42, стр. 183.

²⁹⁹⁾ Позориште, XXV, 1900, бр. 11, стр. 42—3.

³⁰⁰⁾ Позориште, XXV, исто.

слим, да нећу остати осамљен... ако по други пут укажем на одиста јединствени узус: у оперете, где чујеш увертиру, антракте и толике музичке бројеве, уплетати још и девете композиције. Овде је бар Хајне-Шубертово „На мору“ међу другим и трећим чином пристајало таман као песница на око³⁰¹). Као ни код „Марије, кћери пуковније“, тако ни овог пута Грчићева оцена Јенковог рада није била ни стварна, ни објективна. Из начина на који говори о „Врачари“ осећа се да није био нимало наклоњен Јенку, било из начелних уметничких или каквих других, можда и личних разлога. Он је и 1901 године, кад је „Врачара“ опет била на репертоару новосадског позоришта, сматрао за потребно да нагласи да је то дело, упркос слабом либрету и до неке мере тривијалној музици, успело само због одушевљене интерпретације³⁰²). Наравно, „Врачара“ је имала и своје недостатке. Није била сазрео, савршен плод Јенковог стваралаштва, као што ни у стилском погледу није одговарала тадашњем стању западноевропске музике и у погледу мелодиског и хармониског формирања се управљала према туђим узорима. Ипак се из ње већ може наслутити Јенкова личност, његов властити израз, који се срећно спојио са елементима српске народне песме. Сем тога је „Врачара“ претстављала први и успели покушај оперетске музике у оквиру српске музичке уметности, те јој и са те стране припада улога која по данашњем мерилу већ сама по себи, без уважавања специфичних музичких чињеница, карактеристично оцртава њену развојну вредност. Са њоме се Јенко још јаче учврстио као музичка личност српског културног живота и још више се његова популарност раширила. Но „Врачара“ је значајна и због тога што су отада карактеристике стилских основа музичког национализма биле све видније и изразитије у Јенковом стварању.

Год. 1883 написао је музику за комаде: „Доктор Окс“, „Подвала“ и „Поручник Рајф“³⁰³). Док је за „Подвалу“ саставио само 1 соло, а за „Поручника Рајфа“ 1 соло и 1 дует, код „Доктора Окса“ је био много плоднији, јер му је дао пуних 14 тачака³⁰⁴), што је и пре претстављања тога комада побуђивало интересовање. Извештај који је наговештавао „Доктора Окса“ напомињао је да „у овој шали има много песама које је сложио Дав. Јенко, и према томе може се, у нашем смислу, сматрати као друга оперета после „Врачаре“³⁰⁵). Даље је комаду желео што већи успех изражавајући особито занимање за то „колико ће нас овога пута задовољити композиције г. Јенка“. По свему изгледа да су се Јенкове песме због своје упеваности и складности са ситуацијама на позорници допадале, јер се „Доктор Окс“ с Јенковом музиком одржао на репертоару београдског позоришта све до почетка опере.

³⁰¹) Позориште, XXIV, 1899, бр. 15, стр. 104.

³⁰²) Позориште, XXVI, 1901, бр. 20, стр. 134—5.

³⁰³) Јенко Д., Списак, на истом месту.

³⁰⁴) Јенко Д., Списак, на истом месту.

³⁰⁵) СН, 1883, бр. 98, стр. 484.

Поред приређивања „Фигарове женидбе“ и музике за комад „Паланчанске (Паланачке) новине“, за који је написао 1 дует³⁰⁶), Јенко је током 1884 године написао и музику за комад „Милош у Латинима“³⁰⁷). Са тиме се дохватио дела познатог омладинског писца Шапчанина, који је дуго времена био управник Народног позоришта. Као такав је пробао своју срећу и на драмском пољу и своје производе је износио на позорницу. О његовим и сличним комадима Скерлић мисли да су то „били патриотски комади, са новинарским идејама, slabим стиховима, писани за „народне празнике“ и публику која нема везе са књижевношћу“. Да је у тим Шапчаниновим комадима била главно музика „за коју се постарао капелник Јенко, декорације и сјајно одело за које су се постарали декоратери и хурчије“³⁰⁸). Тако је баш Јенко са својом музиком спасавао понеки рђав текст страних и српских писаца и омогућио му успех на сцени Народног позоришта. Наравно да се у дугом реду текстова српских аутора који су служили Јенку за стваралачки рад на пољу позоришне музике налазе и озбиљни, уметнички истакнути комади са којима се српска позоришномузичка творевина јаче оплодила неголи са slabима. Сем комада „Милош у Латинима“, Јенко је написао музику за Шапчанинове комаде „Душан Силни“ и „Задужбина“. Међу њима је свакако најзначајнија Јенкова музика у „Задужбини“, која је извођена 1891 г.³⁰⁹). Ту се Јенко опет и упадљиво наслонио на српски фолклор. Због тога је и ова музика постала врло популарна и успевала ништа мање од популарне Х. Дубекове музике уз истоимени позоришни комад. Шапчанинов комад „Душан Силни“ с Јенковом музиком први је пут извођен 1890 године³¹⁰).

У периоду 1885—1891 Јенко је уопште био мање плодан него ранијих година. Тако је 1885 г. написао само музику за комад „Женски рај“³¹¹), коју је одмах после претставе прерадио³¹²). Обухватала је 4 соло-песме, 3 женска и 1 мешовити хор³¹³). Ове тачке је Јенко распоредио на сва четири чина и тадашњи извештаји тврде да је мелодија уопште била „у свима лепа, хармонија пуна и разрађена ваљано и вештачки, управо онако, како ауторитету вредног и знатног компонисте одговара“³¹⁴). Из 1886 г. потиче Јенкова музика за комаде „Шокица“ и „Цврчак у мравињаку“³¹⁵). Ма да и по фактури скромна, музика уз „Шокицу“ била је првенствено карактеристична својим наслањањем на фолклорне елементе. Критика ју је и доцније угодно примила, па и 1895 г. мислила да „кореографски и певачки део лепо пристаје

³⁰⁶) Јенко Д., Списак, на истом месту.

³⁰⁷) РНП, стр. 189.

³⁰⁸) Скерлић Ј., исто, стр. 404.

³⁰⁹) РНП, стр. 267; Арх. НП, бр. 103.

³¹⁰) РНП, стр. 257; Арх. НП, бр. 65.

³¹¹) РНП, стр. 200.

³¹²) СН, 1885, бр. 19.

³¹³) Јенко Д., Списак, на истом месту.

³¹⁴) Gudalo, 1886, I, бр. 4.

³¹⁵) РНП, стр. 213, 216.

уз карактер комада. Не мора човек у тим питањима бити стручњак, да осети чар Јенкове композиције и красоте народних мотива у песми и игри³¹⁶). Негде око 1887 г. композитор је написао музику за комад „Мржња“, као и за Петровићев комад из народног живота „Девојачка клетва“³¹⁷). Писцу овог комада је доцније критика пребацивала „што иде у раскорак са народним схватањем морала“, изражавајући мишљење да га „испред прекора неће извући ни Јенкова музика“³¹⁸), написана са употребљавањем српског фолклора. Упркос томе, посматрана с музичке стране, „Девојачка клетва“ спада међу оне карактеристичне комаде у којима је Јенко успешно потврдио своје схватање националног музичког стила и музички их уобличавао у духу српске фолклорне мотивике. После размака од две године (1888, 1889), за које немамо података, Јенко је 1890 г. написао музику за већ поменути комад „Душан Силни“ и за „Флорентински шешир“³¹⁹), а у 1891 г., поред Шапчанинове „Задужбине“, још и за комаде „За веру и слободу“, „Крвна освета“ и „Четири милиона рубаља“³²⁰). Његова музика за ова последња три комада је скромна и обухвата само неколико тачака да би текст био живахнији, и приликом претставе није изазвала живљих одјека.

За његово стваралаштво је много значајнија 1892 година, кад је, поред музике за комад „Јурмуса и Фатима“³²¹), написао музику за Веселиновић-Брзаков³²² слику из народног живота „Бидо“³²²). Ако изузмемо увертуру, видећемо да је музика, која је делимично пратила развој радње, већ сама по себи врло карактеристична. Ту је композитор хармониски богато, осећајно размахнуто и инструментално духовито обрадио девет српских песама из Мачве које су дотле биле непознате: „Осу се небо звездама“, „Уродиле жуте крушке“, „Милић иде странчицом“, „Где ћеш бити, мала Кајо“, „Синиоћи звече“, „Уродиле, јагодале“, „Мој ћердане“, „Ој Љубо, Љубо“, „Ко ти купи срма-јелек“³²³). Овим песмама је Јенко и у хармониском погледу улио српски дух и својом их обрадом толико приближио народном осећању да су се необично брзо и с највећим успехом рашириле међу народом. У поменутим песмама је Јенко, више него игде у својој дотадашњој музици, ослоњеној на фолклорну мотивику, ваљда, био најсрпскији и најстварније показао колико је већ срастао са својом српском средином. Ритам, који уопште код Јенка није компликован, овде је сходно мотивском карактеру песме јако богат и шарен, са пуно промена. Тако у једној од тих песама („Милић иде странчицом“) спаја дводелни и троделни такт, што доказује да је Јенко желео да народну мотивику што верније доради. Читав основ даје његовој музици у „Бидо“ привлачност коју

³¹⁶) Позориште, 1895, XX, бр. 16, стр. 67.

³¹⁷) РНП, стр. 225; Арх. НП, бр. 17; Јенко Д., Списак, на истом месту.

³¹⁸) Позориште, 1900, XXV, бр. 30, стр. 119.

³¹⁹) РНП, стр. 257, 258.

³²⁰) РНП, стр. 267, 269, 275; 291; Арх. НП, бр. 10, 91, 103.

³²¹) РНП, стр. 280; Арх. НП, бр. 6.

³²²) РНП, стр. 281; Арх. НП, бр. 43.

³²³) Упор. Веселиновић Ј., Одабране приповетке, Бидо, 1951.

особито подвлаче хармониска и мелодиска напрегнутост. Та је музика дочекана са одушевљеним признањем и заносила је дуги низ година. Тако је, на пример, критика из 1895 г. истицала да „Бидо“ има за свој успех да захвали у првом реду Јенковој музици и да „Јенкове мелодије и народни мотиви у песми и игри никад не промаше ефекта“³²⁴). Та је музика живела и после покушаја Биничког да је модернизује у хармониском погледу. У својем оригиналном облику је све до данашњих дана сачувала своју свежину и осећајну присност.

„Бидо“ нам најлепше доказује да се Јенков смисао за елементе српског музичког фолклора степеновао утолико више уколико је композитор сазревао у свом уметничком сновању. После првих покушаја се преко „Врачаре“, „Девојачке клетве“, „Задужбине“, „Шокице“ и „Јурмусе и Фатиме“ дизао до „Бида“ и све јаче претстављао саставни део Јенковог стваралачког убеђења. Такође је и музика за романтичну игру Ст. Јевтића, „Благо цара Радована“, која је као и она за комад „Човек без предрауде“ постала 1893 године,³²⁵) у потпуности проткана духом српске народне песме. Оправданост горње тврдње још боље доказује Јенкова музика за Веселиновић-Станојевићеву „Потеру“, која је настала 1895 године³²⁶) и можда је обимношћу и начином обраде, као и коришћењем народних мотива, још карактеристичнија од „Бида“. Још пре премијере су јој извештаји посвећивали велику пажњу због песама које су „компоноване у народном духу“³²⁷), а после претставе су песме из „Потере“ постале популарне као и оне из „Бида“.

Иначе се Јенко у згради своје позоришне музике није доследно држао принципа који су га водили, напр., у „Биду“, „Девојачкој клетви“, „Потери“ и другим комадима. То доказују и његова дела после 1893 године, као музика за комаде „За круну“, „Живот за динар“, „Две невесте“, „Драмске лудорије“ „Крвни мир“³²⁸), која са елементима српског музичког фолклора нема много или скоро никакве везе. А то је и сасвим разумљиво, јер му сваки текст није пружао могућности за спровођење таквих принципа. Али се народна мотивика и њен дух осећају и из његовог најзрелијег дела на пољу позоришне музике, из музике за историску драму „Прибислав и Божана“, Д. Ј. Илића, коју је написао 1894 године³²⁹).

³²⁴) Позориште, 1895, XX, бр. 4, 26.

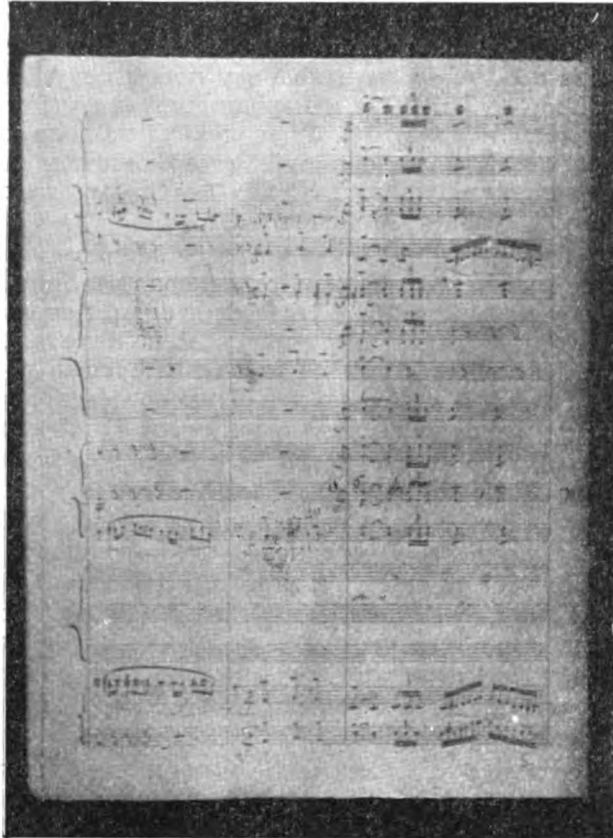
³²⁵) РНП, стр. 288, 290.

³²⁶) СН, 1895, стр. 1088.

³²⁷) Позориште, 1895, XX, бр. 44, стр. 180.

³²⁸) СН, 1895, стр. 610, 1088; исто, 1897, стр. 1382; Бранково коло, 1896, II; Арх. НП, бр. 2, 478.

³²⁹) РНП, стр. 300; Арх. НП, бр. 104.



Факс. 8: Фрагменат из „Прибислава и Божане“, композиторов рукопис

Већ одмах у уводу (Introduction), који се живахно одвија у 12/8 такту, забруји у I виолини српски мотив који затим расплиће и доноси и у другим инструментима:



Пример: 10

После увода који доводи до почетка I чина, музика се уско повезује са смислом текста. Ређају се соло-песме, дуети, мушки, мешовити и женски хорови, делимично и већином с оркестром, а каткад и без њега, као на пример а *carrella* хорови у првом, другом, четвртм и петом чину. Изузевши други чин, у коме се налази само један а *carrella* женски хор, сви остали чинови су богато проткани музиком најразноврснијих облика и подела.

Својом основом је ова Јенкова музика врло карактеристична. Мелодиски се развија у смислу изразито словенског романтичног типа. Хармониски је карактеришу шарена, изражајно крепка и модулационо знатно варирана звучна удруживања која су далеко од некадашње једноставне Јенкове хармониске грађевине. И ритмички је ова музика заплетенија и занимљивија од Јенкове раније творевине. Већ и сама техника композиције доказује како се Јенко током времена јако развио и приближио употреби и новијих техничких средстава, иако је стилски остао још увек романтичар. А тај пораст још јасније доказује моћни, осећајно продубљени и садржајном смислу паралелни музички израз који је у „Прибиславу и Божани“ веома жив како у лирским тако и у драмски напрегнутим местима. Уз све ово нарочито се истиче инструментација, која доказује већ спретног, технички врло верзираног композитора, чији методи комбиновања појединих инструмената или инструменталних група доказују да је, с једне стране, имао изразит смисао за инструментацију, а с друге, и усавршену технику. Мирне душе се може рећи да је Јенкова инструментација у овој драми веома сналажљива и врло духовита, па према томе и врло ефикасна. Ту сналажљивост доказују многа места у партитури, а између осталих и употреба виолончела у уводу према виоли и II виолини, као и занимљива комбинација гудачког квартета са хором у мелодраму при крају првог чина. Та музика се инструментално истиче претежно због тога што нема само улогу пратње соло-песама, хорова, дуета и слободног говора, већ понегде задобива и чисто самосталан карактер, као, например, при крају III чина, кад се развија већ сасвим оперски, па и на крају V чина. Кад имамо у виду да је партитура писана за мали оркестар који му је стајао на расположењу, мора се признати да је та музика у поменутој замисли, право рећи, прилично смела.

Музика за „Прибислава и Божану“ претставља одлучан Јенков напредак у овом правцу његове делатности. Овде се више не може говорити о типу комада са певањем, као што су „Бидо“, „Потера“ и друга слична дела за која је Јенко писао музику, као што се више не може говорити ни о оперетском типу као код „Врачаре“, јер је „Прибислав и Божана“ била озбиљна историјска драма. Али је зато музички основ ове драме одличан пример мелодраме, много савршеније од ма којег другог Јенковог дела и архитектонски пластичне и оквиру обликовања уметнички исклесаног типа *Singspiel*-а. Да је Јенко боље употпунио своју музику у II и V чину „Прибислава и Божану“ бисмо могли уврстити чак и у оквир романтичне опере Веберовог типа и као први пример самосталне српске оперске творевине. Ма да је за такво нешто Јенко имао све потребне способности, што нам најбоље доказује структура „Прибислава и Божане“, он то ипак није остварио. Тешко је веродостојно доказати шта га је у том омело. Свакако то није била властита творачка традиција стварања на

подручју комада са певањем и музиком, јер се у томе он постепено уздизао и могао је, с обзиром на своја достигнућа, без икаквих тешкоћа то подручје превазићи и изразити се и у оперском делу. Вероватно га је у томе опет ометао развој српске музичке позоришне репродукције, у којој се прва опера, Блодекова комична опера у једном чину „На бунару“ појавила тек крајем 1894 г.³³⁰), док све од 1869 дотле није била изведена ниједна друга опера, па је и драма „Прибислав и Божана“ први пут приказана тек фебруара 1894 године. Блодекова опера „На бунару“ је с техничке стране такође била врло скромна и за извођаче није претстављала особите тешкоће. Дотле је Јенко својом музиком за ту драму с једне стране остварио прелаз од уметнички квалитетног типа комада с певањем и музиком до опере у репродуктивном, као и у продуктивном значењу речи с друге стране. Тек су у томе развојном периоду остварени први услови музичке репродукције београдског Народног позоришта, који у том тренутку још нису допуштали Јенку да створи нити позоришту да изведе какву било оперу која би трајала цело вече. На сваки начин су пак већ 1894 године омогућавали прве покушаје у том правцу, тако, у извесном смислу, Јенкову музику за „Прибислава и Божану“, а непосредно пак извођење поменуте Блодекове опере и појединих оперских арија између чинова разних позоришних комада. У ту врсту спадају наступања Жарка Савића, који је маја 1894 године певао многе оперске арије, као из „Ивана Сусанина“ (Живот за цара) Михаила Глинке и из Моцартове „Чаробне фруле“.³³¹)

Јенкова музика за „Прибислава и Божану“ претставља важан елемент у развоју српске позоришне музике, као што је претстављала и највећи Јенков стваралачки домет. Тога је композитор био сасвим свесан и зато је премијеру брижљиво припремао. Тако нам извештаји јављају да је за њу Јенко „већ од четири месеца држао... пробе с позоришним певачким кором и спремао га за певање“³³²). Наиме, у овој драми су хорови били снажан и опсежан чинилац. Свакако је једнаку пажњу посветио оркестру и солистима, услед чега је претстава „Прибислава и Божане“ с Јенковом музиком доживела потпун успех и наговестила даљи пут развоја српске позоришномузичке продукције и репродукције.

С том музиком је Јенко стварно закључио свој рад у правцу стварања позоришне музике. Он је иначе и после тога писао музику за разне позоришне комаде, као, рецимо, за Ф. С. Финжгаревог „Дивљег ловца“ који је на српски језик превела Вела Нигринова³³³). Али сва та његова музика после „Прибислава и Бо-

³³⁰) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 432.

³³¹) Шумаревић Св., исто, стр. 432—3.

³³²) СН, 1894, бр. 34, стр. 155, 158.

³³³) „Нови акорди“ су 1914 (XIII/4) на стр. 13 јавили да су „Дивљег ловца“ с Јенковом музиком први пут претстављали у Београду 19 априла 1914, али Финжгар приповеда да је то било много пре, 1905 или пак 1906 године. (Финжгарево приповедање писцу).

жане“ није више од битне важности за оцрт његове позоришно-музичке делатности. Нигде се више није тако богато размахнула и распрела, и само је још у „Потери“ нашла свој одраз, иако на друкчији начин неголи у „Прибиславу и Божани“. Јенку је било већ 60 година и иза себе имао је скоро четири деценије композиторског рада, у који се поред свих наведених доприноса уврш-



Факс. 9: Фрагменат из „Потере“, композиторов рукопис

ћује и музика за многа друга, горе непоменута позоришна дела, као, например, за Шилерове „Разбојнике“, „На ивици злочина“, „Тера окозицију“, „Христифор Колумб“ и „Победу“. Но ова музика је настајала више из потребе позоришта неголи из његове властите стваралачке потребе.

Из пресека Јенкове позоришномузичке творевине можемо закључити да се Јенко развијао и усавршавао у више праваца и на више начина. То већ вреди и за избор комада од којих је вишемање зависила и његова музичка основа. Додуше, он није могао у многим туђим, на српски језик преведеним или посрбљеним, делима наћи ослоња који би му помогао да развије своју индивидуалност и да досегне у богату ризницу српске народне песме. Али су му то давала нека оригинална домаћа, српска дела. Како нам случај музике за „Врачару“ на текст М. Милоа доказује то, додуше, не вреди за усамљене примере туђих, иако слабих, текстова, као ни за поједине случајеве литерарно слабијих оригиналних српских комада. Углавном су му одговарајуће и уметнички ваљане литерарне основе пружале много више могућности за остваривање уметничких назора, због којих је, по могућности, избегавао сваку баналност и тежио чистом, осећајно продубљеном изразу, макар да за њега није увек имао све спољашње услове. Тако се његова позоришномузичка делатност у складу са техничким могућностима, потребама и личним наклоностима усмеравала и према типовима разних литерарних дела. У том погледу у неким позоришним делима преовлађује музика која се сасвим ослања на српски музички фолклор, било да је у питању стилизовано уобличавање народне мотивике било пак обликовање у њеном духу. На другим су местима ти утицаји незнатни или их уопште нема. У таквим делима се истиче више световњачки усмерени Јенко, који опет у својој мелодиској згради ипак остаје словеначки и словенски, и никад се не отуђи од основне карактеристике своје музичке индивидуалности. Та два типа су се истицала кроз читав дуги период Јенковог музичког стваралаштва на пољу позоришне музике. Први се особито видљиво изражава од „Врачаре“ даље и означава све оштрије изграђивање Јенкове уметничке идеологије, која је у том облику непосредно утицала и на карактер и правац српске позоришномузичке творевине.

Особити значај припада вокалној творевини коју је Јенко развијао у оквиру позоришне музике. У првом реду то вреди за хорове који су, поред соло-песама и дуета, све до „Прибислава и Божане“ углавном били главни фактор Јенкове музичке делатности, па су чак и у „Прибиславу и Божани“ играли веома важну функцију, иако овог пута оркестар постаје све важнији елемент неголи икада раније. Ови се хорови формално, по композицијским средствима, стилу и изразу иначе не разликују од хорова који су настали изван Јенкове позоришне музике. Али су утолико значајнији што су њиховом заслугом и због других песама које је Јенко написао у својој позоришној музици поједини позоришни комади постали правим стандардним делима на

репертоару београдског Народног позоришта. Ове песме су одушевљавале београдску публику, из позоришта прелазиле у народне масе и успешно допуњавале улогу коју су обављале друге Јенкове вокалне композиције. Употребљаване су за клавир са приређеним текстом мелодије, хорски, и клавирски, и, такоређи, преко ноћи постајале популарне, као напр.: „Богови силни наших отаца“ и „Ој, Бојко, света земљо“ из „Сеобе Србаља“, „Боже правде“ из „Маркове сабље“, „Нек блиста у чаши“ из комада „Дон Цезар де Базан“, „Море ми је љубав твоја“, „Лепо пева мала тица“ и „Љубим те, Лело“ из „Радничке побуне“, „Ако си тужан“ из комада „Сликари“, „Отаџбини“ из комада „Крв за род“, „Бродарица“ из „Прибислава и Божане“, „Горо, ле горо зелена“ из „Потере“, „Сутра рано поранићу“ из комада „Дебора“, и особито песме из „Бида“, „Девојачке клетве“ и „Сеоске лоле“. Уколико су ове песме захватале из српске народне мотивике утолико је и њихова улога била карактеристичнија, мада ни остале, које нису биле у истом духу дате, није народ ништа мање одушевљено и захвално дочекивао.

Стварање на подручју позоришне музике омогућило је Јенку да се развија и у већим формама и у правцу инструменталне музике, макар да је у том погледу морао остати у границама датих могућности. Упркос томе та делатност доцније показује, у поређењу са првим почецима, снажан пораст и успон, особито у „Прибиславу и Божани“. Ова страна његове делатности му је пружала прилику да се размахне, како у погледу мелодиске тако и у погледу хармониске конструкције. Уколико се ишло за пратњом оркестра или чак и за самосталним оркестралним партијама, он ипак у њима није толико зависио од репродуктивних могућности као што је то било код вокалних композиција. Иако је позоришни оркестар био мален и технички не баш толико способан, ипак је могао изводити и технички теже композиције. То је Јенко очигледно имао у виду и, ако упоредимо вокални и инструментални део његове позоришне музике, показале нам се врло занимљива слика. Док је у обличавању мелодиских линија и хармониских структура вокално био врло једноставан, да би изашао у сусрет техничким способностима солиста и хориста, дотле је инструментално у том погледу био много строжи и особито хармониски богатији и смелији. Услед ширих техничких могућности које му је пружао оркестар, усавршавала се и његова музичка архитектоника, која се током времена учврстила не само у малом него и у великом. У њој је Јенко током времена усавршавао свој музички израз, тражио спој инструменталног са вокалним и њихову повезаност са сценама на позорници, што је у знатној мери постигао особито у „Прибиславу и Божани“. Ипак је тежиште свога стваралаштва сигурно гледао у позоришној музици, где је имао неупоредљиво много више прилике да лако употреби своје осећајне напоне неголи у искључиво вокалном стварању. Зато је и велики део своје стваралачке снаге посветио писању музике за позоришне комаде и отуда су и могли настати такви музички продукти какве опажамо у „Врачари“, „Би-

ду“, „Сеоској лолли“, „Радничкој побуни“, „Прибиславу и Божа-ни“ итд.

Јенко је током последњих деценија 19 столећа несумњиво био најпознатији и најплоднији композитор позоришне музике код Срба. У том погледу му се нико није приближио а неколико да га достигне: ни Александар Морфидис-Нисис, ни Јован Пачу, ни Реш, нити Аксентије Максимовић и други мање значајни ствараоци који су се усмеравали на подручје српске позоришне музике у старијем периоду Јенковог рада у Београду, као ни млађи композитори из доцнијег периода, међу којима се истичу, Исидор Бајић, па чак и Јосиф Маринковић, са својом музиком за Петровићев драмолет „Суђаје“, која је, додуше, крајем столећа такође постала популарна, али је ипак остала усамљени пример Маринковићевог стварања у том правцу. Јенко је био даровит, технички вешт и веома употребљив творац који је лако обвлађивао подручје српске позоришне музике свога времена и у њој остао најјачи све до појаве модерне. Задобивени глас му је допринео то да су се више-мање вазда или бар првенствено обраћали њему кад им је год била потребна музика за какав позоришни комад. То нам потврђују многа дејства, као и његов целокупни рад, који је сав музички успех београдског Народног позоришта дуги низ деценија везао с именом Даворина Јенка³³⁴). То исто такође бруји и из разних других података. Тако је Лаза Костић још 1879 године између осталог молио Јована Бошковића и следеће:

„Јави ми, молим те, да ли Јенко зна француски? За случај позитивног одговора, имао бих за њега један предлог, који би — ако он учини своје — могао и мени и њему донети 50 до 100.000 франака — осим твоје јабуке ради интервенције. Ако не зна, нек' учи, иначе ћу се преко Божишића обратити на Лекока ил' Офенбаха“³³⁵).

Лаза Костић је вероватно желео да Јенко напише музику за које од његових драмских дела. Но није нам познато да је Јенко збиља и написао нешто такво, као што нам није познато да ли се Костић одиста обратио Лекоку или Офенбаху са сличном молбом. Ако се обраћао, сигурно му ни један ни други није изашао у сусрет, јер међу њиховим делима нема ниједног које би било написано на Костићев текст. Исто тако нам није познато да ли је Јенко знао француски. Вероватно није, јер о томе нема никаквих података, док је добро познато да је поред немачког више-мање знао и талијански. Но све то није ни толико важно. Много је важнија чињеница да је врло културни и широко образовани Л. Костић сматрао Јенка већ у првим годинама његовог деловања на пољу позоришне музике за погодну личност која би, по његовом мишљењу, била способна и већег музичког дела у том правцу.

³³⁴) Упор. Шумаревић Св., исто, стр. 434.

³³⁵) Одавић Р. Ј., Из писама Д-ра Лазе Костића, ГИД, IV, 1931, стр. 146 (фрагманат из Костићевог писма Ј. Бошковићу од 3-VII-1879).

Јенко је са својом позоришном музиком дејствовао у више праваца. Са њоме је употпунио и уметнички подигао тип српског Singspiel-а, комада с певањем, који је коначно толико разгубио да га је приближио својом музиком за „Прибислава и Божану“ карактеру оперске музике. Такође је створио и пример прве српске оперете и низ примера у којима је на својствен начин употребио и мотивику српске народне песме. А овим је Јенко уједно створио и услове за развој српске оперске продукције и у српској позоришној музици почео наглашавати основне идеје музичког национализма које су се касније, у доба самосталне српске оперске продукције, тако успешно развиле у националномузички стил. Јенкове су заслуге за развој српске позоришне музике изистински толике да без њега не можемо замислити појаву српске оперске продукције крајем 19 и почетком 20 столећа, а вероватно је без њега не би ни било у поменуто доба. Ништа мањи значај нема његово стваралаштво у том погледу за развој српске позоришне репродукције, који није само везан са Јенковом репродуктивном делатношћу у Народном позоришту него бар у једнакој мери и са његовом продукцијом. Са обе стране је подигао ниво позоришног оркестра, хора и солиста, са обе стране је доприносио томе да музичка репродукција београдског Народог позоришта, поред достојног репродуктивног нивоа, стече и традицију на којој се касније могла брже и шире развијати и приближавати захтевима модерне оперске репродукције у европском смислу речи. Тако је и са те стране Јенко био личност која је значајно суделовала у развоју српског, а особито београдског позоришта.

ИНСТРУМЕНТАЛНА ТВОРЕВИНА

Композициска подручја Јенковог стваралаштва била су, право рећи, прилично ограничена. Јенко није писао ни камерне, ни инструментално солистичке, нити симфониске музике. Такође је и његова клавирска музика врло незнатна и ограничена само на оп. 2 и на разне прераде вокалних и инструменталних композиција за клавир. У складу са тадашњим потребама и властитим наклоностима, он је све своје стваралачке способности усретредио на вокалну и позоришну музику, па се чак и ова последња делимично поклапа са појмом вокалне музике. Но ипак га је позоришна музика истовремено одвела и на инструментално подручје у погледу стварања оркестралне музике, која код њега има двојак карактер: с једне стране претставља пратњу солопесама, хорова и дуета, а покаткад чак и слободног говора, док с друге стране, особито у доцнијем добу његовог стварања, добија и самосталан карактер. Ово нарочито вреди за музику која је и уколико је повезана непосредно са неким позоришним делом, тј. са догађајима на позорници. Сем тога је баш позоришномузичко стварање потстакло Јенка да пише и оркестралну музику у ужем смислу речи, и то такву оркестралну музику која би служила за прекраћивање времена између појединих чинова (т. зв. антракт музика) и успоставила право расположење пре почетка претставе. Од првога је много важнији други тип оркестралне музике, у чијем су оквиру настале познате Јенкове увертире. Преко њих се Јенко током свога стварања подигао и до типа самосталних увертира које нису везане за позоришне комаде. Управо та чињеница, као и факат да су се и неке увертире за позоришна дела временом осамосталиле и употребљавале се сасвим самостално, оправдава намеру да се инструментална творевина Јенкова посматра одвојено од његове позоришне музике, иако је са овом до извесне мере повезана.

Јенко је написао читав низ увертира: „Милан“, „Српкиња“, „Александар“, „Косово“, „Три светла дана“, „Врачара“, „Јурмуса и Фатима“, „Бидо“, „Девојачка клетва“ и „Потера“³³⁶). Уколико су се неке од њих испрва везивале за позоришна дела, времен-

³³⁶) Упор. Јенко Д., Списак, на ист. месту; биографски подаци за Д. Јенка у Годишњаку СКА, I; Јенков рад у Народном позоришту, СН, 1896, бр. 10; Позориште, 1896, XXI, бр. 8, стр. 31; Ђорђевић В. Р., Прилози, стр. 23 сс., и исти, Даворин Јенко, Св. Цецилија, 1936, стр. 5 сс.

ски се распоређују исто као његова остала музика за поједине позоришне комаде. Са извесним изузецима, већином су писане у смислу слободне, формално неспутане фантазије. Код њих се не иде за случајним удруживањем мотива које спајају конвенционални прелази, а не органски, садржајно повезани смисао. Напротив. Ове увертире су у својој разноликости мотивике веома пластичне, у себи чврсто повезане композиције које својом архитектоником доказују да је у њима композитора водила у уобличавању вазда и у сваком случају самостална, јединствена развојна линија на којој се у разним правцима изражавало његово расположење. Из тога су настале творевине које се формално слободно развијају, а ипак су у себи закључене: фантазије или увертире, како их је назвао Јенко. Наведене увертире су се вишемање све осамосталиле, а делимично су већ у самом почетку биле такве, дакле нису биле везане за позоришна дела. За увертире уз позоришна дела било је карактеристично то што су грађене на основу мотивике која је суштински означавала музику током материјалног садржајног тока самог комада. Поред осталог, и сама ова чињеница поткрепљује горњу тврдњу да су по својој структури биле логично и осећајно узрочно повезане целине којима и због њихове уметничке важности припада значај фантазије. За већину ових увертира вреди и чињеница што их је композитор сачињавао помоћу стилизованих народних мотива или у духу ових, као напр. „Потеру“, „Девојачку клетву“, и тако даље.

По настанку је најстарија увертира „Косово“ из 1872 године³³⁷⁾ која слика битку на Косову Пољу 1389 године. Као неки позив на борбу почиње мотив чисте кварте који у уводном *Andante* почиње труба а онда преузме хорна. После чешћих измена овог карактеристично ритмизованог мотива, композитор прелази у *Grave*, где употребљава гусларски мотив да би добио потребну епску ширину који мотив затим степенује, па онда поново у њој пада и излије се у почетни мотив. Овим пак пређашњу, већ зачету градицију даље степенује, поново пада и поново износи карактеристични мотив из почетног *Andante* који затим уводи у *Allegro*. Овај развија музички врло карактеристично уобличено расположење које подиже и сликовито подвлачи употреба хроматике у мелодиским размацима, синкопирана ритмика као и српски карактер целог мелодиског расплета. У *Allegro* су, као и у другим ставовима увертире, такође занимљиве карактеристичне романтичне хармоније које свеже употпуњавају цели музички ток. После кратког *Adagio* композитор се поново враћа у *Allegro*, који понавља. Пре наступања коде закључује све јаче опадајући *Allegro*, који на крају карактеришу падајуће мале секунде, кратак мотив из *Adagio*. У следећем *Allegro* поново се појави мотив фанфаре који се, после уметнутог *Adagio*, опет понавља у закључном *Allegro* и коначно прелије у *Grave*.

³³⁷⁾ Упор. РНП, стр. 71; Концертни лист Гласбене Матице од 6-XI-1910.

У формалном погледу „Косово“ претставља тип талијанске увертире. Инструментационо је обојена и врло вешто искористила звучне ефекте појединих инструмената и инструменталних група. Архитектонски је закључена и доследна, и мада је то прва међу многим композиторским увертирама, већ у пуној мери доказује Јенков смисао за такве музичке умотворине, као што с друге стране доказује да је Јенко технички владао како формом тако и инструментацијом, што сведочи о успеху његових студија у Прагу, и то утолико више што је увертиру „Косово“ написао две године после повратка из Прага.

У погледу настанка увертире „Косово“ врло је занимљив извештај у „Српским новинама“ 1889 године који би код извесних могао изазвати сумњу или чак и погрешне закључке. Тамо се, наиме, јавља о седници Српске краљевске академије 27 марта 1889 на којој „повела се реч о томе, како би добро било, да се на Видовдан ове године, када ће Академија учинити помен после пет стотина година од Косовске битке (15 јуна 1389) и музика удружи у том послу“. У тој је дискусији члан Академије Јенко изјавио „да ће за ту прилику спремити нарочиту увертиру — „Косово“³³⁸⁾. Вероватно је мислио на мање коректуре или делимичну прераду првог основа из 1872 године и сигурно их је затим и извео. Додуше, о томе недостају даљи подаци, али је ипак познато да је та увертира, вероватно, прерађена у облику у којем је доцније, прерађена за клавир, била штампана, изведена 11 јуна 1889 године³³⁹⁾. Несумњиво је да је у овом случају у питању композиција из 1872 г. ма да унеколико прерађена. То нам потврђују многи други извори, па чак и сам Јенко, који у своме „Списку“ из 1887 г. такође наводи увертиру „Косово“, дакле две године раније него што би је у смислу извештаја цитираних „Српских новина“ прерадио за поменути свечану прилику. Коначно је Јенко лично дао податке за „Концертни лист Гласбене Матице љубљанске“ 6 новембра 1910, који је издат приликом „почасне вечери“ у част почасном члану тога друштва Јенку. У њему је наведено да је увертира „Косово“ настала 1872 године.

Поред увертире „Косово“ особито је постала популарном и увертира „Бидо“. Ову је композитор увео са кратким Adagio, где је употребио мотив фруле. После Adagio прелази у Allegro, саграђен по принципу дводелног облика песме. Прва тема (А) тога Allegro се ритмом и тоналитетом поклапа са мотивом из песме „Синцирићи звече“ („звече вала звече била“), једне од музичких тачака на текст „Бидо“ као позоришног комада:



Пример: 11

³³⁸⁾ СН, 1889, бр. 77; исто, бр. 115, стр. 532.

³³⁹⁾ СН, 1889, бр. 127, стр. 592.

Затим се овај мотив појављује у разним инструменталним могућностима и комбинацијама кроз сав први део Allegro. У другом делу пак композитор употребљава мотив из песме „Милић иде странцом („дангубо моја“), али ритмички и тонално друкчије неголи у првом случају:



Пример: 12

После кратког прелаза који мелодиски означава са малим секундама, дакле хроматички уобличена линија, почиње Andante које се развија као лако плесање. Њему следи Allegro који понавља прву тему (А) из почетног Allegro и живахно закључује композицију.

И „Бидо“ је са својим брзим ставовима у почетку и на крају и лаганим у средини, грађен у стилу класичне форме талијанске увертире. У поређењу са пређашњим увертирама показује велики напредак како у техничком погледу тако и у изражајном уобличавању. То је утолико разумљивије што је „Бидо“ настао 1892 године, дакле у зрелом добу Јенковог стваралаштва. Мелодиски је карактеристичан, хармониски богат, ритмички шарен, инструментационо духовит и архитектонско пластичан. По стилу је романтичан, али из њега звучи и класицистичка продорност и јасност која топло и свежем изразу даје посебни акценат и привлачност. Садржајно је ова увертира уско повезана са осталом музиком за истоимени комад, са чиме је што је више могуће расположено увео позоришну публику у тај комад. По употребљеној тематици и карактеристичној осећајности која га прожима, „Бидо“ је несумњиво најприснија Јенкова српска увертира и у том погледу чак и изразитија од увертире коју је композитор назвао „Српкиња“ и која се такође ослања на елементе српске народне мотивике. Све ове одлике „Бида“ утицале су на омиљеност ове увертире код слушалаца и на њен широки одјек у народу. Јенков развојни пораст који се одражава из „Бида“ види се још и из формално јасно изградње и архитектонског јединства у целини, као што га доказује и све јаче осећање за финесе инструментације, у којој је Јенко још раније, а особито у „Биду“ са блиставим, обојеним и уједно топлим звуком достигао управо изненађујући ефекат.

Увертиру „Бидо“ је доцније композитор прерадио и за клавир и у том облику ју је приказао на састанку Академије уметности СКА. Том приликом је изводио и клавирску прераду увертире „Александар“, у циљу да би обе композиције, „Бида“ и „Александра“ издала Академија. То је Академија на поменутој седници и прихватила³⁴⁰) а њену одлуку је потврдило и прет-

³⁴⁰) Записник састанка Академије уметности СКА 5-III-1901, Годишњак СКА, XV, стр. 112.

седништво³⁴¹), које је затим одобрило потребна средства за леп и читак препис обе композиције пре него се даду у штампугу³⁴²). Но ипак се „Ђидо“ и „Александар“ нису могли штампати, односно литографисати, у српској државној штампарији, јер није било ниједног кописта. Зато је Академија уметности одлучила да претседништву СКА поднесе предлог да се поменуте композиције штампугу у иностранству³⁴³). Јенко је на седници претседништва тај предлог и образложио, но ипак га СКА није могла одмах прихватити, јер такав издатак није био предвиђен у буџету Академије за 1901 годину³⁴⁴). Доцније су обе увертире штампане у Бечу и издате као издања Српске краљевске академије.

Међу осталим Јенковим увертирама особито се истичу увертире „Милан“, „Српкиња“ и „Александар“. „Српкиња“ је у суштини компонована у смислу класичне форме, док су „Милан“ и „Александар“ израђене у смислу фантазије. Обе ове увертире често називају свечаним увертирама, што су одиста и биле по своме карактеру и функцији коју су обављале. „Милана“ је Јенко написао у част кнеза, а доцнијег краља Милана, а увертиру „Александар“ Александру Обреновићу, коме је клавирско издање ове увертире и посвећено. Улога свечане увертире је управо важила за увертиру „Александар“, што можемо разабрати и из поменутог концертског листа Гласбене матице љубљанске, који наводи да је свечану увертиру Јенко компоновао 1902 и да је први пут извођена у београдском Народном позоришту исте, 1902 године. А то се временски може односити једино на „Александра“ а не на увертиру „Милан“.

У својој „Библиографији композиција Даворина Јенка“ С. Кожељ наводи да је увертира „Милан“ настала 1902 године, што не одговара стварности. Наиме, већ извештаји из 1877 године излажу да је „на беседи са игранком у дворани Народного позоришта изведена Јенкова увертира „Милан“³⁴⁵) коју је изводио позоришни оркестар. Са увертирама „Милан“ и „Српкиња“ Јенко је 1888 године уведен међу чланове Српске краљевске академије³⁴⁶) и на једном од састанака Академије уметности је реферисао да своју увертиру „Милан“ преудешава за клавир и да би је желео штампати уз помоћ СКА. Партитуре увертира „Милан“ и „Српкиња“ предао је на чување Академији уметности, која је такође прихватила његов предлог о штампању увертире „Милан“³⁴⁷), а ту одлуку је претседништво СКА одобрило³⁴⁸). Већ ови подаци доказују да је увертира „Милан“ настала међу првим

³⁴¹) Зап. састанка Акад. уметности 19-III-1901, Годишњак СКА, XV, стр. 126.

³⁴²) Зап. седнице прет. СКА 9-IV-1901, Годишњак СКА, XV, стр. 132.

³⁴³) Зап. саст. Акад. умет. 30-IV-1901, Годишњак СКА; XV, стр. 113.

³⁴⁴) Зап. седнице претседништва СКА 2-VI-1901, Годишњак СКА, XV, стр. 146.

³⁴⁵) СН, 1877, бр. 243, стр. 1026.

³⁴⁶) Годишњак СКА, II, стр. 203.

³⁴⁷) Зап. саст. Акад. умет. 28-III-1888, Годишњак СКА, II, стр. 124.

³⁴⁸) Зап. сед. прет. СКА 4-IV-1888 и извештај о раду на годишњој скупштини од 2-IV-1889, Годишњак СКА, II, стр. 127, 212.

Јенковим увертирама, иако за обе ове увертире — „Милана“ и „Српкињу“ — Јенко наводи приликом предлагања да се њима замени уобичајено приступно предавање приликом свечаног проглашавања за академика, да су то његова нова дела³⁴⁹). Приликом свечаног проглашења за академика је академик Ч. Мијатовић у приказу Јенковог музичког рада констатовао да је „Милан“ старија, а „Српкиња“ сасвим нова композиција. Из свега тога је јасно да је „Милан“ старији од „Српкиње“ и да је настао већ 1877 године, док је „Српкиња“ вероватно настала негде 1887 или бар почетком 1888 г. ако је одиста била сасвим нова композиција, како је изјављивао Јенко. Свакако је могуће и то да је композитор увертиру „Милан“ делимично прерадио кад ју је припремао за извођење приликом свечаног проглашења за члана СКА или кад је исту преудешавао за клавир. Но ни у том случају се увертира „Милан“ не може сматрати сасвим новом композицијом коју бисмо по времену постанка можда могли уврстити негде у 1888 г. Питање издавања ове увертире у издању СКА појављивало се на седницама Академије уметности СКА и неколико година доцније³⁵⁰).

У уводном *Andante* увертире „Милан“ Јенко је цитирао почетак популарне химне „Боже правде“, што је затим занимљиво модулисао у смислу секвенца које се развијају а које потсећају на вагнеровске методе расплета мотива. Градације се умирују и поново расту. Затим композитор прелази у *Allegro*, у чијој се првој теми на крају послужује карактеристичним хроматичним дизањем и спуштањем. Томе следи живахан расплет који потсећа на Веберову звучност, затим ритмички карактеристични, синкопирани пасажии сметановског типа, после којих се композитор поново враћа мотивици друге теме *Allegro*. После кратко, патетички наглашеног *Grave*, који претставља некакав интермецо, поново прелази у кратку, поетички веома живахну епизоду (*Andante sostenuto*), па онда у карактеристични *Allegro*. Овај став почиње хроматички грађеном темом, на што се поврати мотивима из почетног *Allegro*. На крају у патетичком *Maestoso* доноси мотиви из „Боже правде“, а увертиру закључује драматички напрегнутим *Allegro vivace* као кодом.

Ова увертира иначе нема у себи много српског карактера, али ипак спада међу најзначајније Јенкове увертире. Ово тврђење осветљују и доказују многи чиниоци. Нарочито *Grave* и *Maestoso*, а делимично и други ставови, међу њима *Andante sostenuto*, доказују да је Јенко осећао потребу да се што боље испева, али тој потреби није могао удовољити у кратким формама какве су увертире и с обзиром на техничке недостатке тадашње српске оркестралне продукције. Морао је остати само код наговештавања својих широких осећања и мисли које оправдано наводе на закључак да је имао и смисао и способност за симфониско стварање, да је у њему лежало нешто симфониско, што је тежило да се

³⁴⁹) Годишњак СКА, II, стр. 58—9.

³⁵⁰) Зап. сед. Акад. умет. 23—XII-1891 и 3—II-1892, Годиш. СКА, V — стр. 30, 32.

изрази, али то никад није успело до потпуности. Тај се осећај има и код анализе и слушања неких других Јенкових композиција, као увертире „Бидо“ и музике из „Прибислава и Божане“. Из увертире „Милан“ јасно звучи дубина и ширина, као и својственост Јенковог музичког израза, иако је овај дат, такорећи, само у замесима и контурама који омогућају наслућивање како би се бурно и снажно могао разрасти кад би имао слободан полет. Темпи, који се преливају а међусобно су довољно повезани и не дају утисак да због њих трпи јединство целине, изражавају тежњу да се каже што више од онога што је испуњавало композиторова осећања и тежило на дан. У тој својој тежњи служио се свим могућим средствима: хроматички спроведеним линијама, променљивим ритмовима и модулацијама, раскошно заснованим хармонијама, поетски, занесеним мелодијама, колоритном инструментацијом, која је покатакд симфониски пуна упркос ограниченим инструменталним могућностима. Са свим тим желео је уобличити снажну, убедљиво музичку зграду која би била одблесак његове осећајно размахнуте унутрашњости.

Ова увертира је особито карактеристична у стилском погледу. У њој осећамо утицаје великих мајстора 19 века: Вебера, Сметане, Вагнера. Ти утицаји се појављују у формалној градњи, употреби техничких средстава, формирању мелодике, ритмике и хармонике, а исто тако и у инструментацији. Мада бисмо с обзиром на то могли тврдити да у увертири „Милан“ Јенко још није дао свој властити стил, мислимо свој индивидуални стил који појединим композицијама даје нарочито карактеристичне црте, и мада је тај индивидуални стил овде само наговестио и доцније га све јаче развијао, ипак су нам ови утицаји са једне стране особито важни. Они нам, наиме, доказују да Јенко није заостајао за својим временом, да је добро знао шта се догађа у музичком свету западне Европе, а нарочито на пољу чешке музичке делатности. Он је иначе неколико година живео у Бечу и учествовао у тамошњем живахном концертском и оперском животу који је био крцат новостима. Кад је пак живео у Прагу, тада су већ Сметанине опере одушевљавале свет, нарочито чешку публику, а на поприште чешке музике је поузданим кораком настукао и млађи Дворжак. Формални начини и достигнућа руске петорице великих твораца, међу којима се нарочито истицао Мусоргски, вероватно да још нису били продрли до Јенка, јер их је и западни свет упознао и признао тек почетком 20 столећа.³⁵¹) Зато се њима Јенко није могао користити. Зато се служио методима које су примењивали идеолози западне музичке уметности његовог доба и упознао идеје музичког национализма које су се све јаче пласирале особито у чешкој и пољској музичкој творевини. Он је свима тима захватима следио, њима се користио, уколико се то слагало са његовим уметничким назорима, који су се у пракси, тј. у стваралачком раду, више-мање морали прилагођавати целом српском, а тиме и музичком развоју, како у погледу продукције тако и у

³⁵¹) О томе види: Коњовић П., Две оријентације у славенској музици, Књига о музици, 1947, стр. 117 сс.

погледу репродукције. Поменути утицаји су се у његовом раду одиста одражавали како су се одражавали и у већини целе тадашње западноевропске музике. Они се називају и у увертири „Милан“, а до извесне мере и у његовим ранијим и доцнијим творевинама, у позоришној музици, увертирама и нешто мање у солопесмама и хоровима који су настајали изван позоришног стварања, јер је у њима нужно морао имати у виду ниво извођача, солиста и певачких хорова. Тако Јенко није остао у спонама ране романтике која карактерише његова почетничка дела, већ је с временом ходио напред, стилски прешао у период позне романтике и у извесним својим композицијама наговестио чак и новоромантичке захвате. Ипак га сви ти утицаји нису оковали тако да због њих не би могао доспети до индивидуалног изражаја. То не вреди ни за увертиру „Милан“, у којој су ти утицаји били особито очити. Упркос томе, он је нашао могућност да у њој, као и у другим својим делима, изрази самог себе, своју личност, свој начин осећања и да им тако утисне печат своје индивидуалности. Отуда је увертира „Милан“ у многим погледу одиста једна од његових најкарактеристичнијих творевина, један од највиднијих доказа каквом је стваралачком снагом располагао и какав је био његов хоризонт и поглед у велике догађаје које су доносиле нове идеје и који су у 19 веку већ од Бетовена даље преобраћали музички свет, отварајући широм нове могућности формирања музичке архитектонике и израза.

По времену много доцнија увертира „Александар“ у том погледу је много мање карактеристична, иако у формалном погледу као и у употреби техничких средстава показује сличну боју као увертира „Милан“. Са извесне стране јој треба признати чак и даље усавршавање у техници композиције, нарочито у погледу метода парафразирања разних мотива. Но у погледу израза је сигурно слабија од увертире „Милан“, јер израз у њој није тако размахнут нити тако таласасто узбуркан. То би нам донекле могла објаснити чињеница да је Јенко, кад ју је писао, био већ одавно превалио шездесету, мада је и тада био врло живахан и његова инвенција још увек врло снажна. Из записника седница Академије уметности и претседништва СКА види се да је увертира „Александар“ настала бар већ 1901 године,³⁵²⁾ а не 1902 како то погрешно наводе извесни аутори којима није било довољно познато градиво о њеном постанку.³⁵³⁾ То значи да ју је Јенко написао негде у својој 66-ој години. После мелодиски и хармониски широко распреденог *Andante maestoso* композитор живахне у лаганом и течној *Allegro* игривог карактера, да би затим прешао у химнички захваћени *Andante con moto*, у коме наговештава мотивику „Боже правде“. После кратког, хроматички степенуваног прелаза понавља почетни *Allegro*, после којег у *Andante con moto* парафразира мотив из првог, једнако означеног става. Затим у Мае-

³⁵²⁾ Упор. Годишањк СКА, XV, стр. 112, 113, 126, 146.

³⁵³⁾ Упор. Кожељ С., исто.

stoso делимично употреби „Боже правде“ које у даљем расплету још неколико вариоа Композицију закључује живахном кодом у Allegro. И у овој композицији је музичка фактура у детаљима слична осталим стварањима тог Јенковог композиторског подручја. Инструментационо је у њој композитор искористио многе могућности за постизање што већег ефекта и што пунијег и колоритнијег звука.

Као што је 1894 године са „Прибиславом и Божаном“ закључио своје стварање већег формата у правцу позоришне музике, тако је сад са увертиром „Александар“ закључио своје стварање увертира, односно у ширем смислу речи инструменталне музике, у којој су увертире претстављале најважнији допринос српској инструменталној музици. Током дугог низа година свога стваралачког рада, Јенко је поред увертира написао и више других оркестралних дела. Тако су поред самосталних и уз пратњу оркестралних гласова у оквиру позоришне музике и комбинацији оркестра са хоровима, дуетима и солопесмама настале и многе мање оркестралне композиције, међу којима је нешто потпурија, фантазије „Приморске мелодије“ и „Српске народне игре“. Но ипак ова дела нису претстављала централну тачку његове оркестралне музике те нису ни толико карактеристична за њу.

Јенкове инструменталне композиције претстављају почетак озбиљних настојања и пове квалитетне примере у том развојном правцу српске музичке уметности. Са њима је Јенко створио услове за опсежну и успешну делатност српских композитора крајем 19 и почетком 20 века на пољу оркестралног стваралаштва. Са овим композицијама он српској музици није дао само лепе доприносе, делимично засноване у елементима и духу српске народне мотивике и формално савршене. Дао је још нешто што је за развој српске инструменталне музике било елементарно важно. Показао је композициону технику инструменталног стваралаштва, без које се никакво стварање у том правцу није могло, нити се може одржати и развити. С друге стране је са својим оркестралним композицијама повећавао потребу усавршавања и модернизације српске музике и оркестралне репродукције.

Ако је Коњовић мишљења да би Јенкову позоришну музику можда „ваљало преинструментовати за велики оркестар и преудесити за велике зборове“³⁶⁴) да бисмо о њој могли добити праву слику и да би и даље служила своме циљу то једнако, ако не и више, вреди и за то да би и његове увертире ваљало инструментационо прилагодити потребама и захтевима данашњег оркестра, чувајући притоме све њихове карактеристичности. У њима је Јенко био пунокрван музичар који је ту, као и у осталој својој музици, изливао самог себе, све што је у себи осећао, формално уобличио оно што га је у души потресало и стварало садржај његове доста замршене душевности. А то је уметнички толико вредно да може успешно оплођавати и данашњег слушаоца.

³⁶⁴) Коњовић П., Књига о музици, стр. 49.

ЧЛАН СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА И СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ

За своју делатност на пољу развоја српске музике Јенко је добивао најразличитија признања. Већ нам је познато да је мало иза свог доласка међу Србе постао почасним чланом Београдског певачког друштва 1864 г. Доцније је у различитим приликама добивао разна одликовања³⁵⁵⁾ и изабран за почасног члана разних певачких друштава, као, например, „Зоре“ у Карловцу, „Кола“ у Загребу, „Обилића“ и Радничког певачког друштва у Београду, Панчевачког српског црквеног певачког друштва, а сем тога је постао и почасни капелник Београдске добровољне пожарне дружине и почасни претседник певачког друштва „Даворје“.³⁵⁶⁾ Поред тога је био почасни члан Српског народног позоришта у Новом Саду и Матице српске, чији је дописни члан постао много раније него што га је Матица изабрала за свог почасног члана, како се то види из његовог писма тадашњем Министру просвете Кујунџићу, датираног 21 фебруара 1887 године, које гласи:

„Поштовани господине! Баш сад примио сам Ваше писмо. Ја сам дописујући члан „Матице Српске“ у Новом Саду, и словенске у Љубљани, а за наше књижевнике не знам, ко би био члан кога научног јевропског друштва. Примите уверење мог највећег поштовања. Даворин Јенко, капелник и композитор Народног позоришта“.³⁵⁷⁾

Ово је писмо сигурно било у вези са блиским именованима академика и зато је Министар просвете тражио податке од појединих кандидата, па и од Јенка. Поред тога је горње писмо занимљиво и због тога што у њему Јенко тврди да је био члан Матице словенске у Љубљани, која уопште није имала дописних, него само редовне и почасне чланове. А у периоду 1869—1911 Јенковог имена нема ни међу једнима ни међу другима.³⁵⁸⁾

³⁵⁵⁾ Упор. Шематизам одликаних лица у краљевини Србији, 1895, стр. 57; исто, 1900, стр. 51; Ђорђевић В. Р., Прилози, стр. 21.

³⁵⁶⁾ Упор. Немања, илустровани лист за поуку и забаву, 1888, II/2, стр. 46.

³⁵⁷⁾ Јенково писмо М. Кујунџићу, Арх. САН, бр. 30.

³⁵⁸⁾ Упор. Летописе Матице словенске за период 1869—1911.

у Београду 21. Фебруара 1867.

Поштовани господине!

Ваш сад примио сам Ваше писмо.
 Ја сам дописујући Матице
 Српске у Новом Саду, и Апелације
 у Београду, а са нама веома веома
 нежна, ко би био Матр која наука
 јеврејског друштва.

примио и увереног љубавног
 поштовања.

Лаборна Јенко
 Колеџник и Колеџник
 Колеџник Колеџник

Факс. 10: Јенково писмо М. Кујувићу, рукопис

То значи да је тај навод био погрешан и може се тумачити само тако да је Јенко можда намеравао да, непосредно иза тога, постане члан Матице словеначке, али то из непознатих нам разлога није учинио.

Сасвим је разумљиво његово почасно чланство у разним певачким друштвима и новосадском Српском народном позори-

шту, с обзиром на заслуге које је за развој српске музике, певачких дружина и српског позоришта задобио својим композиторским и репродуктивним радом. Али је много карактеристичнија и важнија чињеница то што су му те заслуге признавале и разне немумичке институције, као, рецимо, Матица српска, јер нам то доказује да су његов рад оцењивали позитивно не само са гледишта музичког него уопште целокупног српског културног развоја. У том погледу је особито значајна чињеница што је Јенко постао редован члан Српског ученог друштва и Српске краљевске академије, који су, поред Матице српске, били највеће културне институције, односно једине институције те врсте, уколико су се ограничавале на оквир тадашње кнежевине и доцније краљевине Србије. Ово његово чланство је утолико значајније што у време кад је постао члан Српског ученог друштва још није био српски него још увек аустриски поданик. Српским подаником је постао тек на своју молбу 30 септембра³⁵⁰⁾ 1894 године,³⁶⁰⁾ — односно 22 новембра исте године, кад је као српски поданик положио заклетву. Тиме је и формално потврдио то што је својим чиновима већ одавно показао. И правно се укључио у српски оквир у коме је деловао преко тридесет година. За то време се није само спојио са српским елементом, него је у српску културу уложио и већи део своје стваралачке енергије, својих уметничких способности и погледа. Вероватно га је у молби за српско подаништво водила и практична потреба. Био је већ остарио и морао је помишљати на одмор. У вези са тим је морао и правно уредити своје односе са српском државом да доцније не би имао каквих формалних тешкоћа око питања пензије коју је имао добити из глумачког пензионског фонда. Тако је молба за добивање српског поданства у сваком случају била разумљива и потребна, па и са тога гледишта што је закључила управо ненормално стање, с обзиром на које више није било оправдано то што је Јенко, као заслужни српски музичар, почасни члан толико српских друштава и српски академик, још увек био туђ поданик. А то што је успео да добије толико почасних титула још пре него је постао српски држављанин још боље нам осветљава његову улогу и место које су му признавали у развоју српске музике.

Јенков избор за члана Српског ученог друштва омогућила је одлука тога друштва из 1868 године по којој се у статуту § 6 у

³⁵⁰⁾ Обично се наводи 29 новембар 1894 кад је датирана његова држављанска легитимација.

³⁶⁰⁾ Текст указа којим је Јенко добио српско поданство гласи: „Ми, Александар I, по милости божјој и вољи народној краљ Србије. На предлог претседника Нашег министарског Савета, Нашег министра унутрашњих дела, а на основу члана 12. закона о пословном реду у Државном Савету, одобрили смо и одобравамо решење Савета од 7. тек. мес., бр. 2868, које гласи: да се Даворин Јенко, капелник и композитор народног позоришта, родом из Цирклаха (Крањска) у Аустро-Угарској, и поданик исте државе, по молби својој прими у српско поданство, изузетно од § 44 грађ. закона, пошто је поднео уредан отпуст из свог досадашњег поданства. Председник Нашег министарског Савета, Наш министар унутрашњих дела, нека изврши овај указ. 30, септембра 1894. год. у Београду. Александар, с. р. (Види: СН, LXI, 1894, бр. 231, стр. 1129).

вези са § 15 мења овако: „За редовне чланове могу бити избрани само они учени Срби (или Хрвати), који су научним или уметничким каквим делом засведочили да су подобни за рад на друштвеном задатку.“³⁶¹⁾ У том смислу су постојале шире могућности за избор чланова несрпских народности, као у горњем примеру Јенка, који није био ни Хрват, него Словенац и заслужан не само својим уметничким радом уопште него и нарочито за српску музику, што је, несумњиво, особито и утицало на предлог друштвеног одбора на V седници филолошког и филозофског отсека да се Јенко изабере за редовног члана Српског ученог друштва.³⁶²⁾ Дотле је према одлуци одбора постојао само „отсек за вештине“, чији је једини члан био Милан Миловук.³⁶³⁾ Разуме се да у таквом положају тај „отсек за вештине“ није имао свога оправдања нити је могао испуњавати каквих било задатака. Зато га је требало употпунити и раширити да би у складу са настојањима других отсека Српског ученог друштва радио и напредовао. Зато се и претворио у уметнички отсек, што претставља знатан напредак према првом називу. Сада се поједине уметничке гране увршћују у „уметнички отсек“ и више се не схватају као вештине, иако се та пракса на штету уметничког васпитања још дуги низ деценија практиковала, изузевши Српско учено друштво и доцније Српску краљевску академију, и у суштини одузимала уметничким дисциплинама њихов стваралачки карактер тиме што их је у називу, а каткад и практично, третирао као некакве занате.

Предлог филолошког и филозофског отсека од 15 јануара 1869 г. је затим на својој седници 20 јануара исте године претресала скупштина чланова Српског ученог друштва³⁶⁴⁾ и коначни избор је извршен 6 фебруара 1869 године³⁶⁵⁾, на што је Јенку уручена диплома са следећим текстом: „За владе светлога кнеза српског Милана М. Обреновића IV на своме скупу 6-ог фебруара 1869 Српско учено друштво изабра господина Даворина Јенка за својега редовнога члана и даје му на то ову диплому. У Београду — Марта 1869. Секретар Српског ученог друштва Стојан Новаковић. Председник Српског ученог друштва Ј. Шафарик“³⁶⁶⁾. Тиме је Јенко увршћен у уметнички отсек Српског ученог друштва међу остале чланове отсека који су састављали: Ј. А. Бугарски, др. Милан Јовановић, Милан Миловук и Стева Тодоровић³⁶⁷⁾. Са овом двојцом последњих везивало га је већ раније суделовање у Београдском певачком друштву.

Избором за редовног члана Српског ученог друштва укавана је Јенку стварно велика част, чега је сигурно и сам био свестан. Но ипак није познато да ли се после избора захвалио

³⁶¹⁾ СН, 1868, бр. 15, стр. 56.

³⁶²⁾ СН, 1868, бр. 19.

³⁶³⁾ СН, 1868, бр. 15; Календар са шематизмом књажевства Србије, 1870, стр. 73.

³⁶⁴⁾ СН, 1869, бр. 19.

³⁶⁵⁾ СН, 1869, бр. 54.

³⁶⁶⁾ Оригинал дипломе чува Х. Јенко, Дворје при Церкљях.

³⁶⁷⁾ Календар са шематизмом књажевства Србије за 1870.

за исказано му признање и да ли се уопште јавио друштву³⁶⁸). Такође нам није познато ни то колико је првих година свога чланства учествовао на седницама уметничког отсека. У почетку су га, 1869 и 1870 године, у томе ометале припреме за одлазак у Праг и отсуство приликом студија у Прагу. А доцније пак није могао у отсеку доћи до праве и пуне сарадње услед својих све оштријих и затегнутијих односа према Стеви Тодоровићу. Извештаји о томе су крајње оскудни. Једино један извештај из 1877 године јавља да је на састанку уметничког отсека на дан 3 маја Јенко питао шта спречава штампање посмртне збирке српских народних песама и игара А. Калауза³⁶⁹). С друге пак стране треба имати у виду и то да уметнички отсек, нарочито у погледу музичких реферата, није био богзна како активан. Томе није могао помоћи ни Јенко, па се није ни трудио да би активност тог отсека подигао. За њега је, вероватно, редовно чланство било више почасна неголи радна функција, особито и због тога што је у својем радном позиву био стално и скроз запослен те се није ни могао много посвећивати раду изван њега.

Године 1886 је Српско учено друштво суспендовано и исте године је изашао закон о оснивању Српске краљевске академије. Српско учено друштво је, додуше, 1887 године поново почело деловати, али са много мањим замахом, јер је његов рад, поред осталих препрека, отежавала и чињеница што су многи његови ранији редовни чланови постали редовни чланови Академије, где су усретсредили сав свој рад. Међу њима је декретом краља Милана од 5 априла 1887 године, поред Љубомира Ненадовића, Матије Бана и Михаила Валтровића, у „Академији уметности“, био и Јенко.³⁷⁰)

Кад је Јенко постао академик, појавило се, разумљиво, питање начина његовог свечаног проглашења за члана Академије. На 12-ом састанку Српске краљевске академије 2 фебруара 1888 г. Јенко је известио да је саставио две увертире које би требало приказати на свечаној седници Академије. Одлучено је да се „решење и по овој ствари одложи док се не нађе начин, како ће се жеља г. академика моћи испунити“³⁷¹). Одлагање његовог свечаног проглашења имало је своје узроке. У случајевима других академика то није било нимало тешко, јер се свечано проглашење обављало са приступним предавањем дотичног члана. У Јенковом случају ситуација је била друкчија, јер је он био музичар и захтевао је да на свечаном проглашењу оркестар, састављен из музичара београдског гарнизона, отсвира његове увертире „Милан“ и „Српкиња“. Претседништво СКА је овај Јенков захтев прихватило већином гласова и одлучило да се у том циљу сазове састанак Академије за 6 март у 4 часа после подне³⁷²). Но ипак проглашење није извршено уреченог дана. Још 7 марта

³⁶⁸) Упор. СН, 1869, бр. 69. 1

³⁶⁹) СН, 1877, бр. 92, стр. 366—7.

³⁷⁰) Годишњак СКА, I, стр. 17—18.

³⁷¹) Годишњак СКА, I, стр. 117.

³⁷²) Годишњак СКА, I, стр. 124.



Даворин Јенко око 1887 године

је на скупу целе Академије вођена дискусија о начину проглашења те је на предлог М. Кујунџића са седам гласова против два одлучено да заступник претседника изнесе на свечаном састанку рад Даворина Јенка и прогласи га за пуноправног члана Академије, а одмах иза тога да се на редовном састанку Академије уметности изведу увертире које је саставио Јенко^{37а}). Како се из тока разних дискусија види, узрок одуговлачењу Јенковог свечаног проглашења за академика не треба тражити само у томе што је требало припремити оркестар. Мада се из записника не виде јасно детаљи расправљања о овом питању, ипак је јасно то да се сви академици нису слагали са начином проглашења. Можда су извесни међу њима хтели да се проглашење изврши са приступним предавањем или са подношењем приступног рада који би и без извођења био довољан. Једино се на тај начин може разумети одлука да заменик претседника одржи свечани говор пред свима члановима Академије, а да се увертире изведу само

^{37а}) Годишњак СКА, II, стр. 58—9, 125.

у оквиру Академије уметности, тј. само пред члановима одељења за уметност Српске краљевске академије. Ову одлуку можемо и друкчије тумачити. С једне стране је могуће да су поједини академици подозриво гледали на чланове уметничког одељења Академије и да нису били потпуно уверени да су ови равноправни чланови Академије. Такво схватање не би изненађивало с обзиром на традиционално гледање на уметност, особито на музику, и то утолико мање што је такво схватање владало међу извесним интелектуалцима и идућих деценија и што никако није претстављало неку специфично српску појаву, јер такво схватање сретамо у оно време, па и доцније, и код западноевропских кругова. С друге стране је сасвим вероватно да је Јенко и међу академицима имао своје противнике. Наиме, баш у то време је поново оживела расправа о питању његовог српства у музици и његовог значаја за развој српске музике, и мишљења су била подељена. И сасвим би се оправдано могло претпоставити да се одјек тих дискусија, које су скоро постајале јавне, осећао и у Српској краљевској академији, као што би с тог гледишта било врло лако могуће и то да је део академика желео избећи слушање Јенкових увертира у тако свечаној прилици те су зато њихово извођење ограничили на одељење за уметност. Иако их због оскудних података не можемо потанко осветлити, несумњиво је да су постојали узроци због којих је свечано проглашење одлагано и вероватно су проистицали из поменутих чинилаца.

Најзад је 20 марта 1888 године Јенко свечано проглашен за академика. У своме говору, у коме је расправљао о улози и значају музике, Ч. Мијатовић је нагласио да је Српској краљевској академији част што је Јенко њен члан и да академици са симпатијама гледају на његов досадашњи рад те да у њега полагају своје наде и за убудуће. Поред тога је истакао да је избором Јенка за академика одато признање не само његовом таленту и заслугама које је стекао него уједно и музици и песми које имају тако велики и благородан задатак у животу народа, а тиме и благодворни утицај на његов карактер³⁷⁴). Мијатовићева излагања су карактеристична нарочито због тога што из њих можемо закључити да је музика све више придобивала у значају и вредности код тадашњег српског друштва. Ту претпоставку најстварније потврђује чињеница што је најважнији претставник тадашњег периода српске музике Јенко, изабран за редовног члана такве институције каква је била Српска краљевска академија. Тим актом се његово место у српској музици и српском друштву још јаче учврстило.

Према неким подацима изгледа да Јенко у почетку није мислио да у Академију уђе са увертирама „Милан“ и „Српкиња“, већ са својом музиком уз Јб. Петровићеву „Девојачку клетву“. Наиме, „Српске новине“ су 1887 године, пишући о том делу, између осталог напоменуле следеће: „У комаду има 15 до 16 песама, композиције Даворина Јенка, члана краљевске академије, које г. композитор намерава поднети академији као свој приступни

³⁷⁴) Годишњак СКА, II, стр. 203, 223, сс.

рад. Има песама чисто народних, које је г. Јенко сложио и удесио за соло дујете и корове³⁷⁵). Те вести су „Српске новине“ вероватно добиле од Јенка, који се доцније предомислио и сматрао да су увертире „Милан“ и „Српкиња“ вреднија дела, која би у уметничком погледу боље одговарала захтевима приступног рада.

Ускоро после свога проглашења за академика Јенко је ставио на расположење Академији своје биографске податке и „Списак мојих досадашњих радова на пољу гласбене уметности“. Наиме, на првом састанку претседништва Академије одлучено је да сваки редовни члан мора поднети кратке биографске податке о себи и списак својих радова и одликовања³⁷⁶). Међу тим редовним члановима је био и Јенко. Тако и са те стране можемо временски одредити поменути „Списак“ који претставља веома важан извор за осветљење појединих Јенкових радова.

О Јенковом деловању у Академији уметности, односно у Српској краљевској академији уопште, записници не знају бољна што да нам кажу. Уколико пак говоре о њему, доказују нам да се живо занимао за разна музичка питања која су укључивана у делокруг Академије. Између осталог је посвећивао пажњу питању штампања својих дела у издању Српске краљевске академије, око чега су покаткад настајале дуготрајне дискусије³⁷⁷). Током времена је Академија издала неколико његових дела, као 12 српских песама за мушки хор, 8 српских песама за један глас уз пратњу клавира и увертире: „Милан“, „Косово“, „Ђидо“ и „Александар“. Значи да је све могућности које му је Академија пружала као свом члану корисно и обилато искоришћавао.

Иначе је био врло активан и у другим музичким питањима која се нису односила на његову личност. Тако у „Српским новинама“ читамо да је Јован Иванишевић, који је на прашком конзерваторијуму студирао композицију, послао Академији своје „Љубичице“, збирку од три песме („Кажи ми“, „Сећање“, „Ала је леп“) за један глас уз пратњу клавира, молећи да му их Академија награди. Академик Јенко је поднео реферат о тој збирци и изјавио да млади уметник има доста добре воље и талента те да би га требало на његовом путу помоћи³⁷⁸). Велико разумевање је показивао за васпитање српског композиторског кадра и вероватно би и даље помагао Иванишевића да овај није још исте године (1889) умро у Прагу. Год. 1895 Јенко је на седници Академије уметности реферисао о народним песмама из Пераста које је за певање и клавир сложио Дионисије де Сарно-Сан Ђорђо (De Sarno-San Giorgio). Оценио их је као доста лепе и мелодичне, али је сматрао да њихова израда нема довољно уметничке вредности. Зато је одлучено да се не могу издати као Академијина издања, али би њихово приватно издавање Академија могла помоћи материјално³⁷⁹). Већ и из случајева Иванишевића и Сарно-

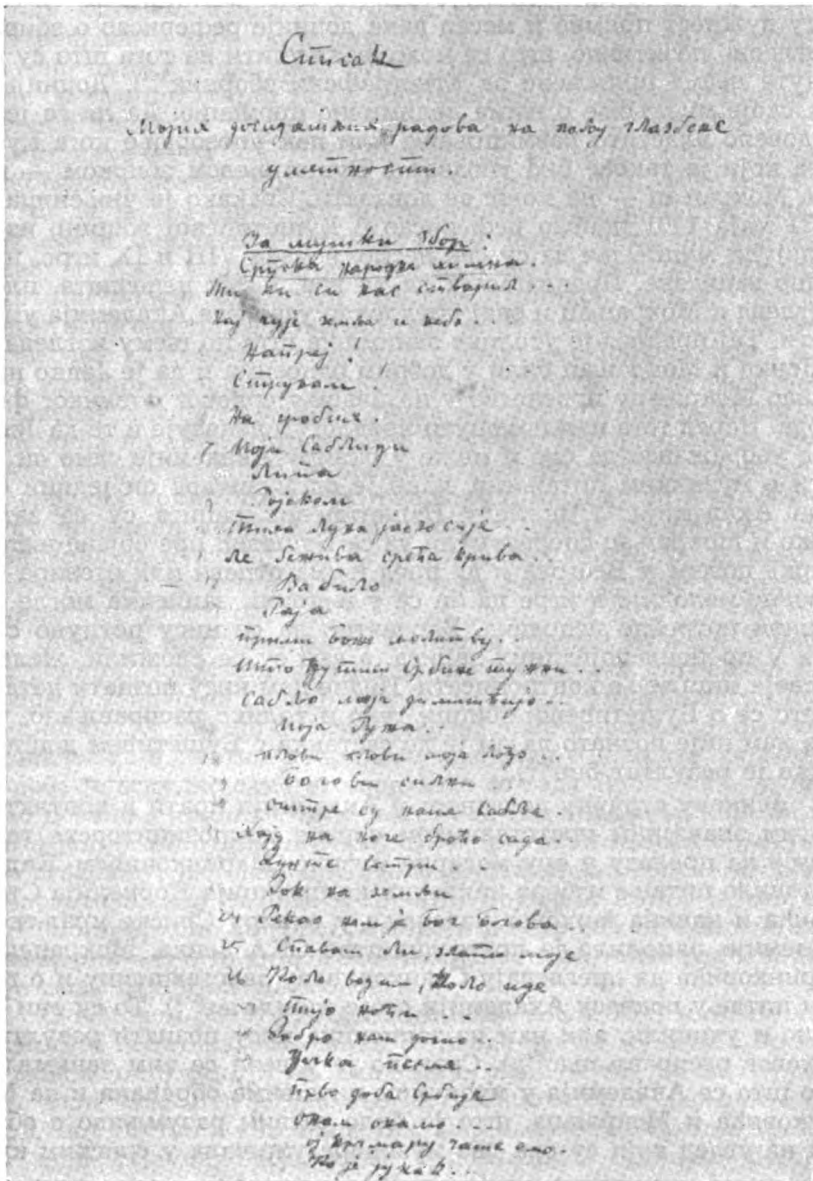
³⁷⁵) СН, 1887, бр. 114, стр. 470.

³⁷⁶) СН, 1887, бр. 177, стр. 732.

³⁷⁷) Упор. Годишњак СКА, II, стр. 124, 127, 212; исто. V, стр. 30, 32; исто, XII, стр. 88; исто, XV, стр. 112, 113, 113, 126, 132.

³⁷⁸) СН, 1889, бр. 115, стр. 532.

³⁷⁹) Годишњак СКА, IX, стр. 134—5.



Факс. 11. Фрагменат из Јенковог „Списка“, композиторов рукопис

Сан Ђорђа види се да је Јенко с једне стране био увиђаван и попустљив, и да је хтео свакоме по могућности помоћи, док је с друге стране био прилично критичан, иако не вазда одмах у првом тренутку. То нам доказује и случај Тодора Бушетића, који је записао народне песме из Левча и поднео их Српској краљевској академији. На седници Академије уметности 25 новембра

1899 одлучено је да музичку страну збирке оцени Јенко³⁸⁰). Овај је ту дужност примио и месец дана доцније реферисао о збирци, очигледно позитивно, што се може закључити из тога што су поменуте песме примљене за Етнографски зборник³⁸¹). Доцније је пак своје мишљење о њима делимично променио. Да ли га је на то довело властито размишљање или пак упозорење кога музичара који је такође био упознат с Бушетићевом збирком — можда Мокрањац — не може се доказати. Свакако је чињеница да је 31 маја 1901 поново реферисао о Бушетићевој збирци, изражавајући мишљење да су све песме, изузев VIII и IX игре, правилно записане. Предлагао је да та два, њему непозната, плеса прегледа и Мокрањац и овај предлог је усвојила Академија уметности. Тај предлог је утолико занимљив што по њему изгледа да су Јенко и Мокрањац били у добрим односима и да је Јенко признавао Мокрањцу првенство у познавању српског музичког фолклора. Поред тога нам поменути предлог³⁸²) доказује и то да Јенко није уображавао да сме и може у оквиру Академије само он судити о музичким питањима, иако је од музичара он једини био члан Академије. У погледу Бушетићевих записа су се затим Јенко и Мокрањац споразумели да се Бушетић пре објаве његове збирке позове у Београд и да пред њима отпева или отсвира све народне мелодије и игре да би се у његовим записима могле извршити потребне исправке. Вероватно да се нису потпуно слагали у процени појединих записа, а ако су се сложили, желели су своје мишљење контролисати. Иначе нам нису познати детаљи зашто се о Бушетићевој збирци тако и толико расправљало, као што нам није познато да ли је до састанка с Бушетићем дошло и какав је резултат био³⁸³).

Јенкову стручну делатност у Академији прати и контакт са другим значајним претставником српске композицијорске генерације на прелазу у еру модерне музике, Маринковићем. Кад се поставило питање избора црквених композиција Корнелија Станковића и начина њиховог издавања у оквиру Српске краљевске академије, замолило је претседништво СКА Јенка, Мокрањца и Маринковића да прегледају Станковићеву заоставштину и о горњем питању поднесу Академији своје мишљење³⁸⁴). То су они сигурно и учинили, али нам из записника нису познати резултати њиховог расправљања^{384а}). Свакако је у вези са тим занимљиво и то што се Академија у музичким питањима обраћала и на Маринковића и Мокрањца, што је било сасвим разумљиво с обзиром на углед који су ова два музичара уживала у српским кул-

³⁸⁰) Годишњак СКА, XIII, стр. 90—91.

³⁸¹) Годишњак СКА, XIII, стр. 105.

³⁸²) Годишњак СКА, XIV, стр. 133—4.

³⁸³) Годишњак СКА, XV, стр. 112.

³⁸⁴) Упор. Годишњак СКА, XV, стр. 114—5, 131—2.

^{384а}) Одлука Академије уметности од 12 II 1907, са којом је редакција Корнелијевих црквених композиција била поверена Јенку и Мокрањцу доказује само то да су Јенко, Мокрањац и Маринковић извршили задатак који им је својевремено дало претседништво СКА (упор. Годишњак СКА, XXI, стр. 54—5).

турним круговима крајем столећа, а такође и нужно за успешније решавање музичких питања која су се тицала Академије. Сигурно их сам Јенко није могао решавати. Није нам познато да ли је он сам предлагао да се Маринковић и Мокрањец позову на сарадњу или је то дошло на иницијативу других кругова у Академији, иако би то било врло занимљиво знати ради осветљавања Јенкових односа са Мокрањцем и Маринковићем. Несумњиво је пак то да је оба поменута композитора Академија призвала на сарадњу по Јенковом пристанку. Тако смемо закључивати да је између тројице музичара који су на улазу у ново столеће претстављали водеће личности српског музичког живота постојао присан или бар толерантан контакт упркос предрасудама које су у извесним круговима постојале у оцењивању Јенковог рада у односу на Маринковићев и Мокрањчев и које би могле бити повод за извесну хладноћу између Јенка на једној и Мокрањца и Маринковића на другој страни. На стручним расправљањима су се састајали претставници временски различитих, а идејно ипак доста сродних композиторских генерација, мада су се у многим погледу и разликовали. Али је контакт Јенка, Мокрањца и Маринковића за музички рад Академије сигурно био од велике користи, а тиме је доста допринео и за развој српске музике као целине.

Јенко је и као академик користио српској музици. У њеном је у оквиру развијао и чистио свој критички дух, спроводио своје назоре и утицао на развој српског музичког стваралаштва и публицистике. У томе је показао извесне врло занимљиве црте своје личности које знатно доприносе познавању његовог карактера. То доба је оскудно само утолико што се тада Јенко, иако је за то имао довољно прилике, није јављао са писаном речи која би нам могла још боље открити неке детаље његових назора о уметничком стварању, његовом процењивању тадашње српске музике и композитора, и о разним музичким појавама којих је сав свет тада био пун, како по српском тако и по европском, односно светском мерилу. Очито није осећао наклоности за такав рад и за њега није имао виднијих способности.

О његовом раду у Академији нема после 1901 никаквих опширнијих података. Све више се повлачио из музичког живота, па можда исто тако и из Академије, иако је све до смрти остао њен члан. Као што је заћутао као композитор и диригент, тако је полако ућутао и као академик. Бар нам анали Српске краљевске академије мало што кажу о последњим годинама београдског живота раније сразмерно живахног академика Јенка, који је почетком новог столећа све више закључивао свој рад на пољу српске музичке културе.

ПОВРАТАК У СТАРУ ДОМОВИНУ

Последње године свога живота у Београду, а нарочито пошто је 11 марта 1902 године пензионисан и са одласком из Народног позоришта се стварно опростио и од српске јавности, Јенко је живео доста повучено. А иначе је и раније морао бити прилично закопчан и у себе затворен човек. Из најразноврснијих карактеристичних догађаја који су испуњавали његов живот и пратили га од гимназије преко студија у Бечу, делатности у Панчеву, Београдском певачком друштву, Народног позоришту, све до његовог деловања у Српској краљевској академији, можемо закључити да се Јенко полагао смиривао. Кроз дуги низ година његовог активног рада можемо пак пратити његову својеглаву, непопустљиву природу која му је диктирала остваривање идеја и циљева онако како их је он сам видео и постављао и од којих уопште није одступао, или је бар то чинио врло нерадо. Та његова природа, из које се добро открива његов карактер, доводила га је често у конфликте са људима који су му у том погледу били слични и исто тако нису хтели отступати од својих начела. Такође је, вероватно, била и једна од важнијих узрока разних несугласица које су у извесним круговима настајале у односу према Јенку, те су поред идеолошких имале у себи и личну клицу. Милојевић карактерише Јенка као човека тиха, који ипак није био без нерава, покаткад можда и неправедан и личан у оцењивању, али свом душом преданог својим идеалима и дужностима³⁸⁵), што је стварно Јенко и био. Колико је био личан, то је још увек питање на које се покаткад може потврдно, а покаткад и одречно одговорити. Несумњиво је морао бити врло осетљив кад су били у питању његова личност и његов рад, особито кад су извесни кругови почели постављати питање његових уметничких принципа и заслуга за развој српске музике. Уопште није познато да се у таквим случајевима бранио и објашњавао своје гледиште и одговарао својим критичарима или противницима. Само кад је композитор Кимовец покренуо питање оригиналности његовог „Напреја“, одговорио му је, па и тог пута само једанпут. Други пут је место свога одговора објавио писмо др. Јосипа Јенка које се односило на исти проблем. Иначе се најчешће повукао у себе и реагирао својим повлачењем, како нам то доказује конфликт са

³⁸⁵) Милојевић М., Интимни лик Даворина Јенка, Звук III, стр. 291.

Београдским певачким друштвом 1877 године. Вероватно му дуготрајне препирке око његове личности нису биле по вољи и покушавао је да их што пре закључи. У својим сећањима на њега, његов иначе добри познаник Ф. Кимовец пише да је Јенко био миран, љубазан човек који се није лако узбуђивао. Уопште је био скроман у сваком погледу: у стану, у животу уопште, у говору, оделу и целој спољашности. Није се разметао ни својим успесима и заслугама, па је, кад би реч навела на њих, брзо скретао разговор на што друго. Кимовец приповеда да је Јенко долазио у сукоб са својим друштвом само кад би била у питању најзначајнија културна питања, не и тада би дискусија била академска, без страственог препирања, иако би обе стране браниле свака своје гледиште³⁸⁶). Сигурно је ова Кимовчева карактеристика доста тачна, јер се углавном подудара са разним чињеницама и поткрепљују је разни усмени и писмени подаци. Иначе су писмени извори, који би нам допустили да потање погледамо у његов приватни живот, врло незнатни, јер су ретки чак и они који говоре о његовом раду изван установа у којима је деловао. Дуж целог његовог боравка у Београду га регистри Министарства просвете, унутрашњих дела и спољних послова, као и регистри Државног савета, скоро и не помињу³⁸⁷). Иако је дуго времена био стран поданик, а ипак уско повезан са београдским друштвом и српском културом, очигледно се у својим пословима није обраћао појединим званичним установама, уколико у истима није непосредно деловао. Једино у регистру Министарства просвете за 1902 годину налазимо забележену његову молбу за пензију. Такође су врло ретка и његова сачувана писма, док њему послатих писама уопште нема. Сигурно се није много ни дописивао, па и она писма која је добивао вероватно је уништавао, што, наравно, отежава увид у потанкости његова живота, контакта са разним лицима и претставницима, које је сигурно имао, као и назора које је с обзиром на ово или оно музичко питање вероватно изражавао у својим писмима.

Што је више старео, све се више повлачио из живота и све јаче везивао за Велу Нигринову, која је живела у његовој кући и са њим проводила ферије у Церкљу, где је у своје време био купио кућу, коју је касније, вероватно 1902 године, продао, задржавши у њој собу чији је намештај са осталим ивентаром завештао сину своје покојне сестре Марјане, Јосипу Ауману из Горњег Берника³⁸⁸). Са Велом Нигриновом је одржавао присно пријатељство све од тренутка кад ју је довео у београдско Народно позориште. Колико је то пријатељство морало бити дубоко доказују нам и њен и његов тестаменат. У своме тестаменту од 7 јануара 1906 године Вела Нигринова је за универзалног наследника целокупног свог имања поставила свог право, испробаног

³⁸⁶) Kimovec F., Davorin Jenko, ДС, XXVIII, стр. 35.

³⁸⁷) Упор. Регистар Мин. прос. 1870—1902 и регистре Мин. спољних и унутрашњих послова и Држ. савета за одговарајући период (Држ. архив, Београд).

³⁸⁸) Види: Архив среског суда за град Љубљану, А 1 881/3/14 881(3)14.

и дугогодишњег оданог пријатеља Даворина Јенка³⁹⁰). У том тестаменту је карактеристична и њена жеља да му у располагању њеним имањем нико не чини никаквих сметњи. С друге стране је Јенко у своме тестаменту завештао Вели Нигриновој своју кућу у Доситејевој улици бр 33 са баштом и малом баштенском кућицом, као и сав новац који би се приликом његове смрти затекао у Београдској задрузи у књизи XIII лист 835, уз додатак да од тог новца Нигринова исплати трошак око његовог потреба и да исплати по 200 динара његовој дугогодишњој слушкињи и брату његовом Францу³⁹¹). Ова обострана завештања убедљиво доказују њихово дубоко пријатељство, које су учврстиле њихове уметничке душе. Свакако се Милојевић није варао кад је истакао да је Јенко „живео за радост свог срца, које је топло купало за нашу велику трагеткињу Велу Нигринову“³⁹¹). Ово осећање према Нигриновој налазило је одраза и у његовим уметничким стварањима, те му можемо делимично приписати и потстицаје због којих се Јенко разрастао у свом уметничком стварању и подизао ка све већим достигнућима. Јер се никако не може пренебрегнути чињеница да су најснажнија Јенкова дела настала у периоду кад је Вела Нигринова већ била у Београду. Наравно да је то уједно било и доба кад је Јенкова уметничка индивидуалност дозрела и све изразитије клесала свој уметнички лик.

Свој тестамент Јенко је написао већ 1902 године, кад се приближио седамдесетој години. Вероватно се више није здравствено добро осећао и то га је нагнало да се опрости од Народног позоришта. Поред тога што је већи део свог имања завештао Вели Нигриновој, његов тестамент је карактеристичан и због тога да је Фонду за помагање студената завештао све ненаплаћене рачуне за његове композиције за Народно позориште, као и све ненаплаћене тантијеме за позоришна дела за која је он написао музику. Поменутом фонду је такође завештао наплату тантијема после његове смрти. То нас упућује на његов позитивни однос према студентској омладини српској. Али је занимљиво и то што је у свом тестаменту Јенко навео сразмерно мало дела уз која је написао музику („Роберт Баво“, „Врачара“, „Потера“, „Др Окс“, „Кућна капица“, „Бидо“, „Сеоска Лола“, „Живот за динар“, „Девојачка клетва“, „Прибислав и Божана“, „4 милиона рубаља“, „Благо пара Радована“, „Женски рај“, „Трикош и каколе“, „Задужбина“, „Моје мезимче“, „Французи у Кини“, „Јурмуса и Фатима“). Такође његов тестамент показује само 18 таквих дела, ма да их је свега било око 90. Не може се веровати да би толики број њих заборавио или пренебрегнуо, већ је много вероватније да је набрајао само таква дела која су, у време писања тестаментa, често приказивана и за која је рачунао да ће и доцније бити извођена и после његове смрти бити актуална. Поред си-

³⁹⁰) Види препис тестаментa, Арх. ср. суда за град Љубљану, А I 881 3/14 881(3)14.

³⁹¹) Види препис тестаментa, Арх. ср. суда за град Љубљану, Н. V. 160/14, А I 881 4/14 881(4)14.

³⁹¹) Милојевић М., исто, стр. 289.

ромашних студената, нешто новаца је оставио и Гласбеној матици љубљанској, којој је наменио и своје рукописе.

Бела Нигринова је својом смрћу предухитрила Јенка. Умрла је 31 децембра 1908 године и њеном смрћу је Јенко постао наследник њеног имања. Каква је осећања гајио према њој доказује нам и писмо којим је захвалио удовици композитора Вавкена, Евгенији за изражено саучешће:

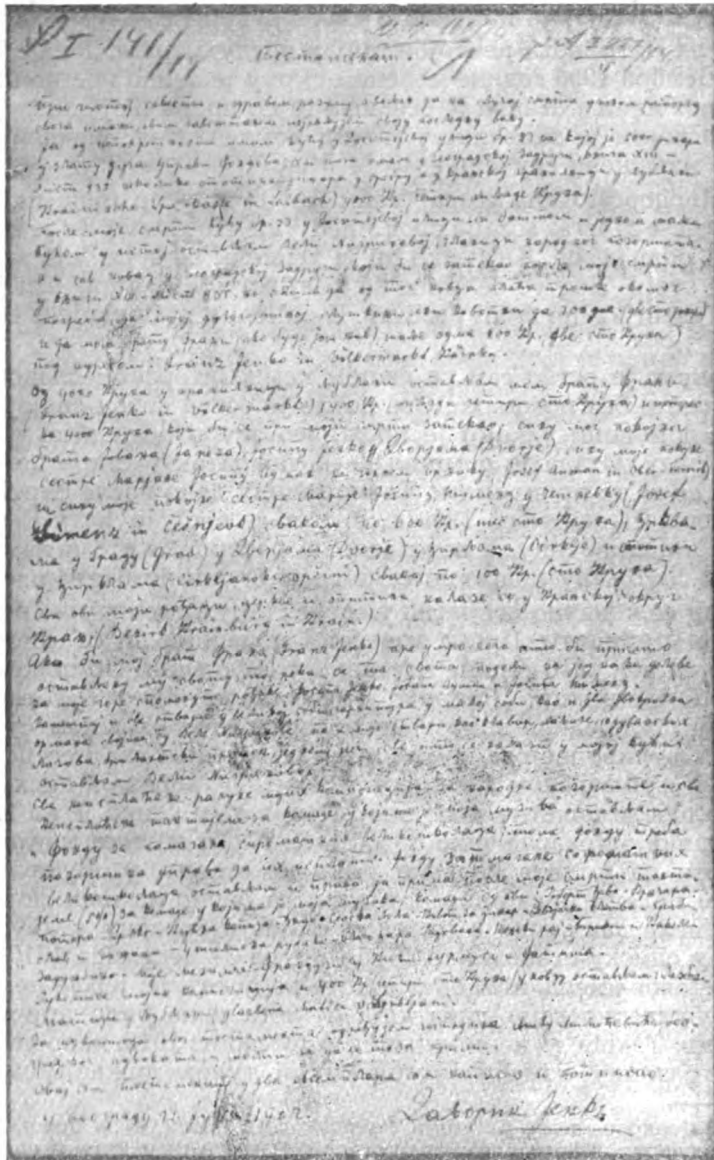
„Mnogopoštovana gospa! Vam, Ani in Eugenu moja najtoplija blagodarnost za izraz sožalja zbog smrti Vele Nigrinove. To je za mene en težek udar usode. Kaj teško mi je pri srcu; na stara leta sam sem ostal na svetu. Bog ve če bomo še kdaj se videli. Vam, Ani in Eugenu in vsem Vašim srčni pozdrav. Z odličnim poštovanjem Davorin Jenko“³⁹²).

Заиста је остао сам са својом композиторском славом, без Нигринове и без потомака. Све дотле је остао веран својој новој, српској домовини у којој је проживео скоро пола века у плодном раду. Отада је помишљао на повратак у стару домовину и почео се за то припремати. Тачно годину дана после смрти Веле Нигринове, 31 децембра 1909 г., продао је своју кућу у Београду Петру Стојадиновићу, а вероватно је распродао и сав намештај, јер се у Љубљану повратио само са најнужнијим стварима.

Кад се коначно повратио у своју стару домовину — не може се тачно утврдити. Према извесним подацима би се могло тврдити да се већ 1910 године настанио у Љубљани. Приликом прославе 50-годишњице „Напреја“ Гласбена матица у Љубљани му је, наиме, приредила такозвано почасно вече на којем су изводили искључиво његове композиције. Последња два месеца те године је у љубљанском дневнику „Словенец“ вођена и дискусија о оригиналности почетне мелодије „Напреја“ и Јенко је на Кимовчеве чланке одговарао тако брзо да би већ и из тога могли претпоставити да је тада боравио, иако не стално, у Љубљани³⁹²). Али ови подаци нису тако поуздани да бисмо из њих могли изводити неке закључке о његовом сталном боравку у Љубљани. Наиме, у списку становника Љубљане од 31 децембра 1910 г. још нема његовог имена, што опет ништа не доказује, јер је поменути попис обухватио само лица која су тога дана била присутна у Љубљани. Такође га не помиње ни Адресар из 1912, иако овај није правио разлику између аустријских и туђих држављана, међу

³⁹²) Јенково писмо Евгенији Вавкен од 12 I 1909, чува проф. Е. Вавкен. У преводу: „Многопоштована госпођо! Вама, Ани и Еугену најтоплије благодарим на изразима саучешћа због смрти Веле Нигринове. За мене је то веома тежак удар судбине. Тешко ми је у души; у старости сам остао потпуно сам на свету. Бог зна хоћемо ли се још кад видети. Срдачан поздрав Вама, Ани и Еугену и свима Вашима. Са одличним поштовањем Даворин Јенко“.

³⁹²) Претпоставку да је Јенко бар узгредно боравио у Љубљани доказује и његово писмо Евгенији Вавкен, датирано у Љубљани 11 X 1910 г., у коме захваљује за честитку приликом 50-годишњице „Напреја“ (ориг. писма чува проф. Е. Вавкен).



Факс. 12. Јенков тестаменат, рукопис

које је као српски држављанин спадао и Јенко, већ је обухватао све становнике без обзира на њихово држављанство. Исто тако га не наводи ни „Registraturni index ljubljanskega mestnega magistrata“ за време 1909—1914, што значи да ни онда, кад је већ био стално у Љубљани, није имао никаква посла са љубљанском градском општином. Један део пријава које чува архив љубљанске

општине уништен је и са њиме је уништена и Јенкова пријава. Такође нам ни усмени извори који су још на расположењу не знају да кажу ништа поуздано о тој ствари. Тако нам, упркос томе што још није протекло четрдесет година од његове смрти, није могуће тачно одредити време његовог повратка у Љубљану, који пада негде између 1910 и 1913 године. Исто нам је тако непознато да ли је на ту одлуку, која свакако није била лака, утицао Балкански рат или блиска олуја Првог светског рата, јер ни Јенко није оставио никаквих података на основу којих би што такво могли тврдити или бар претпоставити. У његовој заоставштини је нађена само кратка биографија коју је лично Јенко писао, али обухвата само период до уласка у Народно позориште 1871 године. Чињеница што се биографија ту прекида упућује на то да ју је Јенко писао уочи смрти која га је у томе прекинула.

Тако се Јенко повратио у своју стару домовину, вероватно, на годину или две пре своје смрти. Као и раније, тако је и сада живео доста усамљено одржавајући везе само са људима из круга Гласбене матице, међу њима са Матејем Хубадом и композитором Франом Гербичем, са којим је, очигледно, и раније имао уске везе. О томе нам, поред других извора, сведочи и његова честитка Гербичу поводом 70-годишњице:

„Cestitam Ti proslavo 70 letnice. Žal mi je, da ne morem posetiti, radi slabega zdravlja, koncert, ki se da v Tvojo počast. Pozdravlja te Tvoj prijatelj (без својеручног потписа. Примедба писца.)“³⁹³).

Текст честитке је написан на визиткарти која с друге стране има натпис: „Даворин Јенко, композитор, члан Срп. краљ. Академије“. Честитка је из 1910 г., кад је Гербич славио поменути годишњицу. Не може се тачно утврдити да ли ју је Јенко послао из Љубљане или из Београда. Но по стилизацији можемо судити да је тада био у Љубљани, куда је за време своје делатности у Београду често долазио, нарочито кад је био пензионисан. У Љубљани и Церкљу је обично остајао дуже времена и овамо се поново враћао из Београда улето или ујесен.

Извештаји доказују да је у Љубљани живео тихо и неопажено, али да је скоро свако познавао љубазног господина који је чак и у кафани носио капу на глави и од листова читао једино „Словенски народ“ и „Обзор“. И у Љубљани је задржао све своје београдске навике, све до своје скоро легендарне капице коју је носио на глави чак и кад је дириговао у Народном позоришту и све до свакодневног одласка у кафану. Ма да је волео стару домовину, до последњег даха је остао предан и новој домовини, која му је утиснула свој печат не само у уметничком погледу него и на његову човечју, личну страну. Он је био и Словенац и Србин

³⁹³) Јенково писмо Ф. Гербичу, Арх. НУК. У преводу: „Честитам Ти прославу 70-годишњице, жао ми је што услед слабог здравља не могу посетити концерат који се приређује у почаст Теби. Поздравља Те Твој пријатељ“.

у једном лицу, у суштини још увек онакав какав је био као младих, пун свесловенски усмереног духа који није изневерио до последњег даха. Композитор Зорко Преловец је приповедао да се само једном срео с Јенком за време ђурђевданског уранка на Љубљанском Граду. Тада је певачки хор Љубљански звон између



Даворин Јенко око 1910 године

осталих песама певао и Јенкову „Што ћутиш Србине тужни“. После отпеване песме приступио је Преловцу седокоси господин, стегнуо му руку, говорећи: „Срдачна вам хвала што сте тако лепо отпевали једну од мојих најмилијих песама коју нигде и никад нисам чуо тако лепо отпевану. Ја сам Даворин Јенко“. Затим га је Преловец замолио да му напише што за успомену. Идућег дана је од њега добио писмо следеће садржине:

„Poštovani gospod! Ljubite svoj narod in bodite mu zvesti do zadnjega izdihljaja. Vaš poštovatelj Davorin Jenko“³⁹⁴).

³⁹⁴) Prelovec Z., Davorin Jenko, Zbori, IX,бр.2, стр. 6. У преводу: „Поштовани господине! Волите свој народ и останите му верни до последњег даха. Ваш поштоватељ Даворин Јенко“. Упор. и „Slovenski narod“, XLVII, бр. 281, некролог Д. Јенку.

За Јенка народ није био неки ограничен појам, већ га је преко свог словеначког народа схватао у смислу великог словенског света и у томе је још увек следио основним смерницама младо-словеначких идеолога. Он је био идеалиста који није познавао позадине високе политике нити се тиме бавио. Поред словеначког и словенског осећања које је искрено носио у себи и брижљиво неговао, њега је још занимало само продуктивно и репродуктивно дело коме се целог живота сав предавао. Једино је на тај начин могао оставити за собом тако богате плодове, какве видимо кад погледамо његове музичке творевине.

Није нам познато колико је по своме пресељењу у Љубљану одржавао везе са српским културним круговима. Али су ти односи сигурно постојали све до Првог светског рата, који их је насилно прекинуо. Наравно да је са српским музичарима и другим културним радницима био много боље повезан неголи са словеначким. То нам, додуше, не може потврдити оскудна кореспонденција, али је то само по себи разумљиво кад се има у виду његов обимни и дуготрајни рад међу Србима и многи већ приказани извори. Јасно је да је његов одлазак из Београда те везе, додуше, унеколико ослабио, али их није сасвим прекинуо.

Исто тако није могуће тачно казати да ли је Јенко после повратка у стару домовину још шта радио на композиторском пољу. Врло вероватно је да није, јер је стваралачки умукнуо већ последњих година свог боравка у Београду. Вероватно је живео од успомена и прегледао свој животни рад. Време је ишло својим путем, те је дуги и опсежни рад исцрпао Јенкову животну и стваралачку снагу.

Ускоро иза распламсавања Првог светског рата је, 25 новембра 1914 године, у Љубљани, где му некад није био омогућен рад, умро у својој осамдесетој години живота. Тешко је рећи колико је његову смрт убрзала трагична истина да се његова нова домовина гушила под насиљем аустриског завојевача. С обзиром на његову осетљивост и осећајну пријемчивост потпуно је оправдана претпоставка да је та чињеница на њега, који није био само формално српски поданик него се таквим осећао из дна душе, знатно утицала и да га је тешко погађала мисао да се руши и културна зграда коју је он помагао подизати. Његову је смрт Гласбена матица љубљанска објавила специјалним посмртницама, као што су је објавиле и новине, истичући да је словеначку музичку литературу обогатио лепим бројем једноставних али љупких и скоро у народу прихваћених композиција³⁹⁵). У тренутку кад је симболички значај његове химне „Напреј“ поново добивао у својој актуелности, његова је смрт дубоко одјекнула у круговима напредних словеначких редова. Гласбена матица је Јенка испратила у гроб са његовом познатом надгробницом „Vlagor mu“ (Na grobeh)³⁹⁶), али без опроштајног говора.

³⁹⁵) Упор. „Словенец“, XLII, бр. 271.

³⁹⁶) Упор. ЦГ, XXXVII, 1914, стр. 143; Мантуани Ј., исто, ДС, XXVIII.

Пошто је био српски поданик, није било допуштено опраштање које би се могло развити у словенску манифестацију³⁹⁷).

Јенкова заоставштина није била богзна како обилата. Кад је на дан његове смрти судски комесар са сведоцима, међу којима је био и Матеј Хубад, прегледао његову скромну собу у Колдворској улици бр. 11, нашао је, поред одела и рубља, неколико рукописних и штампаних композиција, препис тестамена Веле Нигринове³⁹⁸), Јенков тестаменат, потврду Местне хранилице љубљанске о уложној књижици која је гласила на Даворина Јенка и на износ од 7000 круна, улог Кметске посојилнице љубљанске околице у износу 6000 круна, нешто текућег новца и потврду српског Министарства унутрашњих послова о његовом српском поданству³⁹⁹). Изгледа да је новац од продаје своје куће у Доситејевој улици 33 у Београду пренео у љубљанске новчане заводе. Све ствари које су нађене у његовом стану биле су процењене на 107 круна и 30 крајцара. Како дознајемо из аката расправе о заоставштини, развила се око ове Јенкове заоставштине парница која је трајала преко 3 године и коју је отежавала чињеница што је Јенко био поданик државе са којом се Аустрија налазила у ратном стању. Нарочито је било спорно питање Јенковог завештања Фонду за помагање сиромашних студената.⁴⁰⁰) Мада је било сасвим јасно да је Јенко мислио искључиво на српске студенте, љубљански срески суд се поставио на гледиште да постоје две могућности, да се, наиме, одговарајући текст може тумачити како у корист српских тако и у корист аустријских студената. У овим, као и у другим спорним, питањима суд се обратио Министарству правде у Бечу⁴⁰¹), које је одговорило да су све погодбе међу зараћеним државама поништене и да се у решавању треба управљати у томе смислу⁴⁰²). На тај начин Јенкова задња воља није могла бити извршена у целини за време ратне олује. Још је занимљива и чињеница што је Јенков тестаменат био написан ћирилицом, услед чега га је љубљански срески суд послао у Грац да га преведу на немачки.

Са Јенком је нестала личност која је владала словеначком музиком у доба слома Баховог апсолутизма и кроз последње четири деценије прошлог столећа водећи уобличавала лик српске музичке продукције и репродукције. Срби су могли почастити Јенков спомен тек после завршеног Првог светског рата, а оба братска народа, Срби и Словенци, узајамно су учествовали у оп-

³⁹⁷) Упор. Преловец З., исто, стр. 6.

³⁹⁸) Према тексту преписа изгледа да је оригинал тестамена био написан на немачком језику.

³⁹⁹) Арх. ср. суда за град Љубљану, А I 881/3/14.

⁴⁰⁰) Арх. ср. суда за град Љубљану, А 881/69/14.

⁴⁰¹) Арх. ср. суда за град Љубљану, А I 881/14/23.

⁴⁰²) Арх. ср. суда за град Љубљану, А 881/26/14.

сежним прославама стогодишњице Јенковог рођења.⁴⁰³⁾ Том приликом је поново пробуђена успомена на ону узвишену идеју о словенској узајамности која, додуше, за остварење није ни у тренутку свога настанка ни доцније имала ни реалних основа ни стварних изгледа, али је ипак пратила, усмеравала и карактерисала сву Јенкову делатност. Са своје стране му је доприносила за стварање вредности које су надживеле како њу саму тако и свог сопственог творца.

⁴⁰³⁾ Год. СКА, XXVIII, стр. 91, 106; XLIV, 89—90, 96, 101, 105, 191; дописно градиво СКА из 1936 г.; Архив Гласбене матице љубљанске из 1935 г.; Томандл М., Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, стр. 300; Милојевић М., исто, стр. 285 ss.

ЗНАЧАЈ И УЛОГА У СРПСКОЈ И СЛОВЕНАЧКОЈ МУЗИЦИ

Питање Јенкове улоге у српској музици почело се стварно појављивати већ 1872 године кад је од Јенка захтевано да по жељи одбора Београдског певачког друштва скине са концертског програма хор „Molitev“ и замени га каквом српском песмом. Како нам је већ познато, Јенко то није хтео да учини, али је противљење његовој програмској политици била чињеница која је, упркос томе што се за извесно време повукла у позадину, постала темељ даљем заоштравању односа између Јенка и Београдског певачког друштва. Ови спорови су утолико јаче расли уколико су се више разилазили Јенко и Стева Тодоровић, да би се у свој својој оштрини манифестовали 1875 године, кад је део чланова друштва искористио несугласице између Тодоровића и Јенка и почео нападати Јенков уметнички рад. Тако је члан одбора Јоца Стојшић изјавио да „дружина треба једном да се отресе тога Јенка, који осим председнику прави и њој сметње у постигнућу својег циља“. Томе су се супротставили Коста Милојковић и Стева Стојановић (Мокрањач) и бранили Јенка, јер „да то што Стојшић вели не стоји и да је баш средством Јенка дружина корачила у многоме напред, и да је ради њега и задобила лепу популарност“. У продужењу дискусије је томе опонирао Јоцо Радуловић, додајући да „Јенко навалитично претеже неговању остале славенске музике, и да зато дружина изостаје у постигнућу своје најважније сврхе — у неговању српске музике“. Против тога мишљења је устао Жив. Ј. Богдановић, истичући „да баш после К. Станковића једини је Јенко који је радио, и доста урадио, на обделавању српске музике, и да то што Јенко на другу страну више пута претеже, урођено је сзаком човеку. Јенко воли своје и свога завичаја песме као и ми наше. А у томе што је досад певано више осталих славенских но српских песама, он не налази толико кривице до Јенка, колико до попустљивости саме друштине“.⁴⁰⁴⁾

Мотиви због којих су се друштвени чланови делимично противили Јенку, сасвим су нам јасни. Пребацивали су му да даје предност осталој словенској музици и да се премало бави српском, која би требала да буде централни циљ свега рада Београдског певачког друштва. Али се сви нису у томе потпуно слагали. Међу члановима друштва било је и таквих који су бранили Јенка и при-

⁴⁰⁴⁾ Упор. Манојловић К., Споменница Ст. Ст. Мокрањачу, стр. 14—5.

знавали му заслуге за развој друштвеног певачког хора, наглашујући да је Јенко после К. Станковића једини много урадио на пољу обраде српске музике. Један од њих био је и Мокрањац, који је као уметничка осећајна душа умео правилно и без личних мотива ценити Јенкова уметничка настојања, па му је стварно признавао право да свој уметнички рад оријентише према сопственој увиђавности и назорима. Идеје једног дела чланова друштва који су били против Јенка сигурно нису извирале искључиво из сукоба између Јенка и Тодоровића, већ их можемо тумачити и са других гледишта, а да при томе не потцењујемо утицај који је поменути спор имао на формирање мишљења појединих чланова у томе погледу.

Већ се из приказа Јенкове делатности у Београдском певачком друштву јасно видело да је у том друштву била врло знатна група присталица Уједињене омладине српске. Њен утицај је остао јак и после 1871 године, кад је деловање Омладине почело да опада због обостраног притиска српске и аустријске владе, као и услед различитих идеологија међу Србима с обе стране Саве, које су се ослањале на борбу између либерала и социјалиста.⁴⁰⁵⁾ Но ипак су основне идеје продужаване и са њима романтички национализам који је карактерисала „права манија за национализовањем свега и свачега, посрбљавањем свега што се дало посрбљавати“.⁴⁰⁶⁾ Национализам је био главна црта српске романтике и током времена је национално осећање постајало све снажније и изразитије. Генерација која је почела дејствовати 1848 године и која се васпитавала у духу Колара и Штура, свакако је била више „славјанска“ него ли српска, док је генерација из 60-тих година сачувала „то осећање словенске солидарности, веру да је Словенима суђено да обнове заморену цивилизацију и да будућност припада њима, али оно се у првом реду осећало српско па после словенско. Изнад српске народности омладинци ништа друго не стављају, и не могу... Стара Вукова формула, којој су они дали искључиво национални смисао, „Срби сви и свуда“, била је цео симбол њихове вере“.⁴⁰⁷⁾ У томе периоду „опште национализације, и музика се национализује. И тај посао предузимају два омладинца, Корнелије Станковић и Јован Пачу, члан Слободе у Пожуну“. Но кад је 1865 г. Корнелије Станковић умро, његова је прерана смрт „у омладинским и патриотским круговима означена као један националан губитак“.⁴⁰⁸⁾ Дотле пак Пачу, иначе врло даровит музичар и доста плодан композитор, није био довољно изразита музичка личност да би композиторски могао продужити Корнелијев рад или се успешно усмерити у правцу који је заступао Корнелије и који је био у сладу да идеологијом Уједињене омладине српске. Корнелијево мишљење да српска музика треба да у првом реду буде српска и да се ослања на елементе српског

⁴⁰⁵⁾ Упор. Пријатељ Ив., исто, стр. 418; Скерлић Ј., исто; исти, Историја нове српске књижевности, 1921, стр. 218—239.

⁴⁰⁶⁾ Скерлић Ј., Омладина и њена књижевност, стр. 171.

⁴⁰⁷⁾ Скерлић Ј., исто, стр. 174—5.

⁴⁰⁸⁾ Скерлић Ј., исто, стр. 174.

музичког фолклора, и даље је клијала у душама омладинаца. Ако је Јоцо Радуловић сматрао да се због начина Јенковог деловања Београдско певачко друштво не може посветити постизању свог најважнијег циља — неговања српске музике — он је то сигурно мислио у духу романтичног национализма, како се овај оријентисао после 1860 године и који је одговарао и Корнелијевим идејама. На исти начин треба тумачити и изјаве других чланова друштва из 1875 године који су се изјашњавали слично Радуловићу, а такође и Тодоровићево мишљење из 1877 године, кад је дошло до коначног прелома међу Јенком и Београдским певачким друштвом. Тодоровић је иначе признао да је Јенко после Станковића много урадио. Но ипак је нагласио да упркос томе Јенко „није наследник Станковића, и није онако делао као што је Станковић“.⁴⁰⁹) Иако Тодоровић није припадао редовима присталица српског омладинског покрета, ипак је бранио и заступао идеју национализма у музици, утолико више што је некада сарађивао са Корнелијем, са којим су га везивали пријатељски односи. Његово схватање Станковићеве идеологије и Јенкове улоге у српској музици уопште се није, дакле, разликовало од назора омладинског покрета, којима је практично у оквиру поменуте проблематике, како се ова одвијала 1875 и 1877 године у Београдском певачком друштву, са својим гледиштем пружао сву своју потпору.

То значи да је негативна оцена Јенкових заслуга на пољу српске музике, изражена у Београдском певачком друштву у периоду, 1872, односно 1875—1877, била последица више фактора: личних нетрпељивости и идеологије романтичног национализма. Макар да су се у Јенковом случају искрено или неискрено служили том идеологијом, само зато да би тиме наступили против Јенка и колико је могуће ограничили његов утицај или га и потпуно истиснули из друштва, што им је 1877 године најзад и пошло за руком, ипак су следили основним смерницама омладинског покрета према којима српска музика треба да буде сасвим српска. И уколико су се њихова излагања односила на српски карактер Јенкове музике и композиција из периода 1863—1877, имала су потпуно право и Јенку нису чинила криво. Јер је одиста тачно да у то време Јенко композиционо још не показује изразитог наслањања на српски музички фолклор, него је углавном још онај Јенко каквог познајемо у доба његовог живота у Бечу. Он се, додуше, развија у техници компоновања и за литерарне основе својих хорова, соло-песама и музике за разне позоришне комаде делимично узима разне патриотске текстове. Али је у музичком изразу у то доба у суштини исти какав је био некад, словеначки и словенски, а не специфично српски. Калик је у својој „Споменици“ записао да „Даворин Јенко не беше човек који је умео и могао наставити и развити овај правац коме је Корнелије ударио темељ, јер није био Србин по пореклу, већ Словенац“.⁴¹⁰) То је донекле тачно, нарочито кад Каликово мишљење о Јенковом композиторском правцу и слеђењу Корнелијевим идејама сведемо на период до краја седамдесетих година. Дотле је Јенко „као одушевљени Словенин“ претежно компоновао „у словенском ду-

ху“,⁴¹¹), па је и са тако усмереним својим композицијама одушевљавао српске масе. Он све дотле није био Корнелијев наследник у идеолошком смислу речи, а ни доцније то није постао у њеном пуном значењу, мада се томе прилично приближио. Отуда је сасвим разумљиво што су извесни кругови у Београдском певачком друштву, мада су их у томе, можда, водили и какви други, лични мотиви, тежили за тим да друштво временом добије човека који би наставио Корнелијеве напоре у њиховом чистом, пуном духу и смислу. После разних неуспеха им је то најзад са Мокрањцем и пошло за руком.

Дотле критике из 1875 и 1877 године нису биле оправдане, уколико су оцењивале Јенков рад на пољу српске музике уопште, а то значи у погледу његовог доприноса српском музичком стваралаштву и његове делатности као диригента. Са својим доласком међу Србе је Јенко пре незнатну српску уметничку музику оживио, са својим композицијама богато умножио и положио јој оне техничке и уметничке темеље на којима се отада могла даље развијати и постајати све самосталнијом. Као хоровађа је јасно показао како треба захватити техничке и уметничке принципе у развијању и подизању певачких хорова. Мада није могао постићи успехе које је желео, он је ипак са певачким хором Београдског певачког друштва практично доказао правилност својих захвата и тиме уједно дао пример другим дружинама како треба да раде. А Јенкову програмску политику треба разумети и са гледишта његове идеологије, која се знатно разликовала од идеологије српског омладинског покрета, мада је и са њом имала доста заједничког. Ако се српски омладински покрет у својој другој фази 60-тих година оријентисао првенствено у српском духу, док му је словенски акценат постао секундарног значаја, Јенко је остао доследан идеологији младословеначког покрета. Он је и даље, кроз сав свој живот, био оријентисан панславистички и утапао се у идеале свесловенске узајамности. За њега се не може тврдити да би намерно давао преимућство словеначком или каквом другом словенском елементу према српском. У том је смислу и усмеравао избор композиција за концерте Београдског певачког друштва, на исти начин или бар слично као некад за концерте Панчевачког српског црквеног певачког друштва и Словеначког певачког друштва у Бечу. Зато на његовим програмима поред српских налазимо и словеначке, и хрватске и чешке композиције, сасвим у стилу његових свесловенских назора које је хтео да спроведе и у свом репродуктивном музичком деловању. Али је у томе наишао на отпор који се уз стицај других, већ поменутих момената нашироко распрео и одвео до осуђивања његовог уметничког рада, иако само са стране неких чланова Београдског певачког друштва. Ипак је био довољан повод за дискусију о проблему Јенковог српства у српској музици и његовог значаја

⁴⁰⁹) Зап. са ванр. скуп. ВПД 6-III-1877, види Манојловић К., исто, стр. 26.

⁴¹⁰) Калик С., исто, стр. 20.

⁴¹¹) Калик С., исто, стр. 20.

за њу. Та дискусија је уопштавањем своје проблематике поставила у неправилно светло сав Јенков рад у оквиру српске музике, испала једнострана и оставила далекосежне последице које су имале не само своје слабе него и извесне добре стране. У сваком случају је докуменат који је у своје доба имао важну моћ и који се не може презрети у оцењивању Јенковог места у српској музици.

С једне стране су догађаји из 1875 и 1877 г. сигурно врло непријатно утицали на Јенка. Он је осећао сву тежину личних нетрпељивости и њихових последица, и вероватно се још јаче повукао у се него раније. С друге стране су пак упозорили Јенка на то да треба у већој мери неголи дотле свраћати пажњу на елементе српског музичког фолклора. Трудио се да своју музику што више приближи осећањима српских слушалаца и да је прожме присним српским духом. То нам нарочито лепо доказује његова позоришна музика, као, делимично, „Врачара“, а још изразитије, рецимо, музика у „Девојачкој клетви“. Но опет тај преокрет није настао нагло, него врло полагано. Удубљивање у мелос српског фолклора, преузимање његовог духа којим је требало да се прожме да би његова музика истовремено била не само израз његове словеначке и словенске него и српске, осећајности и идеологије, вршило се постепено и расло са Јенковим уметничким зревањем. Но још пре него се могло размахнути у свој својој пуноћи и зрелости, поново се размахнула расправа о његовом значају за развој српске музике, уз нарочито истицање питања његовог српства у специфичном смислу његовог музичког стваралаштва.

Године 1887 је певачко друштво „Даворје“, које је Јенка изабрало за свог почасног претседника, подузело акцију за прославу 25-годишњице рада „многа заслужног трудбеника на пољу српске музике г. Даворина Јенка“.⁴¹²⁾ Да би та прослава испала што свечаније, позвали су на суделовање низ певачких друштава. Из концепта посланице се види да је „Даворје“ у ту сврху позвало Београдско певачко друштво, црквено певачко друштво „Корнелије“, типографско певачко друштво „Јакшић“, студентско певачко друштво „Обилић“, Београдско радничко певачко друштво и омладинску певачку дружину „Слога“. Сачувани архивски материјал нам пак доказује да су привучена и друга певачка друштва, као: Српско-јеврејско певачко друштво и Панчевачко српско црквено певачко друштво. Велика већина позватих друштава се одазвала позиву и изразила готовост да учествује у поменутој прослави. Одредили су своје делегате који би учествовали у припремама и споразумно одредили начин на који би поједина друштва допринела Јенковој прослави. Али је у два случаја посланица „Даворја“ изазвала веома занимљиву дискусију и полемику која се, наравно, пренела и на београдску, а свакако и у целу српску културну јавност.

⁴¹²⁾ Сви цитирани документи који се односе на прославу Јенкове 25-годишњице налазе се у архиви ВПД.

Одговарајући на поменућу посланицу „Даворја“ од 16 октобра 1887, претседник Београдског певачког друштва Стеван Тодоровић је 23 октобра писмено обавестио „Даворје“ о одлуци друштва од 21 октобра да Београдско певачко друштво суделује „на двадесетпетогодишњици рада многозаслужног трудебника на пољу српске музике г. Даворина Јенка“. У главни одбор за припрему те свечаности друштво је одредило члана одбора Ђоку Драгутиновића и потпретседника друштва Драгутина К. Петровића. Али изгледа да та одлука није била повољно примљена у извесним редовима чланова или одборника, или пак и једних и других, што нам постаје утолико разумљивије кад се сетимо да је код њих у односу према Јенку остала некаква предрасуда и дуго после његовог изласка из Београдског певачког друштва. Тако се на програмима концерата Београдског певачког друштва уопште не сретају Јенкове композиције после 1877 године. Калик уопште не помиње у својој „Споменици“ прославу двадесетпетогодишњице његовог уметничког рада у оквиру српске музике. Помињући туђе или у туђем духу компоноване песме које је до 1882 године певало Београдско певачко друштво, Калик међу њих убраја и Јенкове композиције „Дунте ветри“, „Хај! Реко нам је“, „Устај рајо“, „Хајд у војну“ и „Богови силни“ за које додаје да су писане у словенско-талијанско-немачком духу. Такође је и у осталом приказивању Јенкове личности, његовог композиторског и диригентског рада Калик често једак и из његових речи се може разабрати нерасположење које је према Јенку владало код Београдског певачког друштва.⁴¹³⁾

Зато је просто чудновато зашто је спрва Београдско певачко друштво уопште пристало да суделује у поменутој прослави. После прве седнице заједничког одбора за ову прославу, друштво је поново расправљало о томе суделовању, очигледно на основу утисака својих делегата Драгутиновића и Петровића. Одлучили су да ће се позиву за сарадњу одазвати само ако иницијативу за прославу преузме само друштво „Даворје“, а не сва друштва заједнички, јер да Београдско певачко друштво „не може ставити г. Даворина Јенка, с његовим радом, на чело српске музике. Овакав рад заједнички пре би доликовао почив. Корнелију“. То значи да се становиште Београдског певачког друштва у овом питању коренито изменило у односу на првобитну одлуку. Из формулације целе одлуке бисмо могли закључивати да је до поменутог становишта Београдског певачког друштва дошло због захтева на заједничком састанку да се из чистог прихода од Јенкове прославе оснује фонд за помагање српских музичара, што је Београдско певачко друштво сматрало „за тако високу циљ“ каква не би могла бити везана са Јенковом прославом. Зато је предлагало да се „Даворје“ ограничи на то да приреди прославу Јенка као свога хоровање и почасног претседника и само би у том случају било вољно сарађивати у прослави. Ову су одлуку потписали, поред осталих, Стеван Тодоровић и Мокрањац, а датира од пре 9 новембра кад је Д. К. Петровић послао већ нову одлуку

⁴¹³⁾ Калик С., исто, стр. 9, 20, 21, 54 сс.

свога друштва „Даворју“, правдајући своје отсуство на заједничкој седници београдских певачких друштава. Иако је као узрок навео да је „спречен својим послом“, стварни узрок је сигурно био у томе што је Београдско певачко друштво практично одбијало даље учешће на седницама заједничког одбора за припремање прославе.

Потпуно једнако гледиште као Београдско певачко друштво и очигледно у договору са овим заузело је у погледу Јенкове прославе и црквено певачко друштво „Корнелије“, које је на својој седници 6 новембра одлучило да ће на тој прослави учествовати само у случају ако место прославе 25-годишњице „рада многозаслужног трудбеника на пољу српске музике г. Даворина Јенка“ певачко друштво „Даворје“ прослави само „двајсетпетогодишњицу рада на пољу музике г. Даворина Јенка“ и да тако место свесрпске прославе приреди само прославу „локалног значаја“. Тако је мотив који је у одлукама водио и Београдско певачко друштво и црквено певачко друштво „Корнелије“ био више него јасан. Оба друштва су одбијала формулацију по којој би Јенко имао какве везе са српском музиком и допуштала само ту могућност да је Јенко деловао на музичком пољу уопште без везе са српском музиком. У томе је водио још један важан мотив. Записник седнице „Корнелија“ од 15 новембра истиче да је на две седнице приређивачког одбора поникла мисао да се приликом Јенкове прославе оснује „заједница свију певачких дружина“ чији би темељ био „чист приход од концерта који ће се том приликом приредити“. То је садржавао допис који је „Даворје“ послало „Корнелију“, које је на то одлучило да јави „Даворју“ да је идеја оснивања такве заједнице поникла још пре него је „Даворје“ позвало певачка друштва на сарадњу за прославу Даворина Јенка, наиме у кући претседника Београдског певачког друштва Стевана Тодоровића, где је одржан састанак претставника појединих београдских певачких друштава. Зато певачко друштво „Корнелије“ одговара да „није истина да је та мисао искрснула у Седницама одбора за прославу двадесетпетогодишњице г. Даворина Јенка“.

Певачко друштво „Даворје“ је реагирало и на одлуке Београдског певачког друштва и на одлуке певачког друштва „Корнелије“. Према првоме се бранило тиме да његов циљ није у прослављању свог почасног претседника и хороваће и да „никад и нигде неће дати свој глас да се ма ко лично слави и преузноси; него ће само гледати на радове и те оцењивати и ако треба славити“. „Даворје“ је сматрало да одлуку Београдског певачког друштва воде лични моменти и зато је у свом одговору између осталог написао и ово: „Личност на страну!“ Такође се супротставило мишљењу по којем Јенко „није радио само на српској музици“ и констатовало да идеја о савезу певачких друштава није искрсла намерно баш у вези са Јенковом прославом, већ због тога што су на седницама приређивачког одбора била окупљена сва певачка друштва и тиме дата најлепша прилика за расправљање и одлучивање о поменутом плану. Најзад је изразило наду да због

тога неће доћи до раздора између два најстарија београдска певачка друштва и да ће се настале несугласице изгладити.

Али ако је према Београдском певачком друштву као најстаријој организацији ове врсте „Даворје“ било доста уљудно и спремно за даљу сарадњу, према певачком друштву „Корнелије“ било је много енергичније и у свом одговору није тражило богзна како љубазне формулације. Љутило се због арогантног тона певачког друштва „Корнелије“: „Да пише једна дружина, која има за својим леђима бар какву такву прошлост, или да пише дружина, која би била меродавна да даје лекције „Даворју“, или на послетку, да се пише оно, што је не ч и м искуством освештано; могло би се и обазирати на то. Али оба поменута акта диктирала је лична мржња а не поглед на српску музичку уметност“. Помињући да по мишљењу певачког друштва „Корнелије“ Јенко није 25 година деловао на пољу српске музичке уметности, „Даворје“ се пита где је онда деловао, „ваљда на хотентотској!“. Констатује да „Корнелије“ Јенку анулира оно што му признају Српска краљевска академија и Српско учено друштво и додаје: „Опрости им сени блажено покојног Корнелија што овако раде и живу у сенци твог светлог имена“. „Даворје“ се у том допису супротставило тврђењу „Корнелија“ да ће Јенков јубилеј бити свесрпски, као и могућности да буде локалног значаја, ако буду учествовале све певачке дружине. Затим је истакло да је Јенко деловао „као Словенац 25 год. на пољу српске музичке уметности, и оно што је урадио, то је целом свету и српству на видику“, питајући певачко друштво „Корнелије“: „А шта урадисте Ви? Није довољно, господо, заклонити се за једно славно име, па добити право на нерад. Гарантовало је да „Даворје“ сада и за убудуће има „стварније погледе и да ће сваком част по заслуги указивати; и да ће мерити рад а не личност“. Зато је енергично одбило подметање као да заступа некакве несрпске правце, како би се то могло разумети из оба поменута дописа „Корнелија“ и како се, вероватно, проносило у српској јавности.

„Даворје“ је такође побијало и тврђења певачког друштва „Корнелије“ у погледу првенства идеје оснивања савеза певачких друштава и констатовало да се о савезу певачких друштава у Београду и неговању и ширењу „српске песме и свирке“ расправљало у просторијама „Даворја“ и да је тај савез већ остварен, „па баш и без те дружине“. Још је нагласило да „није тражен савез за прославу г. Јенка — јер Даворје има снаге да то и само уради. А што су све дружине зване на договор због прославе рада г. Јенка, то Вам је један знак наше толерантности, а не потребе за Вашу помоћ и савете“.

Ова занимљива епизода, која се одиграла приликом 25-годишњице Јенковог уметничког рада међу Србима, карактеристично осветљује не само односе извесних београдских музичких кругова према Јенку, него и односе између појединих певачких друштава. Више није било само питање да ли је и колико је Јенко српски у својој музици, да ли је и колико је учинио на пољу српске музике, већ се појавило и питање престижа извесних дру-

штава у вези са оснивањем савеза певачких друштава. Наравно је у питању борба између Београдског певачког друштва и певачког друштва „Даворје“, која су се доцније спојила у оквиру јединственог, наиме Београдског певачког друштва.⁴¹⁴⁾ Тај значајни акт је извршен 1895 године, док је 1887 г. између оба друштва постојало трење око питања првенства, остварења идеје савеза певачких друштава и у вези са тим добијања доминантног утицаја. У овом трењу је црквено певачко друштво „Корнелије“ играло сасвим споредну улогу и очигледно било само средство којим се у својој тактици послужило Београдско певачко друштво. Тако је већ само по себи било важно питање иницијатора оснивања савеза певачких друштава. Али је, било намерно или ненамерно, постало још важније због тога што се више или мање повезало са прославом Даворина Јенка, што су и Београдско певачко друштво и певачко друштво „Корнелије“ искористили за то да би одједном постигли двоје: одлагање оснивања савеза певачких друштава, чиме би добили у времену те би, можда, Београдско певачко друштво могло преузети иницијативу у своје руке, и манифестовање нерасположења према Јенку уз мотивацију да његов рад није непосредно повезан са развојем српске музичке уметности. Да би притисак на „Даворје“ био што већи, то су разлози које су наводили Београдско певачко друштво и певачко друштво „Корнелије“ одјекнули тако као да се „Даворје“ противи српским смерницама и да је пошло погрешним путем. Начин којим су се та два друштва служила у поменутој афери није био правилан ни уколико се ишло за сарадњом и слогом певачких друштава ни у погледу Јенкове личности и његових заслуга за развој српске музике. У суштини је тај начин био одраз личних интереса и престижа, а у извесном смислу и идеје која се у 80-тим годинама провлачила још из доба романтичног национализма.

Ако је критика Јенковог рада у 1875 и 1877 години, уколико се тицала специјално српске ноте и употребљавања српске народне мотивике у његовој музици, до неке мере била и оправдана, докле је критика год. 1887 имала много мање оправдања. Јенко се у периоду 1877—1887 у својој музичкој творевини већ знатно приближио српском осећању и у истој већ почео употребљавати елементе српске народне песме и игре. Баш 1887 године је, приликом поменуте Јенкове годишњице, „Позоришни лист“ између осталог писао следеће: „Што Јенковој музици даје нарочиту драж и вредност, што је нашој души тако прикладна и што је тако лепо разумемо и волимо, јесте народни језик, којим говори његова уметност; јер из његових мотива истиче чиста народна, словенска душа. Народни мотиви огледају се у свима његовим музичким радовима; његова је музика већим делом израз народне душе, народног осећања, за то и годи толико духу и укусу нашем“. Још тада, кад његов рад ни издалека још није био закључен, исти је лист истом приликом записао да ће у историји му-

⁴¹⁴⁾ Упор. Калик С., исто, стр. 94.

зичке уметности Срба његово име бити забележено на првом месту. Макар да је мишљење „Позоришног листа“ о Јенковој музици било, можда, унеколико претерано, оно је углавном правилно и оправдано. Приликом Јенкове 25-годишњице су и многи други српски листови писали у истом духу. Истицали су да се сва његова дела „одликују скроз народним духом“,⁴¹⁵ да се трудио „да се уживи у дух народне мелодије“,⁴¹⁶ иако је у погледу српског акцента понешто и грешио, „да уздиже српску песму и постави за Корнелијем темељ, на ком ће се зграда српске уметности подићи“.⁴¹⁷ Тако су Јенкове заслуге год. 1887 биле већ добро познате и признате, и зато је особито карактеристично што га је лист „Немања“, који је излазио у Бечу, доносио уз извештај о његовом раду и његову слику означио као „српски музичар“! То значи да су га, у тренутку кад су у Београду оспоравали његов рад на пољу српске музике, бечки Срби називали српским музичарем, што је стварно и био. Али је потребно напоменути и утврдити да је његов рад и значај оспоравао само део српских, или боље рећи београдских, музичара које су у том погледу водили мање стварни, а више лични мотиви. Па и да у то време у Јенковој музици није било српског духа и каквих било елемената српске народне мотивике, он се толико трудио на пољу српске музичке репродукције и продукције да би и без поменутих чинилаца довољно допринео развоју српске музичке уметности, а свакако бар толико да би се стварно морале признати његове заслуге у том правцу, макар и у ограниченом смислу. Ипак је поред противника иза Јенка стајала јака група оних који су му његове заслуге на подручју српске музике у целини признавали и који су знали ценити његов огромни рад који је до те године обавио. То су били људи из „Даворја“, па и из других београдских певачких друштава, како доказују поменути документи, а исто тако и људи из редова Српске краљевске академије и Српског ученог друштва, остале интелигенције, а особито српске народне масе које су са одушевљењем примале Јенкову музику и песме. Тако 1887 године ни с које стране није било умесно порицање ефеката Јенкових настојања на пољу српске музике, а то још мање кад имамо у виду да о оправданости таквих негација можемо само делимично говорити у случајевима критике из 1875 и 1877 године. Већ свих тих двадесет пет година које је Јенко посветио развијању српске музике многим је било сасвим јасно какав је његов значај. Већ 1865 године је неки писац тврдио да Панчевцима треба честитати што су добили у Јенку таквог мајстора музике и певања, а са њима и све српство. Поред тога је писао да му се неки Словенац, који је живео у Панчеву, жалио да су Срби отргли Јенка од његове уже домовине, на што

⁴¹⁵) Позориште, X, бр. 15.

⁴¹⁶) Карић В., Србија, опис земље, народа и државе, 1887, стр. 307—8.

⁴¹⁷) Немања, 1888, II, стр. 46.

му је овај одговорио да сад Јенко има захвалнији и часнији задатак да служи слави заједничке југословенске домовине. Овај непознати, али по свему изгледу панславистички оријентисани, писац, је правилно схватио Јенкову улогу и правац који је Јенко уводио у српску музику.⁴¹⁸) Откад је крајем 1862 године дошао међу Србе, није изменио свој правац, већ га је стално усавршавао, клесао самог себе и своје уметничке погледе, чиме је повећавао значај свог рада у оквиру српске музике.

Јенкове противнике су у њиховом ставу, вероватно, водили разноврсни разлози. Морамо их тражити и у Јенковој личној природи, у његовој самовољи и непопустљивости, истрајности на гледишту да је он једини ауторитет за одређивање смерница по властитим уметничким начелима. То су нам довољно јасно доказали случајеви из Београдског певачког друштва, иако се то његово гледиште доцније, кад је у Српској краљевској академији сарађивао са Маринковићем и Мокрањцем и кад се већ може говорити и о његовој толерантности у процењивању разних конкретних музичких питања, показује у друкчијој светлости, ипак је оно у много чему било повод за разна лична гложења. А ова су, изгледа, била утолико изразитија уколико су се Јенкови противници мање прилагођавали његовим захтевима и принципима, па су из чисто личних разлога постајали необјективни и према Јенковом раду. Затим треба имати у виду и чињеницу да се појединци нису слагали са његовом музиком било због тога што је за једне била сувише модерна, за друге сувише конзервативна, а за треће премало српска и сувише удаљена од правца који је наговестио Корнелије Станковић. Поред тога треба рачунати и са могућношћу да овом или оном музичару или немумичару Јенко није био симпатичан због улоге коју је играо као — можемо рећи — званични композитор. Код владајућих кругова је уживао сва признања и уважаења и, ако је желео, могао је у свим музичким питањима играти прву улогу, што он стварно није злоупотребљавао. С обзиром на чињеницу да деценијама није било никога ко би га могао стићи или чак и престићи, могао је неограничено владати у Народном позоришту у погледу музичке делатности, као што је у целини владао и целом српском вокалном музиком све до појаве Мокрањца и Маринковића. Његов утицај у том правцу није опао ни са стваралаштвом Мокрањца и Маринковића, јер су његове песме спонтано улазиле у народ и постајале популарне, тако да су своју ваљаност задржале и дуго после Јенкове смрти. Из свега тога су могла избити лична незадовољства која је, вероватно, — бар у неким постојећим, режиму ненаклоњеним круговима — повећавало и то што је Јенко у извесном смислу био врло прилагодљив. Иако је у сржи остао идејни присталица младословеначког покрета, а тиме унеколико и присталица српског омладинског покрета, од овог последњег се све више удаљавао, нарочито последњих година свог боравка у Београду, онда кад је утицај Уједи-

⁴¹⁸) *Serbische Briefe, Slavische Blätter*, 1865, стр.171—2 (уоп. *Correspondenz der „Slavischen Blätter“*).

њене омладине српске видно опадао. Политички иначе сасвим пасиван, он је примао знању стварно стање српског друштва и на-слањао се онамо где је осећао јаче залеђе. Није нам могуће прецизирати да ли је то радио свесно и намерно или не, јер о томе немамо никаквих писмених докумената. Али је стварно факат да је написао више композиција са којима је прослављао тадашње владаре, као, например, хор „Поздрав кнезу (Михаилу), увертиру „Милан“ и доцније „Александар“, а свој оп. 4 је посветио кнезу Михаилу. Сигурно се овим није препоручио појединцима, нарочито револуционарно расположеним омладинцима. Тако нам негативни став према Јенковом музичком стварању и целокупном раду из 1875, 1877 и 1887 године, ускогрудност коју су при томе показали Београдско певачко друштво и црквено певачко друштво „Корнелије“, као и доцније испаде против Јенка, објашњавају многи чиниоци, од којих су извесни сасвим неоправдани, а други ипак делимично основани.

Крајем прошлог и почетком данашњег столећа појавиле су се прве озбиљније, стручњачки усмерене критике Јенковог рада које су начеле питање његовог акцента у вокалној музици и хармониске структуре. Кад имамо у виду то да дотада српска музичка критика, тако рећи, није ни постојала, ове критике су, без обзира на чињеницу што су заборављале на специфичне услове под којима се Јенково музичко стваралаштво развијало и да у врло уопштеној и премало конкретној анализи Јенковог стварања нису биле ни доста прецизне ни сасвим правилне, ипак биле први значајнији допринос оцени Јенковог целокупног рада. У погледу времена оне су дошле сувице касно, онда кад је Јенко већ закључивао своје стварање и кад више није могао да уважи њихове констатације. Тако је, истину рећи, пука штета што Јенко у доба свог највећег стваралачког полета није имао на расположењу критику која би га упозоравала на недостатке, давала му потстрека и тиме га водила све већем усавршавању. Био је у правом смислу речи остављен сам себи, сам је тражио узоре и властити пут и поред квалитативних ствари је могао писати и такве које нису имале особите вредности и настајале су услед нужних потреба Народног позоришта. Да је тада постојала оштра и стварна критика, могла би му у таквим случајевима много користити као регулатор и Јенко би несумњиво промислио пре него би пустио у јавност ову или ону своју композицију уз разне позоришне комаде. А овако није било никога ко би га критиковао и у извесним случајевима и осуђивао, па је Јенко могао да свој пут настави у том правцу а да за то никоме не одговара. Једина, иако углавном необјективна, упозорења биле су поменуте критике и полемике из 1875, 1877 и 1887 године. Иако су код њега изазвале непријатна осећања, иако су их диктирали и сасвим нестручњачки моменти, ипак су у извесном погледу биле корисне за даљи Јенков развој.

Већ су и критике његовог рада из поменутих година Јенка неопходно довеле на размисаљање о питању њихове основаности, и

резултат тог размишљања било је све јаче Јенково приближавање српским осећањима. Затим је 1887 године, кад је у свом продубљавању у српску народну мотивику и преношењу њеног духа у своју музику доспео прилично далеко, становиште Београдског певачког друштва и певачког друштва „Корнелије“, вероватно, још више убрзало све изразитију Јенкову повезаност са духом српске народне песме и музике. Свакако је, наравно, само по себи јасно да таква оријентација није била искључиво последица критике Јенкове музике, него и првенствено последица његовог све изразитијег срастања са српском средином и све дубљим уметничким дозревањем. И баш је у том стваралачком периоду, у доба после 1887 године, написао дела која су у погледу употребе фолклорне мотивике и повезаности са духом српских осећања најизразитија, као, рецимо, музику за „Бида“, „Благо цара Радована“ и „Потеру“, и увертире „Бида“ и „Потера“. Још је занимљиво напоменути да је овако оријентисана Јенкова музика настала у доба кад је Мокрањчева идеологија у српској музици почела постајати све значајнији и актуалнији фактор и кад се Мокрањац и Маринковић све јаче афирмирају као карактеристични претставници српског националног музичког стила. Њихов, а особито Мокрањчев, рад морао је нагнати Јенка на размишљање, јер је тај рад био тако карактеристична појава да га није могао презрети. Иако му идеолошки није следио онако како је Мокрањац замишљао, па и остваривао, национални музички стил, ипак је на њега несумњиво утицао тако да се са том идејом још тешке спојио и на свој начин је пласирао у своме музичком стварању. Тако је његово прелажење у српски национални музички стил, чије се контуре већ рано наслућују код Јенка, оплођено разним потстицајима и органски повезано са композиторовим уметничким развојем постајало све очигледније и све конкретније. А у периоду његове уметничке зрелости је дало конкретне доказе да је ту идеју схватио у суштини и тиме се стварно уврстио међу композиторе који су крајем столећа оживили и употпунили Корнелијеве идеје, из теорије их пренели у праксу, почињући их свестрано и плодно остваривати. Наравно да се не може тврдити да је Јенко био типичан претставник српског музичког национализма, онако како је то био, напр. Мокрањац. Али је он у сваком случају био композитор који је прихватио извесне карактеристичности тог правца уобличавања, разумео их на свој начин и ефикасно спровео у својој музици са којом, додуше, није створио узорне примере српског музичког национализма, али је у њој наговестио оне главне одлике које не допуштају порицање српства у Јенковој музици, дух и српску мотивику који се одражавају из ње. То, наравно, не вреди за све Јенкове уметничке умотворе, него само за поједине примере, који су пак сасвим довољни за доказ да је Јенко и са те стране доприносио српској музици те да ни 1887 године питање српства у његовој музици и њеног значаја за развој српске музичке уметности у ужем смислу није више било на месту, акамоли да би се постављало после тога периода.

У истом периоду кад је створио своја најкарактеристичнија дела у правцу националног музичког стила, Јенко је написао и

остала своја најзрелија дела која не одликује изричито наслањање на српску народну мотивику, него исклесани технички, формални и мелодиски основ. У том погледу је најзначајнија његова музика за „Прибислава и Божану“. Све од почетка формално, хармониски и мелодиски једноставних будница и љубавних песама, прожетих топлим лирским осећањем, преко читавог низа химни и разних пригодних композиција, увертира и дугог низа мимике за разне позоришне комаде, Јенко се постепено уздизао све више, док није последње деценије прошлог столећа, закључујући свој стваралачки рад, написао композиције које су у погледу савршенства одраз његовог највишег стваралачког успона. Уз њих и уз поглед унатраг најлакше можемо прегледати његов композиторски рад, који целом својом развојном линијом показује да је Јенко, свестан специјалних услова под којима се одвијало његово стварање, прешао својствени пут. Не напуштајући оквир романтичне идејности у уобличавању, он се методски приближио новоромантичном конструисању: све чешћим уношењем хроматике, све распреденијим мотивским основима са изразито драмским акцентом, начином схватања архитектонског формирања и све чешћим инструментациским новитетима, нарочито оствареним у музици за „Прибислава и Божану“. Од једноставних хармониских основа које некад скоро нису ни познавале модулација и више-мање се ограничавале на степене лествице, током година је постајао све компликованији. Модулације су постајале све чешће и занимљивије, хармониске творевине све изразитије и богатије, мелодика све карактеристичнија, мада није напустила принципа што веће мелодиозности, ритмика све шаренија, а инструментација све духовитија и индивидуалнија. Све више је тежио већим музичким формама, хтео је да се исповеда у оној ширини коју је носио у својим осећањима, али се, с обзиром на техничке услове који су га у стварању спутавали, управо никад није могао сасвим размакнути. Упркос томе што је у тој тежњи прелазео из осећања у осећање, наговештавајући то честим променама темпа, његова зграда је у суштини остала пластична и достигла потребно јединство у својој целини. Да је Јенко имао боље развојне услове и да није морао непрестано рачунати са стварним могућностима које нису допуштале превелике скокове и неизводљива дела, свакако би знао створити још већа, технички савршенија и формално шира, а тиме и изражајно карактеристичнија музичка дела. Али он је био одраз свога доба, те тако треба и тумачити његово музичко стварање, како оно које је, упркос ограниченим могућностима, достигло знатан квалитет и које у српској музици претставља значајне тековине, тако и оно које је настало, такорећи, узгредно и из нужне потребе, те није пресудно за оцену Јенковог музичког рада као целине.

Јенко је у уобличавању био претежно хомофоничар, композитор изразито вертикалног осећања. Ипак у извесним његовим вокалним, а још више у инструменталним, композицијама наслућујемо и основе полифоничког уобличавања, линеарног грађења, и то нарочито онде где наговештава симфониске захвате, и тежи

да се што више распева. Питање је како би се у том погледу развијао да је имао све потребне могућности. Он би, вероватно, као изразит романтичар, углавном остао хомофоничар, што нам потврђује цео израз његовог уобличавања. Његово стваралаштво показује у изразу све већу самосталност и све више ишчезавање утицаја који су у почетку његовог рада били доста снажни и очигледни. Иначе треба још једном подвући да се ти утицаји, од Глука преко Шуберта, Вебера, Менделсона, Сметане и других, па све до Вагнера, претежно односе на формалне и техничке композиционе стране Јенкове музике, а много мање на његов израз. Али су били бар толико схватљиви као што су разумљиви код већине композитора који не иду сасвим својственим путем и не стварају нове личне стилове, облике и техничка средства и нису револуционари у чистом и правом значењу те речи. За Јенка су још схватљивији. Он је живео и радио далеко од културних центара у којима се кретао нови музички живот и доносио све новије назоре у уобличавању. Више или мање је морао црпсти из искуства свог некадашњег живота у Бечу и Прагу и прилагођавати се својој културној средини, у којој није могао експериментисати са западноевропским музичким новостима, ако је желео постићи успех и нормално уравнати развојни пут српске уметничке музике. Упркос томе је, у границама које су допуштали поменути услови, следио новом развоју западноевропске идеологије, делимично усвајао нова искуства и резултате. Поред свих утицаја, он није постао епигон, већ се изражајно формирао сходно својим осећањима и назорима, својој српској средини и културној оријентацији. Његов музички израз је доиста његов, словеначки, српски и словенски, како га је схватио кроз своју индивидуалност, пренео га у своје стварање и тиме му утиснуо свој печат. Разумљиво је да, наравно, ово треба схватити у ширем значењу речи и уопштеније, и образложити творевинама које претстављају степеновање његовог композиторског раста. Па и у том смислу је довољно да Јенка оценимо као изразитог, уметнички значајног ствараоца са оригиналном, опсежним инвенцијом; као композитора који је уметнички био карактеристичан не само у оквиру тадашње српске музике већ и ако га меримо ширим уметничким мерилима. Оно што најбоље одликује једног композитора свакако је његов израз, док су техника, савршенство уобличавања и слични елементи помоћна средства која за стваралаштво претпостављамо и која омогућавају да се са њима стваралачка снага композиторова ослободи у целини и добије што адекватнији спољашњи лик, али нису примарног значаја, јер овај припада стваралачком изразу. Ако је овај оригиналан и свеж, музичке творевине ће остати свеже и стећи трајност током деценија, па и дужице. Тако уз своју животну снагу доказују и своју уметничку вредност, јер потврђују да су настале из унутрашњих потреба, из истинских осећања творца у коме су клијале, дозреле и коначно се излиле у ову или ону композицију. Свакако Јенка нећемо поређивати са великим ствараоцима бесмртних умотвора који су претстављали узорна дела за многа поколења. Но ипак се мора рећи да је његова музика у многим погледу још и данас жива и

свежа, и да је то доказ њене уметничке вредности, а не само историског значаја. Коњовић је мишљења „да би избор његових композиција, приређен с пажњом и обучен у данашње музичко рухо, приказао Даворина Јенка у истини као једног од највећих композитора словенског југа у старијој нашој генерацији“⁴¹⁹). То је потпуно тачно, јер у Јенковој музици има толико присног осећања и толико оригиналне снаге да би у савременој преобласти, без обзира на снажни развој музике од његовог времена до данас, поново оживела и тиме најјасније потврдила значај који је имала у своје доба. Истовремено би у извесној мери освајала и данашње слушаоце, јер присно осећање чува своју вредност и способност да оплемени слушаоце и после дугих деценија иза свога постанка.

Јенков композиторски рад је оријентисан у првом реду на подручје хорске и позоришне музике, соло-песاما и увертира. Камерну музику није неговао, као ни симфониску, нити композиције за разна инструментална солистичка извођења, а у суштини ни клавируску музику, која се више-мање ограничавала на приредбе народних песама или на пратњу уз ховоре или соло-песме. Ту, наравно, настаје питање на коме је подручју његов рад био важнији: да ли на вокалном или на инструменталном. Уколико је у питању оквир српске музичке уметности, Јенков рад на инструменталном подручју био је бар једнак или чак и важнији од оног на вокалном. Ако је својим хоровима и другим песама одушевљавао српске народне масе, он је својом инструменталном музиком начео ново поглавље српског музичког стваралаштва. Са гледишта његовог личног развоја, уметничке важности и квалитета свакако је његово компоновање на пољу инструменталне музике несумњиво важније од његовог компоновања на вокалном пољу. У инструменталној се музици боље разрастао и свој музички израз исклесао много боље неголи у вокалним творевинама. Иако је компоновање хорова и соло-песама за дуги низ година претстављало једино подручје његовог стваралачког деловања, он је тек на инструменталном пољу нашао право поприште на коме се стваралачки могао широко размахнути и остварити своје уметничке напоре, не напуштајући вокално стварање, уско повезано са позоришном музиком. Између Јенкових вокалних и инструменталних творевина постоји на изглед некаква равнотежа. Изгледа као да су играле подједнаку улогу у његовом компоновању. Али се пажљивијим погледом на њих одмах увиђа да се у инструменталној музици изразио Јенков уметнички лик много потпуније неголи у вокалној и да је она била и развојно важнија од стварања на вокалном подручју. Иако бисмо, можда, хтели Јенкову инструменталну творевину сматрати нужном и органском допуном вокалне, то не би било тачно, изузев утолико уколико бисмо је мерили према дејству на широке редове слушалаца.

Из свега горњег произлази да Јенков композиторски рад већ сам по себи има извесну вредност и без обзира на то да ли се развијао у оквиру српске или словеначке музике. Наравно да тај рад

⁴¹⁹) Коњовић П., исто, стр. 49.

добива и нарочити значај са гледишта важности коју је имао у развоју српске и словеначке музичке уметности. Ту је потребно претходно се дотаћи проблема који је постављен у вези с оцењивањем Јенковог рада у српској музици.

Осамдесетих година прошлог века су се једином дотадашњем композитору већег формата, Јенку, прикључили Мокрањац и Маринковић, са којима је српски композиторски рад још јаче оживео и почела се систематски и по плану спроводити идеја српског музичког национализма. Сачувано градиво и горња излагања доказују нам да је Јенко сасвим са симпатијама пратио њихов рад, не осећајући се погођен у том смислу да би њиховим ступањем у српски музички живот његов утицај и значај био умањен. Но и без обзира на то шта је у том погледу мислио Јенко или шта су о томе мислили други, потребно је одмах нагласити да би тако постављено питање, као упоређивање Јенка са Мокрањцем или Маринковићем, било сасвим погрешно. С једне стране је поље њиховог деловања било прилично различито, — чак се са тог гледишта међусобно разликују Мокрањац и Маринковић, а још се више разликује Јенко у поређењу са обојицом. С друге пак стране ова тројка претставља временски две различите генерације, од којих је свака донела своје погледе, своје назоре о уметничком обликовању, који у извесном погледу луче Мокрањца и Маринковића, као и Јенка од обојице њих. Али упркос свим тим разликама, Јенка су са Мокрањцем и Маринковићем везивале извесне заједничке црте. Са тиме што се Јенко приближио духу српске народне мотивике и тај дух и мотивику почео уносити у своју музику, мада најчешће у стилизованом облику, он се идејно приближио Мокрањцу и Маринковићу, а особито Мокрањцу, односно духовном оцу овога Корнелију Станковићу. Додуше су методи којима се служио у својим уметничким творевинама били друкчији од Мокрањчевих, али су у основама тежили истом циљу и служили истој идеологији. У ограниченом смислу се и Јенко признавао за присталицу идеологије српског музичког национализма. И још више! Чињеница што је своје узоре почео тражити у елементима српског музичког фолклора и своју музику прожимати духом српских мисли и осећања још пре Мокрањца, убедљиво нам доказује да је Јенко први, после Корнелија, почео да доприноси темељима оне идеологије из које се доцније почела све изразитије и значајније клесати идеја српског музичког национализма. Ако није наставио путем Корнелијевих идеја, нити је у чистом значењу речи био његов наследник, што су му током других деценија пребацивали извесни музички и изванмузички кругови, он је ипак схватио главну Корнелијеву идеју и делимично је и остварио у својој музици, мада на начин како ју је сам разумео и осетио у себи. То му је, вероватно, било утолико лакше што је сигурно већ познавао конкретна достигнућа извесних претставника романтичног музичког национализма словенских народа, а међу њима нарочито Сметане. Сва та сазнања и утицаји нису прошли мимо њега и он се на њих угледао, нарочито на Сметанину музику. Наравно да није познавао назоре чланова руске петорке која је са својим романтич-

нореалистичким назорима продрла у Европу много доцније. Без обзира на питање ко је у конкретном погледу прихватања основних карактеристика музичког национализма на њега стварно утицао, неоспорна је чињеница да их је у своју музику уносио, најпре скромно и недоследно, а затим све опсежније и изразитије и особито се у том правцу уобличавања уздигао у музици за „Бида“ и „Потеру“. Дакле, између њега с једне и Мокрањца и Маринковића с друге стране није био неки повор који би их оштро делио у две идеолошке сасвим супротне композиторске групе.

Питање ко је више допринео српској музици, Јенко или Мокрањац и Маринковић, било би умесно само кад би се ограничавало на то ко је у својој музици био изразитији и приснији Србин. Нема сумње да са те стране већи удео припада Мокрањцу и Маринковићу, мада и Јенкове композиције много где прожима српски елеменат. Но и кад би било умесно, такво питање не би било правилно ако би претстављало једини критеријум за упоређивање те уметничке тројке и за оцену њеног рада. Па ни у томе облику не би било правилно, јер основа оцењивању Јенка или Мокрањца и Маринковића не може бити упоређивање постигнућа једног, другог или трећег, јер је сваки од њих тројице дао српској музици највише што је могао и знао. Сва тројица су обогатили српску музичку културу, сваки од њих је њеној згради допринео значајан удео са којим се развијала, утврђивала и уздизала. Зато се, дакле, не може питати ко је од њих тројице заслужнији. Но опет је сасвим тачно да при погледу на Мокрањца и Маринковића „ни један ни други нису могли да даду оно што је био дао, и што би још био давао Даворин Јенко. Они су били и остали хорски композитори *par excellence*, док је Јенко био недостижни стваралац и вокалних и инструменталних облика, способан да и позоришту ванредно корисно служи“⁴²⁰). Ако Мокрањчево дело одликују финесе хармониских стилизација и ако се исто згуснуло у уметнички савршеним и величанственим руковетима; ако из Маринковићевих композиција звучи ширина оригиналних осећања, — онда Јенкову творевину одликује, уз богату инвенцију, изванредна плодност и широкопотезност с којом је Јенко посезао на разна композиторска подручја и стварао дела из којих „избија права и чиста музичарска природа, непосредна музичка фантазија која на махове хоће да се успне и до монументалности“⁴²¹). Тако је сваки од те тројице имао своја преимућства и сваком од њих припада значајна улога у развоју српске музике, улога коју не умањују делимично различити назори, ни недостаци у формалном изграђивању овог или оног, нити време које их је раздвајало. Напротив, ту треба уважити и то да су Мокрањац и Маринковић ушли у српску музику кад им је Јенко са својим радом већ припремио терен и створио извесну традицију које он сам приликом свог уласка у српску музику није нашао, бар још ни издалека у довољној мери. У том погледу Јенку „поређењу са Мокрањцем и Маринковићем, право рећи, припадају извесне предности које осо-

⁴²⁰) Милојевић М., исто, стр. 290.

⁴²¹) Милојевић М., исто.

бито осветљавају његово место у развоју српске музичке уметности.

Последње две деценије прошлог века су Јенко, Мокрањац и Маринковић претстављали три најзначајније личности српског музичког живота. Њих је повезивало неке врсте стручно суделовање, мада оно вероватно није било богзна како опсежно. Ту сарадњу, која је између Јенка и Мокрањца била јача неголи између Јенка и Маринковића, није кварила ни чињеница што се Мокрањац као хоровађа Београдског певачког друштва 1887 године налазио међу потписницима познатог дописа певачком друштву „Даворје“, којим је Београдско певачко друштво порицало Јенку право да стоји на челу српске музике. Исто тако ја није кварила ни Мокрањчева критика Јенкове „Сеоске лоле“, која је, упркос признавању Јенкових заслуга и љубазном тону, била врло оштра и осуђивала како Јенков несрпски акценат тако и хармониску и мелодиску структуру песама у „Сеоској лолџ“. Изгледа да је, упркос својој великој осетљивости, Јенко био довољно широкогруд и сматрао Мокрањца, који је некад бранио његова уметничка начела, творцем који углавном правилно разуме и оцењује његове заслуге за развој српске музике.

Јенко је са својим радом широко и значајно посегнуо у српски музички живот. Као репродукцент је својим хорским деловањем у Панчевачком српском црквеном певачком друштву, Београдском певачком друштву, певачком друштву „Даворје“ итд. знатно уздигао српску хорску репродукцију, у техничком и уметничком погледу јој показао путеве којима се мора развијати ако се жели подићи на већи и квалитативнији ниво. Поставио је темеље на којима се доцнија српска хорска продукција подигла на висок степен и својим примером потстакао друга, постојећа и настајућа српска певачка друштва да им почну следити. Исти значај има и његов рад на развоју певачког хора и оркестра Народног позоришта, са којим је припремао темеље српској позоришној музичкој репродукцији у модерном смислу речи, као и његови напори на пољу васпитања солистичког певачког кадра у оквиру београдског Народног позоришта и изван њега. С једне стране је његов репродуктивни музички рад био веома опсежан, а с друге и необично важан за развој целе српске музичке репродукције. С те стране је учврстио раније оскудну традицију и у српској музичкој репродукцији отворио нову еру која је постала основ за даљи и убрзани развој почетком XX столећа.

За развој српске музичке уметности је још значајнији Јенков композиторски рад. Он је први почео систематски неговати и развијати српску уметничку музику, којој је већ у самом почетку дао низ хорова и соло-песама. Трудио се да развије и учврсти подручје соло-песама с клавиром, а са својим увертирама је дао прве озбиљне, значајне и квалитативне примере инструменталне музике код Срба, као што је написао музику за многа позоришна дела и дао прву оперету у оквиру српске музике. Његов позоришни рад је значајан са више страна. Са њиме је одушевљавао српске масе и много допринео васпитању српске омладине, опле-

мењујући је и развijaјући естетички укус слушалаца и полако их оспособљавајући за све позитивније схватање музичких новости европског Запада; са њиме је припремио терен за нове музичке правце у српској музици крајем прошлог и почетком данашњег столећа. Он је био онај који је са Мокрањцем и Маринковићем клесао услове за развој модерне српске музике. У извесном погледу је практично почео оживљавати основне битности Корнелијевих идеја и међу првима почео у својој музици остваривати основне потезе музичког национализма, иако га је друкчије схватао неголи Мокрањац. Његов композиторски рад је са сваке стране био од огромног значаја за развој српске музичке продукције, која се крајем прошлог столећа никако не би могла тако успешно развијати и усмеравати без Јенкових напора, без основа и традиције која је плод Јенковог композиторског рада у великој, мирно можемо рећи и у највећој, мери. Његов композиторски рад није утицао само на све већи пораст певачких друштава, него је тежио и све брже усавршавању оркестра. А тиме је, поред оног чистог значаја који има за развој српске музичке творевине, и композиторском страном утицао на развој српске музичке репродукције, која је, опет, повећавала потребу што бројнијег српског композиторског кадра, који се стварно и почиње јављати крајем 19 века у много опсежнијој мери. Тако је Јенков утицај на развој српског музичког живота друге половине прошлог и почетком 20 века био и свестран и позитиван.

Већ сам напоменуо да Јенкова музичка творевина има и своје махне као и своје добре стране. Ових последњих је свакако више, и зато треба Јенков композиторски рад оценити, углавном, као квалитативан, технички и формално, а с обзиром на музички развој културне средине у којој је радио и као напредан. Свакако по ширем, европском мерилу Јенко не би испао револуционар, али је по српском мерилу, које треба примењивати на доба његовог деловања, несумњиво био револуционар, стваралац који је у српску музику унео нове погледе, развијао нова композиторска подручја којих дотле није било, пробијао пут за нови развој који је коначно довео до висине на којој се српска уметничка музика изједначила са западноевропском. Зато му с те стране припада и специјални значај у развоју српске музике, који његова оригинална самониклост само још учвршћује, потврђује и проширује, као и чињеница што је Јенко у свом композиторском раду тежио за тим да би се, упркос томе што је био продукат свога времена и услова под којима се развијало његово стварање, приближио новим музичким резултатима и њима обогатио своју, а тиме и српску музику. Додуше он то није ни могао у целини постићи, али је и у оквиру романтичне стилске идеологије, која се покаткад приближавала новоромантичној, створио низ значајних дела, типичних како за његову словенску осећајност тако и за духовни лик српске музике из друге половине 19 века.

Уз тај велики Јенков значај за српску музику, некако се просто губе његови доприноси словеначкој музици. Ту пак треба

одмах нагласити да је Јенкова делатност на пољу словеначке музике била временски врло ограничена, а тиме је био ограничен и његов утицај на њен развој. У 60-тим годинама прошлог века је додуше, словеначкој музици дао низ соло-песама и хорова, и био један од првих словеначких композитора који су започели период романтике у словеначкој музици. Овим својим радом је делимично утицао на доцнији развој словеначке вокалне творевине, нарочито уколико се то тиче формирања свежег, неизвештаченог музичког израза и ослањања на народну осећајност. Али се тај утицај временом изгубио, и то утолико јаче што су централне композиторске појаве у словеначкој музици последњих деценија прошлог столећа постајале снажније. Овом опадању Јенковог утицаја је много допринело његово отсуство из старе домовине. Са овом је он сачувао многе везе и у њу се повратио крајем свога живота. Али је изгубио конкретне додире са словеначким композиторима и из њих се издвојио кад се сасвим усидрио међу Србима и посветио им сву своју пажњу и све своје стваралачке способности, иако је и доцније компоновао понеке словеначке текстове. Ипак је задржао глас напредног словеначког композитора, израслог из младословеначке генерације, те су његове словеначке, као и српске, композиције певане по целој Словенији током деценија, па се чак и данас певају. Својим радом на пољу словеначке музике, он је у њеној историји задобио несумњиво значајно место. Упркос чињеници што је на словеначку музику и развојно утицао и што су неке његове песме, међу којима је и „Напреј“, играле важну улогу у борби за народна права Словенаца, ипак је његов значај за словеначку музику много мањи од оног за српску. Ипак је првенствено био српски композитор и у том оквиру је својим трудом и успесима створио карактеристичније и важније место него што би га могао имати да је остао у старој домовини и кад би његов рад био посећен развитуку словеначке музике. Српска средина му је нужно одредила улогу водеће музичке личности у својој музици другом половином 19 века и у том погледу му пружала услове какве, с обзиром на развојне могућности словеначке музике истог времена, не би могао имати, па чак ни онда кад на његов музички рад не би утицали никакви изванмузички, културнополитички моменти тадашњег водећег словеначког друштва.

Јенков музички рад и заслуге за развој и српске и словеначке музике специјално карактерише једна занимљива посебност. Јенко је био музичар чији је сав рад прожимала идеја свесловенске узајамности. Ову је он спроводио где се год то могло, јер је била битни, органски потез његове целе идеологије. Примећујемо је у његовом музичком изразу, у избору текстова који су служили као основа његовом вокалном стварању, у стварању концертских програма, у његовом организационом деловању. Током свога деловања у Београдском певачком друштву је са њом често долазио у сукоб, а можда и каткад касније, и баш су му због ње пребацивали да је сувише словенски и премало српски и то не само, можда, у својем музичком стварању, него и у ори-

јентацији својих уметничких принципа и програмске политике. Ипак ју је у себи носио кроза сав свој живот, хтео је да му буде део његовог музичког стварања као што је била саставни део његове личности. Тако је Јенко у музичком погледу, после времена присних односа између Вука и Копитара, развијених у бечкој културној атмосфери, био прва значајнија личност у оквиру културних веза Срба и Словенаца. Трудио се да што више доприне се томе да Срби упознају словеначку и Словенци српску музику. Тако су се зближавали баш онда кад је сарадња југословенских народа била од особитог значаја, упознавали се, мењали своје културне тековине и вредности. Оправдано можемо истаћи да иза њега није било ниједне музичке личности која би се у том правцу толико трудила и постигла такве успехе. А Јенко је уствари пошао и даље. Југословенски дух је уносио и у своје творевине, и поједине примере његове музике јасно карактерише та идеологија. У овима налазимо како српски тако и словеначки и словенски израз. Тиме је Јенко постављао темељ оној мислености која је била оријентисана у правцу тражења некаквог свесловенског, односно јужнословенског националног музичког стила, и то не у оном смислу који вреди за типичност неког одређеног националномузичког стила, него у широком смислу преплитања словенског и јужнословенског духа у музичком стварању. Та идеја је била карактеристична како за Јенка човека тако и за Јенка музичара. У својој музици ју је заступао више или мање свесно, што је с обзиром на то што је била једна од компетенама његове душевности, сасвим разумљиво.

Јенков животни рад карактерише непрекидна борба за остваривање уметничких начела за која је био уверен да су правилна, мада је допуштао и друга, па им покатак чак и следио у извесним границама. Прати га опсежно музичко деловање све од гимназиских година преко младићки размахнутог живота у Бечу и кратког боравка у Панчеву, све до Београда, где је проживео преко четрдесет година. У читавом том раду су наступали многи позитивни и негативни чиниоци који су, у већој или мањој мери, утицали на размах, квалитет и правац Јенковог репродуктивног и продуктивног, као и организационог музичког деловања. Показују се и у његовом личном карактеру, у његовим захватима усмеравања и извођења уметничких принципа, а исто тако и у његовим композицијама, које су одраз његове личности и света у великом као и у малом. У њима се јасно осећају све танчине његове уметничке суштине и идејности, као и средине у којој је живео и којој је посвећивао сав свој живот. Ова је његовом раду ударила необично карактеристичан печат, удахнула му свој дух, своје мисли и осећања. Но и поред свих тих утицаја Јенко је остао индивидуалан, и његова личност се осећа из целог његовог уметничког сновања. За његово стварање је спој више светова и идеологија био врло позитиван и на њега је врло плодно утицао. Из свега тога је израстала творевина у којој је изражена композиторова индивидуалност и типичност нових, свежих елемената

који су Јенка нагонили на продужавање тражења властитог музичког израза.

Јенкова музичка творевина је све до данашњих дана сачувала приличну меру своје свежине. Зато су остали свежи и његови утицаји и заслуге, задобијене дугим периодом композиторског деловања. Резултати тога рада сежу дубоко у ново столеће и претстављају један од камена темељаца у згради српске музичке културе. Без обзира на то што Јенко спада међу најкарактеристичније претставнике словеначке музике у другој половини 19 века, његово је место првенствено у оквиру српске музичке уметности. А то обележава и значај и улогу коју има у њеном развоју и без које се не би могла разумети живахност музичког живота његовог доба, нити појава модерне музике код Срба. И једно и друго је најуже органски повезано са карактером и достигнућима Јенковог музичког дела. И из обојега одише Јенкова уметничка личност, која је више деценија водила сав српски музички живот. Утиснула му је карактеристике које јасно расветљавају приличан део српске музичке историје у другој половини прошлог столећа и прелаза у наше столеће, као што и доцније прате ток развоја српске музике.

Свршетак Јенковог музичког деловања закључује један од најважнијих периода српске музичке уметности и претставља почетак продирања нових музичких стања. Ове је у контурама наговештавао већ сам Јенко и за исте припремао терен. Тако се у њима остваривала Јенкова главна музичка замисао коју је између осталог усмеравао и тежња за што већим и бржим приближавањем српске музике западноевропској музичкој творевини, а да при томе српска музика не изгуби своје елементарне, специфичне карактеристике. Као и са других, тако је и са те стране Јенко испунио своју дужност и зато је остао жив и када је престао активно радити на пољу српског музичког стваралаштва.

ДОКУМЕНТИ

I¹⁾

Vertrag

zwischen der Pančovaer serbischen orth. or. Kirchengemeinde einerseits und den Herrn Davorin Jenko, Chordirigenten aus Zirklach in Krain, anderseits:

1.) Die Pančovaer serbische orth. or. Kirchengemeinde nimmt den Herrn Davorin Jenko als Dirigenten des harmonischen Choral-Kirchengesanges auf, u. verpflichtet sich demselben den Gehalt von jährlichen 500 Fl. schreibe Fünfhundert Gulden öst. Währung nebst einem Quartierbeitrage per 100 Fl. schreibe Einhundert Gulden öst. Währung somit zusammen 600 Fl. sage Sechshundert Gulden öst. Währung in monatlichen Anticipativraten per 50 Fl. sage Fünfzig Gulden öst. Währung zu bezahlen; dagegen

2.) Verpflichtet sich Herr Davorin Jenko die ihm von der obgedachten Kirchengemeinde zuweisende männliche erwachsene Jugend sowohl, wie auch hiezu geeigneten Schulkinder und nach Erforderniss auch die weibliche Jugend im harmonischen Ritual-Kirchengesange mit vorzüglichen Fleiss u. Eifer zu unterrichten, dazu täglich drei Stunden mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage zu verwenden und den Gesang in der Kirche an allen Sonn- und Feiertagen zur vollen Zufriedenheit der gedachten Kirchengemeinde zu leiten.

3.) Die Dauer dieses Vertrages wird auf zwei Jahre, nämlich vom 1-ten Jänner 186drei bis Ende Dezember 186vier alten Styls festgesetzt; es wird jedoch eine dreimonatliche Aufkündigung vor Ablauf des Vertrages beiderseits bedungen.

4.) Von Seiten der serbischen orth. ort. Kirchengemeinde Pančovas ist die Aufrechterhaltung dieses Vertrages durch dessen genaue und pünktliche Erfüllung vom Herrn Davorin Jenko bedingt.

¹⁾ Док. I претставља Јенков уговор са Панчевачком православном црквеном општином, чији се оригинал налази у њеној архиви. Док. II је Јенково писмо срп. прав. општини ради продужења уговора. Док. IIIа је одговор општине Јенку и њен пристајак на продужење уговора, а док. IIIб нов уговор. Оригиниали у Архиви срп. прав. црквеног певачког друштва у Панчеву. Објавио их је већ М. Томаидл у ГИД, VIII (Уговори Даворина Јенка са Панчевачком српско-православном црквеном општином, стр. 672 сл.).

5.) Im nicht anzuhoffenden Falle des Vertragsbruches wird die Entscheidung den Schiedsrichtern, wovon jeder Inen zwei Schiedsrichter zu wahlen hat, überlassen.

Urkund dessen wurde gegenwärtiger Vertrag verfasst, in zwei Exemplaren ausgefertigt, rnd nach deschehener Verlesung von beiden Theilen genehmigt u. sodann allseitig eingehändig unterschrieben.

Pančova den 1/13 Jänner 1863.

Im Namen der serbischen orth. or.

Kirchengemeinde:

Davorin Jenko, m. p.
Chordirigent

Bas. Živković, m. p.

Kirchensenatactuar

Const. v. Jagodić, m. p.

Kirch. Obervorsteher

Vinzenz Kostić, m. p.

aberm. Vorsteher

K. Arsenovits, m. p.

Erzpriester

Abth. I ad No. 541

Ex. No. 14 pro 1862

Vorstehender Vertrag wird auf Grund des Gemeinde Beschlusses vom 24. März 1862 auf die Dauer von zwei Jahre d. i. von 1. Jänner 1863 bis Ende Dezember 1864 alten Styls vom Seite des Magistrats hiemit bestätigt.

Pančova, am 26. Februar 1863.

K. k. Militär Communitäts Magistrat zu Pancsova

Thurek, m. p. Major

Preiss, m. p. Oblt.

II

Славно општество!

Приближује се већ и час излазу мог уговора са славним општеством, а уједно и време изјаве што се даљег остајања тиче. Ја ћу, господо, радо и весело још четири године у вашој средини остати, ако је славно општество за ове две године уверило се, да ми не оскудевају силе жељама одговорити, и ако би ми плату на 800 фл. повисити изволело, почем су труди већи него што сам их очекивао, и почем је славно општество чрез г. Хелмесбергера хорупративељу, ако би га потпуно задовољио, повишење плате обећало. Чешће сам тај прекор чуо, да се не пева сваке недеље у цркви, но на мени кривица не лежи већ на г. г. суделујућој, који као посленици увек у цркву доћи немогу. — Нека ми буде допуштено славној општини моје примедбе саопштити. Од певања са муцком децом, уколико сам за ове две године искусио, врло мало очекујем. Прве године било их је уписано 40, а друге преко 70. Првих дана су прилично точно на сате долазила, али на скоро је од дана на дан и воља и марљивост нестајала, један по један је

изостајао, а ја не знадох средства да их приморам на посећавање мојих предавања, тако сам при крају године остао на 6 ђака био, с којим сам једаред у цркви и певао, но почем су странци били, одоше при крају школске године кући, те сав мој труд узалуд. Ове године нисам могао са оних 12 што ми од 70 претекоше, ни једанпут у цркви певати, јер и ови долазише на сате по ђефу, данас један, сутра други /изостаде. — Поред ове немраљивости дечије узрок је на напредовању овом и та околност, што деца не знам из којег узрока, немају правога замашаја у гласу. Тако је н. пр. „Станковићева служба“ сопранима висока, а пустим ли је ниже, за алте прениска. Моје би не пресудно мњење било, да се деца, ако се на икоји начин к певању приволети могу, у истом изображавају, да у зрелијим годинама бар певци бити могу. Напротив девојчице највише у певању обричу. Поред особите марљивости, имају особиту вољу, гласови су им замашајни, а суделоваће свака 5—6 година, што мушка деца не могу. За ово кратко време су већ толико успели, да већ у цркви певати могу. — Нека још славна општина изволи ову ствар помно препоручити суделујућој господи, јер без њих нема певања. Истина да се и ту пожртвовања иште, али пожртвовање за напредак народне ствари, а који прави Србин, коме срећа народа на срцу лежи, неће се за његов напредак заузимати.

У Панчеву, 12. Септембра 1864.

Д. Јенко м. п.

III а

Од прав. срб. Општине у Панчеву. Бр. 369/1864.

Госп. Даворину Јенку, хороуправитељу срб. цркв. певач. друштва
у месту.

На изјаву Вашу од 12. септ. т. г. да бисте хороуправитељство још на четири године радо примили, ако Вам се плаћа на 800 фор. повиси, закључила је општина овдашња, да се дотичан уговор са Вама на четир године продужи и годишња Вам се плаћа 700 фор. повиси с тим додатком, да ће се за осму стотину срб. цркв. певачко друштво, које у свом одбору има поменути уговор, са особитим обзиром на обучавање деце школске, ради подизања и утврђења црквеног пјенија, са Вама да начини и општини овој на одобрење и подпис поднесе, — из сопствених својих средстава, по достављеној устменој изјави, постарати, чега ради се са истим друштвом споразумети, а општини овој одма писмено одговорити изволите, дал на ову погодбу пристајете.

Захтевани одпуст даје Вам се од 7—25 Октобра по рим. као и с тим додатком, да се за то време због учестија срб. цркв. певачког друштва на предстојећој светковини овдашњег нем. певачког друштва, које је ове општине ревносна жеља, у Панчево вратите.

Из општине 29. септ. 1864 држане седнице.

III 6

Vertrag

zwischen der Pančovaer serbischen orth. orient. Kirchengemeinde einerseits und den Herrn Davorin Jenko Chordirigenten aus Zirklach in Krain anderseits:

1.) Die Pančovaer serbische orth. orient. Kirchengemeinde nimmt den Herrn Davorin Jenko auf weitere vier Jahre d. i. vom 1. Jänner 186fünf, bis Ende Dezember 186acht alten Styls, als Chor-dirigenten des harmonischen Choralkirchengesanges auf, und verpflichtet sich denselben zu dem bisherigen Gehalte von jährlichen 500 Fl., schreibe Fünfhundert Gulden öW. nebst einem Quartierbeitrage per 100 Fl. schreibe: Einhundert Gulden öW., noch wie Zulage von 100 Fl., somit zusammen 700 Fl. schreibe: Siebenhundert Gulden öW in monatlichen Anticipativraten per 58 Fl. 331/3 Kr. öW., zu bezahlen, dagegen

2.) verpflichtet sich Herr Davorin Jenko die ihm von der obgedachten Kirchengemeinde zuweisende männliche Jugend sowohl, wie auch die hiezu geeigneten Schulkinder, und nach Erforderniss auch die weibliche Jugend in dem harmonischen ihm von der Kirchengemeinde mit dem bestehenden Gesangsvereinscomité zugewiesenen Ritualkirchengesängen mit vorzüglichem Fleisse und Eifer nach den in dem Statute des bestehenden Kirchengesangsvereines enthaltenen Bestimmungen, und nebenbei den statutenmässig begründeten serbischen Kirchengesangsverein (der ihm eine Zulage von 100 Fl. schreibe Einhundert Gulden öW. aus den demselben zu Gebote stehenden Quellen zugesichert hat) in den weltlichen Gesangsstücken zu unterrichten, dazu täglich 3 von dem Vereinscomité zu bestimmenden Stunden mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage zu verwenden, namentlich 2 von den bestimmten Stunden zum Unterrichte der Schulkinder und der weiblichen Jugend in den Choralkirchengesängen, die 3. Stunde aber zum Unterrichte der Mitglieder des bestehenden Kirchengesangsvereines in ihren kirchlichen und weltlichen Gesängen zweckdienlich zu verwenden, den Gesang in der Kirche an allen Sonn- und Feiertagen zu vollen Zufriedenheit der gedachten Kirchengemeinde zu leiten, und sich überhaupt den Statuten des bestehenden serbischen Kirchengesangsvereines zu unterziehen und die daselbst dem Chordirigenten obliegenden Verbindlichkeiten zu erfüllen.

3.) Bei Auflösung dieses Vertrages wird eine sechsmonatliche Aufkündigung vor Ablauf der obgedachten Vertragsdauer beiderseits bedungen.

4.) Von Seite der serbischen orth. orient. Kirchengemeinde Pančovas wird die Auflösung dieses Vertrages auf vor Ablauf der Vertragsdauer jedoch nach vorläufiger 3 monatlicher Aufkündigung in dem Falle vorbehalten, wenn der Chordirigent seinen in diesem Vertrage begründeten Verbindlichkeiten nicht genau und pünktlich nachkommen sollte.

5.) Im nicht anzuhoffenden Falle der aus gegenseitigen Beziehungen zwischen den Contrachenten entstehenden Missverständnisse wird die Entscheidung den Schiedsrichtern, wovon jeder Theil zwei Schiedsrichter zu wählen hat-Beziehung des Präses der Kirchengemeinde und in diesen Verhinderung des Gesangsvereines, als Obmannes überlassen.

Urkund dessen wurde gegenwärtiger Vertrag in einem Original Exemplare für die Kirchengemeinde verfasst, und in die Abschriften für die politische Gemeinde, das Gesangsvereinscomité und den Chordirigenten ausgefertigt, und nach geschehener Vorlesung von beiden Theilen genehmigt, und sodann allseitig eingenständig unterschreiben.

Pančova am 6. Oktober 1864.

Im Namen der serb. orth. or.

Kirchengemeinde:

Const. von Jagić, m. p.

Kirchenobervorsteher

Basil von Joanovits, m. p.

Kirchenobervorsteher

Dr. Peitschitsch, m. p.

erw. Vorst. des serb. Kirch. Ges. Ver.

Davorin Jenko, m. p.

Chordirigent

Ad Abt. 1 No. 4247.

Vorstehender Kontrakt wird von Seite des Magistrats auf die Dauer von 1. Janner 1865 bis Ende Dezember 1868 hiermit bestätigt.

Pančova am 9. November 1864.

Preiss, m. p.

Oblt.

IV²)

Уговор

Између Г. Г. чланова Београдског певачког друштва е' једне и Г. Даворина Јенка као учитеља певања с' друге стране данашњим даном закључени.

Иво Г. г. чланови београдског певачког друштва примају Г. Д. Јенка за свога учитеља за једну годину од 1ог Септембра 1865 до 1 Сеп. 1866 год. са годишњом платом од једне стотине Цесарски дуката с'тим условијем да а) речени учитељ постојеће од чести изображене у певању чланове трипут недељно по два часа узастопце у изабраним пијесама техничкој вештини увештвава. Да б) до четири часа новим члановима елементарно певање предаје и ове што скорије извршујућим придружује. в) Разумева се да ће и женске ради смешаног кора ако би се ове веште или невеште као чланице певачког друштва пријавиле и примиле, јавно мушкима но само у особеним часовима по потреби и околностима учитељ певања ове у певању изображавати. г) Да сво-

²) Док. IV је Јенков уговор с БПД. Оригинал у архиви истог друштва.

јим трудом настојава, како би се свака два месеца једна беседа у корист друштва давала, а у противном случају, да директора певачког друштва благовремено о немогућности извештава. д) Ако би друштво приликом каквом морални интерес имати могао, то да Учитељ певања овај подпомаже.

По Г. Д. Јенко прима се учитељског звања Београдског певачког друштва и обавезује се учити како мушке тако и женске чланове реченог друштва у техничком и елементарном певању, чрез 10. часова недељно. Обавезује се својим трудом поред уредног долажења и прилежног учења чланова давати горе речене беседе у корист друштва. Помагаће а неће осујећавати моралне интересе друштва за годишњу плату од 100. ₰.

Шће Нити је властно друштво певачко свог учитеља нити овај Г. Учитељ друштво пре истечења једне године оставити, а по истечењу рока дужне су обе стране на три месеца једна другој унапред одказати.

Уговор овај двогубо написан вреди од 1-вог Септембра 1865 поред својеручни обе стране подписа.

Измењује се по устменом уговору, то јест да буду 6. часова-недељно, и два месеца ферије. Тромесечну плату да му се да унапред.³⁾

Даворин Јенко, м. п.

Директоръ
Стеван Тодоровић, м. п.

Петар Б. Димић, м. п.
Јосиф Дусл, м. п.
Ав. Церман, м. п.
А. Суић, м. п.
К. Станковић, м. п.
Н. Х. Брзак, м. п.
Карл Келиш, м. п.
Е. Поповић, м. п.

На основу закљученог београдског певачког друштва подь 94 и 107 протокола сједница овај уговор продужава се иошъ на време од првог Септемвра 186 шесте до првог Септемвра 186 седме године са платомъ годишномъ одъ Стодвадесет дуката царска съ тим условомъ да се уговоръ одкаже на три месеце пре истека нѣговогъ рока.

107

4 Септемвра 1866 год.
у Београду
Секретар

Кузман Т. Кузмановић, м. п.
Даворин Јенко, м. п.

Директоръ
Стеван Тодоровић, м. п.

Чланови

Јовић, м. п.
Дим. М. Николић, м. п.
М. Хранисављевић, м. п.
Петар Пантелић, м. п.

³⁾ Последња реченица („Тромесечну плату...“) је у уговору прецртана (Прим. писца).

V⁴⁾

Између позоришног одбора с једне стране и г. Даворина Јенка с друге, везан је данашњега дана уговор под овим условима:

1. Г. Даворин Јенко вршиће у Народном позоришту дужност учитеља и управитеља певачког, како кад позоришна потреба буде захтевала.

2. Ист. . . певаће посебно или у збору, по одредби капелничковој. Од тога може бити ослобођен само на предлог капелничков. Ако има глас, а не зна певати, биће дуж . . . учити нотно певање.⁵⁾

3. Поменути подложен је позоришним правилима и наредбама позоришне врховне управе.

4. За ову службу добиваће г. Даворин Јенко годишњу плату од 250 (две стотине и педесет) талира, рачунајући дукат у 60 гроша чаршиских.

5. Овај уговор важи од дана подписа до 1. јануара 1872. Рок за отказ 1. Октобар 1871.

6. Ако би г. Даворин Јенко отказао пре уговореног времена, дужан је да плати глобу колико му износи тромесечна плата.

7. Године службе рачунаће му се од 1. јануара 1871.

Примедба. Г. Даворин Јенко ставља за услов повишење плате од нове рачунске године, т.ј. од 1. новембра 1871.

Уговор овај сачињен је у два равногласна егземплара, од којих један остаје у позоришној архиви, а други се издаје г. Даворину Јенку.

Бр. 107

У Београду 18 децембра 1870

Даворин Јенко, м. п.

Јован Ђорђевић, м. п.
драматург, одправн. дуж.
управит.

VI⁶⁾

Певачко друштво „Даворије“ намерава прославити ове зиме двадесетпетогодишњицу рада многозаслужног трудбеника на пољу српске музике г. Даворина Јенка.

Да би ова прослава што свечаније испала за тако заслужног уметника, част нам је умолити Вас, да нас изволите известити хоћете ли хтети суделовањем Вашег друштва исту увећати. У

⁴⁾ Јенков уговор с Народним позориштем. Оригинал вероватно није сачуван, а препис види код Шумаревића Св., Позориште код Срба, стр. 401.

⁵⁾ Текст ове тачке је у уговору прецртан.

⁶⁾ Из докумената за прославу 25-годишњице Јенковог уметничког рада објављујем само оне најважније (VI-XIII). Сви оригинали су у Архиви БПД. Док. VI је концепт посланице певачког друштва „Даворје“ свим певачким друштвима. Док. VII је одговор Панчевачког српског црквеног певачког друштва. Док. VIII је први одговор БПД у поменутој ствари. Док. IX је записник са седнице БПД са коначном одлуком; Док. X је одговор „Даворја“ на садржај док. IX. Док. XI и XII су записници са седница црквеног певачког друштва „Корнелије“. Док. XIII је одговор „Даворја“ друштву „Корнелије“ на садржај док. XI и XII.

случају Вашег пристанка изволите одредити двојицу заступника, који ће ући у главни одбор за припрему ове свечаности.

Овај ће одбор имати задатак да одреди дан и начин као и ред прославе.

Очекујући што скорији одговор примите и овом приликом

VII

Сл. Певачком друштву „Даворије“

у Београду.

У одборској седници певачког друштва одржане 22 о. м. донесен је следећи закључак:

Наше друштво прихваћа радосћу прославу двадесетпетогодишњице рада многозаслужног трудбеника на пољу српске песме и музике г. Даворина Јенка, радо ће суделовати на штовани позив, чега ради је изабрао из своје средине двојицу заступника, који ће ући у главни одбор за припрему ове свечаности. А изабрани су г. г. Паја Ј. Јовановић и Мита Топаловић.

С братским поздравом

В. Боборон, м. п.
председник

VIII

Управи Певачког друштва „Даворије“

У одговору на штовано писмо те управе од 16 овог месеца, част нам је извести, да је Одбор „Београдског Певачког друштва“, у седници својој од 21 истог мца (месеца, прим. писца), донео одлуку, да и „Београд. певач. друштво“ суделује на двадесетпетогодишњици рада многозаслужног трудбеника на пољу српске музике г. Даворина Јенка.

У исто време част нам је извести управу, да је одбор одредио два чланова овог друштва, и то: гг. Ђоку Драгутиновића и Драг. К. Петровића, који ће ући у главни одбор за припрему горње свечаности.

С отличним поштовањем

Председник
Стеван Тодоровић, м. п

№. 57

23 Октобра 1887

Београд

За пословођу

Подпредседник

Драг. К. Петровић, м. п.

IX

Чалнови „Београд. певач. друштва“: г. г. Ђока Драгутиновић и Драг. К. Петровић, који су ушли у Заједнички одбор за припрему око прославе двадесетпетогодишњице г. Даворина Јенка — поднели су извештај о раду заједничког одбора на првом састанку (цитирано је све како је рад текао, прим. писца).

Одбор „Београдског певачког друштва“ донео је ову одлуку:

„Београдско певачко друштво“ одазваће се само тада, ако иницијативу прославе, узме на себе само друштво „Даворије“, а не сва друштва заједно; јер „Београдско певачко друштво“ не може ставити г. Даворина Јенка, с његовим радом, на чело српске музике. Овакав рад заједнички пре би доликовао почив. Корнелију.

„Осим тога и последњи захтев, т.ј. да се од преостатка прихода, оснује фонд за потпомагање српских музичара и т. д., неби дозволио „Б. п. друштву“ да суделује при прослави; јер за тако високу цел, потребан је са свим засебан рад. — И по томе, ако се друштво „Даворије“ ограничи само на то, да г. Даворину Јенку, као свом хоровађи и председнику почасном — приреди ову светковину, „Београдско певачко друштво“ радо ће се одазвати“.

Пословођа-Подпредседник
Драг. К. Петровић, с. р.

Председник
Стеван Тодоровић, с. р.

Чланови одбора: Мита Ж. Карабиберовић, с. р.
Пера Кики, с. р.
Ђока Драгутиновић, с. р. и
хоровађа, Стева Мокрањац, с. р.

X

Управи београд. пев. друштва.

Управа „Даворија“, кад је позвала Ваше пев. друштво својим актом од 16 октобра да суделује у прослави 25. годишњице рада г. Д. Јенка на пољу српске музике, сматрала је то као своју обавезу наспрам најстарије пев. дружине; а не стога што Да в о р и је неби било у стању само таку прославу инсценирати. Код нас је писато да г. Јенко није радио само на срп. музици, за рачун „Даворија“ и Даворју није била цел да слави свог почас. претседника и хоровађу; као што никад и нигде неће дати свој глас да се она ко лично слави и преузноси; него ће само гледати на радове и те оцењивати и ако треба славити. — Личност на страну! —

А што је овом приликом, кад су скоро све београд. пев. дружине биле икупљене, искрсло питање о савезу пев. дружина; ни то није намерно уз прославу Г. Д. Јенка; нити је то двоје баш тако тесно везано, да из тог кола изостане најстарија српска пев. дружина.

Част и поштовање сени упокојеног Корнелија, ког ми тако исто ценимо у музици као и Вука у књижевности. —

Како је већ решено питање о савезу, и привремени устав израђен, те раздат свима савезним дружинама за штудирање, то у прилогу шаљемо и Вама један такав устав. Мислимо да неће и не треба да дође до расцепа између две најстарије певачке дружине у Београду, а несугласице могу увек да се изравнају добром вољом — ред је на Вас.

Пев. дружина
Даворије

Деловођа
(без потписа, прим. пис.)

Претседник
(Без потписа, прим. пис.)

Бр. 351

XI

Рађено у седници Управног одбора Црквено-певачке дружине „Корнелије“ 6 Новембра 1887

Састанак XVIII

Деловођа је прочитао одбору писмо певачког друштва „Даворја“ од 16 пр. м. упућено дружини „Корнелија“ које гласи:

„Певачко друштво „Даворје“ намерава прославити ове зиме двајестпетогодишњицу рада многозаслужног трудбеника на пољу Српске музике г. Даворина Јенка“.

„Да би ова прослава што свечанија испала за тако заслужног уметника, част нам је умолити Вас, да нас изволите известити хоћете ли хтети суделовањем Вашег друштва исту увеличати“.

„У случају вашег пристанка изволите одредити двојицу заступника, који ће ући у главни одбор за припрему ове свечанот сти“.

„Овај ће одбор имати задатак да одреди дан и начин као и ред прославе“.

„Очекујући и т. д. . . .“.

После свестраног претреса овога питања, одбор је једногласно

Одлучио:

Ако певачко друштво „Даворје“ у место да прослави „двајестпетогодишњицу рада многозаслужног трудбеника на пољу српске музике г. Даворина Јенка“, буде хтело да прослави „двајестпетогодишњицу рада на пољу музике г. Дав. Јенка“ и према томе у место прославе свесрпске буде хтело приредити прославу „локалног значаја“, која би заузела једно вече, односно један дан, дружина „Корнелије“ учествоваће у тој прослави.

У том случају нема разлога да и чланови других дружина улазе у приређивачки одбор, него би лоуштво „Даворје“ начинило

општи план те прославе, па би онда позвало друге певачке дружине да изјаве са чиме која од њих хоће да заузме своје место у томе плану.

Ово да се достави управи певачког друштва „Даворје“.

Претседник
певачког друштва „Корнелије“
Живојин П. Симић, с. р.

Чланови управе:
Бошковић, с. р.
Д. М. Ђорић, с. р.
Н. Каралић, с. р.
К. С. Петровић, с. р.
П. Димић, с. р.
В. Пајовић, с. р.

Деловођа
Данило С. Милосављевић, с. р.

ХП

Рађено 15 Новембра 1887 год. у седници Црквено-певачке дружине „Корнелија“.

Састанак XIX

Деловођа чита акт певачког друштва „Даворје“ од 9 ов. м. т. г. који гласи:

„У две седнице које је држао главни одбор, састављен из певачких дружина: „Београдске певачке дружине“, академске „Обилић“, „Слоге“, „Раденичког певачког друштва“ и певачког друштва „Даворја“, искрсла је мисао, да се приликом прославе двадесетпетогодишњег рада на пољу српске музике госп. Даворина Јенка, оснује заједница свију певачких дружина. А као темељ тој заједници да се положи чист приход од концерта који ће се том приликом приредити“

„Умољава се... и т. д.“

Поводом овога писма одлучено је да се певачком друштву „Даворју“ саопшти следеће:

Пре него што је друштво „Даворје“ и позвало остала певачка друштва на суделовање у прослави рада г. Даворина Јенка искрсла је мисао о оснивању заједнице певачких друштава и у кући госп. Стеве Тодоровића претседника „Беогр. пев. друштва“ држан је скуп изасланика „Београдског друштва“, „Корнелија“, „Даворја“ и „Обилић“ (академског) и између осталих тада је присуствовао и сам претседник певачког друштва „Даворја“ г. Тома Богдановић и на томе скупу усвојена је мисао: да се така заједница оснује и указан правац у коме би она имала деловати.

Према томе, није истина да је та мисао искрснула у Седницама одбора за прославу двадесетпетогодишњице г. Даворина Јенка, и с тога дружина „Корнелије“ према овоме писму певач-

ког друштва „Даворја“ ништа неће да предузима.

Ова одлука да се достави певачком друштву „Даворје“.

Деловођа
Дан. С. Милосављевић, с. р.

Претседник
Жив. П. Симић, с. р.

Чланови:

П. Димић, с. р.
К. С. Петровић, с. р.
Д. М. Ђорић, с. р.
Н. Каралић, с. р.
Бошковић, с. р.
В. Пајовић, с. р.

ХШ

Управи цркв. певачке дружине „Корнелије“

Примив акта те дружине од 6 и 15 ов. месеца, налазимо се побуђени на иста одговорити; али у колико заслужују пажње онако арогантно написане посланице.

Да пише једна дружина, која има за својим леђима бар какву такву прошлост, или да пише дружина, која би била меродавна да даје лекције „Даворју“; или на послетку, да се пише оно, што је нечим искуством освештано; могло би се и обазирати на то. Али оба поменута акта диктирала је лична мржња а не поглед на српску музичку уметност.

По мњењу те дружине, г. Д. Јенко није радио 25 год. на српској музичкој уметности — ваљда на хотентотској!

Та дружина анулира оно што Србија признаје у Академији наука и у ученом друштву. —

Опрости им сени блажено покојног Корнелија што овако раде и живу у сенци твог светлог имена.

Незнамо, од куд изведе та дружина, да ће бити г. Јенков јубилеј свесрпски — ваљда ако и та дружина учествује у прослави. И опет, ако учествују све дружине да ће бити локалног значаја.

Г. Д. Јенко радио је као Словенац 25 год. на пољу српске музичке уметности, и оно што је урадио, то је целом свету и српству на видику. — А што урадисте Ви? Није довољно, господо, заклонити се за једно славно име, па добити право на нерад.

Будите уверени сад и за будуће да „Даворје“ има стварније погледе и да ће сваком част по заслуги указивати; и да ће мерити рада не личност.

Зато одбијамо најсвечаније, просто подсмехање, да имамо неке несрпске смерове.

Што се тиче Вашег другог акта, то ону сличну ватруштину, гњев и најпреснију неистину дочекује „Даворје“ својим ладним штитом и одбија са презрењем.

Претседник „Даворја“ није никад и у ничијем стану, а нарочито код п. г. Стеве Тодоровића, коме част и поштовање и његовом дому, преговарао о савезу пев. дружина. Он је био само једанпут на састанку оних дружина, које су позване да учествују на прослави стогодишњице Вукове. И ту је био говор само о заједничком учествовању при тој народ. прослави. За ово је Даворје било и сматра за своју најсветију дужност.

А у овом договору пев. дружина, који је био у стану Даворја, повела се је реч о савезу певачких дружина у Београду за неговање и ширење српске песме и свирке.

Богу хвала, овај је савез и остварен, па баш и без те дружине.

Није тражен савез за прославу г. Јенка — јер Даворје има снаге да то и само уради. А што су све дружине зване на договор због прославе рада г. Јенка, то Вам је један знак наше толерантности, а не потребе за Ваџу помоћ и савете.

У осталом прочитали смо Ваш оглас у Н. Б. Дневнику од 17 о. м., и ако нам устробате, обратићемо се у поменућу бакалницу. Из седнице пев. дружине „Даворја“.

Деловођа
(Без потписа, прим. пис.)

Претседник
(Без потписа, прим. пис.)

XIV¹⁾

Castiti gospod!

Ko sem se v Prag podal, sem se nadejal, da se bom mogel od tega izdržati, kar bom od mojih pesem dobil, katerih sem mislil vsaka 2 meseca en zvezek izdati. Pesmi so izišle (op. 5 katerih sem vam 1 eksemplar priložil in ktera blagovolite od mene za spomin sprejeti) ali naročnikov sem dobil iz Slovenskega 2 — (Govekar učitelj na Igu, in Feigel, pevovodja u Tolminu) iz Hrvatskega 1; iz Srpskega 60; izdanje je pa koštalo 115 fl, in da mi ni pokojni Toman v svoji veliki darežljivosti 100 fl poslal za to, ker sem mu te pesmi posvetil, bi še stroškov ne bil mogel plačati.

Spoznal sem, da po ti poti ne morem nič opraviti.

Pisal sem Zarniku in ga prosil, da bi se on zame zavzel, ne bi li bilo mogoče, da bi naši poslanci saj za pol leta mi podpore dali. Kaj so mi odgovorili, iz priloženega pisma vidite; samo to moram popraviti, da mi gospod Bleiweis ni dal 100 fl nego 70, (ktere pa moram, ko se v Belgrad vernem, spet nazaj plačati, in to mesečno po 10 fl) da sem mogel v Prag iti in se nekoliko časa izdržati, kar tudi gospod Vavken ve, ker je pismo z denarjem na cerkljansko pošto prišlo.

Iskreno željo sem imel, se popolnoma tudi v instrumentalni muziki izobraziti, da bi domovini še več koristiti mogel, al vidim, da je

¹⁾ Из врло ретких сачуваних писама доносим само два карактеристична која се односе на Јенков боравак у Прагу, док су нека писма већ наведена у тексту. Док. XIV је Јенково писмо В. Пфајферу. Датум није наведен, али је писмо из 1870. Види: Barle J., Davorin Jenko u Pragu god. 1879, Sv. Cecilija, XXX/2, str. 47 ss.

vse zastoj; ostati tukaj več ne morem, ker nimam od nobene strani nobene pomoči: 14 dni že samo od kruha živim; to je življenje slovenskega umetnika, katerega pesme so se razširile po celim slovanskem svetu, in kateri je poskušal enkrat od tega živeti, kar bo za pesme dobil!

Spet se vernem nazaj v Beograd, in zavoj tega se na Vas obertam, in Vas prelepo prosim, da bi mi za pot 30 fl poslali blagoizvolili; uzmiti priznanje na moje žalostno stanje. Vern, da Vam je teško, ker ste dobrega srca in za Vaše sestre in brate skerbete kakor nobeden drug brat na. Bodite v naprej moje neizmernе hvaležnosti prepričani.

Prestrčno Vas pozdravlja
Vaš iskreni poštovatelj

Davorin Jenko.
Prag, Václávske námesti u
archivevodi Štěpana

Vertatur

Nikar ne zamerite, da nisem pisma frankiral, nemam več kakor samo še 70 kn; prosim Vas tudi, da bi priloženo pismo od Zarnika mi nazaj poslali, ker bo prišel čas, da bom našim možem, posebno Bleiweisu odgovoril, in zato mi bo to pismo potrebno.

XV)

Častni gospodi!

Priloženo Vam pošiljam 10 eksemplarov mojih novih pesem, in prosim vas, da bi jih kakor vam mogoče razprodali. Jest mislim, da bo gosp. Anton kakor tudi gosp. kaplan v Vodicah gotovo po 1 eksempliar vzel; kar Vam jih bo ostalo, vzemite jih pri prvi priložnosti v Kranj seboj, in dajte jih za prodajo strežaju čitavnice; en jih bo že razpetač, kakor je tudi prve moje pesme, in ko Vam bo za prodane denar izročil, prosim Vas, da mu od tega nekoliko šestic za njegov trud date. On ima še nekaj eksemplarov od mojih pesem (op. 4); ako je za ta čas kar sem odpotoval, še kaj prodal, tak jaz Vas pooblastim, da Vam denar za prodane izroči.

Čez 14 dni se spet povrnem v Beograd, ker mi pa za pot denarja manjka. Vas prelepo prosim, da bi vi 20 fl poslali blagoizvolili; precej, ko v Beograd pridem Vam bom opet pisal, da mi javite, koliko ste od mojih pesem denarja dobili, in koliko bo treba Vam še poslati, da bo posojena suma od 20 fl Vam opet poverjena. Naj dalje čez dva meseca bote Vaš denar zopet nazaj dobili.

Jest se zanašam na Vašo dobroto in Vaše prijateljstvo, da ta moja prošnja ne bo zastoj, in prosim Vas, da mi kar naj pre mogoče pošijete, da bom mogel v pravem času odpotovati.

¹⁾ Jenkovo pismo Andreju Vavkenju. Nj ovo pismo nije datirano, ali je isto tako iz 1870 god. Original čuva prof. Evgen Vavken.

Bodite prepričani, da Vam bom za to Vašo meni učinjeno dobroto prav iskreno hvaležen in da je nikdar pozabil ne bom.

Presrčno Vas pozdravlja Vaš iskreni poštovatelj

Davorin Jenko.

Prag, Václávské namesti u arcivévodi Štěpana

Imejte dobrotu in izjavite moj presrčni pozdrav gosp. fajmoštru v Cerklah in v Velesovim gosp. Antonu, vašej ženi Marički, padarju z enem vsem znancam; meseca Julija prihodnega leta se bomo opet vidili.

Nikar ne zamerite, da nisem pismo frankiral; ko mi boste pisali, povejte koliko ste plačali, da Vam bom tudi to povernil. Z Bogom! Prosim, dajte priloženo pismo mojej materi.

XVI^o)

Testament

Für den Fall meines Ablebens treffe ich mit meinem Vermögen folgende Verfügung:

Unbewegliches Vermögen besitze ich nicht. An Mobilien besitze ich: meine Hauseinrichtung, meine Theater-Garderobe und Schmucksachen; dies alles befindet sich in meiner Wohnung, Strasse „Dositajewa ulitza No 33.“, im Hause des Hn Daworin Jenko, Mitglied der Königlich-Serbischen Akademie der Wissenschaften.

Schulden habe ich bei hies. Geldinstituten, und einiges auch bei hies. kaufmännischen Geschäften.

Zum alleinigen Universalerben meines gesammten Vermögens ernenne ich meinen wahren, erprobten und durch eine lange Reihe von Jahren mir ergebener Freund, Hn Daworin Jenko, welchen ich bitte, meine sämtlichen Schulden zu begleichen, damit Niemand gegen mich sich beschwören könne, und mein Name auch nach meinem Tode in Ehren und gutem Andenken verbliebe.

Hn Daworin Jenko ist befügt, mit meinem Vermögen nach seinem Gutdanken zu verfügen, und es ist mein Wunsch, dass ihm in seinem diesbezüglichen Verfügungen Niemand Hindernisse in den Weg stelle.

Dieses Testament ist mir vorgelesen worden, und ich erkläre, dass dies mein letzter Wille ist, welchen ich bei vollem Bewusstsein und ungetrübter Vernunft zum Ausdruck gebracht habe.

Belgrad, den 7 Jaenner 1906.

Wella Nigrinova, m. p.

Stabiles Mitglied des Nationaltheaters

In unserem Beisein hat der Zeuge, Hr Milorad Gawrilović, Mitglied der Kngl. serbischen Nationaltheaters dieses Vermächtnis der Testa-

^o) Тестамент Веле Нигринове. Препис на немачком језику чува Архива среског суда за град Љубљану, КА I 881/3/14, док се оригинал не може наћи јер вероватно није сачуван.

torin Wela Nigrinova vorgelesen, worauf diese erklärt hat: dass sie gewünscht und angeordnet hat, dass das Testament in diesem Sinne aufgesetzt werde und dass dies ihr letzter Wille sei, was wir mit unserer Unterschrift bezeugen.

Der Aufsetzer des Testaments:

Mitya M. Miličewić, m. p.
Secretaer des Appellationshofes

Die Zeugen:

Milorad Gawrilowić, m. p.
Gyoka M. Bogdanowić, m. p.
Dragić Pawlowić, m. p.
Michajlo St. Dinić, m. p.
Swetislaw Dinulowić, m. p.

Dass diese Abschrift des Testaments ihrem Originale, welches sich in den Akten der Verlassenschaftsmasse der verst. Wela Nigrinowa befindet, gleichlautend ist, bestätigt, nach eingehobener vorschriftsmässigen Gebühr, der Richter für Ausserstreitsachen des erstinstanzlichen Gerichtes für die Stadt Belgrad.

No 675

den 9 Jaenner 1909

In Vertretung
des Richters für Ausserstreitsachen,
der Richter
D. M. Babić, m. p.

Vu au ministère des affaires étrangères de Serbie pour traduction conforme à l'original.

No 241.

le 12. janvier 1909

Belgrade

Le chef de Section

Milankovitch, m. p.

E. Nr. 640/VI

Taxe: frcs.: 5.05.—

Gesehen! Zur Beglaubigung vorstehender Fertigung und des Amtssiegels des kgl. serb. Ministeriums des Aussern.

Belgrad, am 26. Januar 1909

Vom k. u. k. Consulate:
Ledenig, m. p.

XVII¹⁰⁾

Тестаменат.

При чистој савести и здравом разуму, а вољан да за случај смрти учиним распоред свога имања, овим завештањем изјављујем своју последњу вољу.

¹⁰⁾ Тестаменат Даворина Јенка. Оригинал чува Архива среског суда за град Љубљану, С I 141/14, Н. В. 160/14 К уз заповредни акт А I 881/3/14.

Ја од непокретности имам кућу у Доситијевој улици бр. 33 на којој је 5000 динара у злату дуга Управи фондова; сем тога имам у Београдској задрузи књига XIII — лист 835 неколико стотина динара у сребру, а у Крањској хранилници у Љубљани (Krainische Sparkasse in Laibach) 4000 Кр. (четири хиљаде Круна).

После моје смрти кућу бр. 33 у Доситејевој улици са баштом и једном малом кућом у истој остављам Вели Нигриновој, чланици народног позоришта, а и сав новац у Београдској задрузи, који би се затекао после моје смрти у књиги XIII — лист 835, но с тим, да се од тог новца плаћа трошак око мог погребца, да мојој дугогодишњој слушкињи Ани Новотни да 200 дин. (две сто динара) и да мом брату Фрањи (ако буде још жив) шаље одма 200 Кр. (две сто Круна) под адресом: Franz Jenko in Völkermarkt, Kärnten.

Од 4000 Круна у хранилници у Љубљани остављам мом брату Фрањи (Franz Jenko in Völkermarkt) 1400 Кр. (хиљаду четири сто Круна) и интерес на 4000 Круна, који би се при мојој смрти затекао; сину мог покојног брата Јована (Јанеза) Јосипу Јенко у Дворјама (Дворје), сину моје покојне сестре Марјане Јосипу Ауман на горњем Брнику (Josef Auman in Ober-Bernik) и сину моје покојне сестре Марије Јосипу Шименц у Чешњевку (Josef Simenz in Češnjevk) сваком по 600 Кр. (Шест сто Круна); црквама у Граду (Град) у Дворјама (Дворје) у Циркљама (Циркље) и општини у Циркљама (Циркљански опчини) свакој по 100 Кр. (сто Круна). Сви ови моји рођаци, цркве и општине налазе се у Крањској, округ Крањ (Bezirk Krainburg in Krain).

Ако би мој брат Фрања (Franz Jenko) пре умро, него што би примио остављену му своту, то нека се та свота подели на једнаке делове на моје горе споменуте рођаке: Јосипа Јенко, Јосипа Ауман и Јосипа Шименц.

Намештај и све ствари у великој соби, гарнитура у малој соби, као и два двокрилна ормана својина су Веле Нигринове; па и моје ствари, као клавир, хаљине, 10 дуванских лозова, бриљантски прстен, једном речи, све што се налази у мојој кући, остављам Вели Нигриновој.

Све неисплаћене рачуне мојих композиција за народно позориште, и све неисплаћене тантијеме за комаде, у којима је моја музика, остављам Фонду за помагање великошколаца; томе фонду треба позоришна управа да их исплати. Фонду за помагање сиромашних великошколаца остављам и право, да прима после моје смрти тантијеме (5%) за комаде, у којима је моја музика; комади су ови: Роберт Ђаво — Врачара — Потера — Др Окс — Кућна капица — Ђидо — Сеоска Лола — Живот за динар — Девојачка клетва — Прибислав и Божана — 4 милиона рубаља — Благо цара Радована — Женски рај — Трикош и Каколе — Задужбина — Моје мезимче — Французи у Кини — Јурмуса и Фатима.

Рукописе мојих композиција и 400 Кр. (четири сто Круна) у новцу остављам гласбени матици у Љубљани (гласбена матица у Љубљани).

За извршиоца овог тестаментa одређујем господина Мићу Милићевића, београдског адвоката, и молим га да се тога прими.

Овај сам тестамент у два екземплара сам написао и потписао.

У Београду 21. Јуна 1902.

Даворин Јенко, м. п.

Да је Господин Даворин Јенко, овд. композитор при чистој свести и здравом разуму овај тестамент пред нама својеручно потписао и да је казао, да је то његова последња воља, тврдимо нашим потписима.

21. јуна 1902 год.
у Београдџ

Борђе Стојић, м. п.
мајор у пензији
Јосиф Ковачевић, м. п.
професор Реалке
Себ. Рош, м. п.
инжењер

SUMMARY

The composer Davorin Jenko was born on 9th November 1835 in the village of Dvorje near the town of Kranj (Slovenia). He attended the elementary school at Kranj and Ljubljana. He then studied classics at the lower grammar school (German gymnasium) in Ljubljana and the upper grammar school in Trieste. On passing the final examination he enrolled at the Law Faculty of the Vienna University (1858). During his studies at the grammar school and especially during his stay in Vienna he devoted his attention to the study of music. In the year 1862 he gave up law and went to Pančevo where he became conductor of the Serbian Church Choir Society. He worked there till 1865 when he moved to the Belgrade Singing Club. This post he held with some intervals till 1877. He spent the greater part of the year 1870 in Prague where he studied instrumentation. After his return to Belgrade he resumed his work at the Belgrade Singing Club and from the year 1871 onward was simultaneously conductor and composer of the Belgrade National Theatre. Owing to his important and far-flung activities both as composer and conductor he established himself firmly in the Serbian society and won all kinds of acknowledgements. He was elected honorary member of different singing clubs, the National Theatre in Novi Sad and of the Serbian Society (Matica Srpska). Already in the year 1865 he was elected member of the Serbian Learned Society and in 1887 of the Serbian Royal Academy. In 1902 he left the National Theatre and retired on a pension. At the beginning he lived in Belgrade, but later he moved to Ljubljana where he spent his last years. There he died on 25th November 1914.

Jenko's activities as a composer begin in the the year 1858 in Vienna where he associated himself with the progressive Young Slovene movement ideologically and began to collaborate with the intention to make the Slovenes national-minded. In accordance with these ideas he helped to found the Slovene Singing Club in Vienna. He also became choir master of this club. This club was frequented by Slovene and other Slav students. They arranged so-called „bese-da-s" i. e. social evening gatherings where they used to sing, recite poems and discuss the national political and cultural rights of the Slovene people. In this way these parties became the center of the

Slovene and Slav activities in Vienna. Many of the ideas of the Young Slovene movement spread from there among the Slovene masses and this at a time when Bach's absolutist system was crumbling and was smashed finally in the year 1860. Young Jenko desired to contribute to the cultural and political program of the Young Slovene movement. He wished to offer suitable literature to Slovene singing clubs and to enrich the programs of „beseda-s". Therefore he began to set to music the words of the poems of progressive and patriotic Slovene poets. His compositions were for choirs and soloists. He composed a number of works which soon became popular with the masses, awakened their national consciousness and inspired them. His most important composition of that time was one for a choir (Move on, banner of glory-Naprej zastava slave) composed in 1860. Both by its wording and its music it became popular among the Slovene and Slav masses, aroused a great enthusiasm and soon acquired the character of the Slovene national anthem which it has kept till the present time. In the year 1885 Jenko's „Naprej" was translated into English. The translation of the words of Simon Jenko's poem which, by the way, is the oldest English translation from the Slovene literature was done by the English publicist and Slavophile Alfred Lloyd Hardy with the help of the Slovene Andrew Jurtela. W. R. Morfill who was the first lecturer of Slav languages and literatures at the Oxford University and also a member of the Slovene Society (Slovenska Matica) during the years 1883—1909 drew A. L. Hardy's attention to Jenko's song. Its words were published together with the music under the title: Naprej zastava Slave (With Slava's banner, forwards!) the Slovenian National March, or Patriotic Chant of the Slovenes, the South-Slavonic people of the provinces of Carniola, Carinthia, Styria and Istria, etc., in the Austrian Empire. The words by the Slovenian poet Simon Jenko. The Music by the Slovenian composer Davorin Jenko. Rearranged as a solo for the Pianoforte; with interlinear English version by Andrej Jurtela and Alfred L. Hardy.

In the new Serbian surroundings Jenko continued his composing activities just as he had been used to work before among the Slovenes. He composed patriotic songs. His work was all the more important as at Jenko's arrival in Pančevo and Belgrade Serbian composed music was only in its infancy, whereas the Slovene music then was already very lively and had gained a long, firm and well-established tradition. Up to Jenko's time the composing activities among the Serbians were insignificant. Only two musicians: Nikola Djurković and Kornelije Stanković were somewhat more important. The amount of their musical work was modest and of both of them only Kornelije Stanković is really important. With his ideas he laid the foundations for the Serbian musical nationalism. He was more an ideologist than a composer and actually contributed very little to the Serbian music. Jenko widened his composing activities a great deal especially after his arrival in Belgrade and he composed many compositions for choirs and soloists during his stay among the Serbians. Up to the appearance of both the composers Stevan St. Mokranjac

and Josif Marinković he was the most prolific Serbian vocal composer. His creative activities had a great influence also on the development of the Serbian singing clubs and contributed a great deal to the elimination of foreign compositions from Serbian vocal reproduction.

Of a special importance were the activities of the composer Jenko in the sphere at the National Theatre. Before Jenko's arrival there was almost no vocal music among the Serbs as there was no theatrical music. In this regard there were only more or less modest attempts of „pieces with singing” like the „Singspiel” written by Josif Slezinger, Nikola Djurković, Dragutin Reš and Aksentije Maksimović. There was a great demand for all kinds of music and Jenko tried to satisfy it. He began to write music for several Serbian and even foreign theatrical works and during his stay in Belgrade he wrote music for about 90 of such works. His music of that time generally shows the type of the „piece with singing and music” i. e. the „Singspiel.” The conditions for the development of the Serbian musical production and reproduction and also of the Serbian society as a whole had then not yet reached the stage to allow Jenko to advance by leaps and bounds already at the beginning and to transplant the Western European standard of theatrical music in the Serbian soil at once. He was forced to adapt himself to the prevailing conditions and to proceed from where his predecessors had left off. Nevertheless he was growing and developing incessantly and created a whole set of important musical works for the theatre. His music for the „Vračara”, the first Serbian operetta is especially important and so is the music for the pieces „Djido”, „Potera”, and „Pribislav i Božana”. The character of his music for the historical drama „Pribislav and Božana” is with regard to the idea similar to the character of the type of C. M. Weber's romantic opera. With it he reached the peak of his composing activities as well in regard to the musical expression as to its technical perfection.

With theatrical music he was forced to write instrumental music and especially overtures then not existing in Serbian music at all. Thus he wrote several overtures for theatrical works and besides them several independent overtures without any connexion with theatrical work. Both the former and the latter became the bases for the development of Serbian instrumental music. The latter were independent by their own nature and the former also becoming independent by the passing of time. According to their form they have been constructed partly following the classical principles and partly as free phantasies. The following overtures Kosovo, Milan, Djido, Potera, Srpkinja, and Aleksandar excel the others in ripeness of form and artistic value.

Jenko followed a peculiar evolution during his development. Without leaving the orbit of the style the romantic creative ideas he tended towards the fundamental treatments of the neoromantic construction. It is shown by the more frequent use of chromatics and

is also revealed by the inscreasing thematic treatment with an expressive dramatic stress as a means of understanding the architectonic form and the use of the instrumental innovations of a neoromantic character. At the beginning Jenko used simple harmonies which were almost without any modulation and were more or less limited to the main degrees of the scale and the strict diatonic. But later on during his development Jenko became more and more complicated. Modulations were becoming more frequent and richer, the harmonies more expressive and interesting, the melodic more characteristic, though never giving up the principle of the utmost singleness, the rhythmic more varied, and the instrumentation more spirited. In course of time Jenko aspired more and more to higher musical forms to be able to express his feelings which he had in himself in a more appropriate way. Though by frequent changing of tempo he fell from one mood into another, the construction, nevertheless, remained essentially plastic and conserved the necessary unity as a whole. If he had had more favourable conditions for his development, he would have been able to create still greater, technically more pretentious and formally broader works which would have been more expressive and characteristic. Jenko was the reflexion and the necessary result of his surroundings and epoch. His musical creation, nevertheless, reached a considerable artistic standard. With regard to his architectonic Jenko is mainly a homophonic. Especially in his instrumental compositions we find also the foundations of polyphonic ideas chiefly where he is using the symphonic method and where he tries to express his deepest feelings.

At the beginning and also later on we can find different influences in his works from Gluck, Schubert, Weber, Mendelssohn, and Smetana to Wagner. These influences were acting chiefly on the compositional technique and form of Jenko's music, but never misled the composer into decadence. Jenko transformed these influences according to his Slovene and Slav feelings and views, his Serbian surroundings and cultural orientation. His musical expression is Slovene, Slav, and Serbian, as it has been conceived by his individuality. Jenko transplanted it into his works and stamped it with his own creative personality. Though Jenko cannot be compared to the great masters who have created immortal masterpieces and opened up new ways to development, his music, nevertheless, has kept its loveliness and freshness in many respects and therefore is not only of a historic but also of an artistic value.

This music has a special importance, because the deeper Jenko was protruding into the peculiarities of the Serbian folk themes, the more he was getting rooted in his Serbian surroundings, the more his artistic personality was maturing. More and more intensively he was transplanting its spirit and the elements of the Serbian musical folklore into his musical works e. g. in the music for Djido, Potera and others. His growing into the Serbian national music style proves that he had adopted those ideas and begun to realise views established by the great ideologist of Serbian music Kornelije Stanković. Jenko was not the typical representative of the Serbian mu-

sical nationalism. But he was the composer who had adopted some of its essentials, interpreted them in his own way and used them successfully in his music. Also in this way he contributed considerably to the development of Serbian music, although he did not follow it strictly.

The influence of Jenko's activities on Serbian music was important. By his technique and art he showed the way to the Serbian musical reproduction, so that later on it was able to reach a high standard. His activities as a conductor laid the foundations for the Serbian vocal and orchestral reproduction, established the formerly very defective tradition and opened up a new era which was the basis for the accelerated modern development at the beginning of the 20th century. Jenko's activities as a composer are even more important. Jenko was indeed the first composer cultivating and developing the Serbian music systematically. He endeavoured to develop and strengthen the sphere of the solo-song with piano accompaniment. With his overtures he gave the first serious and highly qualified examples of instrumental music among the Serbs and composed the first Serbian operetta. His compositions contributed a great deal to the nationalistic education of the Serbian youth, they refined and cultivated the aesthetic taste of the listeners and enabled them to appreciate gradually the musical novelties of Western Europe. By the form and technique of his music he showed how compositions are to be done and prepared the way for new musical tendencies which were beginning to appear in Serbia at the end of the 19th century. Thus he laid the foundations for Serbian modern music which without the composer Jenko's endeavours could have developed neither so quickly nor so successfully. His activities as a composer in Serbia were progressive. Judged by a broader European standard Jenko certainly was not a revolutionary, but from the Serbian standpoint without any doubt he was. He introduced new views into the Serbian music, he opened up new ways to it and by following them it could reach the height where it was able to match Western European musical art.

Jenko is important also for Slovene music. But the period of Jenko's activities as a composer in Slovenia was very limited, and so was his influence on the development of Slovene music. About 1860 Jenko offered a set of characteristic solo and choir songs to Slovene music. He was one of the first Slovene composers with whom the period of romanticism in Slovenia started. His influence acting primarily on the forming of a fresh, unsophisticated musical expression and based on national feelings was gradually decreasing and especially then when he had become rooted among the Serbs and thus separated from the circle of Slovene composers. Nevertheless he has remained to be known as a progressive Slovene composer grown out of the Young Slovene generation. Owing to his activities on the field of Slovene music he occupies an important position. But primarily he is a composer of Serbia where he was

the leading personality for nearly the whole second half of the 19th century.

Jenko's musical work is important too for another peculiarity. He was a musician completely imbued with the ideas of All-Slav musical collaboration. We can trace this tendency in his musical expression, in the choice of texts on which his vocal works are based, in the selection of programmes and in the directing of all his programme policy. Jenko was the first link establishing a contact between Slovene and Serbian music. Thus he acquainted Slovenes with Serbian and Serbs with Slovene music. He made that contact possible at a time when the collaboration among South Slav peoples was of the greatest importance. After him there was nobody who had done so much for the exchange of cultural achievements and for the mutual understanding and who in these respects had been so successful as Jenko. He manifests his South Slav spirit also in his music. There are Slovene as well as Slav and Serbian expressions in it. So Jenko was laying the foundations for the conceptions that were trying to find an All-Slav or at least a South Slav national musical style. These conceptions are characteristic as well for Jenko as a man as for Jenko's musical personality. By them the whole structure of Jenko's soul and the characteristics of an era upon which the idealism of some cultural movements has impressed its marks are reflected in his music.

The result of Jenko's activities have reached far into the 20th century and form one of the foundation stones of the building of the independent Serbian musical culture. The end of his creative and reproductive activities concludes one of the most important periods of the development of Serbian music and represents the beginning of the prevailing of new musical trends. The outlines of these trends are already perceptible in Jenko's work. He was preparing the foundations for them. Jenko was guided in his work by the fundamental musical idea to speed up the endeavours of approaching the Serbian music as quickly as possible to the West European musical standard without sacrificing the elementary, specific peculiarities of Serbian music. In this respect as well as in others Jenko carried out his task and has remained alive even when he ceased to be an active worker in the field of Serbian musical creativeness.

БИБЛИОГРАФИЈА КОМПОЗИЦИЈА¹⁾

Хорске композиције²⁾

- Ајд на војну (м. х. са прат. орк.)
Беше једно златно доба, в. Прво доба Србије
Blagor mu, v. Na grobih: 20, 33, 165
Бог да живи (м. х. са прат. орк.)
Богу и роду (меш. х.): 89
Боже братимства (Зорина химна, м. х.): 96
Боже Душанов (Химна од Ст. Вл. Каћанског, м. х.): 96
Боље наше него ваше (м. х.)
Босанска даворија (Босанско дavorје, Ко нас вређа, м. х.)
Брат за сестром (м. х.): 56
Будница (м. х.)
Vabilo (м. х.): 93, 94

¹⁾ а) Најважнији употребљени извори:

Архива Академије за гласбо у Љубљани; Архива Београдског певачког друштва; Архива Гласбене матице у Љубљани; Архива Народног позоришта у Београду; Архива Панчевачког српског црквеног певачког друштва; Архива Српске академије наука; Годишњаци Српске краљевске академије и Српске академије наука (I, II, V, IX, XIII—XV, XXI, XXVIII, XLIV); Државна архива у Београду; Бермеков Д., Поглед на данашње стање наше музике, ЛМС, 1874, књ. 116; Ђорђевић В. Р., Даворин Јенко, Св. Цецилија, 1936, I; исти, Прилози биографском речнику српских музичара, САН, пос. изд., књ. CLXIX; Калик С., Споменица Београдског певачког друштва; Koželj S., Bibliografija skladb Davorina Jenka, брошура поводом 100-годишњице рођења, 1935; Letopis Matice slovenske, 1869, 1870; Манојловић К., О црквеној музици код Срба, Св. Цецилија, XV/5; Novice, 1859—1870; Позориште (I, II, VIII—X, XVI, XVIII, XX, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXXII); Simonič Fr., Slovenska bibliografija 1903—1906; Српске новине, 1865—1903; Томандл М., Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва.

- б) Примедба: Хорови, двопези, четворопези, соло-песме, клавирске композиције, песме из музике уз позоришне комаде и увертире већином су биле штампане. Излазиле су у разним збиркама или самостално или у разним приредбама. У заградама су наведени оригинални облици и приредбе.

²⁾ Овде су укључени мушки и мешовити хорови, као и четворопези а капела с пратњом клавира или оркестра. Поред ових могућности постоје и друге варијанте, као напр. хорови са солем, приредбе хорова за клавир и обратно и т.д. — Скраћенице: м. х. — мушки хор, меш. х. — мешовити хор, жен. х. — женски хор, чп. — четворопев, орк. — оркестар.

Врела крвца (химна пев. др. Застава, м. х.): 96
 Веран својој домовини (м. х., с. п.): 55, 56, 57
 Vse mine, в. Кје so моје роџице, в. Slovenske narodne pesmi

Двори Даворови (м. х.) 89
 Девојка соколу зулум учинила (м. х.)
 Диж се из сна (м. х.)
 Добро нам дошо, в. Поздрав кнезу
 Дођи ми, дођи (м. х.)
 Док на земљи (м. х.)
 Domočutstvo, в. Tiha luna
 Дунте ветри, в. На мору: 89, 173

Бачка песма (м. х.)

Želje (меш. х.)

Закај ме не лјубиш већ (меш. х.)
 Заспи, лепи мој детићу, в. Успаванка
 Зорина химна, в. Боже братимства

Јадранско море (м. х.)
 Јуриш, јуриш (м. х. са прат. орк.)

Ко је јунак (м. х.)
 Коло водим, в. У колу
 Ко нас вређа, в. Босанска даворија

Le beživa, sreča kriva (м. х.)
 Лира (чп., м. х.): 20
 Љубимо браћо, отаџбину (м. х.)
 Љуљанка (м. х.)

Малоруске народне песме (Ој, вијду ја, Корол году — м. х., прир.
 за орк. у форми потпурија): 91
 Међу браћом (Ој, крчмару, м. х.): 57, 58
 Mi vstajamo (чп., м. х.)
 Мирно спавај (м. х., прир. за орк.)
 Младо пастирче (м. х.)
 Мој dom (Там, кјег beli so snežniki, м. х.)
 Моја земља (м. х.)
 Моја лађа (Плови, плови, моја лађо, чп., м. х.): 56, 57, 88, 89
 Моја гођа (Моја ружа, Рођа, м. х., меш. х.)
 Molitev (Slovenska himna, Славенска химна, чп., м. х.): 23, 24, 74,
 78, 88, 95, 168
 Море ми је љубав твоја (м. х., с. п.): 56, 57, 89, 100, 120, 135
 Морнари (м. х.)

На grobih (На grobeh, в. Vlagog mi, чп., м. х., меш. х.)
 На мору (Дунте ветри, м. х., меш. х.)

Напред (Напред, слобода српска, м. х.)
 Naprej, zastava Slave: 20, 23, 27—40, 41, 44, 49, 55, 95, 98, 104, 158,
 161, 165, 188

На Цариград (м. х.)

Наш кршни доме (м. х.): 89

Нек душман види, в. Што ћутиш

Не питај ме (м. х., м. х. са солом и прат. орк.)

Об полноћи (меш. х.)

О Видову дну (Сабљо моја димишњио, м. х.): 55, 57, 63, 88, 89

Ој, браћо мила (м. х.)

Ој, крчмару, в. Међу браћом

Ој, у гори (м. х.)

Онам' онамо (чп., м. х. жен. х.): 88

Оштре су наше сабље (м. х.): 89

Пехар вина (меш. х.)

Плови, плови моја лађо, в. Моја лађа

Robratimija (чп., м. х.): 19, 20, 21, 38, 55

Поздрав кнезу (Добро нам дошо, м. х.): 96, 179

Појмо Богу (химна Панчевачког срп. цркв. пев. др., меш. х., м. х.
 са кл.): 55, 96

Појмо песме (химна пев. др. Гусле, м. х.): 96

После борбе (м. х.)

Праг је ово милог Српства (меш. х.)

Прво доба Србије (Беше једно златно доба, м. х.): 58, 88

Прими Боже молитву (м. х.): 55, 57

Раја (м. х.)

Реко нам је Бог Богова, в. Хај

Рог се ори (м. х. с прат. орк.)

Roža, в. Моја roža

Ројакот (Неј, гојакі, чп., м. х.): 19, 20, 25

Руске народне песме (Лен зеленој, м. х.): 91

Сабљо моја димишњио, в. О Видову дну

Свак нек пева (м. х. с прат. орк.)

Сива магло (м. х.): 56, 57

Skrivnost (м. х.)

Slovenska (Славенска) himna, в. Molltev

Slovenske narodne pesmi (Al' me boš kaj rada imela Bom šel na
 planince, Gozdić je že zelen, Kje so moje rožice, Ko tičica sem
 pevala, Mila, mila lunica, Oj, blag večer je to, Saj sem pravil
 mnogokrat, Sijaj, sijaj solncece, Sinoč je slanica pala — м. х.,
 кл.): 21, 22

Спаваш ли (м. х.)

Српска звезда (м. х. с прат. орк., м. х.): 89

Српске народне песме (Ај, села мома — по К. Станковићу, Јечам
 жела, Миљено, миљено, цвеће шарено, Параскева дворе ме-

ла, Чија ли је тараба, Чубур **биље душо** — м. х., прир. за орк.
у форми потпурија, дует и орк.): 91
Strunam (Жицама, Зујте жице, Зујте струне, **чп.**, м. х. с. п. с.
прат. орк.): 20, 21, 22
Сунце љупко сија (м. х. с прат. орк.)

Tak si lepa (меш. х.)
Tam, kjer beli so snežniki, в. Мој дом
Тијо ноћи (Тиха ноћи, м. х. прир. за орк.)
Ti, ki si nas ustvaril, в. Molitev
Tiha luna (Domočutstvo, **чп.**, м. х. меш. х.): 23, 88
Тицама (м. х.)

У колу (Коло водом, коло иде м. х.)
Украјинске народне песме (У, Киви, м. х.)
Успаванка (м. х.)
Устај рајо (м. х., м. х. с прат. орк.): 89, 93, 173

Хај (Реко нам је Бог Богова, м. х.): 173
Хајд, јунаци (м. х.): 173
Хајд на ноге (м. х.)
Хај, нек бруји (химна пев. др. Даворје, м. х.): 96
Неј, гојакі (Ројакот)
Химна од Ст. Вл. Каћанског, в. Боже Душанов, велики, силни

Цара Душана марш (м. х.): 89
Цветни мај (м. х.)
Црногорац Црногорки (меш. х.): 55
Што ћутиш, Србине тужни (Нек душман види, м. х.): 55, 57, 58,
63, 88, 89, 164

Двопееви³⁾

Večer (У вече, с клав.)
Za gorami (За гором, Чезнуће, с клав.)
Kje so moje gožice с клав.): 21, 22
Клонуће љупке ружице (с клав.)
Лаку ноћ (с клав., с прат. орк.): 89
Лена је зора дико (с прат. орк.): 89
Љубим те, Лело (с клав.): 135
Na tujih tleh (с клав., м. х.): 94
Slabo sveča je brlela (с клав.): 23
Tolažba (с клав.): 20

Соло-песме⁴⁾

Веран својој домовини (с. п., м. х.): 55, 56, 57
Грло моја, грлице (с. п.)

³⁾ Пратња клавира или оркестра, покаткад удешени и за хор.

⁴⁾ Уз пратњу клавира, а покаткад удешене и за хор, двопев или четворопев.

- Dve utvi (с. п.): 20
 Domovini (м. х., с. п.): 89
 Za slovo (K slovesu, с. п., дует): 22, 44
 Zdravljica (с. п., м. х. са солоом и прат. кл.): 22
 Kam (с. п.)
 Козак (с. п.)
 Лаку ноћ (За тобом срце жуди, с. п., двојев, прир. за орк.): 100
 Моја звиезда (с. п.): 20
 Млада Јелка (с. п., м. х., прир. за орк.): 89, 94, 100
 Море ми је љубав твоја (с. п., м. х.): 56, 57, 89, 100, 120, 135
 Mornar (с. п.): 19, 22, 44
 Pij mi se vince (с. п.)
 Slovenka (с. п.): 20
 Strunam (с. п., чп. м. х.): 20, 21, 22
 Укор (с. п., чп.)
 Циганска (с. п.): 89
 Што је зора белом дану (Твоје очи, м. х., с. п.)

Композиције за клавир⁵⁾

- Slovenske narodne pesmi, оп. 2: 21, 22
 Bom šel na planince,
 Sinoć je slanica pala,
 Ko tičica sem pevala,
 Kje so moje rožice,
 Mila, mila lunica — кл., м. х.

Црквене композиције⁶⁾

- Благодарене: 99
 Благословен јеси Христе (С- и D-дур): 100
 Благословју Господа: 100
 Бог Господ и јависја нам: 100
 Венчање (При венчању, Песме при венчању): 99
 Вознеслсја јеси: 100
 Глас Господен на водах: 100
 Достојно
 Литургија (Служба божја) св. Јована Златоустог (по К. Станковићу): Јелици во Христа-Алилуја — Исполаети деспота — Иже херувими-Ирмос: Достојно јест-Благословен грјадји-Видјехом свјет истиниј-Амин. Да исполнатсја-Буди имја Господње: 99
 Парастос: 100
 Православија наставниче: 100
 Опело: 100
 Скажи ми, Господи
 Тропар св. Јована Дамаскина: 100

⁵⁾ Поред наведених постоје и приредбе за клавир многих хорских, оркестарских и других Јенкових композиција.

⁶⁾ Све удешене за мушки хор, изузев „Парастос“ и „Јелици во Христа“, које су удешене за мешовити хор.

Позоришна музика⁷⁾

- Благо цара Радована (Ст. Јефтић): 129, 160, 180
 Вампир и чизмар (Ј. Сигети): 114
 Ванда (Краљица лешка — М. Бан): 119
 Видосава (Н. В. Ђорић): 123
 Виђење Карађорђево
 Војнички бегунац (Сиглигети): 118
 Врачара — са увертиром (Баба Хрка — М. Мило): 115, 123—6,
 129, 131, 134, 135, 160, 172
 Вук Бранковић (М. С. Ђуричић)
- Дебора (С. Х. Мозентал): 115, 121
 Девојачка клетва (Љубинко): 128, 129, 135, 138, 139, 153, 160, 172
 Две невесте (А. Тот, посрбио С. Дескашев): 115, 129
 Две сиротице (Dennehy-Cormon): 115, 123
 Две удовице: 114
 Дивљи ловац (Ф. С. Финжгар): 132
 Добрила и Миленко (Матија Бан): 199
 Доктор Окс (Ф. Жил.—А. Мортијер): 115, 126, 160
 Душан Силни (М. П. Шапчанин): 127, 128
- Ђаво у срцу: 120
 Ђидо — са увертиром (Ј. Веселиновић—Д. Брзак): 128—129, 131,
 135, 136, 160, 180, 184
- Женски рај (К. Монтепен—Х. Шарлије): 115, 127, 160
 Живот за динар (Т. Миленковић—Ђ. Рајковић): 160
- За веру и слободу (Д. Ј. Илић): 128
 Задужбина (М. П. Шапчанин): 127, 128, 129, 160
 За круну (Франсоа Копе): 115
 Звонар Богородичне цркве (по Иго-у, Шарлота Бирх-Пфајферова): 118
 Зла свекрва: 123
- Избирачица (К. Трифковић): 119
 Јованка од Арка (Ж. Фабр): 115, 120
 Јава у сну (Баријер и Жем): 121
 Јурмуса и Фатима — са увертиром (Т. Пинтеровић): 128, 129, 160
- Кнез Доброслав (М. Бан): 119
 Крв за род (Љубинко): 89
 Крвна освета (В. Диканж): 115, 128

⁷⁾ Овде је поред музике уз позоришне комаде, коју обично наводе спискови Јенкових музичких дела, укључена и позоришна музика чији оригинални рукописи нису сачувани или нису на расположењу, али је наведена у разним изворима (упор. најважније употребљене изворе).

- Крвни мир (С. Ђоровић): 129
 Кућна капица др. Фауста (Ф. Хоп): 115, 118, 160
- Лаворика (Ловорика) и просјачки штап (К. Холтај): 115, 121, 122
 Лажни цар (Димитрије, Х. Лаубе): 115, 123
 Љубавно писмо (К. Трифковић): 123
 Лопудска сиротица: 114
 Лукреција Борџија (В. Иго): 118
- Мајчин благослов (Анри Адолф и Леноен): 121
 Маркова сабља — са увертиром (Ј. Ђорђевић): 96, 98, 118—119,
 135
 Мерима (М. Бан): 114
 Милош Обреновић (М. Р. Максимовић)
 Милош у Хатинима (М. П. Шапчанин): 127
 Младост Доситејева (К. Трифковић): 119
 Моје мезимче (А. Аронж): 115, 123, 160
 Мраморна срца (Теодор Барнер и Пибуст): 123
 Мржња: 128
 Муж у клопци (Ј. Стапло): 114, 115
- На ивици злочина (А. Лабиш-Шоле): 115, 134
- Отаџбина (В. Сарду): 127
- Паланачке новине (Д. Брзак): 127
 Победа: 134
 Подвала: 126
 Поручник Рајф (Г. Мозер): 115, 126
 Потера — са увертиром (Ј. Веселиновић — И. Станојевић): 129—
 131, 133, 135, 160, 180, 184
 Прибислав и Божана (Д. Ј. Илић): 129—132, 133, 134, 135, 136, 137,
 146, 160, 180
 Прослављање кнеза Михаила (М. Бан): 114
- Радничка (Раденичка) побуна Сиглигети-Банаш, посрбио С. Де-
 скашев): 115, 120, 121, 135, 136
 Разбојници (Ф. Шилер): 134
 Роб (Е. Сиглигети): 114
- Саћурица и шубара (Илија Округић): 118
 Сеоба Србаља (Ђ. Јакшић): 57, 113
 Сеоска Лола (Тот): 92, 95, 115, 120—121, 135, 136, 160, 186
 Сликар (Сликарка, Вереник и драга — Н. Ђорић): 121, 135
 Српске Цвети (М. Бан): 114
- Три светла дана — са увертиром (Милош Цветић и Д. Брзак): 123
 Тера опозицију (К. Трифковић)
 Трикош и Каколе (Мелак-Халеви): 115, 121, 122, 160

Флорентински шешир (Лабиш): 115, 128
 Французи у Кини (Т. М.): 115, 118, 160

Христофор Колумб (Метепе-Боре): 115, 134

Цврчак у мравињаку (Лабиш-Легуве): 115, 127
 Циганин (Е. Сиглигети): 119

Честитам (К. Трифковић): 118
 Четири милиона рубаља (Стеван Јевтић): 128, 160
 Чича Томина колиба (Т. Мегерле): 114, 115
 Човек без предрасуде: 129
 Чудо

Школски надзорник (Коста Трифковић): 118
 Шокица (И. Округић-Сремац): 127—128, 129

Приређене и оригиналне песме из позоришне музике⁹⁾

Ако си тужан („Сликари“): 135
 Богови силни („Сеоба Србаља“): 44, 55, 57, 58, 88, 89, 135, 173
 Боже правде („Маркова сабља“): 89, 96—98, 118, 119, 135, 143, 145, 146
 Бродарица („Прибислав и Божана“): 135
 Весело момци („Сеоска Лола“): 120, 121
 Где ћеш бити мала Кајо („Сеоска Лола“): 120
 Где си мајко моја мила („Сеоска Лола“): 120
 Горо, ле горо зелена („Потера“): 135
 Кад се шетам овом стазом („Сеоска Лола“): 120
 Код њене сам ево куће („Сеоска Лола“): 120
 Ко ти купи срма-јелек („Бидо“): 128
 Милић иде странчицом („Бидо“): 128, 141
 Мој ћердане („Бидо“): 128
 Нек блиста у чаши („Дон Цезар од Базана“): 135
 Нек уздише („Сеоска Лола“): 120
 Ој, Бојко свега земљо („Сеоба Србаља“): 57, 135
 Ој Љубо, Љубо („Бидо“): 128
 Осу се небо звездама („Бидо“): 128
 Отаџбини („Крв за род“): 89
 Сеоска сам Лола („Сеоска Лола“): 120, 121
 Синђирићи звече („Бидо“): 128, 140
 Сутра рано поранићу („Дебора“): 135
 Уродиле жуте крушке („Бидо“): 128
 Уродиле јагодале („Бидо“): 128
 Што си тако жалостан („Сеоска Лола“): 120

⁹⁾ Наведене су песме које су највише популарисане.

Туђа позоришна музика са додатим Јенковим композицијама

- Дијамант краља духовског (Ј. Дрекслер—J. Drechsler): 117, 123
 Дон Цезар од Базана Ј. Масне—J. Massenet): 115, 116, 119, 135
 Драмске лудорије (Штолц—Stolz): 115, 117, 129
 Зидане Раванице (Ј. Шлезингер): 119
 Марија, кћи пуковније (Донизети—Обер, G. Donizetti—D. F. E. Auber): 115, 116, 117, 125, 126
 Пут око земље (Ф. Супе—F. Suppé): 122, 123
 Робер Ђаво (Холтај—Мејербер, K. Holtaј—G. Mejerbeer): 115, 117, 160
 Севиљски берберин (Росини—G. Rossini): 115, 116

Композиције за оркестар⁹⁾

- Химна удружења глумаца: 146
 Козачка игра: 146
 Малоруске песме (потпури): 146
 Марш краља Милана: 146
 Оркестарске приредбе црногорске, српске, бугарске, руске, енглеске и чешке химне: 146
 Попутница Београдског стрељачког друштва: 146
 Прво доба Србије (фантазија): 58, 88
 Приморски напеви (фантазија): 146
 Свети Сава (дует са оркестром): 146
 Српске народне игре: 146
 Српске народне песме (потпури): 146
 Увертире: Александар: 138, 141, 142, 145—146, 154, 179
 Врачара: 138
 Ђидо: 138, 140—141, 142, 144, 154, 180
 Јурмуса и Фатима: 138
 Косово: 138, 139—140, 154
 Милан: 138, 142, 143, 144—145, 151, 153, 154, 179
 Потера: 138, 139, 180
 Српкиња: 138, 141, 142, 143, 151, 153, 154
 Три светла дана: 138

⁹⁾ Уз увертире које су делимично преудешене и за клавир (Милан, Косово, Ђидо, Александар) овде се увршћују и разне друге за оркестар удешене композиције. Поред приредаба за велики и мали оркестар постоје приредбе и за гудачки оркестар, за дувачке инструменте, тамбурашки оркестар и слично. Те су варијанте према Јенку удешавали и други аутори.

ИЗВОРИ¹⁾

а) Литература

- Бајић И.**, О новој музици у „Сеоској доли“, Позориште XXIX, 1904.
Барле Ј., Даворин Јенко у Прагу год. 1879, Св. Цецилија, XXX/2.
Брежњик П. В., Енглески преводи из словеначке књижевности, Страни преглед I/2, 1927.
Vauken E., Bivanje Davorina Jenka v Pragi, Jutro, XVI, br. 286.
Vencajz J., Spomenica o petindvajsetletnici akademskoga društva „Slovenija“ na Dunaji, 1894.
Веселиновић Ј., Одабране приповетке, Бидо, 1951.
В. Н., Рад Даворина Јенка у Народном Позоришту у Београду, Бранково коло, 1896, II, бр. 3.
Glonar J., Simona Jenka zbrani spisi, uvod, XXI.
Govekar Fr., 50 letnica slovenske narodne himne „Naprej“, Slovan, VIII, 1910.
Dobrovoljc Fr., Dve zanimivi epizodi iz zgodovine slovensko-angleških kulturnih stikov, Novi svet, 1951, VI/10.
Ворђевић В. Р., Даворин Јенко, Св. Цецилија, 1936.
Ворђевић В. Р., Прилози биографском речнику српских музичара, 1950, САН, пос. изд., књ. CLXIX.
—, Zbrani spisi Josipa Stritarja, VI, 1888.
Zupanič N., Alfred Lloyd Hardy in Jugosloveni, Slovenski narod, 1922, LV, br. 161.
Jenko D., Davorin Jenko in himna „Naprej zastava Slave“, Novi akordi, IX/3.
Jenko D., „Naprej zastava Slave“, Slovenec, 1910, XXXVIII, br. 257; upor. Slovenec, XXXVIII, br. 297.
Kalan F., Obrisi gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet, 1949, IV.
Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, Življenje in svet, XIX.
Калик С., Споменица Београдског певачког друштва, 1903.
Карић В., Србија, опис земље, народа и државе, 1887.
Китовес Fr., Davorinu Jenku v spomin, Dom in svet, XXVIII.
Китовес Fr., „Naprej zastava slave“ — slovenska narodna pesem, Slovenec, XXXVIII, br. 252 i 293.
Кириловић Д., Српско Народно Позориште, Гласник Историског друштва у Н. Саду, књига III (1930), св. 2 и 3, књ. IV (1931), св. 2.
Koblar Fr., Pisma Josipa Stritarja bratu Andreju, Dom in svet, XXXIX.
Koželj Sl., Bibliografija skladb Davorina Jenka, brošura povodom 100-godišnjice rođenja, 1935.
Коњовић П., Две оријентације у славенској музици, Музика у Срба; Књига о музици, 1947.
—, Koncertni list Glasbene Matice v Ljubljani, 6-XI-1910 g.
Krek G., Se enkrat Jenkov „Naprej“, Novi akordi, X/1, 1911.
Lavrenčič J., Zgodovina cerkljanske fare, 1890.
Lapajne I., Od Ilirije do Jugoslavije, 1931.

¹⁾ Наведена је важнија литература и градиво, потребно за приказ одговарајуће библиографије.

- Lončar D.*, Dr. Janez Bleiweis in njegova doba, Bleiweisov zbornik, 1909.
Lončar D., Simon Jenko, Sodobnost, 1935.
Манојловић К., О црквеној музици код Срба, Св. Цецилија, XV/5.
Манојловић К., Споменица Ст. Ст. Мокрањцу, 1923.
Mantuani J., O slovenski operi, Zbori, VI/4.
Mantuani J., Skladatelj Davorin Jenko (Od Ilirije do Jugoslavije, 1931).
Mencinger J., Moja hoja na Triglav, izd. Anton Knezove knjižnice.
Милојевић М., Даворин Јенко, Политика, XXXII (1935), бр. 9869.
Милојевић М., Интимни лик Даворина Јенка, Звук, 1935, III/8—9.
Мокрањац Ст. Ст. (С. С. М.), Позоришне песме — „Сеоска лола“, Српски књижевни гласник, 1901, IV.
Одавић Р. Ј., Из писама Д-ра Лазе Костића, ГИД, IV, 1931.
Perger R. v., Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1812 bis 1870.
Pirnat M., Iz mladih dni pesnika Simona Jenka in skladatelja Davorina Jenka (Jahresbericht des k. k. Kaiser-Franz-Joseph-Gymnasiums in Krainburg für das Schuljahr 1909/10).
Podgornikova L., Glasbena vzgoja pri Slovencih, Ljubljanski Zvon, 1885, V.
Prelovec Z., Davorin Jenko, Zbori, IX/2.
Prijatelj I., Vloga omladine v prvem obdobju mladoslovenskega pokreta, Ljubljanski Zvon, XLIV.
Pfeifer V., Davorin Jenko, Zbori, 1931, VII/3.
Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, 1890.
Rihar G., Vishe za druge bukvice svetih pesmi, 1844.
 —, Serbische Briefe (Slavische Blätter, 1865).
Simončić Fr., Slovenska bibliografija, 1903—1905.
Скерлић Ј., Историја нове српске књижевности, 1921.
Скерлић Ј., Омладина и њена књижевност, 1925.
Слобњак А., Frana Erjavca zbrano delo, biografija, 1934.
Станојевић Ст., Народна енциклопедија, I—IV књ.
Stritar J., Lešniki, 1906.
Stritar J., Spomini, Zvon, VI, 1880.
Томандл М., Даворин Јенко као хоровађа Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Летопис Матице Српске, књ. 344.
Томандл М., Историјат Певачке химне Панчевачког српског црквеног певачког друштва, ГИД, X.
Томандл М., Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1938.
Томандл М., Уговори Даворина Јенка са Панчевачком српско-православном црквеном општином, ГИД, VIII.
Tomasin P., Erinnerungen veröffentlicht bei Gelegenheit der fünfjährigen Jubelfeier, 1892.
dal Torso V. E., Di Luigi Ricci e delle sue opere, 1860.
Urban Josef, Československé spolky v Dolních Rakousích, 1895.
Hermet G., La vita musicale a Trieste 1801—1944, con speciale riguardo della musica vocale, 1947.
Sevčík Jedovnický, Fr. B., Zřev slovanský a peštování společenského života ve Vidni od r. 1841 až do r. 1862, 1895.
Шумаревић Св., Позориште код Срба, 1939.

6) Архивалиа

- Архива Академије за гласбо у Љубљани (нотна књижница).
 Архива Београдског певачког друштва (протоколи са седница Првог београдског певачког друштва за 1864—1879, кореспонденца око прославе 25-годишњице уметничког рада Д. Јенка, списак Јенкових композиција у нотној књижници БПД).
 Архива Glasbene matice у Љубљани (нотна књижница).
 Архива класичне гимназије у Љубљани (Juventus caesareo regii Gymnasii academici Labacensis e moribus et progressu in literis... 1849, Catalog

- vom Schuljahre 1849 über die Schüler der I. Grammat. Classe am Gymnasio zu Laibach, Katalog des k. k. Laibacher acad. Gymnasiums, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854).
- Архива конзерваторијума у Бечу (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) за 1858—1862.
- Архива Матице Српске у Новом Саду (арх. бр. 5434).
- Архива Музичко-фолклорног института у Љубљани (Glasbeno-narodopisni institut, фсц. 5699—5732, бр. 5727/2).
- Архива Народне и универзитетске библиотеке (НУК) у Љубљани (грађа рукописног и нотна књижница музичког одељења).
- Архива Народног позоришта у Београду арх. бр. 8—14, 18, 20, 21, 23—25, 27, 28, 43, 65, 67, 80, 85, 91, 94, 95, 97, 103, 105, 414, 474, 478, 547).
- Архива основне школе у Церкљу (Хроника за 1811—1900 г.).
- Архива Панчевачког српског црквеног певачког друштва (нотна књижница).
- Архива парохије Церкље (књига рођених и крштених, том 18).
- Архива Српске академије наука (арх. бр. 30).
- Архива среског суда за град Љубљану (А I 881/3/14, Н. В. 160/14 А I 881/4/14, А I 881/14/23, А 881 69/14, А 881/20/14, А I 881/14/4—6).
- Архива универзитета у Бечу за 1858—1862.
- Градска архива (Местни архив) у Љубљани (Verzeichniss über den Fleiss sämtlicher Normalschüler an der k.k. Muster-Hauptschule zu Laibach, 1846, 1847, 1848; Ehrenbuch für die Schüler der III. Classe, 1848; попис становништва 31-XII-1910 г.; регистратурни индекс љубљанске општине за 1909—1914).
- Државна архива у Београду (Репертоар и приходи Народног позоришта у Београду 1869—1894; регистар министарства просвете од 1871 г. даље, регистри мин. спољних послова од 1865 г. даље и мин. унутрашњих дела за 1865—1867, 1868—1875, 1893, 1894; регистар Држ. савета за 1893, 1894).
- Државна архива (Archivio di Stato) у Трсту (K. k. Gymnasium in Triest, Catalog 1855, 1856, 1857, 1858; Gymnasial-Zeugnis M. Jenko, 31-VIII-1858).

РЕГИСТАР ПОЈМОВА

Академија уметности (СКА) 152 153 155

Акцентуација, реченице 92 186

Акцентуација, речи 92—93 186

Београдско певачко друштво 59—66 68 70 72—80 81 82—86 87 89 91 93 96

99 100 103 104 105 106 107 109 114 119 150 158 159 168 169 170

171 172 173 174 175 176 178 179 180 186 188

Београдско радничко певачко друштво 147 172

Беседе 10 12 17 19 21 29 30 44 50 52 60 63 66 74 75 77 78 79 83

Блајвајсов круг, в. Консервативци, словеначки

Буднице 89 181

Ваје 11

Вајевци 11

Гласбена матица 101 163 165

Глумачка школа, прва српска 106

Градско шабачко позориште 109

Даворје, певачко друштво 82 83 147 172 173 175 176 177 186

Двопев 87 88 98

Драматично друштво (Љубљана) 44 101 109

Женско певачко и музикално друштво (Београд) 82

Јакшић, типографско друштво (Београд) 172

Комад са певањем 111 113 114 118 132

Консервативци, словеначки 21 30 42 43 44 45 46 58 72 88 89

Консервативци, српски 83 84

Краљевско-српска академија, в. Српска краљевска академија

Корнелије, црквена певачка дружина 172 174 175 176 179 180

Љубљански Звон, певачко друштво 164

Матица Словенска 147 148

Матица Српска 147 149

Младословеначки покрет 12 13 20 88 89 165 171 178 188

Народно позориште (Београд) 45 61 71 72 73 74 75 77 82 103—110 111 112

113 114 115 116 119 132 135 136 137 142 158 159 160 163 178 179 186

Обилић, студентско певачко друштво 147 172

Оперисти, италијански 112

- Оперске дружине, италијанске 112
 Оперске дружине, немачке 112
 Панчевачко српско црквено певачко друштво 41 48—55 58 60 62 72 74 82
 84 114 147 171 172 186
 Привремена позоришна школа 106
- Село 86
 Singspiel, в. Комад са певањем
 Скуола инструментале (Scuola instrumentale) 15
 Скуола пополаре ди канто (Scuola popolare di canto) 15
 Словеначко певачко друштво (Словенско певско друштво) 17—19 24—26
 27 29 41 49 55 88 171
 Словенско певачко друштво (Слованско певско друштво) 24—26 50 114
 Слога, омладинска певачка дружина 172
 Сочета филармоника-драматика (Società filarmonica-dramatica) 15
 Српска краљевска академија 103 140 141 142 143 145 149 150 151 152 153
 154 155 156 157 158 175 177 178
 Српска певачка заједница 72
 Српско јеврејско певачко друштво 172
 Српско Народно позориште (Н. Сад) 112 116 118 126 147 148
 Српско учено друштво 149 150 151 175 177
 Стил, јужнословенски музички 189
 Стил, национални музички 183
 Стил, свесловенски музички 189
 Стил, српски национални музички 180 184 190
- Табор 30
 Teatro grande (Трст) 15 113
- Увертире 118 138—145
 Уједињена Омладина српска 10 17 62 63 83 88 111 169 170 178 179
- Фантазија 139 142
- Четворопев 87 88 98
 Читаонице 5 29 30 41 42 44 58 101

РЕГИСТАР ИМЕНА¹⁾

- | | |
|---|---|
| Александар (Обреновић) 142 | Гербич Фран 46 101 163 |
| Андрејевић Тоша 80 | Глинка Михаил 132 |
| Ашкерц Антон 20 | Глобочник Антон 7 8 |
| Бах (Bach) Александар 7 8 11 116 | Глонар Жожа 28 |
| Бајић Исидор 120 121 136 | Глук К. В. (Gluck Ch. W.) 182 |
| Балабин Вил. 22 | Грабнар Јуриј 5 |
| Бан Матија 89 114 151 | Графенауер Иван 28 |
| Барле Јанко 66 67 | Грчић Јован 62 116 125 |
| Бетовен (Beethoven) Л. в. 145 | Дворжак (Dvořák) Ант. 182 |
| Беневиц 25 | Дворжачек (Dvořáček) Јан 24 25 |
| Беранич Даворин 33 34 36 38 39 | Дескашев Стеван 62 106 |
| Бинички Станислав 129 | Димић Пера 82 |
| Блазнавац Миливоје Петровић 104 | Димитријевић Спира 116 |
| Блајвајс (Bleiweis) Јанез 21 30 42 43 44 45 46 58 72 88 | Добровољц Франце 32 |
| Блодек Вилем 132 | Должан Јернеј 33 |
| Богдановић Жив. Ј. 81 168 | Доницети (Donizetti) Г. 115 116 |
| Бомарше (Beaumarchais) 116 | Доубек Хуго 127 |
| Боршник Игнациј 3 | Драгутиновић Ђока 173 |
| Бошковић Б. 48 49 | Дрекслер (Drechsler) Јозеф 117 123 |
| Бошковић Јован 98 99 103 105 136 | Дрегерт Алфред 36 37 |
| Брежник Павел 32 | Ђорђевић Владимир Р. 49 |
| Брил Вацлав 11 | Ђорђевић Јован 89 96 98 104 106 118 119 |
| Брзак Драгомир 128 | Ђурковић Никола 55 102 112 113 115 |
| Бугарски Ј. А. 150 | Енгелман Леон 23 |
| Бушетић Тодор 155 156 | Ерјавец Фран 11 12 |
| Вавкен Андреј 3 34 35 45 67 68 72 161 | Еркел 121 |
| Вавкен Евген 67 68 70 | Зарник Валентин 11 12 17 42 |
| Вагнер (Wagner) Рихард 144 182 | Зепич Лудвик 37 |
| Валента Војтех 66 | Зденчај (Zdenczay) Ернестина 31 |
| Ваљавец Матија 24 | Змај, в. Јовановић Јован |
| Валтровић Михајло 151 | Зорман Алеш 8 |
| Васић Владимир 56 59 | Зупан Томо 27 |
| Вебер К. М. (Weber С. М. в.) 143 144 182 | Зупанич Нико 32 |
| Венцајз Јосип 10 11 19 24 26 28 29 | Жвегел Јосип (в. Schwegel, Швегел 11 |
| Весели (Vesely) Ем. 25 | Жентилуомо (Gentiluomo) 16 |
| Веселиновић Јанко 128 129 | |
| Визнер (Wisner) Јурај 24 | |
| Вилхар Мирослав 18 20 22 31 101 | |
| Водник Валентин 29 | |

¹⁾ Име и презиме Даворина (Мартина) Јенка није навођено у регистру имена.

Иванишевић Јован 154
 Илић Драгутин Ј. 129
 Ипавец Вењамин 18 31 46 101
 Ипавец Густав 101

Јакшић Ђура 56 57 89 113
 Јанежић Антон 19 20 21
 Јанковић Гавра 74
 Јеловшеков Ј. Т. 24
 Јанко Андреј 4
 Јенко Јосип 34 35 158
 Јенко Марија (в. Кепиц) 4
 Јенко Симон 11 12 19 20 23 27 28
 31 45
 Јенко Франце 4 160
 Јевтић Стеван 129
 Јовановић Јован-Змај 54 89 98 99
 Јовановић Милан 53 150
 Јуртела Андреј 31

Калан Павле 67 68
 Каладра А. Ј. 24 25
 Каспар (Caspar) 24 25
 Калауз Алојз 151
 Калик Спирос 49 82 96 104 107 170
 173
 Кам (Kham) Јанез 11
 Караџић Вук Стефановић 1 24
 169 189
 Кепиц в. Јенко Марија
 Керник Јанко 68
 Кимовец Франц 3 33 34 35 36 38
 39 158 159 161

Клосе Фр. 24
 Кожељ Славко 66 67 142
 Колар Јан 169
 Коњовић Петар 146 183
 Копитар Јернеј 1 189
 Костић Лаза 54 112 136
 Кранчевић Драгомир 80 108
 Крек Гојмир 35 36 38 94
 Кузмановић Кузман 73 74
 Кујунцић Милан 78 84 147 152

Левец Фран 28 45 46
 Левстик Фран 7 20
 Легат Јернеј 15
 Лекот А. Ш. (Lecoque A. Ch.) 136
 Ленарчић Јанез 5
 Ленох (Lenoch) 24 25
 Лжичар Славољуб 53
 Лончар Драготин 27

Максимовић Аксентије 112 136
 Манделц Валентин 11
 Мандровић Адам 106
 Манојловић Коста 99
 Мантуани Јосип 49 67
 Маринковић Јосиф 1 82 85 92 95
 109 136 156 157 178 180 184 185
 186 187

Масне Ж. (Massenet J.) 115 116
 Машек Гашпар 13 14 15 71
 Машек Камило 18 22 36 37 101
 Мејербер Ж. (Meyerbeer G.) 115
 117
 Меден Иван 29 66
 Мелхер 75 77 82
 Менделсон (Mendelssohn-Barthol-
 dy) Ф. 182
 Менцингер Јанез 11
 Мијатовић Чедомир 143 153
 Милан (Обреновић) 67 96 104 118
 142 150 179
 Мило М. 134
 Миловановић Драга Ђ. 75 77
 Миловук Милан 59 65 69 150
 Милојевић Милоје 91 100 101 114
 158 160
 Милојковић Коста 168
 Милош (Обреновић) 23
 Милчински Алојз 112
 Михаило (Обреновић) 63 65 67 88
 89 96 179
 Мокрањац Ст. Ст. (в. Стојановић
 Стеван) 1 56 76 79 81 82 84 85
 92 95 98 100 106 109 120 125 156
 157 168 169 171 173 178 180 184
 185 186 187
 Морфидис-Нисис Александар 136
 Морфил В. Р. (Morfill W. R.) 31
 32
 Моцарт В. А. (Mozart W. A.) 116
 132
 Мусоргски М. П. 144

Недвјед (Nedvěd) Антон 30 101
 Ненадовић Љубомир 151
 Нешић 75
 Нигринова Вела (Августа) 109 159
 160 161 166
 Николић Атанасије 11 112
 Новаковић Стојан 150

Остојић Тихомир 96
 Офенбах (Offenbach) Ј. 136

Павловић Раја 62
 Пачу Јован 136 169,
 Пелеш Ђорђе 109
 Петели Андреј 5 13
 Петрик 82
 Петровић Драгутин К. 173
 Петровић Ј. 89 128
 Петровић П. Ј. 136
 Пирнат Макс 4
 Подобник Марко 5 13
 Позден Адолф 64
 Поженчан (в. Равникар Матеј)
 Покорни Драгутин 108
 Полше Мартин 11
 Поповић Јован Стерија 89
 Поповић Мита 112
 Преловец Зорко 164
 Премрл Станко 37

Прерадовић Петар 89
 Прешерен Франце 20 22 114
 Пријатељ Иван 10 17 24
 Птачовски (Ptačovský) Ф. 24 25
 Пфајфер (Pfeifer) Виљем 42 44 66
 68 70 71 72

Равникар Матеј (Поженчан) 3
 Радичевић Бранко 89
 Радуловић Јоцо 168 170
 Ракуша Фран 4 6 19 49 62
 Реш Драгутин (Антоније) 103 104
 105 106 107 111 112 136
 Росини (Rossini) Г. 115 116 117
 Ристић Јован 104
 Рихар Грегор 13 14 15 17 21 37
 38 71
 Ричи (Ricci) Л. 13 15 71 113

Савић Жарко 132
 де Сарно-Сан Ђорџо (De Sarno-
 San Giorgio) 154 155
 Сехтер (Sechter) Симон 16 98
 Симонич Франц 66 67
 Синико (Sinico) Фр. 13 15 71
 Скерлић Јован 57 127
 Слодњак Антон 11
 Сметана Б. 144 182 184
 Смуђа (Смуђа) Јован 77
 Станковић Корнелије 1 16 49 50
 54 55 56 59 60 80 81 82 85 87 91
 95 98 99 102 125 156 168 169 170
 171 177 178 180 184
 Станојевић Илија 129
 Стигели 117
 Стимпел Антон 9
 Стојадиновић Петар 161
 Стојановић Степа, в. Мокрањац
 Стојшић Јоца 168
 Стритар Андреј (Витеслав) 14
 Стритар Јосип 7 11 12 13 16 27 28
 42 45 46 113 114
 Сундечић Јован 89
 Супе (Suppé) Фр. 123

Товачовски (Товаčovský) Арношт
 Бохабој-Ферхтгот (Förchtgott)
 25 26 48 49 54 55

Тодоровић Стеван 59 60 63 73 74
 78 79 80 81 82 83 107 150 151 168
 169 170 173 174

Томан Ловро 20 46 66 72 88 89

Томанл Миховил 48 49 50 51 53
 54

Топаловић Мита 54
 Трчек (Терчек) Карол 4 5
 Трефц (Treffz) Х. 16
 Тун (Thun) Лео 6
 Тучек (Tuczek) Л. 16
 Тушек Иван 11

Фабјан (Fabian) Ј. 44

Фекоња Андреј 45
 Ферстер (Foerster) Антон 46 101
 Ферхтгот (Förchtgott) А. Б., в. То-
 вачовски
 Финжгар Франц Салешки 132
 Флајшман (Flejšman) Јуриј 18 45
 101
 Франке Иван 3
 Фунтек Антон 20

Хајдн (Haydn) Михаел 36 37
 Харди А. Л. (Hardy A. Lloyd) 31
 32
 Хелмесбергер (Hellmesberger) Јо-
 зеф 16 25 48 49 55
 Хорејшек Вацлав 53 63
 Храниловић Јован 120 121
 Хрибар Иван 3 14 19 29
 Хубад Матеј 163 166
 Хуљичка (Hullička) Алојз 54
 Цвек Леополд 3
 Цегнар Фран 20
 Цимбрић 65 69

Чижек Драгутин 63

Шапчанин Поповић Милорад 89
 127 128
 Шафарик Јанко 150
 Швегел (Schwegel) Јосип, в. Жве-
 гел
 Шилер (Schiller) Фр. 134
 Шлезингер Јосиф 55 102 111 112
 113 115 117 119
 Шпун В. М. 20
 Шрам Стеван 82
 Штросмајер (Strossmajer) Ј. Ј. 19
 Штур Лудовит 169
 Шуберт (Schubert) Фр. 37 126 182
 Шумаревић Светислав 111

СПИСАК СЛИКА И ФАКСИМИЛА

А) Слике

Слика 1: Даворин Јенко око 1887 године.

Слика 2: Даворин Јенко око 1910 године.

В) Факсимили

Факс. 1: Програм концерта приликом Јенкове „беседе“ у Љубљани 1863 г.

Факс. 2: Фрагмент из Јенковог уговора са БПД 1865 г.

Факс. 3: Продужење Јенковог уговора са БПД 1866 г.

Факс. 4: Фрагмент из Јенковог писма Андреју Вавкену, рукопис композитора.

Факс. 5: Фрагмент из хора „Двори Даворови“, композиторов рукопис.

Факс. 6: Јенково писмо Т. Остојићу 1902, композиторов рукопис.

Факс. 7: Фрагмент из „Слободарке“, композиторов рукопис.

Факс. 8: Фрагмент из „Прибислава и Божане“, композиторов рукопис.

Факс. 9: Фрагмент из „Потера“, композиторов рукопис.

Факс. 10: Јенково писмо М. Кујунџићу, рукопис.

Факс. 11: Фрагмент из Јенковог „Списка“, композиторов рукопис.

Факс. 12: Јенков тестамент, рукопис.

СКРАЋЕНИЦЕ

- БПД** — Београдско певачко друштво,
ГИД — Гласник Историског друштва. (у Новом Саду)
Д — Даница.
DS — Dom 'in svet.
ŽIS — Življenje in svet.
Z — Zvon (dunajski-bečki).
LZ — Ljubljanski Zvon.
ЛМС — Летопис Матице Српске.
N — Novice.
NA — Novi akordi.
НП — Народно позориште у Београду.
NUK — Narodna in univerzitetna knjižnica u Ljubljani.
РНП — Репортоар и приходи Народног позоришта у Београду 1869—1894.
С — Словенец.
САН — Српска Академија наука.
SBL — Slovenski biografski leksikon.
СКА — Српска Краљевска академија,
СКГ — Српски књижевни гласник.
SL — Slovan.
СН — Српске новине.
СПД — Словенско певачко друштво (у Бечу).
СУД — Српско учено друштво.
CG — Cerkevni glasbenik.

ОБЈАШЊЕЊА¹⁾

Bleiwais (Блајвајс) Јанез (1808—1881), лекар и ветеринар, написао неколико дела из ветерине, уређивао поучно-забавне календаре, издавао позоришне комаде итд., уредник „Новица“, после 1848 г. истакнута личност словеначке политике и политички вођа Словенаца (добио назив „отац словеначког народа“). Блајвајс је био главни претставник „Старословенаца“.

Ваје и Вајевци: „Ваје“ носи назив ђачки рукописни лист који је састављала група ђака која је 1853—1855 г. посећивала седми и осми разред гимназије у Љубљани, од пролећа 1854 г. даље. На недељним састанцима су претресали своје литерарне саставе и одобрене списе и песме записивали у лист. Друштвање „Вајеваца“ је било повезано и на бечком универзитету. Најзначајнији сарадници „Ваја“ били су Франц Ерјавец, Симон Јенко и Валентин Зарник. У Бечу им се придружио и Јанез Менцингер.

Вилхар Мирослав (1818—1871), песник, композитор и политичар. Његове песме с мелодијама су припросте и мелодиозне, због чега су биле јако раширене у народу (напр. „Мила луница“, „По језеру“).

Гербич Фран (1840—1917), апсолвирао конзерваторијум у Прагу и постао оперски певач. Доцније је водио словеначку Оперу првих година после њеног оснивања и био директор Гласбене матице у Љубљани. Написао је неколико хорова, соло песама, композиција за клавир и оркестар и две опере. Издавао је музичке листове „Лира Сионска“ и „Гласбена Зо-ра“ (1899—1900).

Глонар Јожа (1885—1946), библиотекар, књижевни критичар, преводилац, писац литерарноисторијских и етнографских расправа.

Ерјавец Фран (1834—1887), природописац, путописац и приповедач. Истакао се у новелама у почетку словеначког приповедништва и са опсима из живота у природи.

Зарник Валентин (1837—1888), писац новела, хумористичких и сатиричких цртица и политичких чланака. Одличан говорник и борац за словеначка народна права.

Звои, први словеначки чисто литерарни часопис (1870, 1876—1880), издавао га у Бечу Јосип Стритар. Поред Стритара у њему сарађују између осталих и Фран Левстик, Симон Грегорчич, Јосип Јурчич, Иван Тавчар, Фран Ерјавец, Фран Левец и Јанко Керсник.

¹⁾ Ради лакше оријентације су укратко приказани најважнији појмови и имена из историје словеначке музике и литературе, који су помешани у тексту. Горњи приказ је састављен уз сарадњу проф. П. Калана.

Зупан Тома (1839—1937), духовник напредног мишљења. Много се бавио словеначком културном историјом, особито Прешерном. Своју богату књижицу оставио Народној и универзитетској књижици у Љубљани.

Ипавец Бењамин (1829—1908), по занимању лекар. Композитор соло-песама, хора, инструменталних композиција, оперете „Тичник“ и опере „Техарски племићи“.

Јенко Симон (1835—1869), словеначки песник лиричар. Особито су му познате буднице („Адријанско морје“, „Напреј“).

Крањска Чбелица, песнички алманах који је издавао Миха Кастелиц. Духовни вођа младог песничког поколења, које се окупљало око Чбелице, био је филолог и књижевни критичар Матија Чоп. Од сарадника је најзначајнији био Франце Прешерен. „Крањска Чбелица“ је изашла пет пута (1830—1832, 1834, 1848).

Крек Гојмир (1875—1942), правник и музичар. Био је уредник музичког часописа „Нови акорди“ у коме је објавио много чланака и низ својих композиција.

Левец Фран (1846—1916), књижевни историчар. Уредио првих десет годишта „Љубљанског Звона“, разна издања Словенске матице, скупљена дела извесних словеначких књижевника. Написао низ изврских биографија словеначких културних радника.

Левстик Фран (1831—1887), песник, приповедач, драматичар, литерарни критичар, лингвиста, политички радник. Нарочито је био значајан као критичар, оштро је интервенисао у разним питањима словеначког јавног и културног живота.

Љубљански Звон, централни словеначки књижевно-културни часопис у доба 1881—1941.

Лончар Драготин (1876), историчар, књижевни критичар и политичар. Много је писао о политичким питањима, а као историчар је првенствено испитивао политички живот у 19 веку.

Машек Гашпер (1794—1873), музичар, по народности Чех из Прага, од 1820 радио у Љубљани. Преко 30 година је био учитељ музике на државној музичкој школи. Уживео се у словеначке прилике и компоновао неколико словеначких текстова.

Машек Камило (1831—1859), музичар, учитељ на државној јавној музичкој школи 1854—1859. Поред осталих композиција компоновао и низ словеначких песама, нарочито Прешернових.

Менцингер Јанез (1838—1912), приповедач. Наступио је у доба првог развоја словеначке новелистике. Нарочито је радо обрађивао мотиве из Бохиња. Значајне су и његове сатире.

Младословенци, генерација која је иступила против „Старословенаца“ у борби за напреднија начела и другом половином 60-тих година преузела вођство на свим пољима словеначког народног живота.

Новице, по оснотку сељачко-занатлиски лист (1843—1902), али су поред економских чланака доносиле и филолошке, етнографске, географске, историске прилоге, путописе, песме и приповетке, а од 1848 г. и политичке чланке. У свом првом добу — од оснивања до 60-тих година 19 века — задобиле су као најуваженији словеначки лист велике заслуге за развој словеначке књижевности и ширење националне свести.

Нови акорди, периодички зборник за вокалну и инструменталну музику (1901—1914). Последњих пет годишта имају и музичко-књижевне прилоге. Око „Нових акорада“ су се окупили словеначки композитори пре Првог светског рата. Под уредништвом Гојмира Крека лист се развио у најзначајнији орган модерне словеначке музике.

Пријатељ Иван (1875—1937), књижевни историчар и есејист. Међу најзначајније расправе из историје словеначке културе спадају његови списи: „Janko Kersnik, njega delo in doba“, „Duševni profili slovenskih prepovediteljev“, „Kulturna in politična zgodovina Slovencev 1848—1895“ итд.

Рихар Грегор (1796—1868), по занимању духовник и оргуљаш у Љубљанској столној цркви. Компонувао много црквених и више световних песама. Његове композиције прожима домаће осећање, а доста их се сачувало код народа и данас.

Словенски Гласник, књижевни часопис (1858—1868), који је у Целовцу издавао професор словеначког језика Антон Јанежић. У њему су писали најбољи тадашњи словеначки књижевници, а главни сарадници су били Фран Левстик, Вајевци, доцније Јосип Јурчич, Јосип Стритар и Симон Грегорчич.

Старословенци, група јавних радника који су под Блајвајсовим вођством усмеравали словеначки национални развој у 40-тим, 50-тим и 60-тим годинама 19 века. Карактеришу се конзерватизмом у световном начину и политици, социјалном и културном животу. Њихов поглед на уметност био је утилитаристички.

Стритар Јосип (1838—1923), словеначки песник и приповедач романтично-идеалистичког правца. Са својим часописом „Звон“ Стритар је постао васпитач читалачке публике и књижевника. Трудно се да Словенци добију литературу по узору великих европских народа.

Табори, велике народне политичке скупштине под ведрим небом које су по угледу на Чехе Словенци приређивали 1868—1871. На „таборима“ је народ захтевао стварање Уједињене Словеније и националну равноправност у школама и надлештвима. Уједно су расправљана и разна економска питања. На таборима су се окупљале огромне масе народа. Од говорника су били најчувенији Валентин Зарник и Вождар Раич. „Табори“ су ширили националну и политичку свест код најширих народних слојева. Највећи је био „табор“ у Вишмарју код Љубљане (1869) на коме је учествовало око 30.000 лица.

Flejšman (Флајшман) Јуриј (1818—1874), прво учитељ основне школе, доцније професионални музичар. Издао више свески вокалних композиција. Песме су му сложене у лакој, народном стилу и већина су прешле у народ (напр. „Luna sije“, „En starček je živ!“).

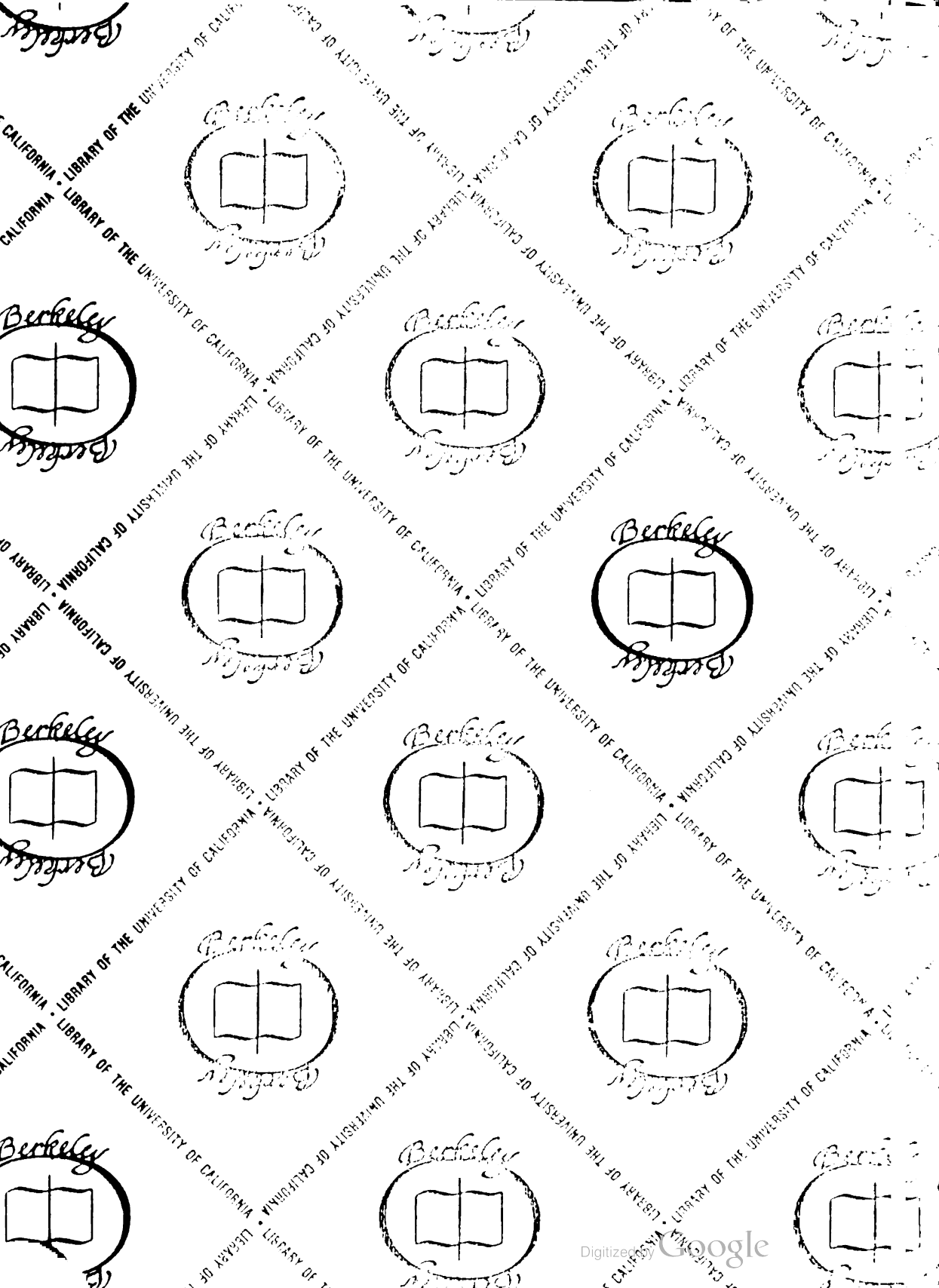
Foerster (Ферстер) Антон (1837—1926), родом Чех, у Љубљану дошао 1864 и посветио се музичком животу међу Словенцима. Преко 40 година је водио музику у столној цркви. Врло заслужан за развој словеначке црквене, као и световне музике. Значајне су му хорске композиције. Аутор прве словеначке романтичне опере „Gorenjski slavček“. Написао и низ дела за учење музике.

Хрибар Иван (1851—1941), политичар. Основао политички и белетристички лист „Слован“ (1884—1887). Политички и публицистички деловао у свесловенском смислу. У доба пре Првог светског рата био је један од вођа словеначке либералне странке. Као дугогодишњи претседник града Љубљане стекао је велике заслуге за словеначку престоницу.

Sčičia, музички часопис који је основао Камило Машек. Наменен првенствено оргуљашима и учитељима по селима. Међу осталим је обра-

ђивао наставу певања у основним школама, доносио биографије славних музичара и објављивао композиције погодне за сеоске потребе.

Читалнице, друштва где су биле члановима на расположењу новине и часописи, као и књиге. Прве читаонице су основане 1861 (Трст, Марибор, Љубљана). Приређивањем „беседа“, богатих програма (говори, предавања, декламације, позоришне претставе, певање, игранке) будиле су националну свест и укључивале грађанске слојеве у словеначки национални и политички живот. Више деценија биле су центар националног и друштвеног живота по већим словеначким крајевима.



U.C. BERKELEY LIBRARIES



8001120483

DATE DUE

**Music Library
University of California at
Berkeley**

