



**МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ**

**За издавача:
др Мелита Милин
директор Музиколошког института САНУ**

**Рецензенти:
др Даница Петровић
академик Димитрије Стефановић**

**Штампање ове књиге омогућило је:
Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије**

Маријана Кокановић Марковић

**ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ
У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ ВРЕДНОСТИ
СРПСКОГ ГРАЂАНСТВА У 19. ВЕКУ**



Београд, 2014.

Мом оцу, Неђи Кокановићу

САДРЖАЈ

Предговор	13
1. Увод.....	17
1.1. Шта је салонска музика?.....	18
1.2. Историјски контекст	24
1.3. Салонска музика као предмет музиколошких истраживања	31
1.4. Извори	39
2. Музичко издаваштво и продукција салонске музике	43
2.1. Продукција салонске музике.....	59
2.1.1. Салонска музика – форме издања и техничка опрема	62
2.1.2. Оглашавање и реклама	75
2.2. Композитори салонске музике.....	87
3. Салонска музика у животу српског грађанства	99
3.1. Модел „мале породице“ и друштвени углед (симболи и изражајне форме)	106
3.2. Клавир као симбол богатства и образовања	110
3.3. Госпођице за клавиром	116
3.3.1. Васпитање и декоративно образовање.....	118
3.3.2. Плесни репертоар: од балског паркета до интимности салона.....	127
3.3.3. У салону: удварање за клавиром	135
3.4. Друштвена функција салона	141
3.5. Дворски и грађански салони	147
3.5.1. Женска посела: практично-поучни и образовни аспект.....	149
3.5.2. Женска уметничка посела	151
3.5.3. Мешовита посела	154
4. Функције салонске музике	171
4.1. Од извођача ка делу	174
4.2. Из угла публике	189
4.2.1. Народни призив	197
4.3. „Класичари“ и „романтичари“ у салонском репертоару – интернационални феномен.....	201
5. Крај ере салонске музике.....	210
5.1. Новине у концепцији женског васпитања и образовања.....	212
5.2. Нови видови забаве у приватном простору	221
Литература	233

Summary	253
---------------	-----

Индекс имена	257
--------------------	-----

Музички примери

Пример бр. 1: Милош Брож, <i>Косовка девојка</i> , мазурка, увод, т. 4–7.....	69
Пример бр. 2: Вапај [У месту пријатном, тихој пустињи], т. 1–4.	121
Пример бр. 3: Теодор Махулка, <i>Сан невесте</i> , т. 9–16.	127
Пример бр. 4: Константин Маринковић, <i>Мира оп. 16</i> , полка мазур, оп. 16, т. 5–12.	133
Пример бр. 5: Александар Морфидис Нисис, <i>Un souvenir d' deux beaux yeux</i> , кадрил, Poule, т. 1–4.....	133
Пример бр. 6: Роберт Голингер, <i>Две српске игре</i> , оп. 11, бр. 1, т. 73–76.	134
Пример бр. 7: Јулија Велисављевић, <i>Ленгур</i> , т. 27–34.	138
Пример бр. 8: Исидор Бајић, <i>Споменак (Petit mazurka)</i> , т. 1–8.....	176
Пример бр. 9: Корнелије Станковић, <i>Што се боре мисли моје</i> , оп. 6, т. 22–25.	177
Пример бр. 10: Александар Морфидис Нисис, <i>La favorite</i> , т. 1–4.....	178
Пример бр. 10а: Трио, т. 25–28.....	178
Пример бр. 11: Корнелије Станковић, <i>Ај, сјела мома на пенџеру</i> , т. 1–4.	180
Пример бр. 12: Слава Атанасијевић, <i>Reflets du printemps</i> , оп. 6, т. 1–20.	182
Пример бр. 13: Милева Константиновић, <i>Ал' леп овај свет</i> , т. 21–28.	183
Пример бр. 14: Корнелије Станковић, <i>Што се боре мисли моје</i> , оп. 6, т. 34–35.	184
Пример бр. 14а: т. 58–59.....	185
Пример бр. 14б: т. 81–82.....	185
Пример бр. 15: Антон Хочевар, <i>Небо моје</i> , т. 3–6.....	190
Пример бр. 16: Марија Л. Тајчевић, <i>Variations sur une air favorit Serbes</i> , оп. 1, т. 41–44.	191
Пример бр. 16а: т. 90–92.....	191
Пример бр. 16б: т. 49–50.	191
Пример бр. 17: Даворин Јенко, <i>За тобом срце жуди</i> , т. 3–7.....	192
Пример бр. 18: Јован Урбан, <i>Плес одалиске</i> , т. 25–41.....	195
Пример бр. 19: Исидор Бајић, <i>Valse mignon</i> , т. 20–27.	195
Пример бр. 20: Љубомир Бајац, <i>Пале наде</i> , т. 1–5.....	196
Пример бр. 21: Ђорђе Ш. Милановић, <i>Оро</i> (Српске народне игре).....	198
Пример бр. 22: Корнелије Станковић, <i>Сремско коло</i> оп. 7, т. 1–4.	200
Пример бр. 23: Ј. ван Бетовен, <i>За Елизу</i> , а-moll, WoO 59, т. 1–5.....	206
Пример бр. 24: Р. Шуман, <i>Сањарење</i> , т. 1–5.....	206

Пример бр. 25: Франц Лехар, <i>Пољска романца</i> из оперете <i>Плава мазурка</i> , т. 45–53.....	222
Пример бр. 26: Тед Марвел, <i>Montevideo</i> , танго, т. 27–34.....	225

Табеле и графикон

Табела бр. 1: Бечка издања композиција за клавир и глас и клавир К. Станковића.....	48
Табела бр. 2: Издања салонских композиција Књижаре Браће Јовановића у Панчеву.....	54
Табела бр. 3: Издања салонских композиција Српске књижаре Браће М. Поповића у Новом Саду.....	56
Табела бр. 4: Издања салонских композиција Српске краљевске књижаре Мите Стајића у Београду.....	58
Табела бр. 5: Музички прилози у листу <i>Даница</i>	73
Табела бр. 6: Салонске композиције Р. Толингера објављене у листу <i>Гудало</i>	75
Табела бр. 7: Прикази салонских композиција у <i>Гудалу</i>	86
Табела бр. 8: Социолошки профил гостију у салону Персиде Карађорђевић.....	158
Табела бр. 9: Српске музичке уметнице у 19. веку – школовање и уметничка делатност.....	218
Графикон: Објављене композиције до 1914. године према Библиографији В. Р. Ђорђевића.....	61

Ликовни прилози

1. Стеван Тодоровић: Портрет Корнелија Станковића, 1850.
2. Корнелије Станковић: *Србске народне песме*, за певање и клавир, насловна страна
3. Милан Миловук: *На брегу савском*, полка за клавир, насловна страна
4. Јулија Велисављевић: *Лентир*, полка за клавир, насловна страна
5. Јосиф Свобода: *На те мислим*, фантазија за клавир, насловна страна
6. Јосиф Бродил: *Марш његовог величанства краља Петра I*, насловна страна
7. Исидор Бајић: *Албум композиција за гласовир*, насловна страна
8. Рекламе и попис музичких издања са ценама Српске књижаре Браће М. Поповића
9. Попис музичких издања са ценама издавачке Књижаре Светозара Ф. Огњановића у Новом Саду
10. Александар Морфидис Нисис (1803–1878)
11. Препис *Котилона* А. Морфидиса Нисиса у Албуму Марије Панајотовић
12. Евгеније Стојановић (1837–1903)
13. Јулија Велисављевић Пачу и Јован Пачу у породичном кругу
14. Анка Обреновић (1821–1868)
15. Кикиндске девојке, ученице клавира Јована Пачуа
16. Непознате Новосађанке у балским хаљинама
17. „Одбор Госпојица при дочеку Њ. В. Краља“, Београд, 1903.
18. Балска књижица из 1887. са рубриком за уписивање одиграних игара
19. Евгеније Стојановић: *Sehnsucht an der Donau* (Чежња на Дунаву), насловна страна
20. Краљица Наталија Обреновић (1859–1941)
21. Салон краљице Наталије Обреновић
22. Милан Миловук: *Natalie, Quadrille pour le Piano Natalie*, насловна страна
23. Тереза Викс: *Natália, Polka Mazur*, насловна страна
24. Јованка Стојковић (1852–1892)
25. Програм концерта пијанисткиње Јованке Стојковић у Новом Саду 1872.
26. Карло Јелинек: *Миџика*, шими-фокс, насловна страна
27. „Грамофони“, реклама у Каталогу народних издања Ј. Фрајта

Скраћенице

AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
АСАНУ	Архив Српске академије наука и уметности
БПД	Београдско певачко друштво
Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edit. by Stanley Sadie, London, 1995.
ЗМССУМ	Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
ЛМС	Летопис Матице српске
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel, Basel, London, 1989.
МИ САНУ	Музиколошки институт Српске академије наука и уметности
НБС	Народна библиотека Србије
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖML	Österreichisches Musiklexikon
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
РОМС	Рукописно одељење Матице српске
САНУ	Српска академија наука и уметности
ФМУ	Факултет музичке уметности

Предговор

Истраживање српске салонске музике 19. века започето је радом на магистарској тези *Игре и маршеви у српској клавирској музици 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу*.¹ Игре и маршеви представљају парадигматичне примере музичких жанрова, карактеристичних за укрштање јавне и приватне сфере друштвеног живота, и баш због тога су веродостојни показатељи укуса и духа епохе. Поред тога, игре и маршеви били су веома заступљени у стваралаштву композитора који су радили на територији данашње Србије у разматраном периоду.² Заокружење магистарске тезе уједно је „отворило“ низ нових питања и изазова. Рад у бечким архивима и библиотекама, у оквиру стипендије аустријског Министарства за науку и истраживање (Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung: 2007, 2009) уродио је новим идејама,³ које су своје „разрешење“ нашле у докторској дисертацији.⁴

Салонска култура – која је формирана према западним узорима, и то најпре у српским областима у склопу Хабзбуршке монархије, а потом и у Кнежевини/Краљевини Србији – посматрана је као део свеобухватног процеса

¹ Магистарска теза одбрањена је у јануару 2008. године на Академији уметности у Новом Саду (ментор: проф. др Даница Петровић).

² У магистарском раду приказани су резултати архивских истраживања спроведених у Новом Саду и Београду. На крају рада приложен је списак пописаних композиција, које су чиниле основу аналитичких истраживања. Пописане су укупно 794 композиције, од чега 144 интернационалне игре, 341 српска народна игра и 309 маршева.

³ Истраживане су музичке збирке: Аустријске националне библиотеке, Бечке библиотеке у Градској кући, Друштва пријатеља музике, као и Музиколошког института Универзитета у Бечу.

⁴ Докторска дисертација *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*, из које је произашла ова књига, одбрањена је 8. јуна 2012. на Академији уметности у Новом Саду, пред комисијом у саставу: др Даница Петровић (ментор), др Ира Проданов Крајишник (председник комисије), др Катарина Томашевић (члан комисије). Приликом припреме текста за ову публикацију, сачувана је изворна концепција, уз одређена скраћивања, али и допуњавања текста тамо где је било сврсисходно.

европеизације српске културе у 19. веку, тачније до почетка Првог светског рата (1914). Понуђени хронолошки оквир одговара стандардној периодизацији европске историје (дуго 19. век) и поклапа се са политичким, друштвеним и културним дешавањима на нашим просторима. У овом периоду стварања модерне, грађанске државе, конституише се и специфичан домен приватног живота, као и систем културних вредности, махом преузетих из Централне Европе. Салонска музика посматрана је као карактеристичан продукт и медијум животног стила и менталитета једне епохе. Да би се добио одговор на питања о месту и функцији салонске музике у животу и систему вредности једног друштва или социјалне групе, било је неопходно искорачити из традиционалне музикологије у смеру интердисциплинарних истраживања, која укључују социологију, историју културе, историју свакодневног живота и социјалну историју. Захваљујући сарадњи на међународном пројекту *Musik im städtischen Milieu. Eine Untersuchung aus der Sicht interkultureller Beziehungen zwischen Mitteleuropa und dem Balkan* (Беч, Париз),⁵ допуњена су самостална истраживања и омогућено је компаративно сагледавање феномена салонске музике у две геокултурне зоне: на Балкану (Србија, Румунија, Грчка) и у Централној Европи (Аустрија).

Приликом истраживања српске културе 19. века, па тако и салонске музике, неопходно је имати у виду постојање културног плурализма, условљеног комплексним и динамичним друштвено-историјским гигањима, као и чињеницом да се приватни и јавни живот српског народа одвијао у различитим социјалним и државним системима, којима је био својствен другачији облик приватности, као и однос јавне и приватне сфере и другачија „политика рода“.⁶

⁵ Институт за анализу, теорију и историју музике Универзитета за музику и извођачке уметности у Бечу; Центар за интердисциплинарна истраживања за Централну Европу на Универзитету Париз – Сорбона IV; (2007–2009).

⁶ Н. Макуљевић издваја три културна модела: модел „ограничене приватности“ – (Османско царство); модел „хармоничног грађанског друштва“ – (Хабзбуршка монархија / Аустро-угарска монархија); модел „домаће стање“ и идеолошка приватност – (Кнежевина/Краљевина

Међутим, све наведене поделе „неопходно је схватити условно, јер су се оне у животу сусретале, преплитале и сажимале“.⁷ Крећући се у контекстуалним оквирима, циљ је био да се реконструишу идеали приватности и поједини аспекти приватног живота, који су били важни за салонску музичку праксу српског грађанства у 19. веку.

Значајне смернице за даљи ток промишљања и разумевања феномена салонске музике дошле су непосредно „из праксе“. Припремање за штампу албума композиција за клавир *Из новосадских салона*⁸ омогућило је да се и практично „пређе пут“ од рукописа до нотног издања, односно од архива до извођача. Као типична „издавачка форма“ салонске музике, управо албуми пружају поглед у „калеидоскопски“ свет салонског репертоара и његових конзументата – извођача и публике. Други угао посматрања омогућили су концерти салонске музике које сам организовала са студентима Академије уметности у Сремским Карловцима и Новом Саду. Оваква реконструкција салонског музицирања, као и непосредни увид у однос извођача и публике, допринели су „озвучењу“ и бољем разумевању предмета истраживања.

Србија). Проучавање различитих културних модела код Срба у 19. веку, дакле њихов настанак, трајање и деловање, заснива се на искуствима студија културе и нове историје уметности и подразумева контекстуални приступ. Културни модели се образују на основу актуелних идејних, верских, образовних, државних, друштвених и природно-економских кретања и традицијске праксе. С друге стране, на предиспозиције развоја културе утичу и географско-климатска обележја и државни оквири. Ненад Макуљевић, „Плурализам приватности – Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 18–53.

⁷ Мирослав Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 166.

⁸ Албум *Из новосадских салона* садржи интернационалне салонске игре двојице композитора – Александра Морфидиса Нисиса и Исидора Бајића, чија је делатност умногоме одредила музички живот Новог Сада у 19. и почетком 20. века. Поред тога, објављене су и салонске игре пијанисткиња-композиторки: Јулије Велисављевић и Славе Атанасијевић. Композиције објављене у овом Албуму, откривене су у музичким збиркама Матице српске у Новом Саду и Музиколошког института САНУ у Београду. Поред штампаних издања коришћени су и рукописи, који су овом приликом први пут објављени. Албум је приређен у оквиру пројекта *Фундаментална истраживања српске музике 18. и 19. века* (Матица српска), којим руководи проф. др Даница Петровић.

Са великим задовољством желим, пре свега, да изразим захвалност проф. др Даници Петровић, ментору и рецензенту ове књиге, која ме је водила од прве степенице у академском напредовању, брижљиво развијајући мој однос према раду. Захваљујући њеним зналачким саветима и подршци, књига је „израсла“ као резултат вишегодишњих архивских, историјских и музиколошких истраживања. Искрену захвалност упућујем и рецензенту академику др Димитрију Стефановићу. Професору др Герноту Груберу (Gernot Gruber, Аустријска академија наука) срдечно се захваљујем на консултацијама, као и на упућивањима за време архивских истраживања у Бечу. Дубоко сам захвална сарадницима Библиотеке и Рукописног одељења Матице српске у Новом Саду, Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду и Музичке збирке Аустријске националне библиотеке у Бечу. Срдачну захвалност упућујем својој породици на подршци и разумевању.⁹

Маријана Кокановић Марковић

Нови Сад, 23. јун 2014.

⁹ Ова књига реализована је током рада на пројекту Музиколошког института САНУ – *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Шта је салонска музика?

Историјски контекст

Салонска музика као предмет музиколошких истраживања

Извори

1.1. Шта је салонска музика?

Салон као друштвена институција и *музика у салону* као друштвена пракса имали су дугу предисторију пре него што су се, тридесетих година 19. века, појавиле ознаке *musique de salon*, односно *Salonmusik*.¹⁰ Под овом синтагмом подразумева се врста музике, али и музичка пракса, која је тек почетком 20. века нестала са историјске позорнице.¹¹

Реч *salon* позајмљена је из француског језика (а ова је опет изведена од италијанске речи *salone*, што значи велика сала), а означава експонирано место у згради, првобитно у дворцу или племићкој палати, односно простор у стану који има функцију пријемне и гостинске собе. У пренесеном значењу, овај термин односи се на дружења организована у салону. С друге стране, салонска музика представља „музичку праксу (у смислу музика у салону), која је повезана са одређеним простором (званим салон) и специфичним друштвеним

¹⁰ Иако се може рећи да институција салона, као категорија, има порекло у италијанској ренесанси, Беатрикс Шиферер указује да „корени“ салонског начина дружења сежу још даље у прошлост и као могуће претече салона издваја састанке хетера у античкој Грчкој. Ауторка истиче Атињанку Аспазију, као једну од најзначајнијих представница хетера, којој се дивео Сократ, а Перикле се њоме и оженио, одушевљен њеним познавањем реторике и филозофије. Аспазија је имала одлично образовање, а истицана је њена вештина плесања и музицирања. У Римском царству ову традицију наставиле су куртизане, будући да су грађанке Рима биле искључене из јавног друштвеног живота, а у средњем веку даме, најчешће племенитог рода, које су на дворовима (*Cougs d' amour*) окупљале уметнике, племиће и племкиње. Једна од најзначајнијих представница била је Елеонора Аквитанска. У ренесансној Италији институција и традиција уметничких салона, доживљава велики процват на дворовима аристократиња (на пример *Isabella d' Este*, *Elisabetta Gonzaga*). Овакве врсте друштвених окупљања у 18. веку су се из Италије прошириле у Француску, пре свега у Париз, а доба просветитељства може се означити и као време процвата салонске културе. *Beatrix Schiferer, Salon- und Hausmusik einst und heute. Am Beispiel von Gisi Höller*, Edition Volkshochschule, Wien 1999, 17–25.

¹¹ Уп. Hugo Riemann, „Salonmusik“, у: *Musiklexikon*, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz 1967, 834; Walter Salmen, *Haus und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, 11–15.

контекстом, као и за тај простор специјално компонованом и на музичко тржиште понуђеном врстом музичких комада (у смислу музика за салон).¹²

У литератури из 19. века, ова синтагма повезана је са низом комплементарних термина. Синонимска употреба појмова салонска музика и кућна музика (*Hausmusik*) указује на то да је репертоар салонских комада био намењен не само салонским дружењима, већ и кућном музицирању. У бројним водичима кроз клавирску литературу срећу се парови: „салонски комади и друштвени комади“ или „салонска музика и забавна музика“. У изворима из 19. века евидентна је веза између салонске музике и клавира, који се у то време подразумевао и као саставни део салонског намештаја. Тако се често пише да се у салонима могла чути „салонска музика или музика за клавир“ (F. L. Schubert, 1863) или да је „код такозване салонске музике првенствено реч о салонској музици за клавир“ (A. Reissmann, 1887).¹³ У нашим изворима срећу се сличне одреднице. Роберт Толингер у *Гудало* пише о „једностраности кућевне неге гласбе, која се налазила у искључивој нези самог гласовира“.¹⁴ Но, иако је клавир имао примат, у салонима се радо музицирало и на другим инструментима. Певане су и популарне арије из опера и оперета, романсе, као и стилизоване грађанске и народне песме.

У изворима из разматраног периода чита је несигурност када је реч о жанровском одређењу салонске музике. Р. Волфарт (R. Wohlfahrt, 1888) истиче да „подручје ове врсте није лако ограничити, јер почиње са стилизованом

¹² Imogen Fellingner, „Die Begriffe *Salon* und *Salonmusik* in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 131–141; Уп. Andreas Ballstaedt, Tobias Widmeier, *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, Stuttgart 1989, 14–15.

¹³ Franz Ludwig Schubert, *Katechismus der musikalischen Formenlehre oder die Lehre von den Vokalformen der Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und des Volks- und Naturgesanges, sowie die Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz- und Militairmusik, mit Bezugnahme auf ihre historische Entwicklung*, Leipzig 1863, 2; A. Reissmann, *Die Musik als Hilfsmittel der Erziehung*, Wiesbaden 1887, 53. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 16.

¹⁴ Роберт Толингер, „Неколико речи о кућевној нези гласбе“, *Гудало*, бр. 7, (1. јул 1886), 130.

плесном музиком и протеже се преко композиција као, на пример, фантазије, ронда, варијације, каприча, песме без речи“, док Ј. К. Лобе (J. C. Lobe, 1855) у салонску музику убраја „фантазије, песме без речи, потпурије, импроптије, багателе, етиде, ноктурна, скерца, транскрипције, карактерне комаде, варијације, баладе, полонезе, валцере, мазурке, болера и тако даље“. Неки аутори под овим термином подразумевају знатно ужи жанровски дијапазон. Бавећи се музиком за кућно музицирање на клавиру, Ф. Ј. Зелбст (F. J. Selbst, 1884) прави разлику између жанрова „више и ниже плесне музике“, затим „жанрова салонских композиција који су у насловима обично означени као ноктурна, идиле, рапсодије, фантазије, романсе, импроптији, транскрипције, елегије“ и „жанрова оперских и оперетних извода, са текстом и без текста, потпурија и варијација на омиљене оперске теме“.¹⁵

С друге стране, не треба заборавити да се репертоар између приватног и јавног музичког живота прожимао и одражавао на салонске композиције. Међу омиљене и најбројније жанрове салонске музике спадају управо варијације и потпурији на теме из оперских и оперетних дела или популарних народних и грађанских песама, које су се певале у кафанама и пивницама, као и непрегледан репертоар војних музичких капела, који је у клавирским обрадама радо извођен и у приватним просторима (интернационалне салонске игре, маршеви). Међутим, битно је нагласити да у салону нису свирана само она дела која припадају сфери салонске музике: „Тамо је најзад могло бити свирано све

¹⁵ Robert Wohlfahrt, *Populäre Kompositionslehre. Eine leichtfassliche Anleitung zum selbstständigen Komponieren kleiner Musikstücke für Dilettanten, sowie zum Gebrauche in Musik-Schulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.*, II. Theil, Leipzig 1888, 98; Johann Christian Lobe, *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der Musikalischen Briefe*, Bd. I, Leipzig 1855, 154; Franz Josef Selbst, *Unsere musikalische Erziehung*, Frankfurt am Main 1884, 177.

Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 16–17.

што је компоновано“.¹⁶ Дакле, поред типично салонских комада, у салону су се могле чути, на пример, и композиције класичара.

Историја салонске музике може се пратити кроз напет и динамичан однос између конзумената ове врсте музике и њених критичара. Током 19. века салонска музика је важила као парадигма за „лошу музику“. Када је 1830. године Јозеф Ланер (Josef Lanner) тражио пријем у чланство „Бечког друштва музичких уметника“ (Wiener Tonkünstler-Societät), био је одбијен са образложењем да се бави плесном музиком.¹⁷ У литератури из овог периода налази се мноштво негативних епитета који се односе на салонску музику: „празна, фриволна, кокетна, лажна“. Говори се о „најнижим музичким инстинктима“,¹⁸ или да се иза „сјајних наслова крију клопке пропасти“.¹⁹ Неретко је салонска музика окарактерисана као „болесна“. Слични осврти срећу се и у српској штампи. Роберт Толингер о салонском репертоару пише као о „кужној рани на здравом телу“.²⁰ Почетком 20. столећа у критичком осврту на *Валцер и марш* Карла Мертла, Стеван Стојановић Мокрањац је забележио:

Статистичари су нарахунали, да се на земноме шару годишње компонује сто хиљада маршева, а толико исто валцера и полака. Али, на жалост или на радост, од те грдне количине једва две до три нумере да стеку право грађанства у ширем кругу. Једна десетина стиче привремено, локално право грађанства, јер је бар са нешто разумевања писана. Осталих девет десетина [...] угине одмах на порођају, а ако је шта од тога, по несрећи, још и штампано, онда га употребљавају пиљари и бакали за своје потребе. Мертлова свеска нота, изузимајући насловни лист, спада у последњих девет десетина.²¹

¹⁶ Cyrill Kistler, *Über das musikalische Urteil*, München 1880. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 18.

¹⁷ Плесна музика је апострофирана као „служавка ногу“ (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1810) или „музички пигмеј“ (Модест Мусоргски у писму упућеном Балакирјеву, 7. 1. 1859). Walter Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, Deutsche Verlag für Musik, Leipzig 1989, 15.

¹⁸ Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1800–1900), Stuttgart 1901, 313.

¹⁹ Wilhelm Tappert, *Musik und musikalische Erziehung*, Berlin 1867, 35.

²⁰ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези глазбе“, 126.

²¹ С. С. М. [Стеван Мокрањац], „Валцер и марш Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл“, *Српски књижевни гласник*, књ. IV, број 3, Београд 1901, 237.

Међутим, естетске дебате у музичкој литератури нису имале утицаја на љубитеље салонске музике.

Чињеница је да се појам *салонска музика* изворно, дакле све до средине 19. века, односио на бравурозне комаде које су компоновали клавирски виртуози попут Франца Листа (Franz Liszt), Сигисмунда Талберга (Sigismund Thalberg) или Фридриха Калкбренера (Friedrich Kalkbrenner), за извођење на сопственим наступима. Међутим, у појмовним дефиницијама из друге половине столећа – у време када је виртуозитет као музичко-историјски феномен полако „падао у заборав“, а виртуозно-салонски стил постао манир – термин *салонска музика* све више је добијао пејоративно значење. Када је овај појам добио негативну конотацију, аутори га више нису везивали за „ранију“ виртуозну салонску музику, како би избегли замку да се музика „Шопена и Листа [...] деградира у бољу салонску музику“. Хуго Риман је истицао да је велика грешка уврстити Ф. Шопена у салонске композиторе, јер се он са много више права може поставити као опозит овој врсти музике.²²

Код других аутора, приметна је тежња да се ипак „из масе некавалитетне салонске музике“, издвоје дела која заиста имају и уметничке квалитете, као и да се укаже на то да постоје и „виши салони, у којима се свира и слуша само одлична музика“ (*Neue Zeitschrift für Musik* XL, 1854).²³ Роберт Голингер издваја композиторе салонске музике чије су композиције, по његовом мишљењу, вредније од у то време веома популарних салонских комада Т. Бадарзевске и Л. Велија.²⁴

²² Н. Riemann, нав. дело, 398.

²³ У даљем тексту NZfM. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 23.

²⁴ Tekla Bądarzewska (1834–1861) рођена је у Варшави. Није познато код кога је учила клавир и композицију. Наступала је као пијанисткиња у Пољској и у иностранству. Са осамнаест година компоновала је салонски комад *Молитва једне девице*, који јој је донео светску славу. Louis J. A. Lefébure-Wély (1817–1869) студирао је клавир, оргуље и композицију на Конзерваторијуму у Паризу. Као композитор био је познат, пре свега, по комаду за клавир *Манастирска звона*. Zofia Chechlińska, „Bądarzewska-Baranowska, Tekla”, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2, edit. by Stanley Sadie, London 1995, 6;

Међу модерним, на пољу салонске гласбе радећим гласботворцима, надвишују н. пр. Бендел, Спиндлер и др. – одабраним изналаском и правилном израдом – и Теклу Бадарзевску и Лефебир Велија, за целу главу, од који је злосретна, вечито по јаду шљапајућа, плачљива девица Текла Бадарзевска својим гласботвором *Gebet einer Jungfrau* читаву поворку кухњи дундаша изазвала, а високо елегантни, по моди и по дедачки играјући господин Лефебир-Вели својим *Klosterglocken* свему што је племенитије, у погребна звона зазвонио.²⁵

Толингеров критички „жалац“ био је усмерен управо на највећи „салонски хит“ 19. века – *Молитву једне девице* Текле Бадарзевске.²⁶ И док се, како Толингер закључује, „госпођица Текла, и господин Лефебир-Вели појављују у све новијим и новијим примерцима [...] спекулативни издавачи се пресретно смешкају, а музе плачу.“²⁷

1.2. Историјски контекст

Као институција грађанске социјализације салон је настао у 18. веку у Француској. Првобитно као област литерарне, а убрзо и политичке критике, салон је био „први простор модерне јавности“.²⁸ Француска буржоаска револуција, 1789. године, означила је почетак новог доба у којем се развила и „нова“ салонска култура, чији је носилац првенствено био грађански сталеж. По угледу на аристократију, богата и средња буржоазија преузела је ритуал салонског дружења. Л. Релштаб (L. Rellstab, 1843) је забележио да су се у париским салонима сретали политичари, дипломате, професори, уметници и

David Tunely, „Lefébure Louis Antoine”, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 10, London 1995, 606.

²⁵ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези гласбе“, 129.

²⁶ О популарности овог комада сведочи и чињеница да је узет као парадигма за салонску музику у књизи А. Балштета и Т. Видмајера *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden und Stuttgart, 1989.

²⁷ Р. Толингер, нав. дело, 131.

²⁸ Катарина Митровић, „Двор кнеза Александра Карађорђевића“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 317–318.

писци, те да су се гости салона разликовали само по „духовној страни, по назорима“.²⁹

Салонска дружења имала су различите форме и нису била једнозначна, како их данас често представљамо. Најчешћа представа салонских дружења односи се на окупљања у стану даме из високог друштва, одређеног дана у седмици. Међутим, овакви видови друштвености могли су бити организовани и у локалима, уз присуство више од стотину гостију, вечеру и плес. Имоген Фелингер указује на то да се термин *салон* такође односио и на „полуотворене концертне сале фабриканата клавира“, и на то да би представљање париске салонске музике било непотпуно са њиховим изузећем.³⁰ Уметници су наступали у салонима познатих фабриканата клавира Ерарда, Херца или Плејела (Erard, Herz, Pleyel), који су имали и до 180 места (на пример, код Плејела). На једној вечери код Ерарда 1839. године, бројној и одабраној публици, свирала је и Клара Вик (Clara Wieck). На оваквим вечерима публика се понашала неусиљено и слободно, баш као и у приватним салонима. Извођени су мешовити програми, са наизменичним наступањем инструменталних извођача, а уметане су и тачке са певањем. Познати виртуози имали су могућност да приреде и солистичко вече.

Потребно је указати на разлику између салона које је држала аристократија, која је себи могла приуштити најбоље извођаче и композиторе, као и салона познатих уметника, од салона богатије и средње буржоазије. Пре јулске револуције 1830. године, Марија д'Агу (Marie d'Agoult) је у својим мемоарима писала да је положај уметника у аристократским салонима био незнатно бољи од положаја послуге. Музичари су „долазили заједно, у одређено време на стражња врата, седели у близини клавира, и нестајали, опет заједно,

²⁹ Ludwig Rellstab, *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Berichte und Schilderungen*, Bd. 1, Leipzig 1844, 336. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 30.

³⁰ I. Fellingner, нав. дело, 132.

након што би добили комплименте власника куће и неколицине љубитеља уметности“. Статус уметника се у мањој мери поправио после револуције.³¹

У салонима које су држали познати уметници, попут Фридриха Калкбренера, музика је имала изузетно важно место и била на високом уметничком нивоу. Као типичан представник нове француске друштвене елите, Калкбренер се обогатио захваљујући концертима, посебној методи наставе клавира, као и финансијским учешћем у фабрици клавира Плејел. У његовом салону окупљали су се музички таленти Париза и извођена су нова дела познатих уметника.³²

Са богатим музичким животом и бројним салонима, Париз је у првој половини 19. века имао привлачну моћ за уметнике. Означавали су га престоницом виртуоза. Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) је период од 1830. до 1848. године означаио као „време виртуоза“. Најбројнији су били пијанисти, али је било и безброј других инструменталиста (чело, флаута, харфа, виолина). У сваком салону, од иоле већег значаја, наступали су професионални музичари. Ниво салона био је у директној вези са квалитетом музичара који су тамо наступали. Од позваних инструменталиста очекивало се да прате певаче и да изведу неколико виртуозних комада. За виртуозе салон је био место наступа, где су им се отварале могућности да покажу свој таленат и да склопе нова познанста. Наступањем у салону уметници су добијали понуде за концерте, наставу,³³ као и за објављивање композиција које су премијерно представљане.

Између узлета клавирске индустрије, рационалних метода клавирске наставе (чији је циљ био достићи техничко мајсторство) и виртуозитета, постоји тесна веза и прожимање. Како је расла конкуренција у производњи клавира, тако се појачавала и конкуренција у техничком мајсторству виртуоза.

³¹ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 38.

³² Paul Dekeyser, „Kalkbrenner, Frédéric“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, ed. by Stanley Sadie, 1995, 777–779.

³³ Сматрало се пожељним да даме из виших кругова узимају часове музике од виртуоза који су наступали у салонима.

Паралелно с тим, настајале су и музичке форме у којима се могло приказати техничко умеће и виртуозност извођача. Виртуоз који компоује постао је норма. Он је морао да задовољи укус публике, али и да надјача конкуренцију, што је тридесетих и четрдесетих година 19. века довело до процвата жанрова попут варијација, парафраза или потпурија, у којима су обрађиване популарне мелодије (оперске увертире и арије, романсе, народне песме). У овим композицијама било је обиље ефеката (виртуозне интродукције, перласти прелази, октаве, преклапање руку), који су употребљавани са циљем да се импресионира публика. Оригиналне композиције доспеле су у други план, али су и оне писане по истим композиционо-техничким принципима.

Виртуози су заправо „звезде“, у модерном значењу те речи, чији је прототип био Франц Лист. Публика није скривала своје одушевљење виртуозима, а најпознатији су добијали златне табакере, скупоцено прстење, медаљоне, огрлице и пехаре, а понекад и ордење и титуле, што је указивало на њихов повлашћен положај у друштву. Но, док је публика са искреним заносом „падала пред ноге“ виртуоза, критичари су свој жалац устремили на њихове композиције, у којима су површни ефекти и виртуозност били у првом плану. Други су указивали на сличност између виртуозитета и индустријског времена. Тако је и велики песник Хајнрих Хајне (Heinrich Heine) у својим фељтонима забележио да тријумф клавијског виртуозитета сведочи о „победи машинског бића над духом“.³⁴

У париским салонима биле су веома популарне и вокалне романсе, о чему је писано и у часопису *Neue Zeitschrift für Musik* (XVIII, 1843): „Може се рећи да се француска музика редуковала на њен извор, на романсу. Раније су је певали трубадури, а сада је у устима индустријалаца“. За романсе је текст био од посебне важности, а омиљена је била љубавна тематика. Писано је да је за романсу важно да су јој „речи у стању да електризирају цели кружок“. Романсе су певали углавном дилетанти да би забавили

³⁴ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 43–51.

друштво. Рихард Вагнер (Richard Wagner) је, у једном од својих новинских чланака из Париза, писао: „Певачи у салонима су најчешће дилетанти, или тачније дилетанткиње, којих има веома много [...]. Певају најчешће романсе“.³⁵ Насупрот томе, у Немачкој је романса у друштвеној комуникацији, а самим тим и код музичких издавача, играла знатно мању улогу.³⁶

Из Француске се талас „салонске моде“ проширио по целој Европи, захватајући поред великих центара и мање градове у Немачкој и на периферији мултиетничке Хабзбуршке монархије, одакле су утицаји стигли и у наше крајеве. У првој половини 19. века немачко грађанство се оријентисало према животном стилу француског *bonne société*, у прилог чему говоре и извори из тог времена. Фердинанд фон Гал (Ferdinand von Gall, 1844/45) је указивао на „несрећну страст за подражавањем“ париског стила живота у вишим круговима у малим немачким градовима.³⁷ У оваквим ставовима може се ишчитати критика „малограђанског одјека аутентичног париског стила живота“, али је могуће и да је реч о отпору према страним (француским) утицајима. Свака немачка грађанка, која је желела да буде отмена, гледала је на Париз као на Меку својих модних снова. Модни новитети били су пропагирани у бројним женским журналима, који су доносили новости из париског високог друштва. Постало је уобичајено да грађански станови имају салоне, у којима је, по угледу на париски модел, извођена пригодна салонска музика.³⁸

³⁵ Исто, 34.

³⁶ Француским романсама се у новије време, као музиколог истраживач и као вокални извођач, посветила Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor). Поред радова о наведеној теми, објавила је 2011. и компакт-диск код дискографске куће „Calliope Indésens Records“: *Romances Françaises 1795–1815*.

³⁷ Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons*, Band II, Oldenburg 1844/45, 109. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 55.

³⁸ Вид.: Tomi Mäkelä, „Musik als unterhaltsamer Genuß in deutschen Salons des frühen 19. Jahrhunderts“, у: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, hrsg. Christian Kaden und Volker Kalisch, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000, 69–83.

Одлучујућу улогу у процесу прихватања салонске музике, као и популаризацији клавира, код немачке публике имала су гостовања познатих виртуоза. У грађанским салонима све чешће наступају дилетанти, имитирајући велике уметнике, у жељи да изазову дивљење. И док је у првим деценијама 19. века у грађанским домовима претежно извођена једноставна плесна музика и варијације, песме и комади за ансамбле, у другој половини века примат су имали виртуозни комади, с тим да се у овим композицијама водило рачуна и о извођачким могућностима дилетаната. Симптоматично је да се неретко у новинским рецензијама указивало на композиције познатих виртуоза, које су са извођачко-техничког аспекта биле доступне и дилетантима.

Будући да виртуози (пијанисти/композитори) нису могли „покрити“ потребе потрошача за лаганим салонским композицијама, отворена је могућност бројним „дилетантима“ чија су дела преправила тржиште музикалија. Публика је о овим делима била редовно извештавана, како у самим нотним издањима тако и у часописима. Са овако прилагођеном салонском музиком, отворила се могућност и грађанској публици да „куша парче великог света“. Што је ова тенденција више добијала на снази (до средине столећа музицирало се у готово свим немачким салонима), то су се све више јављали гласови критике, који су указивали на то да је у оваквим делима средство постало циљ.

И у Хабзбуршкој монархији се услед преношења „улоге мецена“ са племства на богатији средњи слој, чиновнике и пословне људе, променила ситуација за композиторе и музичку продукцију. Такозвано образовано грађанство, које се угледало на аристократију, постало је носилац салонске музике. Андреа Харандт указује на тесну везу између поседовања клавира, музичких издања и узимања приватних часова музике, као обележја богатства и образовања, са узлетом бечке производње инструмената и музичког издаваштва.³⁹

³⁹ Andrea Harrandt, „Salonmusik im Biedermeier“, у: *Benedict Randhartinger und seine Zeit*, Tutzing 2004, 195–204.

Салони су најчешће отворани у јесењим и зимским месецима, углавном касно поподне или рано увече. Поред конверзације и друштвених игара, у салону се радо музицирало, а читане су и поезија и проза. Музика која је извођена била је различитог квалитета, како по избору жанрова тако и по техничкој захтевности. Препознатљиве одлике салонских комада биле су: краткоћа, бриљантност и допадљивост.

Ако се погледају и анализирају пописи музичких публикација бечких издавача из овог периода, добиће се шарена слика салонског музичког репертоара, која више указује на квантитет, него на квалитет. Тако је код Пјетра Мекетија (Pietro Mechettia) у Бечу једном седмично објављивана збирка салонских композиција (Musikalische Sammler für das Piano-Forte), која је садржала клавирске прераде популарних мелодија из опера, симфонија и квартета, али и оригинална дела за клавир. Велику популарност уживала су дела данас заборављених салонских композитора (на пример, Јозеф Черни [Joseph Czerny], Фердинанд Грубер [Ferdinand Gruber], Јохан Непомук Кафка [Johann Nepomuk Kafka], Фердинанд Валдмилер [Ferdinand Waldmüller]).⁴⁰

Готово два столећа литерарни и музички салони представљали су европску појаву: од Лондона на западу до Санкт Петербурга на истоку. Ову традицију најпре је неговало племство, а потом се она ширила у грађанским круговима, у којима се поред уметности пажња посвећивала и политици, а евидентни су били и елементи религиозности и мистицизма. Салонска култура се у том контексту може посматрати и као историјска форма културне глобализације. Проналазак нових технологија, као, на пример, грамофона и касније радија, постала је нова алтернатива за кућно музицирање. На прагу 20. века салонска музика лагано нестаје са историјске сцене, да би почетком Првог светског рата изгубила првобитно значење.

⁴⁰ Исто, 199–201.

1.3. Салонска музика као предмет музиколошких истраживања

Салонска музика, карактеристична за приватну сферу музичког живота у 19. веку, донедавно је представљала естетски неинтересантан феномен: салонска музика је „важила и важи као парадигма за тривијалну музику“.⁴¹ Музиколошка истраживања првенствено су била усмерена ка уметничкој музици, док су истраживања салонске музике била на маргини научних интересовања.

Међутим, појава нових приступа у истраживањима, утемељених на теоријским концептима друштвених наука и антропологије (нпр. појава друштвене историје и „историје одоздо“, историје представа, женске историје и родних студија,⁴² социологије свакодневног живота⁴³), допринела је последњих деценија и актуелизацији истраживања различитих аспеката приватног живота у прошлости. Тако су и салон, као посебан вид „полујавне приватности“, а тиме и салонска музика, постали изазовно поље за истраживања.⁴⁴ И као што се пажња историчара усмерава не само на велике личности и преломне догађаје већ и на

⁴¹ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, IX.

⁴² Од посебног значаја је тзв. Школа анала, односно рад француских историчара Л. Февра (L. Febvre) и М. Блока (M. Bloch), који су 1929. основали часопис *Annales d'histoire economique et sociale*. Насупрот традиционалној националној, хронолошкој и наративној историји, они у први план стављају проучавање историјског макронивоа: „Шта су они јели? Како су се одевали? У каквим су кућама становали?“ (F. Braudel, 1989). О напредовању „нове историје“ сведочи и вишетомна колективна студија о историји приватног живота (уред. Ariés Philippe, Georges Duby, 2000).

⁴³ Оживљавање интересовања за свакодневни живот у социологији приметно је већ крајем шездесетих година 20. века. Године 2000. покренут је електронски часопис *Journal of Mundane Behavior*, који је посвећен проучавању свакодневног живота из угла социологије и њој сродних дисциплина. Вид.: Ivana Spasić, *Sociologije svakodnevnog života*, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd 2004, 11–21.

⁴⁴ Према класичном тумачењу подела на приватну и јавну сферу грађанског друштва, креирана крајем 18. и у 19. веку, била је утемељена на идеји о „природном поретку снаге и разума и о његовом претварању у друштвени“. Приватна сфера била је предодређена за жене и децу, и политички је била неважна. Међутим, данас овакве поделе (типа: приватно / јавно) „носе са собом велике опасности од оптужби за есенцијализам, позитивизам или биологизам.“ Ана Столић, „Родни односи у царству подељених сфера“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 89–93.

„свет живота малих људи“, тако су и новија музиколошка истраживања усмерена на занемарене и заборављене композиторе и дела, на њихову друштвену интеракцију са средином у којој су деловали, на музичке навике и укус публике.

У домаћој музикологији до сада није било целовитих студија посвећених српској салонској музици 19. века. Досадашња истраживања салонске музике углавном су била спорадична и фрагментарна и најчешће тумачена у контексту историјског прегледа српске музике (С. Ђурић Клајн, 1962),⁴⁵ музичког извођаштва у 19. веку (Р. Пејовић, 1991)⁴⁶ или литературе за клавир (Д. Катунас, 1986; Д. Трбојевић, 1989),⁴⁷ односно за глас и клавир (З. Кучукалић, 1975; А. Стефановић, 2007; М. Кокановић, 2010).⁴⁸

У радовима, у којима је пажња аутора била усмерена на стваралаштво одређеног композитора, срећу се детаљнији аналитички или стилски прикази композиција: Јосифа Маринковића (В. Перичић, 1967),⁴⁹ Роберта Толингера (Т. Поповић-Млађеновић, 1996),⁵⁰ Корнелија Станковића (М. Кокановић, 2004),⁵¹ Б. Ђаковић, 2007).⁵²

⁴⁵ Stana Đurić-Klajn, „Istorijski razvoj muzičke umjetnosti u Srbiji“, у: Andreis, Cvetko, Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, 531–709.

⁴⁶ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1991.

⁴⁷ Dragoljub Katunac, „Srpska klavirska muzika do Prvog svetskog rata“, *Zvuk*, br. 3–4, Sarajevo 1986, 5–16; Душан Трбојевић, „Значај српске салонске музике у нашој музичкој култури“, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција I*, 1989, 177–184.

⁴⁸ Zija Kučukalić, *Romantična solo-pjesma u Srbiji*, Svjetlost, Sarajevo 1975; Ана Стефановић, „Соло песма – преглед“, у: Мирјана Веселиновић Хофман и др., *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 357–359; Marijana Kokanović, „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Mediterranean – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike / The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*, Љубљана 2010, 51–57.

⁴⁹ Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, САНУ, Београд 1967.

⁵⁰ Тијана Поповић-Млађеновић, „Клавирска музика Роберта Толингера као значајан допринос развоју музичке културе Србије крајем 19. века“, *Гудало*, бр. 12, 1996, 61–68.

⁵¹ Маријана Кокановић, „Клавирска музика Корнелија Станковића, Извори, Начела издања“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*, књига прва, уред. Даница Петровић, Завод за културу Војводине, Београд – Нови Сад 2004, 15–30.

⁵² Богдан Ђаковић, „Српске народне песме – штампане збирке Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*,

У оквиру студије *Трансфигурације српског музичког романтизма*, Татјана Марковић је у поглављу „Мапирање институционалне мреже“ један одељак посветила салонском музицирању (Марковић, 2005),⁵³ а уводна студија за албум салонских игара за клавир *Из новосадских салона*, ауторке овога рада, односи се на репертоар интернационалних салонских игара за клавир (Кокановић, 2010).⁵⁴ За истраживање је драгоцену била књига Драгана Јеремић Молнар *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1941)*, а посебно поглавље „Социолошки осврт: функција клавира и музицирања за клавиром у свакодневном животу српског становништва“. Ауторка је настојала да „реконструкцијом појединих елемената социјалног миљеа“ пружи увид у „процес приватне и јавне афирмације клавира током проучаваног доба“.⁵⁵

Међутим, чињеница је да се у досадашњим истраживањима, приликом аналитичке опсервације салонске музике, готово увек остајало на линији традиционалних истраживања, те да су се на њу примењивали естетски критеријуми развијени на делима из уметничке музике. С друге стране, салонска музика није тумачена као феномен, већ само као сегмент одређеног композиторског опуса или историјског пресека развоја неког жанра. Чињеница је да су критеријуми вредновања, развијени на делима из уметничке музике и на њих оријентисане естетике, неадекватни када је реч о салонској, односно функционалној музици. Управо стога, у радовима који остају на линији традиционалних истраживања, централно питање, приликом разматрања дела салонске музике, односи се на њихов уметнички или естетски квалитет. Аналитички резултати ових радова – који показују да је салонска музика 19. века

књига друга, уред. Даница Петровић, Завод за културу Војводине, Београд – Нови Сад 2007, 17–21.

⁵³ Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog muzičkog romantizma*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2005, 104–109.

⁵⁴ Маријана Кокановић, „О салонским играма за клавир“, у: *Из новосадских салона. Албум салонских игара за клавир*, Матица српска, Нови Сад 2010, 9–12.

⁵⁵ Драгана Јеремић Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1941)*, Матица српска, Нови Сад 2006, 27–56.

једноставнија и мање оригинална од такозване уметничке музике – тешко се могу заобићи или оспорити. Међутим, са оваквом поставком увек ћемо добити одговоре на питања шта салонска музика није, шта не означава и томе слично, док позитивна одређења нису могућа.

Подстицајне импулсе за даљи рад пружила је књига *Приватни живот Срба у 19. веку* (прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић, 2006),⁵⁶ у којој су обједињена сазнања из историје уметности, историје етнологије и историје књижевности, док је историја музике, нажалост, остала необрађена. Књига садржи више тематских целина, које откривају комплексну слику „о феноменима приватности“ код Срба у 19. веку. Од посебног значаја била су поглавља посвећена различитим културним моделима и категоријама приватности,⁵⁷ те културним интерпретацијама биолошких чињеница које су утицале на дефинисање родних, брачних, породичних и сродничких односа у српском друштву,⁵⁸ као и анализи начина на који је концептуализован животни простор људи разматраног периода.⁵⁹

С обзиром на мали број музиколошких радова у Србији, који се односе на назначену тему, истраживање је базирано на искуствима у претходним тумачењима феномена салонске музике у европској музиколошкој литератури, а пре свега аустријској и немачкој. Ова литература пружила је значајне смернице у самосталним истраживањима, будући да су неки од коришћених радова били фокусирани на различите проблемске аспекте у вези са историјатом и друштвеном функцијом салонске музике. Због бројности консултованих студија о салонској музици, у тексту је дат само преглед најзначајнијих.

⁵⁶ *Приватни живот Срба у 19. веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић, Слио, Београд 2006.

⁵⁷ Н. Макуљевић, нав. дело, 17–54.

⁵⁸ А. Столић, „Родни односи у царству подељених сфера“, 89–111; Александра Вулетић, „Власт мушкараца, покорност жена – између идеологије и праксе“, у: *Приватни живот Срба у 19. веку*, 112–133.

⁵⁹ М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 165–245.

У радовима посвећеним музици 19. века, насталим у другој половини прошлог столећа, дихотомија између такозване *уметничке* и *забавне* музике⁶⁰ представљана је помоћу супротних појмова: *лагана* и *озбиљна* музика (G. Knepler, 1950),⁶¹ *тривијална* (C. Dahlhaus; T. Kneif, 1967)⁶² односно *забавна* (I. Keldany-Mohr, 1977)⁶³ и *уметничка* музика, *функционална* и *аутономна* музика (H. H. Eggebrecht, 1977).⁶⁴ А. Балштет и Тобијас Видмајер (1989) истичу да је последњи појмовни пар можда најприкладнији за означавање наведене естетске дихотомије, јер се тиме избегавају негативне конотације.⁶⁵

Као појмовни пар функционална музика и аутономна музика су првенствено теоретски конструкт: на једној страни имамо уметничку музику, а на другој све музичке форме које нагињу ка „спољној сврси“ и које се не могу обухватити појмом уметничке музике. Међутим, како Х. Х. Егебрехт истиче, оваква поларизација смислена је гледано само из једног естетско-категоријалног или термилошког аспекта. Проблеми настају када се визура посматрања измести у друштвено-историјски контекст, јер се разноликост и богатство музичких врста тешко може редуковати на два наведена пола.⁶⁶

Евидентно је да је аутономна, односно уметничка музика 19. века знатно више истражена у односу на функционалну или забавну музику. Узрок томе

⁶⁰ У литератури на немачком језику распрострањена је употреба скраћеница за тзв. озбиљну „Е“ (ernste Musik) и забавну „U“ (Unterhaltungsmusik) музику.

⁶¹ Georg Knepler, „Zur Entstehungsgeschichte der 'leichten Musik'“, у: *Aufbau* VI, 1950, Н. 1, 26–36. Према: А. Ballstaedt, W. Tobias, нав. дело, 2.

⁶² Carl Dahlhaus, „Trivialmusik und ästhetisches Urteil“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, 13–28; Tibor Kneif, „Das triviale Bewußtsein in der Musik“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, 29–52.

⁶³ Код Морове је избор репертоара базиран на композицијама које су у 19. веку у различитим друштвеним слојевима биле веома популарне код извођача и публике, те стога и показују просечан музички укус епохе. Ауторка првенствено разматра: салонске комаде, песме, плесну и војну музику, а изоставља оперске потпурије. Irmgard Keldany Mohr, *Unterhaltungsmusik als Soziokultureles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Regensburg 1977.

⁶⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, „Funktionale Musik“, у: Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977.

⁶⁵ А. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 2.

⁶⁶ H. H. Eggebrecht, нав. дело, 167.

вероватно лежи у чињеници да се функционална музика сматра „мање вредном“, што се у појединим радовима и експлицитно истиче. Тако, на пример, Ева Егли (Eva Eggli, 1965)⁶⁷ говори о настанку и ширењу „лоше музике“ у 19. веку. У студијама Ханса К. Ворбса (Hans Christoph Worbs, 1963) и Карла Вернера (Karl Wörner, 1967) функционална музика тумачена је у традицији немачког музичког критицизма 19. века, као супротност „истинској“ или „високој“ уметности.⁶⁸ С друге стране, Тибор Кнајф (Tibor Kneif, 1967)⁶⁹ истиче да се „о тривијалној музици не може судити са становишта такозване праве или истинске уметности“, јер она тиме аутоматски добија негативну конотацију.

Од осамдесетих година прошлог столећа, објављен је низ студија у којима је салонска музика тумачена из перспективе социјалне историје. П. Граденвиц (Peter Gradenwitz, 1991)⁷⁰ је писао о начину забављања и друштвеној комуникацији у салону. Драгоцени прилози објављени су у тематским зборницима са музиколошких скупова посвећених: улози музике у приватном животу (уред. Monika Fink, Rainer Gstrein, Günter Mössmar, 1991)⁷¹; феномену „забаве у музици“ (уред. Christian Kaden, Volker Kalisch, 2000)⁷²; положају уметника у друштву у доба бидермајера (уред. Andrea Harrandt, Erich Partsch, 2002)⁷³; као и музичкој пракси у

⁶⁷ Eva Eggli, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik*, Winterthur 1965, 1.

⁶⁸ Hans Christoph Worbs, „Musik als Wahre. Die Salonmusik des 19. Jahrhunderts“, *NZfM*, CXXIV, 1963, 48–51; Karl Wörner, „Salon-, Kaffeehaus- und Unterhaltungsmusik“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Carl Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1967.

⁶⁹ T. Kneif, „Das triviale Bewußtsein in der Musik“, 43.

⁷⁰ Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise: Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991.

⁷¹ *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991.

⁷² *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, hrsg. Christian Kaden und Volker Kalisch, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Band 7, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000.

⁷³ *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000, Ruprechtshofen, N. Ö. hrsg. Andrea Harrandt und Erich Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2002.

доба бидермајера (уред. Barbara Boisits, Klaus Hubman, 2004, 2006).⁷⁴ Од посебног значаја била је одлична студија Андреаса Балштета и Тобијаса Видмајера (Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, 1989).⁷⁵ Из методолошког аспекта, ова књига представља јединствен пример систематског истраживања салонске музике, чији резултати „бацају ново светло“ на жанр салонске музике у Француској и Немачкој и представљају срећну синтезу интердисциплинарности, а пре свега музиколошких и социолошких метода, чиме смо се руководили и у нашим истраживањима.

Хаиганус Преда-Шимек (Haiganuş Preda-Schimek, 2008) истиче да је тешко дати интегралну слику салонске музичке културе у Европи, како због њених различитих варијанти и регионалних специфичности широм континента, тако и због неуједначености и недовољне истражености ове теме.⁷⁶ Верена фон Хајден-Рирш (Verena von Heyden-Rirsch, 1992) у студији *Europäische Salons* указује на ритуалне аспекте редовних састанка (jours fixes) у једном тако јединственом окружењу, као и на улогу средње класе у стварању културне свести у 19. веку.⁷⁷ У појединим студијама или поглављима књига, пажња аутора је фокусирана на салонску музику у контексту специфичних градских средина, при чему је акценат на опису локалних прилика:⁷⁸ Љубљана (Primož Kuret, 2000),⁷⁹ Загреб

⁷⁴ *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, Symposien „Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken“. Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im soziopolitischen Kontext, Graz, 8. – 10. November 2001, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2004; *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26. – 27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 176–184.

⁷⁵ Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden und Stuttgart 1989.

⁷⁶ Haiganuş Preda-Schimek, *Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-Regional Research*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HPreda-Schimek1.pdf>.

⁷⁷ Verena von Heyden-Rirsch, *Europäische Salons*, München 1992.

⁷⁸ Овом приликом захваљујем се колегама на прослеђеним студијама, као и на упућивању на регионалне специфичности средина: Хаиганус Преда-Шимек (Румунија/Аустрија), Здравко Блажековић (Хрватска), Наташа Крстуловић и Примож Курет (Словенија), Гернот Грубер (Аустрија), Јана Ленгова (Словачка), Јитка Бајгарова (Чешка република), Тобијас Видмајер (Немачка).

⁷⁹ Primož Kuret, „Biedermeier in Slowenien“, у: *Vergessene Komponisten des Biedermeier*, hrsg. Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, Tutzing 2000, 105–115.

(Zdravko Blažeković, 2002),⁸⁰ Букурешт (Haiganuş Preda-Schimek, 2008),⁸¹ Атина (Avra Xerapadakou, 2010),⁸² Беч (Beatrix Schiferer, б. г.; Alice M. Hanson, 1985; Katharina Reif, 1995; Andrea Harrandt, 2004).⁸³ Праг (Jan Kapusta, 2006).⁸⁴ У родним студијама енглеских и америчких аутора, наглашен је значај кућне музике у викторијанској Енглеској (Phyllis Weliver, 2001; Sophie Fuller and Nicky Losseff, 2004).⁸⁵

⁸⁰ Zdravko Blažeković, „The Economic Position of Zagreb Musicians in the Sixties and Seventies of the Nineteenth Century“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 15, No. 2 (Dec., 1984), 129–140; „Einige musikalische Ereignisse im Zagreb der sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts in ihrer Abhängigkeit von den politischen Verhältnissen“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 18, No. 1 (Jun., 1987), 31–50; *Glazba osjenjena politikom*, Matica hrvatska, Zagreb 2002.

⁸¹ Haiganuş Preda-Schimek, „Privates Musizieren aus interkultureller Sicht. Ein Untersuchungsentwurf zu Wien und Bukarest der 1830er bis 1850er Jahre“, у: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Leipzig 2008, 193–209.

⁸² Avra Xerapadakou, *Music in Greek Salons of 19th Century*, у: *16th Biennial International Conference on Nineteenth-Century Music*, University of Southampton – Dept. of Music, Soutampton, UK, 8–11 July 2010.

⁸³ B. Schiferer, *Salon- und Hausmusik einst und heute. Am Beispiel von Gisi Höller*; Katharina Reif, *Wiener Salonkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, дипломски рад, Wien 1995; Alice M. Hanson, „Musik im Salon“, у: *Die zensurierte Muse: Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1985, 131–151; Andrea Harrandt, „Salonmusik im Biedermeier“, 195–204; Elisabeth Fritz Hilscher, „Höfisches Biedermeier: Der Salon der Erzherzogin Sophie“, у: Barbara Boisits and Klaus Hubmann (hrsg.), *Musizierpraxis im Biedermeier*, Wien 2004.

⁸⁴ Jan Kapusta се бавио салонима у контексту формирања грађанског начина живота у мањим чешким градовима у првој половини 19. века. Jan Kapusta, „Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der Kleinstadt Böhmens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Miscellanea Musicologica*, XXXVIII, Univerzita Karlova v Praze, 2006, 107–165. Вид. и: *Salony v české kultuře 19. století*, k vydání připravily Helena Lorenzová a Tatána Petrasová, KLP, Praha 1999.

⁸⁵ Phyllis Weliver, *Women Musicians in Victorian England, 1860–1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Ashgate 2001; Sophie Fuller, Nicky Losseff, *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Ashgate 2004. Наведена литература консултована је више информативно и ради компарације, будући да је истраживање фокусирано на српску музику у контексту средњоевропског културног простора.

1.4. Извори

Од изузетне важности у истраживачком подухвату био је рад на многобројним и разноврсним историјским изворима, који се ради боље прегледности могу разврстати у неколико категорија: салонске композиције – штампана и рукописна дела; каталози / пописи објављених композиција издавача музикалија; написи о салонској музици у дневној и периодичној штампи 19. века; дневници, мемоари и књижевна дела; приручници о васпитању или о друштвено пожељним нормама понашања; документарни предмети (програми, плакати, позивнице и томе сл.).

Основну грађу чини богати корпус салонских композиција (највише за клавир, глас и клавир, виолину и клавир и понеко камерно дело). Анализиране су салонске композиције српских, али и страних композитора (аустријских, чешких), који су деловали међу Србима, а своја дела су посветом или коришћењем српских народних мелодија везали за српску музику, како би се јасније уочили канали интеркултурне размене и комуникације. Обрађени су и примери до сада непознате или мало познате штампане и рукописне грађе која се налази у: Музичкој збирци и Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, Архиву и Фонду заоставштина Музиколошког института САНУ и Музичкој збирци Народне библиотеке Србије у Београду, као и у Музичкој збирци Аустријске националне библиотеке, Библиотеке у Градској кући и Друштва пријатеља музике у Бечу.

Књига Владимира Р. Ђорђевића *Огледи српске музичке библиографије до 1914. године*⁸⁶ представљала је основно полазиште у припремној фази прикупљања објављених издања, као и рукописних примерака салонских

⁸⁶ Владимир Р. Ђорђевић, *Огледи српске музичке библиографије до 1914. године*, Нолит, Београд 1969.

композиција. Притом су разматране и библиографије Душана Ђермекова,⁸⁷ Ђорђа Перића,⁸⁸ као и самостална библиографија, која је састављена за време архивских истраживања у музичким збиркама у Новом Саду, Београду и Бечу. Са посебном пажњом анализиране су посвете и поводи компоновања, као и слике, односно цртежи који су украшавали насловне стране нотних издања, а у појединим примерима и текстови песама уписаних у партитуру или друге „ванмузичке” опаске композитора.

Пажљиво су проучавани каталози и пописи издавача музикалија, што је омогућило увид у понуду и потражњу на тадашњем тржишту музикалија. Написи о музици, који се односе на тему овога рада, објављивани у дневним и периодичним листовима, такође представљају значајан извор информација о функцији музике и њеној динамичној употреби у средини којој је припадала (рецензије објављених салонских композиција, које често садрже и препоручени избор нових салонских дела намењених купцима; биографије композитора; информације о актуелним локалним музичким дешавањима и томе слично).⁸⁹

Драгоцене информације пружили су дневници, мемоари и књижевна дела која дају слику приватног живота српског грађанства у 19. веку. У дневницима, аутобиографијама и мемоарима, углавном је представљен приватни живот елитног слоја, док су свакодневицу „нижих“ друштвених слојева описали путописци и хроничари, који су првенствено били усмерени на јавну сферу друштвеног живота.

Охрабрени новијим истраживањима историчара и историчара књижевности, као значајан извор користили смо и књижевност 19. века, „уз опрез због

⁸⁷ Душан Ђермеков, „Музичка библиографија“, *Летопис Матице српске*, бр. 116, Нови Сад 1874, 91–115.

⁸⁸ Ђорђе Перић, „Библиографија Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његова доба*, Београд 1985, 287–326.

⁸⁹ Коришћене су објављене библиографије и студије о српској штампи из разматраног периода, као и необјављене библиографије сакупљене у оквиру пројекта *Написи о музици у српској штампи 18. и 19. века*, којим руководи др Даница Петровић (Матица српска).

високог степена идеализације⁹⁰. Код писаца реалистичке оријентације евидентан је квалитативно другачији однос према приватном, јер се „крећу у мањим временским и просторним координатама; њихов тренутак је сада и њихово место је овде“: Нови Сад или Сентандреја (Јаков Игњатовић), Београд (Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Јанко Веселиновић) итд. У својим романима, на пример, Јаков Игњатовић отвара врата у свет „малог српског грађанина“ и његових бидермајерских соба, неретко пародирајући бидермајерску иконографију (сетне девојке са књигом у руци, увојци косе у медаљонима). Игњатовић је сматрао да Србима није одговарала „немачка чувствителност“, па се овај културни модел могао само имитирати, а не интегрисати. Тако је и сфера приватног код његових јунака најчешће сфера глумљеног, што се очитује и у најмањим детаљима (начину како јунакиње држе шољицу кафе са подигнутим малим прстом увис, како се обраћају гостима, како се клањају, шта свирају, које књиге читају). Минимализовање људских идеала (добар мираз, муж официр, пуна трпеза, племићка титула) из Игњатовићевог угла „добра су илустрација панонског вашара таштине“.⁹¹

У фокусу пажње биле су и разне књиге и приручници, у којима је писано о друштвено пожељним нормама понашања, који су омогућили декодирање грађанског начина живота и васпитања деце, а посебно девојчица у разматраном периоду. На крају, значајне коцкице у употпуњавању мозаика српске салонске музике представљали су и документарни предмети као што су: позиви на приредбе, плакати, писма, споменари и слично, који се чувају у Рукописном одељењу Матице српске, Војвођанском музеју и Музеју Града Новог Сада.

⁹⁰ Драгана Вукићевић, „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 457–482; М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 165.

⁹¹ Д. Вукићевић, нав. дело, 461–462.

Музичко издаваштво и продукција салонске музике

Продукција салонске музике

Салонска музика: форме издања и техничка опрема

Оглашавање и реклама

Композитори салонске музике

2. Музичко издаваштво и продукција салонске музике

Док у развијеним европским земљама музичко издаваштво у 19. веку доживљава прави процват, код Срба су до средине столећа тек повремено, код страних издавача, објављивани појединачни примери музичких дела.⁹² Појава првих штампаних музичких издања уједно означава и почетак новије музике код Срба. У *Народној србској пјеснарици* Вука Стефановића Караџића, која је штампана у Бечу 1815. године, објављени су музички записи шест српских народних песама, које је „сложио (као што народ песме пева) и за клавир угодни“ пољски музичар Франћишек Мирецки (Franciszek Mirecki, 1791–1862), који се у то време налазио на студијама у Бечу.⁹³ У издању књижара Јосифа Миловука у Пешти је 1830. штампана „отечествена песма *Богъ да живи цара Франца* (Patriotisches Volkslied) уз клавир“,⁹⁴ а као додатак *Српском народном листу*, 14. јануара 1839. године, објављена је „Пјсма Високород. Г. К. Совѣтнику Савви Текели приликомъ торжества Матице Србске“. ⁹⁵ Александар

⁹² Српско музичко издаваштво у 19. веку до сада није било предмет опсежнијих музиколошких истраживања. Ивана Перковић Радак је у књизи *Од анђеоског појања до хорске уметности* (ФМУ, Београд 2008) дала прилог издавању црквеног вишегласја „Црквено вишегласје и музичко издаваштво“ (279–280). Због обимности и комплексности материје, у овом раду бављење музичким издаваштвом ограничено је на издања салонске музике, а базирано је на попису објављених музикалија Владимира Ђорђевића, као и на доступним каталозима и пописима музикалија пре свега новосадских и београдских издавача.

⁹³ Вид.: Стана Ђурић Клајн, „Вук Стефановић Караџић и српска музика“, у: *Музика и музичари*, Просвета, Београд 1956, 13–23; Властимир Перичић, „Композиције на текстове из Вукове збирке“, у: Вера Бојић, *Вуково наслеђе у европској музици*, САНУ, Verlag Otto Sagner, Београд–Минхен 1987, 51–64; Даница Петровић, „Корнелије Станковић“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*, књига прва, приредиле Д. Петровић и М. Кокановић, уред. Д. Петровић, Музиколошки институт САНУ, Београд, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2004, 11.

⁹⁴ Владимир Р. Ђорђевић ово дело наводи по библиографијама Д. Ђермекова, Ђ. Рајковића и С. Новаковића. Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазић, Народна библиотека СР Србије – Нолит, Београд 1969, 58, 60, 75.

⁹⁵ Текст песме и нотни прилог у целини објављен је као репринт у: Даница Петровић, „Музика у *Српском народном листу* Теодора Павловића“, у: *Теодор Павловић и његово доба*, Матица српска, Нови Сад 1988, 217, 223–226.

Морфидис Нисис објавио је 1841. године валцер за клавир *Поздрав србским дјевама*, „дело прво“.⁹⁶ Валцер је био посвећен госпођици Софији Секулић, а у *Србским новинама* (10. октобар, број 80, стр. 320) објављен је занимљив оглас:

У Новом Саду у књигопродавници П. И. Стојановића може се добити: *Поздрав србским дјевама*, валцер за клавир. Из сва три у имену Софији Секулич налазећа се мусикијска писмена Ф, А, Е, сачињенији и Благородној Господични Софији Секулич од Александра Морфидис Нисиса.

Цена 1. фор. сребра.

Валцери ови могу се још добити: у Бечу код Хаслингера и сина; у Београду код Григ. Вазаровића; у Лајпцигу код Рудолфа Хартмана; у Пешти код Карла Гајбела; у Прагу код Кронбергерла; у Карловци Горњи код Претнера; у Загребу код Супана и Сина; у Темишвару код Јосифа Вајхсла.⁹⁷

Јужнословенски и свесловенски круг у Бечу имао је „непосредан утицај на развој музичке културе како међу Србима у Аустроугарској, тако и Кнежевини, касније Краљевини Србији“.⁹⁸ Прве збирке српских народних песама и игара, средином 19. столећа, објавили су у Бечу Алојз Калауз, а потом и Корнелије Станковић. Код удовице бечког музичког издавача Хајнриха Фридриха Милера (Heinrich Friedrich Müller),⁹⁹ штампане су Калаузове салонске игре за клавир: *Belgrader Katharinien – Quadrille* и *Bissenia. Fantasie – Polka*. У истој издавачкој кући, коју је у међувремену од Милерове удовице купио Франц Весели (Franz Wessely), Калауз је објавио две збирке српских народних песама: *Србски напеви I, II* (1850, 1852). Калаузове варијације на песму *Што се боре*

⁹⁶ У књизи *Српска клавирска музика у доба романтизма*, Драгана Јеремић Молнар Нисисов валцер *Поздрав србским дјевама* означава као прву познату композицију за клавир код Срба. Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 8.

⁹⁷ Детаљније вид.: Маријана Кокановић, „Из музичког живота Новог Сада у 19. веку – Александар Морфидис Нисис а la Роберт Шуман“, *Свеске Матице српске*, 48, 107–108.

⁹⁸ Д. Петровић, „Корнелије Станковић“, 11.

⁹⁹ Х. Ф. Милер је био суоснивач бечког Уметничког удружења, као и председник одбора бечких трговаца уметнинама. На његову иницијативу у Аустрији је уведена хромолитографија. Његова удовица је 1858. године продала предузеће Францу Веселом и Фридриху Бизингу (Friedrich Büsing). Весели је 1885. продао предузеће Винценцу Кратохвилу (Vinzencz Kratochwill). Од 1889. ова фирма спојена је са немачком издавачком кућом *Bosworth & Co. Alexander Weinmann*, „Müller, Heinrich Friedrich“, MGG, Band 9, Kassel 1989, 856.

мисли моје објављене су у Лајпцигу у популарној едицији за клавир издавачке куће Bosworth's Goldener Melodienschatz, под бројем 66.

Корнелије Станковић је у Бечу објавио десет свезака обрада народних песама и игара, као и три књиге традиционалног црквеног појања.¹⁰⁰ Станковићеве клавирске композиције објављене су у распону од десет година (1853–1863), код угледних бечких издавача (Pietro Mechetti véuve, Gustav Albrecht). Код Пјетра Мекетија¹⁰¹ је, на пример, своје салонске композиције објављивао и познати Бечлија Јохан Штраус Син.

Чињеница је да су и почетком седамдесетих година 19. века, „код Срба са обе стране Саве и Дунава“, књижарство и издаваштво уопште били тек у повоју. До тог периода, писци и композитори су углавном сами објављивали своја дела: путем претплате или уз помоћ донатора. Купци су књиге, као и музичка издања, добављали „преко сакупљања претплате или ређе преко аутора, обавештавајући се из огласа у дневним листовима и часописима“.¹⁰² Описујући прилике у српском издаваштву педесетих и шездесетих година 19. века, Стојан Новаковић истиче:

Уопште узимљући издавање књига у европском смислу, с избором иоле критичнијим, није могло да се утврди. Тим књигама остао је непрестано на располагању и даље начин меценатства или пренумерације. Те књиге нису још у српском народу имале „среће“ да се пуне саме у свет тражећи читаоце: њима је читаоце ваљало наћи унапред.¹⁰³

¹⁰⁰ Д. Петровић, нав. дело, 12.

¹⁰¹ Пјетро Мекети (1777–1850) је са ујаком 1810. отворио музичко издавачко предузеће. Издавао је дела: Л. ван Бетовена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ј. Ланера, Ј. Штрауса. Након његове смрти, предузеће је водила његова удовица Тереза. Theophil Antonicek, „Pietro Mechetti“, у: ÖML, Bd. 6, 179. http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_M/Mechetti_Pietro_1777_1850.xml

¹⁰² Петар Буњак, „Две српске књижаре у XIX веку и њихова улога у популарисању полске књижевности“, *Славистика*, књ. I, Београд 1997, 97–105; доступно и на адреси: <http://www.rbunjak.narod.ru/radovi/knjizare.htm>

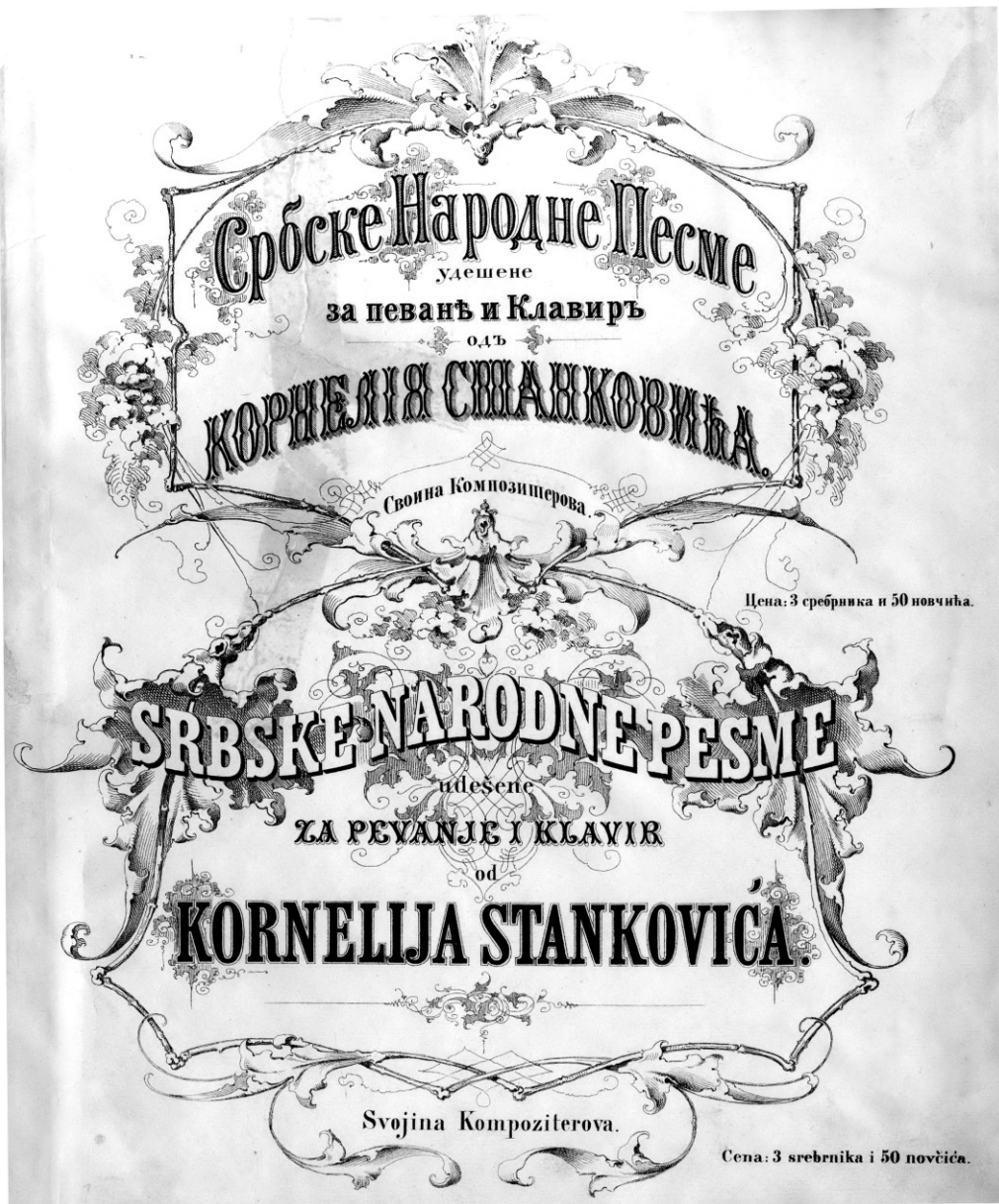
¹⁰³ Стојан Новаковић, *Српска књига, њени продавци и читаоци у 19. веку*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд 1900, 51–52.

Табела бр. 1: Бечка издања композиција за клавир и глас и клавир К. Станковића

Година издања	Наслов дела	Језик	Издавач	Посвета	Сигнатура
1853.	Варијације <i>Устај, устај</i> <i>Србине</i> , ор. 3	француски	Pietro Mechetti véuve, Vienna	Принцу Михаилу М. Обреновићу	МИ САНУ Ан-601 ФМУ, N-17514
1854.	Варијације <i>Сећаш ли се оног</i> <i>сата</i> , ор. 4	француски	Pietro Mechetti véuve, Vienna	Кнегињи Јулији М. Обреновић, рођ. грофици Хуњади	МИ САНУ Ан-600 ÖNB S.A.83.B.47
1855.	<i>Словенски кадрил</i>	немачки	Pietro Mechetti sel. Witwe, Wien	Госпођи пл. Хелени Риђички од Скрибешћа	МИ САНУ Ан-925
1857.	Варијације <i>Што се боре</i> <i>мисли моје</i> , ор. 6	француски – немачки	Gustav Albrecht, Wien	Славном панчевачком друштву	МИ САНУ Ан-602
1857.	<i>Сремско коло</i> , ор. 7	немачки	Gustav Albrecht, Wien	Господину Стефану М. Георгијевићу	ФМУ ВЂ 18 786.2
1858.	<i>Србске народне</i> <i>песме</i> удешене за певање и клавир	српски	Gustav Albrecht, Wien	Господару Данилу I, књазу црногорском	НБС, М III325
1859.	<i>Србске народне</i> <i>песме</i> удешене за певање и клавир	српски – француски	A. Grube, Vienna	Српкињама	МИ САНУ, заоставштина Светолика П. Којанова, б.б.; ÖNB S.A.82.C.1
1860.	<i>Српски народни</i> <i>кадрил</i>	српски	A. Grube, Vienna		Прво БПД, непописане музикалије; ÖNB S.A.82.C.1
1862.	<i>Бугарски кадрил</i>	српски	Gustav Albrecht, Wien	Младим Бугаркама	МИ САНУ Ан-925
1862.	<i>Братинство</i> <i>полка</i>	српски	Gustav Albrecht, Wien	Бугарима	МИ САНУ Ан-615
1862.	<i>Србске народне</i> <i>песме</i> за певање и клавир, прва књига	српски	Gustav Albrecht, Wien	Господару Михаилу Обреновићу III, кнезу србском	МИ САНУ Ан-603 ÖNB S.A.87, D.77
1863.	<i>Србске народне</i> <i>песме</i> , друга књига	српски	Lith. G. Wegelein, Wien	Кнезу В. П. Балабину, императорском руском посланику у Бечу	ÖNB M.S. 1122



Стеван Тодоровић, Портрет Корнелија Станковића, 1850. (преузето са интернета)



Корнелије Станковић, *Србске народне песме*, удешене за певање и клавир, насловна страна (БМС РН III 5.1)

Таква ситуација је евидентна и када је реч о музичким издањима, која су бројчано била далеко оскуднија од књижевних. Калаузов марш за клавир *Усклик Срба*, објављен је о његовом трошку, а могао се добити од аутора, као и код књижара Велимира Валожиха у Београду. И Калауз и Станковић су своја дела углавном посвећивали меценама, које су омогућиле њихово штампање. Неке од Калаузових салонских композиција за клавир биле су посвећене члановима српских династија: кнезу Милошу Обреновићу (марш *Усклик Срба*) и принцезама Клеопатри (*Што се боре мисли моје, Србски напеви I, II*) и Полексији Карађорђевић (*Песма Сиятелне Господичне Полексије*).

Композиције Корнелија Станковића, објављене у Бечу, биле су посвећене кнезу Михаилу М. Обреновићу (*Устај, устај Србине*, ор. 3), кнегињи Јулији Мих. Обреновић, рођ. грофици Хуњади (*Сећаш ли се оног сата*, ор. 4), госпођи Хелени Риђички од Скрибешћа (*Словенски кадрил*), господину Стефану М. Георгијевићу (*Сремско коло*, ор. 7), а збирке *Србских народних песама* – господару Данилу I, књазу црногорском (1858), господару Михаилу Обреновићу III, кнезу србском (1862), и В. П. Балабину, императорском руском посланику у Бечу (1863).

Посвете и предговори често откривају донаторе за штампање музичких издања. И у штампи се неретко указивало на то ко је финансирао штампање дела. Тако је у *Србском дневнику*, 29. јуна 1853. године, извештавано да је у Бечу 18. јула штампана „позната србска песма: ‘Устај, устај Србине’ за фортепиано у варијације састављена“. Аутор чланка истиче да је „песму издао г. Корнелије Станковић и посветио је светлом књазу Михаилу, чијим је трошком и изашла на свет“¹⁰⁴.

Седамдесетих година 19. века, с појавом „књижара издавача“, долази до промене у пласирању књига на тржиште, односно јавља се „чинилац који толико не рачуна на пренумерацију него штампа књиге за које, без сумње, у

¹⁰⁴ М. Кокановић, „Клавирска музика Корнелија Станковића“, 21.

већини случајева може поуздано рачунати да ће се развијати по народу обичном куповином.¹⁰⁵ Изузетан допринос развоју српског књижарства и издаваштва, па тако и штампању музикалија, дала су браћа Каменко и Павле Јовановић из Панчева, потом браћа Ђорђе и Кирило Поповић из Новог Сада, као и Мита Стајић који је своју књижарску делатност развио у Београду.¹⁰⁶

Каменко Јовановић је с Јованом Павловићем основао прву српску штампарију у Панчеву 1871. године. Штампарију је са братом Павлом преузео 1872. године, а исте године су основали и издавачку књижару. За само седам година рада, Књижара Браће Јовановића славила је вредан јубилеј – стоти објављени наслов, а тим поводом штампан је и каталог. Каменко и Павле Јовановић имали су активну улогу у музичком животу Панчева. Каменко је био секретар и почасни члан „Панчевачког певачког друштва“, а Павле је више година био хорски певач, а од 1897. године и председник Панчевачког певачког друштва „Гусле“.¹⁰⁷

Важно је помена да су већ годину дана након оснивања издавачке књижаре, Браћа Јовановићи почели да објављују и музичка издања. Године 1873. објављене су варијације за клавир *Песма Милетићу* Јосифа Цеа, а потом и маршеви, интернационалне салонске игре и варијације за клавир, као и песме за

¹⁰⁵ С. Новаковић, нав. дело, 39.

¹⁰⁶ У овом раду пажња је фокусирана на наведене издавачке књижаре у Панчеву, Новом Саду и Београду, будући да су објавиле највећи број музикалија. Поред њих музикалије су објављиване и у другим издавачким књижарама: у Новом Саду (А. Пајевић, Ђ. Ивковић, С. Ф. Огњановић, И. Фукс), у Сомбору (М. Каракашевић), у Београду (Н. Ђорђевић, Ср. Јовановић, Т. Јовановић, М. Марковић, Е. Ајхштет, М. Иванишевић, Д. Димитријевић, П. Ђурчић, Б. Веселиновић, С. Б. Цвијановић). Књижаре су наведене према подацима из књиге *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године* Владимира Р. Ђорђевића.

¹⁰⁷ Каменко Ј. Јовановић (1845–1916) је са братом Павлом (1847–1914) 1866. приступио Уједињеној омладини српској и посветио се националном раду. Покренули су 1880. „Народну библиотеку браће Јовановић“ у којој је објављено преко 350 разних наслова у укупном тиражу од два и по милиона примерака. Као верни следбеник Светозара Милетића, Каменко је био изложен полицијском прогону. Павле је био мање ангажован од брата у политичком животу. Сву имовину браћа су оставила у добротворне сврхе, посебно наглашавајући њену просветну мисију. Вид.: Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838–1938*, Напредак, Панчево 1938, 94, 153–157, 269–272.

глас и клавир, превасходно, српских и чешких композитора. Војни капелник Драгутин Чижек је код Браће Јовановића објављивао своје маршеве за клавир, а песме за глас и клавир, на стихове романтичарског песника Ђуре Јакшића, објавио је Антон Хочевар. У листу *Гудало* Роберт Толингер је представио ове композиције, осврћући се на укусну опрему издања Књижаре Браће Јовановића. Толингерове клавирске минијатуре за децу, *Младост – радост* и *Слике и прилике из дечијег живота*, које се могу убројати у прве педагошко-инструктивне композиције у нашој музичкој литератури за клавир, угледале су светло дана управо у издавачкој књижари вредних Панчеваца – Браће Јовановића.

Просветитељска мисија Браће Јовановића и свест о неопходности штампања инструктивне музичке литературе очитују се и у издавању композиција суграђанина Мите Топаловића – хоровође панчевачког Српског-црквеног певачког друштва и учитеља музике и певања на панчевачкој Вишој девојачкој школи: *Литургија за два гласа* (прво издање 1884, друго издање 1892), *Литургија Светог Јована Златосутог*, компоновао Корнелије Станковић, а за четири гласа приредио Мита Топаловић (1881), *Песме у два гласа* за ученике народних школа (1879).

Значајан допринос српском музичком издаваштву дала су и браћа Ђорђе и Кирило Поповић из Новог Сада.¹⁰⁸ Српска књижара Браће М. Поповића основана је у Новом Саду 1874. године, а за осам година проширена је на штампарију. У издању Браће Поповића више од тридесет година објављивани су календари, часописи, књиге, и то у највећем броју књиге за децу и ширу читалачку публику. У књижари су се продавале и црквене књиге и учила за основне школе, као и музикалије.

¹⁰⁸ Браћа Поповићи потицали су из богате трговачке породице, а њихова тетка била је позната добротворка Марија Трандафил. Њихова књижара била је „у свом времену највећа не само код овдашњих Срба, већ и у свим крајевима где их има“. Налазила се у садашњој Змај Јовиној улици бр. 16. Драган Којић, „Предговор“, у: *Знаменити књижари, издавачи и штампари браћа Кирило и Ђорђе Поповић*, каталог изложбе, Градска библиотека у Новом Саду, Нови Сад 2007, 2.

Табела бр. 2: Издања салонских композиција Књижаре Браће Јовановића у Панчеву¹⁰⁹

Година	Композитор	Дело	Литографија	Језик	Цена
1873.	Јосиф Це	<i>Песма Милетићу</i> , варијације, гласовир	-	српски	-
1878.	Драгутин Чижек	<i>Независност Србије</i> , марш, ор. 102, гласовир	Jos. Eberle & Co. Wien	српски	-
	Драгутин Чижек	<i>Ослобођење Славена на Истоку</i> , марш, ор. 104, гласовир	-	српски	-
	Драгутин Чижек	<i>Кадрил</i> , ор. 106, гласовир	-	француски, српски	-
	Драгутин Чижек	<i>Његовој Светлости Књазу Црногорском Николи Петровићу Његошу марш</i> , ор. 108, гласовир	Jos. Eberle & Co. Wien	француски, српски	-
1879.	Јосиф Маринковић	<i>Звучна даворија са напевом црногорске песме „Онам, онамо“</i> , ор. 3, гласовир	Jos. Eberle & Co. Wien	српски	1 форинта
1886.	Роберт Толингер	<i>Слике и прилике из дечијег живота</i> , ор. 8, гласовир	-	српски	60 новчића; 1 д. 25 п.
1886.	Роберт Толингер	<i>Младост – радост</i> . Дванаест гласовних сличица..., ор. 9, гласовир	Engelmann und Mühlberg, Leipzig	српски	50 н.
1886.	Антон Хочевар	<i>Да л' то</i> од Ђ. Јакшића за баритон или алт и гласовир	Engelmann und Mühlberg, Leipzig	српски	80 новчића
1886.	Антон Хочевар	<i>Небо моје</i> од Ђ. Јакшића за баритон или алт уз пратњу гласовира	Engelmann und Mühlberg, Leipzig	српски	80 новчића

¹⁰⁹ У приложеној табели хронолошки је дат преглед салонских композиција, које су објављене код Браће Јовановића, а пописане су у библиографији В. Р. Ђорђевића *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*.

Поред тога, њихова радња је била и „својеврстан сервис Друштва за Српско народно позориште – скупљала је претплате за сезоне које је Српско народно позориште проводило у Новом Саду, добровољне прилоге, а и дистрибуирала је Хаџићев лист *Позориште*“. Књижара Браће Поповића прихватила је принципе рада искуснијих панчевачких издавача, али су се ограничавали на мање амбициозне серијске пројекте (Библиотека за женски свет, Библиотека за мали свет, Библиотека позоришних дела). Објављивали су и многобројне публикације изван едиција и серија.¹¹⁰

Осамдесетих година 19. века, у издању Књижаре Браће Поповића, објављене су салонске композиције за клавир пијанисте и композитора Јована Пачуа. Реч је о обрадама популарних народних и грађанских песама и игара, као и тада омиљених будница. Заступљене су и композиције за клавир и глас и клавир капелника новосадског позоришта Хуга Доубека. Почетком 20. века, у понуди издавачке Књижаре Браће Поповића, нашли су се и албуми са народним песмама и играма за клавир, глас и клавир и виолину и клавир.

Српска краљевска дворска књижара Мите Стајића у Београду основана је 1896. године. Била је то прва модерна књижара у Србији.¹¹¹ Мита Стајић је нижу гимназију завршио у Новом Саду, а од 1877. године био је запослен у Књижари Браће Поповића. Ујак Мите Стајића био је угледни новосадски књижар Лука Јоџић.¹¹²

¹¹⁰ Петар Јонових, *Књижаре Новог Сада 1790–1990*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, 28–32.

¹¹¹ Налазила се у Кнез Михаиловој улици бр. 5, а од 1908. године преко пута у бр. 8.

¹¹² Кћерка Л. Јоџића, Софија, била је пијанисткиња. Наступала је на концертима у Новом Саду, Сремској Митровици, Панчеву, Суботици. Поред солистичких концерата, често је наступала и као корепетитор. Запажени су били њени наступи у Новом Саду са француском колоратурном певачицом Ивон де Тревил 1906, као и са румунским тенором Николом Корфеском 1907. године. Маријана Кокановић, „Јоџић, Софија”, у: *Српски биографски речник*, књ. 4, гл. уред. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2009, 748.

Табела бр. 3: Издања салонских композиција Српске књижаре Браће М. Поповића у Новом Саду¹¹³

Година	Композитор	Дело	Литографија	Језик	Цена
	Јован Пачу	<i>Без тебе драга</i> , гласовир		српски – француски	1 форинта, 20 новчића
	Јован Пачу	<i>Коло</i> , гласовир		српски	1 форинта
1883.	Јован Пачу	<i>Коло Вачког растанка</i> , гласовир		српски	80 новчића
1884.	Јован Пачу	<i>Српска молитва</i> , гласовир		српски	80 новчића
	Јован Пачу	<i>Успомена на песму „Чуј Душане”</i> , гласовир		српски – француски	80 новчића
1885.	Роберт Голингер	<i>Сватовац</i> , гласовир		српски	1 форинта
1887.	Јован Пачу	<i>Праг је ово милог српства</i> , гласовир		српски – француски	80 круна
1887.	Јован Пачу	<i>Радо иде Србин у војнике</i> , гласовир		српски	70 новчића
1887.	Јован Пачу	<i>Црногорском војнику</i> , гласовир		српски	80 новчића
1887.	Стеван А. Станковић	<i>Завичај</i> , марш, гласовир		српски	50 новчића
1888.	Хуго Доубек	<i>Девојка на студенцу</i> . За певање В. Хорејшек, а за гласовир Х. Доубек		српски	50 новчића
1888.	Хуго Доубек	<i>Ђурђев-дан</i> , гласовир		српски	40 новчића
	Хуго Доубек	<i>Онамо, онамо за брда она</i> , гласовир		српски	40 новчића
1889.	Хуго Доубек	<i>Свет ће читат песме моје</i> , за певање и гласовир		српски	80 новчића
	Хуго Доубек	<i>Сунце јарко, не сијаш једнако и Што се боре мисли моје</i> , гласовир		српски	40 новчића
1891.	Тихомир Остојић	<i>Српско новосадско коло</i> , клавир		српски	80 новчића
1891.	Стеван А. Станковић	<i>Пркос</i> , гласовир		српски – француски	1 динар
1903.		<i>10 српских варошких песама</i> , глас и гласовир	Јос. Еберле и друг, Wien	српски	2 круне
1903.		<i>Десет српских песама</i> , за виолину и гласовир		српски	1 круна и 60 филера
		<i>Пет народних босанских песама</i> , за гласовир у две руке	А. Фукс, Нови Сад	српски	50 новчића
1903.		<i>Три српска народна кола</i>		српски	
		<i>Черго моја, чергице</i> , песма за гласовир	Јос. Еберле & Co. Wien.	српски	50 новчића
1903.		<i>Шеснаест српских позоришних песама</i> , за певање уз гласовир	Јос. Еберле и друг, Wien	српски	3 круне
	Исидор Бајић	<i>Српска рапсодија</i> , за гласовир		српски – француски	2 круне

¹¹³ Према библиографији В. Р. Ђорђевића *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*.

Жељан усавршавања у књижарском послу од 1844. године боравио је у Лајпцигу, где је радио у издавачкој и комисионарској фирми Келер (Köhler), а ванредно је завршио трговачку академију. Књижара Мите Стајића је 1900. одликована сребрном медаљом на изложби у Паризу.¹¹⁴

Стајић је објавио „преко сто књига и музикалија, у тиражима између 2000 и 5000 примерака“.¹¹⁵ У његовој богатој понуди музикалија доминирају популарни албуми народних и грађанских песама и игара (на пример, *Албум 100 српских народних најновијих игара*, за гласовир; *Албум 138 српских народних песама*, за гласовир), али и албуми клавирских минијатура (Јован Урбан: *Збирка композиција за клавир*). У овој издавачкој књижари светлост дана угледале су и збирке песама за глас и клавир Исидора Бајића (*Српске народне песме и народне песме из Мокрањчевих руковети*; *Песме љубави*). Од појединачних издања, заступљен је стандардни „салонски репертоар“ за клавир (маршеви, интернационалне игре, фантазије), углавном из пера чешких аутора (Јосиф Бродил, Карло Мертл, Фрањо Покорни, Јосиф Свобода). Код Мите Стајића су објављене и клавирске композиције Петра Крстића: *Осу се небо звездама* и *Са српског села*.

Прву едицију нотних издања домаћих композитора, под називом *Српска музичка библиотека*, покренуо је у Новом Саду Исидор Бајић 1902. године. У марту 1902. године објављен је први број, а новосадски листови су с пажњом пратили излазак из штампе сваког новог броја. У првом броју, поред Бајићевих композиција, објављене су и композиције страних аутора. Иако је било планирано да ова нотна едиција излази бар једном месечно, у првој години излажења објављена су само три броја. Узрок томе био је финансијске природе, о чему је писано и у *Бранковом колу*.

¹¹⁴ Петар Јоновић, „Стајић, Мита“, у: *Енциклопедија Новог Сада*, књ. 26, гл. уред. Душан Попов, Нови Сад 2005, 113–114.

¹¹⁵ Исто.

Табела бр. 4: Издања салонских композиција Српске краљевске књижаре Мите Стајића у Београду¹¹⁶

Композитор	Дело	Година	Литографија	Језик	Цена
	<i>Албум песама из концерта Жарка Савића, бас и гласовир</i>			српски – француски	цена: 8
	<i>Албум 100 српских народних најновијих игара, гласовир</i>			српски – француски	цена: 5 frcs
	<i>Албум 138 српских народних песама, гласовир</i>	1905.	Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig	српски	цена: 5 динара
	<i>Збирка 10 потпурија, гласовир</i>		Stich der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Co. Wien	српски – француски	
Исидор Бајић	<i>Албум. Српске народне песме и народне песме из Мокрањчевих руковети, за гласовир са текстом</i>		Inst. Lit. F. M. Geidel, Leipzig	српски	цена: 4 динара
Исидор Бајић	<i>Песме љубави, за гласовир и певање</i>		Lith. von Engelmann und Mühlberg, Leipzig		цена: 4 динара
Јосиф Бродил	<i>XXX класа, марш за гласовир</i>	1900.	Lit. F. M. Geidel, Leipzig	српски	
Петар Крстић	<i>Осу се небо звездама, варијације за клавир</i>			српски – француски	цена: 2 динара
Петар Крстић	<i>Са српског села, за клавир</i>		Jos. Eberle & Co. Wien	српски – француски	цена: 2 динара
Карло Мертл	<i>Валцер и марш посвећен њеном величанству Краљици Драги, за клавир</i>		Jos. Eberle & Co. Wien	српски – француски	цена: 3 динара
Фрања Покорни	<i>Александра I, марш за гласовир</i>			српски – француски	цена: 1,50 д.
Фрања Покорни	<i>Калимегданске руже, полка мазур за гласовир</i>			српски – француски	цена: 1,50 дин
Јосиф Свобода	<i>На те мислим, фантазија за гласовир</i>		Lith. de F. M. Geidel, Leipzig	српски – француски – немачки	цена: 2 динара
Т. Торсон	<i>Марш у славу Њ. Велич. Краља Петра I, за клавир</i>				цена: 1,20 Fcs.
Јован Урбан	<i>Збирка композиција, свеска II, клавир</i>	1908.	Lith. von Engelmann und Mühlberg, Leipzig		цена: 3 динара
Јован Урбан	<i>Збирка композиција, свеска III, клавир</i>	1910.	Lith. von Engelmann und Mühlberg, Leipzig		цена: 2 динара

¹¹⁶ Према библиографији В. Р. Ђорђевића *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*.

Аутор чланка истиче да будућност *Српске музичке библиотеке* зависи од претплатника, те да је одзив певачких друштава, као и „свирача и свирачица“, мали: „У нас има толико породица, у којима је одомаћен или клавир или вијолина; имамо толико певачких дружина и људи спремних, да би овака библијотека сплендидно могла опстајати“.¹¹⁷ Бајић је 1913. године поново покренуо ову нотну едицију, с тим да су објављивана само дела српских композитора. Објављено је укупно четрнаест бројева, а последњи је штампан јула 1914. године.¹¹⁸

2.1. Продукција салонске музике

Евидентно је да је у понуди издавача музикалија знатно место припадало салонској музици, што је било последица повећане потражње за нотним издањима намењеним кућном музицирању. Оријентација према укусу публике издавачима је гарантовала економски успех.

Негативне реакције музичких писаца на „поплаву“ салонских композиција на музичком тржишту евидентне су широм Европе. Савременици су указивали на то да издавачи штампају управо оне композиције које су имале добру прођу на тржишту, без обзира на њихову стварну уметничку вредност, а средином столећа Ф. Брендел (F. Brendel) је приметио да је „све више заступљен пословни карактер издавача музикалија“.¹¹⁹ Оваква тржишна оријентација издавача изазвала је оштре критике и полемике. Указивано је на чињеницу да се објављује шунд, како би се издавачи обогатили, те да они подражавају „нездрав укус“.¹²⁰ Било је и упозорења на „плиму салонске и модерне музике“.¹²⁰

¹¹⁷ –ћ, *Бранково коло*, 1902, 10.

¹¹⁸ Данијела Шугановац, *Исидор Бајић – педагог, издавач и мелограф*, дипломски рад, рукопис, Академија уметности, Нови Сад 1998, 72–81.

¹¹⁹ Fr. Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, 34. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 81.

¹²⁰ Својеврстан покушај прикривања или ограђивања од салонске музике данас је евидентан у пригодним књигама или монографијама о музичким издавачима, који су у 19. веку

Тако је и Роберт Толингер 1886. у *Гудалу* критички упозорио да се „публикација, а за публикацијом, на жалост пречесто и сама продукција, по ‘тражњи’ и ‘трошњи’ равна“. Он окривљује прорачунате издаваче музикалија, оптужујући их да се поводе за потребама „дилетантства“:

Што данашњу салонску гласбено-гласовирску књижевност понајвише све сами измети најниже врсте чине, кривити је у првом реду дилетантство. Да дилетантство није гладно таквих дела, да не лапће за њима непојмљивом неситношћу, тој би багри били дани избројани, али овако, не малакше, него још буја. Потрошак био и остао је велик; још већа је била и остала спекулативност издавача и неких надри гласботвораца. То је чинило, и ако не једини, а оно – не бојимо се изрећи – најглавнији мост, преко кога је бољи гласбени укус на гробље изнесен, а тривиалност са бројним четама својим победоносни улаз нашла.¹²¹

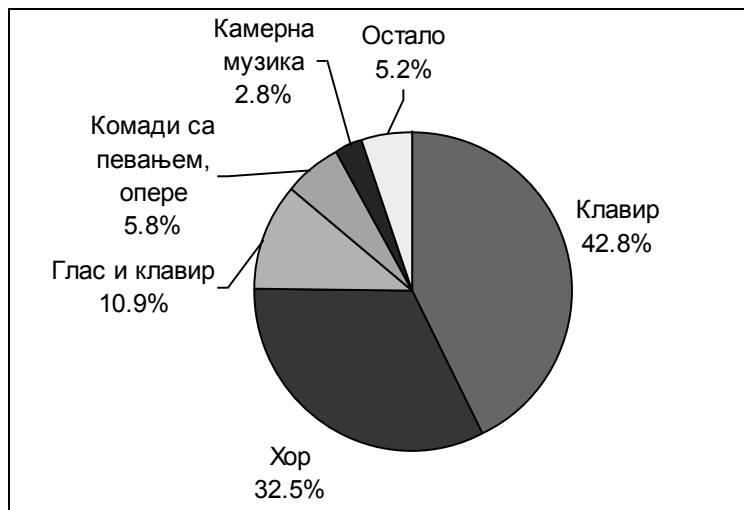
Као што се види из наведеног примера, у оваквим и сличним написима се готово увек, мање или више експлицитно, мислило на салонску музику за клавир. Готфрид Вилхелм Финк (Gottfried Wilhelm Fink) је још 1833. године у листу *Allgemeine Musikalische Zeitung* нагласио да је „клавир опет потрошио много папира“, јер се од 1736 штампаних музикалија половина односила на клавир за две и четири руке.¹²² Роберт Толингер је писао: „Кућевна настава и нега гласбе ограничена је скоро искључиво на гласовир. Негу човечијег грла, кућевна је настава гласбе сасвим запарасила.“¹²³ Индикативно је да је у попису објављених музикалија, у *Огледу српске музичке библиографије до 1914. године* Владимира Р. Ђорђевића, од укупно 652 издања, 279 посвећено клавиру.

објављивали салонску музику. Неки указују да се издавачка кућа држала даље од шунд музике (Tonger), или да су нерадо „платити дуг укусу публике“ (Breitkopf und Härtel). У свечаној књизи, објављеној поводом годишњице издавачке куће Peters (1967), читалац тек на крају нешто сазнаје о постојању салонске музике у програму ове издавачке куће. Приметно је да се о пословној политици издавачких кућа (услови производње, ситуација на тржишту, уделу салонске музике у програму, односима према композиторима) не може сазнати готово ништа. А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 82.

¹²¹ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези гласбе“, 126.

¹²² Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 79–80.

¹²³ Роберт Толингер, „Певачким дружинама нашим“, *Гудало*, бр. 9, (1. септембар 1886), 159.



Графикон: Објављене композиције до 1914. године
према *Библиографији* В. Р. Ђорђевића

Велику популарност уживале су хорске композиције, а потом и песме за глас и клавира, које су најчешће представљале једноставне обраде народних или грађанских песама, док су дела камерног жанра била веома ретка. Најчешће је реч о композицијама за виолину и клавира, а ређе за мешовите саставе.¹²⁴ То је и понукало агилног Роберта Толингера да 1886. године објави композицију *Зачинка* за виолину, хармонијум и клавира: „Сиромашност наше гласбене књижевности на пољу инструменталне гласбе, побудила нас је, да данашњи прилог јавности предамо. Дворских гласботвора до данас, немамо баш ни једног. Првина је овај наш прилог. Ми га издасмо, да се и у том правцу учини бар почетак“.¹²⁵

¹²⁴ У попису В. Ђорђевића наведена су следећа дела: *Десет српских народних песама* за виолину уз лаку гласовирску пратњу; *Lieb mich und die Welt ist mein* за гласовир и виолину; *Пет српских народних игара* за виолину уз врло лаку гласовирску пратњу; Владимир Ђорђевић, *Свађа комшиница*. Scherzo за две флауте; Владимир Ђорђевић, *Тридесет српских игара за виолину*; Ђуро Луц, *100 јужно-славенских народних песама* (српске, хрватске, босанске) за виолину; Константин Маринковић, *I-ва соната Ф-дур* за виолину и клавира, ор. 19; Јосиф Свобода, *Српске народне песме и игре за виолину*; Станоје Николић, *70 српских народних игара за виолину*; *Збирка 200 српских игара и песама са текстом за 1 и 2 виолине*, приредио Ст. Ј. Николић; Роберт Толингер, *Зачинка*, за гусле, хармонијум и гласовир; *Serenade serbe* (Aria, Intermezzo, Scherzoso, Menuetto, Arietta, Kolo et A la marcia), ор. 14; Роберт Толингер, *Пулољици*. Низ песмица за дечије грло са пратњом гласовира или виолине, дело 10.

¹²⁵ „Роберт Толингер, дело 14, *Зачинка*, за гусле, хармониум и гласовир“, *Гудало*, бр. 8, (1. август 1886), 147.

2.1.1. Салонска музика – форме издања и техничка опрема

У 19. веку Париз није представљао само „престоницу виртуоза“, већ и „главну тржницу“ европских издавача музикалија који су га посећивали како би на домаћем тржишту могли да понуде модерне салонске композиције. Ова понуда била је допуњена са „домаћим производима, који су се музички ослањали на париске узоре“.¹²⁶ „Париска мода“ је, посредно, преко Беча стигла и међу Србе. Утицај париског салонског стила, огледао се на различите начине, а „захватио“ је и опрему музичких издања.

Салонска музика је на музичком тржишту пласирана у различитим формама: појединачна издања, албуми, музички прилози у часописима. У појединачним издањима посебно се водило рачуна о атрактивности насловне стране. Биране су насловне стране у боји, или је литографски наслов ручно бојен. Употребљавани су различити типови писма, често са занимљивим орнаментима.

Снажно дејство на купце имао је наслов композиције, који је често био на француском језику, као и „адекватан музички фрак“, односно слика на насловној страни. Сходно општој моди, бечка издања Калаузових појединачних салонских композиција имала су наслове на немачком, француском или на оба језика, док су збирке *Србских напева* биле опскрбљене и композиторовим предговором на српском, немачком и француском језику. Наслове на француском језику имале су, на пример, и клавирске композиције Корнелија Станковића, Александра Морфидиса Нисиса, Славе Атанасијевић и многих других композитора. Крајем 19. века, код српских књижара-издавача уочљива је тежња да се наслови композиција штампају претежно на српском језику, мада су још увек заступљени и двојезични наслови (српски – француски).

Да би композиције биле „подобне“ за салон, било је довољно да у наслову носе ознаке попут *Caprice*, *Nocturne*, *Rêverie*, *Etude*, *Morceau*, *Pièce de salon*, *Varié pour le piano*. Таква дела често нису имала готово ништа од

¹²⁶А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 94–101.

аутентичног виртуозног париског стила, или су га имала врло мало, али су била доступна љубитељима музике. Педесетих година 19. века, виртуозне клавирске варијације за клавир Корнелија Станковића имале су ознаку *Varié pour le piano*. Слава Атанасијевић је компоновала полку *Reflets du printemps* – Polka Caprice pour piano. Индикативно је да је и у првој деценији 20. века Исидор Бајић својим клавирским минијатурама давао ознаке попут *Valse mignonne*, *Споменак* – *petit mazurka*, *На извору* – *étude mignonne*.

Некада се већ у самом наслову композиције указивало на то да је реч о „пријатним“ или „салонским“ комадима. Поређења ради, у издању куће Schott објављиване су композиције са насловима *Le Pianiste au Salon* (око 1835–1843) или *Fleurs de Salon*. Сличне одреднице постоје и код нас: Јулијана Димитријевић, *У часовима самоће* (*In einsamen Stunden*), салонски комад за гласовир; Милош Број, *Косовка девојка*, салонска мазурка. Иако је синтагма „салонска музика“ четрдесетих година 19. века добила пејоративан призив, са становишта музичких издавача овакво етикетирање просечне музичке „робе“ представљало је „златни правац“ ка публици која је куповала управо такве композиције.

У већини случајева, на насловној страни композиције у центру пажње била је слика. Један савременик је забележио да „салонско дело без слике има 75% мање купаца“.¹²⁷ У зависности од жанра и наслова композиције, на насловним странама приказивани су идилични призори из природе, „медаљон“ слике девојака које су компоновале дело или којима је исто било посвећено, различити цветни орнаменти. На насловним странама маршева, на пример, срећу се слике краљева или војних часника, којима је дело посвећено, а неретко и групе слике одређене војне скупине.

¹²⁷ Исто, 110.

За репродуковање и штампање насловних страна музичких издања углавном су ангажовани литографи из иностранства.¹²⁸ Литографија је била веома популарна, у чему се опет огледао француски утицај. На насловним странама српских издавача музикалија често се налазе подаци о литографији: Милош Брож, *Косовка девојка*, салонска мазурка за гласовир, Издање књижаре Ернеста Ајхштета, Београд Lith v. Jos. Eberle & Co. Wien.

Насловне стране композиција објављених код Браће Јовановића из Панчева литографисане су у Бечу код Ј. Еберлеа (J. Eberle) или у Лајпцигу код Енгелмана и Милберга (Engelmann und Mühlberg), док су издања Браће Поповића из Новог Сада углавном литографисана код Ј. Еберлеа у Бечу. Издања Мите Стајића литографисана су у Бечу код Ј. Еберлеа и у Лајпцигу код Енгелмана и Милберга, као и Ф. М. Гајдела (F. M. Geidel).

Наслов салонске композиције, као и слика на првој страни, могли су бити и у супротности са музичким садржајем. Циљ је био привући публику. „Несклад“ између наслова и садржаја салонских композиција често је био повод оштрим критикама у ондашњој штампи, као и у потоњим музиколошким студијама. Критика наслова салонских композиција оправдана је по естетским премисама и већина музиколошко-аналитичких радова о салонској музици писана је у тој традицији.

¹²⁸ У новинама и магазинима из 19. века често су преузимане илустрације из иностранства или су страни гравери и радионице ангажовани за поједине задатке. Литографија се у највећем броју случајева користила за репродуковање и штампање визуелног материјала, као и када се отисци састоје из комбинације слике и речи, као што је то био случај на насловним странама нотних издања. За обичан литерарни материјал коришћена је класична штампа.

Белградски Музички центар

№ 1759

МУЗИКА ИДЕЈА

НА БРЕГУ САВСКОМ

ПОЛКА ЗА КЛАВИР

ОД

М. МИЛОВУКА.



Au bord de la Save.

POLKA pour le PIANO

composée par

М. МИЛОВУКА.

Vienne, chez F. Wessely.
Leipzig, chez Alfred Dietz.
Prague, chez L. Kober.
Milan, chez Ricordi.

Enregistré aux Archives de l'Union.
Propriété de l'éditeur

BELGRADE, EUGÈNE P. POPOVITS.

Agram, chez Leop. Hartmann

St. Petersburg, chez A. Buttner.
Moscou, chez A. Gutheil.
Paris, chez Broch, Père & Fils.
Londres, chez Broth & Sons.

Imprimé chez M. Göttsche à Leipzig.

Милан Миловук, *На брегу савском*, полка за клавир, насловна страна (БМС Н IV 1759)

БИБЛИОТЕКА
РОДНОСЛОВИЈА
ПРИЈЕ АКАД. НАУКА
Број 948

Анброс 743

ЛЕНТИР
ПОЛКА
за
ГЛАСОВИР
састављена од госпођице
СИДЕ ВЕЛИСАВЛЕВИЋА
издана од њезиног учитеља

Le Papillon.
Polka française pour le Piano
composée par
Mademoiselle Sidi Velisavljevits
Publiée par son maître de musique.
Propriété de l'Éditeur.
VIENNE, CHEZ FR. WESSELY
ci-devant H. F. Müller Vve
Kohlmarkt 3.
Prix 50 Kr.

Јулија Велисављевић, *Лентир*, полка за клавир, насловна страна (МИ САНУ XV Ан-743)

Београдска Музика српски

Н. IV 622

На те мислим Фантазија

Гласовир

НАПИСАО

J. СВОБОДА

Op. 35.

Na te mislim

PHANTASIE

pour PIANO par

J. Svoboda

Op. 35.

Na te mislim
Phantasie

für Klavier von

J. Svoboda

Op. 35.

ИЗДАЊЕ
КЊИ ЖАРЕ

Мита Стајића
Београд.

Editeur *Mita Stajich* libraire
Belgrade.

Prix: 2 frcs.

Цена: 2 дин.

Preis 2 din.

Lith. de F. M. Gendel, Leipzig

Јосиф Свобода, *На те мислим*, фантазија за клавир, насловна страна
(БМС Н IV 622)

БМБ: нотна Матца с рогов
H IV 604



ЦЕНА 1.50 ДИН.
PRIX 1.50 FCS

ИЗДАЊЕ КЊИЖАРЕ
ЕРНЕСТА АЈХШТЕТА
БЕОГРАД

BELGRADE
ERNEST EICHSTAEDT
· EDITEUR ·

Јосиф Бродил, Марш његовог величанства краља Петра I, насловна страна (БМС Н IV 604)

Милош Број је, на пример, у издању књижаре Ернеста Ајхштета у Београду, објавио салонску мазурку за клавир под насловом *Косовка девојка*. На насловној страни била је репродукција познате слике Ферда Кикерца. Са оваквим насловом и насловном страном, композиција је несумњиво била привлачна за купце. Међутим, музички композиција не доноси ништа од трагичног расположења, какво нам сугерише насловна страна. У питању је уобичајена ведрa салонска мазурка.

Пример бр. 1: Милош Број, *Косовка девојка*, мазурка, увод, т. 4–7.



У првој половини 19. века продукција албума салонске музике није била велика у централној Европи. Узрок томе није био само тадашњи ступањ у развоју технике штампарства већ и чињеница да су оваква издања представљала луксуз. У оно време куповина нота још увек није била уобичајена. Љубитељи музике су се, на пример у Немачкој, нотним издањима могли снабдети у заводима за издавање музикалија, што је било много јефтиније, а често су комаде који су им се допадали сами преписивали.

Код нас се, у првој половини 19. века, срећу преписи салонских композиција или штампана појединачна издања „увезана“ у албум. Овакво „увезивање“ албума, од прикупљених појединачних дела, било је рас-прострањено и касније током 19. века.¹²⁹ Свеску са преписима српских народних песама, које је вероватно забележио Јосиф Шлезингер, кћерка градског благајника Новог Сада Константина Поповића поклонила је Јохану

¹²⁹ Бројни, самостално „увезани“, албуми чувају се у библиотекама Матице српске и Академије уметности у Новом Саду, у Музиколошком институту САНУ, Народној библиотеци Србије и библиотеци Факултета музичке уметности у Београду.

Штраусу Сину за време његовог гостовања у Новом Саду 1847. године,¹³⁰ а салонске композиције за клавир Новосађанина Александра Морфидиса Нисиса су и сачуване захваљујући преписима у нотној свесци Марије Панаотовић.¹³¹ И у последњој деценији 19. века срећу се албуми с уредно преписаним салонским композицијама. Интересантан пример представља албум популарних салонских композиција, приређених за виолину, ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду Лазара Секулића, који доноси обиље салонских игара, народних песама и игара, те мелодија из популарних опера и оперета.¹³² Збирке српских народних песама и игара Алојза Калауза и Корнелија Станковића, које су биле објављене код бечких издавача педесетих и шездесетих година 19. века, биле су узор како композиторима тако и домаћим издавачима музикалија.

Форма албума, која је седамдесетих година 19. века доживела „процват“ на европском музичком тржишту,¹³³ почетком 20. века била је заступљена и код српских издавача. Омиљени су били албуми народних песама и/или игара, који су често садржали, када је реч о играма, и до 200 народних игара за клавир, или виолину и клавир. Издавачи су настојали да у једној свесци обједине већи број популарних дела различитих композитора (*Албум песама из концерта Жарка Савића*¹³⁴), или одређених жанрова (*Десет српских народних песама* за виолину уз лаку гласовирску пратњу;¹³⁵ *Збирка 10 српских потпурија за гласовир*¹³⁶), а

¹³⁰ Владимир Хаклик наводи да је у Архиву за словенску филологију у Бечу пронашао један извештај о Штраусовом боравку у Новом Саду. Детаљније вид.: Vladimir Haklik, „Johann Strauss (Sohn) und die Slawischen Volksstämme“, у: *Die Fledermaus*, Mitteilungen 3 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, Tutzing 1991, 24.

¹³¹ БМС МР I 8.

¹³² Албум се чува у Библиотеци Матице српске у Новом Саду: *Ноте за виолину Лазара Секулића*, БМС МР III 3.

¹³³ Издавачка кућа Peters објавила је 1871/72. године 15 томова албума салонске музике (*Salon-Album. Sammlung beliebter Salonstücke für Piano-solo*), а кућа Litolf седм томова 1873. године (*Salon-Perlen. Auserlesene Klavierstücke*). А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 109.

¹³⁴ Издање Српске краљевске дворске књижаре Мите Стајића, Београд.

¹³⁵ Издање Српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића у Новом Саду, 1903.

¹³⁶ Издање Српске краљевске дворске књижаре Мите Стајића, Београд. Stich der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Co. Wien, VII.

Савремена Музика Србија
H IV 697

ИСИДОР БАЈИЋ

АЛБУМ

КОМПОЗИЦИЈА ЗА ГЛАСОВИР



РЕЗИГНАЦИЈА.
НА ИЗВОРУ.
ЧЕКАЊЕ.
САЊЕ.
VALE MIGNONNE.
ИГРА.
CAPRICCIO D-MOLL и E-MOLL.

Isidor Bayitch
Album
des compositions pour Pianoforte

La résignation.
A la Fontaine.
L'attente.
Le rêve.
Valse mignonne.
La danse.
Capriccio D-moll et E-moll.

ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА
Светозара Ф. Огњановића
(пређе А. Пајевића)

Нови Сад — Ср. Карловци

№ 1. Јагњинац 1. Непознати, 10. 11. 1914

Исидор Бајић, Албум композиција за гласовир, насловна страна
(БМС H IV 697)

срећу се и албуми с делима једног композитора какви су, на пример, *Збирка композиција за клавир* Јована Урбана (Издање Мите Стајића) или *Албум композиција за гласовир* Исидора Бајића. Албум представља типичну форму у којој је салонска музика објављивана и после овог периода. За разлику од појединачних издања, која су имала илустроване насловне стране, албуми су били децентнији.

Паралелно са техничким достигнућима новог доба, и салонска музика је била интегрисана у тржишни начин пословања. На музичком тржишту појавили су се аранжмани истих дела за различите саставе. Поред тога, издавачке куће су објављивале албуме од по 100 народних игара, а истовремено и издања која су садржала неколико најпопуларнијих игара из исте збирке. Ова пракса нарочито је била заступљена у издавачкој кући Јована Фрајта у првим деценијама 20. века.

Музички прилози су објављивани и у часописима. Један од раних примера представља већ поменути *Песма Сави Текелији*, објављена као додаток *Српском народном листу* 1839. године. Многи књижевни часописи повремено су доносили музичке прилоге, као, на пример, *Стражилово*, *Невен*, *Даница*, *Голуб*, *Јавор*. У новосадском листу *Даница*,¹³⁷ намењеном љубитељима књижевности и науке, углавном су штампане песме за глас и клавир родољубиве садржине, као и духовне песме, што је било у складу са уређивачком политиком. Лист *Даница* имао је важну улогу у развоју националног и уметничког реализма, као и у окупљању Уједињене омладине српске.

¹³⁷ *Даница* (издавач и уредник Ђорђе Поповић) – лист за забаву и књижевност. Последњих девет бројева уредио је Ђорђе Рајковић. Излазио је у Новом Саду од 20. фебруара 1860. до 20. августа 1872. године, са прекидом у периоду од августа 1871. до маја 1872.

Табела бр. 5: Музички прилози у листу *Даница*¹³⁸

Година издања, годиште, број и страна	Композитор	Дело	Извођачки састав
1867, VIII, 14, 336	Јован Београдац	<i>Око драгог</i>	за један глас
1867, VIII, 12, 287–288	Спиридон Јововић	<i>Ветру са Косова</i>	за тенор и клавир
1866, VII, 31, 744		<i>Еј Косово</i>	за четири мушка гласа
1867, VIII, 6, 144		<i>Јуначки одговор</i>	за тенор и клавир
1868, IX, 6, 142–144	Прасрбин	<i>Босански глас</i>	за баритон и гласовир
1867, VIII, 2, 47–48	Ђероламо Фјорели	<i>Лука Вукаловић</i>	за гласовир и певање
1867, VIII, 16, 383–384	Ђероламо Фјорели	<i>Поздрав Кнезу Николи I</i>	за тенор и гласовир
1867, VIII, 30, 719–720	Е. Хакл	<i>Божјића песма</i>	у четири гласа – мешовити хор
1867, VIII, 33, 791–792	Е. Хакл	<i>Божјића песма</i>	у четири гласа

О значају оваквог вида богаћења „домаће“ музичке литературе писао је Р. Толингер, истичући „покушаје“ листова *Стражилово* и *Невен*:

Публикације гласбовина бројале су се у нас до скоро у велике реткости. Пролазило је недеља, месеци па и цели година дана, да у нас ни један гласботвор није света угледао. Зато је сваке хвале вредно, да су се „Невен“, „Стражилово“, па и друштво „Гусле“ латили посла, да пустињу наших гласбовински публикација, периодичким публикацијама оживе.¹³⁹

Јован Пачу и Јосиф Це су неке своје салонске композиције објавили у листовима *Србадија* и *Српска зора*, који су излазили у Бечу. Јован Пачу је у

¹³⁸ На основу увида у библиографију В. Ђорђевића, табеларно су приказани музички прилози објављени у листу *Даница*.

¹³⁹ „Претрес“, *Гудало*, бр. 6, (1. јун 1886), 116.

поменути часописима објавио два кола за клавир,¹⁴⁰ а Јосиф Це је у листу *Српска зора* објавио песме за глас и клавир.¹⁴¹ У Великој Кикинди је у јануару 1886. године почео да излази музички лист *Гудало*, чији је покретач био Роберт Толингер. За годину дана, колико је часопис излазио, објављено је десет бројева и уз сваки по једна Толингерова композиција. У првом броју листа, у чланку „Приступ“, уредници су истакли значај објављивања композиција: „У последњем правцу, јако нам је на руци наше друштво ‘Гусле’. Оно се латило да издаје гласбовине, предало је нами у редакцију издања и уступило је нуждан број, те ћемо уз сваки број свога листа моћи даровати по једну и ову српску гласбовину као прилог”.¹⁴² Поред хорских композиција, у *Гудалу* су објављивана дела типична за салонску музичку литературу: композиције за клавир у две или четири руке, песме за солисту (или двопеви) уз пратњу једног инструмента (клавир или виолина) или више инструмената (виолина, хармонијум, клавир), као и једна композиција за виолину, хармонијум и клавир.

¹⁴⁰ *Коло* за клавир, *Србадија*, Беч, I/1875, 9, стр. 214–216; *Коло* за клавир, *Српска Зора*, Беч, IV/1879, 7, стр. 133–134.

¹⁴¹ *Гуслар*, за мецосопран и гласовир, *Српска Зора*, Беч, III/1878, 28, стр. 446; *Лаку ноћ*, за мецосопран и гласовир, *Српска Зора*, Беч, III/1887, 8, стр. 157; *При растанку*, за тенор или сопран, *Српска Зора*, IV/1879, 2, стр. 32–34.

¹⁴² Уредништво, „Приступ“, *Гудало*, бр. 1, (I. јануар 1886), 3.

Табела бр. 6: Салонске композиције Р. Толингера објављене у листу *Гудало*

<i>Гудало</i>	Композиција	Жанр	Посвета
Бр. 2, 1. фебруар, 1886.	<i>Неколико листића из гласовне записнице</i> , дело 5	за гласовир у две руке	
Бр. 4, 1. април, 1886.	<i>Пулољци</i> , дело 10	низ песмица за дечије грло са пратњом гласовира или виолине	
Бр. 5, 1. мај, 1886.	<i>Две српске игре</i> , дело 11	за гласовир у четири руке	
Бр. 8, 1. август, 1886.	<i>Зачинка</i> , дело 14	за гусле, хармонијум, гласовир	
Бр. 9, 1. септембар, 1886.	<i>I Булић Змај Јована Јовановића</i> , дело 15	самопев за сопран или тенор са пратњом ситних гуда, хармонијума и гласовира	Г. Милану Петровићу, народном учитељу у В. Кикинди.
Бр. 10, 1. октобар, 1886.	1. <i>Црна ноћи</i> (Ј. Ј. Змај); 2. <i>Под липом</i> (М. Топаловић); 3. <i>Одби се грана</i> (Ј. Ј. Змај), дело 16	три песме за два женска гласа са пратњом гласовира	Госпођицама Софији и Милицы Петровићевој.

2.1.2. Оглашавање и реклама

Значајну улогу у успешном представљању нотних новитета на музичком тржишту имали су различити видови огласа и реклама који су објављивани у:

- а) каталозима издавача музикалија;
- б) штампаним музичким издањима;
- в) штампи.

Захваљујући каталозима, купци су на једном месту имали списак свих издања одређеног издавача, па тако и музичких. Каталогски, у које су укључена и музичка издања, настају се тек са појавом књижара издавача седамдесетих година 19. века. Међутим, интересантан је податак да су у штампаном каталогу новосадске књижаре Емануила Јанковића из 1790. године, поред књига на

немачком и француском језику, наведена и нотна издања која су се ту могла купити (стр. 113–114).¹⁴³ Реч је првенствено о камерним дуетима, тријима и квартетима Франческа Ђеминијанија (Francesco S. Geminiani), Јохана Кристијана Баха (Johann Christian Bach), Јозефа Хајдна (Josef Haydn), Ђованија Паизијела (Giovanni Paisiello) и других, данас мање познатих композитора, што указује на развијену културу камерног музицирања у домовима богатијих Новосађана.¹⁴⁴

У историји књижевства Новог Сада, Браћа Поповићи су били међу првима који су штампали каталоге својих књига. Ови угледни књижари каталоге су слали бесплатно, што се може ишчитати из рекламних огласа у њиховим издањима. У Каталогу из 1877. године, музикалије су посебно издвојене на једном листу: „Пријатељима музике, потраживачима музикалија. Српска књижара Браће М. Поповића у Новоме Саду састарала се и збрала је голему збирку музикалија разноврсних, нарочито словенских, да би тим на руци била својим п.т. наруџбеницама, пријатељима ове врсте уметничко-књижевне“.¹⁴⁵ Ради прегледности, музичка издања су била подељена у четири групе, означене следећим поднасловима: Школа за музику и певање, Музикалије за певање, Музикалије за гласовир, Најновије музикалије за гласовир. Као што је и наглашено, у попису музикалија доминирају композиције у којима су обрађене народне песме и игре словенских народа. Најбројније су салонске композиције за клавир Фрање Кухача (*Пожејска полка трескавица, Загребачка четворка, Сватовско коло, Босанско коло,*

¹⁴³ Прва књига која је штампана у штампарији Е. Јанковића највероватније је био каталог његове књижаре: In Neusatz in der Emanuel Jankovitsschen Buchhandlung auf dem Platze in dem Eckhause Nr. 1129, sind folgende Bücher, Kupferstiche, Musikalien Fächer um die beigesetzten billigen Preise, nebst noch vielen anderen zu haben – 1790. Каталог се чува у Библиотеци Патријаршије у Београду (сигнатура: П XIV 502). Детаљније вид.: Вера Сечански, *Штампарија и књиговезница Емануила Јанковића*, посебан примерак, Музеј примењене уметности, Зборник, бр. 26/27, Београд 1982/1983, 48–49.

¹⁴⁴ Andreis, Svetko, Ђurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 570.

¹⁴⁵ Пријатељима музике, потраживачима музикалија. Српска књижара Браће М. Поповића у Новоме Саду, 1877.

Југославенско коло итд.).¹⁴⁶ Заступљене су и салонске композиције за глас и клавир, као и за соло клавир, и страних аутора, у којима су обрађене српске народне песме. У приложеном попису издвојено је неколико интересантних примера:¹⁴⁷

Th. Gintze: Chant national Serbe	75 н.
A. Kalauz: Belgrader Katharinen quadrille	60 н.
Српски напјев I. свеска	1 ф. 32 н.
Српски напјев II. свеска	1 ф. 60 н.
J. Strauss: Serbischer Marsch ausgeführt auf dem Serben bale	36 н.
L. Dydynsky: Wojewogjanka Polka из српских напева	42 н.
C. Loeve: Sechs Serbenlieder für 1 Siengtimme mit Pianoforte- Begleitung	1 ф.

Поред познатих Калаузових композиција, пажњу привлачи и *Српски марш* Јохана Штрауса. Издавачи у каталогу наглашавају да се марш изводи на српским баловима. Реч је о Штраусовом аранжману познате српске буднице *Радо иде Србин у војнике*. Ово дело, објављено у фебруару 1847. године код познатог бечког издавача музикалија Х. Ф. Милера, било је веома популарно и за кратко време постало је прави „хит“ на српским и словенским баловима у Бечу, али и у Новом Саду и Пешти.¹⁴⁸ Ту је и полка *Војвођанка* Ладислава Дидинског, посвећена Корнелију Станковићу, као и *Шест српских песама за глас и клавир* (*Serbischer. Liederkreis*, Op 15) Карла Лева (Carl Löwe).

На крају, издавачи купце обавештавају да „у својој књижари имамо ил (које не би имали) поруцбине примамо“ композиције која су објављене код

¹⁴⁶ Код Кухачевих композиција стоји име Ф. Кс. Коч. Презиме Коч Кухач је носио све до 37. године живота, када га је променио у Кухач. Вид.: Branko Rakijaš, „Биографија Франје Кс. Кућаћа“, у: *Franjo Ksaver Kuhač – zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834–1911)*, ур. Jerko Bezić, JAZU, Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, Zagreb 1984, 15–28.

¹⁴⁷ Имена композитора и композиција донесена су управо онако како стоји у извору. Стога су пренете и грешке, које се односе на немачке називе појединих композиција.

¹⁴⁸ Детаљније вид.: Маријана Кокановић Марковић, „Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у ’дунавским’ земљама (1847)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 44, Матица српска, Нови Сад 2011.

познатих издавачких кућа као што су: Ф. Шрајбер (Friedrich Schreiber) и Ф. Весели у Бечу, Брајткопф и Хертел у Лајпцигу (Breitkopf und Härtel), Таборски и Парш (Táborsky & Parsch) у Будимпешти, Херман Ерлер (Hermann Erler) у Берлину. Оваква понуда нотних издања обogaћена је и музичким инструментима (гитаре, виолине, тамбуре), којих има „свагда на стоваришту“ и то „у најбољим квалитетима“, као и „подпуним сортиментом ноталног папира“. Браћа Поповићи истичу да све поруџбине „извршују најтачније“.

Ученик Браће Поповића и лајпцишки ђак Мита Стајић је у Београду купцима нудио обимнији каталог својих издања. У *Каталогу српских књига за 1899. годину* Српске краљевске дворске књижаре Мите Стајића у Београду, под редним бројем XXIX, објављен је списак музикалија.¹⁴⁹ У предговору каталога је истакнуто: „Овај каталог, штампан у повећем броју, намењен је да послужи више година, те молимо цењену публику да га чува. Сваке године пак издаћемо додатак овом главном каталогу, у који ћемо унети оно што је угледало света у овој години и оно за шта смо могли сазнати у том времену да је изостало из овога каталога и ранијих додатака“.

У каталогу Стајићеве књижаре музикалије су представљене по азбучном реду, а посебно су издвојена једино дела за клавир у четири руке, за виолину и књиге из теорије музике, које су означене као „помоћне књиге“. У попису музикалија доминира салонска музика за клавир, глас и клавир и виолину и клавир. Поред тога заступљена су и духовна (Т. Остојић, Р. Толингер, М. Топаловић) и световна (Х. Доубек, Д. Јенко, С. Ст. Мокрањац, Р. Толингер, М. Топаловић, Г. Хавлас) хорска дела. Када је реч о клавирским композицијама, заступљени су сви, тада актуелни, жанрови: од интернационалних салонских игара, потпурија, парафраза, маршева и карактерних комада до обрада народног мелоса. Иста разноврсност присутна је и код песама за глас и клавир. Поред

¹⁴⁹ „Музикалије“, у: *Каталог српских књига за 1899. годину*, издала Српска краљевска дворска књижара Мите Стајића у Београду, 184–187.

обрада популарних народних и градских песама, у каталогу Стајићеве књижаре срећу су и обраде будница, као и песама из комада са певањем.

Сва издања овог београдског издавача, па и ноте, купци из Аустроугарске и Немачке могли су поручити уз одређене повољности, што је такође наглашено у Предговору:

Поштованој публици у туђини јављамо, да ћемо све њихове поруџбине вршити из Земуна, рачунајући при том динар у 50 новчића. – Ово је велика олакшица нарочито за поручиоце из Аустроугарске и Немачке, јер на тај начин стаће их поштарина за пакет до 5 К само 36 новчића, а за крстоплет само 5, 10 или највише 15 новч. без икаквих даљних трошкова.

Чињеница да су се нотна издања објављена, на пример, у Београду могла купити и у књижарама у Новом Саду и обрнуто, указује на то да су, упркос тадашњим државним границама, издавачи музикалија били повезани у јединствено музичко тржиште.

У Књижари Мите Стајића купцима су се поред властитих издања нудила и дела реномираних немачких и француских издавачких кућа, што се може видети и из Каталога издања ове књижаре: „На стоваришту имамо свагда и нових музикалија од најпризнатијих композитора светских, као и Комисионарско стовариште издања: Peters – Litolff – André и других“.

И док су у 19. веку музикалије представљане у оквиру укупних каталога издавача, у првим деценијама 20. века издавачи музикалија штампају посебне каталоге са музичким издањима, књигама из области теорије музике, као и понудом инструмената и грамофона. Као издавач музикалија и власник „специјалне трговине музикалија и музичких инструмената“ у Београду, Јован Фрајт у *Каталогу народних издања* за 1926. годину купцима нуди: „композиције за гласовир (дворучно), за гласовир са певањем (виолина), за певање (виолина) уз пратњу гласовира, за виолину соло, за виолину солу уз пратњу гласовира“. У истом каталогу, налази се и ценовник инструмената: виолина, гитара, дувачки

инструменти („из чувене фирме Daniel Fuchs из Беча“), клавири (Stringl Original – Wien, Pallik und Stiasni – Wien, Neugebauer – Berlin).

Посредством реклама, у штампаним музичким издањима или у часописима, купцима се сугерисало да набаве нове композиције. Препоручивано је да је, на пример, нека композиција погодна за салон или концертно извођење, да је неки албум прикладан за поклон, или је описивана сама музика. Притом се најчешће указивало на мелодијско богатство и елеганцију, допадљивост, нежност, љупкост, ефектност композиције, лакоћу у свирању и томе слично.

Један од могућих видова представљања нових композиција био је да се на унутрашњим или спољним страницама нотног издања приложи неколико почетних тактова салонских комада (најчешће једна музичка реченица) које је дотично издање садржило, како би се побудило интересовање потенцијалних купаца. Иако је овакав „музички утисак“ био кратак, купац је могао да стекне приближну представу о композицији. Овакав начин представљања често се среће у иностраним издањима, док је у домаћим заступљен тек у првим деценијама 20. века код Јована Фрајта.

Уместо тога, било је уобичајено да се на претпоследњој или последњој страни композиције приложи попис актуелних музичких издања и/или издвајање новијих музикалија уз кратке „описне“ осврте на композиције. Често се посебна пажња скреће на одређена дела, што је био уобичајен поступак представљања нових издања у Српској књижари Браће М. Поповића у Новом Саду. Тако је, на пример, фантазија за клавир Исидора Бајића *Српско цвеће за млада срца* била представљена на полеђини нотних издања као дело компоновано у „лаком слогу“, али „ефектно“ игодно за концертно извођење, што је била одлична препорука за један салонски комад:

Српско цвеће за млада срца!
Венчић.

Српкиња. – Магла пала. – Од Босне се турска војска. – С оне стране Дунава. – Коло.
За гласовир у две руке у лаком слогу
сложио Исидор Бајић.

Ова композиција написана у лакој слогу намењена је свирачима који још увек не могу савлађивати техничке тешкоће у гласовиру. У лакој слогу укусно и са ефектом обрађене су у овој композицији ове песме: 1. Српкиња. 2. Од Босне се турска војска. 3. Магла пала. 4. С оне стране Дунава. 5. Коло. Ова композиција као и Српска рапсодија може се свирати на концертима.

Цена кр.1.60

За клавирске композиције Јована Пачуа (*Без тебе драга, Успомена на песму „Чуј Душане“* и *Праг је ово милог српства*), објављене код Браће Поповића у Новом Саду, издавачи препоручују да су „удешене ове музикалије, како за лепу забаву музичку у приватном дому, тако исто и за јавне састанке, беседе, игранке и концерте и.т.д.“.

Мелодије народних песама и игара, као и истицање националног посредством музике, представљали су одлике које су гарантовале успех код купаца, што су издавачи музикалија добро знали. Неретко се приликом оглашавања нове композиције срећу одреднице да је реч о „најновијим српским музикалијама“ (Браћа Поповић) или описивање самог дела, које треба да дочара народног свирача или певање, као што је случај у *Сватовцу* за клавир Роберта Толингера:

Сватовац

Срп. нар. музикалија од Р. Толингера управитеља срп. пев. друштва вел. кикиндског „Гусала“. Ова музикалија одликује се, до сада у српској уметничкој музици непокушаним огледом: потпуним, верним имитовањем српских народних гајди – када свирају гајде у сватовцу, велико српско коло, које до сад нико по свирцу написао није, а особито је подешен и погођен у том правцу свршетак сватовца кад сватови полазе а брат сестру са свирцем испраћа певајући на изменице: „Ој врат’ се сестрице“

и. т. д. Цена 1 фор.¹⁵⁰

Када је реч о народним играма, добра препорука је била да се уз ове композиције може играти. У напомени, која је штампана испред *Српског новосадског кола* Тихомира Остојића композитор је нагласио да верује „да ће се моћи уз ово Коло и добро играти“.¹⁵¹

¹⁵⁰ Издање Српске књижаре Браћа М. Поповића у Новом Саду, 1885.

¹⁵¹ У Новом Саду: Штампарија Српске књижаре Браће М. Поповића, 1891.

НАЈНОВИЈЕ СРПСКЕ МУЗИКАЛИЈЕ
(УДЕШЕНЕ ЗА ГЛАСОВИР.)

<p>„СРПСКО НОВОСАДСКО КОЛО“ по свирању народнога свирца за клавир удесио Тихомир Остојић. Цена је 80 новч.</p>	<p>„ПРКОС“ колинизија Стевана А. Станковића. Друго издање. За гласо- вир са текстом. Цена је 50 новч.</p>	<p>„РУСКЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ“ саопиште од најзрелих музичара Славјанскових концерата удешене за гласовир у 2 свеске. ЦЕНА ЈЕ 1 ФОРИНТА.</p>
<p>„МИРУЈ, МИРУЈ, СРЦЕ МОЈЕ“ песма Петра Прерадовића, по позна- тој мелодији удешена за гласовир са текстом. — Цена је 60 новч.</p>	<p>„СВЕТ ЋЕ ЧИТАТ ПЕСМЕ МОЈЕ“ песма Змај-Јована Јовановића за пе- вање са пратњом гласовира од Хура Дубека. — Цена је 80 новчића.</p>	<p>„ЧЕРГО МОЈА ЧЕРГИЦЕ“ песма Милорада П. Шапчанина. Цена је 50 новчића.</p>
<p>„ЂУРЂЕВ-ДАН“ са текстом од Хура Дубека. Цена је 40 новчића.</p>	<p>„ДЕВОЈКА НА СТУДЕНЦУ“ песма Бранка Радичевића компонована за певање В. Корјачић. За гласовир саставио Х. Дубек. Цена је 50 новчића.</p>	<p>„Сунце јарко, не сјајаш једнако“ и „Што се боре мисли моје.“ српске песме за гласовир удесио Х. Дубек. Цена је 40 новч.</p>

„СВАТОВАЦ“

срп. нар. музикалија од Р. ТОЛИНГЕРА управитеља срп. пев. друштва вел. кикиндског „ГУСАЈА“.
Ова музикалија одликује се, до сад у српској уметничкој музици непокушаним огледалом: потпуним вер-
ним имитовањем српских народних гајда — кад свирају гајде у сватовцу, велико српско коло, које до сад
још нико по свирцу написао није, а особито је подешен и погођен у том правцу свршетак сватовца кад
сватови полазе а брат сестру са свирцем испраћа певајући на изменце: „Ој врат“ се сестрице“ и т. д.
Цена 1 фор.

Уједно нека су препоручене и ове разне нове музикалије удешене за гласовир:

НАРОДНО КОЛО.

од пачу-а.

Разноликост ове народне музикалије, стављено у потпуну целину, и тако за гласовир удешено да се уз
пријатну забаву свирке ове исто тано ово „Коло“, угодно играти може, тако је текст и ритам музички у музикалији
овој погођен и хармонички изведен.
Цена 1 фор.

Онамо 'намо за брда она песма Николе П. Петровића
књаза црногорског. За гласовир удесио Х. Дубек — 40
Сремско коло од Корнела Станковића . . . — ф. 80 н.
„Без тебе драга“, од Пачу-а 1 ф. — н.
Црногорском војнику од Ј. Пачуа посећено његовој
светлости Данилу Александру књазу наслеђнику
црногорског — 80

Радо иде Србин у војнину по познатој популарној мелодији
за гласовир удесио Ј. Пачу — 70
„Српска молитва“ песма З.-Ј. Јован. од Пачу-а — ф. — 80
Успомена на песму „Чуј душе“ од Пачу-а 1 ф. — н.
Коло из ђачког растанка од Б. Радичев. од Пачу-а ф. 80 н.
„Праг је ово милос Српства“ од Пачу-а — ф. 80) н.

Уједно нека су препоручене и ове музикалије друге издања:
„Руена химна“ песма Жуковског. За гласовир ставио Јавов — 40
Нови марш, композиција Стевана Д. Станковића . . . — 75
Крелице Наталије надрија од Д. Чижика . . . — 75
Успомена на Ниш, ваљка за гласовир 1.—
Српска народна химна од Јенка 1.—
Српске народне игре за гласовир сложио Ј. Мадаренић. — 75
Албум од 100 српско-народних песама од Лжичара 1.50
Албум од 100 хрватских песама од Лжичара 1.50
Онамо онамо, даворија од Ј. Маринковића 1.—
Николин марш, од Драгутина Чижика 1.—
Миленин надрија, од Драгутина Чижика 1.—
Ослабођења Славена на истову од Драгутина Чижика 1.—
Независност Србије марш, од Драгутина Чижика 1.—
Слике и прилике из деџичег живота од Толингера — 60

Завичај марш од С. А. Станковића — 50
Немањино коло од Д. Чижика — 50
Младост радост, ради вербања ученицима — 50
Школско звонце од Д. Чижика — 40
Смеса српских песама од Јосифа Це-а — 80
Херцеговачки марш — 75
Песме у два гласа за ученике нар. школа од Топаловића I. — 60
Песме у два гласа за ученике народ. школа од Топаловића II. — 60
Литургија у два гласа од Мито Топаловића — 50
Литургија св. Јована Златоуста од Мито Топаловића 4.—
Смеса српских песама од Маршала 1.—
Главач, химна св. Ђирилу и Методу ф. 2.— ф. 2.—
бр. 1. бр. 2.
Главач, химна св. Ђирилу и Методу ф. 2.— ф. 2.—
бр. 3. бр. 4.

КО ОД ОБИХ ГОРЕ НАВЕДЕНИХ на 2 фор. 20 проц. на 4 фор. 25 проц. на 8 фор. 33¹/₂ проц.
МУЗИКАЛИЈА КУПИ, ДОБИЈА на 3 фор. 20 проц. на 6 фор. 30 проц. на 10 фор. 40 проц.
тољко дакле процената приде у музикалијама нашег издања по сопственом набору.

Рекламе и попис музичких издања са ценама издавачке Српске књижаре Браће М.
Поповића у Новом Саду

ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА СВЕТОЗАРА Ф. ОГЊАНОВИЋА НОВИ САД (UJVIDEK) УГАРСКА

Препоручујемо ове најновије музикалије своје накладе:

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА I.

Божински К. П.: Из наших крајева срп. нар. песме за певање у један глас и клавир. Садржај: *Под пенџери, Шкрипти ђерам, Ветар душе, Купи ми бабо, Аман ђевојко* К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА II.

Освалд А.: Народно тамбурашко коло за клавир у 4 руке К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА III.

Максимић Акс.: Песме из „Максима Црнојевића.“ Садржај: *Еј, пушто море, Кад се дану више неће..., Два се шића побратила* К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА IV.

Нешић Марко: Невеново коло за клавир са потписаним текстом за певање К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА V.

Бајић Иса: Српкиња игра у духу срп. нар. игара за гласовир и мешовити лик са додатком у ком је упутство како се игра К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА VI.

Бајић Иса: Јесен стиже дуњо моја. Речи М. М. Петровића за гласовир са потписаним текстом К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА VII.

Бајић Иса: Албум композиција за гласовир. Садржај: *Резигнација, На извору, Чекање, Саве, Valse Mignone, Игра, Capriccio D-moll и E-moll* К 4'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА VIII.

Бајић Иса: Песме љубави за гласовир и певање. Садржај: *Била једном ружа једна, Дивна си..., Ала нешто..., Веруј да те љубим..., Када гледам очи твоје..., Ала имаш чарне очи..., Усаванка моме сину Владимиру* К 4'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА IX.

Албум песама. Песме у духу срп. нар. песама за гласовир са потписаним текстом. Садржај: *Пред твојом сам ево кућом, Што си тако жалостан, Кад се шетам овом стазом, Где си мајко моја мила, Певај Јело весело, Бацала се лепа Тода, Заспа Вељко, Стала Стана, Игра коло, Нашо Ербез, Села мома, Шан дуде горо, Хеј, дај крсташе, Ах очи, ах ноћи, По градини, Ала водем очице, Циганска песма, Где си душо, где си рано, Зрачак вири, Код оваке дуге ноћи, Све док је твога благог ока, Тарабицу видиш ли, Шкрипти ђерам на бунару, Што ме не љубиш* К 6'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА X.

Максимић Акс.: Где је српска војводина. Речи Ст. Владислава Каћанског за гласовир и певање удешено за мушки збор К 1'—

ЕДИЦИЈА ОГЊАНОВИЋА XI.

Дубек X.: Весела је Србадија. Парафразе за гласовир К 1:80



Издавачи су подстицали потрошаче да купе нове композиције и повољним понудама, које су укључивале значајне попусте. Овакав начин тржишног размишљања и пословања очит је како у рекламним огласима у самим нотним издањима, тако и у каталозима. Интересантни примери срећу се код Српске књижаре Браће М. Поповића у Новом Саду:

а)

Сваки поручиоц добија 50 процената попушта у књигама и музикалијама и то: Кад поручи за 4 круне нека одмах изабере за 6 кр. | Кад поручи за 6 круна нека одмах изабере за 9 круна. Кад поручи за 8 круна нека одмах изабере за 12 круна итд.

б)

Ко од ових горе наведених музикалија купи, добија на 2 фор. 20 проц. 4 фор. 25 проц. на 8 фор. 33 1/8 проц. на 3 фор. 20 проц. На 6 фор. 30 проц. на 10 фор. 40 проц. Толико дакле процената приде у музикалијама нашег издања по сопственом избору.

Готово сви разматрани примери узети су из издања Српске књижаре Браће М. Поповића, јер су код њих најчешће заступљени наведени начини оглашавања нових издања у штампаним композицијама. С друге стране, на пример у издањима Издавачке књижарнице Светозара Ф. Огњановића (Нови Сад), углавном се срећу само пописи нових издања приложени на крају штампане композиције.

У штампи је редовно извештавано о новитетима на „тржишту музикалија“. Некада су доношени само пописи објављених дела, са нај-основнијим информацијама (име композитора, назив дела, посвета, издавач, број страница, цена). Овакви прилози били су чисто информативног карактера. Међутим, срећу се и обимнији прикази објављених дела у којима је композиција, баш као и у рекламним огласима, препоручивана одређеној публици (негде се експлицитно указује на женски пол, децу, виртуозе), или су

се истицала „национална“ обележја композиција („српска музикалија“, „у српском духу“, „намењена Србијама“). Неретко је хваљен и спољашњи изглед нотног издања. У часопису *Гудало* се за збирке клавирских минијатура Роберта Толингера, *Слике и прилике из дечијег живота* и *Младост радост*, јасно истиче да су намењене „млађаним гласовирашима“:

У делу 8. има написа, а у делу 9. песмица из дечијег живота, над сваким комадићем, који су на то, да **млађане гласовираше**, ма само из далека на изражљивост гласбе упозоре, да пажњу њихову на садржај гласбе обрете. Ти написи и песмице наговешћују садржај дотични гласбени комадића (подвукла М. Кокановић Марковић).¹⁵²

На крају приказа истиче се да су „издања врло лепа и укусна, а цене су размерно врло ниске; једно и друго служи издавачима, браћи Јовановићима, на част“.¹⁵³ У новосадском листу *Јавор, Бранково коло* за клавир Јована Пачуа препоручује се „нашим лепим свирачицама“:

Укусним издањем књижаре Браће Поповића у Новом Саду угледало је света „Бранково коло“ за гласовир састављено од Др. Пачу-а те је тако барем нашем музичком свету и нашим **лепим свирачицама** дата прилика, да с’ тим колом и свирањем још боље упознају (подвукла М. Кокановић Марковић).¹⁵⁴

С друге стране, у листу *Застава*, Драгутин Блажек у приказу клавирских композиција Јована Пачуа (*Гајдашка песма, Пастирска песма* и *Сватовац*) истиче управо „националне“ карактеристике композиције: „Пачу је Србин душом и срцем, сваки глас ових композиција јавља **дух српског компонисте и народне музике** (подвукла М. Кокановић Марковић).¹⁵⁵

¹⁵² „Прикази“. Роберт Толингер, Дело 8 [*Слике и прилике из дечијег живота*. 32 гласовна комадића у обиму од пет гласова за вежбање и увесељавање почетника на гласовиру] и Дело 9 [*Младост радост*. 12 гласовних сличица ради вежбања у предавању на гласовиру, најпреданијим ученицима, за божићни дарак написани], *Гудало*, бр. 2, (1. фебруар 1886), 23–24.

¹⁵³ Исто, 24.

¹⁵⁴ Драгутин Блажек, „Бранково коло од Др. Ј. Пачу-а“, *Јавор*, 1884, XI, 19, 601–604.

¹⁵⁵ Драгутин Блажек, „Гајдашка песма, Пастирска песма и Сватовац од др. Ј. Пачу-а“, *Застава*, 1884, XI, 36, 3–4.

У листу *Гудало* о новим делима писало се у рубрикама: „Наш прилог“, „Приказ“, „Критички вестник“ и „Претрес“. Композиције Роберта Толингера представљане су у рубрици „Приказ“ и „Наш прилог“, а дела других композитора у знатно сажетијој форми у „Критичком веснику“ или у обимном „Претресу“. Читаоцима су поред информација о самом делу пружани и подаци о издавачу, техничкој опреми издања, као и о цени.

Табела бр. 7: Прикази салонских композиција у *Гудалу*

<i>Гудало</i>	Приказ	Жанр	Издавач и цена
Бр. 1, 1. јануар, 1886, стр. 7–8.	Р. Толингер: <i>Сватовац</i> , дело 2	за гласовир	Браћа М. Поповић, Нови Сад, 1 форинта
Бр. 2, 1. фебруар, 1886, стр. 23.	Р. Толингер: <i>Сlike и приlike из дечијег живота. 32 гласовна комадића у обиму од пет гласова за вежбање и увесељавање почетника на гласовиру</i> , дело 8	за гласовир	Браћа Јовановић, Панчево, 15 страна, цена 50 новчића или 1 дин. 25 пара
Бр. 2, 1. фебруар, 1886, стр. 23–24.	Р. Толингер: <i>Младост радост. 12 гласовних сличица ради вежбања у предавању на гласовиру, најпреданијим ученицима, за божјињи дарак написани</i> , дело 9	за гласовир	Браћа Јовановић, Панчево, 9 страна, цена 50 новчића или 1 динар
Бр. 4, 1. април, 1886, стр. 87–88.	Јован Иванишевић: <i>У част витешкога војводе тимочке војске ђенерала М. Леијанина мари</i>	за гласовир	Издање гласботворца, 2 стране
Бр. 4, 1. април, 1886, стр. 87–88.	Ш. Босилевац: <i>Хрватицам коло</i> (хрватским красотицам посветио)	за гласовир	Издање Ј. Хофмана удове у Прагу, цена 60 новчића
Бр. 6, 1. јун, 1886, стр. 124.	Антон Хочевар: <i>Дал' то... и Небо моје</i> (текст Ђура Јакшић)	за баритон или алт уз пратњу гласовира	Браћа Јовановић, Панчево, 3 стране, цена 80 новчића

2.2. Композитори салонске музике

У 19. веку, у грађанском друштву, постепено се мења статус композитора. За разлику од претходних векова, када су композитори економски били зависни од двора, цркве или града, раније „послодавце“ заменила је анонимна музичка јавност, која је преко својих „агената“ (издавача, организатора концерата, оперских директора) одлучивала о њиховој материјалној сигурности.¹⁵⁶ Композитори који су се поводили за потребама тржишта и имали добру зараду, углавном су били „далеко од уметности“. Критичари су указивали на „фабрички компоновану салонску робу“, а композиторима су замерали да су првенствено тежили ка заради, а науштрб уметности.

„Пожар“ салонске музике у Европи временски се поклапа са почецима новије музике код Срба и са појавом првих композитора уопште. Композиције за клавир првог српског школованог музичара Корнелија Станковића прави су примери салонске музике. Међутим, поред, на пример Станковића, салонску музику су компоновали и објављивали и бројни музички аматери. Несумњиво да је постојала разлика у квалитету у мноштву салонских композиција које су се појавиле на музичком тржишту. Интересантно је да и наши музички писци на готово идентичан начин, попут њихових иностраних колега, пишу о „поплави“ композитора салонске музике, устремљујући свој критички жалац на њихове композиције.

Пишући о композиторима „модерне салонске музике“, Р. Толингер указује на њихову бројност и иронично коментарише: „И ко би знао набројати сву поворку господичића и госпођица од те багре глазботвораца! То злато, медиум нашег века, ствара већ и ‘дарове’ и глазботворце”.¹⁵⁷ Толингер указује

¹⁵⁶ Вид.: Alfred Einstein, „Social Function of the Composer“, *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*, W. W. Norton and Company, New York 1947, 10–11.

¹⁵⁷ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези глазбе”, 129–130.

на разлику између „репродукујућег“ и „продукујућег“ дилетанства, подвлачећи да репродукујуће дилетанство „не може бити никад толико опасно, колико је опасно продукујуће, твореће дилетанство“, мислећи притом на бројна издања салонских дела, која су компоновали аматери. И Драгутин Блажек је на страницама *Јавора* жигосао све већи број дилетаната, који су се бавили компоновањем и објављивали своја дела: „Дилетант, који компонује, то је бесмислица, и боље би чинио, кад би какав занат радио, него да музички свет са својим композицијама мучи“.¹⁵⁸

Не треба занемарити посредничку функцију издавача између композитора и публике која је куповала ноте. Издавачи су водили рачуна о условима и потребама тржишта и према њима су се усмеравали, што је даље утицало на композиторе и имало одлучујућу консеквенцу на композиторски рад. Композиторима је нуђено да компонују „тражену робу“, о чему сведоче и огласи у новинама. Тако су, на пример, у часопису *Neue Zeitschrift für Musik*, композиторима романси издавачи постављали следеће услове: „романсе не треба да буду дуге, и треба да садрже што је могуће мање модулација. Тоналитет није унапред одређен, али се само по себи подразумева да се не прелази више од три повисилице, односно снизителице“, као и да „клавирска пратња буде што је могуће сиромашнија“. Са оваквим сентименталним и фактурно једноставним романсама, издавачи су циљали на велику продају.¹⁵⁹

И српски композитори су такође радо „посезали“ за тада популарним жанровима попут: варијација и фантазија (на теме, које су најчешће узимане из омиљених грађанских и народних песама), интернационалних салонских игара, обрада народних песама и игара, као и комада са програмски насловима. О односима композитора и издавача сведочи писмо Јосифа Маринковића упућено

¹⁵⁸ Драгутин Блажек, „Неколико речи о музици“, *Јавор*, 1890, XVII, 46, 729.

¹⁵⁹ *NZfM*, XVII, 1842. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 31–34.

Књижари Браће Јовановића из Панчева. Маринковић потврђује да композицију *Звучна даворија* издавачима уступа у „неограничену својину“, а заузврат поред хонорара тражи само пет примерака издања.

Књижари браће Јовановића у Панчеву.
Врањево, 1/ V. 1878.

Овим потврђујем, да сам Вам у Вашу неограничену својину уступио своју композицију „Звучна даворија са напевом црногорске химне ‘Онам’, онамо’ за гласовир’ уз ове услове:

- 1) Чим ову потврду од мене примите имате ми у готовоме десет фор. а вр. у име хонорара припослати.
- 2) Кад музикалија света угледа, послаћете ми бесплатно пет примерака.

С поштовањем,
Јосиф Маринковић¹⁶⁰

Симптоматично је да се о европским композиторима салонске музике из 19. века, у музичким енциклопедијама и лексиконима, налазе врло штури подаци или их уопште нема. Изузетак представљају „клавирски виртуозикомпозитори“ из тридесетих и четрдесетих година 19. века. Слична ситуација је и код нас. Поред композитора који имају истакнуто место у историји српске музике, а писали су и салонске композиције (Корнелије Станковић), познате су биографије, на пример, чешких музичара, који су имали значајну функцију у музичком животу средина у којима су деловали. Углавном су били запослени као наставници (приватно или у школама), хоровађе световних и црквених певачких друштава, војни капелници и томе слично. Међутим, када је реч о изразито „салонским“ композиторима, попут, на пример, Константина Маринковића, Стевана Станковића или Милице Прерадовић, мало је познатих чињеница. У готово свим прегледаним приручницима типа енциклопедија или лексикона о композиторима салонске музике укратко се дају грубе скице и

¹⁶⁰ РОМС, 16.991.

најосновније информације, или их уопште нема, чиме је преко њихових живота превучен вео заборава.¹⁶¹

Данас је тешко реконструисати колико су композитори салонске музике уопште имали темељно музичко образовање. Једино се може претпоставити да је постојао велики број аутодидакта. У највећем броју случајева, музичко образовање нису стекли на некој музичкој институцији, већ су га добили на приватним часовима. У грађанском друштву, музичко образовање било је саставни део општег образовања, тако да међу композиторима салонске музике срећемо, на пример, трговце (Евгеније Стојановић), гимназијске професоре (Тихомир Остојић) или лекаре (Јован Пачу). Биографије Евгенија Стојановића и Јована Пачуа представљају парадигматичне примере живота и стваралачке делатности композитора салонске музике.

Евгеније Стојановић (1837–1903), отац Петра Стојановића, као дете је учио клавир код А. Морфидиса Нисиса у Новом Саду. Родитељи су му били музички образовани и често су свирали у четири руке на клавиру. После шегртовања у Темишвару и Трсту, у Будиму је основао самосталну трговачку радњу. Био је близак пријатељ и ученик Корнелија Станковића. Традицију музицирања наставио је и у сопственом дому. Он и супруга Констанција Стерио често су четвороручно на клавиру изводили дела Ј. Хајдна, Л. ван Бетовена и Ф. Шуберта. Иако се није у потпуности посветио професији музичара, читавог живота је активно деловао као музичар аматер. Био је хоровађа у српској православној цркви у Будимпешти, а компоновао је салонске композиције за клавир, пригодне нумере за породична славља, као и хорске обраде

¹⁶¹ Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка* (публикована од 1925. до 1927. године), репринт издање, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 2001; Владимир Р. Ђорђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, САНУ, Музиколошки институт, Београд 1950; *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974; *Leksikon jugoslavenske muzike*, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984; Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969; Ђорђе Перић, „Жене композитори у српској музичкој библиографији (1843–1918)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1991.

родољубивих, лирских и црквених песама.¹⁶² Неке од његових композиција прави су примери такозване Hausmusik, будући да су биле компоноване за породичне пригоде и извођене у кругу породице. Такав је, на пример, и Трио за виолину, виолончело и клавир *Сватовски звуци*, компонован поводом композиторове сребрне свадбе, што је и јасно назначено у наслову дела (*у спомен 18/30. Августа 1888*).¹⁶³

Композитор и пијаниста Јован Пачу (1847–1902) је по својој главној вокацији био лекар, а бавио се, поред политичке, и музичком публицистиком. Његова композиторска делатност представља „само једну димензију Пачуовог музичког и професионалног портрета“.¹⁶⁴ Пачу је основно музичко образовање стекао у Суботици код Винце Соушека. У Пачуовој краткој биографији, из пера Драгутина Блажека, наводи се да га је Соушек „поучавао у гласовиру, виолини, виоли и виолончелу. Осим тога, поучавао га је такође и у науци о музичкој хармонији“.¹⁶⁵ Пре одласка у Праг, Пачу је настојао да усаврши своја музичка знања, уз подршку учитеља Соушека. У заоставштини породице Пачу сачувани су уџбеници из којих је Јован Пачу учио: „*Уметност драматске композиције* у шест књига од А. Рајха, преведена од Карла Чернија (бр. 6684 Беч, издање Диабели) – *Наука о музичкој композицији практично-теоријска* од Адолфа Бернхарда Маркса (књ. I–III, Лајпциг, 1845); *Орфелик или упутство како да се темељно, али на лако схватљив начин изуче правила компоновања* од П.

¹⁶² Е. Стојановић је написао и две литургије, *Царју небесни*, посебне песме на Ускршњој литургији и низ појединачних црквених песама. Компоновао је и химну Сави Текелији, на текст Ј. Ј. Змаја. Биографију Е. Стојановића написала је његова кћерка Станка, удата Димитријевић. Сачувана грађа о животу и музичком деловању Е. Стојановића чува се Музиколошког института САНУ у Београду. Даница Петровић, „Српски музичари у Будиму и Пешти у 19. и почетком 20. века”, у: *Из историје српско-мађарских културних веза*, Матица српска – Самоуправа Срба у Мађарској, Нови Сад – Будимпешта, 2003, 213–223.

¹⁶³ *Hochzeits-Klängen zur Erinnerung an unsere Silberne Hochzeit*. Trio für Violine, Violoncello und Pianoforte von Eugen Stojanovits sen. Архив Музиколошког института САНУ, МИ V, Ан–802. Према: Д. Петровић, „Српски музичари у Будиму и Пешти у 19. и почетком 20. века”, 219.

¹⁶⁴ Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 69.

¹⁶⁵ Драгутин Блажек, „Др Јован Пачу”, *Јавор*, 1891, XVIII, 36, 571–573.

Лихтентала (Беч 1813); *Опита историја музике* од Аугуста Рајсмана, књига I–III (Минхен 1863–1864, издање Ф. Брукмана)¹⁶⁶.

У Пачуовом композиторском опусу доминирају салонске композиције за клавир, које носе „изразит печат духовне климе свога доба, а по својој тематици су израсле с једне стране из актуелних политичких околности, с друге стране из сентиментално-салонске грађанске лирике“.¹⁶⁷ У својим колима и рапсодијама за клавир композитор се обраћа народном мелосу, због чега су ове композиције уживале велику популарност.¹⁶⁸

За разлику од скромног композиторског опуса Евгенија Стојановића, Пачу је био плодан и, у своје време, изузетно слављен композитор. С друге стране, док је Евгеније Стојановић музицирао у породичном кругу, Пачу је као концертни пијаниста наступао у многим градовима Србије и Војводине, као и у Осијеку, Пешти, Бечу и Кијеву.

Када је реч о композиторкама, оне су музичко образовање најчешће добијале у склопу општег образовања. У ређим случајевима, девојке су похађале конзерваторијуме. Ђорђе Перић наводи имена осамнаест Српкиња које су оставиле штампана салонска дела за клавир.¹⁶⁹ Са изузетком Славе Атанасијевић, Јулије Велисављевић, Христине Димитријевић и Данице Крстић, о другим уметницама данас имамо сачуване врло штуре податке. Поменуте уметнице би се могле сврстати у две групе. Док су Ј. Велисављевић и С. Атанасијевић биле првенствено пијанисткиње, а потом и композиторке, Х. Димитријевић и Д. Крстић су поред пијанистичке делатности биле активно посвећене и педагошком раду, те су и њихова дела за клавир имала инструктивно-педагошку функцију.

¹⁶⁶ А. Влашкалин, нав. дело, 66.

¹⁶⁷ S. Đurić-Klajn, „Istorijski razvoj muzičke umjetnosti u Srbiji“, 633.

¹⁶⁸ Драгоцен историјски и аналитички осврт на клавирско стваралаштво Јована Пачуа дала је Драгана Јеремић Молнар. Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 69–75, 111–128.

¹⁶⁹ Ђ. Перић, „Жене композитори у српској музичкој библиографији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 14, Нови Сад 1995, 183–188.



Александар Морфидис Нисис (1803–1878)
(РОМС LXII-49)

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It begins with an *Introduction* section, marked *And.te* and *p.*. The tempo then changes to *Allegretto*, with a *p. dolce* marking. The score consists of several systems of staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p.*, *f.*, and *pp.*. There are also some handwritten annotations and a small circular stamp on the lower part of the page.

Препис Котљона А. Морфидиса Нисиса у Албуму Марије Панајотовић
(БМС MR I 8/Pv13)



Евгеније Стојановић (1837–1903)
(РОМС CLXXXIV-24)



Јулија Велисављевић Пачу и Јован Пачу (седе, с десне стране прва и други) у
породичном кругу (РОМС LXXXI-18)

Јулија (Сиде) Велисављевић (1851–1920) је учила клавир приватно код Александра Морфидиса Нисиса. Наступала је у Новом Саду, изводећи поред композиција из европске музичке баштине и дела А. Морфидиса Нисиса.¹⁷⁰ О њеним наступима писано је у новосадским листовима. Компоновала је француску полку *Лептир* за клавир, коју је у Бечу код фирме Весели објавио А. Морфидис Нисис 1865. године. Нисис је подстицао своје ученице да компонују, па је пре Ј. Велисављевић полку *Љубичица* објавила и Љубица Медаковић. Обе госпођице определиле су се да компонују полку, која је несумњиво била најпопуларнији играчки жанр у то време. О овим салонским играма писано је својевремено у новосадској *Даници*:

После „Љубичице“, полке за гласовир млађане гђе Љубице Медаковићеве, дође нам друга полка под именом „Лептир“ од гђе Сиде Велисављевићеве. Мило нам је што видимо у нашим младим Српкињама толико музичкога изобраења. Препоручујемо свакоме полку наше младе композиторке, јер је заиста врло добра. Гђица Велисављевићева поклонила је сав доходак од продаје „Лептира“ своме учитељу, а „Лептир“ продаје се по 50 нов. у Н. Саду код књижара Кречмара.¹⁷¹

Мало млађа, Алојзија (Слава) Атанасијевић (1856–1897) била је кћерка угледног осијечног лекара Василија Атанасијевића, који је био сарадник и пријатељ Вука С. Карацића. Почетно музичко образовање стекла је у родном граду. Поред обавезног клавира (Ђуро Тришлер), учила је и соло певање (Иван Непомук Хумл) и виолину (Теодор Махулка). Пијанистичко умеће усавршила је на студијама у Бечу, а композицију је савладала самостално помоћу уџбеника Адолфа Бернхарда Маркса, *Учење о музичкој композицији*. Активно је концертирала од 1874. године изводећи, поред дела иностраних и домаћих аутора, и своје композиције. Наступала је у Новом Саду, Сомбору, Суботици, Осиеку, Загребу, Пешти, Сегедину, Грацу, Бечу, те у многим аустријским бањама. У мађарском листу *Szabatka* објављен је приказ њених дела, у којем се истиче „музикална

¹⁷⁰ Маријана Кокановић, „Јулија Велисављевић“, у: *Из новосадских салона. Албум салонских игара за клавир*, прир. М. Кокановић, Матица српска, Нови Сад 2010, 29.

¹⁷¹ *Даница*, бр. 10, (10. април, 1865), 239.

ортографична коректност њезина рада“, као и да јој је Франц Лист саветовао да убудуће бира боље напеве за теме својих композиција, јер је „показала да је вољна народну нашу глазбу гојити и њој сасма се посветити“. Нажалост, после несрећне удаје за пољског сликара Анджеја Еугенијуша Квјатковског, катастарског пристава и геометра у Босни 1882. године, потпуно се повукла из јавног живота. Била је веома цењена као пијанисткиња, а компоновала је виртуозне салонске композиције, од којих су данас само неке познате. Реч је о варијацијама и фантазијама на народне и грађанске мелодије.¹⁷²

Обе уметнице потицале су из богатог и образованог грађанског сталежа, те су у склопу општег образовања имале и часове музике. За разлику од Ј. Велисављевић, чије је музичко образовање остало у оквирима приватних часова, Слава Атанасијевић се усавршавала у Бечу. Аналогно томе, Јулија је наступала у Новом Саду, док је Атанасијевићева напустила уске оквире концертних дворана родног града. Полка за клавир Јулије Велисављевић делује једноставно и „усамљено“ у односу на технички захтевнији и бројчано богатији композиторски опус Атанасијевићеве.

И на примерима друге две уметнице евидентан је квалитативни скок у музичком образовању, али и извођаштву. Христина Димитријевић је радила као професор клавира, певања и теорије музике у Вишој музичкој школи у Београду, коју је 1888. основао Теодор Андрејевић Аустралијанац.¹⁷³ У Београду је била позната и као „свирачица“ на клавиру, а певала је и у Београдском певачком друштву. Приредила је *Збирку српских песама* за клавир у четири руке 1892. године.¹⁷⁴

С друге стране, Даница Крстић (1873–1966) је дипломирала клавир 1902. на Конзерваторијуму у Бечу код Ј. Дахса (J. Dachs), а по завршетку студија

¹⁷² Александар Васић, „Атанасијевић, Славка Алојзија”, у: *Српски биографски речник*, књ. 1, гл. уред. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2004, 298–299.

¹⁷³ Пошто се школа одржавала само од школарине, коју родитељи нису редовно плаћали, већ после годину дана дошло је до затварања. Једини ђак из те краткотрајне школе, који је потом постао професионални музичар, био је Божидар Јоксимовић.

¹⁷⁴ *Збирка српских песама*: 1. Сива магло, 2. Зора руди, 3. Јарко сунце одскочило, 4. Банатско коло, 5. Девојка соколу, 6. Девојчица ружу брала, 7. Без тебе драга, 8. Момче и девојче, 9. Сунце јарко, 10. Ћери мила, 11. Сремско коло. Штампарија и литографија С. Хоровица, Београд 1892.

дошла је у Београд са супругом композитором Петром Крстићем. Предавала је клавир у Музичкој школи (касније „Мокрањац“), а потом и у Средњој музичкој школи при Музичкој академији (касније „Славенски“). Наступала је као солиста и у камерним ансамблима. Аутор је уџбеника *Школа за клавир* (1911), који је имао више издања. Ово дело одликује јасан методски поступак и поступно увођење теоретских и практичних новина. Настава клавира базирана је и на примерима из клавирске литературе и уџбеника, али и српских народних мелодија и игара.

И док је Христићева била позната само као „свирачица“, о чијем музичком образовању нема података, Даница Крстић је већ имала диплому једног угледног европског конзерваторијума, а на свом пијанистичком репертоару и Бетовенов Пети концерт за клавир.

У чланку „Женске као глазботворке“, објављеном у листу *Јавор* 1889. године, Драгутин Блажек је указао на значај музичког образовања наше женске омладине, истичући на крају да је штета „што се наше девојке не одају строгом учењу науке о компоновању, да би се и оне могле и на том пољу одликовати“.¹⁷⁵ Наглашавајући да се о овој теми до тада „писало мало, како у иностраним тако и у нашим листовима“, наводи око четрдесет европских композиторки (углавном аустријских, италијанских и француских), које су стварале од 16. до 19. века. Указујући на најзначајнија дела и школовање поменутих уметница, аутор на крају међу композиторкама „новијег доба“ издваја Клару Шуман и Теклу Бадарзевску, а од наших уметница Славу Атанасијевић и Јулку Тајчевић.

У овом, за своје време прогресивном, чланку Блажек указује на неравноправан положај жена композитора, истичући да „јавни листови претерано хвале оне композиторе, који су неколико ваљака мучно саставили, или по коју песму помоћу туђих мисли компоирали“, дајући себи за право да читалачку публику упозна са уметницама које су својим композиторским опусом обогатиле музичку литературу. Тиме, на „заласку“ 19. века, Блажек јавно отвара питање музичког образовања жена у једној музички још увек неразвијеној средини.

¹⁷⁵ Драгутин Блажек, „Женске као глазботворке“, *Јавор*, 1889, XVI, 28, 441–443.

Салонска музика у животу српског грађанства

**Модел „мале породице“ и друштвени углед
(симболи и изражајне форме)**

Клавир као симбол богатства и образовања

Госпођице за клавиром

Васпитање и „декоративно“ образовање

Плесни репертоар: од балског паркета до интимности
салона

У салону: удварање за клавиром

Друштвена функција салона

Дворски и грађански салони

Женска посела: практично-поучни и образовни аспект

Женска уметничка посела

Мешовита посела

3. Салонска музика у животу српског грађанства

Кућевну негу гласбе напротив ваља нам сматрати за онај свети пламен, који се у ужем, али зато најсрдачнијем кругу породице потпирује, да тамо шири благодетну топлоту своју. Ту, у томе својском кругу ваља нам тражити праву колевку кућевне неге гласбе. Ту ћемо је и наћи. Па и ако кућевна нега гласбе није од толике замашне важности, од колике је јавна, и ако кућевна нега гласбе успева само као тих и смиран цветак, то је мирис тога цветка за кругове, по којима се шири, често, врло често, снажнији, и пријатнији, од онога, кога нам даје јавна нега гласбе.¹⁷⁶

Роберт Толингер

Поставља се питање: ко је свирао салонску музику, односно који је друштвени слој био носилац ове врсте музичке културе? Начин живота богатог и образованог грађанства представља парадигматичан социолошки контекст у којем је „живела“ салонска музика. Код Срба су начин и форме приватног живота, утемељени на идејама и идеалима грађанског друштва, у знатној мери зависили од могућности које су пружали државни оквири.¹⁷⁷ Култура грађанског друштва била је својствена Србима који су живели у Хабзбуршкој монархији,¹⁷⁸ потом Кнежевини/Краљевини Србији, као и у далматинским градовима и приморским областима.

Снажан подстицај изградњи грађанског друштва пружила је елита, школована у европским центрима, која је потицала из образовно и економски виших слојева. Значајан утицај на грађанство у Србији, имала је српска грађанска елита у Хабзбуршкој монархији, која је изграђивана још од 18. века. Захваљујући трговачким контактима, породичним везама, као и миграцијом

¹⁷⁶ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези гласбе“, 125.

¹⁷⁷ Н. Макуљевић, нав. дело, 30–31.

¹⁷⁸ Притом треба правити разлику између барокног грађанства и грађанског друштва, и идеала просветитељства. Обе концепције образују приватни живот српског грађанства на подручју Хабзбуршке монархије у 19. веку. Вид.: Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Слио, Београд 2006.

значајног броја образованих грађана из Хабзбуршке монархије у Кнежевину, а потом Краљевину Србију, преношене су културне навике и идеали грађанске приватности.¹⁷⁹

Већ у време кнеза Милоша, у Србији се шире грађанске идеје. Многи образовани људи, придошлице из Хабзбуршке монархије, били су учитељи деци из породице Обреновића. Тако је и кћерка Јеврема Обреновића, Анка, прихватила грађанску културу: водила је дневник (током 1836), свирала клавир и била посвећена читању и страним језицима.¹⁸⁰ У то време у Београду се објављују и дела Доситеја Обрадовића.¹⁸¹

У другој половини 19. века носиоци грађанских идеала у српској држави били су интелектуални слојеви и поједине политичке партије. Они су својим утицајем на образовне и културне процесе, као и на политичко стање, развијали грађанске идеје. Притом је значајну улогу имала и грађанска елита, окупљена око владарских дворова. Српски владари живели су и образовали се, током миграције, у европским срединама, што се одразило на „усвајање савремених грађанских форми дворског живота, које су постајале идеал водећим политичким и економским друштвеним слојевима“. Посебно место у култури грађанског друштва припадало је власницима капитала (од наследника војничког племства до богатих земљопоседника и индустријалаца), који су били носиоци грађанске културе, али и мецене уметника, као и образовних и културних институција.¹⁸²

У поседничко грађанство убрајају се средњи и високи предузетници, трговци и власници капитала. С друге стране, сталежу академског грађанства припадају они који поседују академску титулу (виши и високи чиновници,

¹⁷⁹ Вид.: Дарко Ивановић, *Српски учитељи из Хабзбуршке монархије у Србији (1804–1858)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.

¹⁸⁰ Наташа Мишковић, „Између сељачког порекла и статуса принцезе: Из дневника младе Анке Обреновић“, *Годишњак за друштвену историју*, св. 1–2, 1996 (1997), 72–82.

¹⁸¹ Н. Макуљевић, нав. дело, 34.

¹⁸² Исто, 35–36.

професори, гимназијски наставници), као и самостални академски грађани (лекари, адвокати, нотари). Војни и чиновнички слој такође су на различите начине служили интеграцији ојачаног грађанства у постојеће више слојеве. Војни часници уживали су социјални престиж, а имали су и одређене сталешке обавезе: ригорозни кодекс части, одговарајући спољашњи изглед, репрезентативну биографију. Активни официри су се високо котирали на друштвеној лествици, а и чиновници су уживали социјални углед. Језгро малограђанства образовали су „мањи“ трговци и самосталне занатлије. Они су као и високо грађанство имали економску независност и поседништво, али су били сиромашнији. Да би показали своју припадност грађанској класи, угледали су се на високо грађанство, онолико колико су им финансијска средства дозвољавала.

„Ситна“ буржоазија на просторима данашње Војводине, иако хетерогена како по пореклу тако и по вери и језику, имала је једну заједничку црту: „ниједна породица није желела да заостане за другом, ни у погледу материјалног благостања и привредног напредовања, нити у погледу одржавања одговарајућег друштвеног стандарда (зграде, одевање, намештај, клавир и слично)“.¹⁸³ На хумористичан начин Јаков Игњатовић у свом роману *Вечити младожења* описује како су малограђани, у тежњи да се изједначе са високим грађанством, нештедимице трошили новац на пургерском балу:

[...] да су били само мањи пургери, не би тако испало; јели би, пили би обично пиће, па крај. Ал кад видеше вас, масније, како ви трошите, кад видеше како ова господа и господин фишкар доносе „ауспрух“ и шампањер, онда и они се надмећу, па троше, па то је хасна.¹⁸⁴

¹⁸³ Александар Влашкалин, *Др Јован Пачу и његов круг*, Библиотека града Београда, Матица српска, Желнид, Београд – Нови Сад 1996, 33–34.

¹⁸⁴ Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Нолит, Београд 2004, 213.

У 19. веку евидентно је стремљење грађанства да побољша своју друштвену позицију у односу на аристократију, те да прихвати њене вредности, норме и форме понашања. Срби у Хабзбуршкој монархији угледали су се на аустријску и мађарску аристократију, док су они у Кнежевини/Краљевини Србији опонашали младу дворску елиту. И као што је аристократија представљала узор високом грађанству, малограђани су се угледали на више грађанске кругове. На првом месту била је брига за образовање синова, а у складу са могућностима и кћерке су похађале јавне више девојачке школе или приватне институте који су по правилу били скупљи. Не треба занемарити ни женидбене везе, као један од значајних видова повезивања са вишим сталежом.

По угледу на дворску елиту, неговано је и кућно музицирање. Но, како нису сви себи могли да приуште клавир, приватног учитеља и нотни материјал, било је и других могућности да се задовоље музичке амбиције: од активног чланства у бројним певачким друштвима до избора јефтинијег инструмента за кућно музицирање. Будући да је салонска музика првенствено била намењена за клавир, било је од важности установити ко је поседовао клавире, односно ко је могао да приушти наставу музике.

Власници клавира су по правилу били из „виших богатијих кругова“, на шта указују и инострани и наши извори. Е. Фромел истиче да „се у имућнијим фамилијама, водило рачуна да деца уче неки инструмент, а то је најчешће био клавир“.¹⁸⁵ Музицирање на клавиру код Срба се најпре јавља у Хабзбуршкој монархији, већ у последњим деценијама 18. века. Четрдесетих година 19. века, у Новом Саду су код Александра Морфидиса Нисиса клавир приватно училе девојке из најугледнијих и најбогатијих градских породица: Јулија (Сида) Велисављевић – кћерка др Александра Велисављевића¹⁸⁶; Јелисавета (Елиза)

¹⁸⁵ Е. Frommel, *Von der Kunst im täglichen Leben. Ein Streifzug*, Berlin 1871. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 138.

¹⁸⁶ Латинска диплома о положеном докторату из медицине А. Васиљевића чува се у заоставштини породице Пачу. А. Влашкалин, нав. дело, 86.

Бига – кћерка аустријског генерала Петра Биге, почасног грађанина Панчева и Карловаца; Љубица Медаковић – кћерка истакнутог политичара, књижевника и новинара др Данила Медаковића, итд.¹⁸⁷

С друге стране, у Србији се први клавири појављују двадесетих година 19. века, и то за потребе кнежевске породице Обреновић: кћерка кнеза Милоша Обреновића принцеза Јелисавета учила је клавир, као и принцеза Анка, кћерка кнежевог брата Јеврема Обреновића. На позив Обреновића, у Србији се обрео и музичар Јосиф Шлезингер, који је деловао као наставник музике и организатор музичког живота.¹⁸⁸ Драгана Јеремић Молнар истиче да је из музичко-социолошког аспекта веома важна чињеница да је клавир „прибавио припадник најбогатије и најмоћније породице у Србији, како би својој кћерци, представници тек формиране дворске елите, омогућио да музицирајући на њему, још више истакне свој повлашћени статус“.¹⁸⁹ У наведеним примерима, акценат је на финансијским могућностима друштвених кругова, који су били носиоци ове врсте културе, што није изненађујуће. Дакле, носици салонске музике били су, пре свега, представници наше младе дворске елите, као и богати и образовани грађани.

¹⁸⁷ Исто, 90–91.

¹⁸⁸ Поређења ради, интересантан је податак да су први грчки нововековни краљ Ото I (Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach) и први премијер грчке владе гроф Ј. Л. фон Армансберг (Josef Ludwig von Armansberg) увезли прве клавири, а убрзо су у Атину позвали и композитора Асера (Asser), као краљевског музичара и наставника клавира. А. Херападаку, нав. дело, 4–5.

¹⁸⁹ Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 35.

3.1. Модел „мале породице“ и друштвени углед (симболи и изражајне форме)

У даљем излагању пажња ће бити усмерена на неке од карактеристичних аспеката грађанског начина живота у другој половини 19. века, са тежњом да се што је могуће пластичније реконструише грађанска свакодневица. У том смислу два аспекта грађанског начина живота су посебно релевантна: модел „мале породице“ и друштвени углед – његови симболи и изражајне форме.

Већ у последњим деценијама 18. века код Срба се појављују утемељивачи грађанских идеала, који су свој пуни израз нашли у просветитељским делима Доситеја Обрадовића. Његови идеали односе се на „изградњу човекове личности, која потом треба да негује просвећени приватни и јавни живот“.¹⁹⁰ Ове идеје код његових следбеника трансформисале су се „у снажније исказивање мисли о култури просвећеног човека“. Тако, на пример, Стефан Живковић пише да се „домашњи живот“ обавља изван „шума света“, у чему се огледа став да се домаћи живот посматра као простор скривен од јавности и светилиште земаљске среће. Притом Живковић истиче да домаћи живот није „просто живљење“, већ је испуњен лепотом и домаћим гозбама у кругу верних пријатеља.¹⁹¹

Идеологија просветитељства изградила је „сложени међуоднос приватног и јавног“, што је довело до институционализације приватности. С једне стране, јавна сфера се посматра „у рецепцији државних институција и заједничких и општекорисних друштвених установа“, а с друге, као „опасно место у коме неконтролисано царују многобројни пороци, страсти и искушења“. У првој половини 19. века, просветитељски идеали се „надграђују културом бидермајера“, која почива на култу породице и приватног живота, чиме се

¹⁹⁰ Н. Макуљевић, нав. дело, 31.

¹⁹¹ С. Живковичењ, *Благодетелна муза или чувствованія и мысли кь образованію сердца, и кь украшенію душе*, у Бечу 1815, 210–212. Према: Н. Макуљевић, нав. дело, 31–32.

изграђују темељи и идеали „приватности и приватног живота грађанске Европе, који трају све до Првог светског рата“.¹⁹²

У просветитељским концепцијама култура је посматрана као моћно средство „за изградњу човекове личности и поље духовног усавршавања“. Стога су просветитељски, као и грађански филозофски и уметнички садржаји, често имали наглашену дидактичку улогу, у циљу „обликовања племенитог карактера“. Тако је истицан значај уметности „у изградњи врлина, образовању деце као и васпитању жена“. У грађанском друштву наглашавана је потреба за „потрошњом“ културе, па се тежило ка упознавању знаменитих културних центара, а у њима музеја, позоришта, изложби, концерата. Захваљујући штампи, преводима иностраних књига и сличним домаћим издањима, идеје и идеали грађанске приватности (о деци, васпитању, породици, хигијени, исхрани) били су прихваћени у широј јавности.¹⁹³

У грађанском друштву породица је темељ приватног живота, а њене вредности и ритуали оличавају слику раја.¹⁹⁴ Грађанска породица представљала је „умањени одраз друштвеног поретка“, а на њен живот утицао је и колективни дух вароши, који је „условљавао понашање људи, господарио њиховим животним погледима и одржавао наслеђени систем вредности“.¹⁹⁵ Идеална слика грађанске породице огледала се у „добро ситуираној малој породици, у којој је отац одређивао друштвени положај, мајка водила домаћинство, а обоје су били повезани у љубави и интересу да се деца добро васпитају и одгоје, те да нађу супружнике по жељи родитеља“.¹⁹⁶

¹⁹² Н. Макуљевић, нав. дело, 30.

¹⁹³ Исто, 32–34.

¹⁹⁴ Колин Мак Данел – Бернхард Ланг, *Рај: једна историја*, Нови Сад 1997, 324–335.

¹⁹⁵ Владимир Симић, „Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 139.

¹⁹⁶ Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a. M. 1979, 107.

У грађанском друштву, дом постаје породично окриље у којем се тражило уточиште и сигурност од проблема и противречности спољашњег света. У њему је породица могла да „потхрањује илузију хармоничне, хијерархизоване среће, окружена материјалним предметима који су ову срећу видљиво изражавали и истовремено је омогућавали“. Нов однос према начину становања и кућној угодности, одразио се и на пропорције соба. У богатим грађанским кућама, у доба бидермајера, развија се култура ста-новања са одвојеном дневном и дечијом собом.¹⁹⁷ Тиме дом постаје „отелотворење породице, његов репрезент у јавној сфери“, па се у њега често и инвестира преко реалних могућности.¹⁹⁸ Опремање и уређивање стамбених простора зависили су од културног миљеа, социјалног статуса, имовног стања и васпитања. Бидермајерске идеале прво је усвојило српско грађанство у Хабзбуршкој монархији, да би се касније раширили и у другим областима. У Кнежевини/Краљевини Србији „владало је опште шаренило“, у којем су се ипак очитовале и одређене законитости.¹⁹⁹

Као важан аспект грађанског начина живота, социјални престиж је био у директној спрези са економским јачањем грађанства и привредним узлетом. Постојао је читав арсенал симболичких средстава дистинкције који су указивали на социјално привилеговани положај. Поседовање служавке указивало је на то да је господарица куће била ослобођена од физичког рада. Значајну улогу имале су и друштвене обавезе, попут: дружења у кући, посета позоришту или концертима. Чланство у одређеним друштвеним удружењима такође је представљало симбол социјалног статуса: за мушкарце то је било чланство у различитим месним клубовима, казинима, привредним или другим интересним савезима, а за жене рад у хуманитарним друштвима. Поред јавних и полујавних видова личне и породичне презентације, не треба занемарити ни

¹⁹⁷ В. Симић, нав. дело, 145–146.

¹⁹⁸ М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 206.

¹⁹⁹ Н. Макуљевић, нав. дело, 232.

сферу приватног и свакодневног: изглед и величина стана, одећа, понашање и манири својствени добром друштву.

У описаном систему симболичких дистинкција и музика је имала своје место, на шта су указивали савременици. Настава музике постала је предмет моде. Учење музике било је повезано са социјалним амбицијама родитеља, јер је музичко образовање било неопходно у „добром друштву“. У новосадском *Јавору*, Драгутин Блажек је писао да се музика „учи, на жалост, већином из моде, и из сујете, да се њом може у друштву показати“.²⁰⁰ Тиме је салонска музика била интегрисана у грађански начин живота, што ће бити показано на примеру клавира, као најрепрезентативнијег грађанског симбола богатства и образовања, те улоге музичког образовања у животу, пре свега госпођица у грађанским породицама.

²⁰⁰ Драгутин Блажек, „Неколико речи о музици“, *Јавор*, 1890, XVII, 46, 728.

3.2. Клавир као симбол богатства и образовања

Душанова два потомка
деветнаести славе век,
седе млади код клавира,
она „нобл“, а он „кек“.

Ј. Ј. Змај²⁰¹

У наведеној песми Ј. Ј. Змаја, омиљени дечији песник на ироничан начин доноси слику новосадског друштва у 19. веку, представљајући двоје „помодара“ за клавиром. Намерно убацујући немачке и француске речи у песму, Змај истиче да су *Herr* и *Mademoiselle* „схватили дух столећа“, па за клавиром „19. славе век“.

Зашто је клавир био толико популаран у 19. веку? Пре свега, представљао је симбол богатства и образовања у идеалном јединству. Грађански салонски ентеријер у 19. веку био је комплетан тек са клавиром. О свеопштој популарности овог инструмента већ је 1784. године писао немачки музичар и писац Кристијан Фридрих Данијел Шубарт (Christian Friedrich Daniel Schubart):

Од свих инструмената клавир је у данашње време имао највише среће. У прошлом и у првој половини текућег столећа, у провинцијама се тешко могао наћи један клавириста; данас сви свирају, ударају, добују: племић и неплемић, незналица и зналац, жена и мушкарац, дечак, девојчица. Штавише, клавир је постао најзначајнији део модерног образовања.²⁰²

Данијела Пистон (Daniéle Piston) је у романима из овог периода избројила 2000 призора у којима се појављује клавир, од чега се половина односила на девојке, а четвртина на удате жене. Доминација клавира започиње

²⁰¹ Прва строфа Змајеве песме *Bildung* (*Образовање*), која је објављена 1856. године, а у којој се песник, између осталог, подсмева и моди уношења страних речи у свакодневни говор.

²⁰² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, 433.

1815. године, када се услед неке врсте пуританизма свирање на харфи, виолончелу и виолини сматрало непристојним.²⁰³

Друштвена популарност клавира подстакла је економски узлет клавирске индустрије и издаваштва. Неоспорно је да је клавир био један од најпопуларнијих инструмената у то време, што се може објаснити и чињеницом да је реч о „универзалном инструменту, на којем не само да се могу упознати основни принципи музике, већ и целокупна музичка литература“.²⁰⁴ Поседовање клавира омогућавало је да се, поред клавирског репертоара, изводе и композиције за друге инструменте или саставе, које су захваљујући клавирским изводима, обрадама и транскрипцијама постајале раширеније, него у оригиналној верзији. Може се рећи да је клавир тада био исто што су у данашње време медији за репродукцију. На њему су све форме и врсте музике биле доступне. На клавиру су често извођене обраде оркестарских или хорских дела, као и обраде популарних нумера из опера и оперета, које су биле намењене јавном музичком животу. Прерађивање оркестарских или вокалних дела за клавир није само значило превођење једног дела у други медиј, већ је омогућавало и њихову доступност ширим друштвеним слојевима, као и трансфер из јавног у сферу приватног, кућног музицирања. Многи композитори су, на пример, своје оркестарске маршеве или плесове сами приређивали за клавир (на пример, Јосиф Шлезингер, Јосиф Бродил, Драгутин Чижек, Антон Вовес, Стеван Станковић). С друге стране, могуће је говорити и о обрнутом процесу, када се клавирска дела аранжирају за оркестре или инструменталне ансамбле и тако се из приватне и интимне сфере салона релоцирају у јавност – у балске дворане, односно на тргове и улице.²⁰⁵

²⁰³ Ален Корбен, „Тајне индивидуе“, у: *Историја приватног живота*, 4, прир. Филип Аријес и Жорж Диби, Слио, Београд 2003, 392.

²⁰⁴ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 190.

²⁰⁵ Маријана Кокановић, *Игре и маршеви у српској клавирској музици 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу*, 5.

Поред тога, клавир је као инструмент био најпријемчивији за учење. Ипак, суштинскије тумачење је могуће ако се клавир посредно и непосредно посматра у контексту система симболичке дистинкције. Ниједан други инструмент није био тако погодан за истицање статусних симбола грађанства – богатства и образованости, а у контексту српске грађанске културе 19. века клавир је и јасан симбол друштвеног напретка.

Није тешко објаснити механизам како одређени предмети под условима капиталистичког робног тржишта постају статусни симболи: што је предмет у набавци скупљи, то је ексклузивнији његов карактер, јер се са порастом набавне цене смањује круг потенцијалних купаца. Уколико је притом реч о луксузном предмету, његовим поседовањем циљана социјална категорија је још виша. Клавир је био „највреднији инвентар у кући, симбол богатства и поседништва“, смештен у најрепрезентативнијем простору дома, у салон, одакле је и могла да зрачи његова симболичка снага. Било је природно да се купи клавир за ново кућанство. У породичним часописима могли су се наћи савети за младе супружнике како да уштедом на другим стварима, као, на пример, путовањима, дођу до жељеног клавира.²⁰⁶

За учење клавира, поред самог инструмента, било је потребно издвојити новац за нотни материјал, као и за наставника, што је такође представљало показатељ богатства. У заоставштини Јована Пачуа сачуване су признанице о плаћеној школарини за прво полугодиште у пожунској Евангелистичкој гимназији, где су, између осталог, откривене и три признанице Петра Вернера: „да је од 11. 12. 1865. до 11. 05. 1866. примио по 4 форинте месечно (свега 20 фор.) за позајмицу клавира“.²⁰⁷

Поред богатства, и образовање је у 19. веку било чаробна формула за престиж у друштву. У том смислу и клавир је имао значајну друштвену улогу.

²⁰⁶ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 191–192.

²⁰⁷ А. Влашкалин, нав. дело, 38.

Он није само стајао у центру салона да би се дивили његовој раскоши, већ када је био ту, „морао је бити и коришћен“.²⁰⁸ Било је пожељно интересовати се за музику, редовно посећивати концерте и позориште, или у разговору презентовати своје знање о музици. Међутим, највише је цењено активно музицирање. Умеће свирања на клавиру била је „потврда образовања“, у прилог чему говоре и инострани и домаћи извори из разматраног периода. У добростојећим породицама водило се рачуна да деца уче да свирају неки инструмент, а најчешће клавир. У једном извору пише да је свирање на клавиру „толико распрострањено, да представља одличје општег образовања“ (А. Essarius-Sieber, 1895).²⁰⁹ Драгутин Блажек је 1889. године писао да се „готово у свакој интелигентној кући налази гласовир“.²¹⁰

Музичко образовање представљало је, дакле, врсту „друштвеног образовања“. Будући да је оваква врста образовања постала неопходан део начина живота, породице које су држале до припадности „фином друштву“ нису га се могле одрећи. Друштвено образовање било је „улазница у високо друштво“.

Већина родитеља „повиновала се модном диктату“ да својој деци приушти часове музике. Ово се нарочито односило на кћерке. Један клавирски педагог је 1900. писао да је пандан једногодишњој војној служби синова била вишегодишња настава клавира за кћерке: „Сви мушкарци су војно обавезни, а готово све кћерке су данас обавезне да свирају клавир“.²¹¹

Мода „свирања на гласовиру“ захватила је и рубне делове Хабзбуршке монархије насељене Србима, а потом и младу Кнежевину Србију. Пишући *Покондирену тикву*, Јован Стерија Поповић је 1830. у Вршцу забележио да је

²⁰⁸ E. Rocco, *Der Umgang in und mit der Gesellschaft. Ein Handbuch des guten Tons*, Halle 1881, 164. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 194.

²⁰⁹ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 194.

²¹⁰ Драгутин Блажек, „Музичка уметност у моди и занату“, *Јавор*, 1889, XVI, 14, 221–222.

²¹¹ Carl Debussère, *Die Klavier-Dilettanten. Beitrag zur Lösung der Dilettantenfrage*, Leipzig 1900, 17.

фортепијано већ „давно у моди“ и да је за девојку из угледне породице срамота ако у фортепијану није виртуоз,²¹² а Стеван Сремац је у комедији *Пон Ђура и пон Спир* духовито прокоментарисао да су главне врлине девојака „клавир, хеклерај, валцер и немечки“!²¹³

Међутим, ову „пијаноманију“ критичари су оштро жигосали, указујући на њене последице. Критички жалац био је усмерен и на родитеље који су инсистирали да деца више година вежбају клавир, без обзира на то да ли су била талентована. Чак је и Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) прокоментарисао да је инсистирање на томе да свако дете учи да свира клавир и да сатима седи за клавиром, без обзира на то да ли има воље и талента, потпуно бесмислено.²¹⁴ Указивало се и на чињеницу да на клавиру и неталентовани лако могу досећи одређени ниво свирања: „Код ученика, који гребе на виолини, или код певача, који погрешно интонира, брзо се може увидети да се не исплати наставити са наставом“. Насупрот томе, на клавиру и „неталентовани лако могу досећи одређени ниво свирања“.²¹⁵ То је и разлог зашто је клавир истовремено био пропагиран за стицање музичког образовања, али и критикован.

И код нас је било одјека оваквог критичког става према „моди свирања клавира“. Роберт Голингер је у својим прилозима, објављеним у листу *Гудало*, у два наврата писао о доминацији клавира, указујући на једностраност „кућевне неге глазбе“, истичући да се „настава глазбе код нас не почиње само, него са врло мало изузетака и свршује на гласовиру“.²¹⁶ Голингер такође истиче предности клавира, али закључује да је избор „глазбала за изучавање“ резултат „владајућој моди робујућега духа“:

²¹² Јован Стерија Поповић, „Покондирена тиква“, у: *Комедије*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд 1970, 168.

²¹³ Стеван Сремац, *Пон Ђура и пон Спир*, Нолит, Београд 1989, 97.

²¹⁴ Eduard Hanslick, „Ein Brief über die Clavierseuche“, *Gartenlaube* 1884, Н. XXXV, 574. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 209.

²¹⁵ Е. Horak, *Heilmittel gegen die Clavier-Epidemie. Für den Musik-Congres Antwerpen*, Wien 1885, 8. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 208.

²¹⁶ Роберт Голингер, „Махне у првој настави глазбе“, *Гудало*, бр. 10, (8. јануар 1886), 177.

Још пре по stoleћа јављали су се озбиљни и меродавни гласови против једностраности кућевне неге гласбе, која се налазила у искључивој нези самог гласовира. Па ипак, нега гласовира не само да није опала, него је шта више још порасла. Ми не делимо мњење оних, који тако далеко забрађају, да гласовиру претпостављају сва остала гласбала. На гласовиру је највећи обим гласова од свију гласбала, изузимајући једине оргуље. Гласовир је за извођење многогласности ванредно способан, и највећи мајстори поклонили су баш гласовиру највећу пажњу. [...] Нема сумње, да избор гласбала за изучавање, поглавито мода одлучује, да избор гласовира није у свима случајевима резултат специјалне даровитости за гласовир, или очите оданости томе гласбалу, него резултат, владајућој моди робујућа духа. У нас су у кућевним круговима и сами гуслари већ велика реткост, а гласбаре других гласбала, тешко нам је свећом наћи. Штете такве једностраности кућевне неге гласбе, најјасније виђамо у програмима наших концерата! Томе не треба коментара.²¹⁷

У истом духу, Толинггер не заборавља да опомене и родитеље и њихов избор „гласбоучитеља“, истичући да се за наставника музике „узима у кућу и породицу први бољи [...] који одштрмбеца какво ‘ефектно, брилантно’ туђе парче“.²¹⁸

²¹⁷ Р. Толинггер, „Неколико речи о кућевној нези гласбе“, 131.

²¹⁸ Исто.

3.3. Госпођице за клавиром

Моја Милка клавир свира,
Нек' по вољи мужа бира;
Моја Милка игра красно,
Муштерија биће ласно,
И по моди зна седити,
Комплименте зна делити;
Моје дете само зна
Тек господска бити сна

Васа Живковић²¹⁹

У 19. веку владало је мишљење да је жена по природи емоционално и пасивно биће, предодређено за ограничен кућни живот, од рођења предиспонирана за мајку и супругу, док је мушкарац представљао отелотворење рационалног и активног елемента, и као такав био предодређен за јавни живот. Са оваквим дефиницијама карактера, својствених половима, формиран је и концепт образовања.

У критичком осврту на васпитање и образовање девојака у Хабзбуршкој монархији у 19. веку, Штефан Цвајг (Stefan Zweig) је указао на то да је чистунски морал аустријског друштва био лицемеран, јер је наглашавао поларитет између мушкараца и жене. Од мушкараца се очекивало да буде „отресит, витешка држања, агресиван, жена плашљива, срамежљива, дефанзивна“. Описујући живот девојака у Бечу, истиче да је „девојка из добре куће морала од рођења па до дана када ће са својим мужем напустити венчани олтар живети у потпуно стерилизованом атмосфери“. Да би девојке биле заштићене, „нису их остављали саме ни за тренутак“. Девојке су имале гувернанту, „водили су их у школу, на часове плеса и музике, и исто тако их одатле одводили“. Проверавана је свака књига коју су читале, како би биле заштићене од могућих „опасних мисли“. Морале су да

²¹⁹ Одломак из песме „Нешто о удадби“, која је први пут објављена у *Магазину за уметност, књижевство и моду*, бр. 42, (25. мај 1839), 161–162.

вежбају клавир, да уче певање, цртање, стране језике, историју уметности и историју књижевности. Цвајг истиче да су младе жене „пуне очекивања свега оног непознатог до кога немају приступа [...] о животу романтично сањале“. Оне су биле „зналачки одгојен производ једног одређеног васпитања и културе. Али ондашње друштво је младу девојку хтело таквом [...] предодређеном да се затим у браку без сопствене воље препусти мужу, да је он уобличава и води“.²²⁰

У другој половини 19. века у Србији је евидентна тежња да се разграниче сфере приватног и јавног домена, као и представе о подељеним родним задацима и улогама у друштву, које су прокламоване у научно-популарним чланцима, књигама или предавањима, писаним по угледу на слична дела из европских земаља. Притом се у српским издањима водило рачуна да се „не занемари ниједан специфичан сегмент, најчешће крајње идеализоване патријархалности“.²²¹ За разлику од мушкараца, жене су припадале приватној (кућној, породичној) сфери, а истицане су и типично женске врлине (скромност, послушност, стидљивост) и вештине (гајење деце, кување, шивење итд.). Од седамдесетих година 19. века, у оквиру тог дискурса, написано је много књига и текстова, у којима је негирана потреба да се прошири поље општег образовања, а истицане су „старе улоге и задаци“: „Активност, креативни рад дала је природа мужу, пасиван жени [...] Нико не одриче право жени на социјални живот, али она не треба да га тражи у спољашњем свету, колико у раширеном кругу домаћег огњишта“.²²²

И у текстовима објављеним у новинама и часописима срећу се слични садржаји о породици или моралу.²²³ Тако су у последње две деценије 19. века

²²⁰ Štefan Cvajg, *Jučerašnji svet, sećanja jednog Evropejca*, Matica srpska, Novi Sad 1952, 79–84.

²²¹ А. Столић, „Родни односи у царству подељених сфера“, 99–100.

²²² М. П., „Жена (историјско-педагошко разматрање)“, *Српски летопис*, Нови Сад 1871, 195–196. Према: А. Столић, нав. дело, 99–102. Вид. и: А. Вулетић, нав. дело, 130.

²²³ На пример, 1882. објављени су следећи фељтони: „Деморализација – претерана мода и раскош постају пропаст“; „Шта је задатак Српкиње – матере“; „О моралу“. Вид.: А. Столић, нав. дело, 102.

покренуте многе едиције, календари и посебни додаци часописима који су били намењени женама. У овим текстовима, који су били у складу са подељеним улогама мушкараца и жена, могле су се наћи препоруке, као и савети за успешно вођење куће и породице.²²⁴

3.3.1. Васпитање и декоративно образовање

За разлику од дечака, девојчице су ретко укључиване у официјелне системе образовања. Током школовања оне су „учене да постану добре мајке, добре супруге и пријатне жене“. И док су дечаци одгајани да буду „доминантни у сваком смислу“, од добро васпитаних девојака очекивала се „марљивост, срамежљивост, скромност, побожност, послушност, стрпљење и поштење“.²²⁵

У идеолошкој основи – у којој је било доминантно васпитање, а не образовање – формиран је образовни систем намењен женској популацији. У програмима лерова или института за женску децу, каквих је било у Војводини у разматраном периоду, акценат је био на учењу страних језика, свирању клавира и ручним радовима. У *Грађи за културну историју Новог Сада*, Васа Стајић указује на постојање „лерова и института у којима су се образовале грађанске наше девојке“.²²⁶ Тако је, између осталог, забележено да је 14. јула 1866. године Министарство просвете дало дозволу Амалији Терзић, рођеној Моро, да води „уџбени и васпитателни завод само за женску младеж“. У наставном програму

²²⁴ „Библиотека За женски свет“, *Глас Српског ученог друштва; Домаће благо*, лист за српску породицу; *Српкиња*, поучан и забаван лист за наше женскиње; *Српкиња*, илустровани календар.

²²⁵ В. Симић, нав. дело, 150.

²²⁶ Забележено је да су приватне женске школе водили: „Нека Фабер држи у Бекићевој кући, Хелена Шпилер у Дунавској улици, Терзија Миковић у улици Беле лађе, Ана Тренц, Алојзија Хегер, Јосиф Пакле, Ана Кранцл, нека Вицтум, и нека Жак“. Васа Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, 189.

стоји да је било обавезно учење немачког, мађарског, српског и француског језика, а девојке су училе и клавир и ручне радове.²²⁷

Међутим, такође су били уобичајени и приватни часови код куће, тако да су, како истиче Стајић, „многи приватни људи хлеб свој зарађивали поучавајући децу имућних родитеља у разним знањима и вештинама“: Јохан Хартл (1816) – италијански и француски језик; Жозеф Шамисо (1819) – француски; Леополд Калман (1820) – лепо писање; Сигисмунд Шантл (1820) – цртање; Наталија Јанковић (1840) – ручни рад; Магдалена Кампи (1855) – француски и италијански језик, немачка декламација и Conversationstänze.²²⁸ А. Морфидис Нисис је у Новом Саду своје приватне ученице, поред клавира, подучавао француски и немачки језик, а захтевао је од њих и да науче напамет што више песама савремених српских песника.

Владимир Симић указује на то да је образовање девојака у Србији у 19. веку имало „украсни карактер, који је преовладавао у Европи све до појаве индустријског доба“.²²⁹ Подразумевало се да образована девојка свира клавир и говори стране језике. То је уједно и био један од „услова“ добре удаје („естетски мираз“),²³⁰ која је била изузетно важна за породицу која је желела да побољша свој статус у друштву или задржи постојећи. Поред тога, девојке су училе да певају на приватним часовима или у окриљу породице, што је било повезано са идеалном представом мајке која пева и на тај начин испуњава своје природно биће.²³¹

Парадигматичне примере представљају принцезе из породице Обреновић. Млађа кћерка кнеза Милоша Јелисавета је, слично као и Анка, кћерка Јеврема Обреновића, стекла „европско образовање“: учила је стране језике, свирала клавир и везла на свили. Хваљена је њена „блага нарав, здрава

²²⁷ Исто, 188–190.

²²⁸ Исто, 187–188.

²²⁹ В. Симић, нав. дело, 152.

²³⁰ А. Корбен, нав. дело, 392.

²³¹ В. Симић, нав. дело, 152.

памет и лакоћа са којом схвата оно што учи“.²³² Истицане су, дакле, управо оне особине које су биле пожељне код „слабијег пола“. Принцеза Јелисавета је писала и љубавна писма, што је представљало уобичајену форму „којом је једна образована девојка комуницирала са одабраним младићем“.²³³

Будући да је култура средњоевропског бидермајера уобличила идеал „изолованог дома“, из кога мушкарац одлази ујутро и враћа се увече, док је жена задужена да уреди „приватни породични рај“, образовање и васпитање женске деце усмеравало се у том правцу. Између осталог, задатак жене био је да украси породични дом. Жена се пореди са префињеним естетом, а оваква схватања износи већ Георгије Захаријевић (*Зерцало супружества*), а затим и Еустахија Арсић (*Полезнаја размишљања о четири годишњах временах*).²³⁴ Образовање женске деце имало је, дакле, за циљ „унапређење и побољшање породичног живота“:

Васпитањем треба женску децу довести до тога да знају шта је кућа и да буду одане истој, да кћи још у родитељској кући врши оне дужности које ће имати кад се уда [...] Циљ више школе је општи и особит да девојку спреми за добру и ваљану газдарицу, а поред тога да се она уме у друштву боље понашати.²³⁵

Музичко образовање није имало само сврху друштвене презентације, већ је било и у тесној вези са формирањем женског карактера. Управо стога, био је прећутни договор да девојчице уче да свирају неки инструмент. У односу према оцу, као глави породице, девојчице су вежбале улогу коју ће једном имати као супруге. Имале су мале, али значајне задаће око успостављања кућне атмосфере.

²³² К. Митровић, нав. дело, 282.

²³³ Исто. Кнез Милош није гледао благонаклоно на „овај део њеног васпитања“, па је несретни младић, који је био кнежев секретар, трагично окончао живот.

²³⁴ У предговору књиге *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, Стеван Павловић указује на то да је књига превасходно намењена женама (Нови Сад 1895, III–IV). М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 232.

²³⁵ Д. Матић, „Школе девојачке“, у: *Наука о васпитању*, III део, 68. Према: А. Столић, „Родни односи у царству подељених сфера“. 102.

Тако, на пример, у одломку из Игњатовићевог романа, кћерке заједно са мајком певају, како би разонодиле оца:

Вечера у дому Кирићевих. После вечере и пића отац је замолио Ленку да пева: Кад се мало подгрејаше, дође домаћину воља да се мало попева. – Дед', Ленка, попевај! Знаш оно моје. Ленка је већ знала шта отац жели, намести мало уста, па започе. *У месту пријатном, тихој пустињи* [...] Пелагија јој помаже, али са високим алто-тоном, дакле два алта; мати тихо помаже, почне из женског сопрана, па опет пређе у алто; сад већ три алта.²³⁶

Пример бр. 2: Вапај [У месту пријатном, тихој пустињи], т. 1–4.²³⁷

Andante agitato ♩ = 84

mf U mje - stu pri - jat - nom, ti - hoj pu - sti - nji,

mf

²³⁶ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, 63.

²³⁷ Из збирке: Franjo Kuhač, *Južno-slovenske narodne poyevke*, II knjiga, Zagreb 1879, 91–92.



Анка Обреновић (1821–1868) (преузето са интернета)



Кикиндске девојке, ученице клавира Јована Пачуа (преузето из књиге: Александар Влашкалин, *Др Јован Пачу и његов круг*, Библиотека града Београда, Матица српска, Желнид, Београд – Нови Сад 1996)

Кроз наставу клавира девојчице су вежбале и дисциплинованост и поштовање мушког ауторитета. Имале су утврђено време када се вежбао клавир у току дана. Сличну функцију имао је и ручни рад. Женска деца су у школи обавезно учила неки ручни рад и то већ у прва четири разреда школе, дакле до десете године живота.²³⁸ Више часова дневно девојке су биле заузете штрикањем, хеклањем и везом, што је, између осталог, имало функцију да се дух и тело дисциплинују. Тиме се није само развијао и вежбао типично женски таленат, већ и контрола тела (мирно седење и држање), као и самодисциплина.

На једном месту у свом дневнику Анка Обреновић пише: „Цели сам дан провела у радњи јастука мога“.²³⁹ Урош Предић је 1887. године насликао портрет под називом *Вредне ручице*, на којем је представио девојчицу у тренутку док се бави уобичајеним женским послом – ручним радом. Индикативно је такође да су, на овде приложеној фотографији, готово све ученице клавира Јована Пачуа представљене са ручним радовима, док само једна држи књигу.

По завршетку школовања у пансионату, девојке су се враћале кући и њихов примарни циљ односио се на удају. Значајан број страница, из дневника Анке Обреновић, посвећен је управо размишљању о „будућем“:

После подне неко сам се време са клавиром занимала, а потом сам као и обично време проводила. Ништа важно чула ни видела нисам, да би могла шта таково у мој мали дневник записати. Увече, највише сам са мојом пријатељицом о мојој будућој срећи разговарала, која ми је сад највећа брига, и свакидашња мисао.²⁴⁰

Врло ретко девојке су у свом образовању биле припремљене за занимање од којег би могле самостално живети. Најчешће су остале у зависном

²³⁸ Савладавање вештина будуће домаћице настављало се у Вишој женској школи. Након навршене десете, односно дванаесте године живота, девојчице су поред кућних послова (око рубља, обуће, јела), ручних радова, баштованства и цвећарства, имале и наставу из свирања, књижевности и страних језика. В. Симић, нав. дело, 153.

²³⁹ *Дневник Анке Обреновић* (1836–1838), 9. новембра, прир. Радмила Гикић Петровић, Нови Сад 2007, 174.

²⁴⁰ Исто, 21. децембра, 24.

положају, а време су проводиле код куће. Узимале су читав низ приватних часова, при чему су настава клавира и француског језика биле на врху лествице. Поред тога, било је уобичајено да се девојке друже са пријатељицама истих година. Мајке су их упућивале у тајне вођења домаћинства, а повремено су учествовале на различитим манифестацијама и правиле прве кораке на друштвеном паркету кроз учешће на курсу плеса или посетом културним догађајима.

Примери из бројних аутобиографија показују да је време пре удаје било у супротности од идеализоване слике. Следи неколико примера из којих се види колико је то време било једнолично. Дани Анке Обреновић били су испуњени свирањем клавира, дружењем са пријатељицама, читањем новина (*Србске новине*, *Цецили*) и књига, низањем бисера или ручним радом. Анка је учила мађарски и немачки, а заједно са братом и сестрама и француски језик. Поред конверзације на поменутих језицима, бавила се и превођењем. Притом ју је мајка уводила и у тајне домаћинства: „ја сам се опет и са месењем колача, која је то Мајкина највећа жеља, да знам све радити, и тако сам јој се повиновала, и неко време у тому провела“.²⁴¹ Колико су дани били унапред испланирани и налик један другом сведочи и следећи одломак у дневнику: „Цео дан проводећи код куће, и никуда не идући, проводила сам време које у читању, које у свирању, и опет сам скратила време“.²⁴²

Ако упоредимо свакодневицу Анке Обреновић или госпођица из угледних новосадских породица са њиховим вршњакињама у Немачкој или Аустрији, уочићемо знатну сличност. У својим сећањима на девојачко доба Хелене Ланге (Helene Lange) је забележила: „мало кућног и ручног рада, нешто свирања клавира, шетња [...] кафе посете. Све је било у знаку могуће

²⁴¹ Исто.

²⁴² Исто, 18. октобра, 162.

веридбе [...]. Али изнутра се остајало празно²⁴³. Упечатљив пример представља и распоред дневних обавеза Фани Левалд (Fanny Lewald), који је саставио њен отац за 1826/27. годину:

Од 8-9	Час клавира. Вежбање новог комада.
Од 9-12	Ручни рад, обично вез и штрикање.
12-1	Читање уџбеника: француски, географија, историја, немачки, граматика.
1-2 ½	Одмор и ручак.
2 ½ - 5	Ручни рад као горе.
5-6	Час клавира код господина Thomasa.
6-7	Вежба писања.

Фани је испуњавање овог плана „у највећој мери“ било досадно и завидела је браћи која су похађала гимназију.²⁴⁴ Много је примера са сличним описима девојачког времена испуњеног досадом, празнином и нестрпљењем.

Међутим, ручни рад и време проведено за клавиром девојкама су пружали слободан простор за сањарење. У литератури се налази обиље примера о девојачким сновима о „удаји за принца, те великој и страсној љубави“. Дневном сањарењу подстрека је давала и такозвана „Backfisch“ литература, намењена управо младим девојкама.²⁴⁵ У оваквим романима протагонисткиње су морале проћи кроз период патње и чекања, учећи и усвајајући строго нормирани кодекс понашања, пре него што се на хоризонту не појави жељени и дуго чекани мушкарац. На страницама дневника Анке Обреновић откривамо да је и она радо читала такву литературу:

Данас смо доста читали из Коцебуа *Das Kind der Liebe* [Дете љубави] и ова ми се приповедка сасвим допала, и много сам задовољства у томе налазила. Но Тина ме превари и покаже ми ово исто парче које ћу овде приложити, како је једна једнога одбацила [...] и та приповедка је од Јозефа Христијана барона Цедлица издана, и зове се *Liebe findet ihre Njege* [Љубав налази свој пут].²⁴⁶

²⁴³ Helene Lange, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1921, 87. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 215.

²⁴⁴ Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, hrsg. Gisela Brinker-Gabler, Frankfurt a. M. 1980, 78. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 216.

²⁴⁵ Термин *Backfisch* на немачком језику односи се на младу девојку, шипарицу.

²⁴⁶ *Дневник Анке Обреновић* (1836–1838), 15. јули, 95.

Госпођице су радо читале овакву литературу, што је за последицу имало подељеност друштвеног става. С једне стране упозоравано је да је за женску децу од читања важнији смисао за домаће послове, док се с друге стране препоручивало да се чита „оно најбоље што имамо у књижевности, што ће будити крепкост и чистоћу, уклањати сваку фантазију“.²⁴⁷ Тако су девојке из појединих београдских породица читале књиге које им је препоручивао отац или неко од мушких укућана. Делфа Иванић је, на пример, до шеснаесте године прочитала само две недозвољене књиге: *Вартоломејску ноћ* и *Рокомболо*. У основи оба приступа била је контрола: „први су је предвидели потцењивањем значаја овладавања вештином читања и писања за женску децу или, ако већ мора да се чита, препорукама да се чита наглас, а други прављењем листе пожељних књига“.²⁴⁸

У каталогу Књижаре Браће Поповића у Новом Саду из 1883. посебно су издвојене књиге „Библиотека за женски свет“: *Стари глумац* Павла Ђулаиа, *Драга (Карла)* Божене Њемцове, *Срећа у браку* Л. Н. Толстоја и *Мала грофица* Октава Фељеа.

Ликови девојака из „Backfisch“ романа појављивали су се и у насловима салонских комада, што је девојкама, не само у литератури већ и у музици, омогућавало да се идентификују. Сентиментални карактер оваквих комада подстицао их је да маштају, на шта експлицитно указује и велики број наслова салонских композиција: С. Heins, *Mädchentraum* (Девојачки сан) ор. 176; Е. Zernikow, *Mädchenträume* (Девојачки снови); Th. Epsen, *Backfisches Traum* ор. 13 (Сан шипарице) или *Сан невесте* (polka tremblante) Теодора Махулке, компонован поводом венчања Славе Атанасијевић. Овакав материјал за свирање

²⁴⁷ *Аутобиографија Делфе Иванић*, АСАНУ, Историјска збирка 14515. Према: Ана Столић, „Конструкција ‘приватног’ и ‘јавног’ – друштвене улоге жена и мушкараца“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 102.

²⁴⁸ А. Столић, нав. дело, 102–103.

и читање девојкама је сугерисао да нормe према којима су васпитане од детињства воде ка срећном животу.

Пример бр. 3: Теодор Махулка, *Сан невесте*, т. 9–16.



3.3.2. Плесни репертоар: од балског паркета до интимности салона

Улазак у свет одраслих истовремено је доносио и прве друштвене обавезе, било да је реч о баловима или музицирању у салону. Деца из угледних породица имала су обавезне часове плеса. У девојачким пансионима учење плеса било је саставни део образовања. У Новом Саду су у јавним локалима организовани балови за децу (Kinderball), на којима се учило плесање и друштвено опхођење. У новосадском листу *Седмица* Јован Стерија Поповић дао је критички осврт на овакав вид забаве деце:

Ах, погледајмо ону малу, њезну, невину дечицу. Сама безазленост цвета им на обрашчићима, нити је могла природа што лепше украсити. Само им мајке мисле, да јоште није доста, ките иј и украшују најшаренијим аљинама, цветовима и гаћицама, и њезна дјевојчица као мајмунче долази на бал. Јошт ју је код куће

учила старија сестра, како треба гледати, како стајати и уста држати, но на балу и друге узимају на себе дужност, да што додаду или поправе.²⁴⁹

Колико је умеће плесања било цењено у високом друштву показује и следећи пример у којем младић који не уме да игра губи своју вредност у очима девојке:

Профит приповеда како садашњи младићи иду по биртијама, играју карте, бекришу, троше новце, али он – Профит – не иде никуд, ни на бал, не зна ни играти. И то Профит јаким гласом изрекао, како би тамо у соби фрајле чуле. Фрајле чују то па се кикоћу. „Не зна играти“. Треба фрајла Ленка таквог ђувегију.²⁵⁰

Девојке стасале за удају долазиле су на балове или приватне плесне вечери, како би упознале потенцијалног будућег супружника. За те прилике носиле су дуге балске хаљине светлих боја, јер је бело представљало симбол моралне чистоте, а у коси су имале цвет (најчешће камелију) као симбол честитости. Представљањем у друштву, „она више није била дете, већ девојка која је репрезентовала врлине – честитост, љупкост и благост“.²⁵¹ Била је то прилика да млади међусобно разговарају, оставе утисак једно на друго лепом тоалетом или играчким умећем, да се боље упознају.

Сад опет почне игранка. Повичу: „Котиљон!“ Шамика ће кома-ндирати, и то са фрајла-Лујзом. Дивна игра. Какве фигуре извађа Шамика, све везе, плете, свак му се диви! Па кад Шамика седи са још једним *dos á dos* на столици са играчицом, ту сумње нема да ће Шамика изабран бити. Па тек кад игра мазур, кад петом удара а играчицу јури, титра за њом, прави Адон. [...] Шамика и Лујза већ толико се упознаше да га је позвала у посету к њима у Ш.²⁵²

²⁴⁹ Јован Стерија Поповић, „Дечини балови“, *Седмица*, бр. 4, 1855, 28.

²⁵⁰ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, 145.

²⁵¹ Као главне врлине женског детета истицане су честитост и невиност, које су на портретима и симболично представљене преко цвета који девојке држе у рукама. Оваква реторика карактеристична је за читав 19. век. В. Симић, нав. дело, 153.

²⁵² Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, 183.

Балови су представљали праве елитне забаве, на које се могло ући само уз позивницу и у одговарајућој балској одећи. Дамске хаљине, наручене из Беча или Пеште, биле су показатељи богатства и обавештености у праћењу модних трендова. Господа су носила фрак, а војни часници парадну униформу. Свака дама је приликом доласка на бал добијала књижицу са уписаним редоследом игара, у коју су уписивани партнери за сваку игру.

На баловима се поштовао кодекс понашања и правила су била строго одређена. Мушкарац је могао највише два пута током исте вечери плесати са једном дамом по свом избору. Све остало се у вишим круговима сматрало непримерним.²⁵³ За време плеса међусобно се разговарало што је могуће мање. Неприкладно приближавање и додире тела плесног пара такође су били неумесни и ограничени. Овај „табу додиривања“ био је подржан и нормом ношења рукавица за време плеса.

Не треба занемарити ни бројне салонске композиције чији наслови откривају „сањарска подсећања на балска задовољства“ попут: J. Löw, *Ballnachtszauber* (Чаролија балске ноћи), *Ein Walzer ist mein Leben* (Валцер је мој живот); W. Fink, *Klänge aus dem Ballsaal* (Звуци из балске сале); C. Faust, *Ohne Tanz kein Leben* (Без плеса нема живота). Аналогне примере налазимо и у нашој салонској литератури, попут *Словенског кадрила* Корнелија Станковића, који има поднаслов *Slaven-Ball-Klänge* (Звуци словенског бала). Сликвит пример представља и галоп полка *Одвали* оп. 29 Константина Маринковића.

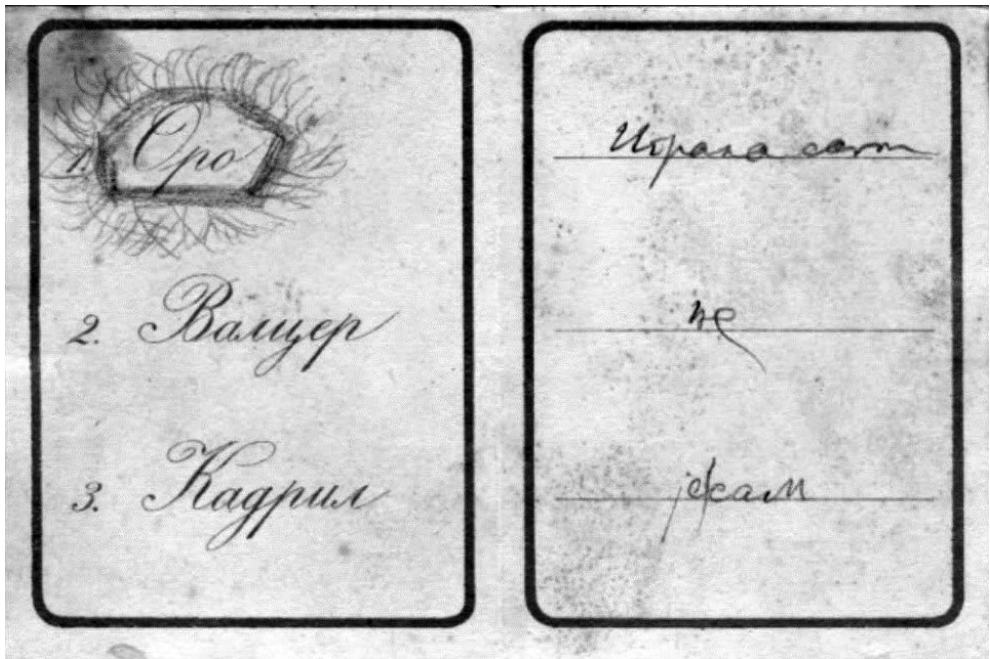
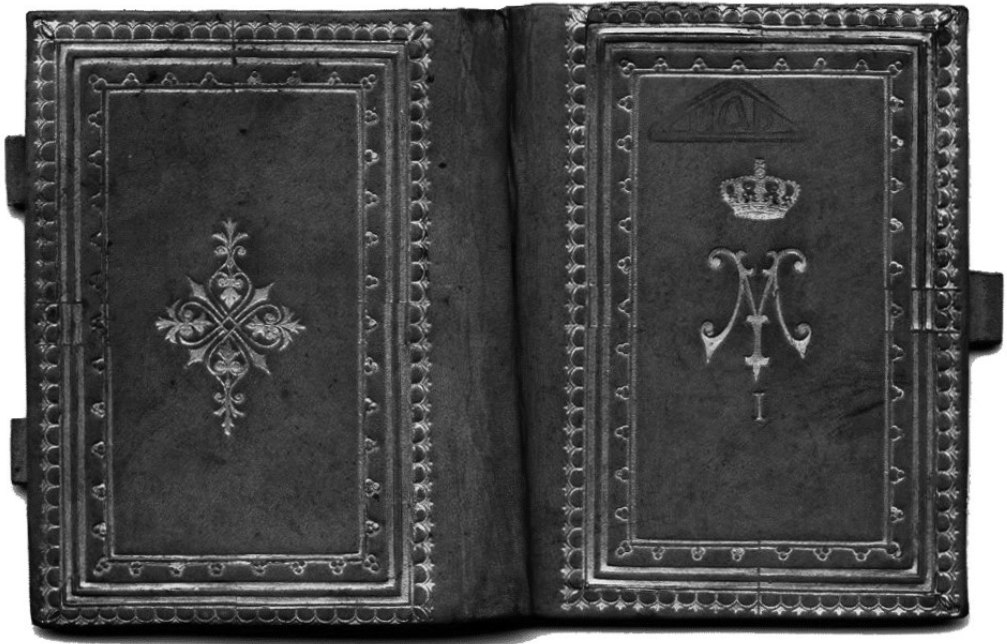
²⁵³ Међутим, постојао је читав низ могућности да се на себе скрене пажња. Тако се, на пример, развио и „језик лепезе“, која је била саставни део балске тоалете. На пример, „лепеза на срцу: волим и патим итд.“. *Spemanns Schatzkästlein des guten Rats*, Stuttgart 1892, 757.



Непознате Новосађанке у балским хаљинама
(РОМС –X 1, 6)



„Одбор Госпојица при дочеку Њ. В. Краља“, Београд, 1903. (преузето са интернета)



Балска књижица из 1887. са рубриком за уписивање одиграних игара
(преузето са интернета)

Изнад наслова дела пише: „Таласа се галоп полка као бесни вали, потопиће друштво наше – Душане одвали!“ Исти аутор компоновао је и валцер за клавир *Са жура на жур* ор. 32.

Чињеница је да се и у салонима, уколико су за то били адекватни, радо плесало, уз звуке клавира, што је допринело популарности плесова у клавирској литератури. Дружење је спонтано могло да пређе у плесање, а каткада је плес био очекивано заокружење вечери. У роману *Вечити младожења*, Ј. Игњатовић указује на то да су после славске вечере, на којој „банда свира“, млађи гости „играли у сали“, ²⁵⁴ или да је „Шамика у својој сали много пута балове давао, особито када какви отменији гости дођу“. ²⁵⁵ У салону се могло плесати и ради породичне забаве, без гостију. Анка Обреновић је у *Дневнику* забележила да је једно зимско поподне провела са сестром играјући уз пратњу клавира. Сличних описа има више у њеном *Дневнику*: „пре подне у вторник, играли смо ја и он у сали, а Тина је свирала.“ ²⁵⁶ У дворским и грађанским салонима у Београду, дружења су се, готово по правилу, завршавала играњем популарних интернационалних и српских народних игара, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

Интернационалне салонске игре чине око трећину репертоара салонске музике за клавир. А. Балштет и Т. Видмајер су у својим истраживањима дошли до закључка да су у салонској литератури најбројнији валцери и полке. У нашим истраживањима дошли смо до идентичних резултата. Полка је један од најзаступљенијих интернационалних играчких жанрова у српској клавирској музици 19. века. Поред полке, срећу се и подврсте ове игре: *полка мазурка* (polka-mazurka), *француска полка* (polka française), *брза полка* (schnell polka), *полка тремблан* (polka tremblante), *галоп полка* (galopp polka), *полка валцер* (polka valse) и *полка каприс* (polka caprice).

²⁵⁴ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, 251.

²⁵⁵ Исто, 284.

²⁵⁶ *Дневник Анке Обреновић*, 24. јули, 103.

Пример бр. 4: Константин Маринковић, *Мира* ор. 16, полка мазур, ор. 16, т. 5–12.

Велику популарност уживали су валцери и кадрили. Валцери су компоновани у форми сложене троделне песме или као циклус од неколико, по тематици и тоналитету, различитих валцерских нумера, са полагањем уводом (Introduktion), који се не плеше па може бити у дводелној и четвороделној мери, са ефектним завршетком (Coda или Finale) изграђеним на новом или већ познатом музичком материјалу. У кадрилима су и српски композитори поштовали уобичајени низ од шест фигура (Pantalon, Ete, La Poule, Trènitz, Pastourelle, Finale), компоњујући их у потпури маниру, најчешће на популарне мелодије народних и грађанских песма.²⁵⁷

Пример бр. 5: Александар Морфидис Нисис, *Un souvenir d' deux beaux yeux*, кадрил, Poule, т. 1–4.

²⁵⁷ М. Кокановић, „О салонским играма за клавир“, 9–12.

Веома популарне биле су и клавирске обраде, често за клавир у четири руке, оркестарских салонских игара.

Српске народне игре постепено су потиснуле интернационалне игре, како на плесним подијумима тако и у салонском репертоару. Као што је српско грађанство на баловима радо играло српске народне игре, оно је у другој половини 19. века са одушевљењем слушало стилизоване српске игре, које су радо изводили и аматери, али и узорни пијанисти, попут Јованке Стојковић. О великој популарности народних игара сведоче клавирски албуми који су садржали и по стотину различитих народних игара.

Пример бр. 6: Роберт Толингер, *Две српске игре*, ор. 11, бр. 1, т. 73–76.

The image shows a musical score for two staves, likely for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked "Andante maestoso." and the dynamics are marked "ff". The score includes a dotted line above the first staff, a first ending bracket, and various musical notations such as triplets and accents.

3.3.3. У салону: удварање за клавиром

Сматрало се отменим да девојке у салону певају, свирају клавир или неки други инструмент. У салону су могле упознати и будућег супруга. Свирање на клавиру представљало је „начин да се на себе скрене пажња“. Као и на балском паркету, и у салону су постојала утврђена правила понашања. Није било примерено да девојка сама приђе мушкарцу и започне разговор. Међутим, мушкарац је имао могућност да после „концерта“ разговара са девојком, да јој честита, при чему је тема о музици била одличан повод за разговор.

Уколико се госпођица заљубила, речи су биле апсолутно непримерене да то саопшти свом изабранику: „Млада девојка не сме са једним господином разговарати о осећањима, овакав разговор између двоје је апсолутно искључен.“²⁵⁸ У решавању овог „проблема“ млади су се руководили тада распрострањеним представама о дејству музике, какве се налазе, на пример, у тада веома популарној естетици Кристијана Езера (Christian Oeser) *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik*. Према Езеру, „језиком тонова“ могли су се исказати „најтајнији покрети наших осећања, чији се унутрашњи живот не може описати речима [...] када људски говор ћути, јер је афекат сувише јак, сувише дубок или присан“.²⁵⁹

Езерова естетика, намењена управо девојкама и женама, доживела је 1878. двадесет прво издање! Интересантно је да су у *Јавору*, а касније и у *Женском свету*, у преводу објављивани поједини делови из ове књиге, из које су естетику училе и Нисисове ученице у Новом Саду.²⁶⁰ Колико су Нисису била

²⁵⁸ Franz Ebhardt, *Der gute Ton in allen Lebenslagen*, Berlin 1878, 302. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 227.

²⁵⁹ Christian Oeser, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, F. Brandstetter, Leipzig 1857, 234.

²⁶⁰ А. Влашкалин, нав. дело, 93–94.

блиска Езерова начела, сведоче и његови текстови посвећени Јулији Велисављевић, у коју је верујемо био и тајно заљубљен.²⁶¹

Кад вечна ноћ заувек на моје очи баци свој вео, кад моје ухо за чаробне тонове музике заувек буде затворено, кад моје срце престане да куца за уметност, тада бих желео да моје мелодије открију вама моје мисли и моја осећања [подвукла М. Кокановић Марковић], које сам у тадање сретне дане за вас гајио у себи, а што су ми музе намениле да изградим ваш дух.²⁶²

У изворима из овог периода налазе се многобројни примери да музика говори „лепшим језиком, од оног који ми употребљавамо [...], те да наша осећања може изразити дубље и моћније него речи“.²⁶³ Тако и Драгутин Блажек пише да само музика може изразити „све осећаје који се у нашу душу сливају“, те да „једино музика јасно обележава наше душевно стање“.²⁶⁴ Овде изнети Блажекови ставови нису неуобичајени, већ се поклапају са тада опште-прихваћеним начелима естетике музике. А. Корбен, на пример, истиче да „под чедним прстима невине девојчице клавир преводи нагоне које језик не уме да искаже“. Стога и Оноре де Балзак својој сестри Лори Сирвил саветује да набави клавир, јер је овај инструмент „најбољи начин за ослобађање од сти-дљивости“.²⁶⁵

Уколико је потенцијални младожења добио дозволу да посећује девојку, могли су проводити време за клавиром, што је пружало могућност за размену погледа или евентуално додира. Бројни салонски комади нуде читав низ наслова који на то указују: С. Faust, *Liebesblicke* (Љубавни погледи), С. Heins, *Liebesgeflüster* (Љубавно шапугање), Ј. Свобода, *Ha te мислим*.

²⁶¹ Ј. Велисављевић се 1867. верила за апотекара Димитрија Пачуа, брата композитора и пијанисте Јована Пачуа, а исте године Нисис јој је предао својеручно исписане стихове на немачком. Вид.: М. Кокановић, „Александар Морфидис Нисис а la Роберт Шуман“, 105–113.

²⁶² А. Влашкалин, нав. дело, 95.

²⁶³ Isa von der Lütt, *Die elegante Hausfrau. Mitteilungen für junge Hauswesen*, Stuttgart und Leipzig 1900. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 344.

²⁶⁴ Драгутин Блажек, „Неколико речи о музици са естетичког гледишта“, *Јавор*, 1885, XII, 10, 309–312.

²⁶⁵ А. Корбен, нав. дело, 393.

Међусобна наклоност и допадање могли су се исказати и кроз језик цвећа. У роману С. Сремаца *Пон Ђура и пон Спир*, учитељ Пера Јулу пореди са „смерном љубичицом“, а Меланију са „дуплованом ружом“.²⁶⁶ Као мали знак пажње, младић је поклањао цвеће, а заузврат девојка је могла одсвирати неки комад са „цветним“ насловом. Наводимо неколико карактеристичних наслова салонских комада који крију и одређене поруке: F. Behr, *Schneeglöckchen* (Висибабa) – „прву љубав и нежне пориве пробудио си у мојим грудима“; F. Spindler, *Nelkenstrauß* (Каранфили) – „чежња за тобом, расте ми у грудима“; R. Eilenberg, *Fliederblüten* (Јоргован) – „буди ми добро“.²⁶⁷ Хрватска композиторка Дора Пејачевић компоновала је циклус од осам клавирских минијатура, *Blumenleben* (Живот цвијећа) оп. 19, које носе називе појединих цветова (*Висибабe, Љубичице, Бурђице, Поточнице, Ружа, Црвени каранфили, Љиљани, Кризантеме*).

И у српској салонској литератури били су популарни овакви „цветни“ наслови (А. Морфидис Нисис: *Tu си душо лепо цвеће*, валцери; Исидор Бајић: *Мајски цвет*, брза полка за гласовир, *Споменак*, мазурка; Јосиф Бродил: *Рајски цвет*, валцер; Љубица Медаковић: *Љубичица*, полка; Фрања Покорни: *Калимегданске руже*; Фрања Мађејовски: *Кад би ове руже мале*, фантазија). На мелодију популарне грађанске песме *Tu си рајски цвет*, Марија Луиза Тајчевић је компоновала виртуозне салонске варијације за клавир (*Variations sur un air favoriť serbe pour Piano*).

С друге стране, цвет је представљао и симбол девојке, која је „за време девојаштва и у светлу прве љубави доживљавала метаморфозу од пупољка ка цвету (на који слеће лептир или привлачи лептира)“.²⁶⁸ Одјек овакве симболике среће се и у насловима салонских комада: F. Spindler, *Träumende Knospen* (Уснули пупољци); *Blumen und Schmetterling* (Цвеће и лептир); F. Behr,

²⁶⁶ С. Сремац, нав. дело, 77–78.

²⁶⁷ *Spemannes Schatzkästlein des guten Rats*, Stuttgart 1892, 753–757.

²⁶⁸ A. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 229.

Träumende Blumen (Уснуло цвеће). Као што је напоменуто, Александар Морфидис Нисис је у Бечу објавио француску полку *Лентип*, коју је компоновала његова ученица Јулија Сида Велисављевић. Будући да је Сиду Велисављевић често називао „српском Кларом Вик“, а сам покушао да компонује по угледу на Р. Шумана, могуће је да и наслов поменуте полке алудира на Шуманов ор. 2 – *Ленטיפи*.²⁶⁹ Још је индикативнији Нисисов текст, остављен као „реликвија код бивше ученице“ Јулије Велисављевић: „Девојке треба да су као цветови, тако чисте и нежне, а опет не као цвет треба да лептире држе даље од себе.“²⁷⁰

Пример бр. 7: Јулија Велисављевић, *Лентип*, т. 27–34.

Наслови љубавне тематике гарантовали су успех на музичком тржишту. По угледу на иностране узоре и у нашој музичкој литератури срећу се слични наслови:

²⁶⁹ Вид.: М. Кокановић, „Александар Морфидис Нисис а la Роберт Шуман“, 105–113.

²⁷⁰ А. Влашкалин, нав. дело, 95.

C. Gänschals: *Selige Erinnerung*, op. 117 (Блажена успомена)
G. Lange: *Vor deinem Bilde* (Испред твоје слике)
A. Hennes: *Ich denke dein* (Мислим на тебе)

А. Морфидис Нисис: *Мислим само на тебе*, котиљон
Исидор Бајић: *Чекање*; *Сање*
Војтјех Хлавач: *Сањарија*, op. 32, фантазија
Владимир Ђорђевић: *Чежња*, мазурка; *Драге успомене*, валцер

Евгеније (Ђена) Стојановић је својој вереници Констанцији Стерио посветио мали салонски комад за клавир *Чежња на Дунаву*.



Евгеније Стојановић, *Sehnsucht an der Donau* (Чежња на Дунаву),
насловна страна²⁷¹

Поједини наслови композиција откривају и тугу због неостварене или несрећне љубави, док се у другима слави срећан завршетак:

²⁷¹ Аутограф композиције се чува у архиви Музиколошког института САНУ у Београду.

E. Abesser: <i>Herzleid</i> (Туга)	Љубомир Бајац: <i>Пале наде</i>
G. Lange: <i>Heimliche Tränen</i> (Тајне сузе)	Јулијана Димитријевић: <i>У часовима самоће</i>
A. Hennes: <i>Stille Klage</i> (Тиха јадиковка)	Исидор Бајић: <i>Резигнација</i>
C. Gänschals: <i>Am Verlobungstag</i> (На дан веридбе)	Јован Иванишевић: <i>О вјеридби</i> ²⁷² .

Књижевни стереотип овог времена представља осећајну жену, „која кад се срце кида – импровизује ганутљиве арије“. Реч је, дакле, о жени о којој ће Жил Лафорг (Jules Laforgue) писати „да Шопеном врши сопствену аутопсију“.²⁷³

Мелодије популарних грађанских песама љубавне тематике биле су изузетно привлачне за салонске варијације или фантазије: *Што се боре мисли моје* (Корнелије Станковић, Алојз Калауз) и *На те мислим* (Слава Атанасијевић, Милош Дозела). Велику популарност уживале су и песме за глас и клавир љубавне тематике. Поред народних песама, срећу се и оригинална дела (на пример: Јован Београдац, *Око драгога*, за један глас; Спиридон Јововић, *Ја те чекам*, за тенор и клавир). Поменимо још неколико примера композиција за глас и клавир или виолину и клавир:

Весело срце, песма за једно грло уз пратњу гласовира
Љуби ме и свет је мој, за гласовир и виолину
 Светозар Манојловић: *Der Liebeswunsch der Serbenmaid*.

Жене су после удаје обично занемаривале вежбање клавира и јавне наступе. Јулија Велисављевић је, на пример, престала да јавно наступа после удаје. Свирала је само у изузетним приликама, најчешће на приредбама

²⁷² Јован Иванишевић, *О веридби њене светлости кнегиње црногорске Милице са његовим Царским Височанством Великим Књазом Петром Николајевићем*, марш за гласовир.

²⁷³ А. Корбен, нав. дело, 393.

организованим у хуманитарне сврхе. Наравно, жене су и као мајке и супруге и даље свирале за сопствено задовољство, али углавном у окриљу породице или приликом неких важних пригода. Уобичајено је било да кћерка од мајке преузме музичке обавезе. Мајка је представљала најважнију фигуру у процесу одрастања, па јој је било поверено и васпитавање деце.²⁷⁴ Деца су често управо од мајке добијала прве часове музике, а мајка је имала и значајну улогу у развијању и неговању љубави деце према музици. Пишући о композитору и пијанисти Јовану Пачуу, Драгутин Блажек истиче да „само доброту своје покојне матере има да захвали да је постигао највиши степен уметничке савршености и да је такођер постигао онај уметнички глас који данас у целом српству ужива“.²⁷⁵

3.4. Друштвена функција салона

У грађанском друштву салон је представљао репрезентативну просторију у стану, али истовремено и простор који је коришћен за одређене пригоде, а пре свега за друштвена окупљања. По угледу на аристократију, једна просторија у стану била је предвиђена за салон, односно велику гостинску или примаћу собу. У периоду од средине 19. века до Првог светског рата, салон је имала свака боља грађанска кућа, а салонска окупљања чинила су саставни део грађанског начина живота. Салон је заузимао централно место у стану и представљао је „социјално и гравитационо тежиште куће“, док је салонски намештај најчешће указивао на друштвени положај и укус власника.

Структура стана указује на основна схватања у функционисању простора грађанске породице. Као што је истакнуто, заједничке просторије – салон и трпезарија – заузимале су централни део стана, што је у сагласности са Ј.

²⁷⁴ Вид.: В. Симић, нав. дело, 139.

²⁷⁵ Драгутин Блажек, „Др Јован Пачу“, *Јавор*, 1891, XVIII, 36, 571–573.

Хабермасовим ставом да „јавна сфера пролази тачно кроз средину стана“.²⁷⁶ У случају да салон не постоји, улогу јавног простора у дому преузимала је трпезарија или велика соба, које се уређују по узору на салон. Ове заједничке просторије представљају одраз новостечене свести о породичној јавности. И док су Срби у Хабзбуршкој монархији већ у 18. веку поседовали салонске просторије, у Кнежевини Србији оне се појављују тек крајем тридесетих година 19. века, и то прво у Београду.²⁷⁷

Слике салона, односно гостинских соба „сербског грађанства“ у тадашњој Аустрији, оставио је Јаков Игњатовић у својим романима. У роману *Вечити младожења*, писац детаљно описује гостинску собу („соба за физиту“) угледног трговца Софронија Кирића:

Главна кућа му је била на један кат. Његов стан имао је четири собе. Једна соба за посету, „физиту“. Диван од јаке зелене чоје, и шест таквих столица, сто и огледало „рококо“ са издељаним сирадама, огледало још и позлаћено. Над огледалом лик светог Николе, патрона господара Софре, а пред њим озго виси сребрно кандило. Даље на десној страни на дувару две велике слике. Једна господара Софре, друга госпође Соке. Господар Софра насликан у свој величини и дужини, у потпуно парадном оделу [...] Госпођа Сока намалана је у половини величине; није нужно било у целој, јер је била много већа од господара Софре. Зелене fine свилене хаљине, дугачке кожне жуте рукавице, о врату ђердан шестострук крупног бисера, руке упола прекрштене, а у десној руци држи сребром окован „зборник“; на глави златна капа, красан оквир за то лице. Наравно, лицем окренута према господару Софри, а господар Софра према њојзи. [...]

Даље опет слике, фигуре, облигатне у свакој честитој кући: „пролеће“, „лето“, „јесен“, „зима“. На столу опет лежи „зборник“, тај исти насликани, и лепеза, па онда „Вечити календар“. Сановник и годишњи календар је господар Софра у дућану држао. Напослетку, на једном сточићу у углу велики „швајцарски сат“ на четири ступчића од алабастра, и тек се онда навија кад ће гости доћи.²⁷⁸

²⁷⁶ Јирген Хабермас, *Јавно мњење. Истраживање у области једне категорије грађанског друштва*, Београд 1969, 61–62.

²⁷⁷ М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 177. О појави салона у српској култури видети: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, 538–539.

²⁷⁸ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, 31–32.

Симптоматично је да Игњатовић опис гостинске собе почиње са диваном, поред кога се налазило шест столица. Незаобилазан део салонског намештаја у средњој Европи била је управо софа, која је представљала централно место друштвене конверзације у салону. Испред ње је био сто, неколико фотела или столица, баш као и у Игњатовићевом опису. Овакав начин бидермајерског опремања салона среће се у многим грађанским кућама у Војводини, а касније и у Србији. Писац се задржава на предметима који су имали симболичку вредност у истицању друштвеног статуса њихових власника. Тако су у салону и на сликама господар Софра и његова супруга приказани у „парадном оделу“, а поред тада помодне „бидермајерске опреме“ гостинске собе, у свакој српској кући била је незаобилазна и икона светитеља заштитника.²⁷⁹ Портрети су већ у првој половини 19. века постали статусни симбол младе и све богатије грађанске класе, а појава фотографије касније је омогућила свим друштвеним слојевима позирање у репрезентативној одећи, која је указивала на економски положај, као и добар укус.²⁸⁰

У Кнежевини/Краљевини Србији постепено потискивање оријенталног начина живота изменило је дотадашњи изглед породичних кућа, као и њихово унутрашње уређење.²⁸¹ Под утицајем средњоевропских схватања подижу се зграде, које карактеришу репрезентативне салонске просторије. Тако се уместо оријенталног система, који је приватност чувао у строго затвореним блоковима

²⁷⁹ М. Тимотијевић истиче да је уређење грађанског породичног дома подразумевало истицање његове сакралности. Свака породица је неговала и посебну приватну побожност, чије је средиште било поштовање светитеља заштитника и његовог празника. Стога је икона крсне славе са кандилом „опште место описа грађанских простора у књижевности 19. века“. М. Тимотијевић, „Ентеријер грађанског дома“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Сlio, Београд 2006, 242.

²⁸⁰ У музејским збиркама у Новом Саду и Београду налазе се примери породичних портрета српског грађанства из 19. века.

²⁸¹ Тек од 1860. године, у време владавине кнеза Михаила, долази до корените европеизације српске архитектуре и урбанизма, која је само у културно развијенијим срединама донела значајније резултате и одразила се и на приватни живот.

појединачних кућа, отварају врата дома и за нови вид комуникације, дружења и опуштања.²⁸²

Салон је био намештен удобним салонским гарнитурима, фотељама, двоседима и троседима, као и малим столовима и другим намештајем карактеристичним за бидермајерску културу. У салону се све „купало“ у удобности: све је било „тапетирано и претрпано јастуцима, ушушкано као птичије гнездо“.²⁸³ У витринама су биле изложене породичне драгоцености (сребрнина, порцелан, стакло), док су на зидовима висиле слике, фотографије, као и портрети чланова породице.

Предмети у салону често су били врло разнородни: од тада „модерног европског намештаја, тепиха, пиротских ћилима, завеса и чипкица до гоблена, сребрних свећњака, бечког порцелана и одабраних књига“.²⁸⁴ Посредством илустрованих каталога, бечки модни новитети у намештању и опремању стана стижу и до малих вароши на Балкану. Поред дела домаћих писаца, у приватним библиотекама срећу се и француски авантуристички романи. Међутим, већ од тридесетих година 19. века, најдрагоценији и најрепрезентативнији предмет у салону српске грађанске породице био је клавир. Шездесетих година, породични албум са фотографијама „ушао је на велика врата“ у салоне и „освојио истакнуто место на једном од сточића у непосредној близини клавира“.²⁸⁵

Богати грађани су своје домове намештали по европским узорима. Алекса Вукомановић је својој вереници Мини, кћерки Вука Стефановића Караџића, у писму из 1857. послао план свог дела стана у мајчиној кући, као и

²⁸² Потребне за дружењем, културним садржајима и забавом, утицале су на развој јавних зграда: кафана, хотела, позоришта, зграда еснафских или културно-просветних удружења. На оваквим местима организовали су се балови, различите свечаности и церемоније. Александар Кадијевић, „Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од почетка 19. века до Првог светског рата“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, 251–258.

²⁸³ М. Тимођијевић, „Ентеријер грађанског дома“, 239.

²⁸⁴ Миланка Тодић, „Конструкција идентитета у породичном фото-албуму“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 529.

²⁸⁵ Исто.

опис намештаја, како би она у Бечу могла да купи оно што јој је недостајало. Вукомановић наводи да му се стан састоји од спаваће собе и салона, у којем се налази диван са дванаест столица, сто и огледало.²⁸⁶

По угледу на елиту и средњи грађански слој је преуређивао стамбени простор, па се највише пажње посвећивало такозваној „великој соби“, која је имала улогу салона. Уколико се намештај није могао добавити из иностранства, купован је у Београду, где је 1861. основан самостални столарски еснаф. „Велика соба“ се ретко користила, и више је имала симболички него практични значај.²⁸⁷

Постојао је читав низ повода за дружења у салонима, која су се разликовала у односу на: доба дана или годишње доба када су организована; посетиоце (жене, мушкарци, или оба пола); врсту и обим дружења (редовни седмични посети и салонске вечери приређене за велики број гостију). И док су седмичне посете организоване током целе године, салонске вечери са већим бројем званица одржаване су само током зиме и јесени. Оваква окупљања имала су различита имена (Jour fixe, Teenachmittag, Thé dansant, Abendgesellschaft, Soirée musicale, а код нас је био одомаћен израз „посела“), али је њихова сврха увек била иста или слична: бег од свакодневице, одмор и забава.

Окупљања су могла имати сасвим приватни карактер, а некада су организована у част неког догађаја. Поводом „Мајкиног дана“, на пример, у кући Јеврема Обреновића окупили су се многобројни угледни гости: од митрополита, преко енглеског конзула и бегова до пријатеља куће. Разговор се делимично водио на француском језику, а свечани ручак био је употпуњен музицирањем на клавиру: „после ручка дуго време смо провели у свирању клавира, које ја, које Пацек и Живковићева, а и Тина је после тога, и тако смо јако дуго време провели, и то врло лепо, неки су се разговарали а неки су опет слушали како свирају“.²⁸⁸

²⁸⁶ Салонски намештај потицао је из Конака кнегиње Љубице, рођене Вукомановић, а био је купљен у Паризу. М. Тимотијевић, „Приватни простори и места приватности“, 236–237.

²⁸⁷ Исто, 239–241.

²⁸⁸ *Дневник Анке Обреновић*, 13. новембар, 176.

Када уђе у салон, гост је требало да заборави на свакодневне бриге и да се „пребаци“ у „салонски свет“, који је представљао супротност свакодневном животу. Да би се гости добро забавили и опустили, поред пријатне атмосфере, било је потребно обезбедити читаву палету различитих видова забаве. Пријатан разговор представљао је кључни део дружења. Домаћица салона се трудила да сви гости учествују у разговору, да се разговор освежава и усмерава у жељеном правцу, или по потреби прекине музичким тачкама.

Теме разговора најчешће су били актуелни догађаји. Радо се говорило о позоришту, гостовањима уметника, последњем балу, новој веридби, роману, времену и слично. Тако је Анки Обреновић извесни господин „Ш.....“ приповедао „о јучерашњем балу, што су они држали сами, и који се тужио да је назебао и због тога грозницу добио.“²⁸⁹ Водило се рачуна да се гости укључе у разговор и да теме буду свима интересантне.

Ми смо остали на балкону седећи, али на то дође и го. Пацек – са ким ми седнемо у салу, и станемо се разговарати, но он видевши да је ту једна госпођа, сасвим другачије окрене разговор и то све о кући и граду, само да би и она шта почела говорити. Ја сам га замолила, те нам је свирао клавир.²⁹⁰

Међутим, идеализована слика дружења није увек била реална. У разговорима о политици, који су увек били актуелни, долазило је и до оштријих конфронтација мишљења. У „сали“ Обреновића је, пригодом прославе „Мајкиног дана“, поред пријатне конверзације на француском и угодне клавирске музике, разговор за ручком довео до поделе на присталице Русије и Аустрије: „За ручком су се препирали Пацек и Рајовић које за Русе, које опет викали су сви ура а Пацек је викао виват, и много је затим и Австрију бранио, ја сам само внимателно гледала, и са Живковићевом се понешто разговарала.“²⁹¹

²⁸⁹ Исто, 11. јануара, 35.

²⁹⁰ Исто, 24. јуни, 76–77.

²⁹¹ Исто, 13. новембар, 176.

Забавни програм није увек имао тачно утврђени редослед. Фантазији није било краја: почев од различитих друштвених игара, преко извођења живих слика,²⁹² до свирања, певања, читања поезије и плеса. Била је уобичајена и закуска у виду малих освежења.

Значајан део забавног аранжмана био је испуњен музиком, при чему је клавир уживао приоритет, а омиљено је било свирање у четири руке. Међутим, у салону се музицирало и на другим инструментима, а радо се и певало уз пратњу клавира. Настојало се да се аура једног концерта прикаже што је могуће верније. Публика је пажљиво слушала „концерт“ и није напуштала салон за време извођења, а после свирања следио је аплауз.

3.5. Дворски и грађански салони

Дворски и грађански салони код Срба настали су у другачијем друштвено-историјском контексту, за разлику од њихових европских узора. Дворски салони у владарским кућама у Кнежевини/Краљевини Србији имали су сличну функцију, као и грађански. У тачно одређене дане у дворским салонима примани су гости, што је омогућавало да „владар или владарка изађу пред свет са, условно речено, мање формалног владарског идентитета“. Но, увећан број салона, већи број гостију, као и начин на који су опремани, указивали су на превазилажење грађанског концепта салона, чиме се истицала разлика између „владара и његових грађанских поданика из одабраних друштвених група“.²⁹³

²⁹² Живе слике су неми и непомични позоришни изводи без музичке пратње, представљани како у палатама племића, позориштима тако и у другим јавним просторима. У 18. веку улазиле су у саставни део плесних забава и најчешће су биле митолошке тематике. Ivana Katarinčić, „Zagrebačke plesne zabave s kraja 18. i tijekom 19. stoljeća“, *Narodna umjetnost*, 42/2, Zagreb 2005, 49–68.

²⁹³ Ана Столић, „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Слио, Београд 2006, 343–346.

Чињеница је да грађански салон није располагао великим простором као дворски салони. Поред тога, власници грађанских салона нису имали ни финансијске могућности да ентеријер салона опреме на одговарајући начин, али и да приме и угосте већи број гостију. У настојању да се приближи аристократији, а с друге стране и да се разграничи од занатлијског и трговачког сталеза, грађанска елита је тежила ка већем социјалном престижу и маркантнијој репрезентацији. Као реакција на свакодневицу и патријархалну стагнацију младо грађанство изналазило је путеве, како да своје суграђане изведе из изолације и самим тим да оживи друштвени и културни живот.²⁹⁴ Салон је био адаптиран на кућне прилике и као институција је надомештао недостатак јавних друштвених и културних дешавања.

Из наведених разлога у форми дворског/грађанског салона пројектовале су се различите представе о његовој сврси, врстама окупљања, као и садржају. Притом не треба занемарити специфичне интересе организатора и учесника салона. Поред уобичајене конверзације, забаве и музицирања или плеса, салони су били значајни и за организацију друштвеног и културног живота, као и остваривање различитих аспеката образовања, али и националних и политичких циљева. У салону су се такође мењале и кристалисале нове грађанске представе о природним потребама човековог живота, о врсти забаве и њеним формама. Склапана су жељена познанства и усмераван је „мали свет“ заједничких интереса.²⁹⁵

Због горе наведене „функционалне неуједначености“ салонска дружења или посела, како су често означавана у то време, у српском друштву представљају вишезначну појаву, у чију слику можемо да укључимо различите

²⁹⁴ Као резултат ових организаторских стремљења настајале су различите интересне заједнице: стрелачка, позоришна, музичка и певачка друштва, чији су припадници били чланови средње грађанске класе.

²⁹⁵ Уп.: Jan Kapusta, „Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der Kleinstadt Böhmens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, у: *Miscellanea Musicologica*, XXXVIII, Univerzita Karlova v Praze, 2006, 107–165.

типове дружења са сличном сврхом. Управо стога, институција салона је посматрана као шири појам.

Класификацију салонских дружења код Срба у 19. веку „установила“ је још Анка Обреновић. Према речима Чедомиља Мијатовића, који је и сам био гост у Анкиним салонима, она је „сама извршила класификацију својих посела“ у три групе: *чисто женска посела*, *женска уметничка* и „*шарена*“ *уметничка посела*. Сва три поменута вида салонских дружења могу се идентификовати и у дворским, и у грађанским круговима. Овакву поделу Анка је „спровела“ након доласка у Београд Риза-паше, султановог везира из Видина, 1863. године, како би његова супруга пашиница Мејра могла присуствовати поселима.²⁹⁶ Анка је убрзо након доласка пашинице Мејре у Београд постала њена блиска пријатељица, те су често посећивале једна другу.

3.5.1. Женска посела: практично-поучни и образовни аспект

Женска посела имала су првенствено практичну функцију: увођење новина у образовање и васпитање жена и девојака. Овакав вид дружења налазимо и код дворске елите (Анка Обреновић) и у грађанском слоју (Марија Милутиновић). Женска посела, која је организовала Анка Обреновић, имала су „рационалистичко-просветитељски карактер“. Анка је на овим поселима окупљала „жене средње културе, које су и по себи и по својим мужевима уживале леп углед у грађанству“, а потицале су из виших чиновничких редова,

²⁹⁶ Након бомбардовања Београда 1862. године, за везира Београдског пашалука именован је Али Риза-паша. Његов долазак означио је промену званичне политике Порте према Србима, политику попуштања и добрих односа. Родом из аристократске породице из Истанбула, Риза-паша је школован у Паризу. Говорио је француски, немачки и енглески језик, а по доласку у Београд учио је српски код М. Бана. Његова супруга Мејра, по оцу (виши поморски официр) Гркиња, а мајци Францускиња, била је са грчког острва Тиноса, где су је васпитале француске учитељице. Поред знања француског, грчког и турског језика, у Београду је за време петогодишњег боравка научила и српски и немачки језик. Полексија Димитријевић Стошић, *Посела у староме Београду*, Београд 1965, 65.

као и из редова богатих трговаца. Анкине гошће су, по њеној жељи, на посела доводиле и своје кћери, у жељи да се науче „поучителним јевропским стварима“ (лепо васпитање, уређење куће, гајење цвећа и башта).²⁹⁷

С друге стране, Марија С. Милутиновић (Маца Пунктаторка)²⁹⁸ је у свом дому уторком организовала женска посела са циљем „просвештенија и изобразенија духа и душе“ жена. Оваква дружења имала су два дела: практично-поучни и образовни. Најпре је српске жене упућивала „како се целим домаћинством културно управља“ (одржавање хигијене и намештање станова „по бечком узору“, припремање различитих јела, ручни радови, гајење цветних вртова), а потом је радо читала српске народне епске песме, а посебно оне у којима је опевано јунаштво жене, и препричавала француске и немачке приче дидактичког карактера. Говорила је и о Вуку С. Карацићу и његовом раду. Посела су се увек завршавала певањем, а некада и играњем народног ора.

Очито је да „женска посела“ код Марије Милутиновић и Анке Обреновић нису имала одлике „формалног“ салона. Она су превасходно имала за циљ образовање и васпитање жена и девојака, уз јасну тежњу ка неговању патриотске самосвести. Несумњиво је да су оваква дружења представљала нешто ново и да су побудила пажњу јавности. Будући да су поменута посела девојкама нудила примењиво, практично образовање, родитељи су их сматрали корисним. Међутим, много је важније уочити да је захваљујући поселима Марије Милутиновић и Анке Обреновић, женска омладина „изашла“ из својих домова и учила се новој улози у друштву.

²⁹⁷ Исто, 69–70.

²⁹⁸ Марија С. Милутиновић, прва адвокаткиња код Срба и супруга песника Симе Милутиновића Сарајлије. У Бечу је од Вука С. Карацића, чија је била лична секретарица, слушала о Србији и радовала се доласку у Београд. Брачни пар Милутиновић се из Будима преселио у Београд септембра 1838. године. Вид.: Gordana Stojaković, „Marija Milutinović – Puntatorka“, у: *Znamenite žene Novog Sada*, ured. Gordana Stojaković, Futura publikacije, Novi Sad 2001, 74–75.

3.5.2. Женска уметничка посела

Други тип салонских дружења представљају такозвана женска уметничка посела. Одредницом „уметничка“ Анка Обреновић је направила јасну разлику у односу на горе описана женска посела која су имала првенствено практичну функцију. Женска уметничка посела су, пре свега, организована ради забаве и уживања у уметности припадница дворске елите и највиших државних кругова. Самим тим, оваква посела била су веома слична европском моделу салона. Поред Анке Обреновић и пашиница Мејра је организовала женска уметничка посела, која представљају „оријенталну“ варијанту поменутог „женског кружока“ и занимљиво су сведочанство културног саживота припадница православне, католичке и муслиманске вероисповести.

Уметничка женска посела Анке Обреновић почињала су у 14.00 и завршавала се зими у 17.00, а лети најкасније у 18.00 часова. Поред угледних Београђанки, Анка је позивала жене страних дипломата, акредитованих на српском двору, потом жене виших официра из војних гарнизона (Земун, Панчево, Петроварадин), углавном Српкиње и Хрватице. Интересантно је да је међу гошћама била и сестра кнегиње Персиде Карађорђевић, Машинка Ненадовић Лукачевић, супруга пуковника Јове Лукачевића.

У погледу одевања на Анкиним поселима „укрштале су се две културе: западноевропска и српска“. Анка, њена мајка Томанија, Маргарета Бан, супруге страних дипломата и аустријских официра биле су обучене по европској моди. Анка је некада облачила и „луксузну српску ношњу“. С друге стране, Анка Ненадовић, Машинка Ненадовић Лукачевић и Боса Лешјанин Симић носиле су богату српску ношњу. Ниједна жена на Анкиним поселима није била у штофаној хаљини. У то време свилена женска хаљина сматрала се знаком европске отмености. У извођењу програма Анка је правила паузу и нудила својим гошћама „богат бифе“.

Служило се све из најфинијех порцелана, и прибора за јело од тешког сребра. Пила се вода, минерална и природна и разна вина из чаша од разнобојног стакла, по којем су споља били изграђени разни цветови и ликови. Кувари доведени из Беча, Пеште и Темишвара, спремали су најлуксузније слане ствари и савремене колаче, које до тада Београд није видео. На Анкиним поселима служене су и прве луксузне торте у Србији.²⁹⁹

Посела су почињала куртоазним причама из дневног живота гошћи, а потом је Анка Обреновић читала и преводила песме француских и немачких романтичара, а на сваком поселу обавезно је прочитала и неку српску песму или причу. Анка Ненадовић је препричавала догађаје из Првог и Другог српског устанка. Катица Даниловић Богићевић је на популаран начин говорила о песникињама древне Хеладе и античким филозофима, док је Машинка Лукачевић, која је активно пратила европску штампу, говорила о политичким струјањима у Европи, као и о политичком значају Србије у Европи. Ермила Мима Обреновић, кћерка господара Јована, читала је, а потом и преводила краће приче француских и немачких писаца. Супруга италијанског конзула Сковаса читала је у оригиналу Леопардијеве (Giacomo Leopardi) стихове и одломке из Манцонијевих (Alessandro Manzoni) *Вереника*.

На поселима се редовно музицирало. Катица Даниловић „увек је по две-три песме отсвирала на харфи“. Савка Протић Ресавач је свирала гитару, а Анка Ненадовић је певала старе српске песме. Виолину је свирала Анка А. Константиновић, као и понека жена аустријских официра, што је у то време била реткост. Супруга италијанског конзула свирала је тада популарну италијанску родољубиву песму *Viva l'Italia*. Тинка Маринковић, супруга државника и политичара Јована Маринковића и кћерка капетан Мише Атанасијевића, свирала је на клавиру. Омиљено је било свирање у четири руке на клавиру. Пашиница Мејра је свирала са Маргаретом Бан, а Анка Константиновић са Босом Лешјанин Симић. И жене аустријских официра радо

²⁹⁹ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 73–74.

су свирале у четири руке. Као последња тачка уметничких женских посела, на клавиру су се свирала српска народна ора, валцери и чардаши, који су шездесетих година били веома модерни у Београду.³⁰⁰

У раскошним оријенталним салонима, од почетка новембра до јуна, пашиница Мејра је такође приређивала женска дружења, која су у време Бајрама била посебно свечана. Поред Српкиња из Београда, њене гошће су биле и жене аустријских официра из петроварадинског, панчевачког и земунског гарнизона. Гошће из Војводине само у данима великих снежних мећава нису долазиле, будући да лађе и чамци нису саобраћали између Земуна, Панчева и Београда.

Луксузни оријентални салони били су украшени скупоценим персијским ћилимима и предметима од порцелана, сребра, злата и ћилибара. Гошће су седеле на перјаним јастуцима од кадифе и атласа, типично турске зелене и црвене боје, који су били размештени по теписима и поду, са изузетком гошћи из Војводине, које су седеле на столицама, „ради својих великих мидера, који су представљали читаве оклопе“. Пашиница Мејра се у кући више облачила европски, али је турску ношњу са ферецом носила када је ишла у посете или примала госте.³⁰¹

Посела су трајала од 14.00 до 17.00 часова, а гошће су послуживане оријенталним јелима. Пашиница Мејра је „давала главни тон“: водила је конверзацију, најчешће на француском, али и на српском језику „испрекидано и несигурно“. Читала је лирске стихове француских романтичних песника, препричавала приче из француске или немачке књижевности. Свирала је клавир, виолину и гитару, певала, а изврсно је играла европске и оријенталне игре. Радо је певала песму *Сунце јарко, не сијаш једнако*. Београђанке су певале песме које су тада биле популарне у Србији, а гошће из Војводине су, поред старих

³⁰⁰ Исто, 70–71.

³⁰¹ Исто, 65–66.

српских и хрватских песама, радо изводиле и немачке и мађарске песме. Играле су се и чочечке игре. Војвођанке су волеле окретне игре, а посебно валцер који је и пашинаца одлично играла.³⁰²

За време боравка у Београду посела пашинаца Мејре посећивале су и новосадске глумице: песникиња Драга Дејановић³⁰³ и Драгана Данкулова, као и енглеске мисионарке Аделина Полина Ирби (Adeline Paulina Irby) и Џорџина Мјур Макензи (Georgina Muir Mackenzie).³⁰⁴ Свака гошћа је добијала на поклон корпу са јужним воћем, жутим шећером, ратлуком, бомбонама, мошус сапун, ружино уље и флашу финог западноевропског мириса. Већ сутрадан, јављале су се осуде због посете српских жена пашинаца: „Зар нас Турци хараше, клаше и вешаше вековима, а наше жене клањају се сад пашинаца и с њом лумпују као белосветске жене. Госпоје адамског колена, а пашинацини их гавази ноћу по махалама прате, као да су праве бећаруше. Е, овај се свет бели у црно окренуо и то га српске госпоје окренуле“.³⁰⁵

3.5.3. Мешовита посела

Поред женских посела – било да су имала просветитељску или уметничку функцију – постојала су и *мешовита посела*, на којима су присуствовали припадници оба пола. Будући да се овај вид салонског дружења највише приближава свом европском узору и да није ограничен само на припаднице женског пола, у њему се најбоље огледа социјална комплексност и

³⁰² Исто, 66–67.

³⁰³ Вид.: Gordana Stojaković, „Draga Dejanović”, у: *Znamenite žene Novog Sada*, ured. Gordana Stojaković, Futura publikacije, Novi Sad 2001, 100–102.

³⁰⁴ Аделина Ирби рођена је у Енглеској, где се и школовала. Путујући Европом, са својом пријатељицом мис Макензи, посетила је и балканске земље које су се у том периоду налазиле под Турском. По повратку у Лондон објавила је свој путопис *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe* 1867. године. Књигу је већ следеће године на српски превео Чедомил Мијатовић.

³⁰⁵ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 67.

функционално предназначење институције салона, када је реч о дворским, односно грађанским дружењима. Парадигматичне примере дворских мешовитих салона представљају посела Томаније и Јеврема Обреновић, кнегиње Персиде Карађорђевић, Анке Обреновић и краљице Наталије Обреновића. Овакав начин сагледавања уједно омогућава и хронолошко праћење салона код дворске елите у младој српској држави.

У Београду су први „мешовити“ салони или посела одржавани у кући Томаније и Јеврема Обреновића за време владавине кнеза Милоша, када су представљала и прикривени отпор његовој апсолутистичкој власти.³⁰⁶ Дом Јеврема Обреновића постао је први интелектуални кружок ондашњег Београда, где су се окупљали домаћи и инострани угледници и интелектуалци. Поред Димитрија и Христине Тирол, радо виђени гости били су: аустријски конзул на српском двору књижевник Антун Михановић, енглески конзул Џорџ Хоџес, попечитељ народног просвештенија Димитрије Давидовић, те професор Лицеја у Крагујевцу Исидор Стојановић. Полексија Димитријевић Стошић указује на то да овај кружок представља „зачетак уметничких посела у старом Београду“. Собе су биле простране, топле и богато осветљене милихерц свећама. На столу је увек било „пуно дивних слатких и сланих ђаконија“ за јело. На поселима се причало, читана су дела немачких и француских писаца, расправљало се о разним књижевним питањима. Јевремове кћери, Јелена, Симка и Анка, наизменично су на клавиру свирале са Христином Тирол.³⁰⁷

³⁰⁶ Господар Јеврем се 1832. са својом породицом преселио у Београд. Од своје браће, кнеза Милоша и господара Јована, био је најамбициознији у погледу просвећивања, што се очитује и у образовању његове деце. Имао је пет кћери (Јелену, Симку, Анку, Јекатрину и Стану) и сина јединца Милоша, који су код књижевника Димитрија Тирола учили француски и немачки језик, а његова супруга Христина подучавала их је лепом понашању. Вид.: „Јеврем Обреновић“, у: *Знаменити Срби 19. века*, уред. Андра Гавриловић, (репринт), Београд 1990, 23–24.

³⁰⁷ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 17–18.

На поселима се често разговарало на немачком језику. Константин Ранос³⁰⁸, који је био професор француског језика и књижевности синовима кнеза Милоша, Милану и Михаилу, на поселима је читао стихове француског песника Ламартина (Alphonse de Lamartine), чији је био лични пријатељ. Радо је говорио и о француским романтичним књижевницима, а одржао је и неколико предавања о старим грчким песникињама, а нарочито о Сафо. Посебну живост поселима давао је Антун Михановић, који је у част принцезе Анке, у коју је био заљубљен, написао сонет *Виђење* и песму *Камена дјева*. Последња је била компонована (Фердо Ливадић) и радо певана како у Србији тако и у Војводини током 19. века. У дому Јеврема Обреновића 1842. године свирао је познати виолиниста и директор Позоришног оркестра у Темишвару Михаил Јаборски 1842. године.³⁰⁹ Након Михановићевог одласка из Србије, и посела у дому Јеврема Обреновића изгубила су пређашњи полет, да би се након одласка Обреновића у емиграцију 1842. године и угасила.³¹⁰

Пример мешовитих салонских дружења пружају и посела кнегиње Персиде Карађорђевић, која је установљењем салона, односно уметничког посела, крајем 1850. године „укључила двор у област удаљену од политике – слободан простор већ изграђеног грађанског друштвеног живота“. Салон кнегиње Персиде, који се одржавао два пута недељно, захваљујући Матији Бану представљао је образовну институцију високог друштва, а кнегињи је омогућио „стварање сопственог дворског култа и сфере утицаја у држави“.³¹¹

Посела су одржавана од почетка септембра, па до краја јуна. Гости су послуживани ратлуком и црном кафеом, мешаним домаћим белим хлебом,

³⁰⁸ Бугарин Константин Ранос, родом из Пловдива, био је стипендиста српске владе на студијама у Паризу, а по повратку учитељ француског језика кнезу Михаилу и професор на београдским школама. Вид.: Владимир Стојанчевић, *Србија и Бугари 1804–1878*, Просвета, Београд 1988, 122–123, 254, 383.

³⁰⁹ П. П., „Театар и музика“, *Додатак Србским новинама*, бр. 19, (9. мај 1842), 76.

³¹⁰ Живана Војиновић, *Принцеза Анка. Скица за портрет Анке Обреновић, прве списатељице обновљене Србије*, Стубови културе, Београд 2010, 77–84.

³¹¹ К. Митровић, нав. дело, 318.

сиром, сувим месом, локумићима, татлијама, као и прженим бадемом и гурабијама. Све жене, а и сама кнегиња, биле су у богатој српској ношњи, украшене накитом, са изузетком жене Матије Бана, одевене по западноевропској моди.

Посела су била посвећена уметности, а све учеснице су имале прилику да покажу своје умеће. Певане су српске песме, свирао се клавир, читана је француска и немачка литература. Кнегиња Персида Карађорђевић се, поред свирања на клавиру, окушала и у компоновању и написала је *Румунско коло* за клавир.³¹² Клавир у четири руке радо су свирале Боса Лешјанин са Маријом Милутиновић или Катицом Даниловић, док је Маргарета Бан на клавиру свирала „само класичне ствари“.³¹³

Предмет разговора често су били догађаји из скорашње херојске прошлости, а пажња је посвећивана и познатим женама у светској историји. У салону су одржавана и научна излагања професора београдског Лицеја Константина Богдановића о кретању планета и Јосифа Панчића о ретким биљкама.³¹⁴ После 1855. посела је посећивао и Стеван Тодоровић, који је говорио о великим европским сликарима.

Социолошки профил гостију салона указује на то да су у почетку позиване личности које су породично биле везане за Карађорђевиће, потом државни службеници, као и жене и кћери највиших државних званичника. Но, временом је кнегиња проширила круг и на посела позивала кћери из угледних и богатих породица (Мише Атанасијевића, Хаџи Томе).³¹⁵

³¹² Композиција није сачувана. Јосиф Шлезингер ју је аранжирао за оркестар и у тој верзији изведена је на прослави у част краља Петра I. Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 63–64.

³¹³ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 53–63.

³¹⁴ К. Митровић, нав. дело, 318.

³¹⁵ Кнегиња Персида је позивала и најоданије пријатеље Обреновића, како би, као велики дипломата, за династију Карађорђевић привукла што већи број најугледнијих грађана.

Табела бр. 8: Социолошки профил гостију у салону Персиде Карађорђевић

Име и презиме	Друштвени положај	Улога на поселу
Марија Милутиновић	Супруга песника Симе Милутиновића Сарајлије, секретарица Вука С. Караџића у Бечу.	Читала поезију на немачком језику и српске епске песме у којима се огледају ликови српске жене; говорила о животу жена у Бечу; свирала клавир.
Боса (Симић) Лешјанин	Кћерка државног саветника Стојана Симића.	Свирала клавир.
Маргарета Бан	Супруга Матије Бана.	Свирала клавир.
Анка А. Ненадовић	Супруга државног саветника А. Ненадовића, кћерка начелника Шабачког округа Јове Белопољца.	Даровит говорник; препричавала догађаје из Првог и Другог српског устанка.
Милева Алимпић	Супруга официра Ранка Алимпића, сестра од ујака кнеза Михаила.	Даровит говорник.
Милица Вујовић	Супруга државног саветника Владислава Вујовића, сестра од ујака кнеза Михаила.	Певала старе српске песме.
Катица Даниловић Богићевић	Супруга првог ађутанта кнеза Александра.	Говорила о животима великих европских писаца и о улози жена у француском друштву у 18. веку; рецитовала поезију француских савремених песника; свирала клавир, харфу, гитару.
Константин Бранковић	Професор београдског Лицеја.	Говорио о знаменитим женама у светској историји, античким песницама и филозофима, вођама француске револуције, енциклопедистима, кретању појединих планета.
Јосиф Панчић	Професор београдског Лицеја.	Доносио ретке биљке и говорио о њима.
Стеван Тодоровић	Сликар и певач-аматер.	Говорио о европским сликарима, певао.
Љубомир Ненадовић	Књижевник и песник, професор на београдском Лицеју.	Читао је и говорио на поселима.
Матија Бан	Књижевник.	Читао одломке из својих дела, као и лирске стихове В. Игоа и Ћ. Леопардија; говорио о историји Дубровачке републике, а по жељи дама и о начину одевања отмених Дубровчанки у време ренесансе.

Мешовита посела, која је организовала Анка Обреновић, имала су уметничко-политички карактер: читане су песме и приче, свирало се на клавиру, виолини, харфи и гитари; говорило о домаћој и страномј политици. Посела су се завршавала у зору, јер су „жене безбрижно седеле поред својих мужева“.³¹⁶ Када се говорило о политици, разговор су водили мушкарци, али су учествовале и Анка Константиновић, Јермила Мима Обреновић и Катарина Ђорђевић Миловук, прва жена управник Више девојачке школе у Београду и супруга хоровође Београдског певачког друштва Милана Миловука.³¹⁷

Оваквим дружењима присуствовали су професори Лицеја, књижевници, уметници, официри, дипломате, представници Државног совјета и Касације. Тако је, на пример, у то време студент Медицинског факултета у Бечу Владан Ђорђевић на мешовитим поселима Анке Обреновић читао своје књижевне есеје. Анкиним позивима радо се одазивао и Али Риза-паша. За време боравка Корнелија Станковића у Београду, у мају и јуну 1861. године, Анка је приредила неколико уметничких шарених посела на којима се читало и расправљало о политици, а жене су свирале поред народних песама и „класичне ствари“ на виолини, гитари и клавиру. Анка Ненадовић је певала тада популарну песму *На престолу кадиџ седи, кадиџ Ал Рашид*, док је Анка Обреновић са К. Станковићем свирала у четири руке на клавиру. Гошће су са њим играле валцере и чардаше, а училе су га и да игра српска народна ора.³¹⁸

³¹⁶ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 77.

³¹⁷ Катарина Ђорђевић Миловук се школовала у Русији, где је завршила гимназију у Николајевну, а педагошки државни испит положила је на Универзитету у Одеси. Говорила је руски, француски, немачки и енглески, а имала је и изванредно музичко образовање. Написала је три уџбеника: *Педагогија* (1866), *Методика* (1866) и *Историја света у кратком прегледу за женскиње* (1899). Основала је Београдско женско друштво (1875), као и Женску радничку школу искључиво за девојке сиромашних родитеља. У Вишој женској школи основала је Женско музикално друштво (1889). На музичким вечерима Женског музикалног друштва окупљала се престоничка елита. Вид.: Латинка Перовић, „Модерност и патријархалност кроз призму женских институција: Виша женска школа (1863–1913)“, у: *Између анархије и аутократије. Српско друштво на прелазима векова (XIX–XXI)*, Хелсиншки одбор за људска права у Србији, Београд 2006, 294; Љиљана Станков, *Катарина Миловук (1844–1913) и женски покрет у Србији*, Педагошки музеј, Београд 2011, 7–9.

³¹⁸ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 77–76.

У време када се чинило да су у Београду уметничка посела на заласку, краљица Наталија Обреновић је у зиму 1895/96. отпочела са одржавањем истих. Посела је држала и у Београду и у Бијарицу, а посетиоци су биле најугледније личности из политичког, друштвеног и уметничког света. Међу гостима је био и познати књижевник Пјер Лоти (Pierre Loti).³¹⁹ Краљица је желела да овим поселима развесели свог сина, краља Александра, и да створи већи круг личних пријатеља за себе и њега, али и да „пркоси, не само своје бившем мужу, већ и кабинету Стојана Новаковића“.³²⁰ Краљица је примала недељом преподне и поподне, четвртом увече, а суботом увече организовани су балови. Недељом преподне посећивале су је најинтимније званице са породицама. Долазили су и угледни београдски трговци са својим супругама и кћерима да поздраве краљицу. Посете недељом преподне биле су кратке и куртоазне.³²¹ На недељна поподневна посела, која су трајала од 17.00 до 20.00 часова, долазили су најугледнији Београђани са својим породицама. Присутне су увек биле и краљичине дворске даме. Посела су одржавана у великом новом двору, „са музиком и игранком“.³²² Краљица Наталија није слала посебне позивнице за салонска дружења, већ је у новинама оглашавано да су „врата њеног салона отворена недељом поподне за жене Београда“, чиме је био наглашен грађански концепт салонских дружења.³²³ На поселима се разговарало о уметности и књижевности, позоришту, политици. Краљица је указивала на значај образовања женске деце. Са младим девојкама је говорила о „савременој моди у Европи и њеној примени у Србији, као и о савременој европској музици“. Првакиње народног позоришта у Београду Милка Гргурова, Вела Нигринова и глумац Милорад Гавриловић рецитовали су уметничке и народне песме.³²⁴

³¹⁹ Право име му је било Julien Viaud (1850–1923). Био је морнарички официр и књижевник.

³²⁰ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 86.

³²¹ Вид.: Љубинка Трговчевић, „Прича једне краљице“, у: Наталија Обреновић, *Моје успомене*, прир. Љубинка Трговчевић, Српска књижевна задруга Београд, Будућност Нови Сад, 2006, 36–37.

³²² П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 89.

³²³ А. Столић, „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“, 345–346.

³²⁴ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 89.



Краљица Наталија Обреновић (1859–1941) (преузето са интернета)



Салон краљице Наталије Обреновић (преузето са интернета)



Милан Миловук: *Natalie*, Quadrille pour le Piano (МИ САНУ XIV Ан-700)



Тереза Викс (Viksz Teréztől): *Natalia*, Polka Mazur

Вечерња примања, позната као „вечеринке“, почињала су у 20.00 и трајала све до поноћи, а некада и до два часа. Приређиване су једном недељно, најчешће четвртком. На њима није било представника стране дипломатије. Иако се на оваквим „вечеринкама“ играло, оне су биле знатно интимније од балова. „Вечеринке“ су увек отворане новим играма, које је краљица Наталија видела у Паризу, а игране су и модерне окретне игре: ланс, валцер, кадрил, полка. На репертоару су била и ора, које је краљица изузетно волела.³²⁵

Мешовита посела била су заступљена и у грађанском слоју. Након абдикације кнеза Милоша (1839) посела су одржавана у дому Матије и Маргарете Бан, као и Теодора и Јелинке Хербез.³²⁶ И код Банових и код Хербезових препознајемо европски модел салонских дружења. Салони књижевника Матије Бана и његове супруге Маргарете по садржају су одговарали дворским уметничким поселима. Кућа Банових била је опремљена намештајем из Новог Сада, Пеште и Беча. Бан је свако посело отворио краћим говором, у којем је поздрављао своје госте, а потом је његова супруга свирала на клавиру разне салонске композиције. Често је свирала у четири руке са својим гошћама (Маријом С. Милутиновић, Машинком Ненадовић, Босом Лешјанин Симић). Катица Даниловић Богићевић и Цајка Протић Ресавац, једине жене које су у то време у Београду свирале гитару, такође су музицирале на поселима.

Поред музичког дела програма Бан је читао своје песме, као и одломке из драма. Будући да је редовно пратио ондашњу европску штампу, живо је са званицама разговарао о политици. Након удаје Банове најстарије кћери Полексије за академског сликара Стевана Тодоровића, посела у дому Банових постала су стециште младих. Одевен по последњој бечкој моди Тодоровић је својим угледом и понашањем, а пре свега свестраном ангажованошћу као

³²⁵ Исто, 90–91.

³²⁶ К. Митровић, нав. дело, 317.

уметник и спортиста, уживао дивљење код београдске омладине.³²⁷ Тако су, захваљујући Тодоровићу, Банову кућу посећивали и познати сликари Владислав Тителбах и Паја Јовановић.

Уметничка посела у Бановом дому могу се означити и као „универзитетска“, будући да су их посећивали угледни београдски професори: Јосиф Панчић, затим Константин Бранковић, који је популарним језиком говорио о темама из педагогије, психологије и логике. Своје песме и приче читали су Јован Јовановић Змај, Љуба Ненадовић, Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ. Бан је на уметничка посела позивао и младе, неафирмисане, књижевнике, да их „лансира као писце почетнике“.³²⁸ Радо је угошћавао и Вука Стефановића Караџића, као и чланове његове породице. Посела код Банових посећивале су и песникиња Милица Стојадиновић Српкиња, која је читала своје стихове, као и глумице новосадског позоришта Драга Дејановић и Драгиња Данкулов. Било је ту и говора о потреби да се у Београду оснује стално позориште, са школованим глумцима из Србије и Војводине. Бан је новчано помагао разне дилетантске позоришне групе, а заједно са Анком Константиновић Обреновић утицао је на кнеза Михаила, да покрене зидање сталног позоришта у Београду.³²⁹

Салонска дружења код доктора Теодора Хербеза и његове супруге Јеленке организована су у великој отменој кући, намештеној покућством из Беча, у вечерњим часовима, а посебно у зимском периоду.³³⁰ У својим луксузним салонима – „плавом венецијанском салону, бордо плишаном и

³²⁷ Полексија Бан је код С. Тодоровића учила цртање. Вид.: Никола Кусовац, Милена Врбашки, Вера Грујић, Вања Краут, *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, Народни музеј Београд, Галерија Матице српске Нови Сад, 2002, 31.

³²⁸ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 41–43.

³²⁹ Исто.

³³⁰ Школован у Падови, где је докторирао право, попечитељ народних српских финансија Теодор Хербез се након боравка у Русији настанио у Србији, где је у конаку кнеза Милоша упознао своју будућу супругу Јеленку, која је претходно била љубавница кнеза Милоша. Јеленка је у народу била позната као „мала госпоја“, будући да је била незаконита жена кнеза Милоша, за разлику од „велике госпоје“ кнегиње Љубице. П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 24.

салону француског стила“ – Хербезови су примали домаће и стране угледне госте. Госпођа Јеленка је представљала узор за угледне београдске госпође: говорила је турски и румунски, а супруг јој је омогућио часове из француског и немачког језика и из клавира. Својим поселима доприносила је угледу супруга и ширила мрежу друштвених контаката. Обучена по „последњој европској моди“, ³³¹ свирала је клавир и забављала госте. На њеним поселима окупљали су се припадници дворске елите, интелектуалци, уметници, политичари, војни часници. ³³² Разговарало се о политици, књижевности, свирало се и певало, а играле су се и окретне игре. Нарочито су била популарна ора. ³³³

Почетком седамдесетих година 19. века, посела из дворских и господских луксузних салона прелазе и у скромније грађанске домове београдских интелектуалаца. У кући професора Гаврила Витковића ³³⁴ и његове супруге Лујзе два пута недељно одржавана су посела на којима су читана популарна домаћа дела научног и уметничког карактера, а расправљало се и о „савременим политичким доктринама новониклог социјализма у Европи“. ³³⁵ На овим поселима међу гостима су били: политичар и зачетник социјализма код

³³¹ Прва је у Београду носила црне лаковане плитке ципеле са црном моаре машницом на врху прстију, а прва је увела и правило да се уз европску вечерњу тоалету носе глазе рукавице.

³³² На посела у кућу Хербезових долазили су и кнез Михаило, Анка Константиновић Обреновић, као и њене сестре од стрица Јермила и Анастасија Обреновић, председник Државног совјета Стојан Симић са супругом Стеваном, члан Државног совјета Лаза Зубан са супругом, професори београдског Лицеја Константин Ранос, Константин Бранковић, Јосиф Панчић, књижевник и дипломата Матија Бан са супругом Маргаретом, капетан Миша Анастасијевић са супругом, Рајко и Милоје Лешјанин са супругама, дипломата Коста Магазиновић.

³³³ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 23–31.

³³⁴ Гаврило Витковић (1829/30–1902), професор и историчар. У Будиму је завршио основну и средњу школу, а техничке науке је слушао на Универзитету у Пешти. Као ђак био је члан дружине омладинаца, окупљених око Светозара Милетића. У Србију је прешао 1855. Радио је као професор рачунице, историје света и историје Срба, земљописа, космографије и практичне геометрије у гимназијама у Крагујевцу и Београду. Петар В. Крстић, „Витковић, Гаврило“, у: *Српски биографски речник*, књ. 2, гл. уред. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2006, 228–229.

³³⁵ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 78.

Срба Светозар Марковић и његов брат Јеврем, песник Милан Кујунџић (Абердар) и универзитетски професор Глигорије Гига Гершић,³³⁶ књижевник Милован Глишић, један од твораца радикалне странке Раша Милошевић и многи други.³³⁷

Читали су се војвођански и београдски политички дневни листови, дискутовало се о актуелним питањима. У преводу су читани фрагменти из дела савремених француских, руских и немачких писаца реалиста. Лујза Витковић и њена сестра Јелена³³⁸ живо су дискутовале и свирале на клавиру, а руске романсе су први пут певане и свиране у Београду управо у дому Витковићевих. На поселима су присуствовале и прве српске социјалисткиње – сестре Милица и Анка Нинковић, родом из Новог Сада.³³⁹ Оне су говориле о руским социјалисткињама, које су због своје политичке активности морале емигрирати у Швајцарску. Крајем седамдесетих година овом кружоку прикључује се и прва жена лекар у Србији Драга Љочић, која доводи и своју колегиницу Немицу

³³⁶ Глигорије Гершић (1842–1918), правник, политичар и универзитетски професор. Студирао је право у Бечу и Пешти. Један је од оснивача омладинске дружине „Преодница“ и Уједињене омладине српске – писац њених статута и декларација, цењени говорник и предавач, као и редовни члан Матице српске. Био је Милетићев најактивнији сарадник у *Србском дневнику* и *Застави*. Љубомирка Кркљуш, „Гершић, Глигорије Гига“, у: *Српски биографски речник*, књ. 2, гл. уред. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2006, 677–679.

³³⁷ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 78.

³³⁸ Јелена (Јелка, Илка), рођ. Бајић, била је супруга Јована Андрејевића Јолеса, а после његове смрти удала се за официра Јеврема Марковића. Јеврем је 1878. осуђен да је као потпуковник учествовао у Тополској буни и стрељан је. Његова супруга Илка одлучила је да се освети краљу Милану Обреновићу и 11. октобра 1882. пуцала је на њега у Саборној цркви, али га није погодила. Осуђена је на смрт, а потом јој је казна замењена двадесетогодишњом робијом. Умрла је у затвору у Пожаревцу, под неразјашњеним околностима. Богдан Т. Станојев, „Марковић, Јелена – Јелка Илка“, у: *Енциклопедија Новог Сада*, књ. 14, гл. уред. Душан Попов, Нови Сад 1999, 88.

³³⁹ Отац им је био Петар Нинковић, професор и директор Српске православне гимназије и уредник конзервативног листа *Србобран*. По завршетку основне школе, приватно су училе гимназију. Биле су прве активисткиње Уједињене омладине српске. Одушевљавале су се социјалистичким идејама Светозара Марковића, који им је био учитељ. Студирале су педагогију у Цириху, тадашњем европском центру социјалистичке мисли. Gordana Stojaković, „Milica i Anka Ninković“, у: *Znamenite žene Novog Sada*, ured. Gordana Stojaković, Futura publikacije, Novi Sad 2001, 115–117.

Марију Зиболд.³⁴⁰ По личном исказу, који је дала П. Димитријевић Стошић, Марија Зиболд је на поселима прочитала неколико чланака чувеног немачког социјалисте Августа Бебела (August Bebel), о социјалном положају радника у Немачкој и Енглеској и о њиховом социјалном осигурању. Са Драгом Љочић, на поселима је читала чланке, који су објављивани у феминистичком листу *Будућност жена*, који је излазио у Женеву.³⁴¹

Други српски грађански дом, у којем се разговарало о политици, науци и књижевности, припадао је Јеврему и Јелени Илки Марковић.³⁴² Као и код Витковића, посела су трајала „уз добро послужење и свирање, до зоре, а каткада и до јутра“.³⁴³ На клавиру су свиране српске песме, као и француске и руске романсе. Свирале су Лујза и Илка, као и Милица и Анка Нинковић. Када је био присутан, певао је чувени професор и певач Глигорије Гига Гершић. Посела су код Марковићевих одржавана све до јуна 1876. године, када је Јеврем отишао у рат против Турака. За време ратова за независност Србије, посела нису одржавана ни у дому Марковићевих, ни код Витковића.³⁴⁴

Посела у домовима породица Витковић и Марковић указују на другачије образовне и културне циљеве оваквих дружења, што се огледа како у избору гостију тако и у садржају посела. По свему судећи, оваква окупљања била су жаришта нових социјалистичких идеја. На оваквим поселима, жене су активно расправљале о актуелним политичким, социјалним и економским питањима, о положају жене у друштву и нису се устручавале да јавно делују. Њихово

³⁴⁰ Марија Фјодоровна Зиболд (1849–1939), рођена је у немачкој протестантској породици у Риги. Медицину је завршила у Цириху, где је упознала Николу Пашића. У време српско-турског рата (1876) дошла је као добровољац у Београд, где је са мањим прекидима живела до краја живота. *Споменица Београдског женског друштва 1876–1926*, Београд 1926, 81, 142; *Споменица Српског лекарског друштва 1872–1972*, Београд 1972, 121, 227.

³⁴¹ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 80.

³⁴² Gordana Stojaković, „Jelena Ilka Marković“, у: *Znamenite žene Novog Sada*, ured. Gordana Stojaković, Futura publikacije, Novi Sad 2001, 103–105.

³⁴³ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 82.

³⁴⁴ Пуковник Јеврем Марковић стрељан је у мају 1878. године, јер је био оптужен да је учествовао у Тополској буни. Г. Витковић је држао посела од новембра 1879. до 1882. године. Илка Марковић више није присуствовала овим поселима.

политичко опредељење огледало се и у забавном делу дружења, испуњеном певањем српских, руских и француских песама.

У градском миљеу и кафане су неретко имале „заменску улогу“ институције салона. У њима су се окупљали само мушкарци, па је била искључена могућност склапања мушко-женских познанстава, као што је била искључена и функција домаћице као централне личности у салону. Оваква дружења одвијала су се у јавном простору, а свако је морао да плати конзумацију. Учеснике су повезивала заједничка интересовања. Од музике су били присутни ансамбли (најчешће дувачки или тамбурашки састави), који су свирали популарни репертоар. Нека на овом месту буду поменути састанци Књижевно-уметничке заједнице, основане 17. марта 1892. у Београду на иницијативу професора и књижевника Андре Гавриловића. Први председник био је књижевник Милан Милићевић, а Јосиф Маринковић и Даворин Јенко су такође били чланови ове заједнице. Састанци су се одржавали у Малој пивари, а потом у пивници „Коларац“ сваке суботе. После вечере, читало се и дискутовало, певале су се севдалинке, а када би „Јанко Веселиновић својим громким гласом запевао, тресла се цела пивница Коларац“. Ова књижевна заједница је постојала све до 1897. године, до када је одржано око 80 састанака.³⁴⁵

Будући да у јавном животу није било много прилика да се слуша музика, музицирање у салону представљало је допуну, а у мањим срединама замену за јавне концерте. Приватни салон је у својим различитим појавностима, било да је био ограничен на разговор уз кафу, или је подразумевао шири програм (музика,

³⁴⁵ П. Димитријевић Стошић, нав. дело, 105. Вид. и: Станиша Војиновић, „Књижевно-уметничка заједница (1892–1896)“, *Књижевна историја*, бр. 136, Београд 2008, 741–762.

певање, рецитација, плесови, размена патриотских идеја), надомештао недостатак јавних удружења и професионалних институција, које су се у то време тек почеле развијати. Предуслови за њихов развој и егзистенцију сазревали су постепено: свест о њиховој неопходности, организаторски и технички предуслови, снаге за реализацију, а пре свега политичке и правне могућности.

И старији, а пре свега млађи људи, желели су да се виђају у једном ширем кругу, да међусобно разговарају, забављају се, плешу, музицирају, играју друштвене игре, склапају нова познанстава. Поред клавира, у салонима дворске и грађанске елите музицирало се и на виолини, харфи и гитари. Омиљени вид музицирања било је четвороручно свирање на клавиру. У репертоару кућног музицирања одомаћили су се плесови, маршеви, песме, композиције са националним елементима, као и ефектне оперске увертире и мелодичне арије. Дружења су обично завршавана свирањем и играњем српских народних, као и модерних европских окретних игара. Салони свих врста несумњиво су ојачавали друштвену свест, образовање и јавно мишљење, што је допринело побољшању музичког образовања грађанства.

С друге стране, посредством салона просвећене грађанке конституисале су нову улогу жене у друштву. Модерна појавност жене, истина мали број њих, раскинула је са дотадашњим традицијама у којима су оне везиване само за породицу и успоставила нове критеријуме засноване на образовању и интелектуалним потенцијалима.³⁴⁶ Самоувереност жена и њихов улазак у јавни живот имали су у то време, у атмосфери бивших конвенција и предрасуда, битну улогу. Било је значајно прескочити баријере менталитета, образовања, те друштвених и економских конвенција.

³⁴⁶ К. Митровић, нав. дело, 317–318.

Од извођача ка делу

Из угла публике

Народни призив

**Класичари и романтичари у салонском репертоару –
интернационални феномен**

4. Функције салонске музике

Циљ анализе музичког дела није био да се процени уметнички квалитет или неквалитет салонске музике, како би се одвојиле вредније од мање успешних композиција. Много је важније имати у виду да уметнички квалитет код тадашњих конзумената (извођача и слушалаца) салонских композиција није имао одлучујућу улогу. Салонска музика је имала своје специфичне карактеристике, о којима ће у овом поглављу бити више речи, а које су биле привлачне како слушаоцима тако и извођачима.

Ако знамо да је у 19. веку салонска музика широм Европе доживела праву експанзију на музичком тржишту, те да је објављивана из економских интереса, отвара се низ питања: који су квалитети били неопходни да би салонска композиција привукла публику, коју функцију је салонска музика требало да испуни да би имала добру прођу на музичком тржишту и како се то одражавало на фактуру дела? Питање је и: може ли се наведена повезаност са „сврхом“ конкретно доказати? Управо стога, анализа музичког дела се не исцрпљује „класичном“ анализом нотног текста, „већ захтева испитивање везе са употребним контекстом“.³⁴⁷ Она не трага више за естетским вредностима у музичкој фактури, већ за квалитетима и одликама које нека музика мора имати да би испунила своју сврху и функцију. Да би се избегли могући неспоразуми, одвојен је *квалитет* као иманентна особина, односно као карактеристика музичке фактуре која се може описати уз помоћ анализе музичког дела, и *вредност* у социолошком смислу, која се у одређеном кругу људи може разумети као естетска преференца.

Чињеница је да се синтагма *салонска музика* у 19. веку појављује као ознака за врсту музике. Већ раних тридесетих година 19. века, а касније све више, у рецензијама о салонској музици среће се ознака „салонски стил“ или да

³⁴⁷ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 256.

је дело компоновано у „правом салонском стилу“, у „слатком салонском стилу“ или „модерном салонском стилу“. Све то показује да су у 19. веку постојали музички критеријуми који су дозвољавали да се говори о салонском стилу. Тиме је имплицирано да композиције, које су објављиване као салонска музика или су тако биле одређене у рецензијама, одговарају специфичним музичким нормама, које су се опет морале развити у тесној вези са потребама рецепијената. Стога ће салонске композиције бити осветљене у интерактивном односу на релацији: музичко дело – извођач – публика – музичка критика.

4.1. Од извођача ка делу

Гледано из аспекта извођача, салонске композиције се могу поделити на технички једноставне и сложене, односно захтевне. Технички једноставна салонска дела музиколог Андреас Балштет је, према чланку непознатог аутора у часопису *Neue Zeitschrift für Musik* (1864), означио као „храну за дилетанте нижег нивоа“ или салонску музику „за леву руку“, а изразито виртуозне и технички захтевне композиције као „виртуозну параду“, односно салонску музику „за десну руку“.³⁴⁸ Интересантно је да је на сличну поделу салонске музике 1886. године указао и Роберт Толингер у листу *Гудало*, означавајући једноставна салонска дела као „банална“, а виртуозна као „хектично махнита“. Заједнички именитељ обема врстама је „дилетантство“. Толингер пише да „модерно глазботворство продукује много доброг и одабраног, али то добро и одабрано пребујава она злосретна продукција, којој је отац: просто дилетантство, а мати: баналност и хектичава махнитост“.³⁴⁹

³⁴⁸ Исто, 258–281.

³⁴⁹ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези глазбе“, 128–129.

Један од битних услова за успех салонских композиција на музичком тржишту односио се на техничку једноставност и доступност аматерима, чија је извођачка техника била ограничена. Салонске композиције су у рекламама издавача музикалија најчешће биле окарактерисане као „средње тешке“, а биле су намењене не само аматерима већ и деци. У грађанским породицама било је пожељно да деца што је могуће пре буду у могућности да нешто одсвирају пред родитељима и гостима. Родитељи су желели да кроз музицирање кћерки и синова створе друштвено пожељну слику о музицирању у породици. Што су деца раније могла приказати своје музичко умеће, утолико боље за породицу. Тиме се демонстрирала припадност добром друштву, а породица је социјално тријумфовала у кругу познаника.

Наставници нису благонаклоно гледали на ову појаву и жалили су се да родитељи не могу дочекати да њихово дете може да нешто одсвира. Херман Аберт (Hermann Abert) је разочарано закључио да „више не важи да музику треба волети, већ вежбати по сваку цену, како би другима могло да се демонстрира сопствено умеће“.³⁵⁰ Ни наши музички писци нису заостајали за својим иностраним колегама. Драгутин Блажек је писао да је музика подређена „нижим сврхама“, истичући да родитељи у уметности више не траже средство за васпитање, већ да им је једини циљ „да дете толико научи свирати, да се може у присуству цењених гостију или рођака репродуцирати“.³⁵¹

Техничка доступност и пријемчивост композиције очитовали су се кроз четири елемента: хомофони слог, стереотипну пратњу засновану на фигурама које се понављају, једноставну хармонизацију и форму базирану на варијацијама и понављањима. Хомофони слог је карактеристична одлика већине салонских комада. Једноставност клавирске фактуре огледа се у прегледној и једноставној акордској пратњи, а у рецензијама се често критички указује баш

³⁵⁰ Hermann Abert, „Musikalischer Dilettantismus“, *Neue Musik-Zeitung*, XXII, 1901, 241.

Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 260.

³⁵¹ Драгутин Блажек, „Музичка уметност у моди и занату“, *Јавор*, 1889, XVI, 14, 221–222.

на „тривијалну акордску пратњу“ композиција. Хуго Риман је указао на два типа пратње у салонској музици: *плесни* (басов тон и акорди, пример бр. 8) и *ноктурновски* (разломљени акорди у таласастом кретању, пример бр. 9).³⁵²

Пример бр. 8: Исидор Бајић, *Споменак* (Petit mazurka), т. 1–8.

The image shows a musical score for a piece titled "Spomenak" (Petit mazurka) by Isidor Bajic. The score is in 3/4 time and is marked "Vivace" and "8va". It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The bass line is composed of chords, and the treble line has a melodic line. The key signature has one sharp (F#).

Плесни тип пратње је, као што и име каже, карактеристичан за репертоар интернационалних салонских плесова, али и маршева, док се ноктурновски тип среће код варијација, фантазија или карактерних комада. У једном комаду може доминирати један тип пратње до краја дела, што је често случај када је реч о играчким жанровима. Међутим, типови пратње се неретко смењују или се основни вид модификује.

³⁵² Hugo Riemann, „Salonmusik“, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, 798.

Пример бр. 9: Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 22–25.

Andante

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

У салонској музици пратња је истовремено била повезана са хармонијом, која се ограничавала на блиске тоналитете, у чему су критичари такође видели недостатак. Е. Ханслик је говорио о „маси лагане музичке белетристике за салонске потребе“, указујући на то да се ту нигде „кроз бољу хармонизацију, нову каденцу, финију модулацију не одступа од зацртане главне стазе“.³⁵³ Међутим, оно што је за критичаре и рецензенте било предмет подсмеха, за извођаче је представљало техничку поједностављеност *par excellence*. Једном навежбава фигурирана пратња, као и очекивана хармонизација, омогућавали су извођачу да брзо савлада не само одређену композицију већ и многа друга дела сличне фактуре.

Када је реч о форми, један рецензент је у часопису *Neue Zeitschrift für Musik* критички приметио да је код салонских композиција „највећим делом реч о преписаним понављањима“.³⁵⁴ Велики број салонских комада има форму песме

³⁵³ Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Wien 1870 (= Geschichte des Concertwesens in Wien, II. Theil), 33. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 266.

³⁵⁴ *NZfM*, XXII, 1845, 109. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 263.

или ронда, што указује на то да се поред једног или више контрастирајућих одсека основни материјал увек понавља. Поред тога, бројне салонске композиције почивају на форми варијација на једну или више тема. То су пре свега виртуозне салонске варијације, фантазије и потпурији.

Анализа: Александар Морфидис Нисис, *La favorite*, полка

Ова салонска полка је изразито хомофоне фактуре, са мелодијом у десној и акордском пратњом у левој руци. Оваква подела на две равни – мелодију и пратњу – задржана је до краја дела. Полка је компонована у форми троделне песме – да Саро. Гледано технички, лева рука је ограничена на једноставну акордску пратњу, док десна доноси мелодију, која је само на појединим местима „обогаћена“ двозвучима и октавним удвајањем. Стереотипна „формула“ у пратњи, која се стално понавља, омогућава извођачу да брзо овлада целим комадом.

Пример бр. 10: Александар Морфидис Нисис, *La favorite*, т. 1–4.

Polka-Mazanka



Пример бр. 10а: Trio, т. 25–28.

Trio



И у популарним обрадама народних и грађанских песама за глас и клавир, клавирска пратња је сведена: једноставне хомофоне фактуре, са

„школским“ хармонизацијама које остају у дијатонским оквирима. Песме најчешће имају строфичну форму, што значајно доприноси њиховој пријемчивости. Интересантно је и да су француски издавачи музикалија од композитора романси, које су у то време биле веома популарне и радо извођене у салонима, захтевали краћа и једноставнија дела, са „сиромашном“ клавирском пратњом и са „што је могуће мање модулација“. Тоналитет није био унапред одређен, али се очекивало да не прелази више од три предзнака.³⁵⁵ Међутим, чини се да код наших композитора техничка поједностављеност није увек и само имала за циљ „доступност“ музичким аматерима, а самим тим и бољи пласман на тржишту музикалија. Композитори су неретко сами указивали на то да су у обради народних мелодија настојали да их сачувају у њиховој изворној варијанти. Корнелије Станковић у предговору своје збирке *Србске народне песме* (1863) – која садржи народне песме обрађене за клавир, глас и клавир и мушки хор – истиче: „У овом послу главно ми је било да сачувам чисту мелодију народну, како сам чинио и у другим народним песмама, које сам до сада издао за певање и клавир“.³⁵⁶ Станковићеве песме за глас и клавир су строфичне, а неке имају и рефрен. Хармонски језик остаје у „класичним“ тоналним оквирима: углавном користи акорде главних ступњева у основном положају или обртајима, доминантни септакорд и његове обртаје, док су везе споредних ступњева ређе заступљене.³⁵⁷ Клавирска пратња је хомофона и једноставна, а у горњој деоници је удвојена мелодија гласа.

³⁵⁵ *NZfM*, XVII, 1842, 113. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 33.

³⁵⁶ М. Кокановић, „Клавирска музика Корнелија Станковића“, 18.

³⁵⁷ Вид.: Zija Kučukalić, *Srpska romantična solo pesma*, Svjetlost, Sarajevo 1975, 35–43; Богдан Таковић, „Српске народне песме – штампане збирке Корнелија Станковића“, 17–21.

Пример бр. 11: Корнелије Станковић, *Ај, сјела мома на пенџеру*, т. 1–4.³⁵⁸

Andante con anima

Aj, sje-la mo - ma na pen - dze - ru - mo - re sje - la

И Јован Пачу је у чланку „О нашој музици“, објављеном у чешком музичком листу *Hudbeni listy*, јасно показао тежњу да у својим композицијама буде што ближе „народној уметности“. Пачу не искључује могућност да хармонизације народних мелодија буду сложеније и разноврсније, али се пита да ли би у том случају оне задржале „своје природно својство“.

Што се тиче хармоније народних песама, може се рећи, да је посве проста, јер пратња није друго, него кретање на првом ступњу с прелазом на доминанту. Не да се порећи, да се за напеве народне неби дала употребити разна хармонија, али је питање неби-ли песме при том изгубиле од свог природног својства, дакле управо то, што их чини песмама народним. Лако кретање мелодије, проста хармонија и обим једноставан то су та три стуба, на којима почивају сва својства народних песама (подвукла М. Кокановић Марковић).³⁵⁹

С друге стране, функција виртуозних салонских комада на први поглед била је у супротности са претходно описаним једноставним композицијама. У првом плану био је циљ да се достигне одређени степен пијанистичког умећа, како би се могло заблистати пред аудиторијумом. Композитори салонске музике често су посезали за карактеристичним виртуозним манирима и ефектним средствима као што су: тремоло, укрштање леве и десне руке,

³⁵⁸ *Србске народне песме*, књига I, посвећене кнезу Михаилу III Обреновићу (1862).

³⁵⁹ Према: Драгутин Блажек, „Бранково коло од др. Ј. Пачу-а“, *Јавор*, 1884, XI, 19, 601–604.

арпеђирани акорди, брзи пасажии, удвајање мелодије у октавама, терцама и секстама, репетирани тонови, октаве или акорди, дупли предударии и слично. Један од карактеристичних виртуозних манира односио се на украшавање мелодије трилерима. Брзина извођења трилера, на пример, такође је била у функцији демонстрирања виртуозитета извођача.

Неретко су већ на почетку дела излагане мелодије широког тонског обима, чиме се показивало да извођач, као виртуоз у правом смислу те речи, обухвата целу клавијатуру. Синхроно свирање обе руке у екстремним лагама омогућавало је да публика може и видети колико су удаљене руке извођача на клавијатури. Дакле, потврда одређеног нивоа владања инструментом могла се и објективно сагледати, односно чути (брзина свирања композиције, разне техничке бравуре) и видети (телесни покрети за време свирања, укрштање руку).

Међутим, виртуозни елементи нису се ограничавали само на фактуру, већ и на форму салонских комада. Већина салонских композиција имала је ефектни уводни и бравурозни завршни одсек, независно од основне форме. Помпезни увод имао је функцију да скрене пажњу слушалаца на композицију. И ако би у неким делима изостао увод, композитори су се ретко одрицали виртуозног завршетка дела.

Карактеристичан пример представља почетак полке *Reflets du printemps*, ор. 6 Славе Атанасијевић. Дело је отворено ефектним уводом, који се поново јавља у репризи одсека *A*. Већ на самом почетку испољавају се виртуозне амбиције композиторке: симултано свирање удвојених октава и акордских блокова у *ff* динамици, уз примену *sforzata*, као и виртуозно пасажно кретање.³⁶⁰

³⁶⁰ Уп. Д. Јеремић Молнар, нав. дело, 190.

Пример бр. 12: Слава Атанасијевић, *Reflets du printemps*, ор. 6, т. 1–20.

Energico.
sf
ff Ped. *
f

leggiero

Allegro grazioso.
p
Ped. *

И у песмама за глас и клавир, композитори су радо посезали за ефектним клавирским завршетком композиције. Песма *Ал' је леп овај свет* Милеве Константиновић завршава се ефектном кадентом, коју доноси клавир у темпу *Maestoso*.

Пример бр. 13: Милева Константиновић, *Ал' леп овај свет*, т. 21–28.

пе - ва не - знам гди ов - де ср - це ов - де

ти.

colla parte

Maestoso.

tutta forza

rall.....

stentate

Ако погледамо вероватно најпопуларнији салонски комад код нас у 19. веку, клавирске варијације на тему песме *Што се боре мисли моје* Корнелија Станковића, уочићемо низ карактеристика виртуозног манира. Пре свега, дело је писано у форми теме са варијацијама на популарну грађанску песму. Попут француских узора, садржи: увод, тему, пет виртуозних варијација и коду. Тема је изложена у уводу, чиме се слушаоцу већ на самом почетку дела открива шта га очекује у композицији.³⁶¹ У варијацијама је евидентан „пораст динамичке температуре“ идући према крају дела, уситњавањем нотних вредности и усложњавањем клавирске фактуре, која пред извођача поставља све сложеније техничке захтеве.

³⁶¹ Већ тридесетих година 19. века, у делима француских салонских композитора, био је коришћен манир да се у уводу композиција наговести или изложи основни тематски материјал.

Тако, на пример, у првој варијацији Станковић доноси тему у акордима, који су ритмизовани у секстолама (пример бр. 14); у трећој варијацији могу се пратити три равни – мелодија у дисканту, која је украшена трилером, док је левој руци поверена пратња базирана на разломљеним акордима (пример бр. 14а). У петој варијацији мелодија је премештена у леву руку, док десна рука доноси шеснаестинске фигурације (пример бр. 14б).

Пример бр. 14: Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 34–35.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).
 The first system (top) has a right hand with sixteenth-note chords grouped in sextuplets, indicated by a bracket with the number '6'. The left hand plays a simple eighth-note bass line. A dynamic marking 'p' is present in the right hand. Pedal markings 'Ped.' and a fermata symbol are located in the left hand.
 The second system (bottom) has a right hand with sixteenth-note chords. The left hand plays a more complex eighth-note bass line. A dynamic marking 'p' is present in the right hand. Pedal markings 'Ped.' and a fermata symbol are located in the left hand.

Пример бр. 14а: т. 58–59.

Two systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a rapid, arpeggiated sixteenth-note pattern with accents. The bass staff contains a slower, more melodic line with slurs and accents. The first system is marked "Ped." and the second system is marked "Ped." and has an asterisk at the end.

Пример бр. 14б: т. 81–82.

A single system of piano music with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, marked "pp e legato". The bass staff has a marcato accompaniment with slurs and accents, marked "marcato la melodia".

За виртуозну салонску музику карактеристична је синтеза виртуозности и техничке пријемчивости. Упркос наведеним виртуозним елементима салонски комади су у већини случајева остајали доступни и аматерима, захваљујући пре свега: „природно повољним“ (под прстима) пасажима у десној руци, понављању виртуозних „формула“ у виду разломљених акорада, које су имале сличан универзални карактер попут фигура у пратњи. Лева рука, која увек свира у метру, обезбеђује подршку која свирачу омогућава да и приликом, на пример

децимола, „не изгуби“ такт. Олакшицу при извођењу неких композиција омогућавао је и релативно умерен темпо, који је и код брзих пасажа угодан за свирање (нпр. *Andante* код анализираних дела С. Атанасијевић и К. Станковића).

Зашто је баш виртуозитет коришћен као средство друштвеног рангирања, на пример, кћери из грађанских породица? Несумњив утицај имали су концертирајући виртуози који су тридесетих и четрдесетих година 19. века са светским успесима допринели порасту популарности клавирског музицирања, а уживали су и јавно дивљење.³⁶²

Касније, почев од педесетих година 19. века, и Срби су имали могућност да „славе“ своје „вештаке на гласовиру и гуслама“. У ондашњој штампи писано је о концертима „нашег одабраног виртуоза“ Корнелија Станковића, који се „не мора постидети од других страних концерата“.³⁶³ Уметници су поздрављани овацијама и „овенчавани“ венцима и цвећем, у прилог чему говоре и написи у штампи о концерту виолинисте Драгомира Кранчевића у Новом Саду 1862. године: „Ми би се од овако младог и даровитог Србина и са мањом вештином задовољили, ал кад га чусмо, задовољство пређе у одушевљење и венци летише као киша на млађаног уметника“.³⁶⁴

Пијанисткиња Јованка Стојковић се на српској музичкој сцени појавила седамдесетих година 19. века. Наступала је у многим градовима тадашње Србије и Аустроугарске монархије, као и у Енглеској, Француској, Данској и Русији. Забележено је да је након концерата и по тридесет пута излазила на подијум да се поклати одушевљеној публици, која ју је поздрављала овацијама и уручивала јој венце, букете, посипала је штампаним поздравима. После

³⁶² Вид.: Alfred Einstein, „The Problem of Virtuosity“, у: *Music in the Romantic Era*, New York 1947, 202–204.

³⁶³ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд 1991, 254.

³⁶⁴ „Нек се зна“, *Јавор*, 1862, бр. 27, 215.

концерта испраћали су је са „лампониима и буктињама, песмом и свирком“. Песници Јован Суботић и Лаза Костић су у њену част написали песме.³⁶⁵

И хрватски критичари су хвалили пијанистичко умеће Стојковићеве. У *Народним новинама* (1872, бр. 97) Аугуст Шеноа је писао: „Да је тако гђица Стојковићева и највећим потешкоћама, најсмелијим захтјевом, што си јих за гласовир можемо помислити, сасвим дорасла – сјетимо се, какови бијаху н. пр. њезини кроматични полети у октавах, какови њезини ћурлици (трилери), та једва си оку и уху свом вјеровоа“.³⁶⁶

С друге стране, само су припадници дворске елите и богате грађанске породице себи могли да приуште да им у салону гостују прави виртуози и познати уметници. Михаил Јаборски, виолиниста и директор Оркестра градског театра у Темишвару, за време боравка у Београду 1842. године поред три јавна концерта свирао је и у дому Јеврема Обреновића.³⁶⁷ За време своје балканске турнеје Јохан Штраус Млађи је био гост у дому градског благајника Новог Сада Константина Поповића, а Анка Обреновић је у свом салону угостила Корнелија Станковића за време његовог боравка у Београду у мају и јуну 1861. године. У грађанским салонима „место виртуоза“ припадало је госпођицама и њиховим гостима.

Одушевљавање виртуозима, као и њихово имитирање у грађанским салонима, имају заједнички корен у грађанском начину размишљања. Као што је такмичење познатих виртуоза у приватним круговима имало сврху да се публици прикаже ранг уметника, по истом механизму функционисала је и конкуренција породица у грађанском салону.³⁶⁸ Родитељи су желели да њихова деца, својим музичким умећем, засене децу њихових рођака и пријатеља. Управо стога, у настави клавира акценат је био на што бржем техничком

³⁶⁵ Александар Васић, „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић“, *Темишварски зборник*, бр. 3, Матица српска, Нови Сад 2002, 52.

³⁶⁶ Р. Пејовић, нав. дело, 258–260.

³⁶⁷ П. П., „Театар и музика“, *Додатак Србским новинама*, бр. 19, (9. мај 1842), 76.

³⁶⁸ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 280.

напредовању, што је музичку наставу неретко чинило мучном за децу. Роберт Толингер, у чланку „Махне у првој настави гласбе“, указује на ове негативне тенденције у музичкој настави, као и на њихове последице.

Данашња настава гласбе, не полази оним путем, који крајњој цели води. Сувише је лепа с'поља, а сувише шупљине унутри. Хитрина прстију је све, а душевна, права образовна страна наставе гласбе, или се са свим занемарује, или се само узгредно, мађински негује. Тежњи, што бржем техничком развоју не даје се ништа замерити, што само савршена техника оспособљава приказивача, да материјал савладати и да се душевном животу гласова приближити може. [...] И махна је баш у томе, да прва настава гласбе суноврат тежи механизму, да пренагло ради на усавршавање технике (подвукла М. Кокановић Марковић), и да поред тога душевну страну гласбе или занемарује, или баш сасвим из вида испушта. Така прва настава не буди љубав гласби и уметности, и така је настава сама крива, што ученицима, првих часова бар, обично горке сузе на очи натерује.³⁶⁹

³⁶⁹ Р. Толингер, „Махне у првој настави гласбе“, 175.

4.2. Из угла публике

Гледано из угла публике, да би биле прихваћене, салонске композиције су морале да задовоље два услова: да буду „лаке за рецепцију (апел на ухо)“ и да „делују на друштво (апел на осећања)“.³⁷⁰ Било је важно да салонске композиције „не прекораче хоризонт разумевања присутних“, те да одговарају укусу оних који су их слушали. Поред тога, салонска музика је имала функцију да забави и релаксира госте салона. Стога су салонски комади углавном били кратки, што је омогућавало да се, смењивањем различитих дела, сачува пажња публике, али и да све присутне госпођице имају реалну шансу да нешто одсвирају. Чињеница је да већина салонских комада не прелази обим од три до четири стране.

И форма салонских композиција ишла је у прилог лакшој рецепцији дела. У претходном одељку указано је на то да су салонски комади најчешће писани у форми песме, варијација или ронда. Основни тематски материјал често је понављан, а контрастирајући одсеци нису доносили снажније промене карактера и расположења. Дакле, салонска музика није била „дубока и озбиљна“, а приликом извођења ових дела, гости у салону су могли да разговарају, размењују погледе или маштају на основу илустративног наслова комада.

Хомофона фактура, прегледна периодичност и једноставна хармонизација, такође су доприносили лакшој рецепцији дела код публике. Сви наведени елементи омогућавали су уживање без напора, што су гости салона управо и желели. Насупрот томе, критичари су у овој поједностављености видели знак „неуметничког и неорганског производа“. Роберт Толингер је указивао на тежњу композитора да се допадну публици, користећи опробана средства. Ове одлике препознао је у песмама за баритон или алт и клавир Антона Хочеvara, те их је као такве и препоручио извођачима „жедним“ аплауза те публике.

³⁷⁰ А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 295.

Глазботворац креће се одавно утрвеним путевима, и то оним путевима, који извесно воде допадању „велике“ публике. Јесу ли пак такви путеви уједно и путеви озбиљна уметника, то је јако сумњиво. Да уметнички темељно схватање, и гласбено наглашавање подлога, у глазботворењу, којем је највиша цел' само спољашњи ефекат, мора сасвим на празно остати, разуме се већ и само по себи; по томе нам је заман у гласовирској пратњи тражити, да буде органски део пратеће, сасвим подчињене пратње, које се крећу обичним, тривиалним и труцкавим облицима. Певачи, које у избору глазботвора само једно главно начело руководи, начело, да изазову бурно допадање и плескање „велике“ публике, наћи ће у овим глазботворима оно што траже, али ни за длаку више. Таки певачи нека се лађају ових глазботвора без бојазни, да ће их наде омахнути. Издања су врло лепа и укусна, те се као така пуно препоручују.³⁷¹

Пример бр. 15: Антон Хочевар, *Небо моје*, т. 3–6.

Поред „слушне пријемчивости“, функција салонске музике је била и да делује на слушаоце, односно „подстакне њихова осећања“. Салонски комади садрже све оне елементе који су у популарним естетским схватањима тог времена били повезани са расположењем „лепог осећања“: арпеђа, терцна и сексна сазвучја и примена педала.³⁷²

Значајна одлика „салонске подобности“ очитовала се управо у учесталој примени арпеђа и разломљених акорада свих врста. У првој варијацији на песму *Ти си рајски цвет* Марије Л. Тајчевић, мелодија је донесена у акордским

³⁷¹ Антон Хочевар, *Дал' то...; Небо моје* (обе на стихове Ђуре Јакшића). Вид.: „Критички вестник“, *Гудало*, бр. 6, (1. јуна 1886), 124.

³⁷² A. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 299–303.

арпеђима у десној руци (пример бр. 16), а композиција се завршава на арпеђираним акордима у обе руке. (пример бр. 16а).

Пример бр. 16: Марија Ј. Тајчевић, *Variations sur une air favorit Serbes*, оп. 1, т. 41–44.

The musical score for Example 16 is in 6/8 time and features a piano accompaniment. The right hand plays arpeggiated chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score is marked with 'Ped.' and '*' Ped. at the beginning and end of sections.

Пример бр. 16а: т. 90–92.

The musical score for Example 16a is in 6/8 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a trill, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score is marked with 'ff' and 'energetico'.

Упадљива примена терци и сексти представља константу салонских дела, што се такође може видети на примеру друге варијације из композиције *Tu si рајски цвет*.

Пример бр. 16б: т. 49–50.

The musical score for Example 16b is in 6/8 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a trill, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score is marked with 'doloroso'.

У дуету Даворина Јенка *За тобом срце жуди* сопран и алт се готово током целе композиције крећу у паралелним терцама и секстама:

Пример бр. 17: Даворин Јенко, *За тобом срце жуди*, т. 3–7.

The musical score shows a duet for soprano and alto voices with piano accompaniment. The lyrics are: "Za to - - bom sr - ce žu - di, p za to - - - bom du - ša mre. mf Za". The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures in both hands.

Наведени елементи музичког израза, који се у салонској музици препознају *par excellence*, увек су били окарактерисани као *сентименталност*, односно као недостатак, и то како код савременика тако и код потоњих генерација.³⁷³ Дакле, када је салонска музика била окарактерисана као

³⁷³ Реч „сентиментално“ изведена је у 18. веку од француске речи *sentiment* и вероватно је преко дела Лоренса Стерна (Laurence Sterna) *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) ушла у немачки језик. Иако реч *sentiment* у француском језику нема негативну конотацију – у преводу се и данас односи на осећај – у немачком језику су се значења речи *Sentimentalität* и *sentimental* брзо одвојила. Реч *Sentimentalität* односи се на неутрални појам „сентименталност“ (као превод с француског), док придев *sentimental* има пејоративно значење и односи се на „неистинит (неискрен), вештачки осећај“. Оба значења егзистирају

сентиментална, то је значило негативну конотацију (неистинита, вештачка, афектирајућа, претерана, сањарска, самодопадљива, болешљива осећајност).³⁷⁴ Аналогно иностраним критичким освртима на салонску музику, и код нас се срећу сличне карактеризације и опаске. Описујући популарне песме свога времена, Јаков Игњатовић истиче управо њихову сентименталност.

Средње класе још су задржале јуначки тон [...] мада се и код њих већ нешто одгоре увукао и сентиментални тон [...] Напротив, код отменијих дотерали су тај сентиментализам до врхунца, да се већ могло конкурирати са најфинијим спанаћким песмама Немаца. Једна мустра оваквих је: *Немам мира нит' покој*. Канда гледам штуцера како седи на столици код фрајле, гитар у руци, нагнутом к рамену главом, очи изврже па свира, пева, а фрајла прекрштеним рукама удивила се као ружа у чуну, и тек потајно уздахне.³⁷⁵

Роберт Толингер у *Гудалу* пише о „болећивој сентименталности“ и „болешљивој мазности“ типичној за многобројне клавирске комаде са програмским насловима. Међутим, све наведене карактеристике салонске музике тешко су музичко-аналитички примењиве (на пример: вештачка, болесна, неистинита осећајност). С једне стране, овакве карактеризације указују на дела без уметничких квалитета, а с друге стране су усмерене на „салонски свет“ уопште. Песник Бранко Радичевић је у једном писму оцу Нисисове валцере окарактерисао као „шмокљанске“.³⁷⁶

Поред већ описаних музичких средстава, могу се наћи и друга, која више указују на одлику „сентиментално“, у смислу једног наглашено осећајног израза. Андреас Балштет издваја три елемента: задржице, карактеристично мелодијско кретање са интервалским скоком на почетку, након чега доминира

још и данас, али пејоративна конотација преовладава у дебатама о уметничким питањима. A. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 327.

³⁷⁴ H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, 313.

³⁷⁵ J. Игњатовић, *Мемоари...*, 81–82.

³⁷⁶ Према: Стана Ђурић-Клајн, „Композиције Бранкових песама”, у: *Музика и музичари*, Београд 1956, 41.

поступно кретање и хроматика.³⁷⁷ Наведени елементи музичког израза нису једини одговорни за сентиментални карактер композиција и они се у салонској литератури не морају увек јављати истовремено.³⁷⁸

Сентиментални карактер салонске музике омогућава различите интерпретације њене семантике. За време извођења салонске музике слушаоци су могли сањарити. Дневни снови су фиктивно испуњење жеља, а произлазе из дефицитарне ситуације у реалности, стога су представе дневних сањарења у контрастном односу према стварности.³⁷⁹ Задржица у музичком току задржава наступ хармонски конкретног акордског тона и најчешће неприпремљене задржице слободно воде ка кратком прекиду мелодијског тока, задржавају га или узрокују „нарушавање хармоније“. А. Балштет указује на сличност између задржице у музичком току и сањарења у стварности („покушај бег, избегавање стварности“). Задржица је музички увек дефинисана кроз неопходност сопственог разрешења. И као што је у музици правило да се одговарајући акордски, односно мелодијски тон појави након задржице, тако се и у стварности дневно сањарење разрешава повратком у стварност. Будући да је трајање напетости задржице „кратког даха“, продужава се уз помоћ понављања. Деловање задржице неретко је „оснажено“ аугментацијом или акцентирањем задржичног тона.

³⁷⁷ А. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 330–334.

³⁷⁸ Уп. Irmgard Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Regensburg 1977, 118.

³⁷⁹ А. Ballstaedt, T. Widmaier, нав. дело, 334–335.

Пример бр. 18: Јован Урбан, *Плес одалиске*, т. 25–41.

The musical score for Example 18 is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking *espress.* and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines with various articulations and dynamics. The third system includes dynamic markings *mf* and *p a tempo*, indicating a change in volume and tempo. The score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat.

И друге карактеристике сентименталног тона могу се интерпретирати на сличан начин. Хроматски промењени тонови у музичком смислу представљају „мини заобилазнице“, које пружају осећај „неухватљивости“, односно краћег „скретања“ са одређеног мелодијског тока.

Пример бр. 19: Исидор Бајић, *Valse mignon*, т. 20–27.

The musical score for Example 19 is presented in two systems. The first system includes the tempo marking *a tempo* and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines with various articulations and dynamics. The score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat.

Облигаторни интервалски скок на почетку мелодије делује као емфатични залет, као гест „искока“ из свакодневице, односно из стварног света. Потом следи мирнији покрет и опет повратак основном тону тоналитета. Тако се и сањар корак по корак опет враћа у реалност.

Пример бр. 20: Љубомир Бајац, *Пале наде*, т. 1–5.

У анализираним примерима, очито је да су присутни сви поменути елементи „сентименталног тона“, који су слушаоцима музичким средствима дочаравали „искорачење из стварности“. С друге стране, у сентименталном тону салонске музике уочавамо и афирмативни моменат. Упркос свим покушајима „бега из стварности“, музички поредак остаје нетакнут: осмотактовна шема се не мења, све се решава у хармоничном звуку, који не иритира слушаоца. Па чак и сами емфатични интервалски скокови остају у оквиру основне хармоније, а њихов узлетни гест је само „привид“.

Као и у претходном одељку, намеће се исти закључак: оно што је из угла музичке критике било виђено као естетски недостатак, из аспекта салонске публике било је предназначено у идеалне услове за рецепцију дела. Када Роберт Толингер пише о хиперпродукцији салонске музике код нас, он јасно жигоше њене главне „квалитете“, који су издвојени у претходним анализама: „лака изводљивост“ и „улизујућа мелодика“.

Таки глазботвори ничу на све стране као гљиве после плодне кишице. Такви су глазботвори развитку здрава глазбена укуса највећи злотвори. Они су лако изведљиви, улизивајуће су мелодике, те налице змији присојкињи, која се у недра поткрада, да приказивача смртно уједе, да плодно поље претвори у јадну пустињу, на којој нежна биљка лепога и племенитога, не може корена никад више захватити [...] Тако звана модерна салонска глазба, омиљелица је само оних дилетаната, који уметности за свагда леђа окрећу.³⁸⁰

Чињеница је да се наведени елементи музичког израза срећу и у делима романтичара и класичара. Међутим, у салонској музици су ова средства, кроз перманентну и упадљиву примену, постала пренаглашена.

4.2.1. Народни призив

Не треба занемарити чињеницу да су већ крајем четрдесетих година 19. века и на српску публику посебан утисак остављале мелодије народних песама и игара, „заоденутих у вештачко рухо“. Аранжиране за глас и клавир, клавир соло или неки други инструмент (најчешће виолину), чиниле су стандардни салонски репертоар. Било да су певане или извођене само на клавиру или на неком другом инструменту, оне су имале своје симболичко значење, које им је, упркос неретко крајње „дилетантској“ обради, омогућавало успех у салонима и на музичком тржишту. За добар пријем дела било је довољно да композиција садржи препознатљиву мелодију народне песме или игре, што је пружало могућност и аматерима да се „успешно“ искажу као композитори и да своја дела пласирају на музичко тржиште.

³⁸⁰ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези глазбе“, 128–129.

Пример бр. 21: Ђорђе Ш. Милановић, *Оро* (Српске народне игре)



И о овом проблему писао је Роберт Толингер, правилно увидевши да се извођачка уметност не сме ограничавати искључиво на „народносни моменат“³⁸¹. Толингер упозорава извођаче да „народносни моменат“ треба издизати само уколико се „слаже са интересима уметности“.

У нашем столећу се народна свест пуно разбудила и развила; то је узрочило, да се народности луче на свима пољима умотворина, па тако и на пољима уметности. Али ако има уметности, која народносни моменат не изискује безусловно, која народносни моменат не искључује, па ипак међународном тежи, то је гласба така уметност. А репродуктивна гласба, не сме се скучити на сам народносни моменат, него тако скучавање, изузимајући само једну тачку, треба баш напротив енергично да одбија од себе. У једној тачки и репродуктивна гласба нека издиже, и треба да издиже народносни моменат, али и ту само дотле, докле се слаже са интересима уметности. Народносни моменат издизати и уздизати, у томе издизању и уздизању уметност на просту ћуприју и подлогу понижавати, било би недостојно уметности, било би недостојно и народа, који би тако чинио.³⁸¹

Поставља се питање зашто су народни напеви, па и у најједноставнијем аранжману, имали тако снажно дејство на публику? У 19. веку једна од најзначајнијих друштвених идеологија била је базирана на националној идеји. Сходно томе и заступници српске националне идеје настојали су да изграде „јединствену српску културу“, јер су постојеће културне моделе сматрали неаутентичним, а самим тим и неодговарајућим „српском духу“. Овакав став био је условљен и бројним актуелним питањима: „укидањем разлика између Срба из различитих крајева, спречавањем савремених страних утицаја и тежњама ка

³⁸¹ Роберт Толингер, „О правцу и саставу програма наши певачких дружина“, *Гудало*, бр. 6, (1. јун 1886), 106.

општем бољитку нације“. „Национализирање“ представља реакцију на културне утицаје из других средина (усвојене помодне форме приватног и јавног понашања у грађанском друштву). Један од најзначајних топоса српског национализма био је култ народа, који је препознат као средство „за супростављање страним утицајима“, што доводи до „захтева за креирањем народњачке културе“ (народна поезија и музика, обичаји, историјски костими итд.).³⁸²

Смештање музике у националне категорије имало је своје извориште у тези романтизма, да сваки народ поседује свој специфичан уметнички израз. То је био и основни покретач појаве бројних збирки народних песама, које су објављиване током целог 19. века, а имале су значајну улогу првенствено код нација које нису имале сопствену државу. У ставовима Јакова Игњатовића може се приметити романтичка реторика, када пише да композитори „краду туђе [...] што духу и осећању нашем не одговара“, а укус тадашњег грађанства карактерише као странпутицу, истичући да је народ увек „певао своје песме, старе и нове измишљене, све лепе; и нашао свом духу сродне мелодије“.³⁸³ Популарне грађанске песме неретко су биле компоноване у „италијанском“ или „немачком“ духу и као такве биле су раширене међу аристократијом и богатим грађанима.³⁸⁴ Игњатовић их одређује као „полутанке“ или „мелеске“, указујући на њихово страно порекло. Он истиче да народна песма „више вреди него скупа све у новије доба искомпоноване“. Поред народних песама, истиче и лепоту црквених напева. Занимљиво је сведочанство да су у старије доба у отменим кућама у Сентандреји, госпођице певале уз клавир црквене песме.³⁸⁵

³⁸² Н. Макуљевић, нав. дело, 46–54.

³⁸³ Ј. Игњатовић, *Мемоари...*, 80.

³⁸⁴ Детаљније вид.: Marijana Kokanović, „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike /The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*, Љубљана 2010, 51–57.

³⁸⁵ Вид.: Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музике“, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, зборник радова, Српска академија наука и уметности и Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта 2003, 55–65.

Народне песме певане су уз гајде или виолину, чије су свирање композитори у другој половини 19. века настојали да дочарају у својим салонским композицијама за клавир, а посебно у колима. Карактеристичан пример представља *Сремско коло* Корнелија Станковића, које је на својим концертима, поред композиција Л. ван Бетовена и Ф. Листа, изводила и пијанисткиња Јованка Стојковић.

Анализа: Корнелије Станковић, *Сремско коло* ор. 7

Коло има троделну форму А В (Тrio) А, како су најчешће и писана кола у 19. веку. С карактеристичном клавирском пратњом у левој руци композитор дочарава звучање народних инструмената. Тако типичан квартни интервалски покрет у басу имитира звук гајди. Сажети Тrio не доноси изразитији тематски контраст. Остинато је континуирано присутан од самог почетка дела. Сви одсеци кола имају истоветне мелодијске завршетке – силазни квартни покрет. Једноставну фактуру *Сремског кола* Станковић је оживео сменом одсека у piano и forte динамици, као и спорадичном применом трилера у мелодији.

Пример бр. 22: Корнелије Станковић, *Сремско коло* ор. 7, т. 1–4.

Allegretto (♩ = 144)
mf sempre staccato
Qd.

Обраде народних напева заслужују посебну пажњу, не само због својих музичких карактеристика већ и због социјалне улоге у одређеној заједници. У регионалној компарацији разлике су очевидне: док су у Паризу фолклорне алузије (на пример, француске, ирске, шкотске) представљале само „пикантни музички зачин“, у Бечу су истовремено означавале симболичке „маркере музичког идентитета“ за бројне народе који су живели у Хабзбуршкој

монархији. Истовремено, мелодије народних песама и игара исказивале су више или мање изражено средство борбе за национално ослобођење и уједињење.³⁸⁶ Били су то прикривени патриотски сигнали или, ако се послужимо Шумановим речима за Шопенове полонезе – „топови прекривени цвећем“.

Управо су локалне форме, попут, на пример, кола, одражавале националне специфичности у салонском репертоару, који је уопште узев био веома сличан широм Европе. У хрватским салонима се свирало хрватско или славонско коло, у румунским салонски плес романа, у мађарским чардаш и тако даље. Све су то биле само варијанте опште европске тенденције тога доба: потрага за романтичарски преображеним и политички жељеним националним идентитетом.³⁸⁷

4.3. „Класичари“ и „романтичари“ у салонском репертоару – интернационални феномен

У изворима из разматраног периода срећу се резигнирајуће критике о месту „класичара“ у салонском репертоару: „Један галоп или валцер вреди више од Бетовенове и Моцартове сонате, један салонски комад било којег модерног салонског лава, више него Менделсонова *Песма без речи*“ или „допадљива варирана народна песма, свежи плес, потпури на познате оперске мелодије [...] побудиће много веће интересовање, него Бетовенова соната или Хајднова симфонија“.³⁸⁸ Сличне опаске налазе се и у нашој штампи. Драгутин Блажек је 1885. године писао да „лепотице“ дају предност Штраусу, у односу на Бетовена,

³⁸⁶ Н. Preda-Schimek, *Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-Regional Research*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HPreda-Schimek1.pdf>

³⁸⁷ М. Кокановић, *Игре и маршеви у српској клавирској музици*, 141–142.

³⁸⁸ J. J. Schäublin, *Über die Bildung des Volkes für Musik und durch Musik*, Basel 1865, 69; Constanze von Franken, *Katechismus des guten Tones und der feinen Sitte*, Leipzig 1906, 70. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 343, 345.

те да „површно слушајући дивне песме и музику, не могу да дочекају да зазвучи већ једаред: коло ваљка и трамблан“.³⁸⁹ Годину дана касније, Р. Толингер је у *Гудалу* донео сличан осврт, издвајајући салонског композитора Алберта Јунгмана,³⁹⁰ као узор салонског стила: „Колико је опет дилетаната, који просте теме, Бетховена н. пр., неће ганути, а глзботвори уметника, који знају бриљантно писати а la Јунгман н. пр., до усхићења узбудити“.³⁹¹

Данас више није могуће тачно установити у којој су мери дела „класичара“ била извођена у салонима. У програмима и оскудним биографијама налазе се подаци о овом репертоару. Тако је, на пример, Јулија Велисављевић на наступима поред салонских композиција свога учитеља А. М. Нисиса изводила и дела Ј. С. Баха и В. А. Моцарта. На репертоару Јованке Стојковић су се, поред виртуозних и популарних салонских композиција иностраних и домаћих композитора,³⁹² налазиле и сонате за клавир Л. ван Бетовена (оп. 27 бр. 2, оп. 31 бр. 2, оп. 53, оп. 57, оп. 81а, оп. 90), а као концертна певачица изводила је оперске арије Г. Ф. Хендла (G. F. Händel), Ђ. Б. Перголезија (G. V. Pergolesi) и К. В. Глука (Ch. W. Gluck).³⁹³

Критика салонске музике, као и напори музичких педагога да се публика естетски васпита, нису у потпуности остали без деловања. Револтиран салонским репертоаром, Толингер читаоцима *Гудала* у прилогу „Неколико речи

³⁸⁹ Драгутин Блажек, „Како људи различито музику слушају“, *Јавор*, 1885, XII, 50, 1595–1598.

³⁹⁰ Albert Jungmann (1824–1892), пијаниста, композитор и издавач музикалија. Вид.: Uwe Harten, „Jungmann, Albert“, *Österreichisches biographisches Lexikon*, 3, 150. Online Edition, www.biographien.ac.at/oebl.

³⁹¹ Р. Толингер, „Махне у првој настави глзбе“, 174–175.

³⁹² Пијанистички репертоар Јованке Стојковић укључивао је виртуозне композиције Ф. Листа, А. Драјшока, А. Рубинштајна, као и дела која је уметница компоновала. Поред тога, на њеном репертоару биле су и композиције: Ф. Менделсона (*Lieder ohne Worte*), Р. Шумана (*Fantasiestücke* оп. 12, *Kreisleriana* оп. 16) и Ф. Шопена (етиде, ноктурна, мазурке), а радо је изводила и дела српских и словенских аутора (Корнелија Станковића, Јосифа Шлезингера и Даворина Јенка за клавир, као и лирске минијатуре Аксентија Максимовића и Ватрослава Лисинског за глас и клавир). А. Васић, „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић“, 54–55.

³⁹³ Исто.

о кућевној нези глазбе“ нуди својеврстан водич кроз инострану музичку литературу, у настојању да укаже на „правац избору они глазботвора, који су вредни и позвани, да племене кућевну негу глазбе“. Са посебним пијететом најпре издваја дела „класичара“, истичући да управо ова дела могу да „закрче путеве“ салонској музици.

Садржаји класичних глазботвора, пуно су позвани и дорасли, да болешљивој сентименталности, и празном хероизму, који се на жалост пречесто јављају, путеве закрче, да глазбени укус од странпутица сачувају. [...] Од штетна уплива моде, чува их само божански, вечито млађан садржај њихов, који нас и данас још очарава и поткрепљује.³⁹⁴

Настављајући у истом тону, Толингер не заборавља да помене и дела композитора „преткласична доба“ (Д. Скарлатија, Г. Ф. Хендла, Ј. С. Баха), која поставља као супротност „болешљивој мазности“ салонске музике.³⁹⁵ Из „покласичног“ и „романтичког доба“ аутор издваја дела: Ф. Менделсона, Ф. Шуберта, Ф. Хилера³⁹⁶, С. Хелера³⁹⁷, Р. Шумана, Џ. Филда, Ф. Шопена и А. Хенселта³⁹⁸. Не заборављајући ни своје савременике, истиче: Ф. Листа, А. Рубинштајна, Ј. Рафа³⁹⁹, Ј. Брамса, К. Рајнекеа⁴⁰⁰, Ј. Рајнбергера⁴⁰¹, П. И. Чајковског, К. Шарвенку⁴⁰², Б. Сметану и А. Дворжака.

³⁹⁴ Р. Толингер, „Неколико речи о кућевној нези глазбе“, 127.

³⁹⁵ Исто, 128.

³⁹⁶ Ferdinand Hiller (1811–1885), немачки композитор, пијаниста, диригент и педагог. Вид.: Robert Eitner, „Hiller, Ferdinand von“, у: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 50, Duncker & Humblot, Leipzig 1905, 339–341.

³⁹⁷ Stephen (István) Heller (1813–1888), мађарски пијаниста и композитор. Вид.: Robert Eitner: „Heller, Stephen“, у: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 50, Duncker & Humblot, Leipzig 1905, 167.

³⁹⁸ Adolph von Henselt (1814–1889), немачки композитор и клавирски виртуоз. Вид.: Robert Eitner, „Henselt, Adolf“, у: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 50, Duncker & Humblot, Leipzig 1905, 206.

³⁹⁹ Joseph Joachim Raff (1822–1882), немачки композитор и музички педагог, швајцарског порекла. Вид.: Horst Leuchtman, „Raff, Joseph“, у: Grove, Vol. 15, Macmillan Publishers Limited, London 1995, 534–536.

⁴⁰⁰ Carl Heinrich Carsten Reinecke (1824–1910), немачки композитор, пијаниста, диригент. Вид.: Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken und Schaffen*, Zimmermann, Frankfurt 1997.

Међутим, чињеница је да су одређене композиције из класичног и романтичног репертоара објављиване у албумима салонске музике и радо свиране у салонима. Ова пракса била је веома распрострањена. Тако се и у едицији „Српска музичка библиотека“ Исидора Бајића, поред типично салонских комада и обрада народних и грађанских песама и игара, као и дела наших истакнутих композитора (П. Крстића, М. Милојевића, М. Пауновића), среће и стандардни репертоар иностраних класичних и романтичних композиција, које су се редовно појављивале у албумима салонске музике штампаним широм Европе.

Франц Шуберт, *Цветак леп на хриди*, песма за сопран или тенор уз пратњу гласовира (Год. II, бр. 5); Роберт Шуман, *Сање* (Год. II, бр. 6 и 7); Б. Сметана, *Полка* из опере *Продана невеста* за гласовир (Год. II, бр. 8 и 9); Ф. Менделсон, *Песма без речи* за гласовир (Год. II, бр. 10 и 11); Ш. Гуно, *Баркарола*, за један глас уз пратњу гласовира (Год. II, бр. 10 и 11); Р. Штраус, *Уљуљанка* из *Simphonia domestica* за гласовир (Год. I, бр. 1); Б. Сметана, *Песма* из опере *Продана невеста* за гласовир (Год. I, бр. 1); Б. Сметана, *Уљуљанка* из опере *Пољубац* за гласовир (Год. I, бр. 4); В. А. Моцарт, *Rondo alla Turca* за гласовир (Год. I, бр. 5).⁴⁰³

Један „класични комад“ у салонском албуму увек је деловао „nobel“ и био показатељ образованости, коју је угледно друштво подржавало. Међутим, неколико класичних композиција у једном салонском албуму не може се само објаснити тежњом за друштвеним престижом. Већа је вероватноћа да је тај део класичног репертоара, који је ушао у салонске албуме, са успехом могао бити

⁴⁰¹ Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901), немачки композитор и музички педагог, рођен у Лихтенштајну. Вид.: Harald Wanger, *Josef Gabriel Rheinberger. Leben und Werk in Bildern*, Carus Verlag, Stuttgart 1998.

⁴⁰² Толингер вероватно мисли на Ксавера Шарвенку (Xaver Scharwenka, 1850–1924), композитора, пијанисту и педагога, пољско-чешког порекла. Његов брат Филип (Philipp Scharwenka, 1847–1917) такође је био композитор и педагог. Вид.: Xaver Scharwenka, *Sounds from my Life. Reminiscences of a Musician*, Md., Scarecrow Press, Lanham 2007.

⁴⁰³ В. Р. Ђорђевић, нав. дело, 66–68.

извођен у салонима, јер су услови „салонске подобности“, о којима је било речи у претходним одељцима, бар делимично били испуњени. Стога се приликом аналитичких разматрања класичних и романтичних композиција, у њиховој фактури првенствено траже „објективи чиниоци који омогућавају рецептивно назначење функције“. Ова дела посматрана су „кроз наочале и са ставом који је имала салонска публика“, како би се уочило шта се то сматрало салонски пријемчивим.⁴⁰⁴

Евидентно је да су дела класичара и романтичара, која налазимо у салонским албумима, по правилу технички тежа од већине салонских комада из последње трећине 19. столећа. У овим делима досегнуте су, али не и прекорачене, извођачке границе аматера. Често се среће подела на пратњу у левој и мелодију у десној руци, а издавачи су објављивали и поједностављене варијанте тежих композиција.

И форме класичних и романтичних композиција, заступљених у салонским албумима, крећу се у границама очекиваног. Најчешће је реч о оригиналним клавирским комадима (на пример: Р. Шуман, *Сањарење*) или о онима који припадају већим циклусима, али су доживели функционално назначење у „карактерне комаде“. Познати примери су Моцартов *Турски марш* (Rondo „Alla Turca“, III став у: Sonate A-dur, KV 331) или први став Бетовенове *Месечеве сонате* (Sonate cis-moll, Op. 27 Nr. 2, Adagio sostenuto). Срећу се и клавирске обраде песама или оркестарских дела (Ф. Менделсон: *Сан летње ноћи*). Тражити сонату у целини или главни сонатни став било би узалудно.

Карактеристичне одлике „сентименталног тона“ присутне су и у класичним и романтичним композицијама. Није изненађујуће да је слушалац салонске музике поменути елементе открио у многим класичним и романтичним делима. У салонским албумима често су се појављивале композиције *За Елизу* Л. ван Бетовена и *Сањарење* Р. Шумана из клавирског

⁴⁰⁴ А. Ballstaedt, нав. дело, 341–350.

циклуса *Дечије сцене* оп. 15. Популарна Бетовенова композиција писана је у рондо форми (А-В-А-С-А), у којој се основни тематски материјал понавља три пута, што је и истакнуто као једна од основних карактеристика салонских дела. Поред тога, у овом делу присутне су и карактеристичне одлике „сентименталног тона“. Упечатљива је управо „игра“ скретница на почетку композиције.

Пример бр. 23: Л. ван Бетовен, *За Елизу*, а-moll, WoO 59, т. 1–5.

Poco moto ♩ = 63

Ped. * Ped. * Ped. *

Као прототип може послужити и Шуманово *Сањарење*, у којем се основна мелодија понавља чак осам пута у току композиције. Узлазни интервал кварте одличан је пример „емфатичног узлета“, односно „искорачења из стварности“.

Пример бр. 24: Р. Шуман, *Сањарење*, т. 1–5.

Adagio espressivo ♩ = 56

Ped. * Ped. *

У наведеним примерима очито је да се код „салонске подобности класичара“ увек радило само о оним „моментима“ у њиховим композицијама који су на музичко-искуственом хоризонту салонске публике могли побудити интересовање. И управо су ти моменти, односно „ненамерне“ сличности са салонским стилем, омогућавали публици да таква дела прихвати, јер су одговарали њеним рецептивним навикама.

Новине у концепцији женског васпитања и образовања

Нови видови забаве у приватном простору

5. Крај ере салонске музике

Шта је проузроковало постепено „ишчезавање“ салонске музике с историјске позорнице? Одговор на ово питање је комплексан и односи се на низ промена које су после Првог светског рата измениле слику приватног музицирања и забаве. Чињеница је да је погоршање економске ситуације, проузроковано Првим светским ратом, утицало на осиромашење грађанског слоја који је био носилац ове врсте музичке културе. Промене економских прилика негативно су се одразиле на уобичајени начин грађанског живота, а тиме и на салонска окупљања. Међутим, постепеном ишчезавању салонске музике допринеле су и новине у образовању и васпитању жена, као и појава нових „струјања“ у забавној музици тога доба. Пре свега се мисли на нови талас америчке забавне музике који је запљуснуо Европу почетком 20. века, а евидентан је и на нашим просторима. С друге стране, појава грамофона и других техничких апарата проузроковала је промену у начину кућног музицирања и забављања. Сагледавање и проучавање појава, које су у знатној мери допринеле поступном „ишчезавању“ салонске музике, наметнуло је потребу да се закорачи у нову епоху, која је са променом друштвено-историјског миљеа неминовно донела и нове видове забаве у приватним и јавним просторима. Наведене новине, које ће овом приликом бити само назначене у функцији разумевања одумирања жанра салонске музике, отварају низ проблемских питања и изазова, који ће бити осветљени у будућим истраживањима.

5.1. Новине у концепцији женског васпитања и образовања

Почетком 20. века постепено се мења уобичајена представа о пожељном васпитању и образовању госпођица из грађанских породица. Потискивана је и „једна од најнесрећнијих идеја, да девојчица у оквиру свог образовања мора да савлада свирање клавира, без обзира на надареност“.⁴⁰⁵ За то има више разлога. Док је у ранијем периоду активност госпођица била ограничена на кућне оквире, „док су имале бледи тен и држање тела ограничено крутим корсетима“, што је одговарало идеалу лепоте тог времена, крајем 19. века могућност бављења спортом донела је значајну промену. Деведесетих година 19. века била је распрострањена вожња бицикла, која је младим дамама отворила нове искуствене светове и умекшала пређашње круте конвенције, што се одразило и на типично женска занимања. Непознати аутор је 1899. године писао: „Од када даме возе бицикл, свирање клавира је изашло из моде, што гледано у целини није за жаљење.“⁴⁰⁶

Америчка феминисткиња Сјузан Б. Ентони (Susan Brownell Anthony) је у интервјуу за лист *New York World* 1896. године изјавила: „Дозволите ми да кажем шта мислим о бициклизму: сматрам да је бицикл више од било чега другог на свету заслужан за еманципацију жена. Сваки пут се обрадујем када видим жену на бициклу. Он женама даје осећај слободе и самопоуздања“.⁴⁰⁷ Британски писац Џон Голсворди (John Galsworthy) у есеју *On Forsyte 'Change*, тумачећи понашање једног од викторијанских ликова (Swithin Forsyte) своје трилогије *The Forsyte Saga* (1906), такође истиче улогу бицикла за женску еманципацију. За С. Форсајта бицикли су криви што су се жене престале

⁴⁰⁵ Isa von Lütt, *Die elegante Frau. Mitteilungen für junge Hauswesen*, Leipzig 1900, 343.

⁴⁰⁶ *Musik und Musiker im Lichte des Humors und der Satire*, hrsg. H. Osmin, Berlin 1899, 64. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmeier, нав. дело, 354.

⁴⁰⁷ Annie Londonderry, *Bicycle and the Women's Suffragette Movement of the 1890s*, www.annielondonderry.com/womenWheels.html

„нормално“ облачити, те су корсете, дуге хаљине и шешире замениле панталонама. Више нису стидљиве, не боје се мрака, имају јаче живце и спретније се крећу, одрешитије говоре, а почеле су размишљати и о властитој професији и родној једнакости.⁴⁰⁸ Феминисткиња Лили Браун (Lily Braun) је 1901. године објавила један чланак у којем је указала на то да је потенцирана разлика у телесним способностима мушкарца и жене неприродна, те да има основу у дивергентним условима социјализације: док се дечаци слободно крећу и упражњавају спорт, девојчице седе и баве се „смртно досадним ручним радовима или муче себе и друге за клавиром“.⁴⁰⁹

Поред наведених промена и ослобађања телесних активности, евидентна је и промена на пољу образовања жена. Дуго вођена борба за побољшање образовних могућности девојака показала је крајем 19. века значајан успех. Поређења ради, у периоду од 1893. до 1903. године у Немачкој је отворено двадесет образовних гимназијских центара, пре свега у великим градовима. Тиме је и девојкама први пут омогућено да полагају матуру. Реформа женских школа уследила је 1908. године, чиме је женама пружена могућност да студирају. За генерације девојака из грађанских породица око 1900. године то је имало и практичне консеквенце. Међутим, само је мањина имала могућност да искористи нове образовне понуде. За већину девојака и даље је важио уобичајени модел „женске“ социјализације, али се ипак постепено оцртавала промена.⁴¹⁰

Наведене промене у школству изазвале су друштвену полемику „за“ и „против“. С једне стране, било је негодовања због „жена које студирају“. Указивало се на то да ће изгубити своју женственост и полну функцију. Но,

⁴⁰⁸ Ines Trkulja, *Bicikliranje kroz književnost, film i glazbu*, www.kulturpunkt.hr/i/kulturoskop/437/

⁴⁰⁹ Lily Braun, „Der Kampf um Arbeit in der bürgerlichen Frauenwelt“, *Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik XVI*, 1901, 123. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 354.

⁴¹⁰ Jürgen Zinnecker, *Sozialgeschichte der Mädchenbildung. Zur Kritik der Schulbildung von Mädchen im bürgerlichen Patriarchalismus*, Weinheim und Basel 1973, 109.

било је и другачијих мишљења где се са иронијом указивало на пређашњу праксу у образовању и васпитању девојака: „лектира, бескрајни ручни радови, посете концертима и позоришту, дружење са безброј пријатељица, [...] интересовање за тоалете, вишесатно свирање клавира итд., и – чекање да се појави неко ко ће се оженити једном таквом беспосличарком“. Истицало се да родитељи треба да се постарају да и девојкама обезбеде образовање, како би евентуално могле, као и синови, зарадити свој хлеб.⁴¹¹

Чињеница је да су жене и пре него што им је било омогућено академско или гимназијско образовање биле заступљене на тржишту рада. Улазак у пословни живот, најпре као могућност материјалне сигурности девојака које су остале неударе, временом је добио социопсихолошку димензију. Спортске активности, проширена образовна понуда, као и могућност образовања за одређену делатност и занимање, допринели су измени до тада владајуће слике о образовању жене.

У Кнежевини/Краљевини Србији јавност је била веома конзервативна у погледу школовања женске деце, па је, на пример, у Београду 1833. године било само четрнаест девојчица, узраста од пет до девет година, које су похађале мушку основну школу. Тек 1845. године, са доласком на власт уставо-бранитеља, отвара се четворогодишња женска основна школа. Иако су овакве школе биле на нижем нивоу у односу на мушке, од тог периода па све до почетка Првог светског рата евидентна је тежња ка побољшавању женског образовања, што је било праћено отварањем нових женских основних школа.⁴¹²

Значајан помак у томе начињен је 1883. године, када се увело обавезно шестогодишње школовање све деце, иако су и тада постојале одвојене зграде за мушку и женску децу. Но, друштвене прилике нису кореспондирале са законом.

⁴¹¹ Osw. Marschner, *Takt und Ton. Plaudereien über den feinen Takt und guten Ton im geselligen Verkehr*, Berlin 1907, 453. Према: А. Ballstaedt, Т. Widmaier, нав. дело, 356.

⁴¹² Маја Николова, „Школовање женске младежи у Србији до 1914“, у: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века*, 2, уред. Латинка Перовић, Београд 1988, 73–76.

Због отпора средине према школовању женске деце, али и непостојања адекватних материјалних услова, закон се није у потпуности могао применити, па је 1898. обавезно школовање редуковано на четири године. После тога девојчице су школовање могле наставити у девојачким школама у трајању од две године. Мешовите школе законски су омогућене тек 1906. године.

У Србији све до 1905. нису постојале женске гимназије, које су представљале предуслов за упис на факултет. Иако су девојке од 1879. могле да се упишу у мушке гимназије, матуру су могле да полагају једино приватно, и то само по одобрењу које се није лако добијало, јер су директори гимназија „нерадо примали девојке међу своје ђаке“.⁴¹³ Образовање на Великој школи (1863) није било законски регулисано, али је пропис о обавезној матури представљао препреку. Број жена-студената се постепено повећавао, а оснивањем Београдског универзитета (1905) девојкама је и правно било омогућено редовно студирање, те су оне у предвечерје Првог светског рата чиниле 10% од уписаних студената. Почетком 20. века у Србији је било 165 женских основних школа, 45 занатских школа, 12 гимназија, три више женске школе, две женске учитељске школе и неколико приватних завода.⁴¹⁴

Девојке у новооснованој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, потом Краљевини Југославији, у периоду између два светска рата све чешће стичу универзитетске дипломе. Тако је до 1931. године дипломирало 2000 жена.⁴¹⁵ Ово је значајан индикатор модернизације друштва, посебно ако се има у виду да почетком 19. века у Кнежевини Србији готово да није било образованих жена, са изузетком неколико супруга Срба из Угарске који су дошли у Србију. Ова

⁴¹³ Исто, 73–83.

⁴¹⁴ Момчило Исић, „О школовању женске деце“, *Токови историје*, 1–4, Београд 1999, 429–431.

⁴¹⁵ Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ Београд, Матица српска Нови Сад, 2009, 66–69.

промена била је резултат лаганог и тешког пута борбе за побољшање образовних могућности жена.

Слично као и у већини других европских земаља, „професионална еманципација је била постепена и најпре се применила у школама“. Женама је прво омогућено да стекну опште, а потом и стручно, те високо образовање, а затим и право на запослење. Многе девојке одлазиле су на иностране универзитете. До 1914. на Циришком универзитету студирале су 32 српске грађанке, на Берлинском њих десет, у Халеу три, у Минхену две, а у Јени само једна. Наведени бројеви су тек први резултати истраживања. Краљевина Србија је у периоду од 1882. до 1914. стипендирала студије у иностранству 46 девојака, дакле 5% од укупног броја српских питомаца.⁴¹⁶

Када је реч о високом музичком образовању, Српкиње су углавном завршавале клавир или певање на конзерваторијумима у Бечу, Пешти и Прагу, а усавршавале су се и у Паризу. У приложеној табели (бр. 9) дати су подаци о месту студија и каријери појединих уметница, које су стекле диплому неког од престижних европских конзерваторијума. Јованка Стојковић је музичко образовање стекла у Бечу и Прагу, где је живела до своје осамнаесте године. Клавир је учила код Александра Драјшока, изврсног чешког пијанисте, а касније и код Ф. Листа. Усавршавала се и у Милану, где је две године поред клавира учила и соло певање. Сидонија Илић је почетно музичко образовање стекла у родној Кикинди. Године 1882. уписала је Конзерваторијум у Бечу, где је учила клавир код професора Л. Ландскрона (Leopold Landskron) и Х. Шмита (Hans Schmitt), који јој је после успешног завршетка студија указао част да прва изведе његову композицију *Српска рапсодија*, пред краљем Миланом Обреновићем. По завршетку Конзерваторијума, још годину дана је учила код професора Шмита.

⁴¹⁶ Љубинка Трговчевић, „Образовање као чинилац модернизације Србије у XIX веку“, у: *Србија у модернизацијским процесима XX века*, Институт за новију историју Србије, Београд 1994, 259–262.

Рајна Димитријевић и Милка Ђаја су у Бечу завршиле клавир, а потом се усавршавале у Паризу. Р. Димитријевић се, након завршетка студија клавира у Бечу код Е. Сауера (Emil Sauer), усавршавала у Паризу код Р. Пињоа (Raoul Pugno), а потом је предавала клавир у Музичкој школи „Мокрањац” од 1911. до смрти. М. Ђаја се усавршавала код И. Филипа (Isidor Philipp) у Паризу, а клавир је предавала у Музичкој школи „Станковић“, и касније на Музичкој академији у Београду.⁴¹⁷

Интересантна је и биографија кћерке новосадског издавача српских школских књига Луке Јоцића, Софије, која је дипломирала на Конзерваторијуму у Прагу 1908. године, са одличним успехом и похвалама. Клавир је учила у класи код професора Јиранка и Трнечка, а певање код примадоне Парш-Жикешове. У дипломи је писало да је оспособљена да може у средњим школама и препарандијама предавати клавир и певање. Поред клавира свирала је и виолину, а у дипломи јој је као председник испитне комисије потписан и чувени професор О. Шевчик (Otakar Ševčík), који је био професор познатим виолинистима Ј. Кубелику (Jan Kubelík) и Ј. Коцијану (Jaroslav Kocian). Поред изразитог музичког талента, имала је темељно опште образовање. Говорила је шест језика (српски, чешки, немачки, мађарски, француски и енглески).⁴¹⁸

Почетком 20. века Српкиње су, дакле, стекле право на све видове образовања, као и право на рад (иако мање плаћен од мушког). Међутим, равноправност на пољу грађанских права или политичке еманципације остала је и даље неосвојено поље.

⁴¹⁷ Маријана Кокановић, „Димитријевић, Рајна“, *Српски биографски речник*, књ. 3, гл. уред. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2007, 254; „Ђаја, Милка“, *Српски биографски речник*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад 2007, 475–476.

⁴¹⁸ М. Кокановић, „Јоцић, Софија“, 748.

Табела бр. 9: Српске музичке уметнице у 19. веку – школовање и уметничка делатност

Име и презиме	Место и година рођења и смрти	Студије	Каријера
Јованка Стојковић	Темишвар, 1854/1855 – Париз, 14. III 1892.	Клавир је учила код А. Драјшока и Ф. Листа у Прагу и Бечу.	Од 1872. наступала је у земљи и иностранству као солиста и камерни музичар.
Сидонија Илић	Кикинда, ? – ?	Дипломирала клавир у Бечу код Л. Ландскрона и Х. Шмита.	Активно наступала у периоду од 1888. до 1894. као солиста и камерни музичар.
Рајна Димитријевић	Темишвар, друга половина 19. века – 1925.	Дипломирала клавир у Бечу код Е. Сауера, а усавршавала се у Паризу код Р. Пињоа.	Предавала клавир у Музичкој школи „Мокрањац“. Углавном наступала у камерним саставима.
Даница Крстић	Беч, 10. XII 1873 – Београд, 9. XI 1966.	Дипломирала клавир 1902. у Бечу код Ј. Дахса.	Од 1903. ради као наставник клавира. Наступала је као солиста и са камерним ансамблима.
Софија Јоцић	Нови Сад, 18. V 1887 – ?	Завршила Конзерваторијум у Прагу: клавир код Јиранка и Трнечка, а певање код Жикешове, 1908.	Поред солистичких концерата, често је наступала и као корепетитор.
Јелена Докић	Београд, 1889–1945.	Завршила Српску музичку школу, а усавршавала се у Бечу код П. де Кона.	Предавала певање (Виша женска школа), а у Музичкој школи клавир од 1909. до смрти. Наступала солистички и у камерним ансамблима.
Десанка Јорговић	Вршац, 1890 – ?	Клавир учила у Бечу, а усавршавала се у Прагу код К. Анзоргеа.	Предавала клавир у Вршцу и Призрену, а наступала као солиста и у камерним ансамблима.
Милка Ђаја	Дубровник, 30. VI 1896 – Београд, 5. I 1964.	Студирала у Бечу, а усавршавала се код И. Филипа у Паризу.	Предавала клавир у Београду, а наступала као солиста и у камерним ансамблима.



Јованка Стојковић (1852–1892) (преузето са интернета)

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

ИЗВАН

ПРЕДСТАВА 59.

ПРЕТПЛАТЕ.

У НОВОМЕ САДУ У ЧЕТВРТАК 27 АПРИЛА 1872

У НОВОЈ ПОЗОРИШНОЈ ДВОРАНИ:



ЈОВАНКЕ СТОЈКОВИЋЕВЕ,

УМЕТНИЦЕ НА КЛАВИРУ.

ПРЕГЛЕД:

1. „Фантазија о Лучији.“ од Ф. Листа, свира на клавиру г. Јованка Стојковићева.
2. „Соната“ (C-dur, Opus 53), од Бетовна, свира на клавиру г. Јованка Стојковићева.

ЗА ТИМ ПО ДРУГИ ПУТ:

ЉУБАВ НИЈЕ ШАЛА.

ШАЉИВА ИГРА У 1 РАДЉИ, ПО ТУЂОЈ МИСЛИ НАПИСАО А. ХАЦИЋ.

О С О Б Е:

Морквашкиња, богата удовица	Ј. Маринковића.
Милица, кћи јој	Е. Савићева.
Златко Славујевић, песник и почасни велики бележник	Недељковић.
Наста, послуживача у морквашкињиној кући	Ј. Поповићева.
Рокса, праља	Л. Хаџићева.
Њира, пандур	Рашић.
Мита, писмоноша	Соколовић.

Збива се у Новоме Саду.

НА ПОСЛЕТКУ:

3. „Фантазија о Дон Хуану,“ од Моцарта, свира на клавиру г. Јованка Стојковићева.
4. а.) „Крајзлеријана,“ број 1. 5. 8.. од Шумана;
- б.) „Српске народне песме,“ од Корнела Станковића, свира на клавиру г. Ј. Стојковићева.

Чист приход од овога концерта намењен је срп. нар. позоришту у Н. Саду.

Ео од наших претплатника жели своја места за ову представу задржати, нека се изволи тога ради пријавити у позоришној писарници најдуже до 11 сахата пре подне.

ПОЧЕТАК У 7 И ПО А СВРШЕТАК У 10 САХАТА.

Српска народна задружна штампарија у Новоме Саду 1872.

Програм концерта пијанисткиње Јованке Стојковић у Новом Саду 1872 (преузето из листа *Позориште*, 27. април 1872, I, бр. 59, 240)

5.2. Нови видови zabave у приватном простору

Ера салонске музике била је окончана почетком Првог светског рата. Међутим, интересантно је питање да ли је „нестанак“ салонске музике био поздрављен од стране оних који су је увек нападали? В. Ниман 1910. године истиче да је салонска музика „већ готово потпуно ишчезла“, а да је музичка уметност „у опасности од много горе поплаве оперетних куплета, кабаретских песама и модерних плесова!“ Дакле, борба против једног „мање вредног“ репертоара је настављена.⁴¹⁹

Публика се одушевљавала бечким оперетама из такозване „сребрне ере“,⁴²⁰ што се директно одразило на понуду музичких издавача.⁴²¹ У каталогу музикалија Јована Фрајта⁴²² срећу се обраде популарних мелодија из опера и оперета за: клавир⁴²³ и за клавир са певањем или виолину⁴²⁴. И у музичким издањима Косте Бојковића у Београду заступљен је сличан репертоар.

⁴¹⁹ Walter Niemann, *Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister. Mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur*, Leipzig 1925, 60.

⁴²⁰ На пример: Carl Michael Ziehrer, *Die Landstreicher*, 1899; Franc Lehar, *Die lustige Witwe*, 1905; Oscar Strauss, *Ein Walzertraum*, 1907; Leo Fall, *Die Dollarprinzessin*, 1907. Вид.: Вера Тифенталер, „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности музику*, бр. 32–33, Матица српска, Нови Сад 2005, 142–143.

⁴²¹ Тако се на пример у пригодној публикацији, објављеној поводом стогодишњице постојања издавачке куће Доблингер у Бечу, наводи да су 1906. године 124 издања била посвећена Лехаровој оперети *Весела удовица*, а *Ballsirenen-Walzer* из овог дела, у обради за клавир дворучно, до 1912. године продао се у преко 300.000 примерака. Herbert Vogg, *100 Jahre Musikverlag Doblinger (1876–1976)*, Wien und München 1976, 29–38.

⁴²² *Katalog narodnih издања*, Јован Фрајт, издавач музикалија, специјална трговина музикалија и музичких инструмената и клавира, Београд 1926. Каталог се чува у Библиотеци Матице српске, сигнатура КПЗ III 3901.

⁴²³ На пример: Ф. Лехар, *Нико те не воли као ја* из оперете *Паганини*; Е. Калман, *Валцер* из оперете *Грофица Марица*.

⁴²⁴ На пример: Ж. Офенбах, *Интермецо* и *Баркарола* из опере *Хофманове приче*; Ф. Лехар, *Имам плаву постељу* из опере *Фраскита* и *Увек сам радо љубио жене*, *Blues* из оперете *Паганини*; Е. Калман, *Хајдемо у Вараждин*, шими из оперете *Грофица Марица* и *Силвиа* из оперете *Принцеза чардаша*; Ј. Штраус, *Ко нас је венчао* из оперете *Цигански барон*; Е. Калман, *Те мале девојке у Трико*, фокс и песма и *Ако ме оставиш, путујем у Пешту* из

Пример бр. 25: Франц Лехар, *Пољска романца* из оперете *Плава мазурка*, т. 45–53.⁴²⁵

Zve - zdo mog ži - vo - ta čuj ja - dno sr - ce čuj što tu - žnu pe - smu

zbo - ri ah pe - smu lju - ba - vi, sa - njam te ja!

Поједине нумере из оперета, због своје допадљивости и мелодичности, биле су радо извођене и самостално, па су тако и објављиване у различитим аранжманима. У ондашњој штампи некада су биле означене и као шлагери.⁴²⁶ Критичар бечког листа *Illustriertes Wiener Extrablatt* (20. 5. 1917) је из оперете *Liebchen am Dach* (Девојка на мансарди) Петра Стојановића као „шлагер“ издвојио нумеру *Komm bisserl her* (Дођи мало), „писану у елегантном 2/4 такту“, као и „ефектан гротескни терцет и један дует“ из другог чина. Да је критичар био у праву, указује и податак да је управо наведени дует први објављен као „извод“ из Стојановићеве оперете код Доблингера и Херцманског (Herzmannsky). Касније су код Доблингера објављене и друге нумере из ове оперете, међу којима су биле и оне које је критичар листа *Reichpost* (20. 5. 1917) издвојио као шлагере: *Wenn ewige Liebe es gibt* (Ако постоји вечна љубав), *Geh'n*

оперете *Циркуска принцеза*; О. Штраус, *Terezina, Terezina*, onestep песма из оперете *Terezina* и *Посети ме на Корзици*, фокс и песма.

⁴²⁵ Композиција је објављена код Косте М. Бојковића у Београду, под бројем 460. БМС Н-IV 683.

⁴²⁶ Поред композиција које су потицале из опера и оперета, термин шлагер употребљаван је и за популарне игре америчког порекла, попут, на пример, фокстрота и чарлстона. У попису „најновијих издања“ Јована Фрајта дела под редним бројевима од 731. до 752. означена су као шлагери.

wir 'naus ins Grüne (Хајдемо у природу), *Marie* (Мари), валцерска песма из последњег чина *Schön ist wohl eine Rose* (Лепа је ружа), *Zigarren und Frauen* (Цигарете и жене), *Liebllich Klängen tönt mir an das Ohr* (Љупки звуци милују ми ухо), као и валцер *Wir beide gehören zusammen* (Ми припадамо једно другом).⁴²⁷ Критичари су Петру Стојановићу у оперети *Девојка на мансарди* замерали „пренатрпаност дражесним и срачунатим шлагерима“ и маршевским ритмовима, те „варијетске двочетвртинске тактове, који се свуда могу чути“.⁴²⁸

С друге стране, производи америчке музичке индустрије су „пали на плодно тло“, јер су били „свежији од декадентне европске забавне музике“. Међутим, од „масовне распрострањености“ америчке забавне музике у Европи пре 1910. године „не може бити речи; она је првенствено остала ограничена на салоне и плесне клубове буржоазије“.⁴²⁹ Но, правац којим ће забавна музика кренути већ је био назначен. Већ пре Првог светског рата, амерички музички „производи“ Onestep и Boston ступили су на владајуће место валцера, а евидентан је и први талас танга у Европи.

Након завршетка Првог светског рата, „талас америчке масовне културе“ заплуснуо је и Београд. Модерне игре америчког порекла (чарлстон, андалуз, блекботом и бананаслејд) преко Париза су стигле у Београд и потиснуле популарне салонске игре. У моди су били балови и избори за мис, док је време кола и девојачке смерности припадало прошлости.⁴³⁰ Ову трансформацију сликовито је описао Бранимир Ћосић у роману *Врзино коло*.

⁴²⁷ В. Тифенталер, нав. дело, 146.

⁴²⁸ Исто.

⁴²⁹ Klaus Kuhnke, Manfred Miller, Peter Schultze, *Geschichte der Pop-Musik*, Band I, Bremen 1976, 245.

⁴³⁰ Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, 64–66.

Цео Београд, нападн у ропству или изгнанству са препуном душом ужаса, крви, глади, смрти поче се лудо забављати. Хтело се да се надокнади изгубљено. По подрумима стадоше ницати барови (до рата непозната установа у добром граду Београду), по салама дансинзи, Цигане заменише салонски оркестри (made in Tchechoslovakia) и црначки џазбанди, који су својом дивљом дреком позивали на радости овога света. И цео Београд поче да игра. Играло се по по журевима, по славама, по банкетима, после разних конгреса и скупштина, по вашарима, после концерата, на кермесима, на излетима, за време народних празника, по учионицама, по кућама, једном речју где год је постојала прилика. Отмен свет поче играти и по ресторанима, између јела. А мајке, добре београдске госпе, срамежљиво су гледале у саблажњиве фигуре уанстепа, фокстрота и танга, и у паучинасте хаљинице својих ћерчица потајно уздисале и смешиле се.⁴³¹

У штами се, с друге стране, указивало и на „опасности“ које су српској култури претиле са Запада. У *Политици* (01. 02. 1920) је објављен чланак у коме аутор упозорава: „после царства граната и шрапнела, настало је царство ван степа и фокстрота“, наглашавајући да су званичници у Официрском дому забранили наведене игре. Аутор даље са жаљењем констатује да поменуте игре царују београдским домовима и кафанама, указујући притом на то да су борбу против истих повели и удружење жена у Америци и свештенство у Француској. Овакав став јасно указује на то да су „брзина усвајања и експанзија модних трендова [...] били заједничке карактеристике модернизацијских процеса у целом свету, па и у Београду“.⁴³²

На популарност америчке забавне музике код нас указују пописи домаћих издавача музикалија, али и приватни преписи композиција. У пописима издавача музикалија из овог периода енглески валцери, танга и фокстроти све више потискују до тада неприкосновене валцере, полке и друге типично салонске комаде. Тако се, на пример, у попису нових музикалија издавачке куће Јована Фрајта у Београду из 1926. године у одељку „За гласовир (дворучно)“ налазе бројни модерни плесови, са индикативним насловима који

⁴³¹ Бранимир Ћосић, *Врзино коло*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1973, 58-59.

⁴³² К. Томашевић, нав. дело, 73.

указују на промену у начину забаве и интересовања грађанства: onestep (Штолц: *Хало, како си лена*), twostep (Boldi: *Indiana*), foxtrot (Holmes: *Elektrik girl*), tango (R. Fischer: *Radio Tango Milonga*; T. Marwell: *Montevideo*), valse boston (Marcheti: *Fascination*), charleston (C. Mack, *Charleston Nouvelle Dance Amerikane*). Ту су и композиције: Mydleton Црнчев сан, *Американско intermezzo*; St. Mougin: *La Florida, Dance nouvelle* итд.

Пример бр. 26: Тед Марвел, *Montevideo*, танго, т. 27–34.

Но, поред наведених плесова још увек опстају и салонски комади са типичним сентименталним насловима. У Фрајтовом каталогу наведен је и популарни салонски комад Т. Бардазевске *Молитва једне девице*, као и бројни салонски комади домаћих и иностраних композитора (нпр. М. Прерадовић: *Чаробни звуци*, концертна мазурка; Б. Ричардс: *Вечерња песма птичице*, салонска композиција). Поред назива дела неретко је назначено да је реч о салонским композицијама. У понуди издавача музикалија значајно место и даље припада обрадама народних игара, као и делима класика музичке уметности,

која су још у 19. веку нашла стално место у салонском репертоару (Е. Григ: *У пролеће*, *Солвегијина песма*, *Еротик*, *Успаванка*; Л. ван Бетовен: *За Елизу*; Сен-Санс: *Лабудова песма*; А. Дворжак: *Хумореска*; В. А. Моцарт: *Турски марш*; П. И. Чајковски: *Романса*; Ф. Шуберт, *Музички моменат*, f-moll итд.). Смена старог и новог, сагледана кроз пописе издавача музикалија, представља и одраз потреба нове генерације жена, које су студирале, возиле бицикл, бавиле се спортом, и које су идеал женствености из прошлог столећа (смерна, послушна, стидљива) проналазиле у другачијим оквирима: Т. Bardazevska: *Молитва једне девице* / Holmes: *Elektrik girl*.

Појава фонографа, грамофона и других техничких апарата, проузроковала је промену у начину кућног музицирања и забављања. Док је раније музика одзвњала у грађанским кућама само ако је неко од чланова породице знао да свира неки инструмент или да пева, захваљујући грамофону или радију жеља за музиком у „сopствена четири зида“ могла се остварити на много удобнији и једноставнији начин. То је узроковало суштинске промене у задовољавању музичких потреба, што је довело до опречних реакција. Једни су у томе видели „знак музичког пада“, истичући да људи сада радије слушају музику на радију, него што је сами активно свирају. Међутим, било је и позитивних реакција и мишљења да појава техничких музичких апарата означава напредак. Поседовање грамофона отварало је нове звучне светове: соба се претварала у имагинарну концертну салу, у којој су се могла чути извођења познатих уметника и ансамбала.

Библиотека Матице српске

IV, 2089

MICIKA

ŠIMI- FOX

od
JELINEKA

EDITION POPULAIRE
JOVAN FRAJT Beograd
Kralj Aleksandrova

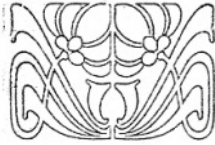
Карло Јелинек, *Миџика*, шими-фокс, насловна страна (БМС Н IV 2089)

Појава нових медија у међуратном периоду код Срба одиграла је значајну улогу у модернизацији друштва. Свечано пуштање у стар Радио Београда (24. марта 1929), као и његово интегрисање у глобални медијски простор, било је изузетно значајно за ширење музичке културе. Но, будући да је најјефтинији радио-апарат коштао око 2750 динара (две просечне плате), јасно је да је радио-програм био привилегија богатијег становништва. Поређења ради, у исто време у Београду се преко трговинске куће „Хармонија“ могао купити клавир за 14.000 динара. Појава грамофона и радија је код музичара изазвала бојазан „да ће класични концертни начин презентовања музике бити напуштен и да ће они остати без посла“. ⁴³³ Да ли је ова бојазан, гледано из угла савременика, била оправдана? У издању Јована Фрајта објављена је популарна песма за глас и клавир Карела Хашлера (Karel Hašler) и Јаре Бенеша (Jara Beneš) *Ја имам кући грамофон* (шими и песма), која показује да се захваљујући новим техничким средствима одлазак на концерт, могао заменити слушањем грамофона код куће: ⁴³⁴

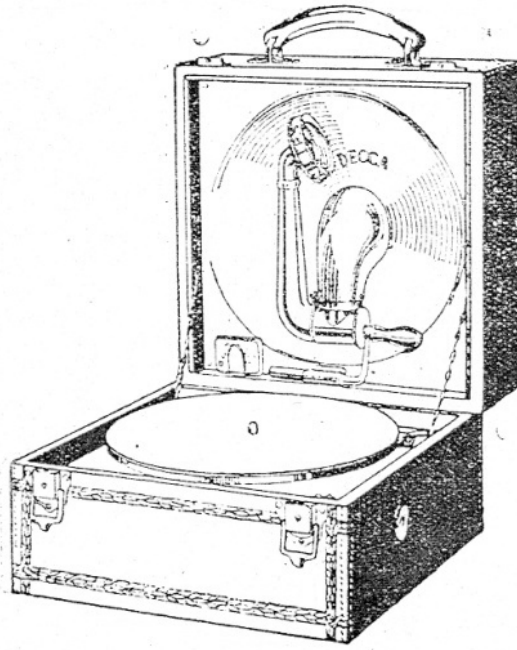
Наш прика Полачек неће у концерт
Не вреди то ништа нек' иде луд свет.
Шта ће мени виче он Опера Мис Аризон
можемо и код куће провести вече.
Ја имам кући грамофон,
тај Вам има један баш фини микрофон
када увучем ја у њега иглицу
он тада зацврчи Вам чудну песмицу.

⁴³³ Исто, 70–72.

⁴³⁴ Аутор текста је Фриц Ленер (Fritz Löhner).



Gramofoni
najčuvnije svet-
skefirme „Decca“
od 900—1300 D.
kao veliki izbor
gramofonskih
ploča „Vox“ i
„Glas svoga go-
spodara“.



„Грамофони“, реклама у Каталогy народних издања Ј. Фрајта (БМС КПЗ III 3901)

Салонска музика се данас може посматрати као историјска форма популарне музике, чије су продукција и дистрибуција биле под контролом закона слободног тржишта. Пропорционално повећавању броја „музичких аматера“, повећавао се и број комерцијалних салонских комада. Салонски репертоар, са његовим паневропским сличностима, представљао је свеевропски тренд који је захватио и просторе насељене Србима. Реч је, дакле, о општој, економски индукованој, појави која је условила стандардизацију укуса широм Европе, те се стога може тумачити и као „предфаза глобалне масовне производње и потрошње“.⁴³⁵

⁴³⁵ Н. Preda-Schimek, *Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-Regional Research*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HPreda-Schimek1.pdf>

За разлику од средина са богатом музичком традицијом, појава салонске музике код Срба није означила само једну „оријентацију“ у популарној музици, која је егзистирала паралелно са такозваном уметничком музиком. Појава овог музичког жанра у нашој историји музике временски се подудара са појавом првих композитора и музичких издања, која су претежно припадала управо домену салонске музике. Стога се, насупротив развијенијим музичким срединама, код нас на неки начин у окриљу и кроз салонску музику „рађала“ и уметничка музика. Салонске композиције су, у ранијим музиколошким радовима код нас, најчешће тумачене као резултат недовољне композиторске обучености или неинвентивности композитора или као уступак извођачима и публици, који су могли да изведу или перципирају управо такву врсту музике. Међутим, салонска музика је компонована и извођена и у европским музичким метрополама. У разматраном периоду објављено је „море“ салонских композиција. Реч је, дакле, о врсти популарне музике у којој се одражава менталитет, дух и „свет живота“ грађанина 19. века. Као такав музички жанр, салонска музика је прихваћена и код српских композитора и музичких аматера. И инострани и домаћи музички писци писали су о „модерној“ салонској музици. Као модерна, она је заживела и у српским домовима, са обе стране Дунава. Крећући се у бечким салонима, слушајући извођење пијаниста попут Рудолфа Вилмерса, и Корнелије Станковић је компоновао виртуозне салонске варијације, тачно по моделу какав је из Париза *via* Беч и Пешта, стигао и до рубних делова Хабзбуршке монархије и младе Кнежевине Србије. Његове клавирске варијације припадају домену салонске музике и писане су на начин који је у то време, и у том музичком жанру, био модеран и пожељан.

Сувисло је у, на пример, салонским интернационалним играма за клавир Александра Морфидиса Нисиса указивати на неинвентивност музичке мисли, једноставност клавирске фактуре. У Аустријској националној библиотеци у Бечу данас се може видети обиље албума који садрже управо такве салонске

комаде, данас потпуно заборављених композитора. Уз те композиције се у салонима плесало, разговарало и забављало. Ако знамо да су у играње тако популарног котилљона увођени елементи разних друштвених игара; да се плес увек изнова понављао, нелогично би било и помислити да је неко „у жару игре“ сматрао да је хармонски језик био неинвентиван и упрошћен. Стога такве композиције треба и посматрати у контексту функције и времена којем припадају.

Салонска музика симбол је типично грађанске музичке културе. Бројни албуми салонске музике 19. века важна су сведочанства историје музичке рецепције тога доба. И ако је музичка култура 20. века, подељена између концерата, радија и плоче, „култура усамљене масе“ (David Riesman), музика 19. века, део је „животне форме у којој је образовање тежило за друштвеношћу, а друштвеност за образовањем“.⁴³⁶ Нови начин сагледавања феномена салонске музике 19. века, који „премошћава” јаз између потоњих научних тумачења ове врсте музике и њеног некадашњег значења, отвара прозор у заборављени музички свет српског грађанства 19. века, његов начин живота, навике и стремљења.

⁴³⁶ С. Dahlhaus, *Glazba 19. stoleća*, 47.

ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСЕЕВ, А. Д.: *История фортепианного искусства*, Издательство музыка, Москва 1988.
- ANTONICEK, Theophil: „Biedermeierzeit und Vormärz“, у: *Musikgeschichte Österreichs*, Band II, Kapitel 14. Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1979.
- *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, ред. и уред. Зора Симић-Миловановић, Матица српска, Нови Сад 1951.
- БАЈИЋ, Исидор: *Клавир и учење клавира*, Штампарија Српске књижаре браће М. Поповића, Нови Сад б. г.
- BALLTAED, Andreas, WIDMAIER, Tobias: *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, Stuttgart 1989.
- BECCI, Veronika: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Artemis & Winkler, Düsseldorf, Zürich 2000.
- *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika. Struka VI, A–R. Glavni urednik Marija Kuntarić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984.
- *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: Muzika. Struka VI, S–Ž. Indeksi. Glavni urednik Marija Kuntarić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1986.
- БИКИЦКИ, Милана: „Српски музички лист Исидора Бајића“, *Зборник Матице Српске за друштвене науке*, свеска 39, Нови Сад 1964, 166–170.
- БИКИЦКИ, Милана: „Гудало – први српски музички часопис“, *Библиотекар*, Београд 1966, XIII/4, 261–267.
- БИКИЦКИ, Милана: „Корнелије Станковић у војвођанској штампи“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног поводом 150-годишњице од композиторовог рођења. Уредник Димитрије Стефановић, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 205–225.

- БИКИЦКИ, Милана: „Први кораци у музичком васпитању Срба у Угарској“, *Свеске Матице српске – грађа и прилози за културну и друштвену историју*, 2, Нови Сад 1987, 47–52.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Бранково коло од др Јована Пачуа“, *Јавор*, 1884, 19, 601–604.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Гајдашка песма, Пастирска песма и Сватовац од др. Ј. Пачуа“, *Застава*, 1884, XI, 36, 3–4.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Др. Јован Пачу, српски уметник на гласовиру“, *Јавор*, 1885, XII, 8, 251–252.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Неколико речи о музици са естетичког гледишта“, *Јавор*, 1885, XII, 10, 309–312.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Како људи различито музику слушају“, *Јавор*, 1885, XII, 50, 1595–1598.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Музичка уметност у моди и занату“, *Јавор*, 1889, XVI, 14, 221–222.
- БЛАЖЕК, Драгутин: „Женске као глазботворке“, *Јавор*, 1889, XVI, 28, 441–443.
- ВЛАЖЕKOVIĆ, Zdravko: „Od skladateljskog stola do usmene predaje i obrnuto: Hrvatske budnice i davorije“, *Glazba osjenjena politikom*, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 102–110.
- ВЛАЖЕKOVIĆ, Zdravko: „Salonsko kolo: Ples hrvatskih dvorana 19. sto-ljeća“, *Glazba osjenjena politikom*, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 111–128.
- ВЛАЖЕKOVIĆ, Zdravko: „Kućno muziciranje u Zagrebu“, *Glazba osjenjena politikom*, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 240–247.
- БОГДАНОВИЋ, Константин: „О српским народним напевима“, *Србске новине*, 1858, 59, 292 (о раду Алојза Калауза на сабирању народних песама).
- ВОЕHN, Max von: *Der Tanz*, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin 1925.

- BOISITS, Barbara: „Diener oder gehorsamer Rebell. Zu den mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen der Musik im Biedermeier“, y: *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, Symposien „Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken“. Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im sozio-politischen Kontext, Graz, 8.–10. November 2001, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2004, 9–36.
- BOISITS, Barbara: „Der erste Ball der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1839“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposion „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 150–166.
- БОЈИЋ, Вера: *Вуково наслеђе у европској музици. Нова грађа о реценцији Српских народних песама у Европи – текстови и ноте / Vuks musikalische Erben. Neue Materialien zur Rezeption serbischer Volkslieder in der europäischen Musik – Texte und Noten*, САНУ, Београд 1987, Verlag Otto Sagner, München 1987.
- BORCHARD, Beatrix: „Musik ist mehr als Unterhaltung – Mendelssohns *Lieder ohne Worte*. Zur musikalisch ästhetischen Konstruktion einer deutschen Musik“, y: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Band 7, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000, 85–98.
- BRANDENBURG, Hans: *Der moderne Tanz*, G. Müller, München 1921.
- BRUCKMÜLLER, Ernst: „Zur sozialen Situationen des Künstlers, vornehmlich des Musikers, im Biedermeier“, y: *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. Andrea Harrandt und Erich Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2002, 11–30.

- BURKE, Peter: *Kultureller Austausch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 2000.
- ВАЛШЕК-ХАЦИХУСЕЈНОВИЋ, Мирослава: „Српски музичари у Кухачевом Биографском словнику“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд 1985.
- ВАСИЋ, Александар: „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић“, *Темниварски зборник бр. 3*, Матица српска, Нови Сад 2002, 51–62.
- ВАСИЋ, Александар: *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарска теза, одбрањена на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, 2003.
- ВИЦМАН, Рајнгард: „Свакидашњица у бечком бидермајеру“, у: *Бечки бидермајер*, Народни музеј, Београд 1981.
- ВЛАШКАЛИН, Александар: *Доктор Јован Пачу и његов круг*, Библиотека града Београда, Матица српска, Желнид, Београд – Нови Сад 1996.
- ВОЈИНОВИЋ, Живана: *Принцеза Анка. Скица за портрет Анке Обреновић, прве списатељице обновљене Србије*, Стубови културе, Београд 2010.
- ВУЧЕТИЋ, Радина: „Жена у граду. Између резервата приватног и освајања места у јавном животу (1918–1941)“, у: *Приватни живот код Срба у XX веку*, прир. Милан Ристовић, Clío, Београд 2007, 131–164.
- WALTERKIRCHEN, Gerhard: „Musik zur Unterhaltung. Theater, Redouten, Liebhaber-Konzert, Haus- und Salonmusik an der Wende zum 19. Jahrhundert“, у: Stenzel, Jürg, Hintermeier Ernst, Walterskirchen, Gerhard: *Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Pustet, Salzburg 2005, 371–382.
- WOLTERS, Klaus: *Handbuch der Klavierliteratur*, Zürich 1967.
- WORBS, Hans Christoph: „Salonmusik“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 121–130.

- ГАВРИЛОВИЋ, Славко: „Срби у Хабсбуршкој монархији од краја XVIII до средине XIX века“, у: *Историја српског народа*, V/2, Београд 1981.
- ГАВРИЛОВИЋ, Славко: „Из историје културног препорода код Срба у Хабсбуршкој монархији прве половине XIX века“, у: *Теодор Павловић и његово доба*, зборник радова, Нови Сад, Матица Српска, 1988.
- GRADENWITZ, Peter: *Literatur und Musik in geselligem Kreise: Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991.
- GRUBER, Gernot: „Nachmärz und Ringstraßenzeit“, у: *Musikgeschichte Österreichs*, Band II, Kapitel 16, Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1979.
- ГРЧИЋ, Јован: „Станковићево Сремско коло у париском Фигару“, *Јавор*, 1879, 44, 1397–1401
- ГРЧИЋ, Јован: „Новосадске гимназијске беседе: кратак осврт на постанак и развитак“, у: *Споменица о 50. беседи за школску 1927–28. годину*, Нови Сад 1928.
- GSTREIN, Rainer: „Musik in der *intimité du salon*. Pariser Salons des frühen 19. Jahrhunderts als Stätten privaten Musizierens“, у: *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991, 113–120.
- GSTREIN, Rainer: „Ländliche und urbane Tanzmusik im Biedermeier in Österreich“, у: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 73–87.
- DAHLHAUS, Carl: „Trivialmusik und ästhetisches Urteil“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 13–28.

- DAHLHAUS, Carl: „Über musikalischen Kitsch“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 63–82.
- ДЕМЕЛИЋ, Федор: „Корнелије Станковић“, *Летопис Матице српске*, XXXIX, 1865.
- ЂЕРМЕКОВ, Душан: „Поглед на данашње стање наше музике и библиографија српских музичких дела“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1874.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р.: *Прилози биографском речнику српских музичара*, Научна књига, Београд 1950.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р.: *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу прир. Ксенија Б. Лазић, Народна библиотека СР Србије – Нолит, Београд 1969.
- ĐURIĆ, Hranislav: „Iz prošlosti muzičkog školstva u Novom Sadu“, *Zvuk*, br. 2, Sarajevo 1981.
- ЂУРИЋ, Хранислав: *Музика Срба у првој половини XIX века у светлу новијих истраживања*, докторска дисертација, рукопис, Нови Сад 1996.
- ЂУРИЋ, Хранислав: „Музички живот, балови и беседе у српској читаоници у Новом Саду од њеног оснивања 1845. г. до I светског рата“, *Српска читаоница – градска библиотека у Новом Саду: Споменица (1845–1995)*, Будућност, Нови Сад 1996.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана: *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана: *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro musica, Београд 1971.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана: „Јован Урбан“, *Pro musica*, бр. 91, Београд 1977.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana: *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981.
- EBERST, Anton: *Muzički brevijar Novog Sada*, izdanje autora, Novi Sad 1994.
- EINSTEIN, Alfred: *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*, W. W. Norton & Company, INC, New York 1947.

- ELSCHKEK, Oskár: „Mitteleuropas Beitrag zur Stilentwicklung und Geschichte der europäischen Musik“, у: *Muzikološki zbornik*, zvezak XL/1–2, „Glasbena identiteta Srednje Evrope“, Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 23. in 24. oktobra 2003 v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2003.
- *Znamenite žene Novog Sada I*, ured. Gordana Stojaković, Futura publikacije, Novi Sad 2001.
- *Знаменити Срби XIX века*, уред. Борјанка Јовић, Култура, Београд 1990, репринт [уред. Андра Гавриловић, Наклада и штампа Српске штампарје, Загреб 1901].
- ИВАНОВИЋ, Дарко: *Српски учитељи из Хабзбуршке монархије у Србији (1804–1858)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков: *Мемоари (Рансодије из прошлог српског живота)*, Српска књижевна задруга, Београд 1966.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков: *Вечити младожења*, Нолит, Београд 2004.
- *Историја приватног живота: Од француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби, Слио, Београд 2003.
- ЈЕРЕМИЋ-МОЛНАР, Драгана: *Српска клавирска музика у доба романтизма*, Матица српска, Нови Сад 2006.
- ЈЕРЕМИЋ-MOLNAR, Dragana: „Uloga klavirske muzike u svakodnevnom životu srpskog stanovništva do 1914. godine“, у: *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije* uredile Dragana Jeremić-Molnar i Ivana Stamatović, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2006, 88–96.
- ЈОВАНОВИЋ, Бојан: *Музика на светосавским беседама у Српској великој гимназији у Новом Саду (1874–1928)*, дипломски рад, Академија уметности, Нови Сад 2002.
- ЈОРГОВИЋ, Александар: „Сватовац за гласовир написао Роберт Толингер“, *Стражилово*, 1886, 1, 27–30.
- JUNK, Victor: *Handbuch des Tanzes*, Georg Oleus Verlag, 1930.
- К., „Српске песми и мелодије“, *Србске новине*, 1852, 117, 433–434 .

- KALISCH, Volker: „Musik in der Unterhaltung – Unterhaltung in der Musik“, у: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Band 7, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000, 9–19.
- KAPUSTA, Jan: „Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der Kleinstadt Böhmens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Miscellanea Musicologica*, XXXVIII, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelstvi Karolinum, 2006.
- KATARINČIĆ, Ivana: „Zagrebačke plesne zabave s kraja 18. i tijekom 19. stoleća“, *Narodna umjetnost*, 42/2, Zagreb 2005, 49–68.
- KATUNAC, Dragoljub: „Srpska klavirska muzika do Prvog svetskog rata“, *Zvuk*, 3/4, Sarajevo 1985, 5–16.
- KATTFUß, Johann Heinrich: *Taschenbuch für Freunde des Tanzes*, Leipzig 1800.
- KLAJIĆ, Vjekoslav: „Glazba u Srba“, *Vienac*, 1886/87.
- KLEMM, Bernhard: *Katechismus der Tanzkunst*, Verlag von J. J. Weber, Leipzig.
- KNEIF, Tibor: „Das triviale Bewußtsein in der Musik“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 29–52.
- КОВАЧЕК, Божидар: „Културна збивања међу Србима у Пешти и Будиму 1860–1861. и њихове позоришне представе“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 26–27, Нови Сад 2000.
- КОКАНОВИЋ, Маријана: „Клавирска музика Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић – сабрана дела, Клавирска музика*, књ. 1, прир. Даница Петровић и Маријана Кокановић, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2004.

- КОКАНОВИЋ, Маријана: *Игре и маршеви у српској клавирској музици 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу*, магистарска теза, одбрањена на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије Уметности у Новом Саду, ментор др Даница Петровић, Нови Сад 2008.
- КОКАНОВИЋ, Маријана: „Александар Морфидис Нисис a la Robert Schumann“, *Свеске Матице српске*, бр. 48, Нови Сад 2008, 106–107.
- КОКАНОВИЋ, Маријана: „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку – друштво и политика на плесном подијуму“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 41, Нови Сад 2009, 55–65.
- КОКАНОВИЋ, Маријана: „О салонским играма за клавир“, у: *Из новосадских салона. Албум салонских игара за клавир*, прир. Маријана Кокановић, Матица српска, Нови Сад 2010, 9–12.
- *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Београд 1985.
- КОСТИЋ, Мита: *Прве појаве француске културе у српском друштву*, Српска Манастирска Штампарија, Ср. Карловци 1929.
- КРЕСТИЋ, Василије: „Срби у хабзбуршкој монархији 1849–1868“, у: *Историја српског народа 5/2*, СКЗ, Београд 1981.
- КРСТИЋ, Петар: „Уметнички преглед. ‘Клавир – албум’ од Ј. Урбана – концерт г. Јосипа Стано“, *Српски књижевни гласник*, XVIII/3, Београд 1907, 212–214.
- КУНАЌ, Франјо: „Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde“, *Viencas: Zabavi i pouci*, br. 4 (57–58); br. 5 (79–80), br. 7 (109–110); br. 8 (125–126), br. 10 (156–158); br. 11 (172); br. 12 (190–191); br. 13 (204–205), br. 14 (219–220); br. 15 (238–239); br. 17 (269); br. 18 (283–285); br. 20 (317–318); br. 21 (339–342); br. 25 (401); Dionička tiskara, Zagreb 1897.
- КУХАЧ, Фрањо: „Исидор Бајић, Албум композиција за гласовир“, *Савременик*, 1907, 11, 700 – 701.

- LEGLER, Margit, KUBIK, Reinhold: „Anmutige Verschlingungen. Tänze des Vormärz: Quellen – Notation – Ausführung“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposion „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 88–131.
- *Leksikon jugoslavenske muzike*, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, I, II, Zagreb 1984.
- LEPENIES, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1998.
- LEPPERT, Richard: „Vision and Sonoric Construction of Reality (Private Pleasure and Social Order)“, y: *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991, 67–112.
- LITSCHAUER, Walburga: „Gesellschaftsmusik“, y: *Reclams Musikführer: Franz Schubert*, Stuttgart 1991, 306–333.
Ista: „Franz Schuberts Tänze: Zwischen Improvisation und Werk“, y: *Musiktheorie*, 10 Jg., Heft 1, Laaber 1995, 3–9.
- LITSCHAUER, Walburga: *Schubert und das Tanzvergnügen*, Verlag Holzhausen, Wien 1997.
- LICHTENFELD, Monika: „Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850“, y: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 143–150
- MÄKELÄ, Tomi: „Musik als unterhaltsamer Genuß in deutschen Salons des frühen 19. Jahrhunderts“, y: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Band 7, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000, 68–83.

- МАКУЉЕВИЋ, Ненад: *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
- MARKOVIĆ, Tatjana: *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2005.
- MARKOVIĆ, Tatjana: „O periodizaciji muzike 19. stoleća. Prednosti uvođenja termina *Biedermeier* u periodizaciju srpske muzike“, у: *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*, uredile Dragana Jeremić-Molnar i Ivana Stamatović, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2006, 73–87.
- MARSONER, Karin: „Frauenbildung im Vormärz: Doppelte Zensur?“, у: *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, Symposien „Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken“. Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im sozio-politischen Kontext, Graz, 8.–10. November 2001, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2004, 37–48.
- MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlag, Kassel, Basel, London 1989.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан: *Српска уметност у XIX веку*, СКЗ, Београд 1981.
- MEERLOO, Joost A. M.: *The dance: from Ritual to Rock and Roll – Ballet to Ballroom*, Chilton Co. Philadelphia, New York 1960.
- МИЛИТАР, Трива: „Нови Сад у српској музичкој прошлости. Први српски композитор у Новом Саду“, *Вести музеја града Новог Сада*, Нови Сад 1972.
- МИЛИТАР, Трива: *Нови Сад на раскрсници минулог и садањег века*, Градска библиотека у Новом Саду, 2000.
- МИЛИЋЕВИЋ, Јован: „Србија 1839–1868“, у: *Историја српског народа* 5/1, СКЗ, Београд 1981.
- МИШКОВИЋ, Наташа: *Базари и булевару. Свет живота у Београду 19. века*, Музеј града Београда, Београд 2003.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књ. 14, Београд 1973.

- МОКРАЊАЦ, Стеван: „Валцер и марш Њеном Височанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл“, *Српски књижевни гласник*, IV/3, Београд 1901, 235–237.
- MÜDLER-BACH, Inka: „Kultur und Geschlecht“, у: *Identitäten: Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, hrsg. Von Aleida Assmann und Heidrun Frieze, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1998 217–231.
- MÜLLER, Sven Oliver: „Hörverhalten als europäischer Kulturtransfer. Zur Veränderung der Musikrezeption im 19. Jahrhundert“, у: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. Peter Stachel und Philipp Ther, Böhlau Verlag, Wien 2009, 41–53.
- NUŠIĆ, Branislav: *Stari Beograd. Iz poluprošlosti*, Prosveta, Beograd 1984.
- ОБРЕНОВИЋ, Наталија: *Моје успомене*, прир. Љубинка Трговчевић, Српска књижевна задруга Београд, Будућност Нови Сад, 2006.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир: „О постанку Бранкових кола у Ђачком растанку“, *Бранково коло*, 6. (18.) јануар 1900, 18–28.
- ПАВЛОВИЋ, Мирка: „Роберт Голингер“, *Pro musica*, 109, 1981, 12–14.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда: *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет уметности, Београд 1991.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда: „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)“, *Нови звук*, бр. 8 и 9, Београд 1996, 1997.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда: *Српска музика 19. века: Извођаштво, чланци и критике, музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001.
- ПЕРИЋ, Ђорђе: „Жене композитори у српској музичкој библиографији (1843–1918)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1991, 183–188.
- ПЕРИЧИЋ, Властимир: *Јосиф Маринковић – живот и дела*, САНУ, Београд 1967.
- ПЕРИЧИЋ, Властимир: *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969.

- ПЕРОВИЋ, Латинка: „Политичка елита и модернизација у првој деценији независности српске државе“, у: *Србија у модернизацијским процесима XX века*, Институт за новију историју Србије, Београд 1994.
- PETRAT, Nicolai: *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815–1848)*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1986.
- ПЕТРОВИЋ, Даница: „Музика у Србском народном листу Теодора Павловића“, у: *Теодор Павловић и његово доба*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Даница: „Балкански ратови и српска музика“, у: *Први балкански рат*, Научни скупови САНУ, књ. LX, Одељење историјских наука, књ. 19, Београд 1991, 121–127.
- ПЕТРОВИЋ, Даница: „Будим и Пешта у историји српске музике“, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, САНУ, Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта 2003.
- ПОПОВ, Чедомир: „Србија 1868–1878“, у: *Историја српског народа 5/1*, ур. Владимир Стојанчевић, СКЗ, Београд 1981.
- ПОПОВИЋ, Душан, Ј.: *Срби у Војводини (од Темишварског сабора 1790 до Благоевићеног сабора 1861)*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад 1990.
- ПОПОВИЋ, Миодраг: *Историја српске књижевности – романтизам*, књ. 1–2, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, Београд 1985.
- ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана: „Клавирска музика Роберта Толингера као значајан допринос развоју музичке културе у Србији крајем 19. века“, *Гудало*, бр. 12, 1996.
- ПУШИБРК, Васа: *Постанак и развој Српске православне велике гимназије у Новом Саду*, Нови Сад 1896.
- RAUNE, Hermann: „Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts“, у: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 159–198.
- SALMEN, Walter: *Tanz im 19. Jahrhundert*, Deutsche Verlag für Musik, Leipzig 1989.

- СВОБОДА, Јосиф: „Српски звуци – народне песме и игре, за клавир удесио Тихомир Остојић“, *Наставник*, 1892, 2, 232–233; *Гусле*, 1892, 2, 14.
- SZABÓ-KNOTIK, Cornelia: „Tanzmusik im Wiener Musikverlag“, у: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.– 27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 176–184.
- SILVESTER, Victor: *Gesellschaftstanz. Seine Theorie und Technik in Fragen und Antworten*, Verlag der Zeitschrift „Der Tanz“, Berlin 1940.
- SLAVÍČKOVÁ, Eva: „Militärkapelle und ihre Stellung in dem Musikleben des 19. Jahrhunderts“, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica – Philosophica Aesthetica*, 19, 2000, 143–154.
- SPASIĆ, Ivana: *Sociologije svakodnevnog života*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2004.
- *Споменица о стогодишњици Српске православне велике гимназије*, Нови Сад 1910.
- *Споменица Роберта Толингера на дан освећења споменика 24. маја 1931. године*, Шабац 1931.
- СТАЈИЋ, Васа: *Привреда Новог Сада 1748–1880 из архива магистрата*, издаје град Нови Сад, Нови Сад 1941.
- СТАЈИЋ, Васа: *Српска православна велика гимназија у Новом Саду*, Матица српска, Нови Сад 1949.
- СТАНКОВ, Љиљана: *Катарина Миловук (1844–1913) и женски покрет у Србији*, Педагошки музеј, Београд 2011.
- STAUBMANN, Helmut: „Zur soziologischen Semantik von Privatheit und Öffentlichkeit am Beispiel des Musik- und Kunstlebens“, у: *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991, 11–20.
- STAUDER, Wilhelm: „Tanzmusik“, у: *Handbuch der gesamten Musikpraxis IV*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaick, Potsdam.

- STEIN, Ingeborg: „Unterhaltung als Kategorie des Musikerlebens“, y: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Band 7, Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000, 20–30.
- STEINBERG, Michael P: *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2004.
- СТОЈАНЧЕВИЋ, Владимир: *Србија и Бугару 1804–1878*, Историјски институт, посебна издања, књ. 24, Просвета, Београд 1988.
- SUPPAN, Wolfgang: „Volksmusik nach 1800“, y: *Musikgeschichte Österreichs*, Band II, Kapitel 15, Im auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, herausgegeben von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1979.
- SCHWAB, Heinrich W.: „Unterhaltendes Musizieren im Industriegebiet des 19. Jahrhunderts“, y: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 151–158.
- SCHWARZ, A.: *Brevier der Kunst in Haus und Leben. Pflege des Schönen in Haus und Wohnung, Kleidung und Schmuck, vornemlich Musik, Dichtung und Tanz, Bildnerei, Malerei u.s.w.*, O. Spaner, Leipzig 1877.
- SCHIFERER, Beatrix: *Salon- und Hausmusik einst und heute. Am Beispiel von Gisi Höller*, Edition Volkshochschule, Wien 1999.
- SCHNEIDER, Albrecht: „Home Recording: die neue Art der Hausmusik“, y: *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991, 283–299.
- SCHNEIDER, Norbert Jürgen: „Das ‘private’ als psychologische Kategorie“, y: *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmar, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Edition Hebling, Innsbruck 1991, 21–28.

- SCHORTEMEIER, D.: „Salonmusik”, у: *Das neue Lexikon der Musik*, Band IV, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав: *Рађање модерне приватности*, Слио, Београд 2006.
- ТИФЕНТАЛЕР, Вера: „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности музику*, бр. 32–33, Нови Сад 2005.
- ТОЛИНГЕР, Роберт: „Дело 2, Сватовац за гласовир (у две руке)“, *Гудало*, 1886, 1, 7–8.
- ТОЛИНГЕР, Роберт: „У част витешкога војводе српске војске Ђенерала М. Лешјанина. Марш за клавир Јована Иванишевића“, *Гудало*, 1886, 4, 87.
- ТОЛИНГЕР, Роберт: „Дело 11, Две српске игре за гласовир у четири руке“, *Гудало*, 1886, 5, 94–95.
- ТОМАНДЉ, Миховил: *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838–1938*, Напредак, Панчево 1938.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина: *На раскришћу Истока и Запада – о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Матица српска, Београд, Нови Сад 2009.
- ТРБОЈЕВИЋ, Душан: „Значај српске салонске музике у нашој музичкој култури”, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, II, Факултет музичке уметности, Београд 1989.
- ТРГОВЧЕВИЋ, Љубинка: „Образовање као чинилац модернизације Србије у XIX веку”, у: *Србија у модернизацијским процесима XX века*, Институт за новију историју Србије, Београд 1994.
- TRGOVČEVIĆ, Ljubinka: *Žene kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*. www.cpi.hr/download/links/hr/7077.pdf
- ТУРЛАКОВ, Слободан: *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.
- *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London 1995.

- ЂОСИЋ, Бранимир: *Врзино коло*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1973.
- URBANTISCH, Peter: „Zum Stellenwert des Mäzenatentums im frühen 19. Jahrhundert“, y: *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. Andrea Harrandt und Erich Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2002, 31–57.
- FELLINGER, Imogen: „Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts“, y: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 131–141.
- FLOTZINGER, Rudolf: „Musikalisches Mitteleuropa im europäischen Kontext, oder Was kann die Musikhistorie zur Bestimmung von Mitteleuropa“, *Muzikološki zbornik, zvezek XL/ 1–2, Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 23*. Ljubljani. Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2003.
- FLOTZINGER, Rudolf: „Mittler zwischen den Gesellschaftsschichten: Ländler und Walzer“, y: *Musikgeschichte Österreichs*, Band II (Vom Barock zur Gegenwart), Verlag Styriam, Graz, Wien, Köln 1979, 266–273.
- FREVERT, Ute: „Geschlechter–Identitäten im deutschen Bürgertum des 19. Jahrhunderts“, y: *Identitäten: Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, hrsg. von Aleida Assmann und Heidrun Friese, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1998, 181–216.
- HARER, Ingeborg: „Musikalische Wirkungsfelder der bürgerlichen Frau im Biedermeier“, y: *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, Symposien „Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken“. Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im sozio–politischen Kontext, Graz, 8.–10. November 2001, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2004, 49–65.

- HARER, Ingeborg: „Tanzunterricht in Graz oder von der edlen Gleichheit der Fußbewegung“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 207–233.
- HARRANDT, Andrea: „Freischaffende – Berufsmusiker – Staatsbeamte. Die Verdienstmöglichkeiten für Komponisten im Biedermeier“, y: *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. Andrea Harrandt und Erich Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2002, 107–120.
- HARRANDT, Andrea: „Salonmusik im Biedermeier“, y: *Benedict Randhartinger und seine Zeit*, Wissenschaftliche Tagung, 3. bis 6. Oktober 2002, Ruprechtshofen, N. Ö., Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger–Gesellschaft von Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2004.
- HARRANDT, Andrea: „Das Leben ein Tanz. Zu den Tanzkompositionen von Johann Strauss Vater für den Wiener Fasching“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 132–149.
- HÄUSLER, Wolfgang: „Im Walzertakt zur Revolution. Literarische Spielungen bürgerlicher Tanzkultur“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposium „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 9–50.
- HAHN, Barbara: „Der Mythos vom Salon. ‚Rahels Dachstube‘ als historische Fiktion“, in: *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, hrsg. Hartwig Schultz, Walter de Gruyter, Berlin. New York 1997, 213–234.

- HEYDEN-RYNSCH, von Verena, *Europäische Salons. Höhepunkte einer verloren weiblichen Kultur*, München 1992.
- HEINZ, Rudolf: „Der Begriff ‘Trivial’ und seine musikkritische Verwendbarkeit“, y: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 8, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1967, 53–61.
- HILMAR, Ernst: „Was ist an Schubert ‘biedermeierlich’? Kurzbemerkungen zu einigen Klischees“, y: *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag 2002.
- HÖSLINGER, Clemens: „Repertoire und Publikumsstrukturen in Konzertsinstitutionen“, y: *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. Andrea Harrandt und Erich Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2002, 95–106.
- HÖSLINGER, Clemens: „Musikerkarrieren im Biedermeier“, y: *Benedict Randhartinger und seine Zeit*, Wissenschaftliche Tagung, 3. bis 6. Oktober 2002, Ruprechtshofen, N. Ö., Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger–Gesellschaft von Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 2004, 181–193.
- HUNER, Annegret: Wiener „Backhändel. Was Franz Liszt mit seinen *Soirées de Vienne* in Pariser Salons über Schuberts Tänze „erzählt“ haben mag – eine Biedermeier–Perspektive?“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposion „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 249–275.
- HUBMANN, Klaus: „Grätzer Tänze 1815 bis 1848 – ein erster Bericht“, y: *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche*, hrsg. Barbara Boisits und Klaus Hubman, Symposion „Musizierpraxis im Biedermeier. Tanzmusik im ländlichen und städtischen Bereich“, Graz, 26.–27. März 2004, Mille Tre Verlag Robert Schächter, Wien 2006, 195–206.

- CVAJG, Štefan: *Jučerašnji svet, sećanja jednog Evropejca*, Matica srpska, Novi Sad 1952.
- ЦВЕТКО, Драготин: *Даворин Јенко и његово доба*, САНУ, Београд 1952.
- ЦЕПИНА, Мирјана: *Друштвени и забавни живот старих Новосађана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 1983.
- ШОБАЈИЋ, Драгољуб: „Трагом клавирских педагошких публикација у Србији“, *Звук*, бр. 3, СОКОЈ, Београд 1994.
- ŠONBERG, Harold: *Veliki pijanisti*, Nolit, Beograd 1983.
- ШУТАНОВАЦ, Данијела: *Исидор Бајић – педагог, издавач и мелограф*, дипломски рад, Академија уметности, Нови Сад 1998.
- ШУТАНОВАЦ, Данијела: „Из преписке Исидора Бајића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 24–25, Нови Сад 1999, 117–144.

The Social Role of the Salon Music in the Life and the Value System of the Serbian Citizens in the 19 Century

Summary

Salon music, which marked the private sphere of music life during the 19th century, until recently represented an aesthetically uninteresting phenomenon. Musicological researches were, primarily, focused on art music, while the research of salon music was at the margin of scientific interest. However, emergence of new scientific approaches based on theoretical concepts in social sciences and anthropology resulted in actualization of researches in different aspects of private lives from the past. That is how „salon“, as a special form of „half-public privacy“, and in that way, salon music, became a new challenge for field researches.

Salon music can nowadays be seen as a historical form of the popular music, which production and distribution were under control of the free-market rules. Salon repertoire, with its pan-European commonalities, represented an all-European trend which in the 19th century spread over the areas inhabited by the Serbs. The chronological frame offered (until 1914.) matches the standard periodization of the European history (the Long 19th century) and it coincides with the political, social and cultural events of the time. In that period, during the creation of modern civil state, a specific domain of private life, as well as a value system, mostly taken from Central Europe, was constituted. Salon music was seen as a specific product, medium of a lifestyle and mentality of one particular era. In order to get answers to the questions on place and function of the salon music in a life and value system of one society or social group, it was necessary to step out of the traditional musicology into the field of in-

terdisciplinary research that includes sociology, history of culture, everyday life, and social history.

During the archival research in Novi Sad, Belgrade and Vienna, a rich body of salon compositions by Serbian, as well as foreign composers, who lived among the Serbs, was collected, to clearly show channels of intercultural exchange and communication. The catalogues and list of music publishers were studied with the utmost care, which in turn provided an insight into supply and demand in the music industry at the time. Articles on music, published in daily and periodical newspapers, were a significant source of information, too. Valuable information was provided through diaries, memoirs, and literary works which pictured the lives of the Serbian citizens in the 19th century, as well as other various books and manuals in which it was depicted what were the socially desirable norms of conduct that enabled decoding of bourgeois way of life, and upbringing of children, girls, especially. Finally, significant tiles in completion of the mosaic were the historical items like: concert programs, ball invitations, letters etc.

Important guidelines for better understanding of the salon music phenomenon were derived directly from practice. While editing the album of the salon compositions for the piano, titled, “From the Salons of Novi Sad”, the so-called “road” from manuscripts to the note publications, that is, from archives to performers, was finally “crossed” in practice, too.⁴³⁷ Another angle of looking at things, were the concerts of salon music held in Sremski Karlovci and Novi Sad, which I organised with my students from the Academy of Arts in Novi Sad. This particular reconstruction of salon music performance, as well as the direct insight into the relationship between the performers and the audience, resulted in better “sounding” and understanding of the topic.

⁴³⁷ *From the Salons of Novi Sad*. An album of salon dances for the piano, edited by: Marijana Kokanović, Matica srpska, Novi Sad 2010.

The introductory chapter contains an explanation of titles and subjects of the research, critical analysis of previous musicological works on Serbian salon music of the 19th century, and a review of relevant theoretical discourse on the salon music of the considered period.

The following chapter is devoted to the **Music Publishing and Salon Music Production**. This chapter discusses the issues on the specific conditions of production in Serbian salon music in 19th century. The author points to what were the forms of salon music publishing and how the salon music was put on the music market. Special attention is paid to the salon music composers and their relation with music publishers, the genres they composed, and finally, the question of the status of women dealing with that kind of composing music is introduced.

In Chapter **Salon Music in the Life of the Serbian Citizens** it has been pointed out to how the salon music was integrated into a bourgeois way of life. Of great importance is the reconstruction of everyday way of life of the social class, which was the bearer of that kind of music. Special emphasis is placed on the social function of music education for children, especially young girls.

Within sub-chapter **The Social Function of a Salon**, the questions regarding the role of a salon in one's house, its public function, salon furniture, have been discussed. It has been explained what were the causes for social gatherings in the salons, which differed in relation to: part of the day, season in which they were hosted, visitors (women, men, or both), type and scope of gathering (regular weekly visits, or salon evenings organized for large number of guests). In the sub-chapter **Court and Bourgeois Salons**, it has been pointed out to different types of salon socializing in court, as well as, bourgeois circles. No doubt, the salons played significant role in new, social, reception of music. Since in public life there were not that many opportunities to listen to music, the salon in its various manifestations, compensated for the lack of public associations and professional institutions. Thanks to the mediating role of the salon, the former possibility of music reception was greatly expanded in terms

of genres and kinds, and music became an important part of society's social representation. At the same time, it was through the role of the salon, that educated female citizens constituted the new role of women in the society.

In the fourth chapter **Functions of the Salon Music**, compositions have been interpreted in the interactive relationship between: work - performer - audience. Objective of the musical work analysis was not to assess the artistic quality or non-quality of the salon music, in order to distinguish between successful and less successful compositions. Far more important was the awareness that at the time, the artistic quality with consumers of salon compositions (performers as well as audience) played no important role. Analysis of a musical work no longer sought aesthetic values in music opus, but qualities and features that a certain musical work must have in order to fulfill its purpose and function. Parameters of musical language, expression and style are put into service of historical and sociological approach, which reveals the true meaning and significance of the salon music.

The final chapter **The End of the Era of the Salon Music** discusses the issue of "disappearance" of salon music in the context of socio-economic changes at the beginning of World War I. It points out to what influenced the gradual disappearance of the salon music: invention of the gramophone, radio; changes in the way of women's education; appearance of the "new" type of popular music.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

А

Аберт, Херман (Abert Hermann) 175
Абесер, Едмунд (Edmund Abesser) 140
Агу, Мари д' (Marie d'Agoult) 25
Ајленберг, Рихард (Richard Eilenberg) 137
Ајнштајн, Алфред (Alfred Einstein) 87, 186
Ајтнер, Роберт (Robert Eitner) 203
Ајхштет, Ернест (Ernest Eichstedt) 52, 64, 69
Албрехт, Густав (Gustav Albrecht) 47,48
Али Риза-паша 149,159
Алимпић, Милева 158
Алимпић, Ранко 158
Андреис, Јосип 32, 76
Андрејевић, Јован Јолес 166
Андрејевић, Теодор Аустралијанац 96
Анзорге, К. Е. Рајнхолд (Conrad Eduard Reinhold Ansorge) 218
Антоничек, Теофил (Antonicek Theophil) 47
Аријес, Филип (Philippe Ariés) 31,111
Армансберг, Јозеф Лудвиг фон (Josef Ludwig von Armansberg) 105
Арсиф, Еустахија 120
Asser 105
Аспазија 19
Атанасијевић, Василије 95
Атанасијевић, Миша 152, 157
Атанасијевић, Слава 15, 62, 63, 92, 95-97, 126, 140 181, 182, 186

Б

Бадарзевска, Текла (Thekla Bądarzewska) 23, 24, 97
Бајац, Љубомир 140, 196
Бајгарова, Литка (Jitka Vajgarová) 37
Бајић, Исидор 15, 56-59, 63, 71, 72, 80, 137, 139, 140, 166, 176, 195, 204
Балабин, В. П. 51
Балакирјев, Мили Алексејевич (Милий Алексеевич Балакирев) 22
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 136
Балштет, Андреас (Andreas Ballstaedt) 20-28, 31, 33, 37, 59, 60, 62, 70, 88, 104, 111-113, 125, 132, 135-137, 174, 193, 194
Бан, Маргарета 158, 163, 165
Бан, Матија 158, 163, 165, 194
Бан, Полексија 164
Бах, Јохан Кристијан (Johann Christian Bach) 76
Бebel, Август (August Bebel) 167

Безић, Јерко 77
Бекић 118
Белопољац, Јова 158
Бендел, Франц (Franz Bendel) 24
Бенеш, Јара (Jára Beneš) 228
Београдац, Јован 73, 140
Бер, Франц (Franz Behr) 137
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 47, 90, 97, 200, 201, 205, 206, 226
Бига, Јелисавета (Елиза) 105
Бига, Петар 105
Бизинг, Фридрих (Friedrich Büsing) 46
Блажек, Драгутин 85, 88, 91, 97, 109, 113, 136, 141, 175, 180, 201, 202
Блажековић, Здравко 37, 38
Блок, Марк (Marc Léopold Benjamin Bloch) 31
Богдановић, Константин 157
Боиситс, Барбара (Barbara Boisits) 37, 38
Бојић, Вера 45
Бојковић, Коста М. 221, 222
Болди (J. V. Boldi) 225
Босиљевац, Шандор/Александар 86
Брајткопф, Бернард Кристоф (Bernhard Christoph Breitkopf) 78
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 203
Бранковић, Константин 158, 164, 165
Браун, Лили (Lily Braun) 213
Брендел, Ф. (F. Brendel) 59
Бринкер Габлер, Гизела (Gisela Brinker Gabler) 125
Бројдел, Фернанд (Fernand Braudel) 31
Бродил, Јосиф 57, 58, 68, 111, 137
Број, Милош 63, 64, 69
Брукман, Фридрих (Friedrich Bruckmann) 92
Буњак, Петар 47

В

Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 28
Вајнман, Александер (Alexander Weinmann) 46
Вајхсл, Јосиф 46
Валдмилер, Фердинанд (Ferdinand Waldmüller) 30
Валожич, Велимир 51
Васиљевић, Александар 104
Васић, Александар 96, 187, 202
Вебер-Келерман, Ингеборг (Ingeborg Weber-Kellermann) 107
Веделајн, Г. (G. Wegelein) 48
Веливер, Филип (Phyllis Weliver) 38

Велисављевић, Александар 104
Велисављевић, Јулија (Сида) 15, 66, 92, 94-96, 104, 136, 138, 140
Вернер, Карл (Karl Wörner) 36
Вернер, Петер (Peter Wörner) 112
Весели, Франц (Franz Wessely) 46, 78, 95
Веселиновић Хофман, Мирјана 32
Веселиновић, Б. 52
Веселиновић, Јанко 41
Видмајер, Тобијас (Tobias Widmeier) 20-28, 31, 33, 37, 59, 60, 62, 70, 88,
104, 111-113, 125, 132, 135-137, 202
Вик, Клара (Clara Wieck) 25, 97, 138
Вилмерс, Рудолф (Rudolf Willmers) 230
Вио, Луј Маро Жилијен (Louis Marie-Julien Viaud) 160
Витковић, Гаврило 165, 167
Витковић, Јелена 166
Витковић, Лујза 166
Влашкалин, Александар 92, 103, 104, 112, 122, 135, 136, 138
Вовес, Антон 111
Возаровић, Григорије 46
Војиновић, Живана 156
Војиновић, Станиша 168
Волфарт, Роберт (Robert Wohlfahrt) 20, 21
Ворбс, Ханс Кристоф (Hans Christoph Worbs) 36
Врбашки, Милена 164
Вујовић, Владислав 158
Вујовић, Милица 158
Вукићевић, Драгана 41
Вукомановић, Алекса 144
Вукомановић, Мина рођ. Карацић 144
Вулетић, Александра 34, 117

Г

Гавриловић, Андра 155, 168
Гавриловић, Милорад 160
Гајбел, Карл (Carl Geibel) 46
Гајдел, Ф. М. (F. M. Geidel) 64
Гал, Фердинанд фон (Ferdinand von Gall) 28
Геншалс, Карл (Carl Gänschals) 139, 140
Георгијевић, Стефан М. 51
Гершић, Глигорије Гига 166, 167
Гикић Петровић, Радмила 123
Глишић, Милован 166
Глук, Кристоф Вилибалд (Christoph Willibald Gluck) 202
Голсворди, Џон (John Galsworthy) 212

Граденвиц, Петер (Peter Gradenwitz) 36
Гонзага, Елизабета (Elisabetta Gonzaga) 19
Гргурова, Милка 160
Григ, Едвард (Edvard Hagerup Grieg) 46, 226
Грубе, А. (A. Grube) 16, 37
Грубер, Гернот (Gernot Gruber) 48
Грубер, Фердинанд (Ferdinand Gruber) 30
Грујић, Вера 164
Гуно, Шарл Франсоа (Charles François Gounod) 204
Гштрајн, Рајнер (Rainer Gstrein) 36

Д

Давидовић, Димитрије 155
Далхаус, Карл (Carl Dahlhaus) 20, 35, 36, 231
Данило I, књаз црногорски 51
Даниловић Бोगићевић, Катица 152, 158, 163
Данкулов, Драгана 154, 164
Дахс, Јозеф (Josef Dachs) 96
Дворжак, Антоњин (Antonín Leopold Dvořák) 203, 226
Debuysère, Carl 113
Дејановић, Драга 154, 164
Декејсер, Пол (Paul Dekeyser) 26
Диби, Жорж (Georges Duby) 31, 111
Дидински, Ладислав (Ladislav Dydynsky) 77
Димитријевић Стошић, Полексија 149, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 164-168
Димитријевић, Јулијана 63, 140
Димитријевић, Рајна 217
Димитријевић, Станка рођ. Стојановић 91
Димитријевић, Христина 92, 96
Дозела, Милош 140
Докић, Јелена 218
Доубек, Хуго 55, 56, 78,
Драјшок, Александар 202, 216, 218

Ђ

Ђаја, Милка 217, 218
Ђаковић, Богдан 32
Ђеминијани, Франческо С. (Francesco S. Geminiani) 76
Ђермеков, Душан 39, 45
Ђорђевић, Владан 159
Ђорђевић, Владимир Р. 39, 45, 52, 54, 56, 58, 60, 61, 73, 90, 139, 204
Ђорђевић, Н. 52

Ђулаи, Павле 126
Ђурић Клајн, Стана 32, 45

Е

Еберле, Јозеф (Josef Eberle) 56, 64, 70
Ебхарт, Франц (Franz Ebhardt) 135
Егебрехт, Ханс Хајнрих (Hans Heinrich Eggebrecht) 35
Егли, Ева (Eva Eggli) 36
Езер, Кристијан (Christian Oeser) 135, 136
Екаријус Сибер, Артур (Artur Eccarius-Sieber) 113
Елеонора Аквитанска (Aliénor d' Aquitaine) 19
Енгелман, Вилхелм (Wilhelm Engelmann) 64
Епсен, Теодор (Theodor Epsen) 126
Ерард (Erard) 25
Ерлер, Херман (Hermann Erler) 78
Есте, Изабела д' (Isabella d' Este) 19

Ж

Живковић, Васа 116
Живковић, Стефан 106

З

Захаријевић, Георгије 120
Зелбст, Франц Јозеф (Franz Josef Selbst) 21
Зиболд, Марија Фјодоровна 137, 167
Зубан, Лаза 165

И

Иванић, Делфа 126
Иванишевић, Јован 86, 140
Иванишевић, М. 52
Ивановић, Дарко 102
Ивковић, Ђорђе 52
Игњатовић, Јаков 41, 103, 121, 128, 132, 142, 143, 193, 199
Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 158
Илић, Сидонија 216, 218
Ирби, Аделина Полина (Adeline Paulina Irby) 154
Исић, Момчило 215

Ј

Јаборски, Михаил 156, 187
Јакшић, Ђура 53, 86
Јанковић, Емануил 75
Јанковић, Наталија 119

Јенко, Даворин 78, 168, 192
Јеремић Молнар, Драгана 33, 46, 91, 92, 105, 157, 181
Јовановић, Јован Змај 75, 91, 110, 164
Јовановић, Каменко 52, 53, 54, 64, 85, 86, 89
Јовановић, Павле 52, 53, 54, 64, 85, 86, 89
Јовановић, Паја 164
Јововић, Спиридон 73, 140
Јоксимовић, Божидар 96
Јоновић, Петар 55, 57
Јорговић, Десанка 218
Јоцић, Лука 55, 217
Јоцић, Софија 55, 217
Јунгман, Алберт (Albert Jungmann) 202

К

Каден, Кристијан (Christian Kaden) 28, 36
Кадиевић, Александар 144
Калауз, Алојз 46, 51, 62, 70, 77, 140,
Калиш, Фолкер (Volker Kalisch) 28, 36
Калкбренер, Фридрих (Friedrich Kalkbrenner) 23, 26
Калман, Имре (Imre Kálmán) 221
Калман, Леополд (Leopold Kálmán) 119
Кампи, Магдалена (Magdalena Campi) 119
Капуста, Јан (Jan Kapusta) 38
Карађорђевић, Александар 24
Карађорђевић, Клеопатра 51
Карађорђевић, Персида 151, 156-158
Карађорђевић, Петар 68
Карађорђевић, Полексија 51
Каракашевић, М. 52
Карацић, Вук Стефановић 45, 95, 144, 150, 158, 164
Катаринчић, Ивана 147
Катунац, Драгољуб 32
Кафка, Јохан Непомук (Johann Nepomuk Kafka) 30
Квјатковски, Анджеј Еугењуш 96
Келдани Мор, Ирмгард (Irmgard Keldany Mohr) 35
Кикерц, Фердо (Ferdinand von Quiquerez) 69
Кистлер, Кирил (Cyrill Kistler) 22
Кнајф, Тибор (Tibor Kneif) 35, 36
Кнеплер, Георг (Georg Knepler) 35
Којић, Драган 53
Кокановић Марковић, Маријана 16, 32, 33, 45, 46, 51, 55, 77, 95, 111, 133,
136, 138, 180, 188
Кон, Пол де (Paul de Conne) 218

Константиновић, Анка рођ. Обреновић 102, 105, 119, 122-125, 132, 145, 146, 149-152, 155, 156, 159, 164, 165, 187
Константиновић, Анка А. 152
Корбен, Ален 111, 119, 136, 140
Корфеско, Никола 55
Коцебу, Аугуст (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue) 125
Коцијан, Јарослав (Jaroslav Kocián) 217
Кранцл, Ана 118
Кранчевић, Драгомир 186
Кратохвил, Винценц (Vinzencz Kratochwill) 46
Краут, Вања 164
Крестић, Петар В. 165
Кречмар 95
Кркљуш, Љубомирка 166
Кронбергерл 46
Крстић, Даница 92, 96, 97, 218
Крстић, Петар 57, 58, 97, 204
Крстуловић, Наташа 37
Ксепарадакоу, Авра (Avra Xerapadakou) 38, 105
Кубелик, Јан (Jan Kubelík) 217
Кујунџић, Милан Абердар 166
Кунке, Клаус (Klaus Kuhnke) 223
Курет, Примож 37
Кусовац, Никола 164
Кухач, Фрањо 76, 77, 121
Кучукалић, Зија 32

Л

Лазаревић, Лаза 164
Лазих, Ксенија Б. 45
Ламартин, Алфонс де (Alphonse de Lamartine), 156
Ланг, Бернхард (Bernhard Lang) 107
Ланг, Хелена (Helene Lange) 124
Ланге, Густав (Gustav Lange) 139, 140
Ландскрон, Леополд (Leopold Landskron) 216
Ланер, Јозеф (Josef Lanner) 22, 47
Лафорг, Жил (Jules Laforgue) 140
Лев, Јозеф (Joseph Löw) 129
Левалд, Фани (Fanny Lewald) 124
Леве, Карл (Carl Löwe) 77
Ленгова, Јана (Jana Lengova) 37
Ленер, Фриц (Fritz Löhner) 228
Леопарди, Ђакомо (Giacomo Leopardi) 152
Лефебир-Вели, Луј Антонин (Louis Antoine Lefébure-Wély) 23, 24

Лехар, Франц (Franz Lehar) 221, 222
Лешјанин Симић, Боса 151, 152, 157, 163
Лешјанин, Милоје 86, 165
Лешјанин, Рајко 165
Ливадић, Фердо 156
Лист, Франц (Franz Liszt) 23, 27, 47, 96, 202, 203, 216, 218
Лит, Иза фон дер (Isa von der Lütt) 136
Лихтентал, П. 92
Лобе, Јохан Кристијан (Johann Christian Lobe) 21
Лондондери, Ени (Annie Londonderry) 212
Лосиф, Ники (Nicky Losseff) 38
Лоти, Пјер (Pierre Loti) 160
Лукачевић, Јова 151
Лукачевић, Машинка рођ. Ненадовић 151, 152
Луц, Ђуро 61

Љ

Љочић, Драга 166, 167

М

Магазиновић, Коста 165
Мак Данел, Колин (Colleen McDannell) 107
Макензи, Џорџина Мјур (Georgina Muir Mackenzie) 154
Максимовић, Аксентије 202
Макуљевић, Ненад 14, 15, 34, 101, 102, 106-108, 199
Манојловић, Светозар 140
Манцони, Алесандро (Alessandro Manzoni) 152
Марвел, Тед (Ted Marwell) 225
Маринковић, Јован 152
Маринковић, Јосиф 32, 64, 88, 89, 168
Маринковић, Константин 61, 89, 129, 133
Маринковић, Тинка рођ. Атанасијевић 152
Маркети, Ферно Данте (Ferno Dante Marchetti) 225
Марковић, Јеврем 166, 167
Марковић, Јелена (Јелка, Илка), рођ. Бајић 166, 167
Марковић, М. 52
Марковић, Светозар 166
Марковић, Татјана 33
Маркс, Адолф Бернхард (Adolf Bernhard Marx) 91, 95
Маршнер, Освалд (Oswald Marschner) 214
Матавуљ, Симо 41
Матић, Димитрије 120
Маћејовски, Фрањо 137
Махулка, Теодор 95, 126, 127

Медаковић, Данило 105
Медаковић, Љубица 95, 105, 137
Мезмар, Гинтер (Günter Mössmar) 36
Мејра, супруга Риза-паше 149, 151-153
Мек, Сесил (Cecil Mack) 225
Мекеле, Томи (Tomi Mäkelä) 28
Мекети, Пјетро (Pietro Mechetti) 30, 47, 48
Мекети, Тереза (Mechetti, Therese) 47
Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn Bartholdy) 201-205
Мертл, Карл 22, 57, 58
Мидлтон (Mudleton) 225
Мијатовић, Чедомиљ 149, 154
Миковић, Терзија 118
Милановић, Ђорђе 198
Милберг (Mühlberg) 64
Милер, Манфред (Manfred Miller) 223
Милер, Хајнрих Фридрих (Heinrich Friedrich Müller) 46, 77
Милетић, Светозар 52, 165, 166
Милићевић, Милан 168
Миловук, Јосиф 45
Миловук, Катарина рођ. Ђорђевић 159
Миловук, Милан 65, 159, 162
Милошевић, Раша 166
Милутиновић, Марија С. 149, 150, 157, 163
Милутиновић, Сима Сарајлија 158, 150
Мирецки, Франћишек (Franciszek Mirecki) 45
Митровић, Катарина 24, 120, 156, 157, 159, 163
Михановић, Антун 155, 156
Мишковић, Наташа 102
Мокрањац, Стеван Стојановић 22, 78
Морфидис Нисис, Александар 15, 46, 62, 70, 90, 93, 95, 104, 119, 133, 135-139, 178, 230
Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 201, 202, 204, 205, 226
Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 22

Н

Ненадовић, Алекса 158
Ненадовић, Анка 151, 152, 158, 159
Ненадовић, Љубомир 158, 164
Ненадовић, Машинка вид. Лукачевић, Машинка
Нигринова, Вела 160
Николић, Станоје 61
Ниман, Валтер (Walter Niemann) 221

Нинковић, Анка 166, 167
Нинковић, Милица 166, 167
Нинковић, Петар 166
Нисефор, Силви (Sylvie Nicephor) 28
Новаковић, Стојан 45, 47, 52, 160

Њ

Њемцова, Божена 126

О

Обрадовић, Доситеј 102, 106
Обреновић, Александар 160
Обреновић, Анастасија 165
Обреновић, Анка вид. Константиновић Анка
Обреновић, Јеврем 105, 119, 145, 155, 156
Обреновић, Јекатарина 155
Обреновић, Јелена 155
Обреновић, Јелисавета 105, 119, 120
Обреновић, Ермила Јермила 152, 159, 165
Обреновић, Јован 152
Обреновић, Јулија М. Рођ. Хуњади 51, 48
Обреновић, Љубица рођ. Вукомановић 145, 164
Обреновић, Милан 156
Обреновић, Милош кнез 51, 102, 105, 119, 120, 155, 156, 163, 164
Обреновић, Милош син Јевремов 155, 187
Обреновић, Михаило 48, 51, 156, 180
Обреновић, Наталија 160, 161-163
Обреновић, Симка 155
Обреновић, Стана 155
Обреновић, Томанија 155
Огњановић, Светозар Ф. 52, 83, 84
Осмин, Х. (H. Osmin) 212
Остојић, Тихомир 56, 78, 90
Ото I, краљ (Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach) 105
Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 221

П

Павловић, Јован 52
Павловић, Стеван 120
Паизијело, Ђовани (Giovanni Paisiello) 76
Пајевић, Арса 52
Пакле, Јосиф 118
Панаотовић, Марија 70, 93
Панчић, Јосиф 157, 158, 164, 165

Парч, Ерих Волфганг (Erich Wolfgang Partsch) 36
Парш-Жикешов, примадона 217
Пауновић, Миленко 204
Пацек, Карло (Karol Pacsek) 145, 146
Пачу, Димитрије 136
Пачу, Јован 55, 56, 73, 81, 85, 90-92, 94, 103, 112, 122, 123, 141, 180
Пашић, Никола 167
Пејачевић, Дора 137
Пејовић, Роксанда 32, 186, 187
Перголези, Ђовани Батиста (Giovanni Battista Pergolesi) 202
Перикле 19
Перић, Ђорђе 39, 90, 92
Перичић, Властимир 32, 45, 90
Перковић Радак, Ивана 45
Перовић, Латинка 159, 214
Петровић, Даница 13, 15, 16, 32, 40, 45, 47, 91
Петровић, Милан 75
Петровић, Милица 75
Петровић, Софија 75
Пињо, Раул (Raoul Pugno) 217, 218
Пистон, Данијела (Danièle Piston) 110
Покорни, Фрања 57, 58, 137
Попов, Душан 57, 166
Попов, Чедомир 55, 96, 165, 166, 217
Поповић Млађеновић, Тијана 32
Поповић, Ђорђе 52, 53, 55, 56, 64, 70, 72, 76, 78, 80-82, 84, 86, 126
Поповић, Јован Стерија 113, 114, 127, 128
Поповић, Кирило 52, 53, 55, 56, 64, 70, 72, 76, 78, 80-82, 84, 86, 126
Поповић, Константин 69, 187
Преда-Шимек, Хаиганус (Haiganuş Preda-Schimek) 37, 38, 201
Предић, Урош 123
Прерадовић, Милица 89, 225
Претнер 46
Проданов Крајишник, Ира 13
Протић Ресавац, Цајка 152, 163

Р

Радичевић, Бранко 193
Рајковић, Ђорђе 45, 72
Рајнбергер, Јозеф (Josef Gabriel Rheinberger) 203
Рандхартингер, Бенедикт (Benedict Randhartinger) 29
Рајнеке, Карл (Carl Heinrich Carsten Reinecke) 203
Рајовић 146
Рајсман, Аугуст (August Reissmann) 19, 92

Рајф, Катарина (Katharina Reif) 38
Рајх, А. 91
Ракијаш, Бранко 77
Ранос, Константин 156, 165
Раф, Јозеф Јоаким 203
Релштаб, Лудвиг (Ludwig Rellstab) 24, 25
Риђички од Скрибешћа, Хелена 51
Риман, Хуго (Hugo Riemann) 19, 22, 23
Рисман, Дејвид (David Riesman) 231
Ричардс, Бринли (Brinley Richards) 225
Роко, Емил (Emil Rocco) 113
Рубинштајн, Артур (Arthur Rubinstein) 202, 203

С

Савић, Жарко 70
Салмен, Валтер (Walter Salmen) 19, 22, 36
Сауер, Емил (Emil Sauer) 217, 218
Сапфо 156
Свобода, Јосиф 57, 58, 61, 67, 136
Секулић, Лазар 70
Секулић, Софија 46
Сен-Санс, Камил (Camille Saint-Saëns) 226
Сечански, Вера 76
Симић, Владимир 107, 108, 118, 119, 123, 141
Симић, Стевана 165
Симић, Стојан 158, 165
Сирвил, Лора 136
Скарлати, Ђузепе Доменико (Giuseppe Domenico Scarlatti) 203
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 204
Сократ 19
Соушек, Винце 91
Спасић, Ивана 31
Спидлер 24
Сремац, Стеван 41, 114, 137
Стајић, Васа 118, 119
Стајић, Мита 52, 55, 57, 58, 70, 72, 78, 79
Станков, Љиљана 159
Станковић, Корнелије 32, 45-51, 53, 62, 65, 70, 77, 87, 89, 90, 129, 140, 159, 177, 179, 180, 184, 186, 200, 202, 230
Станковић, Стеван А. 56, 89, 111
Станојев, Богдан Т. 166
Станојевић, Станоје 90
Стерио, Констанција 90, 139
Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 192

Стефановић, Ана 32
Стефановић, Димитрије 16
Стојадиновић, Милица Српкиња 164
Стојаковић, Гордана 154, 166, 167
Стојановић, Евгеније 90-92, 94, 139
Стојановић, Исидор 155
Стојановић, Петар 90, 221-223
Стојановић, Станка в. Димитријевић, Станка
Стојковић, Јованка 134, 186, 187, 200, 202, 216, 218, 219, 222
Столић, Ана 31, 34, 117, 120, 126, 147, 160
Супан 46

Т

Тајчевић, Јулка 97
Тајчевић, Марија Луиза 137
Талберг, Сигисмунд (Sigismund Thalberg) 23
Танли, Дејвид (David Tunely) 24
Таперт, Вилхелм (Wilhelm Tappert) 22
Текелија, Сава 45, 72, 91
Терзић, Амалија рођ. Моро 118
Тимотијевић, Мирослав 15, 34, 41, 101, 108, 120, 142
Тирол, Христина 155
Тирол, Димитрије 155
Тителбах, Владислав 164
Тодић, Миланка 144
Тодоровић, Стеван 49, 157, 158, 163, 164
Толинггер, Роберт 20, 22, 24, 32, 53-56, 60, 51, 73-75, 78, 81, 85-87, 101, 114, 115, 134, 174, 188, 189, 193, 176-198, 202-204
Толстој, Лав Николајевич 126
Томандл, Миховил 52
Томашевић, Катарина 13, 215, 223, 224
Топаловић, Мита 53, 75, 78
Торсон, Т. 58
Трандафил, Марија 53
Трбојевић, Душан 32
Трговчевић, Љубинка 160, 216
Тревил, Ивон де 55
Тренц, Ана 118
Тришлер, Ђуро 95
Тркуља, Инес 213

Ћ

Ћосић, Бранимир 223, 224
Ћурчић, П. 52

У

Урбан, Јован 57, 58, 72, 195

Ф

Фабер 118

Фал, Лео (Leo Fall) 221

Фауст, Карл (Carl Faust) 129, 136

Фелингер, Имоген (Imogen Fellingner) 20, 25

Феље, Октав (Octave Feuillet) 126

Филд, Џон (John Field) 203

Филип, Исидор (Isidor Philipp) 217

Финк, В. (W. Fink) 129

Финк, Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Fink) 160

Финк, Моника (Monika Fink) 36

Фишер, Р. (R. Fischer) 225

Фјорели, Ђероламо (Gerolamo Fiorelli) 73

Фог, Херберт (Herbert Vogt) 221

Фрајт, Јован 72, 79, 80, 221, 222, 224, 225, 228, 229

Франкен, Констанце фон (Constanze von Franken) 201

Фриц Хилшер, Елизабет (Elisabeth Fritz Hilscher) 38

Фромел, Емил (Emil Frommel) 104

Фукс, А. 56

Фукс, Данијел (Daniel Fuchs) 80

Фукс, Игњат 52

Фулер, Софи (Sophie Fuller) 38

Х

Хајден-Рирш, Верена фон (Verena von Heyden-Rirsch) 37

Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 142

Хавлас, Гвидо 78

Хајдн, Јозеф (Josef Haydn) 76, 90, 201

Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 27

Хајнс, Карл (Carl Heins) 126, 136

Хакл, Е. 73

Хаклик, Владимир (Vladimir Haklik) 70

Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 26, 114, 177

Харандт, Андреа (Andrea Harrandt) 29, 36, 38

Хартен, Уве (Uwe Harten) 202

Хартл, Јохан (Johan Hartle) 119

Хартман, Рудолф (Rudolf Hartmann) 46

Хашлер, Карел (Karel Hašler) 228

Хаслингер, Пол (Paul Haslinger) 46

Хаџи, Тома 157

Хегер, Алојзија 118

Хелер, Стефан (Stephen Heller) 203
Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 202, 203
Хенес, Алојз (Aloys Hennes) 139, 140
Хенселт, Адолф фон (Adolph von Henselt) 203
Хенсон, Алис М. (Alice M. Hanson) 38
Хербез, Јелинка 163-165
Хербез, Теодор 163-165
Хертел, Готфрид Кристоф (Gottfried Christoph Härtel) 78
Херц, Хенри (Henri Herz) 25
Херцмански, Бернхард (Bernhard Herzmannsky) 222
Хилер, Фердинанд (Ferdinand Hiller) 203
Хлавач, Војтјех (Vojtěch Hlaváč) 139
Холмс (Holmes) 225, 226
Хорак, Едуард (Eduard Horak) 114
Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 56
Хоровиц, С. 96
Хофман, Ј. 86
Хочевар, Антон 53, 54, 86, 189, 190
Хоџес, Џорџ Лојд (George Lloyd Hodges) 155
Хубман, Клаус (Klaus Hubman) 37
Хумл, Иван Непомук 95

Ц

Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 116, 117
Цветко, Драготин 32, 76
Цвијановић, С. Б. 52
Це, Јосиф 52, 54, 73, 74
Цедлиц, Јозеф Христијан фон (Joseph Christian von Zedlitz) 125
Церников, Елизе (Elise Zernikow) 126
Цинекер, Јирген (Jürgen Zinnecker) 213
Цирер, Карл Михаел (Carl Michael Ziehrer) 221

Ч

Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 226
Чеклинска, Зофиа (Zofia Chechlińska) 23
Черни, Јозеф (Joseph Czerny) 30
Черни, Карл (Carl Czerny) 91
Чижек, Драгутин 53, 54, 111,

Ш

Шамисо, Жозеф 119
Шантл, Сигисмунд 119
Шарвенка, Ксавер (Xaver Scharwenka) 204
Шевчик, Отакар (Otakar Ševčík) 217

Шеноа, Аугуст 187
Шиферер, Беатрикс (Beatrix Schiferer) 19, 38
Шлезингер, Јосиф 69, 105, 111, 157, 202
Шмит, Ханс (Hans Schmitt) 216
Шнајдер, Ханс (Hans Schneider) 36
Шојблин, Јохан Ј. (Johann J. Schäublin) 201
Шопен, Фредерик Франсоа (Frédéric François Chopin) 23, 140, 201-203
Шпилер, Хелена 118
Шпиндлер, Фриц (Fritz Spindler) 24, 137
Шрајбер, Фридрих (Friedrich Schreiber) 78
Штолиц, Роберт (Robert Stolz) 225
Штраус, Јохан Син/Млађи (Johann Strauss Sohn) 47, 70, 77, 187, 201, 221
Штраус, Оскар (Oscar Strauss) 222
Шубарт, Кристијан Фридрих Данијел
(Christian Friedrich Daniel Schubart) 110
Шуберт, Франц Лудвиг (Franz Ludwig Schubert) 20, 90, 203, 226
Шулц, Петер (Peter Schultze) 223
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 47, 136, 138, 201-206
Шугановац, Данијела 59

Маријана Кокановић Марковић

ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ
ВРЕДНОСТИ СРПСКОГ ГРАЂАНСТВА У 19. ВЕКУ

Издавач

Музиколошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 36

За издавача

др Мелита Милин

Рецензенти

др Даница Петровић
академик Димитрије Стефановић

Лектор и коректор

Татјана Пивнички Дринић

Нотографија

Владан Остојић
Душица Стојаковић

Превод резимеа

Софија Ракочевић

Дизајн корице

Тамара Вујичић

Прелом и техничка припрема текста

Фелтон, Нови Сад

Штампа

Colorgrafx, Београд

Тираж:

370

