

# Davorin Senko

(1835-1914)

**PRILOZI**  
**ZA KULTURU SEĆANJA**  
**PRISPEVKI**  
**ZA KULTURO SPOMINA**



Urednik Katarina Tomašević

DAVORIN JENKO (1835–1914)  
PRILOZI ZA KULTURU SEĆANJA

DAVORIN JENKO (1835–1914)  
PRISPEVKI ZA KULTURO SPOMINA

Urednik  
Katarina Tomašević

DAVORIN JENKO (1835–1914)  
PRILOZI ZA KULTURU SEĆANJA

DAVORIN JENKO (1835–1914)  
PRISPEVKI ZA KULTURO SPOMINA

*Izdavači*

Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti  
Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS

*Urednik*

Katarina Tomašević

*Uređivački odbor*

dr Melita Milin, direktor Muzikološkog instituta SANU  
Saša Verbič, predsednik Nacionalnog saveta  
slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji  
prof. dr Maja Đukanović, Filološki fakultet  
prof. dr Anica Sabo, Fakultet muzičke umetnosti

*Recenzenti*

Akademik Dimitrije Stefanović  
dr Melita Milin

*Prevod na slovenački jezik*

dr Maja Đukanović

*Prevod na engleski jezik*

Adriana Sabo, MA

*Štampa*

Colorgrafx  
Beograd, Dragana Jeftića bb

ISBN: 978-86-80639-27-7

Pripremu ovog izdanja pomoglo je  
*Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije*  
*i Sokoj* – organizacija muzičkih autora Srbije

Muzikološki institut  
Srpske akademije nauka i umetnosti

Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS

# Davorin Senko

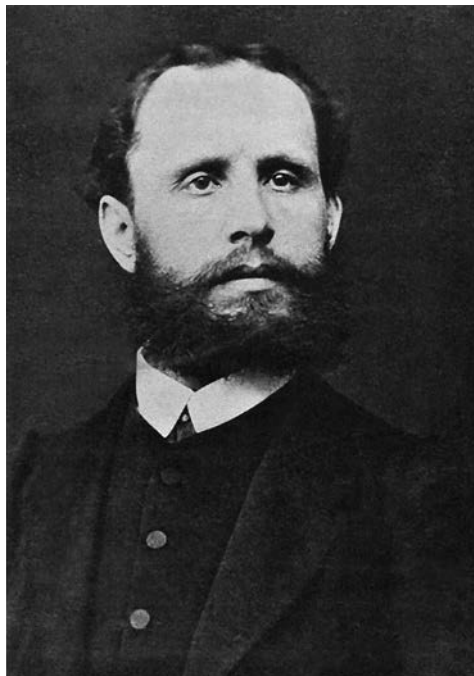
(1835-1914)

PRILOZI ZA KULTURU SEĆANJA  
PRISPEVKI ZA KULTURO SPOMINA

Urednik  
Katarina Tomašević



Beograd 2016.



Davorin Jenko, autor nepoznat (oko 1865).  
(Biblioteka SANU-φ217, Zaostavština  
Stane Đurić-Klajn. Iz Kataloga fototeke  
SANU 1841–1947. Beograd, SANU, 1998.

#### Ilustracije na koricama.

Prednja strana: Fotografija Davorina Jenka, autor nepoznat (oko 1865). (Biblioteka SANU-φ217, Zaostavština Stane Đurić-Klajn. Iz Kataloga fototeke SANU 1841–1947; [Davorin Jenko] *Zujte strune* [*Strune, mило se glasite* (na tekst France Prešerna)]. Duet od Jenka za komad *Izbiračica* [1872], prepis. Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 1616.

Zadnja strana: Partitura srpske himne *Bože pravde*, „od D. Jenka za vojenu muziku, uredio D. Čižek“ (Arhiv Srbije, МИД, Пс Ц-А, ф 1 p 182/881).

## SADRŽAJ/KAZALO

Reč urednika . . . . .	9
I STUDIJE . . . . .	17
SONJA MARINKOVIĆ Rad Davorina Jenka u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi . . . . .	19
<i>Delo Davorina Jenka v luči razvoja glasbe v Srbiji in Evropi</i> (Povzetek) . . . . .	26
<i>Davorin Jenko's Work in the Light of the Development of Serbian and European music (Summary)</i> . . . . .	26
JERNEJ WEISS <i>FORWARD!</i> – THE FIRST SLOVENIAN NATIONAL ANTHEM BY DAVORIN JENKO . . . . .	27
<i>Naprej!</i> – <i>Davorin Jenko: prva slovenska himna</i> (Povzetek) . . . . .	38
<i>Naprej!</i> – <i>Davorin Jenko: prva slovenačka nacionalna himna</i> (Rezime) . . . . .	38
KATARINA TOMAŠEVIĆ Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac. Biografski fragmenti. Prilog kulturi sećanja . . . . .	39
<i>Davorin Jenko in Stevan St. Mokranjac. Biografski fragmenti.</i> <i>Prispevek h kulturi spomina</i> (Povzetek) . . . . .	54
<i>Davorin Jenko and Stevan St. Mokranjac. Biographical Fragments.</i> <i>Contribution to Cultural Remembrance</i> (Summary) . . . . .	54

MLADENA PRELIĆ

MAPIRANJE KULTURNE ISTORIJE I PAMĆENJA: BEOGRADSKE  
GODINE DAVORINA JENKA I VELE NIGRINOVE . . . . . 57

*Mapiranje kulturne zgodovine in spomina: beograjska leta Davorina*

*Jenka in Vele Nigrinove* (Povzetek) . . . . . 81

*Mapping Cultural History and Memory: Belgrade Years of Davorin*

*Jenko and Vela Nigrinova* (Summary) . . . . . 81

MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ

Davorin Jenko na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom  
Sadu (1861–1914): Recepcija komada s pevanjem *Seoska lola*. . . . . 83

*Davorin Jenko na odru Srbskega narodnega gledališa v Novem Sadu*

*(1861–1914): recepcija predstave s petjem „Seoska lola“* (Povzetek). . . 102

*Davorin Jenko on the Stage of the Serbian National Theatre in*

*Novi Sad (1861–1914): Reception of the Play with Music*

*‘Seoska lola’[The Village Bachelor]*(Summary) . . . . . 103

ANICA SABO

Analitički oslonci u proučavanju opusa Davorina Jenka . . . . . 105

*Analitične opore v preučevanju opusa Davorina Jenka* (Povzetek). . . 117

*Analytical Holds in the Process of Studying Davorin Jenko’s Opus*

(Summary). . . . . 117

MAJA ĐUKANOVIĆ

Literarne teme u kompozicijama Davorina Jenka . . . . . 119

*Literarne teme v skladbah Davorina Jenka* (Povzetek) . . . . . 127

*Literary Themes in Davorin Jenko’s Compositions* (Summary) . . . 127

KATARINA TOMAŠEVIĆ

Kako je o Davorinu Jenku pisao Dragotin Cvetko.

Prilog proučavanju slovenačko-srpskih muzikoloških

veza u doba SFRJ . . . . . 128

*Kako je o Davorinu Jenku pisal Dragotin Cvetko.*

*Prispevek k preučevanju slovensko-srbskih muzikoloških stikov*

*v obdobju SFRJ* (Povzetek) . . . . . 136

*How about Davorin Jenko wrote Dragotin Cvetko.*  
*Contribution to the Study of Slovenian-Serbian Musicological*  
*Relations during the Period of SFR Yugoslavia (Summary) . . . . . 137*

## II

### ODJECI U ŠTAMPI / ODMEVI V TISKU

Povodom stogodišnjice smrti Davorina Jenka / Ob stoletnici smrti  
Davorina Jenka . . . . . 139

#### KATARINA TOMAŠEVIĆ

Davorin Jenko (1835–1914): „naš znameniti stranac“  
Sećanje na kompozitora srpske himne *Bože pravde*, povodom  
stogodišnjice smrti . . . . . 141

#### IVANA VESIĆ

Davorin Jenko (1835–1914): fragmenti iz života  
poznatog kompozitora . . . . . 147

## III

### PRILOG. ARHIVSKA SVEDOČANSTVA/ PRILOGA. ARHIVSKA PRIČEVANJA

Iz zbirke Muzikološkog instituta SANU/ Iz zbirke Muzikološkega  
inštituta SANU. . . . . 153

*Slovenske narodne pesmi* . . . . . 155

*Zujte strune* . . . . . 163

Uvertira Kosovo . . . . . 168

Uvertira Milan . . . . . 183

*Seoska lola.* . . . . . 195

Pesme iz komada *Đido.* . . . . . 201

Testament Davorina Jenka . . . . . 213

AUTORI/AVTORJI . . . . . 219





## REČ UREDNIKA

Dve godine za redom – 2014. i 2015, šira intelektualna i naučna, a posebno – muzička i muzikološka javnost u Srbiji, poklonile su izuzetnu pažnju obeležavanju dveju godišnjica vezanih uz ime Davorina Jenka (1835–1914) – znamenitog kompozitora i horovođe, umetnika čiji su život i rad duboko i trajno obeležili istoriju kako slovenačke, tako i srpske kulture.

Tokom 2014. godine, nizom aktivnosti bila je obeležena stogodišnjica Jenkove smrti. Vredan i kreativan doprinos obeležavanju jubileja dao je najpre umetnički film *Davorin Jenko – Tvorac himni i budnica* autora Ane Pavlović i Dragomira Zupanca (saradnik na scenariju K. Tomašević), u produkciji Kulturno-obrazovnog programa RTS-a (Redakcija školskog i obrazovnog programa; premijerno emitovanje: Drugi program RTS-a, 22. novembar). Uz prisustvo najuglednijih predstavnika SANU, Slovenačke ambasade, Muzikološkog instituta SANU i Nacionalnog saveta slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji, film je bio prikazan i na Svečanoj akademiji posvećenoj Jenku, u Svečanoj sali SANU, 26. novembra. Istog dana, u organizaciji Muzikološkog instituta SANU i Nacionalnog saveta slovenačke nacionalne manjine u RS, održan je interdisciplinarni naučni skup *Davorin Jenko – Prilozi za kulturu sećanja*, na kojem su rezultate svojih najnovijih istraživanja Jenkovog dela izložili stručnjaci iz oblasti muzikologije (Sonja Marinković, Katarina Tomašević, Marijana Kokanović-Marković, Ivana Vesić i Srđan Atanasovski), komparativnih književnih studija (Maja Đukanović), teorije muzike (dr Anica Sabo) i etnologije (Mladena Prelić). Referati sa ovog skupa dali su podstrek većini autora da spovedu dodatna istraživanja i napišu studije koje predstavljamo u ovom Zborniku. Dvodnevni program obeležavanja stogodišnjice smrti Davorina Jenka u SANU, 2014, zaokružilo je kompoziciono veče njegovih dela, u značajnoj selekciji Anice Sabo. Na programu su, uz komentar muzikologa Adriane Sabo, bila izvedena reprezentativna Jenkova ostvarenja horske, kamerne vokalnoinstrumentalne i orkestarske muzike (u preradi za klavir), u interpretaciji Ekumenskog muškog hora (dirigent Bratislav Prokić), Radmile Vladetić (sopran), Olivera Sabo Batanča (bariton) i Milice Sekulić (klavir).

Poseban, muzikološki prilog obeležavanju istovremene stogodišnjice Jenkove i smrti Stevana Stojanovića Mokranjca, objavljen je u časopisu *Muzikologija* (br. 16) za 2014. godinu. Zbog značaja teme koja osvetljava prirodu odnosa dvojice ključnih protagonista srpske muzike na prelazu XIX i XX veka, na predlog uređivačkog odbora zbornika *Davorin Jenko (1835–1914) – Prilozi za kulturu sećanja*, tu studiju, sa manjim dopunama, takođe ovde prezentujemo.

Obeležavanje drugog značajnog Jenkovog jubileja – 180 godina od rođenja, tokom 2015. godine, proteklo je u manjem intenzitetu, ali nipošto bez zapaženih rezultata. U Muzeju Narodnog pozorišta u Beogradu, počev od 16. maja, bila je u toku izložba *Davorin Jenko (1835–1914)*, u organizaciji Arhiva Srbije i Arhiva Slovenije. Prilikom zatvaranja izložbe, 28. oktobra, u Muzeju je ponovo prikazan TV film *Davorin Jenko – Tvorac himni i budnica*, nakon što je publici bio predstavljen zbornik tekstova sa skupa održanog u Ljubljani 2014. godine. Objavljivanjem rada „Slovenac – utemeljitelj srpske scenske muzike“, iz pera teatrologa dr Jelice Stevanović, obeležavanju drugog Jenkovog jubileja pridružio se i vodeći nacionalni časopis *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (br. 53).

U ovom sažetom podsećanju na načine na koje su Beograd, Novi Sad i Ljubljana još jedanput rekli: „Veliko hvala!“ Davorinu Jenku, nisu, svakako, mogla biti evidentirana mnogobrojna koncertna izvođenja njegovih kompozicija, kao ni svi prigodni novinski članci objavljeni u dnevnoj i nedeljnoj štampi.

Zbornik radova *Davorin Jenko (1835–1914) – Prilozi za kulturu sećanja* ne predstavlja samo svojevrsno zaokruženje svih spomenutih manifestacija kojima je, nakon više od jednog stoleća, potvrđen eminentni status Davorina Jenka u kulturnoj istoriji Srbije. Očekujemo da će prezentovane studije podstaći nova istraživanja, tim pre što je u svom zbiru spektar sagledanih tema interdisciplinaran, zahvatajući polja istorije muzike (Marinković, Tomašević), granične oblasti između istorije muzike i istorije teatra (Kokanović-Marković), studija kulture i etnologije (Prelić), teorije muzike (Sabo) i komparativnih muzičko-književnih istraživanja (Đukanović). Posebno smo zahvalni slovenačkom kolegi Jerneju Weissu na izvanredno podsticajnom prilogu o prvoj slovenačkoj himni – znamenitom Jenkovom horskom delu *Naprej, zastava Slave!*. Činjenica da ovu studiju objavljujemo na engleskom jeziku, kao i odluka da pismo ovog Zbornika bude latinično, reflektuju našu želju da ovde prezentovani rezultati budu dostupni širem – međunarodnom naučnom i čitalačkom krugu, a pre svega u Sloveniji – prvoj Jenkovoj domovini.

U cilju dopune slike o velikoj pažnji s kojom je u Srbiji ispraćena stogodišnjica Jenkove smrti, u rubrici *Odjeci u štampi* predstavljamo dva teksta objavljena u vodećim izdanjima *Politike*, ove najstarije i najuglednije novinske kuće na ovim prostorima.

Verujemo da će poslednja „rubrika“ u Zborniku dati i najsnažniji impuls ne samo budućem proučavanju, već i izvođenju Jenkove muzike: u prilogu *Arhivska svedočanstva* objavljujemo reprezentativan izbor iz dragocene zbirke Jenkovih partitura i dokumenata koje se čuvaju u arhivu Muzikološkog instituta SANU.



## BESEDA UREDNICE

Dve leti zapored – 2014 in 2015, je širša intelektualna, znanstvena in predvsem – glasbena in muzikološka javnost v Srbiji, z veliko pozornostjo obeležila dve obletnici, ki sta v zvezi z imenom Davorina Jenka (1835–1914) – znamenitega skladatelja in zborovodje, umetnika, katerega sta življenje in delo globoko in trajno zaznamovali zgodovino tako slovenske, kot srbske kulture.

V letu 2014 je z vrsto dejavnosti bila zaznamovana stota obletnica Jenkove smrti. Dragocen in kreativen doprinos obeležitvi jubileja je dal umetniški film *Davorin Jenko – Ustvarjalec himn in budnic* avtorjev Ane Pavlović in Dragomirja Zupanca (sodelavka na scenariju K. Tomašević), v produkciji Kulturno-izobraževalnega programa RTS-a (Uredništvo šolskega in izobraževalnega programa; premierno predvajanje: Drugi program RTS-a, 22. november). Ob navzočnosti najuglednejših predstavnikov SANU, Veleposlaništva Republike Slovenije, Muzikološkega inštituta SANU in Nacionalnega sveta slovenske narodne manjšine v Republiki Srbiji, je film bil predstavljen tudi na Svečani akademiji posvečeni Jenku, v Slavnostni dvorani SANU, 26. novembra. Istega dne je, v organizaciji Muzikološkega inštituta SANU in Nacionalnega sveta slovenske nacionalne manjšine v RS, organiziran interdisciplinarni znanstveni posvet *Davorin Jenko – Priloge za kulturo spomina*, na katerem so rezultate svojih najnovejših raziskav Jenkovega dela predstavili strokovnjaki s področja muzikologije (Sonja Marinković, Katarina Tomašević, Marijana Kokanović-Marković, Ivana Vesić, Srđan Atanasovski), komparativnih literarnih raziskav (Maja Đukanović), teorije glasbe (Anica Sabo) in etnologije (Mladena Prelič). Prispevki s tega srečanja so spodbudili večino avtorjev, da opravijo dodatna raziskovanja in napišejo študije, ki so predstavljene v pričujočem Zborniku. Dvodnevni program obeležitve stoletnice smrti Davorina Jenka v SANU leta 2014, je končan s kompozicijskim večerom njegovih del, v poznavalski selekciji Anice Sabo. V okviru programa so, ob komentarju muzikologinje Adriane Sabo, bile izvedene reprezentativne Jenkove stvaritve zborovske, komorne vokalnoinstrumentalne ter orkestrske glasbe (v predelavi za klavir), v interpretaciji Ekumenskega moškega zbora (dirigent

Bratislav Prokić), Radmile Vladetić (sopran), Oliverja Sabo Batanča (bariton) in Milice Sekulić (klavir).

Poseben, muzikološki prispevek k obeležitvi istočasne stoletnice Jenkove in smrti Stevana Stojanovića Mokranjca, je izšel v časopisu *Muzikologija* (št. 16) za leto 2014. Zaradi pomembnosti teme, ki obravnava naravo odnosa dveh ključnih protagonistov srbske glasbe na prehodu iz XIX. v XX. stoletje, na predlog uredniškega odbora zbornika *Davorin Jenko (1835–1914) – Priloge za kulturo spomina*, to študijo, z manjšimi dopolnili predstavljamo tudi tukaj.

Obeležitev drugega pomembnega Jenkovega jubileja – 180. obletnice rojstva, se je v letu 2015 udejanjala z manjšo intenziteto, toda ne brez opaznih rezultatov. V Muzeju Narodnega gledališča v Beogradu, je od 16. maja potekala razstava *Davorin Jenko (1835–1914)*, v organizaciji Arhiva Srbije in Arhiva Slovenije. Ob zaprtju razstave 28. oktobra, je v Muzeju ponovno predvajan TV film *Davorin Jenko – Ustvarjalec himn in budnic*, potem, ko je občinstvu predstavljem zbornik prispevkov s srečanja v Ljubljani leta 2014. Z objavo prispevka „Slovenec – ustanovitelj srbske odrske glasbe“, izpod peresa teatrologinje dr. Jelice Stevanović, se je k obeležitvi drugega Jenkovega jubileja pridružil tudi vodilni nacionalni časopis *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (št. 53).

V tem strnjenem spominu na načine, kako so Beograd, Novi Sad in Ljubljana še enkrat izrekli: „Hvala lepa!“ Davorinu Jenku, vsekakor niso evidentirane številne koncertne izvedbe njegovih skladb ter vsi časopisni članki objavljeni v dnevnikih in tednikih.

Zbornik prispevkov *Davorin Jenko (1835–1914) – Priloge za kulturo spomina* ni samo svojevrstna zaokrožitev vseh omenjenih manifestacij, s katerimi je, po več kot enem stoletju, potrjen eminentni status Davorina Jenka v kulturni zgodovini Srbije. Pričakujemo, da bodo predstavljene študije spodbudile nove raziskave, predsvem zato, ker so v svoji celoti obravnavane teme interdisciplinarne in zajemajo področja zgodovine glasbe (Marinković, Tomašević), mejna področja med zgodovino glasbe in zgodovino gledališča (Kokanović-Marković), študije kulture in etnologije (Prelić), teorijo glasbe (Sabo) ter komparativne glasbeno-literarne raziskave (Đukanović). Posebna zahvala velja slovenskemu kolegu Jerneju Weissu na izjemno spodbudnem prispevku o prvi slovenski himni – znamenitem Jenkovem zborovskem delu *Naprej, zastava Slave!*. Dejstvo, da prispevek objavljamo v angleščini, ter odločitev, da se Zbornik tiska v latinici, odražata našo željo, da tukaj predstavljene dosežke naredimo dostopne za širši – mednarodni znantveni in bralski krog, predvsem v Sloveniji – prvi Jenkovi domovini.

Z namenom dopolnitve slike o veliki pozornosti, s katero je v Srbiji zaznamovana stoletnica Jenkove smrti, v rubriki *Odmevi v tisku* predstavljamo dve besedili objavljene v vodilnih izdajah *Politike*, najstarejše in najuglednejše časopisne hiše na teh prostorih.

Verujamemo, da bo zadnja „rubrika“ v Zborniku dala tudi najmočnejši impulz, ne samo prihodnjim raziskavam, temveč tudi izvajanju Jenkove glasbe: v prilogi *Arhivska pričevanja* objavljamo reprezentativen izbor iz dragocene zbirke Jenkovih partitur in dokumentov, ki se hranijo v arhivu Muzikološkega inštituta SANU.





I  
STUDIJE



SONJA MARINKOVIĆ

## RAD DAVORINA JENKA U SVETLU RAZVOJA MUZIKE U SRBIJI I EVROPI<sup>1</sup>

Nazivom ovog rada parafraziran je naslov preglednog članka Dragotina Cvetka posvećenog Korneliju Stankoviću (Cvetko 1985: 1), čime se ukazuje na neophodnost jedinstvenog sagledavanja razvojnih procesa koji obeležavaju srpsku muziku u drugoj polovini XIX veka, što je bilo osnovno polazište njegovog pristupa srodnoj problematici. Sa Cvetkom u ovom radu delim i metodološki stav da je delatnost jednog autora neophodno osvetljavati u celini i u širem društvenom kontekstu. Danas to podrazumeva i uključivanje metodoloških postavki studija kulture. Cilj rada je objašnjenje doprinosa Davorina Jenka razvoju srpske muzike, a u vezi sa raznovrsnim oblastima njegovog rada – stvaralaštvom, izvođaštvom, kao i doprinosom razvoju institucija muzičkog života. Posebna pažnja biće posvećena osvetljenju ključnih pitanja određenja odnosa između predromantičarskih i romantičarskih ideja u srpskoj muzici tog vremena koje se reflektuju i u Jenkovom radu. Jenkova pozicija je u tom smislu vrlo specifična, jer njegova delatnost spaja dva razvojna stupnja srpske muzike – predromantizam i Mokranjčevo doba<sup>2</sup> u kojem su nedvosmisleno postavljeni romantičarski temelji u stvaralaštvu – te je neophodno jasno opredeliti Jenkovu ulogu s obzirom na moguće pristupe periodizaciji srpske muzike ovog razdoblja.

Kako je to već konstatovano, delatnost Davorina Jenka (1835–1914) hronološki povezuje stvaralaštvo dvojice najznačajnijih srpskih kompozitora XIX veka: Kornelija Stankovića (1831–1865), vodećeg predstavnika predromantizma u srpskoj muzici i Stevana Mokranjca (1856–1914), utemeljivača romantizma. U vezi sa Stankovićem mogu se konstatovati zajednički počeci: obojica su se školovala u Beču, mada u različito vreme, ali ih inspiriše ista duhovna atmosfera: nacionalne ideje, zainteresovanost za folklor, panslavizam, kao i srodan razvojni put, bliskost, uzajamno po-

---

<sup>1</sup> Rad je napisan kao deo projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (177019) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije.

<sup>2</sup> Periodizacija je urađena prema kriterijumima objašnjenim u Marinković 1998: 27–50.

štovanje vrsnih muzičkih znalaca kakvih u tom vremenu nije bilo mnogo. Obojica su bili posvećeni radu sa horovima, a Jenko će naslediti Stankovića u Beogradskom pevačkom društvu (u daljem tekstu BPD), gde dolazi upravo po preporuci svog prethodnika. Može se govoriti o dva perioda Jenkovog rada u BPD: prvi obuhvata vreme od 1865. do polaska u Prag na usvršavanje 1869, a drugi od obnove saradnje 1870, do konačnog raskida sa društvom 1877. Prvi je obeležio sklad u međusobnim odnosima, a drugi trvenja oko programske orijentacije rada društva, što je konačno rezultiralo prekidom. Odnos Stankovića i Beogradskog pevačkog društva je u srpskoj historiografiji prikazan idealizovano, vremenom se izgubilo iz vida da je uslova za realnu neposrednu saradnju bilo veoma malo,<sup>3</sup> što ne umanjuje njegov ideološki značaj i uticaj Stankovićevih nacionalnih ideja na ciljeve rada društva. Pri tom se ne sme zaboraviti da u prvim decenijama rada BPD nije bila primarna njegova koncertna i javna delatnost (ova druga se pojavljuje već u prvoj deceniji rada pod rukovodstvom Milana Milovuka). Delovanje ovog muškog sastava (podsetimo, mešoviti hor je formiran tek 1880, prema Petrović 2004: 46) nije primarno orijentisano na umetničke ciljeve; tu dimenziju njegove delatnosti doneće tek angažman Stevana Mokranjca, i to posle 1893. godine, sa početkom organizovanja turneja.<sup>4</sup> Iz ove perspektive se mogu razumeti i nesporednosti uprave i članova društva sa Jenkom koje su bile na liniji neslaganja oko profesionalnih standarda, mada je na te odnose svakako uticala i činjenica da posle 1871. godine Jenko intenzivira savoj angažman u Narodnom pozorištu u Beogradu, što za njega i izvođački i stvaralački predstavlja nov i inspirativan izazov, te postepeno gubi motive za rad sa amaterski orijentisanom delatnošću BPD.

Kada je u pitanju nacionalna orijentacija zajednička Stankoviću i Jenku, sasvim se mogu prihvatiti Cvetkova određenja da ona predstavlja deo u evropskoj muzici tada živo prisutnog interesovanja za folklornu tematiku, mada se može primetiti da ta orijentacija nije bila manifestovana samo „u sklopu nacionalnih pokreta politički zavisnih evropskih naroda”, već i mnogo šire, kao univerzalna tendencija zajednička svima u Evropi (dakle i Nemcima, Italijanima i Francuzima), te da se stoga ona „može sagledati kao aktuelan izraz nacionalnih ideja i potreba” (Cvetko 1975: 5–6), ali da te ideje nisu ograničene samo na narode sa periferije evrop-

---

<sup>3</sup> Zorislava Vasiljević je uverljivo, sa detektivskom pasijom dokazivala da je verovatnost zajedničkog rada ograničena na period od jeseni 1863. do marta 1864. godine (upor. Vasiljević 2000).

<sup>4</sup> Na promene u recepciji rada BPD ukazala sam u analizi njihovih gostovanja na Cetinju 1893. i 1910. godine (Marinković 2014: 149–165).

skog kulturnog kruga, kako to Cvetko sugerise ukazujući na pojavu ruske, poljske, češke ili finske nacionalne škole. Interesovanje za folklor nije bilo strano ni epohama koje su prethodile romantizmu, ali je svakako pre XIX veka imalo drugačiji karakter. Raznovrsni vidovi međusobnih prožimanja folkloru i umetničke muzike – počev od razvoja gregorijanske tradicije, preko renesansnih manifestacija etničkih osobnosti, baroknih stilizacija igara u sviti, do tematizma klasične simfonije – nekad su jednostavno imali drugačije manifestacije. Regeneracija se, kako je Cvetko označava, zato nije odnosila samo na muziku nacionalnih škola, već na ukupni romantičarski stil: došlo je do prodora folklornih elemenata u sve parametre muzičkog jezika – na planu žanrova, oblika, tematike, harmonije, melodije, metrike i ritmike, orkestracije i instrumentacije, tipova fature, dinamike, agogike (upor. Marinković 2002: 89–96). Za klasifikacije u ovom radu zato je presudno razumevanje razlika između predromantičarskih i romantičarskih vidova interesovanja za *muzički nacionalno*.<sup>5</sup> Kako su u našoj muzičkoj historiografiji uobičajene različite stilske odrednice za pojave o kojima je reč – predromantizam, bidermajer (Đurić-Klajn 1971: 68, 71, 92; Marković 2007: 145–152), romantizam (rani, zreli i pozni), realizam<sup>6</sup> (Đurić-Klajn 1971: 85) – ova pitanja će biti razmotrena iz šireg konteksta, a u vezi sa terminologijom i kriterijumima periodizacije koji su uobičajeni za srpsku književnost ovog razdoblja (Živković 1982; Pavić 1991).

Ni u istoriji srpske književnosti ne postoje jedinstvo stavova kompetentnih naučnika, ali se o pitanjima periodizacije intenzivno i argumentovano raspravlja, što u savremenoj muzikologiji nije slučaj. Tako se može govoriti o svojevrsnoj terminološkoj evoluciji. Živković je razdoblje 1780–1880. video kao doba dinamičnih promena, ali i preklapanja i preplitanja različitih tendencija<sup>7</sup>: sentimentalizma i predromantizma (koje smatra bliskim ako ne i identičnim), restauracijske književnosti (bidermajer i liberalna književnost), nacionalnog romantizma i bidermajerskog realizma, sa preciziranjem koji se stvarao grupišu oko određenih stilskih tendencija:

*Sentimentalizam i predromantizam (1780–1860):* D. Obradović – J. Vujić – M. Vidaković – J. St. Popović – B. Atanacković – J. Subotić – Milica Stojadinović Srpkinja;

---

<sup>5</sup> Sintagmu *muzički nacionalno* koristi Marija Bergamo u svojoj raspravi posvećenoj Stevanu Hristiću (Bergamo 1991; 9–14).

<sup>6</sup> Diskusija u vezi sa odrednicom realizam neće biti pokrenuta jer je nebitna za određenje Jenkove pozicije.

<sup>7</sup> Ne radi se samo o hronološkom poklapanju, već i o razumljivom uočavanju da pojedini stvaraoči istovremeno pripadaju različitim strujama (karakterističan je, recimo, Jovan Sterija Popović).

*Restauracijska književnost (bidermajer i liberalna književnost)* (1814–1830–1848): D. Davidović – G. Magarašević – J. Stejić – J. Subotić – N. Grujić – V. Živković – B. Atanacković – N. Borojević – J. St. Popović – Lj. Nenadović – J. Ilić;

*Nacionalni romantizam* (1814–1880): Vuk St. Karadžić – S. Milutinović Sarajlija – Prota Matija – Filip Višnjić – Tešan Podrugović – P. Petrović Njegoš – B. Radičević – S. Mitrov Ljubiša – J. Jovanović Zmaj – Jovan Grčić Milenko – M. Đ. Miličević – M. P. Šapčanin – Đ. Jakšić – L. Kostić – Sv. Vulović – St. Novaković;

*Bidermajerski realizam* ([1830]–1860–1880): J. St. Popović – J. Ignjatović – M. Popović Šapčanin – K. Trifković.

Milorad Pavić se, pak, odlučio za termin *predromantizam* kao obuhvatniji i precizniji i ovim pitanjima je posvetio posebnu studiju (Pavić 1991). On uočava da predromantizam u srpskoj književnosti najavljuje neke bitne odlike romantizma: oslanjanje na romanske pesničke forme (sonet, sestine, tercine, oktave, triolet, ritornel) i narodni silabički stih (naročito nesimetrični deseterac srpske usmene epike). Ističe da su se predromantičari zalagali za uvođenje *jednog* književnog jezika (dok je za klasicizam bila karakteristična dvojezičnost). Ukazano je da su predromantičari i romantičari dugo živeli i stvarali naporedo jedni s drugim i da nije uvek jednostavno razlučiti i pratiti međusobne uticaje. Zajednički su im bili isticanje rusovskog kulta prirode, ukus za egzotično, interesovanje za fantastiku, istorizam, naročito u sklopu interesovanja za sudbinu naroda – za njegovu istorijsku prošlost, ali i nacionalnu budućnost. Novu osećajnost predromantičara obeležava interesovanje za slovenske bogove koji nastaju njihovo nebo umesto antičkih bogova i heroja. Rusoistički kult prirode okreće ih ruralnim sredinama, pastirima, slobodnoj prirodi udaljenoj od grada i njegove simbolike; omiljena tema im je smena godišnjih doba. Neguju se lirsko (ljubavno) i epsko pesništvo, istočnjačka povest i roman, memoarska književnost i putopisi, istorijska drama. Istorizam naglašava kult srednjeg veka i sveta čuda.

Polazeći od ove Pavićeve kompleksne i argumentovane rasprave, ukazala sam na potrebu uvođenja iste odrednice u srodnom značenju prilikom klasifikacije stvaralačkih tendencija u srpskoj muzici XIX veka (Marinković 1997: 502–511). Prvo je potrebno razumeti da se predromantizam u muzici ispoljava kao prva faza u razvoju nacionalnih škola. To je tipična građanska umetnost koja izražava građanske demokratske ideale, često u sadejstvu sa nacionalno-oslobodilačkim. Za stvaralaštvo je karakteristično usmerenje na vokalne i vokalno-instrumentalne žanrove, jer se muzika tako, u sprezi sa nedvosmislenim značenjima teksta, lakše obraća svojoj

publici. Kada se govori o kompozitorskom odnosu prema folkloru može se uočiti da predromantičarska zainteresovanost za folklor nije praćena suštinskim poniranjem u njegove osobenosti koje rezultira za romantizam karakterističnim značajnim obogaćenjem muzičko-izražajnih sredstava. Naprotiv, pre se može govoriti o svojevrsnom akademizmu, što je pogrešno označavati terminom „klasični”.<sup>8</sup> Predromantičari su narodnu tradiciju posmatrali kroz prizmu klasicističkih sredstava izražavanja i otuda se predromantizam najčešće ograničava na melodiju kao jedini element iz folkloru sa kojim radi. Za druge nema izgrađene „kodove” koji bi omogućili komunikaciju. Ali i kod usvajanja tog jednog – melodijskog elementa – postoje ograničenja. U procesu fiksiranja narodne melodije u notni zapis, ona se uklapa u metro-ritmičke odlike klasicizma i daje joj se nedvosmisleno tonalno određenje (što se ne odnosi samo na harmonizaciju melodije, već i njen zapis koji biva „očišćen” od tonova koji se ne uklapaju u zamišljeni harmonski tok). To se najbolje može uočiti u kadencama u kojima se često pojavljuju tipični obrasci preuzeti iz klasične tradicije, a ne plagalna ili modalna rešenja tako karakteristična za folklor.

O predromantičarskom interesovanju za folklor svedoče brojni zbornici narodnih pesama. Sakupljači i zapisivači (to nije nužno morala biti ista ličnost, karakteristična je u tom smislu saradnja Vuka Karadžića i Frančiška Mireckog), kako je već istaknuto, folkloru pristupaju sa pozicija klasično obrazovanog muzičara. Najčešće se obraćaju novijim folklornim slojevima i hibridnim formama gradskog folkloru, a rezultate svog rada objavljuju u vidu harmonizovanih zbornika narodnih pesama koji su namenjeni kućnom muziciranju. Pored zbornika pojavljuju se i instrumentalne obrade u vidu potpurija ili varijacija na narodne teme, kao i obrade narodnih pesama u žanr-scenama opera i drugih scenskih formi – zingspila (Singspiel), komada s pevanjem i slično. Pregled žanrova kojima se bave srpski kompozitori XIX veka do Mokranjca, među njima Stanković i Jenko, upravo daje tipičnu predromantičarsku sliku.

Ovakvo razumevanje predromantizma, kada se kategorija stila razumeva u kontekstu celokupnog duha vremena i u čvrstoj sprezi sa društvenim okolnostima koje uslovljavaju i oblikuju forme muzičkog života – ne ostavlja prostor za diferencijaciju značenja predromantizma i bidermajera. Za njega se, tragom Dalhousa, zalaže Tatjana Marković u svojoj klasifikaciji srpskog romantizma (Marković 2007). Ona predromantizam razumeva kao stil koji prethodi romantizmu, nagoveštavajući ga pojedinim elementima svog jezika, i razlikuje ga od bidermajera koji određuje kao deo ro-

---

<sup>8</sup> O „klasičnim” odlikama Stankovićevih harmonizacija govori S. Đurić-Klajn.



mantizma koji se ne odnosi na *istoriju komponovanja*, već prvenstveno na *istoriju institucija*. Pojam *bidermajer muzika*, prema tom shvatanju, odnosi se na one aspekte romantizma koji su u suprotnosti sa romantičarskom teorijom umetnika otuđenog od stvarnosti. Međutim, već i nepostojanje uvek jasne granice između klasicizma i romantizma postavlja znak pitanja i nad opravdanost uvođenja odrednice predromantizam. Stoga se čini suvišnom još jedna kategorija, bidermajer, koja pri tom obuhvata značajan deo odlika predromantizma. Pažnju je vrednije usmeriti na razumevanje razlika između predromantizma i romantizma.

U tom smislu pre svega se može govoriti o tome da su romantičari radikalizovali predromantičarske zahteve i zato su oni dobili novo značenje. Predromantičarske, za prosvetiteljstvo tipične forme prirodnog sada dolaze pod diktat romantičarskog zahteva za subjektivizacijom i to uslovljava njihovu transformaciju. Ta razlika se dobro može razumeti ako se uporede predromantičarske pesme, recimo, Celtera i Rajnarta sa Šubertovim lidom, ili lirika Varlamova i Guriljeva sa Glinkinom solo pesmom. Slične razlike između predromantizma i romantizma se mogu primetiti u određenju njihovog odnosa prema folkloru, što se uverljivo može ilustrovati primerima obrada istih pesama u Stankovićevom i Mokranjčevom delu (zapisi i obrade pesme *U Budimu gradu* u *Zborniku narodnih pesama* Kornelija Stankovića iz 1859. godine – zapisi br. 3 i 17 i finalna pesma Mokranjčeve *Druge rukoveti*). Predromantičarske ideje su se jasno ispoljile u srpskoj muzici XIX veka, one se odnose na veliki deo naše istorije, za njih tipičan odnos prema folkloru moći će da se prepozna i u delima Mokranjčevih savremenika (naročito kod kompozitora takozvane *beogradske škole*), ali i kasnije, u vremenu socijalističkog realizma. Predromantizam se dakle ne razumeva kao odlika određenog razdoblja, kako se to predlaže za bidermajer, već skup karakterističnih odlika muzičkog jezika koje se mogu ispoljiti u različitim okolnostima.

Ako se sa ovih pozicija sagledava Jenkovo mesto u istoriji srpske muzike, može se uočiti da on sa Stankovićem deli predromantičarske ideale na početku svog stvaralačkog puta, ali da će ga stilska evolucija, naročito u instrumentalnim delima, a delimično i muzičkoscenskim, svrstati među romantičare, i to ga postavlja u poziciju nedvosmislene spona sa narednim razdobljem u kojem će dati najvažniji doprinos srpskoj muzici. U ovom smislu se mogu razumeti ne samo njegovo stvaralaštvo, već i ukupna delatnost – ona u oblasti izvođaštva i dragocenog doprinosa razvoju institucija, profesionalizma i postavljanju umetničkih kriterijuma kao primarnih u muzičkoj delatnosti.

REFERENCE

Bergamo M. (1991) „Nacionalno i kosmopolitsko u muzičkoj poetici Stevana Hristića”, u D. Stefanović (ur.), *Život i delo Stevana Hristića*, Beograd: SANU. [Cir.]

Cvetko, D. (1985) „Rad Kornelija Stankovića u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi”, u D. Stefanović (ur.) *Kornelije Stanković i njegovo doba*, Beograd: SANU, MI SANU, 1–8. [Cir.]

Đurić-Klajn S. (1971) *Istorija srpske muzike*, Beograd: *Pro musica*. [Cir.]

Marinković, S. (1997) „O prednostima uvođenja odrednice *predromantizam* u periodizaciju srpske muzike XIX veka”, u V. Peričić (ur.), *Folklor – muzika – delo*, Beograd: FMU, 502–511. [Cir.]

Marinković, S. (1998) „Pitanja periodizacije srpske muzike”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 22–23: 27–50. [Cir.]

Marinković, S. (2002) „Fenomen nacionalnih škola u romantizmu”, u I. Perković i D. Stojanović-Novičić (ur.), *Muzika kroz misao*, Beograd: FMU, 89–96. [Cir.]

Marinković S. (2014) „Dva gostovanja Beogradskog pevačkog društva na Cetinju”, u B. Milanović (ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom*, Beograd: MI SANU i MDS, 149–165. [Cir.]

Marković T. (2007) „Muzički romantizam iz stilsko-teorijskog aspekta” u M. Veselinović-Hofman (ur.), *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd: Zavod za udžbenike, 139–163. [Cir.]

Pavić M. (1991) *Istorija srpske književnosti (IV). Predromantizam*, Beograd: Naučna knjiga. [Cir.]

Petrović D. (2004) „Letopis društva (1853–1918)” u D. Davidov (ur.), *Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina*, Beograd: SANU, MI SANU i Galerija SANU, 37–78. [Cir.]

Vasiljević Z. (2000) *Rat za srpsku muzičku pismenost*, Beograd: Prosveta. [Cir.]

Živković D. (1982) *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd: Prosveta. [Cir.]

*Delo Davorina Jenka v luči razvoja  
glasbe v Srbiji in Evropi*  
(Povzetek)

Cilj prispevka je pojasnilo doprinosa Davorina Jenka k razvoju srbske glasbe (k ustvarjanju, izvajanju, razvoju institucij glasbenega življenja), predvsem pa razsvetlitev ključnih vprašanj določanja odnosa med predromantičarskimi in romantičarskimi idejami v srbski glasbi tega časa, ki se reflektira tudi v Jenkovem delu. Jenkova pozicija je v tem smislu zelo specifična, saj njegova dejavnost povezuje dve razvojni stopnji srbske glasbe – predromantizem in Mokranjčevo obdobje, v katerem so nedvomno postavljeni romantičarski temelji v ustvarjanju – in je nujno potrebna jasna opredelitev Jenkove vloge, glede na možne pristope k periodizaciji srbske glasbe tega obdobja. Obravnava drugih ključnih vprašanj teh opredelitev (odnos skladatelja do folklore, panslavizma, profesionalizma in podobno) je v fokusu razprave. Kriteriji periodizacije so vzpostavljeni soglasno s pristopom k tem vprašanjem v zgodovini srbske književnosti (Živković, Pavić, Deretić).

**Ključne besede:** srbska glasba, Davorin Jenko, predromantizem, romantizem, periodizacija

*Davorin Jenko's Work in the Light of the Development  
of Serbian and European music*  
(Summary)

The main aim of this paper is to explain Jenko's contribution to the development of Serbian music (composition, performance practice, the development of institutions of musical life), especially shedding light on key issues in the relationship between pre-romantic and romantic ideas in Serbian music of the time which is mirrored in Jenko's work. Specific position of Jenko is recognized as a connection between pre-romanticism and Mokranjac's time in Serbian music; it is necessary to clearly define Jenko's contribution in regard to periodization of Serbian music of the time. The main issue of the paper is discussion of key questions: the composer's relation to the folklore, Pan-Slavism, professional standards etc. The criteria of periodization have been established in accordance to those in Serbian literature (Živković, Pavić, Deretić).

**Key words:** Serbian music, Davorin Jenko, pre-romanticism, romanticism, periodization

JERNEJ WEISS

*FORWARD!*– THE FIRST SLOVENIAN  
NATIONAL ANTHEM BY DAVORIN JENKO

The year 2014 marked the hundredth anniversary of the death of composer Davorin Jenko and one hundred years since the fatal shots in Sarajevo triggered the beginning of the First World War. This war not only drew completely new boundaries in Slovenia, but in many ways also changed the mental framework of the Slovenian population of that time. After the end of the first massive international nightmare, Slovenia broke all civil ties with Vienna. The bonds that embittered the lives of many were thus released, but the ties that sometimes call to mind almost half-a-millenary-long common history have remained.

The bonds with Vienna had actually begun to loosen soon after the end of the March revolution in 1848, when Slovenes clearly expressed, for the first time, the demand to unite Slovenian ethnic territory into a single administrative unit with Slovenian as its official language. Reading societies, camps and other events began to be massively organized in order to raise the Slovenian national consciousness, and this aroused among the Slovenian composers of that time the desire to give an artistic response to the current political events. So there appeared to be a growing need for compositions expressing national awakening, which would serve as a catalyst of Slovenian national endeavours.

Owing to the lack of original patriotic songs, the compositions of other Slavic nations, translated into Slovenian, were initially sung in Slovenian reading halls. Among these, three songs that had the status of an anthem were already sung at the first social event of the Slovenian Society held on 30 May 1848 at the State Theatre in Ljubljana (Cigoj Krstulović 2005: 13–14). The event began with an imperial hymn, *Gott erhalte Franz den Kaiser* (*God Save Emperor Francis*). Among the songs that could be heard at this event were a Czech patriotic song, *Kde domov můj?* (*Where is my home?*), known today as the Czech national anthem, and the then Pan-Slavic anthem with a Slovenian title, *Hej Slovenci* (*Hey, Slovenes*). One must admit, however, that the melody of the Pan-Slavic anthem resounded even more strongly in Poland than in Slovenia. Already at the be-

ginning of the 19<sup>th</sup> century it was known there as Dombrowsky's mazurka, and for several decades it served as the basis for the Polish national anthem before becoming the Yugoslav national anthem, *Hej, Slovani* (*Hey, Slavs*).

Pan-Slavic ideas spread not only throughout the provinces, but also gained momentum in the capital of the Habsburg monarchy at the beginning of the constitutional period. They resounded most strongly among Slovenian students in Vienna, who established the *Slovensko pevsko društvo* (*Slovenian Choral Society*) there. This society and its activities within the scope of social events were not only important for the development of the Slovenian musical consciousness in Vienna, but above all because it managed to unite, in a national sense, numerous Slavs living there. So these social events also had a political as well as a cultural function. And the effect of such events was not long in coming. In 1862 the *Zpěvácký spolek slovanský* (*Slavic Choral Society*) was established in Vienna, and the previously mentioned *Slovenian Choral Society* soon became one of its members (Weiss 2012: 137).

The above-mentioned social events were therefore the basic starting point not only in Slovenia, but also outside Slovenian ethnic territory, where it seemed necessary to set new foundations for the young musical culture awakening there as a response to domestic endeavours. At their events, they sang Slovenian, Czech, Slovak, Polish, Croatian and other songs of Slavic composers. With their performances they primarily supported the conceptual orientation that considered the interests of the Slovenian national movement and at the same time emphasized Pan-Slavism. It is interesting to note that Pan-Slavism gained popularity in Vienna and Graz sooner than in Ljubljana, where due to the prevalence of more conservative circles, it gained recognition at a slower pace and with less success (Ibid.: 42).

In the capital, the members of the *Slovenian Choral Society* gathered along the beautiful blue Danube River, among other places, at the Bader coffeehouse near Vienna University. Among the most faithful visitors to this coffeehouse in the early sixties was also the then 25-year-old Martin Jenko from Dvorje in the Gorenjska region. He was born on 9 November 1835 into a farm family. His father Andrej was a wine trader and innkeeper, and his mother Marija, born Kepic, was a housewife. The family was well-situated, and even owned a mill on the Reka stream. His talent was soon recognized, so after finishing elementary school in Cerkno, he was sent to a similar elementary school in Carniola. Among the teachers there were two very good musicians: Andrej Petelin, a piano teacher and choirmaster of the Carniola Reading Society's choir, and Marko Podobnik,

reputed as an excellent organist (Cvetko 1980: 10). Jenko then completed two more years of study at the specialized elementary school and the junior secondary school in Ljubljana. He then attended the senior secondary school in Trieste, after which he followed the path taken by many other Slovenian students and went to Vienna, where, in the fall of 1858, he began to study law.

In this cosmopolitan city he immediately joined a student group of his young compatriots, who soon discovered his musical potential and made him choirmaster of the *Slovenian Choral Society*. He thoroughly reorganized the choir, whose members included some later prominent Slovenian intellectuals: the poets Simon Jenko, Josip Stritar and Matija Valjavec, writer Janez Mencinger, and others. Before Jenko's arrival, the choir had only occasionally performed before the public, so Jenko introduced regular choir practice. Although he had no formal musical education, he managed to significantly raise the choir's performance level in a short period of time. And so the news of their activities soon spread all the way to Ljubljana. On 13 March 1860, Ljubljana's leading daily newspaper of that time, *Novice (News)*, wrote, among other things, the following: "A group of Slovenes, Croats and Serbs have begun to gather on Mondays to sing our pleasant Yugoslav songs. They have a president who makes everything very entertaining, and a 'chormeister' who creates charming melodies for Slovenian songs. And so they pass the time with a mug of Schwechater beer or a glass of red wine, singing national folk and other lovely songs, and letting the German world know that Slovenian songs are also – beautiful! To make sure they don't stumble over a rock, the group has even obtained permission from the police." (*Novice* 1860: 57)

Slovenian students passed the winter months in Vienna by frequently gathering in inns and restaurants, where it was nice and warm and they did not have to shiver from the cold, especially in their unheated rooms. And when spring came, they often organized various excursions into the natural surroundings on weekends (Mrak 2013: internet source). Because similar Viennese choral societies usually sang their own anthems during such excursions, Martin Jenko came up with the idea of writing a special march for the *Slovenian Choral Society*. He confided this idea to his namesake, Simon Jenko, who was pleased to comply with his request and brought him the desired text.<sup>1</sup> This was a simple, patriotic song, entitled *Naprej!* (*For-*

---

<sup>1</sup> Despite having the same year of birth (Simon was born precisely two weeks before Martin), family name and place of origin – Gorenjska (Dvorje and Podreče are only 20 km apart), Martin in Simon Jenko were not related.

ward!), which was intended to boost the spirits of young Slovenian patriots fighting for their homeland. However, being a novice composer, Martin Jenko was at first unable to find a suitable melody for Simon's verses.

It was not until Wednesday, 16 May 1860, three days after a resounding performance at the first Czech social event, that Martin Jenko, after making his usual stop at the Bader coffeehouse and beginning to read the daily newspaper *Die Presse*, came across an article that repeatedly humiliated the Slovenian language. Becoming deeply agitated, he suddenly realized that a musical motif was beginning to take shape in his mind. He stepped into the *Zum Hirschen (At the Stag's)* inn, asked for a sheet of paper and quickly wrote down the notes. Recalling this incident later on, Jenko wrote: "Imagine that! I struggled for so long to find a melody for this song, but without success, and now, in all my agitation over such insults against the Slovenian nation, I suddenly come up with a melody for the song 'Naprej, zastava Slave' [*With Slava's Banner, Forward*]." (Jenko 1910: 17-18)

On that day he found a melody only for the introductory stanza, and set the rest of the text to music later on. Soon he was able to present *Forward!* to the general public. This opportunity presented itself on 22 October 1860 at the first Slovenian social event in the current academic year, which was being held at the *Zum Sperl (At Sperl's)* hall. The evening was a great success and the performance of Jenko's march was praised even by Czech newspapers. The song was also warmly received among Jenko's fellow countrymen. He was fortunate that the song was published in a time when enthusiasm for Slavism was flourishing. This was also why numerous Slovenes slavitized their names. Jože (Joseph) became Josip, France (Frank) became Radivoj, Jakob (Jacob) became Radoslav, etc. And in this widespread Pan-Slavistic euphoria, Martin Jenko became Davorin Jenko.

Contributing to the success of Jenko's march was the fact that the year of its release<sup>2</sup> (1861) was also the year in which Slovenian national reading societies began to be established in Trieste, Ljubljana and Maribor. Consequently, Jenko's occasional song spread rapidly throughout Slovenian ethnic territory. Evidently the Slovenes – although they were primarily celebrating Pan-Slavism (Appendix A) – easily identified themselves with

---

<sup>2</sup> The composition was first issued in June 1861 in a sheet music collection, *Slovenske pesmi za čveterospev, samospev in glasovir*. Jenko's Slavic orientation is expressed in his dedication. Jenko dedicated the collection to Josip Juraj Strossmayer, a famous Croatian national awakener, bishop, and "founder of the first Yugoslav Academy of Arts and Sciences" in Zagreb, who was also popular among Slovenes.

the song. Alongside the Slovenian tricolour flag, it soon became a national icon, a symbol of the Slovenian nation. Even postcards were issued with images of the poet and composer, as well as the initial motif of the melody or the initial verse of the song *Forward!* (see Image 1). Very soon, singers throughout Slovenian territory were beginning or ending their events with Jenko's *Forward!*, which was gradually acquiring the character of Slovenia's first national anthem. Even upon the reception of the Emperor in Ljubljana in 1869, the Slovenes surprisingly presented themselves to the monarch with this song. And so the “stepmother” monarchy silently took the song *Forward!* as its own, as the fatherland could ultimately also represent the imperial-royal Vaterland.



**Image 1:** Two symbols of Slovenian patriotism: the Slovenian tricolour flag and Jenko's *Forward!* (Bonač, 1900)

Evidently, censors shut both their eyes to the disputable fragments in the text, and satisfied themselves with the original meaning of Simon Jenko's text, which speaks of a glorious banner and not the banner of the Slavs. Namely, when Simon Jenko published his collection entitled *Pesmi* (*Poems*) in 1864, he included the text of *Forward!*, in which the word “slava” (glory) was written with a small initial letter. It therefore indicates a banner of glory, or a glorious banner. However, in his first sheet music edition released in 1861, Davorin wrote the word “Slava” with a capital letter. In doing so he changed the verse's meaning and added a Pan-Slavic note, because from then onward the term “Slava” written with a capital letter referred to all of Slavism. Certainly the unification of Slavs in their



common political aspirations was not desired within the Austro-Hungarian Monarchy, as it was seen as a threat to the new dualist system of that time.

Numerous preserved programmes of reading society events, choral evenings and the responses to them in newspapers and magazines bear witness to the outstanding reception of Jenko's march in the period that followed, as well as its numerous reprints and adaptations. The melody became so popular that already in the early 1860's, it was played by a salon string orchestra in the reading halls of Ljubljana and Novo mesto, where it was also played by the Town Band (Cigoj Krstulović 2005: 16). The National and University Library in Ljubljana keeps in its music collection, among other things, the instrumentation of Jenko's composition in manuscript form, written for wind orchestra by composer Josip Čerin. Also preserved at this institution is an arrangement of the march for unison choir and orchestra by composer Mirko Polič, which testifies to the popularity of *Forward!* in the decades that followed.

Jenko's success soon resounded in other countries as well. In 1862 he joined his "Serbian brothers" after accepting the position of choirmaster by the Serbian Orthodox municipality in Pančevo. But he spent only two years in Pančevo as choirmaster and music teacher, and then left for Belgrade. There, he first took the position of choirmaster of the *Belgrade Choral Society*, and afterwards helped to establish the city's national theatre as its conductor. Not only in Serbia, but also in other Slavic lands, Jenko's *Forward!* did not go by unnoticed. Particularly in the Czech lands, it was always received with great enthusiasm. As early as in 1863, the *News* newspaper reported that "Jenko's *Naprej!* [*Forward!*] has become a national song" (*Novice* 1863: 35). Similarly, Ljubljana's later mayor, Ivan Hribar, reported from Prague in the seventies that he "often witnessed widespread enthusiasm and warm approval whenever a band would play '*Naprej zastava Slave*' [*With Slava's Banner, Forward!*]." (Hribar 1885: 20) It is reported that the then provincial commander Filipovič had even been forced to prohibit Czech military bands from playing *Forward!*, which is the only known case of the prohibition of Jenko's song in the Austro-Hungarian Monarchy (Ibid.).

On the 25th anniversary of the Slovenian national anthem, a sheet music edition of *Forward!*, adapted for piano, was even released in London, together with a translation of the text (Cvetko 1980: 47–48). The text of *Naprej zastava Slave!* was translated as *With Slava's Banner, Forward!* and set to music by Alfred Lloyd Hardy, an English poet and Slavophil. He was generously helped in this task by the first lecturer of Slavic languages at the University of Oxford, the Slovene Andrej Jurtela. *Forward!*

is therefore the first Slovenian song to be translated into English. In just a few decades, Davorin Jenko managed to present his occasional song in virtually all major cultural centres across Europe.

In 1910, on the fiftieth anniversary of Jenko's *Forward!*, the composer finally returned to his homeland and settled in Ljubljana. The reason for his return was the death of his life companion, Vela Nigrin, a theatre actress who had had a brilliant career in Belgrade, and had also won fame during guest appearances in Prague, Sofia and Zagreb. Jenko made out his will to her at the age of 70, but she died before him at the age of only 46 years. After Vela's death, Jenko sold his house in Serbia and moved to Ljubljana, also spending much of his time in the place of his birth, Cerklje. Wherever he appeared, he was always welcomed with great honour and celebration. Already in 1909 he was named honorary member of the *Glasbena matica* (*Music Society*) in Ljubljana. In 1910 a concert celebrating his works was held in the hall of the Union Hotel, under the conduction of Matej Hubad, to commemorate "50th anniversary of the Slovenian national anthem 'Naprej zastava Slave' [*With Slava's Banner, Forward!*]" (see Image 2). On this occasion composer Stanko Premrl, who had written the music for poet France Prešeren's *Zdravljica* (*A Toast*) five years earlier, wrote in the magazine *Dom in svet* (*Home and World*) that *Forward!* was a popular song because of its genuine character and "Slovenian spirit" (Premrl 1910: 557). Namely, at that time the song was already well-known in the homeland as the Slovenian national anthem, and in this respect it was compared to the French *Marseillaise*.

The designation "national anthem" thus appeared frequently on the releases of the song *Forward!*, as well as in newspaper reports on its performances, which was by all means a confirmation of its function. But *Forward!* was first and foremost a political song. Its contents are a hymn to the political movement for the unification of Slavs. The song inspired strong patriotic feelings among broad masses of people of all social classes. Despite its message, the song was performed both as the official Austrian imperial hymn, and at openings of new Slovenian reading societies. This was recognition of its exceptional importance for the Slovenian national consciousness. Even its comparison with the *Marseillaise* is certainly not coincidental. Following its creation at the end of the 18<sup>th</sup> century, the *Marseillaise* served as a model for many other national anthems. Both anthems begin with an initial quarter tone sequence with Auftakt. Common to both is also a punctured marching rhythm and ascending melodies. And of course, one cannot disregard the text, which is, in both cases, a call to arms.

XX. leto rednih društv. koncertov. „Glasbena Matica“ v Ljubljani. Sezona 1910/11. XXXIX. društ. leto.

V nedeljo, dne 6. novembra 1910  
zvečer ob osmih

v veliki dvorani hotela „Union“  
v spomin 50 letnice slovenske narodne himne  
== »Naprej zastava Slave!« ==  
skladatelju

**DAVORINU JENKOTU**  
častnemu članu „Glasbene Matice“

**ČASTNI VEČER.**

Izvajajo se izključno skladbe **Davorina Jenkota** pod vodstvom koncertnega vodje g. Mateja Hubada.

Sodelujejo: g. dr. Fran Ilešič, c. kr. profesor, gospa Jeanette pl. Foedranspergova (sopran), g. Ljubiša Ilčić (tenor), orkester »Slov. Filharmonije«, pomnožen z nekaterimi učitelji in gojenci »Glasbene Matice« in pevski zbor »Glasbene Matice«.

==

**VZPORED:**

1. Slavnostni govor. Govori g. dr. Fr. Ilešič.
2. a) Pobratimlja. } Poje moški zbor »Glasbene Matice«.  
b) Lipa. }
3. Slavnostna uvertura za veliki orkester. Izvaja orkester »Slov. Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. Edvarda Czajanskega.
4. a) Strunam. } Pesmi s spremljevanjem klavirja.  
b) Dve utvi. }
5. a) Kam? } Poje g. Ljubiša Ilčić.  
b) Na tujih tleh. Dvoospev za ženska glasova s spremljevanjem klavirja. Poje ženski zbor »Glasbene Matice«.  
c) Tiha luna. Mešan zbor.  
d) »Tanana«. Zbor ciganov iz spevoigre »Vračara«; mešan zbor s spremljevanjem orkestra.
6. »Kosovo«. Uvertura za veliki orkester. Izvaja orkester »Slov. Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. Edvarda Czajanskega.
7. a) Mlada Jelka. Romanca za sopran s spremljevanjem klavirja. Poje gospa Jeanette pl. Foedranspergova.  
b) Kvartet iz spevoigre »Vračara« s spremljevanjem orkestra. Poje: gospa Jeanette pl. Foedranspergova, gđ. Angela Maličeva in gđ. Leopold Kovac in Emil Kumpel.
8. Vabilo. Moški zbor.
9. »Naprej zastava Slave«. Slovenska narodna himna. Moški zbor.

CENE PROSTOROM: Sedelj. po 1, 2 in 3 K, stojalca po 60 vin, za dižake po 20 vin, se dobivajo pri gospe Čečarkovi v Selenburgovi hiški in na večer pri blagajni. Besedilo brezplačno študentom.

Image 2: Repertoire of the commemorative concert celebrating the 50th anniversary of Jenko's *Forward!* (Ljubljana, 1910)

From the song's creation onward, masses of Slovenian singers identified themselves in particular with its suggestive melody and, several decades later, forgot that the text was no longer topical. However, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, a number of Slovenian writers were beginning to have some more or less weighty hesitations regarding the text. As early as in 1901, the editor of the *Ljubljanski zvon* (*Ljubljana Bell*) magazine drew attention to Prešeren's *A Toast* and wrote that its national-political programme was much more suitable for an anthem (Aškerc 1901: 66). Similarly, some years later the Slovenian writer Ivan Cankar spoke out against the "distasteful text" of Jenko's march (Cankar 1933: 96). It goes without saying that *Forward!* is, both in terms of music and content, essentially different from the present-day Slovenian national anthem, *A Toast*, which seems less hymnal and much more visionarily inspired. If *Forward!* represented a radical call to arms for freedom, than the text of Prešeren's *A Toast* is, on the contrary, above all a toast to freedom and the peaceful coexistence of nations (Appendix B).

In the period between the two wars, when Premrl's *Zdravica* (*A Toast*) was only starting to gain recognition on concert stages, Jenko's *Forward!* was confirmed as part of the new national anthem. The new post-war state – the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes – did not trouble itself when deciding which song would become its new national anthem. The solution was simple. They combined the melodies of all previous national anthems: the Serbian *Bože pravde* (*God of Justice!*), the Croatian *Lijepa naša domovino* (*Our Beautiful Homeland*), and the Slovenian *Naprej, zastava Slave* (*With Slava's Banner, Forward*). It is perhaps interesting to note that in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, the majority of composing work in connection with the anthem was done precisely by Davorin Jenko, who was author of both Serbian and Slovenian melodies.

Given the strongly combative message of Jenko's march, it is not surprising that *Forward!* was most frequently heard in wartime. Among others, it was sung in November 1918 by Slovenian combatants led by General Rudolf Maister, who managed to defend Slovenia's northern border from being repeatedly occupied by the Austrian army. And this, of course, is not the only example of its singing in wartime. The universal nature of the song is also evident in the fact that it was sung by both partisans and members of the Home Guard during the Second World War. *Forward!* was often played by the Home Guard band on occupied territory, and at practically the same time it resounded as the opening music on *Radio Kričič* (*Radio Shoutbox*) – an illegal radio station of the Liberation Front. It was not until after the end of the war and the introduction of a new Yugoslav anthem, *Hey, Slavs*, that the glory of Jenko's march gradually faded.

Yet despite its apparent decline after the Second World War, *Forward!* continued to preserve the role of a national anthem among Slovenian emigrants. In 1960, the *Gallus Choir* from Buenos Aires, Argentina, organized a special celebration “on the hundredth anniversary of the Slovenian national anthem” where, among others, Jenko's famous march was also played. Almost a hundred years after its creation, the melody of *Forward!* in particular continued to live in the consciousness of numerous Slovenes. Yet there was still much controversy over its text and whether the song was suitable as a Slovenian national anthem. Namely, at that time the message relayed by the song was entirely inadequate. Or, as Nataša Cigoj Krstulović writes: “As a hymn to Slavism and a radical call to arms for the realisation of its ideals, *Forward!* was nothing more than a historical anachronism.” (Cigoj Krstulović 2005: 23).

Nevertheless, the song's effective marchlike melody, suitable for mass amateur singing, seemed to have an immortal quality. Based on a

public opinion survey and the opinions of various experts, a draft law on the national anthem was even prepared in the early 1970's, and *Forward!* was repeatedly proposed as the national anthem. So, a competition was announced in order to replace Jenko's outdated and untopical text with a more suitable one. Poet Janez Menart published a new, less radical and modernized text for the anthem in the magazine *Sodobnost (Modernity)*, but his proposal was not accepted. The issue of selecting a new anthem was not resolved until the late 1980's, when the significance of Prešeren's *A Toast* began to grow in a historical period that came to be an important turning point for Slovenian independence. *A Toast* was finally selected as the Slovenian national anthem in 1989. Meanwhile, the old march that called on the courage of Slovenian "heroic blood" was "adopted" by the newly established Slovenian army.

In the 1990's and for some time afterwards, numerous polemics could be found in Slovenian daily newspapers regarding the appropriateness of *A Toast* and the suitability of *Forward!* as the national anthem. The fact is that by its content and musical concept, *A Toast* is less hymnal than Jenko's *Forward!*. Owing to its message and ethics of having a prophetic view of the future, Prešeren's *A Toast* is closer to Schiller's *Ode to Joy* than to other national anthems because, contrary to them, it resembles a toast in which the poet is primarily toasting personal, human things, and not glorifying his nation and homeland, but rather freedom and equality among nations. Namely, a national anthem, as the representative symbol of a nation, is primarily supposed to praise the distinctive features or beauties of a country and its noble inhabitants. One should, however, recall that at the time when his composition was published, Premrl did not have any intention of writing an anthem, since he had written the music for only the first, second and fifth stanzas of Prešeren's poem. Considering the initial selection of stanzas, we may assume that the composer had intended to write a kind of merry song in reading-society style.

Similar to *A Toast*, *Forward!* is first and foremost a celebratory expression of the spirit of the times in which it was written. It seems that in the case of the present-day Slovenian national anthem, *A Toast*, the Slovenes identified themselves more with the "greatest Slovenian" poet (France Prešeren) and less with the composer or his not too hymnal setting. On the other hand, *Forward!* aroused listeners because of its exceptionally hymnal melody, as well as its revolutionary text. In a period marked by the rise of the national consciousness movement, both of these songs played the highly important role of social awakener. However, *Forward!*'s distinctive feature of that period has become its burden in the present. We can thus only hope that, alongside occa-

sional reminiscences of this song, there will be no further need for repeatedly placing it in the forefront on a national level, and that future generations will continue to proudly sing the seventh stanza of *A Toast*, an anthem that took its inspiration from our common future in a united Europe.

## REFERENCES

- Aškerc, A. (1901) “dostavek uredništva”, *Ljubljanski zvon* 1: 66.  
Cankar, I. (1933) *Zbrani spisi 16*, Ljubljana: Nova založba.  
Cigoj Krstulović, N. (2005) “Himna kot simbol naroda: Premislek ob stoletnici nastanka Premrlove *Zdravice*”, *De musica disserenda* 1–2: 13–14.  
Cvetko, D. (1980) *Davorin Jenko*, Ljubljana: Partizanska knjigarna.  
Hribar, I. (1885) *Slovan*, 15th May 1885: 20.  
Jenko, D. (1910) “Davorin Jenko in himna ‘Naprej zastava Slave’”, *Novi akordi* 3: 17–18.  
Mrak, A. (2013) “Še vedno Naprej! s staro ‘zastavo Slave’, Obletnica nekdanje slovenske narodne himne”, <http://www.rtv slo.si/kultura/razglednice-preteklosti/se-vedno-Naprej!-s-staro-zastavo-slave/309158>  
*Novice* 23 (1863) 5: 35.  
*Novice* 27 (1860) 8: 57.  
Premrl, S. (1910) “Davorin Jenkov častni večer”, *Dom in svet* 12: 557.  
Weiss, J. (2012) *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Sloven-skem*, Maribor: Litera and Univerza v Mariboru.

## Appendix A: Lyrics of Jenko’s *Naprej!* (*Forward!*)

<i>Naprej!</i>	<i>Forward!</i>	<i>Napred!</i>
Naprej zastava Slave, na boj junaška kri, za blagor očetnjave naj puška govori! Z orožjem in desnico, nesimo vragu grom, zapisat v kri pravico, ki terja jo naš dom. Naprej zastava Slave, na boj junaška kri, za blagor očetnjave naj puška govori! Naprej! Naprej!	With Slava’s banner forwards! To shed heroic blood. For native country’s welfare let rifles voice resound! With our weapons in our hands We’ll thunder at the foe, and in blood will daim the rights which home and hearth demand. With Slava’s banner forwards! To shed heroic blood. For native country’s welfare let rifles voice resound! Forwards! Forwards!	Napred zastavo Slave, u boj, junačka krvi, za dobro otadžbine neka puška govori! Orožjem i desnicom ponesimo vragu grom, zapišimo u krvi pravo koje zahteva naš dom. Napred zastavo Slave, u boj, junačka krvi, za dobro otadžbine neka puška govori! Napred! Napred!

## Appendix B: Lyrics of Prešern's *Zdravljica* (*A Toast*)

<i>A Toast</i>	<i>Zdravljica</i>	<i>Zdravica</i> <sup>3</sup>
/.../	/.../	/.../
God's blessing on all nations, Who long and work for that bright day, When o'er earth's habitations No war, no strife shall hold its sway; Who long to see That all men free No more shall foes, but neighbours be. /.../	Žive naj vsi narodi ki hrepene dočakat' dan, da koder sonce hodi, prepir iz sveta bo pregnan, da rojak prost bo vsak, ne vrag, le sosed bo mejak! /.../	Neka žive svi narodi komi čeznu da dočekaju dan, da, kuda god sunce ide, svađa iz sveta bude prognana, da zemljak bude svaki slobodan, a pomeđaš samo sused, ne dušman! /.../

### *Naprej!* – Davorin Jenko: *prva slovenska himna* (Povzetek)

V prispevku je predstavljen pomen zborovske pesmi *Naprej!* Davorina Jenka, v procesih rojstva in krepitve slovenske narodne zavesti od 1860 naprej. Ta Jenkov marš je imel ključno vlogo družbene budnice in je postal trdno vkoreninjen v zavesti Slovencev, v tolikšni meri, da je leta 1918, po ustanovitvi Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev tudi uradno razglašen za slovensko nacionalno himno.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, *Naprej!*, slovenska narodna himna

### *Naprej!* – Davorin Jenko: *prva slovenačka nacionalna himna* (Rezime)

Ovaj prilog ukazuje na značaj horske pesme *Naprej!* Davorina Jenka, u procesima rađanja i uzdizanja slovenačke nacionalne svesti počev od 1860. godine pa nadalje. Ovaj Jenkov marš odigrao je ključnu ulogu društvene budnice, postavši u toj meri čvrsto ukorenjen u svesti Slovenaca da je 1918. godine, po formiranju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, i zvanično proglašen za slovenačku nacionalnu himnu.

**Ključne reči:** Davorin Jenko, *Naprej!*, slovenačka narodna himna

---

<sup>3</sup> Prevod Desanke Maksimović (France Prešeren (1979) *Poezija*, izbor. Prevod Desanka Maksimović. Beograd: Slovo ljubve)

KATARINA TOMAŠEVIĆ

DAVORIN JENKO I STEVAN ST. MOKRANJAC  
BIOGRAFSKI FRAGMENTI.  
PRILOG KULTURI SEĆANJA<sup>1</sup>

Epilog: Fragment poslednji

*Godina 1914. – Beograd – Skoplje – Ljubljana: odlazak trojice korifeja*

Smrt trojice znamenitih ličnosti i stvaralaca – Jovana Skerlića (1877–1914), Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914) i Davorina Jenka (1835–1914), u toku iste, prelomne 1914. godine, simbolično je označila kraj jedne po mnogo čemu ključne epohe razvoja srpske kulturne istorije.

Središnja ličnost epohe ranog modernizma u srpskoj književnosti, njen najistaknutiji književni kritičar i jedan od vodećih ideologa i protagonista „jugoslovenske ideje”, Jovan Skerlić umro je iznenada, u tridesetosmoj godini. Sahranjen je na Novom groblju u Beogradu, 3. maja 1914. godine. Na sahrani, koja se pamti kao jedna od najvećih toga doba, od Skerlića su se oprostili i predstavnici „Bosanske revolucionarne omladine”. U ime njihove delegacije, uz Vladetu Bilbiju i Đulaga Bukovca, venac je nosio i mladi Gavrilo Princip. Nedugo potom, na Vidovdan, 28. juna, atentatom na austrijskog prestolonaslednika nadvojvodu Franca Ferdinanda i njegovu suprugu Sofiju u Sarajevu, Gavrilo Princip će pokrenuti lanac događaja čiji će krajnji ishod radikalno i trajno promeniti dotadašnju geo-političku sliku Evrope i sveta. Poslednji dan mira za „staru Evropu” bio je 27. juli 2014. godine.

Već sutradan pošto je Austrougarska telegramom od 28. jula objavila rat Srbiji, na Beograd su pale prve granate. U strahu od masovnog stradanja, iz grada se za samo nekoliko sledećih dana iselila takoreći trećina njegovih žitelja: 65 000 izbeglica razleglo se Srbijom koja još uvek nije uspela čestito ni da se oporavi od posledica tek okončanih Balkanskih ratova, završenih, doduše, njenom pobedom. U koloni koja je od Beograda krenula ka krajnjim južnim, tek odnedavno od Otomanske imperije oslobođenim krajevima, bio je i već vidno oboleli kompozitor i dirigent Stevan Stojanović Mokranjac, sa porodicom. U svom krajnjem

---

<sup>1</sup> Rad je prvi put objavljen u časopisu Muzikologija, br. 16 za 2014. godinu. Realizovan je u okviru rada na projektu *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004), finansiranog od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Vlade Republike Srbije.



odredištu – Skoplju, susreće se on ponovo sa znamenitim komedio-  
grafom i diplomatom Branislavom Nušićem (1864–1938), koji mu je  
svojevremeno, 1896. godine, budući tada na mestu konzula u Prištini,  
omogućio da pribeleži pesme sa Kosova.

Prema Nušićevim sećanjima, doba Mokranjčevog dolaska u Skoplje  
„niti je bilo doba kada se kome pevalo, niti je Steva bio kadar te pesme  
beležiti.[...] Na mučnom izbegličkom putu, Steva je preživio vrlo teške  
dane, te su te nevolje njegov već klonuli duh još više oborile i, kada je u  
tada prenaseljenom Skoplju jedva našao sebi krova, nije našao i pravog  
mira koji mu je toliko potreban bio.”

„A jednog dana – to je bilo na Krstovdan” – , priseća se dalje Nušić  
Mokranjčevih poslednjih sati i, potom, veličanstvenog ispraćaja – „on sa  
jedne duge šetnje dođe preumoran kući i supruga mu u očima jasno pro-  
čita, da je to bila njegova poslednja šetnja. Oko postelje mu sabralismo  
svoje svi, predosećajući da će nam to biti poslednje viđenje sa Stevom.  
[...] Sutra dan se sleglo celo Skoplje da oda poslednju poštu posmrtnim  
ostacima velikog umetnika. Sprovod se krenuo najpre levom stranom, a  
zatim desnom obalom Vardara, a daleko tamo, na severu gruvali su ne-  
priteljski topovi preteći smrću srpskoj prestonici.” (Nušić 1923, prema  
Manojlović 1923: 120)

Stevan Stojanović Mokranjac preminuo je u noći između 29. i 30.  
septembra, u pedesetdevetoj godini. Sahranjen je na Gradskom groblju u  
Skoplju. Pre no što će njegovi posmrtni ostaci 1923. godine, u organizaciji  
Beogradskog pevačkog društva biti preneti u Beograd i uz velike počasti  
trajno položeni na Novom Groblju (*Prvo beogradsko pevačko...*2004: 81),  
u Skoplju su se o Mokranjčevom grobu starali odani poštovaoci – osnivači  
i članovi skopskog pevačkog društva koje je, osnovano neposredno posle  
rata, ponelo upravo njegovo ime.

Zloslutne vesti o austrougarskoj objavi rata Srbiji zatekle su do-  
jenu srpske muzičke scene romantičarske epohe – već ostarelog kompo-  
zitora i dirigenta Davorina Jenka u Ljubljani, gde se konačno, ali ne za-  
dugo nastanio pošto je – najverovatnije početkom druge decenije, posle  
smrti životne sapatnice Vele Nigrinove (1862–1908), zauvek napustio  
Beograd, grad u kome je doživio punu afirmaciju i čijim je vodećim  
državnim institucijama – Beogradskom pevačkom društvu i Srpskom  
kraljevskom narodnom pozorištu<sup>2</sup> – darovao najplodnije decenije svoga  
rada. Izvesno je da dramatične vesti iz Srbije – njegove druge domovine,  
nisu mogle ovog, od mladosti osvedočenog pobornika slobodoljubivih

---

<sup>2</sup> U daljem tekstu Narodno pozorište.

panslovenskih ideja, ostaviti nimalo ravnodušnim, tim pre što je Jenko, prethodno se odrekavši rođenjem stečenog austrougarskog „podaništva”, odlukom srpskog kralja Aleksandra još 1894. postao srpski državljanin.<sup>3</sup>

Manje od dva meseca nakon što je u Skoplju preminuo Mokranjac, u jeku prve faze znamenite Kolubarske bitke, u Ljubljani se 25. novembra 1914, u sedamdesetdevetoj godini, prekida i Jenkov životni put. Njegovu smrt Glazbena matica ljubljanska objavljuje specijalnim posmrtnicama, a značajnu pažnju ovoj vesti posvećuje i slovenačka štampa. U tim burnim vremenima, simbolički značaj njegove, još tokom bečkih studentskih dana ispevane rodoljubive sveslovenske pesme *Naprej, zastava Slave!*,<sup>4</sup> imao je, međutim, posebnu političku težinu i aktuelnost. Stoga su austrougarske vlasti stavile zabranu na držanje bilo kakvih počasnih oproštajnih govora na Jenkovom ispraćaju. To što je bio srpski državljanin, za vlasti je bio samo još jedan, dovoljno valjan izgovor da ustvari spreči mogućnost prerastanja čina sahrane u politički, sveslovenski i istovremeno – anti-austrougarski intoniran skup. Minimalan ustupak pri odavanju počta pokojnikovim senima bila je dozvola izdata Glazbenoj matici da se pored groba otpeva Jenkova posmrtna pesma *Blagor mu (Na grobeh)*. (Cvetko 1952: 155–156; Prelić 2010: 248)

Tako su se, sticajem okolnosti, u vrlo kratkom intervalu, već na samom početku Prvog svetskog rata, još jedanput, ali ovoga puta sasvim i konačno, ukrstile sudbine dvojice muzičara, kompozitora i dirigenata – Davorina Jenka i Stevana Mokranjca. Suma njihovih ujedinjenih doprinosa tokovima kako srpske, tako i „pro-jugoslovenski” orijentisane muzičke kulture predratnog doba može se s razumnom dozom opreza i uslovno (bez mogućnosti boljih analogija!), samo uporediti sa doprinosima koje je u istoriji srpske književnosti istog doba ostvario Jovan Skerlić.

---

<sup>3</sup> Jenko je postao srpski državljanin pošto je njegova molba od 30. septembra 1894. godine bila pozitivno rešena, a on 22. novembra iste godine položio zakletvu. Da se prethodno morao odreći austrougarskog državljanstva, vidi se na osnovu ukaza kralja Aleksandra Obrenovića, kojim je Jenkovo srpsko „podanstvo” potvrđeno. Integralni tekst ukaza videti u Cvetko 1952: 149, napomena 360.

<sup>4</sup> Horska pesma *Naprej, zastava Slave!*, „slovenačaka narodna himna”, sa jednom svojom strofom postala je, posle Prvog svetskog rata, zajedno sa pesmama *Bože, pravde* (takođe Jenko) i *Lijepa naša* (Runjanin) deo hibridne državne himne Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Za razliku od hora *Bože, pravde*, kojoj se u Srbiji nije mogla naći bolja zamena, aktuelna slovenačka državna himna danas je *Zdravica* (Prešernov tekst, muzika S. Premrla), dok je *Naprej!* postala himna slovenačke vojske (Prelić 2010: 251). O velikom značaju Jenkove budnice *Naprej!* u procesima konstitisanja nacionalne svesti Slovenaca videti više u članku Jernej Weissa u ovom zborniku.

## Stogodišnjica kao podstrek negovanju kulture sećanja *Godina 2014.*

U senci ogromne medijske pažnje koja je širom evropskog prostora tokom 2014. godine posvećena stogodišnjici od Sarajevskog atentata i izbijanja Prvog svetskog rata, u godini u kojoj kako inostrani, tako i domaći istoričari žustro revidiraju interpretativne strategije o uzrocima i posledicama Velikog rata, pažnja srpske muzičke i šire kulturne javnosti s pravom je fokusirana na obeležavanje jednog veka od smrti Stevana Stojanovića Mokranjca, najistaknutije figure nacionalnog romantizma, kompozitora i horovođe čija su dela, postavši vremenom kanonska vrednost, ostavila najdubljeg traga na potonje tokove srpske muzike sve do danas. Pored bogatog, raznovrsnog programa tradicionalnih međunarodnih manifestacija „Niške horske svečanosti” (Niš, 3–6. jula) i „Mokranjčevi dani”, po 49. put održane u Negotinu (12–19. septembra)<sup>5</sup>, kao i nebrojeno mnogo koncerata priređenih u 2014. godini širom zemlje u Mokranjčevu čast, obeležavanje jubileja pratili su i ciklusi javnih predavanja, naučne tribine, svečane akademije, izložbe,<sup>6</sup> snimanje televizijskog serijala (produkcija Školskog programa RTS), ali i objavljivanje nekoliko značajnih monografskih publikacija i diskografskih izdanja kojima su dosadašnji uvidi, ali i horizonti muzikološkog istraživanja Mokranjčevog doprinosa pomereni za nekoliko koraka unapred.<sup>7</sup> Među njima, nesumnjivo se ističe zbornik

---

<sup>5</sup> Program festivala videti na internet stranici: [http://www.mokranjcevi-dani.com/49\\_fest/49\\_festival.html](http://www.mokranjcevi-dani.com/49_fest/49_festival.html).

<sup>6</sup> Posebno izdvajamo skup centralnih događaja održanih pod naslovom „Osu se nebo zvezdama” u Beogradu, 27. i 28. septembra, na Kolarčevom narodnom univerzitetu, a u organizaciji Centra za muziku Kolarčevog univerziteta, Mokranjčeve zadužbine i Kulturnog centra Beograda, Kompletan program manifestacije videti na internet stranicama: <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljidogadjaja/328/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914> i <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljidogadjaja/319/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914>.

<sup>7</sup> Dragocene priloge novom sagledavanju Mokranjčevog ukupnog dela pružaju kolektivna monografija *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom* [Cir.], objavljena i u prevodu na engleski jezik (*Stevan Stojanović Mokranjac: The Belgrade Choral Society Foreign Tours*), sa uvodnom studijom urednice Biljane Milanović i objavljena u suizdavaštvu Muzikološkog instituta SANU i Muzikološkog društva Srbije, kao i dvostruki kompakt disk pod nazivom *Imaginarni muzej Mokranjčevih dela* (edicija „Probuđeni arhiv”; Muzikološki institut SANU i Radio-Beograd; urednik Melita Milin, priređivač i autor uvodne studije Biljana Milanović). Osim ovih izdanja, vredne pažnje su i publikacije *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) u napisima „drugih”* [Cir.] (Petković i Otašević 2014), u izdanju Srpskog muzikološkog društva i *Spomenica Stevanu Stojanoviću Mokranjcu* [Cir.] (Marinković i Cvetković 2014), u izdanju Niškog kulturnog centra.

radova posvećen Mokranjčevim inostranim turnejama sa Beogradskim pevačkim društvom, tom izuzetnom primeru srpske kulturne diplomatije: u priložima vodećih domaćih i inostranih muzikologa po prvi put je temeljno istražena i interpretirana kritička recepciju Mokranjčevih nastupa u vodećim centrima onoga vremena.<sup>8</sup> Uredništva vodećih naučnih časopisa za oblast muzikologije i etnomuzikologije u zemlji – *Novog Zvuka*, *Zbornika Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, kao i *Muzikologije* – takođe su se postarala da brojevi objavljeni u 2014. godini, između ostalog, donesu i nove, sveže poglede na Mokranjčevo doba.<sup>9</sup>

To, „Mokranjčevo doba”, koje će se nadovezati na tekovine prethodnog „Kornelijevo” (Kornelije Stanković, 1831–1865), nije se, međutim, još ni naziralo u momentu u kome je Davorin Jenko, najverovatnije upravo na Stankovićevu preporuku, 1862/3. godine<sup>10</sup> stupio na mesto horovođe Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, prvog te vrste među Srbima u Austrougarskoj. Ostvarivši ubrzo i bliske veze sa Beogradom, Jenko će se u prestonicu srpske kneževine doseliti 1865. godine, prihvatajući da zameni teško obolelog Stankovića na mestu horovođe Prvog beogradskog pevačkog društva. Ovo Društvo, koje će se vremenom afirmisati kao jedna od ključnih institucija mlade srpske kulture modernog doba, bilo je, takođe, i „mesto” gde su se, u specifičnim okolnostima, 1873. godine najverovatnije po prvi put susreli Jenko i Mokranjac, aktuelni i budući njegov dirigent. Predstavnici zapravo dveju generacija – jer, Jenko je od Mokranjca bio stariji takoreći punih dvadeset godina! – dvojica stvaralaca

---

<sup>8</sup> Priloge o Mokranjčevom gostovanju sa horom Beogradskog pevačkog društva tokom devedesetih godina XIX veka u centrima velikih carstava – Austrougarske (Budimpešta), Rusije (Kijev, Moskva, Petrograd, Nižnji Novgorod), Nemačke (Berlin, Drezden, Lajpcig) i Osmanskog carstva (Skoplje, Solun, Sofija, Plovdiv, Istanbul), kao i od 1908–1911. godine u gradovima tada buduće Jugoslavije (Skoplje, Sarajevo, Mostar, Cetinje, Split, Šibenik, Zadar, Zagreb), dali su: Virag Biki (Budimpešta), Evren Kutlaj (Istanbul), Elisaveta Borisova Valahinova Čendova (Sofija), Ala Aleksejevna Evdokimova (Nižnji Novgorod), Jasmina Huber (Dizeldorf), Atanasios Trikupis (Solun), Sonja Marinković (Beograd, o koncertima na Cetinju), Lana Pačuka (Sarajevo) i Nada Bezić (Zagreb) Videti Milanović 2014.

<sup>9</sup> Videti npr. u *Zborniku Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (Gl. i odg. urednik: Zoran Jovanović; Zamenik gl. i odg. urednika /urednik za muziku/: K. Tomašević), br. 50, tekstove Đorđa S. Kostića („Javno i privatno kod Stankovića i Mokranjca. Literarne refleksije”) i Bogdana Đakovića („Crkveni horski žanr i modernizacija srpske muzike: transformacija Mokranjčevog nasleđa u delima sledbenika”), kao i studije Sonje Marinković („Aktuelna pitanja u proučavanju Mokranjčevih rukoveti”) i Srđana Atanasovskog („Od napeva do rukoveti: Mokranjac kao kompozitor”) u 51. broju za 2014. godinu.

<sup>10</sup> O nedoumicama u pogledu datiranja Jenkovog dolaska u Pančevo videti u Cvetko 1952: 49–50.

su svaki na svoj način, i svaki na svom dominantnom polju, pune četiri decenije aktivno i angažovano učestvovali u paralelnim procesima uzrastanja srpske muzike do njenih profesionalnih okvira.

Nesumnjivo, počev od 1871. godine, središte Jenkovog rada bilo je u Narodnom pozorištu. S obzirom na obim Jenkove produkcije scenske muzike, na zahtevnost i visoku frekvenciju njegovog angažmana kao dirigenta hora i orkestra, ali i kao vokalnog pedagoga, potom, nipošto ne i manje značajno – na sve veću popularnost koju su njegove kompozicije vremenom sticale u širokoj publici,<sup>11</sup> nije neobično da mnogobrojni teatrološki i muzikološki radovi potvrđuju premisu prema kojoj se decenije njegovog plodnog rada u „Kući kod spomenika” mogu smatrati „Jenkovom epohom”.

Davorin Jenko „pripada” koliko istoriji slovenačke, toliko, čini se, ako ne i u još u većoj meri – srpske, ali takođe, ništa manje značajno, i jugoslovenske muzike (Prelić 2010: 247). U tom smislu, značajno je ovde napomenuti da obeležavanje stogodišnjice od Jenkove smrti, bez obzira na to što se po broju manifestacija ne može uporediti sa obeležavanjem Mokranjčeve,<sup>12</sup> nije u 2014. godini u Srbiji ostalo bez adekvatnih rezultata i zapaženih odjeka. Idući u susret afirmaciji pozitivnih aspekata tradici-

---

<sup>11</sup> Videti npr. Krstić 1951; Cvetko 1952; Đurić-Klajn 1971, 1981a, 1981b.

<sup>12</sup> Npr., za razliku od serijala od četiri emisije posvećene Mokranjcu, redakcija Školskog i obrazovnog programa RTS-a je, u saradnji sa Muzikološkim institutom SANU, u 2014. godini realizovala samo jedan jednočasovni TV film o Jenku: *Davorin Jenko – Tvorac himni i budnica*, autora Ane Pavlović i Dragomira Zupanca. Reč je, međutim, o ambiozno osmišljenom, vrednom i kreativnom umetničkom filmu koji je, nakon premijernog emotivanja 22. novembra 2014. godine (Drugi program RTS-a) do danas mnogo puta bio repriziran na programima RTS-a. Izbor muzike potpisala je Ana Pavlović, a u filmu je korišćen bogati audio-vizuelni i vizuelni materijal iz arhive Radio Beograda, RTS-a, Arhiva Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, Muzikološkog instituta SANU, Pozorišnog muzeja i Beogradskog pevačkog društva, dok su foto i video materijal iz Slovenije dobijeni ljubaznošću kolega iz Slovenije. Pored hora Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva sa dirigentom Verom Carinom, u filmu su učestvovali saradnici Muzikološkog instituta SANU: Ivana Vesić, Srdjan Atanasovski, Katarina Tomašević (koja je bila i saradnik na scenariju), kompozitorica i teoretičar muzike, Anica Sabo sa Katedre za teoriju Fakulteta muzičke umetnosti i Mladena Prelić iz Etnografskog instituta SANU. Uloga naratora i ko-scenariste bila je poverena gospodinu Jovi Andjiću. Posebno je dragoceno što je film, sa titlovanim prevodom na slovenački jezik (prevodilac: Maja Đukanović), objavljen i kao DVD izdanje (izdavači: Kulturno-obrazovni program RTS-a, Muzikološki institut SANU, Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS i Društvo *Sava*).

je „kulture sećanja”,<sup>13</sup> Muzikološki institut SANU je, u suorganizaciji sa Nacionalnim savetom slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji, 26. i 27. novembra priredio Svečanu akademiju, jednodnevni naučni skup i koncert sa Jenkovim delima.<sup>14</sup> Domaćin – Srpska akademija nauka i umetnosti, čiji je redovni član Jenko bio od 1887. godine,<sup>15</sup> a Mokranjac dopisni, od 1906, istovremeno predstavlja jedno od onih, a najverovatnije i poslednjih „mesta susreta”, gde su se, na zajedničkim poslovima, ukrstile biografije dvojice umetnika.<sup>16</sup>

Na stranicima koje slede, kroz dve izdvojene hronološke „slike”, zapravo biografska fragmenta, ukazaćemo na delikatnu prirodu Jenkovog i Mokranjčevog odnosa u mreži složenih istorijskih, političkih i ideoloških prilika u kojima se postupno i meandrirano oblikovala kulturna strategija srpske države modernog doba. Da su obojica muzičara u podjednakoj meri bili istaknuti, ako ne i ključni protagonisti tih procesa, podsetiće nas isečci iz istorije Prvog beogradskog pevačkog društva i Narodnog pozorišta.

#### Fragment prvi. Prvo beogradsko pevačko društvo

*Godine: 1873–1877; Godina 1903 – Mokranjčev „preludijum” za kulturu sećanja na Jenka: proslava pedesetogodišnjice*

Sudeći prema dosadašnjim istraživanjima istorije Prvog beogradskog pevačkog društva (PBPD), godina 1873. može se, iz više razloga, smatrati prekretnikom. Sa dolaskom nove uprave, opet sa Stevom Todorovićem kao predsednikom, Davorin Jenko, posle kraće pauze, iznova preuzima dužnost dirigenta, a u rad Društva se tada po prvi put uključuje i mladi, daroviti gimnazijalac Stevan Stojanović. Pošto je njegova izrazita muzikalnost odmah bila prepoznata, te je bez prethodne obuke primljen

---

<sup>13</sup> O tome kako je vremenom bilo konstruisano društveno pamćenje koje se odnosi na Davorina Jenka, u Kraljevini Jugoslaviji, SFRJ, Sloveniji, i u Srbiji, videti u značajnoj studiji Mladene Prelić „Kako pamtimo Davorina Jenka” (Prelić 2010).

<sup>14</sup> Kompletan program svih događaja priređenih u SANU videti u dvojezičnoj publikaciji *Davorin Jenko (1835–1914). Obeležavanje 100 godina od smrti kompozitora* (Tomašević i Đukanović (ur.) 2014).

<sup>15</sup> Član Srpskog učenog društva Jenko je postao 1869; jedan od dvanaest članova – osnivača Srpske kraljevske akademije postaje ukazom kralja Milana 1887 (Cvetko 1952: 151–153).

<sup>16</sup> Iscrpne i precizne podatke o Jenkovom angažovanju Mokranjca u proceduri ocene zbirke narodnih pesama iz Levča, u zapisu Todora Bušetića, kao i prilikom razmatranja mogućnosti objavljivanja izbora crkvenih kompozicija Kornelija Stankovića kao izdanja Srpske kraljevske akademije, videti u Mladenović 1971.

direktno u članstvo hora, osnovano se može pretpostaviti da prvi kontakti između dirigenta i novoprimitljenog horiste datiraju upravo iz tog vremena.

Prva faza Mokranjčevog aktivnog učešća u radu Društva u potpunosti se, međutim, poklapa sa poslednjom, završnom epizodom Jenkovog dugogodišnjeg angažovanja kao horovođe PBPD.<sup>17</sup> Dok je Mokranjčeva putanja, počev od 1873. godine išla uzlaznom stazom, dotle se Jenko, sticajem okolnosti o kojima će još biti reči, postupno i sve više povlačio. Dve godine po pristupanju horu, Mokranjac je 1875. g. izabran ne samo za redovnog, već i za člana Upravnog odbora Društva (Manojlović 1923: 12). Sledeće, 1876. godine, bilo mu je povereno da rukovodi radom tada obnovljenog pripravnčkog hora, što je Jenko u tom trenutku, čini se, s obzirom na mnogobrojne obaveze u Narodnom pozorištu, bez otpora, ako ne i s olakšanjem prihvatio (Manojlović 1923: 15). Nedugo potom, na sednici Odbora Društva od 15. marta 1877. godine, usvojena je Jenkova konačna ostavka, a Mokranjac je oglašen za njegovog legitimnog naslednika (Cvetko 1952: 81–82). Do momenta u kome će darovati stipendista Društva konačno i stupiti na čelo njegovog hora, trebalo je, međutim, sačekati još takoreći punu deceniju, koliko je, sa prekidima trajalo Mokranjčevo školovanje u Minhenu (1879–1883), Rimu (1884–1885) i Lajpcigu (1885–1887).<sup>18</sup>

Približno četiri zajedničke godine provedene u dinamičnim aktivnostima Društva od 1873. do 1877. godine bile su za obojicu umetnika relativno kratak, ali istovremeno, vrlo dinamičan period. Uprkos tome što je njegov dominantni položaj u svim segmentima prestoničkog muzičkog života bio nesporan, Davorin Jenko se, čini se, upravo tih godina počeo miriti sa činjenicom da panslavistička ideja, čiji je pobornik od mladosti bio, počinje sve očiglednije da gubi bitku sa „projektom” konstruisanja nacionalnog identiteta srpske muzike na etničkoj osnovi, zastupljenog u idejama predstavnika vodeće srpske intelektualne i kulturne elite, među kojima su bili i pojedini čelnici Društva. Od kako je, naime, 1865. godine,

<sup>17</sup> Kao dirigent PBPD Davorin Jenko je radio, sa manjim ili većim prekidima, tokom 12 godina, i to u periodu od 1865, do maja 1877: 1865–1869; 1870–1872; 1873–1875; 1877 (*Prvo beogradsko pevačko...* 2004: 145).

<sup>18</sup> U Minhenu, na Kraljevskoj muzičkoj školi, Mokranjac je studirao najpre kod Saksa (Sachs), potom kod Rajnbergera (Rheinberger); učio je harmoniju, kontrapunkt, kanon i fugu. U Rimu je, kod Parizotija (Parisotti), savladavao pretežno tehnike vokalne polifonije i instrumentalnog kontrapunkta, dok je u Lajpcigu harmoniju i kontrapunkt pohađao kod S. Jadasona (Jadassohn), muzičke oblike kod K. H. K. Rajneke (Reinecke) i sviranje partitura i dirigovanje kod A. Brodskog (Brodsky). Dužnost horovođe Prvog beogradskog pevačkog društva Mokranjac će preuzeti tek u novembru 1887. godine, pošto se, po povratku sa studija, trajno nastanio u Beogradu.

kao „Slovenac”,<sup>19</sup> i to sa tadašnjom punom podrškom Steve Todorovića, započeo rad sa Prvim beogradskim pevačkim društvom, Jenko je takoreći neprekidno bio u otvorenom ili latentnom sukobu sa upravom, čije je poglede pretežno delila i većina pevača. Afirmišući ne samo sopstveno stvaralaštvo, već se istovremeno zalažući za najširu, sveslovensku fizionomiju programa,<sup>20</sup> u očima pobornika prvobitno zacrtanog „Kornelijeveg puta”, Jenko je zadugo bio, ali i ostao „stranac”; ili, u najboljem slučaju – „naš stranac”.<sup>21</sup>

Kritike kojima je bio izložen, prvi put su drastično kulminirale još 1872. godine, povodom Jenkove odluke da, mimo zvaničnog stava uprave,<sup>22</sup> na koncertu u Narodnom pozorištu, priređenom 10. avgusta u čast punoletstva i stupanja na presto kralja Milana, hor Društva ipak izvede svoju *Slovensku himnu* – kompoziciju *Molitva* (Cvetko 1952: 73–74). Paradoksalno, već naredne večeri u nacionalnom teatru, na svečanoj predstavi komada *Markova sablja*, organizovanoj s istim povodom, prvi put je otpevan Jenkov hor *Bože pravde* – buduća srpska himna!<sup>23</sup>

Sledeći radikalni momenat zaoštavanja Jenkovog spora sa Upravom Društva, a pre svih – sa Stevom Todorovićem, usledio je 1875. godine. Zapisnik sa sednice od 7. aprila 1875. godine prvo je konkretno svedočanstvo o tome kako je mladi Mokranjac reagovao u momentu kada je pokrenuto pitanje Jenkovog opstanka u Društvu. Zajedno sa Kostom Milojkovićem, Mokranjac<sup>24</sup> se samosvojno i hrabro suprotstavio grubim

---

<sup>19</sup> Jenkova nacionalnost eksplicitno je apostrofirana u zapisniku glavne skupštine PBPĐ od 8. januara 1964. godine, kada je K. Stanković predložio da se za počasnog člana Društva izabere „g. Davorin Jenko (Slovenac), koga su dela muzikalna i dosta poznata.” (Cvetko 1952: 59, napomena 99)

<sup>20</sup> Programe koncerata PBPĐ pod rukovodstvom D. Jenka videti u *Prvo beogradsko pevačko...* 2004: 39–45.

<sup>21</sup> O pojmu „naš stranac” u vezi sa recepcijom delovanja D. Jenka u kulturnom životu Beograda (1865–1914), kao i o kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta tog vremena videti Vesić 2013.

<sup>22</sup> Kako piše D. Cvetko, početkom jula bila je „sazvana vanredna skupština društva u cilju izrade programa za koncert 10 avgusta, ‘a imeno zbog nesuglasija, što g. Jenko želi da se peva Slovenska himna, a mnogi članovi bi želeli da se u mesto toga peva kakva srpska pesma’. Većina je (10:3) odlučila da se peva srpska pesma” (Cvetko 1952: 74).

<sup>23</sup> Horska numera *Bože, pravde* izvedena je u završnom činu istorijske drame *Markova sablja* 11. avgusta 1872. godine. Ovom svečanom predstavom proslavljeno je punoletstvo kneza Milana Obrenovića i njegovo stupanje na presto. Muziku buduće himne Jenko je komponovao prema stihovima Jovana Đorđevića, autora komada (Videti npr. Cvetko 1952: 96–98, 118).

<sup>24</sup> U zapisniku je Mokranjac potpisan kao „Steva Stojanović”. Kao „Steva Mokranjac” prvi put će biti potpisan u zapisniku od 23. oktobra 1875 (Manojlović 1923: 16).



opaskama Todorovićeveih istomišljenika koji su zastupali mišljenje da se Jenka „već jednom treba otarasiti” jer Društvu „pravi smetnje u postignuću njegova cilja”; prema Mokranjcu, Društvo je, naprotiv, upravo Jenkovom zaslugom ne samo napredovalo, već je „zadobilo i lepu popularnost” (Manojlović 1923: 15).

Koliko su bili česti i koje su prirode bili neposredni Jenkovi i Mokranjčevi susreti u PBPD, možemo samo posredno naslutiti. Činjenica da je Mokranjac, prema potrebi, znao i da zameni Jenka u ulozi dirigenta (Manojlović 1923: 17), dovoljna je za pretpostavku o prisnosti njihove pre svega stručne saradnje, i to kroz praksu rada sa horom. To polje zajedničkih aktivnosti bilo je, čini se, upravo i presudno da se u Mokranjcu razvije odnos trajnog poštovanja prema Jenkovim naporima za podizanje lestvice izvodačkih kriterijuma od amaterskih ka profesionalnim. Sa druge strane, za mladog Mokranjca, ukupna iskustva stečena u Jenkovom okruženju imala su pun smisao pripreme škole ne samo za predstojeće studije u Minhenu, već i za buduće stvaralačko opredeljenje.

Koji je međutim, bio Mokranjčev konačni, zreo odgovor na pitanje aktuelizovano sukobom dveju suprotstavljenih ideoloških struja? Ubrzo pošto je stupio na mesto horovođe, Mokranjac početkom 1889. godine osmišljava program „Velikog istorijskog srpskog koncerta”, gde će, kako ističe, „biti zastupljeni svi srpski kompozitori po istorijskom redu” (Manojlović 1923: 48). Izvršivši s ovim programom znalačku selekciju prema estetskim dometima kompozicija, Mokranjac je istovremeno sproveo i jednu od prvih periodizacija srpske muzike. Uz češke autore – Hladačka, Havlasa i Horejška, među predstavnike IV perioda svrstao je i Davorina Jenka. Indikativan je, međutim, kriterijum selekcije: prema Mokranjcu, reč je o „znamenitim strancima [podv. K.T.] Slovenima koji radiše na srpskoj pesmi, većim delom po slovenskim motivima.” Prema ovom, prvobitno planiranom programu, Jenko je zastupljen sa čak pet svojih reprezentativnih ostvarenja.<sup>25</sup> Mada tada nije bio realizovan zbog nespremnosti Narodnog pozorišta da ustupi salu (Manojlović 1923: 50), koncert je, sa neznatno izmenjenim programom zauzeo mesto jednog od centralnih muzičkih događaja u programu svečane proslave pedesetogodišnjice Društva 1903. godine.<sup>26</sup> Mokranjčev *hommage* starom dirigentu, bilo je izvođenje

---

<sup>25</sup> Reč je o sledećim kompozicijama: *Bogovi silni*, *Dunte vetri*, *Strunam* (duet), *Što ćutiš, ćutiš*, *Srpska himna* (Manojlović 1923: 50).

<sup>26</sup> Detaljan program celokupne svečanosti videti u *Београдско певачко друштво...2004*: 67–69. O proslavi pedesetogodišnjice Društva kao muzičkom spektaklu masovnog nacionalizma na početku XX veka videti Милановић 2014.

Jenkovih horskih kompozicija *Što ćutiš, Reko nam je i Dvori Davorovi*. Primedba vredna pažnje odnosi se na činjenicu da je iz nadnaslova tog dela programa, u poređenju sa prvobitnom verzijom, iščezla reč „stranci”, te su, ovoga puta Horejšek, Havlas i Jenko najavljeni „samo” kao „Znamenitiji Sloveni koji su radili na srpskoj muzici” (*Beogradsko pevačko društvo...2004*: 68).

Uzimajući u obzir zaključak Biljane Milanović, da je „veće slavljeničkog hora pod nazivom *Istorija srpske pesme u pesmi* ukazivalo na jedan novi vid koncertnog formata, koji je muzičkim osvrtom na prošlost, sada putem zvuka, konstruisao kulturu sećanja” (Milanović 2014: 23),<sup>27</sup> zaokružićemo prvi fragment o „zajedničkoj biografiji” dvojice muzičara konstatacijom da je već samom koncepcijom programa „istorijskog” koncerta Mokranjac anticipirao mnoga buduća „kanonska” stanovišta nacionalne muzikografije/muzikologije o specifičnosti pozicije Davorina Jenka u istorijskim tokovima srpske muzike na razmeđu XIX i XX veka.

#### Fragment drugi. Narodno pozorište

*Godina 1903: Zajednički pozdrav novom kralju; Godine 1878–1901: „Slučaj” Seoskog lola*

Davorinu Jenku i Stevanu Mokranjcu – svedocima dinastičkog prevrata kao dramatičnog epiloga spektakularnih muzičkih svetkovina kojima je Beogradsko pevačko društvo, pod pokroviteljstvom i uz lično prisustvo kralja Aleksandra Obrenovića obeležilo pola veka svog trajanja, sasvim ubrzo po ubistvu kraljevskog para pružena je prilika da na svečanoj predstavi, održanoj 12. juna 1903. godine u Narodnom pozorištu, obojica upute himnične pozdrave novom kralju – Petru I Karađorđeviću. Predvodeći hor Društva, Mokranjac otvara predstavu svojom *Pozdravnom pesmom* (tekst D. Ilijića), dok su završni akordi povereni Jenkovom prilogu – *Apoteozu Karađorđu* (*Prvo beogradsko pevačko...2004*: 69). Proslava kraljevog rođendana, koja je usledila već 29. juna, takođe u Narodnom pozorištu,<sup>28</sup> još prisnije je, na samoj sceni, povezala dvojicu muzičara:

---

<sup>27</sup> O proslavi BPD u ključu estetizacije, teatralizacije i nacionalizacije građanstva videti i Borozan 2011.

<sup>28</sup> Kompletan program svečane predstave donele su u najavi *Srpske novine* od 28. juna 1903. g. Pored Jenka i Dragutina Čižeka kao bivših kapelnika Narodnog pozorišta, Beogradskim vojnim orkestrom dirigovali su i Stanislav Binički i Dragutin Pokorni. Mokranjčev opus bio je predstavljen i „Srpskim narodnim pesmama”, u izvođenju Raje Pavlovića, uz pratnju orkestra sa Pokornim na čelu (*Srpsko kralj. narodno pozorište* 1903: 3).

izvođači *Petu rukovet*, Mokranjac opet nastupa sa horom Društva, a već penzionisani kapelnik Jenko, kao doajen „dirigentske elite toga doba” (Đurić-Klajn 1981b: 148), sa Beogradskim vojnim orkestrom izvodi svoju znamenitu uvertiru *Kosovo*.<sup>29</sup>

Locirajući Narodno pozorište kao drugu markantnu tačku ukrštanja profesionalnih biografija Davorina Jenka i Stevana Mokranjca, osvrnućemo se ovde tek na još jednu, za diskurs nacionalizma na prelazu XIX i XX paradigmatičnu epizodu iz istorije komada sa pevanjem, tog dominantnog pozorišnog žanra romantičarske, i „Jenkove epohe”. Reč je o poznatom „slučaju”, iniciranom povodom objavljivanja partiture Jenkove zbirke pesama iz komada *Seoski lola*, i dalje proširenom nakon što je Stevan Mokranjac, na stranicama uglednog *Srpskog književnog glasnika*, 1901. godine, publikovao prikaz te zbirke (C.C.M. 1901: 235–237).

Povedena sa pozicija etničkog koncepta nacionalizma, zahuktala javna debata o „štetnosti tuđeg uticaja” na tokove srpske muzike uspostavila je kontinuitet sa raspravama koje su obeležile godine Jenkovog rada u Prvom beogradskom pevačkom društvu. Oštrica kritike ne samo muzičke, već i šire kulturne javnosti bila je u prvim godinama novog veka direktno usmerena na „činjenicu” da Jenkove pesme nimalo ne odišu srpskim folklorom. „Osnovni problem” ležao je, međutim, posve na drugoj strani, u velikoj popularnosti koje su pesme iz *Lole* uživale, i to u širokom radijusu građanskih sredina u kojima je ovaj „posrbljeni” komad mađarskog pisca Edea Tota (Tóth Ede, 1844–1876) – nakon premijere u Narodnom pozorištu 1878. godine, s velikim uspehom decenijama potom prikazivan.<sup>30</sup>

Novosadski kompozitor Isidor Bajić uključio se u debatu 1904. godine na „stvaralački način”: komponovao je nove, „prave srpske” pesme, u duhu bačkog folkloru. Reakcije publike i kritički odjeci posle premijere „novog” *Lole* bili su za Bajića poražavajući (Cvetko 1952: 121). Predsta-

---

<sup>29</sup> Komponovana 1872. godine, koncertna uvertira *Kosovo* izvedena je, u verziji za klavir, 28. juna 1899. godine, tokom svečane sednice kojom je Srpska kraljevska akademija obeležila 500 godina od Kosovske bitke (Cvetko 1952: 140).

<sup>30</sup> „Pozorišnu igru u tri čina s pevanjem” „posrbio” je Stevan Deskašev, inače jedan od najuspešnijih pevača-glumaca stasalih u „Jenkovoj pozorišnoj klasi” (Vasić 2007: 173). Jenkove pesme – „Veselo, momci”, „Kod njene sam evo kuće”, „Kad se šetam ovom stazom”, „Seoska sam lola”, „Nek uzdiše”, „Što si tako žalostan”, „Gde si majko moja mila” – pevane horski, kao dueti ili solistički, uz pratnju klavira ili orkestra, donele su ovom komadu tako veliku popularnost da je *Lola*, s Jenkovim pesmama, osim u Beogradu i Novom Sadu, izvođen i u Čakovu, Beloj Crkvi, Somboru, Velikoj Kikindi, Vršcu, Pančevu, Kovinu, Mitrovici, Zemunu, Mokrinu, Rumi, Osijeku i dr. (Đurđević i Radovanović (ur.) 1996: 39).

va je ubrzo skinuta sa repertoara,<sup>31</sup> a Jenkove pesme iz *Lole* su se, kao i ne mali broj njegovih drugih popularnih pozorišnih napeva,<sup>32</sup> „u sećanju naroda” vremenom „potpuno izjednačile sa anonimnim narodnim tvorevina” (Đurić-Klajn 1971: 65) i održale se do savremenog doba, našavši svoje mesto i na repertoarima pevača popularne muzike.

Zaključujući ovaj naš sažeti, fragmentarni prilog kulturi sećanja u povodu stogodišnjice smrti Davorina Jenka i Stevana Mokranjca, osvrnućemo se još jedanput, kao i mnogobrojni istraživači pre nas, na Mokranjčev antologijski prikaz Jenkove zbirke. Sugestivnoj interpretaciji Ivane Vesić, koja diskurzivnu analizu teksta sprovodi sa pozicija teorija o naciji i nacionalizmu (Vesić 2013: 187–188), pridružujemo ovde mišljenje prema kome naredni fragment napisa ima smisao, moguće je, i najuverljivijeg pisanog traga, svedočanstva o Mokranjčevom dubokom i proživljenom razumevanju delikatnosti Jenkove pozicije.

„Danas, posle toliko godina, dati pravilnu ocenu o ovim pesmama, odista je teško. Mi smo se, pevajući ih, toliko navikli na njih, da su nam baš i očigledne njihove mane mile. U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka protivu srpske akcentuacije [...], ali mi smo ove pesme opet zato pevali i zavoleli, i baš ta pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno, ali oduševljeno, srpski govori. Mi smo svi pričali, kako u tim pesmama nema ničega srpskog, ali smo ih pevali i zavoleli tešeći se što u njima ima puno slovenskoga...rođačkoga. Mi smo kazivali kako ove melodije nisu iz prve ruke, kako njihov izvor nije dovoljno svež, ali smo ih pevali i zavoleli, jer su za žednoga i izvori sa ‘Belih voda’ isto tako sveži kao i oni sa Zlatibora. Mi smo osećali kako je umetnička obrada, harmonizacija ovih pesama siromašna i obična, ali smo opet priznavali da je Jenkova umetnička obrada i bogatija i novija od obrade svih ostalih stranaca, koji su kod nas na pesmi radili. U ono doba nismo imali boljega predstavnika za umetničku pesmu od Jenka, i zato smo ga voleli, volimo ga i volećemo ga uvek kao najboljeg od sviju Slovena muzičara, koji su kod nas radili.” (S.S.M. 1901: 236–237)

Ubrajajući se u sasvim malobrojne Mokranjčeve napise o muzici, kritika Jenkovih pozorišnih pesama prepoznata je u novijoj muzikološkoj

---

<sup>31</sup> O recepciji *Seoskog lola* sa Jenkovom i Bajićevom muzikom u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu detaljno piše Marijana Kokanović-Marković u ovom zborniku.

<sup>32</sup> Npr. *Laku noć* („Za tobom mi srce žudi”), *Ukor* („Gde si dušo, gde si rano”), *Mlada Jelka* („Mlada Jelka ljubi Janka” (Đurić-Klajn 1971:65), kao i većina pesama iz najpopularnijeg komada s pevanjem s Jenkovom muzikom – *Dido*, prema tekstu Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka (1892). Videti npr. Tomašević 2001: 113–122.

literaturi kao uspešan primer usklađivanja nezavisnog estetskog kriterija i kontekstualnog, istorijskog pristupa (Vasić 2005:103). Ne prečutkujući stručne, kritičke opaske na račun pogrešne akcentuacije i skromne harmonijske invencije Jenkovih „umetničkih obrada”, Mokranjac, međutim, ovaj sažeti prikaz ne vidi samo kao priliku za postuliranje ličnog poetičkog *creda* kao reprezentata etničkog koncepta nacionalnog identiteta (Vesić 2013: 188), već i kao mogućnost da, govoreći u ime mnogih savremenika, u prisnom tonu iskaže Davorinu Jenku zahvalnost za sve napore koje je on, rukovođen idejom slovenske uzajamnosti, uložio u stasavanje srpske muzičke kulture.

## REFERENCE

- Borožan, I. (2011) „Estetizacija, teatralizacija i nacionalizacija građanstva: proslava Beogradskog pevačkog društva 1903”, *Nasleđe* 12, 33–56. [Cir.]
- Vasić, A. (2005) „Srpski književni glasnik i nacionalna umetnička muzika”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 32–33: 101–116. [Cir.]
- Vasić, A. (2007) „Deskašev, Stevan” u *Srpski biografski rečnik*, knj. 3: D–Z, Novi Sad: Matica srpska, 172–174. [Cir.]
- Vesić, I. (2013) „Davorin Jenko, ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta”, *Limes plus* 2: 175–195.
- Đurđević, G. i Radovanović, Z. (ur.) (1996) *Davorin Jenko* [Autori teksto-va: Gajić M.; Marković, T.], Beograd: Osnovna muzička škola „Davorin Jenko” [Cir.]
- Đurić-Klajn, S. (1971) *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd: Pro Musica, 1971. [Cir.]
- Đurić-Klajn, S. (1981a) „Martin iz Kranjske u zgradi kod Stambol-kapije. Povodom pedesetogodišnjice smrti” u *Akordi prošlosti*, Beograd: Prosveta, 233–235.
- Đurić-Klajn, S. (1981b) „Orkestri u Srbiji do osnivanja Filharmonije” u *Akordi prošlosti*, Beograd: Prosveta, 128–154.
- Krstić, P. (1951) *Biografija Davorina Jenka* [rukopis], Beograd: arhiv Muzikološkog instituta SANU, Zaostavština Petra Krstića, (sign. AH 379). [Cir.]
- Manojlović, K. (1923) *Spomenica St. St. Mokranjcu*, Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. [Cir.]
- Marinković S. i Cvetković S. (ur.) (1914) *Spomenica Stevanu Stojanoviću Mokranjcu*, Niš: Niški kulturni centar. [Cir.]
- Milanović, B. (2014) „Muzički spektakl masovnog nacionalizma na početku XX veka: proslava pedesetogodišnjice Beogradskog pevačkog društva” u S. Marinković i sar. (ur.), *Tradicija kao inspiracija* [zbornik radova sa naučnog

skupa „Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog”, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 17–30. [Cir.]

Milanović, B. (ur.) (2014) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom* [i na engleskom jeziku: *Stevan Stojanović Mokranjac: The Belgrade Choral Society Foreign Tours*], Beograd: Muzikološki institut SANU, Muzikološko društvo Srbije. [Cir.]

Milin, M. (ur.), Milanović, B. (prir.) (2014) *Imaginarni muzej Mokranjčevih dela* [edicija „Probuđeni arhiv”, br. 3], Beograd: Muzikološki institut SANU, Radio Beograd. [Cir.]

Mladenović, O. (1971) „Učešće Stevana Mokranjca u radu Srpske kraljevske akademije nauka” u M. Vukdragović (ur.) *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd: SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 185–204. [Cir.]

Nušić, B. (1923) „Kako je radio i umro St. St. Mokranjac”, *Politika*, 29. septembar, 1–2. [Cir.]

Petković, I. i Otašević, O. (ur.) (2014) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) u napisima „drugih”*, Beograd: Muzikološko društvo Srbije, Muzička omladina Beograda. [Cir.]

*Prvo beogradsko pevačko društvo. 150 godina* (2004) [Autori tekstova Petrović, D.; Đaković, B.; Tatjana Marković], Beograd: SANU, Muzikološki institut SANU, Galerija SANU. [Cir.]

Prelić, M. (2010) „Kako pamtimo Davorina Jenka”, *Traditiones* 39/1, 239–259.

*Program 49. festivala „Mokranjčevi dani”* (Negotin, 12.–19. septembar 2014) <[http://www.mokranjcevi-dani.com/49\\_fest/49\\_festival.html](http://www.mokranjcevi-dani.com/49_fest/49_festival.html), pristupljeno 20.09.2014. [Cir.]

*Program obeležavanja 100-godišnjice smrti St.St. Mokranjca – „Osus se nebo zvezdama”* (Beograd, 27. i 28. novembar 2014) <<http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljidogadjaja/328/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914>>; <<http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljidogadjaja/319/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914>, pristupljeno 20. 09. 2014. [Cir.]

*Srpsko kralj. narodno pozorište* [najava programa svečane predstave] (1903), *Srpske novine*, 28. jun, 3. [Cir.]

S.S.M. [Stevan Stojanović Mokranjac] (1901) „Umetnički pregled. Pozorišne pesme – *Seoska lola*, složio i za glasovir udesio Davorin Jenko [...]”, *Srpski književni glasnik* IV(3), 235–237. [Cir.]

Tomašević, K. (2001) „Pesmarica. Zbornik pesama iz predstave ‘Komen-dijaši’” u *Komendijaši. Medaljoni iz starih srpskih komedija*, Beograd: Narodno pozorište, 87–127. [Cir.]

Tomašević, K. i Đukanović, M. (ur.) (2014) *Davorin Jenko (1835–1914). Obeležavanje 100 godina od smrti kompozitora. Beograd, SANU, 26. i 27. novembar 2014.* Muzikološki institut SANU, Nacionalni savet slovenačke nacio-

nalne manjine u RS, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2014. [dvojezično izdanje na srpskom (Cir.) i slovenačkom jeziku (prevodilac: dr Maja Đukanović).

Cvetko, D. (1952) *Davorin Jenko i njegovo doba*, Beograd: SAN. [Cir.]

*Davorin Jenko in Stevan St. Mokranjac*  
*Biografski fragmenti. Prispevek h kulturi spomina*  
(Povzetek)

Članek prispeva k obeležitvi dveh pomembnih jubilejev – stote obletnice smrti pomembnih skladateljev in dirigentov – Davorina Jenka (1835–1914) in Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914). Čeprav pripadnika različnih generacij, sta Jenko in Mokranjac v srbski kulturi delovala istočasno, v skoraj štirih desetletjih, v izrazito dinamičnem in plodovitem obdobju, zaznamovanem z zgodovinskimi in političnimi nemiri ter intenzivnimi procesi iskanja nacionalne kulturne identitete.

Razdeljen v nekaj fragmentov, članek identificira križanje njunih življenjepisov ter raziskuje delikatno naravo njunega odnosa v kontekstu diskurza nacionalizma. Posebna pozornost je namenjena podatkom iz zgodovine Beograjskega pevskega društva in Narodnega gledališča, ter manifestacijam, s katerimi je ohranjena tradicija kulture spomina na ta dva pomembna umetnika v Srbiji v letu 2014.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, Stevan St. Mokranjac, Beogradsko pevačko društvo [Beograjsko pevsko društvo], Narodno pozorište [Narodno gledališče], *Seoska lola*

*Davorin Jenko and Stevan St. Mokranjac*  
*Biographical Fragments. Contribution to Cultural Remembrance*  
(Summary)

This paper represents a contribution to the marking of the death centenary of two significant composers and conductors – Davorin Jenko (1835–1914) and Stevan St. Mokranjac (1856–1914). Although belonging to different generations, Jenko and Mokranjac acted simultaneously in Serbian culture during almost four decades, in a very dynamic and fruitful period, marked at the same time by historical and political unrests and by the intense processes of searching for national cultural identity.

Divided into several fragments, the article identifies the points of intersection in their biographies, examining the delicate nature of their relationship in the context of discourses of nationalism. Special attention is paid to the facts from the history of Belgrade Singing Society and National Theatre, as well as to the manifestations through which a tradition of cultural remembrance of the two artists is maintained in Serbia in the course of 2014.

**Key words:** Davorin Jenko, Stevan St. Mokranjac, Beogradsko pevačko društvo [Belgrade Singing Society], Narodno pozorište [National theater], *Seoska lola* [*The Village Bachelor*]





Davorin Jenko sa Velom Nigrinovom, prijateljima i kolegama ispred kuće u Dositejevoj ulici br. 33 u Beogradu, 1901. Foto Milan Jovanović. Muzej pozorišne umetnosti Srbije.

MLADENA PRELIĆ

MAPIRANJE KULTURNE ISTORIJE I PAMĆENJA:  
BEOGRADSKJE GODINE DAVORINA JENKA  
I VELE NIGRINOVE\*

Antun Gustav Matoš, jedno vreme novinar beogradskih *Večernjih novosti*, napisao je u tom listu 1897. godine: „Župna je Kranjska poslala bijelom Beogradu ‘non multa sed multum’, svoju Savu, svog Jenka i svoju Nigrinovu“ (nav. prema Milanović 2012: 26). Zaista (ostavljajući ovom prilikom, razumljivo, reku Savu po strani), dvoje pomenutih umetnika, Davorin Jenko, muzičar i Avgusta – Vela Nigrinova, glumica, obeležili su, svako u svom domenu, nekoliko decenija tokom kojih su živeli i radili u Beogradu.

Davorin Jenko (1835, Dvorje kod Cerklja – 1914, Ljubljana), kompozitor i dirigent, „čovek dve domovine“ panslovenskih uverenja, Slovenac po rođenju koji je preko četrdeset godina živeo i stvarao u Beogradu, ostavio je iza sebe značajno delo.<sup>1</sup> U Srbiji se njegov doprinos razvoju muzike smatra posebno dragocenim. Istoričari muzike obično konstatuju da je Jenko premostio vremenski jaz između Kornelija Stankovića (1831–1865) i Stevana Mokranjca (1856–1914), i da je do pojave ovog drugog bio centralna figura muzičkog života u Srbiji. U Beograd je došao 1865. godine, na poziv Beogradskog pevačkog društva.<sup>2</sup> Ne samo da je bio plodan autor u okviru više muzičkih žanrova, nego je kao kapelnik Narodnog pozorišta (što je postao 1870), doprinosio uvođenju kriterijuma u muzičko izvođaštvo. On je verovatno najplodniji stvaralac scenske muzike u Srbiji sve do danas, koji je utro put operskoj muzici kod Srba, kao i začetnik instrumentalne muzike, koju pre njega u ovoj sredini gotovo niko nije stvarao. Jenko je takođe i kompozitor srpske nacionalne himne *Bože pravde*. (v. opširnije u Cvetko 1952).

---

\* Rad je nastao kao rezultat projekta *Multietnicitet, multikulturalnost, migracije – savremeni procesi* (OI 177027) koji u potpunosti finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

<sup>1</sup> Najpotpuniju monografiju o Davorinu Jenku objavio je slovenački muzikolog Dragotin Cvetko (1952). Jenkovu biografiju ostavio je u rukopisu i Petar Krstić, koji je Jenka nasledio u ulozi kapelnika orkestra Narodnog pozorišta (Krstić AMISANU).

<sup>2</sup> Pre prelaska u Beograd, Jenko je proveo tri godine u Pančevu (1862–1865), kao horovođa Srpskog crkvenog pevačkog društva (Cvetko 1955, 41).

Avgusta – Vela Nigrinova (1862, Ljubljana – 1908, Beograd), glumica, u Beograd je stigla iz Ljubljane 1882. godine. Kako primećuje Olga Milanović – autorka najpotpunije biografije Vele Nigrinove,<sup>3</sup> njen dolazak u Beograd vremenom je prerastao u legendu. Davorin Jenko je od uprave Narodnog pozorišta dobio zadatak da u Sloveniji, u koju je odlazio svakog leta, pronađe neku talentovanu mlađu glumicu koja bi vremenom u dramskom repertoaru zamenila Milku Grgurovu, koja je već zalazila u godine. Pošto je video Nigrinovu na sceni, Jenko je, posle ubedjivanja majke, dovodi u Beograd, preuzevši ulogu tutora (Milanović 2012: 5). Najpre Jenkova štićenica, kasnije je verovatno postala i Jenkova životna saputnica, mada o njihovom privatnom životu nema mnogo podataka.<sup>4</sup> Njihovi biografi se ipak slažu da je međusobni odnos Vele Nigrinove i Davorina Jenka oboma mogao biti inspiracija i oslonac u stvaralaštvu.<sup>5</sup> Ono što je dobro poznato je da se Vela Nigrinova u pozorištu veoma brzo uzdigla u rang primadone i miljenice publike. Tokom života, koji je prerano prekinut, odigrala je skoro 400 uloga u Narodnom pozorištu, u jednom specifičnom periodu njegove istorije. Igrala je raznovrsne uloge, ali pre svega se istakla dramskim repertoarom.<sup>6</sup>

Period koji su Davorin Jenko i Vela Nigrinova proveli u Beogradu istovremeno je bio period dinamičnog razvoja ovog grada kao urbane

---

<sup>3</sup> Iscrpan rad Olge Milanović (1970) preštampan je u monografiji *Neimari srpskog pozorišta* (Milanović 1997), i u katalogu izložbe u Muzeju pozorišne umetnosti, povodom 150-godišnjice rođenja Avguste – Vele Nigrinove (Milanović 2012).

<sup>4</sup> Neki od savremenika ipak su se osvrtni i na ovaj aspekt života dvoje umetnika. Tako Miloje Milojević, u članku *Intimni lik Davorina Jenka* kaže: „I živeo je za radost svog srca, koje je toplo kucalo za našu veliku tragedkinju Velu Nigrinovu. Ta ljubav, puna žrtava, unosila je u Jenkovu dušu mnogi teški i gorki uzdah ali je ostala čvrsta (...)“ sve do Veline smrti (Milojević 1935: 289).

<sup>5</sup> Nadovezujući se na Milojevićeve reči, Cvetko smatra da je „Ovo osećanje prema Nigrinovoj nalazilo (...) odraza i u njegovim umetničkim stvaranjima, te mu možemo delimično pripisati i podsticaje zbog kojih se Jenko razrastao u svom umetničkom stvaranju i podizao ka sve većim dostignućima. Jer se nikako ne može prenebregnuti činjenica da su najsnažnija Jenkova dela nastala u periodu kad je Vela Nigrinova već bila u Beogradu. Naravno da je to bilo i doba kad je Jenkova umetnička individualnost dozrevala i sve izrazitije klesala svoj umetnički lik.“ (Cvetko 1952: 159) Biografi takođe primećuju da su Jenko i Vela u svojim testamentima jedno drugom zaveštali svu imovinu, ističući međusobnu odanost (Cvetko 1952: 159–160). Kako piše O. Milanović „Ova dva neobična testamenta govore o jednoj dubokoj simpatiji i prijateljskoj vezi između Nigrinove i Jenka, koja je od vremena njenog dolaska u Beograd, životom u istom domu, obostranom odanošću ciljevima svoje umetnosti i zajedničkim letovanjem u Sloveniji, preraslo u jednu toplu ljudsku vezu i uzajamnu podršku u mnogobrojnim životnim nedaćama.“ (Milanović 2012: 37).

<sup>6</sup> Od gotovo 400 uloga, koliko beleže onovremena periodika i druga dokumenta, u katalogu koji je pratio izložbu o Nigrinovoj 2012. godine u Muzeju pozorišne umetnosti, rekonstruisano je 196, pretežno glavnih (v. O. Milanović 2012: 46–50).

sredine, period razvoja nacionalne kulture mlade države, i glavnog grada kao, u simboličkom i svakom drugom smislu, njenog najvažnijeg centra. Zato će najpre biti nešto rečeno o sredini u kojoj su se Jenko i Vela našli u drugoj polovini XIX veka, i u čijoj su kulturi ostavili trag.

### *Beograd, grad u tranziciji*

Ceo XIX vek, a posebno njegova druga polovina, u srpskom društvu predstavlja period pun dramatičnih promena. Mlado srpsko društvo istovremeno se oslobađa od viševekovne turske vlasti, stvara nezavisnu nacionalnu državu i nacionalnu kulturu, građansku klasu i urbanu kulturu, okrećući se evropskim uzorima. Centri evropeizacije Srbije bili su tada malobrojni gradovi, a pre svega Beograd, koji se tek 1867. godine potpuno oslobađa prisustva turske vojske i administracije (Noris 2002: 131). Srpsko građanstvo u nastajanju rešeno je da se oslobodi svega što liči na pet vekova pod turskom vlašću i često uspeva da za kratko vreme ostvari promene koje spolja deluju fascinantno, čak i kada se na duže staze pokazuju nesolidnim (Noris: 119–149; Stojanović: 2008).

Intenzivne društvene i kulturne promene ogledaju se i u demografskim promenama – već u prvoj polovini 19. veka Srbija postaje izrazito zemlja imigracije, koja broj stanovnika uvećava pre svega mehaničkim prilivom. Beograd je predvodnik i u ovim promenama; kada se Davorin Jenko šezdesetih godina XIX veka doselio u njega, grad je imao oko 20 000, a kada je početkom XX veka odlazio – oko 90 000 stanovnika (Prošić-Dvornić 2006: 108). Još na prelazu XIX u XX vek, oko trećina stanovnika bila je rođena u Beogradu, trećina u unutrašnjosti Srbije, a trećina u inostranstvu (Prošić-Dvornić: 110). Među doseljenicima prevladavaju Srbi iz okruženja, ali se, većinom iz Austrougarske, doseljavaju i Austrijanci, Česi, Jevreji, Italijani, najčešće ljudi sa obrazovanjem ili kapitalom koji je u Srbiji nedostajao. Kao što se redovno događa u procesima imigracije, i ovi doseljenici prolaze kroz procese integracije, koji su iz sociokulturnog aspekta često veoma kompleksni. Mnogi su veoma dobro prihvaćeni, a njihov proces integracije završio se potpunom asimilacijom i samo dalekim sećanjem na drugačije poreklo. Ipak, bilo je i primera distanciranja i predrasuda (Prošić-Dvornić: 95–99).

Druga polovina XIX veka donosi nastojanja elite na stvaranju nacionalne države i nacionalne kulture *odozgo* (Prošić-Dvornić: 75–84). Nacionalni projekat podrazumevao je okretanje Evropi i izgradnju nacionalne kulture – s jedne strane *evropeizaciju*, a sa druge *srbizaciju*, posrbljavanje

kulture i društva, kako su to tadašnje elite definisale. Od četrdesetih godina XIX veka počinje izgradnja institucija koje promovišu nacionalno zajedništvo i kulturu zasnovane na jeziku, veri i istoriji, odnosno na potrazi za navodnom autentičnošću i neponovljivošću kulture koja svoje izvore ima u narodnoj poeziji, pravoslavnoj veri, narodnim običajima, itd. Taj je proces izgradnje nacionalnog identiteta karakterističan za narode u istočnoj Evropi tog doba, i ne samo za njih (Prošić-Dvornić: 78–79). Buđenje narodnog duha i razvoj nacionalne kulture u Srbiji obeleženi su četrdesetih godina XIX veka panslavizmom, ali opšteslovensko osećanje kod Srba vremenom jenjava kao suviše apstraktno pred posebnim nacionalnim osećanjima. Slovenske veze slabe, a razvoj nacionalne kulture sve više ide u pravcu izgradnje ekskluzivno srpske kulture (Skerlić 1966: 159–172). Ovaj proces je uzimao najvećeg maha upravo u vreme Jenkovog dolaska u Beograd.

Beograd je u vreme Jenkovog doseljavanja još uvek formalno turski grad, sa turskim garnizonom u tvrđavi, pa Jenko – došavši iz Pančeva u Beograd, prelazi iz Austrougarske u Tursku. Značajna transformacija grada počinje 1867, kada Turci napuštaju grad. Mada je srbiziranje Beograda i njegov razvoj kao prestonice ideološki bio osmislio još knez Miloš (Maksimović 1977: 302), urbanističko planiranje u ovom smeru dobija veći zamah tek od vremena potpunog oslobođenja.

Grad je, međutim, još dugo bio obeležen svojim orijentalnim nasleđem i sukobom starog i novog. Ilustracije za to mogu se naći kod onovremenih putnika kroz Beograd i Srbiju, koji su ostavili zabeleške ili putopise o kraju kroz koji su prolazili. Iako su njihovi opisi često primeri orijentalizirajućeg diskursa, oni nam ipak mogu dočarati sliku Beograda iz vremena u kome su u njemu živeli i radili Davorin Jenko i Vela Nigrinova.

Desetak godina pošto je Jenko stigao u Beograd, recimo, kroz njega je prolazio Konstantin Jireček na putovanju po Srbiji i Hrvatskoj. Stigavši parobrodom iz Beča, i prispevši u luku (kao što je svakako morao učiniti i Jenko dolazeći iz Pančeva – beogradski mostovi izgrađeni su mnogo kasnije), opisao je šarenilo grada u tranziciji. „Ovde već počinje Orijent”, smatra Jireček (1959: 23). On grad opisuje kao konglomerat naroda i jezika, kao orijentalni, uzavreli gradić sa živopisnim pijacama, prašnjavim sokacima, nezgodnom kaldrmom i letnjom žegom. U Beogradu se još uvek vidljivo razlikuju turski deo Dorćola koji polako propada, i srpski (Savama) koji odiše životom, kao i tadašnja nova glavna ulica, *Terazije*, sa drvoredima platana i topola, kneževim konakom i zgradama ministarstava. Jireček opisuje nekoliko značajnih zgrada i kulturnih i naučnih ustanova (Jireček: 23–37). Opis grada završava se zgradom Narodnog pozorišta kao

i jednom pozorišnom predstavom kojoj je prisustvovao – *Janičar* F. Glođića, na kojoj publika „izgleda sasvim evropski” (osim što, kako Jireček primećuje, dame nose ženske fesove), ali gromoglasno kliče i pljeska kad god na pozornici Srbi pobeđuju Turke (Jireček: 37). U to vreme, Jenko je već bio kapelnik tog pozorišta, dok Vela Nigrinova još uvek nije prispela u Beograd.

Kroz nekoliko decenija spoljni izgled grada značajno je transformisan, pa strani putnici jedva mogu da prepoznaju Beograd koji su prethodno posetili. Bez obzira što su evropeizirajući zahvati često bili brzopleti i nesolidni, oni su ostavljali utisak na spoljnog posmatrača. Tako Hari de Vindt u delu *Kroz divlju Evropu*, 1907. godine beleži:<sup>7</sup>

„Rip Van Vinkl, nakon svog dugog sna u Katskilu, teško da bi bio više začuđen izmenjenim izgledom rodnog sela, nego što sam ja bio pred čudesnim napretkom do koga je došlo u Beogradu za manje od trideset godina. Godine 1876, trošna turska tvrđava mrštila se s visine na lavirint zgrada malo boljih od kućeraka od blata i na nepopločane, prljave ulice.... Danas, dok su me vozili sa železničke stanice u otmenom *fikeru*, duž širokih bulevara, pored lepo obučanih šetača i tramvaja, do luksuznog hotela, činilo mi se da sanjam“ (nav. prema Noris 2002: 132).

Vela i Jenko su inače stanovali na Dorćolu, u Jenkovoju kući u Dositejevoj broj 33, koja danas više ne postoji. Može da se pretpostavi da je Jenko kupio kuću upravo početkom 80-ih godina, kada je delu grada između Knez Mihailove i Dušanove, koji je iz turskog vremena nasledio krivudave ulice i ćorsokake, u potpunosti nametnuta „rešetkastu strukturu“, upravo sa ciljem urbanističke evropeizacije.<sup>8</sup> Urbanizacija ovog dela

---

<sup>7</sup> Te godine Vela Nigrinova je recimo slavila je 25 godina svog rada na sceni Narodnog pozorišta. Međutim, beogradske godine Davorina Jenka i Vele Nigrinove približile su se kraju. Ozbiljno bolesna, sledeće godine Vela umire, a Jenko, tada već na pragu osme decenije, uskoro posle toga napušta Beograd i vraća se u Sloveniju.

<sup>8</sup> Ideja da se krivudave ulice ovog dela grada preurede „na pravac pod jednu liniju“ javila se još 1842, ali je dugo bila smatrana kao suviše skupa i komplikovana za ostvarenje (Maksimović 1974: 305). Plan grada iz 1884. pokazuje da je uvođenje rešetkaste struktura ulica na dunavskoj padini do tada bilo uglavnom sprovedeno (Maksimović 1974: 312). Plan grada iz 1910. pokazuje istovetan raspored ulica kao što je današnji, a kuća koja je u to vreme imala broj 33 i koja više ne postoji, nalazila se na prostoru na kome se danas nalaze kuće s brojevima 33, 35 i 37 (Plan Beograda 1910). Možda je zanimljivo da je u istoj, Dositejevoj ulici, u broju 16, živio i Stevan Stojanović Mokranjac, pretpostavlja se od sredine 1880-ih godina, od kad je njegov život i rad kontinuirano vezan za Beograd.

grada značila je prevazilaženje podele na deo grada u Šancu i van njega.<sup>9</sup> Izvan Šanca, ali u njegovoj neposrednoj blizini, i u blizini kuće u kojoj su stanovali Jenko i Vela, razvio se jedan specifičan deo grada, koji su nastanjivali i posećivali umetnici i boemi – Skadarlija. Čitav niz urbanih legendi vezan je za dnevni i posebno noćni život ove ulice, i njene čuvene kafane (v. Sekulić 1977; Dimitrijević 1990). Neke od njih vezane su i za Velu Nigrinovu. U sećanjima na stari Beograd pominje se, s druge strane, da je Davorin Jenko bio redovan gost kafane *Dardaneli*, takođe jednog od legendarnih mesta nekadašnjeg gradskog života, koja se nalazila upravo na Pozorišnom trgu. Ovde su se pored ostalog okupljali većinom pozorišni ljudi, s obzirom na neposrednu blizinu Narodnog pozorišta. Kad je 1902 ova kafana srušena (Sekulić 1977: 123), njeni gosti uglavnom su se takođe preselili u Skadarliju.

Urbanistički i topografski, delom grada koji se razvio oko nekadašnjeg Šanca dominira zgrada Narodnog pozorišta, i trg koji je formiran upravo izgradnjom pozorišne zgrade 1868/69 godine.<sup>10</sup> Upravo na sceni ovog pozorišta su i Davorin Jenko, kao kapelnik i kompozitor scenske muzike i Vela Nigrinova, kao glumica, dali najviše kulturi Beograda i Srbije.

*Između umetnosti i nacionalnog zadatka: Narodno pozorište kao epicentar kulturnog života i kao hram patriotske religije*

U vreme kad su se najpre Jenko, pa zatim i Vela Nigrinova doselili u Beograd, kulturna sfera takođe je bila u funkciji stvaranja nacije. „Nacionalizacija“ kulturnog života kroz zakasneli romantizam šezdesetih i sedamdesetih godina u Srbiji doživljava vrhunac u obožavanju naroda i

---

<sup>9</sup> Palisadni šanac opasavao je grad od doba austrougarske okupacije, a u Beograd se moglo ući kroz tri kapije – Varoške, Vidinske i Stambol. Sam palisad su još 50-ih godina stanovnici Beograda spontano počeli da ruše i da drvo koriste u gradnji kuća, ali Šanac je opstajao, i prema svedočenju savremenika bio pun smrdljive vode u koju je bacan svakakav otpad (Dimitrijević 1990: 18–19). U vreme kad je Davorin Jenko došao u Beograd 1865, na mestu Narodnog pozorišta još uvek je stajala i masivna Stambol kapija, koja je srušena po naredbi kneza Mihaila iduće, 1866. godine. Veliki urbanistički zahvati tog doba podrazumevali su transformaciju stare varoši u Šancu, i njeno povezivanje sa novim delovima grada koji su se širili izvan njega od kad su Srbi počeli da postepeno preuzimaju vlast od Turaka, odnosno ukidanje samog Šanca i nivelisanje tla. Izgradnja pozorišta i stvaranje Pozorišnog trga (današnjeg Trga republike) na mestu koji je objedinjavao i povezivalo stari i novi deo grada bio je značajan simbolički poduhvat (v. npr. Maksimović 1974).

<sup>10</sup> Uprkos tome, i u skladu sa prethodno iznesenim opisima o Beogradu kao gradu u jednoj vrsti neuravnotežene tranzicije pune kontradikcija, trg je zadugo ostao neuređen i neosvetljen, a beogradska opština ga je kaldrmisala tek 1896. godine (Timotijević 2005:19)

korišćenju folklora i srednjevekovne istorije u svim vidovima umetnosti. U književnosti se romantičarski duh polako prevazilazi od osamdesetih godina XIX veka (Skerlić 1966: 273–289). Muzička umetnost, čiji razvoj u Srbiji inače kasni, i u tom pogledu će kasniti za evropskim uzorima, možda i više nego drugi oblici stvaralaštva i nacionalne kulture (Tomašević 1987: 169).

Usporeni razvoj u odnosu na zapadne uzore karakteriše i pozorišnu umetnost u Srbiji,<sup>11</sup> a ona se možda više od svih u određenom periodu pokazala upotrebljivom za ostvarivanje patriotskog zadatka stvaranja nacije (v. Timotijević 2005).<sup>12</sup> Institucionalizacija pozorišta vezana je za potporu državne administracije, pa se prvo pozorište u Srbiji osniva u Kragujevcu pod patronatom Kneza Miloša. Od početka XIX veka širom Evrope javlja se trend osnivanja nacionalnih pozorišta. On proizlazi iz „opšteprihvaćenih shvatanja o pozorištu kao hramu narodne pedagogije, nezaobilazne u konstituisanju tela nacije i njenog identiteta. Inicijativu za osnivanje pozorišnih institucija pokreću nacionalno osvešćeni pojedinci i udruženja, gradske opštine i bogati preduzetnici, ali u sredinama u kojima nacionalno telo ima državotvornu formu brigu oko podizanja prestoničkog pozorišta skoro po pravilu preuzima država.“ (Timotijević 2005: 9) To je bio slučaj i u Beogradu, gde je Narodno pozorište, zalaganjem kneza Mihaila Obrenovića, svečano otvoreno 30. oktobra 1869. godine (Timotijević 2005: 9).<sup>13</sup>

Početak institucionalnog pozorišnog života u tadašnjoj Srbiji predstavlja svojevrsno „herojsko doba“ koje karakterišu samouki glumci, nedostatak reditelja, repertoar šarolik i neujednačen... Nedostatak glumaca, a posebno glumica iz beogradske ili srbijanske sredine nadoknađivan je „uvozom“ iz krajeva pod Austrougarskom – patrijarhalnoj srbijanskoj sredini trebalo je dugo da prihvati da gluma za ženu može biti poziv. Problem su posebno predstavljale glumice za dramski repertoar (Grol 2004: 85). Tadašnje Narodno pozorište u Beogradu bilo je u izvesnom smislu u prvim decenijama svog postojanja u nesrazmeri sa ukupnom kulturom okruženja, pa ga Milan Grol upoređuje sa biljkom u saksiji koja je bila veštački negovana, sa prevashodnim nacionalnim i pedagoškim ciljevima. Beograd je u

---

<sup>11</sup> O istoriji pozorišnog života kod Srba videti npr. Šumarević 1939; Rajičić 1997; Grol 2004, Marjanović 2005. i dr.

<sup>12</sup> O jednom čak i preteranom uverenju o ulozi teatra u ovom smislu svedoče reči tadašnjeg upravnika Narodnog pozorišta Đorđe Maletića iz 1872. godine: „Pozorište je ponemčilo Beč, pomadarilo Peštu, neda Srbima Vojvođanima da se ponemče i pomadare; ono će i Beograd posrbiti mnogo pre nego škola i knjiga“ (nav. prema Timotijević 2005: 11).

<sup>13</sup> Sam Mihailo Obrenović, međutim, nije doživeo taj trenutak, jer je u međuvremenu nastradao u atentatu u junu 1868. godine.



vreme osnivanja pozorišta, pa sve do devedesetih godina bio suvuše mali grad za veliku pozorišnu scenu, a rad pozorišta pratile su često i finansijske krize, pa je ono povremeno moralo da bude i zatvarano. Od devedesetih godina, situacija se menja, pa isti analitičar kulturnog života primećuje da početkom XX veka pozorište srasta sa okruženjem, da se ustaljuje i sazreva produkcija dramskih tekstova domaćih autora, glumci su povezani sa sredinom u kojoj deluju, repertoar je živ i sugestivan (Grol 2004: 11–15). Upravo u to vreme primećuje se da se njegova patriotska funkcija postepeno „troši“ i počinje da ustupa mesto prevashodno umetničkim nastojanjima. Osnivanje i počeci rada Narodnog pozorišta u Beogradu imali su, međutim, prevashodno patriotsku ideju i legitimaciju ideologije i dinastije. Narodno pozorište građeno je kao nacionalni panteon – pozorišno zdanje bilo je kulisa ideoloških rituala. Predstave koje su se u njemu davale mogu se podeliti u tri tipa: one koje su duhom i tematikom prigodno pratile nacionalne praznike, zatim, istorijske drame (nacionalne predstave istorije), i predstave iz narodnog života (nacionalne predstave društvenog života). Ali, već od kraja XIX veka, posebno mlađi intelektualci počinju da kritikuju patriotsku ulogu pozorišta. Ona se u godinama pred ratove polako i menja, a posle Prvog svetskog rata patriotizam dobija nove forme u zajedničkoj državi, pa se i uloga pozorišta menja (Timotijević 2005: 36). Period do Balkanskih ratova, međutim (a to je period u kome u pozorištu rade i Davorin Jenko i Vela Nigrinova), specifičan je period, kakav se više u istoriji pozorišta neće ponoviti, u kome je sva pažnja nacije u nastajanju i građanske klase u razvoju koncentrisana na teatar kao epicentar kulturnih procesa (v. Grol 2004).

Kada Jenko 1870. godine postaje kapelnik orkestra Narodnog pozorišta, a Vela Nigrinova 1882. članica glumačkog ansambla (istina ne odmah stalna), ta ustanova predstavlja ključnu nacionalnu i kulturnu ustanovu – *hram patriotske religije* (Timotijević 2005), epicentar kako evropeizacije tako i nacionalizacije srpske kulture kroz celu drugu polovinu XIX veka (Stojanović 2008: 196). Politike repertoara zapravo imaju za cilj kreiranje patriotskog duha nacije. Na sceni su komadi sa istorijskom nacionalnom tematikom, ali osim njih i mnogo popularniji *komadi s pevanjem* iz narodnog života – domaći, a još češće posrbljeni – francuski, nemački, mađarski, ruski (Timotijević 2005 : 200–208).<sup>14</sup> Za gotovo sva scenska dela muziku piše Davorin Jenko, a Nigrinova vrlo brzo po dolasku na scenu Narodnog pozorišta postaje njena „nekrunisana kraljica“ (Timotijević 2005: 30).

<sup>14</sup> Mada D. Stojanović (Stojanović 2008: 217–228) suprotstavlja ove žanrove, i jedni i drugi imali su za cilj upravo „patriotsku pedagogiju“ i odgajanje nacionalnog duha.

*Davorin Jenko, muzičar*

Davorin Jenko, dakle, stvara i unapređuje muzičku kulturu glavnog grada i čitave Srbije „u vreme kada je srpska duhovna atmosfera bila mešovina seoske idiličnosti, patriotske borbenosti i novograđanske ugladenosti“ (Gajić 1996: 12), ali i stvaranja zametaka velegradskog duha, boemije i kosmopolitizma Beograda, a pre svega – stvaranja nacionalne kulture u kojoj je muzika imala poseban značaj.

Pre nego što je došao u Beograd, Jenko je promenio više mesta boravka. Već je rečeno da se rodio u Dvorju kod Cerklja na Gorenjskem, a školovao se najpre u Kranju, gimnaziju je pohađao u Ljubljani i Trstu (1848–1858), a studije prava u Beču (1858–1862) (Cvetko 1952: 4–9). U periodu studija, uključio se u aktivnosti studentske omladine u Beču koji je tada bio jedan od centara političkog života i raznovrsnih kulturnih aktivnosti različitih naroda Austrougarske monarhije.<sup>15</sup> Iako formalno nije stekao nikakvo muzičko obrazovanje, od mladosti je pokazivao izrazitu naklonost prema muzici, kojom u bečkom periodu počinje aktivno da se bavi. Ubrzo se afirmisao kao kompozitor i horovođa, ne samo među slovenačkim, već i među drugim tadašnjim studentima – aktivistima različitih slovenskih naroda (Cvetko: 10–26). Počeo je da komponuje i da izdaje zbirke svojih kompozicija, od kojih je najznačajnija svakako budnica na tekst Simona Jenka, koja vrlo brzo postaje neformalna himna slovenačkog naroda – *Naprej, zastava Slave* (1860). Pesma postaje izuzetno popularna i kod Čeha i Hrvata (Cvetko: 27–40).

Jenko je uspešno završio studije prava, ali se opredelio za muziku kao svoju profesiju. Odazvavši se na poziv Srpskog crkvenog pevačkog društva iz Pančeva da preuzme mesto horovođe, 1862. godine napušta Beč (Cvetko: 41). Njegov relativno kratkotrajan rad u ovom gradu, u to vreme na granici Austrougarske i Turske, ostavio je značajnog traga u razvoju horske, ali i solo i crkvene muzike. U Pančevu, Jenko provodi tri godine – rukovodi horom, komponuje, priređuje besede, ali već 1865. godine prelazi u Beograd, gde preuzima dužnost horovođe Beogradskog pevačkog društva koju će obavljati sledećih dvanaest godina, upravo u periodu kada Beogradsko pevačko društvo postaje centar muzičkih zbivanja u Srbiji (Cvetko: 59–86).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> U godinama mladosti, još od gimnazijskih dana, ali posebno u bečkom periodu, Jenko se zbližio sa pokretom mladoslovenaca. Njegovo rodoljublje istovremeno je podrazumevalo i snažno panslovensko usmerenje, koje je zadržao čitavog života (Cvetko 1952: 10–13).

<sup>16</sup> Jenko na položaju horovođe zamenjuje tada najistaknutijeg srpskog kompozitora

Godinu 1870. proveo je delimično u Pragu, gde je usavršavao muzičko obrazovanje (Cvetko: 66–72). Posle povratka u Beograd nastaju i njegove instrumentalne kompozicije – uvertire – veliki korak napred za gotovo sasvim nerazvijenu instrumentalnu muziku u Srbiji (Cvetko: 138–146; Gajić 1996: 16). Iste godine, kao već poznati muzičar u beogradskoj sredini, prihvatio je poziv novoosnovanog Narodnog pozorišta u Beogradu da preuzme rukovođenje horom, a ubrzo zatim i orkestrom. Obeležio je sledeće tri decenije rada u Narodnom pozorištu, a taj period predstavlja i vrhunac njegovog sopstvenog razvoja kao kompozitora i muzičara. Napisao je muziku za oko devedeset pozorišnih komada, čime je postao verovatno najplodniji stvaralac pozorišne muzike u Srbiji do danas (Cvetko 1952: 103–137; Gajić 1996: 16–21). On je i tvorac prve srpske operete *Vračara ili Baba Hrka*.<sup>17</sup> Vrhunac stvaralaštva predstavlja muzika za istorijsku dramu D. J. Ilića *Pribislav i Božana* (1894), za koju je u muzikološkoj literaturi rečeno da koja ima elemente opere (Cvetko 1952: 129–134).

U vreme Jenkovog stvaralačkog delovanja u Narodnom pozorištu, komadi s pevanjem su između ostalog imali zadatak da doprinose stvaranju nacije u čemu je muzika igrala ključnu ulogu (v. Dragović 1995). Muzika koja budi osećanja, „nosi“, širi se na celokupnu *zamišljenu zajednicu* i ujedinjuje je u zajedničkim emocijama lakše nego drugi oblici nacionalne propagande. Kako je napisao jedan kritičar povodom izvođenja *Devojačke kletve*, veoma popularnog komada sa Jenkovom muzikom, 1887. godine, „[i] kod nas se primećuje silna privlaka muzike na osećaje našeg sveta. Očevidno je da se ona voli i gaji više nego druge veštine! A to će biti s toga što ona ne iziskuje mišljenja, vać samo obilnog osećanja, pa se u njoj može uživati.“ (nav. prema Marković 1995: 140). Horovi u komadima s pevanjem obično imaju folklorni prizvuk, ako već nisu direktni citati preuzeti iz folkloru. Pošto horovi u komadima s pevanjem predstavljaju relativno samostalne muzičke celine ubačene u tok dramske radnje, one se i lako „otkidaju“ iz dramskog teksta i nalaze svoj samostalan put do publike. Na taj način je ostvarivan stalni međusobni uticaj pesama sa scene i gradskog folkloru (v. npr. Perić 1995: 153–154; Matović 1995).

Jenko u početku, i kada komponuje na nedvosmisleno patriotske (srpske) tekstove, ne poseže za citatima srpskog folkloru, pošto ga u početku i ne poznaje dovoljno. Romantizam i nacionalizam u Srbiji u drugoj

---

Kornelija Stankovića, koji je upravo te, 1865. godine, prerano preminuo. Više detalja o Jenkovom radu u Beogradskom pevačkom društvu v. u članku K. Tomašević u ovom zborniku.

<sup>17</sup> Ova opereta je izvedena prvi put u Narodnom pozorištu 1882. godine (Cvetko 1952: 123–126; Stojanović 2008: 212).

polovini XIX veka, međutim, tražili su, u duhu Omladine srpske, da kulturni obrasci poprime nedvosmisleno srpski karakter, što je u slučaju muzike podrazumevalo direktno korišćenje folklornog materijala. U Jenkovom slučaju, ovo je pretpostavljalo proces kulturne integracije i ulaženja u lokalne kulturne kodove. Dug boravak u srpskoj sredini, otvorenost prema srpskoj kulturi i romantičarska sklonost prema korišćenju folkloru uopšte, omogućio je Jenku da sve više – intuitivno, pošto nije sistematski proučavao srpski folklor – ulazi u njegovu suštinu i koristi njegove obrasce, kao inspiraciju, interpretaciju ili direktan citat.<sup>18</sup> Ovaj put se može pratiti od *Vračare*, preko *Devojačke kletve*, *Zadužbine*, *Šokice*, *Jurmuse* i *Fatime do Đida*, koji se smatra vrhuncem Jenkovog zrelog korišćenja folkloru u scenskoj muzici (v. Cvetko 1952: 128–129; Matović 1997: 349–350). Elementi folkloru vremenom postaju prisutni u Jenkovoj muzici i u drugim muzičkim žanrovima. Treba pomenuti, međutim, da je paralelno sa ovim Jenko stvarao i druga svoja zrela, možda i najuspelija ostvarenja, poput *Pribislava* i *Božane* – dela sa elementima opere, koja „ne odlikuje izričito oslanjanje na srpsku narodnu motiviku“ (Cvetko 1952: 181).

U oceni Jenkovog dela u istorijskoj perspektivi preovlađuju mišljenja da se on može odrediti kao stvaralac srpske muzike nacionalnog stila barem u određenom smislu, iako je taj stil, odnosno srpski muzički nacionalizam razumeo i sprovodio „na svoj način“ (Cvetko: 180). Različiti muzikolozi ne podrazumevaju, međutim, uvek iste kriterijume za određenje pripadnosti jednog stvaraoca „nacionalnom stilu“. Neki muzikolozi određuju tri kriterijuma po kojima se neki muzičar može odrediti na ovaj način: najpre, pedagoški rad na uzdizanju ukusa publike i rad na unapređenju opšteg nivoa muzike u određenoj sredini; zatim, razvoj nacionalne svesti kroz pobuđivanje patriotskih osećanja kod publike, i najzad – upotreba folklornih elemenata, citiranih ili stilizovanih. Jenko se u potpunosti uklapa u ovakvo viđenje muzičkog stvaraoca nacionalnog stila (v. Matović 1997). I u jednom drugačijem viđenju ove problematike, koji „nacionalni stil“ definiše kao jednu vrstu dosezanja autoreferentne tradicije i ostvarivanja umetničke individualnosti u okviru nje, a ne samo kao pukom citiranju ili obradu folklornih elemenata ili podsticanju patriotskih osećanja, Davorin Jenko nalazi svoje mesto (Tomašević 1987: 176).

---

<sup>18</sup> Kako ističu neki muzikolozi, uspešnost ovog poduhvata Jenko duguje tome što se „vidno srodio sa muzičkim okruženjem koje je upijao vremenski duže nego prerano preminuli Kornelije Stanković“ (Matović 1997: 353–354). Posredno, ovo zapažanje pretpostavlja da se kultura uči, kako u slučaju *pripadanja po rođenju*, tako i u slučaju naknadnog uključivanja u nju. Značajno je u tom smislu i zapažanje da ne može da se uoči razlika u tretmanu folkloru od strane stranih (najčešće čeških) i domaćih stvaralaca u Srbiji u to vreme (Tomašević 1987: 176).

Jenkove kompozicije, posebno scenske i solo pesme, sticale su ogromnu popularnost, a njegova muzika bila je prisutna i u javnom i političkom životu tadašnje Srbije (Cvetko 1952: 178–179). Jedna njegova kompozicija – hor iz istorijske drame Jovana Đorđevića *Markova sablja* postala je 1882. godine srpska državna himna – *Bože pravde* (Cvetko: 96–99).<sup>19</sup>

Davorin Jenko je već za života u Srbiji doživeo značajna priznanja za svoj rad. Pored ostalog, postao je član Srpskog učenog društva 1869. godine, a ukazom Kralja Milana 1887. godine i jedan od dvanaest članova-osnivača Srpske kraljevske akademije (Cvetko: 151).<sup>20</sup>

Tokom četrdeset godina života u Srbiji nije prekidaio veze sa rodnim krajem. Vratio se u Sloveniju ubrzo posle smrti Vele Nigrinove 1908. godine. Umro je u Ljubljani 25. novembra 1914. godine, u trenutku kad već izbija rat između dve zemlje u kojima je proveo život i ostvario se kao umetnik – Austrougarske i Srbije (Cvetko: 158–167).

Jenkov doprinos razvoju muzike ocenjen je veoma pozitivno, bilo da se on posmatra u kontekstu slovenačke, bilo srpske kulture, bilo čak u kontekstu formiranja „jugoslovenskog muzičkog stila“.<sup>21</sup>

### *Velika Nigrinova, glumica*

Avgusta Nigrinova, kasnije nazvana *Velika*, Vela, stala je na pozorišne daske u Ljubljani veoma rano, sa trinaest godina (Ignotus 1907: 3). Kada stiže u Beograd, pod predhodno pomenutim okolnostima, već je čekaju značajne uloge – Debora u istoimenoj Mozentalovoj drami (koju je igrala i u Ljubljani),<sup>22</sup> Esmeralda u *Zvonaru Bogorodične crkve*, princeza Eboli u Šilerovom *Don Karlosu*, takođe Šilerova Marija Stjuart (Ugričić 1907: 3).

---

<sup>19</sup> *Markova sablja* izvedena je prvi put 1872. godine.

<sup>20</sup> Interesantno je da je Jenko izabran za člana Akademije kao strani državljanin, što je bio presedan. Srpsko državljanstvo je dobio na sopstveni zahtev 22. novembra 1894. godine (Cvetko 1952: 149).

<sup>21</sup> O Jenku su pisali npr. Konjović 1919: 128–129; Milojević 1935; Cvetko 1952; Peričić 1969; Đurić–Klajn 1971: 62–67; Pejović 1991; Matović 1997 i drugi. Određenje Jenka kao začetnika muzičkog *jugoslovenstva*, može se, očekivano, naći u tekstovima između dva i neposredno posle Drugog svetskog rata (Konjović 1919: 128–129, 1947: 48–50; Cvetko 1952: 189).

<sup>22</sup> O ljubljanskim godinama Vele Nigrinove postoji neobjavljen rad Dušana Moraveca kojeg citira Olga Milanović (2012: 50). Kako navodi Grol, Nigrinovu za Sloveniju vezuju rođenje, detinjstvo i školovanje, ali ne i poreklo – majka je Nemica iz Beča, otac Čeh, po autorovom mišljenju možda čak „prirođeni“, poreklom Italijan (2004: 86).

O prvom nastupu na beogradskoj sceni u biografiji Nigrinove iz pera Olge Milanović može se pročitati sledeće:

„Nigrinova je u Beogradu prvi put nastupila 9. oktobra 1882. godine. Na pozorišnoj listi štampanoj za predstavu *Debore*, ispod tumača uloga stoji ova beleška: ‘Gospođica Avgustina Nigrinova, pređe članica Narodnog pozorišta u Ljubljani stupa večeras u naslovnoj ulozi prvi put pred našu publiku.’ Posle mnogobrojnih tumača ove uloge na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, među kojima su: Marija Ružička Stroci, Đorđina Sabejka, Milka Grgurova i Marija Popovička, ulogu sirote jevrejske devojke koju zbog ljubavi prema Hrišćaninu sredina progoni, koju zbog spletki napušta lakoverni verenik, te ona, očajna kreće u ‘beli svet’, i vraća se ‘krvava srca’ da vidi je li njena kletva urodila zlokobnim plodom, ostvarila je Avgusta Nigrinova. Nažalost o ovoj predstavi ne saznajemo ništa iz suvremene štampe. Tek kasniji kritičari navode da je Nigrinova veoma srdačno dočekanica i da je ‘na juriš zadobila celokupne simpatije beogradske publike, kao i stručnih pozorišnih kritičara, koji su joj odmah prorekli sjajnu budućnost’.“ (Milanović 2012: 8)

Nigrinova je od prvog dana prilježno počela da uči srpski jezik, ali će još dugo u osvrtima na pojedine predstave onovremena kritika isticati njen akcenat kao nešto što joj kao glumici smeta (Milanović 2012: 8 et passim.).<sup>23</sup> Od samog početka, repertoar koji glumi Nigrinova je obiman i vrlo raznovrstan. Komedije, vodvilji s pevanjem, romantičarske drame, istorijske drame, sentimentalne, klasični repertoar... Tokom 1883. godine odigrala je čak dvadeset pet različitih uloga (Milanović 2012: 9)! U sezoni 1884/85 recimo, igra ulogu *Gonerile* u *Kralju Liru*,<sup>24</sup> da bi u sledeće sezone bila vrlo zapažena kao *Porcija* u *Mletačkom trgovcu*. Veliki uspeh ostvaruje i u domaćem repertoaru, na primer u ulozi *Janje* (*Šokica* Ilije Okrugića Sremca). Kako se primećuje, naglasak, koji je dugo vremena predstavljao problem, sada joj je išao u prilog (Milanović 2012: 13). Posebno je zapažena i uloga *Madlene Palmer* (*Grof Praks*, *Henrija Melasa*) – svojevrsni ispit zrelosti ove grlumice. Malo po malo, Nigrinova postaje prva glumica posle *Milke Grgurove*, da bi se vremenom izjednačila s njom po kritikama i popularnosti i bila smatrana njenom naslednicom. Partner joj je najčešće

---

<sup>23</sup> Kako kaže Grol, iako je marljivo učila i imala profesora srpskog jezika, pesnika Petra Petrovića, zvanog Divlji Njegoš, Nigrinova nikad nije sasvim savladala akcenat. U kući je pored Jenka slušala više slovenački nego srpski, a ni Jenko, koji je još duže od nje živeo u Beogradu, nikad se nije oslobodio slovenačkog naglasaka (Grol 2004: 86).

<sup>24</sup> U spisku uloga koji je rekonstruisala Olga Milanović ovo je prva uloga u jednom Šekspirovom komadu (2012: 49).

bio Milorad Gavrilović, takođe značajna pojava na onovremenoj pozorišnoj sceni. Posle nepunih šest godina u Narodnom pozorištu, 1888. godine, ona stiče status stalnog člana ansambla (Milanović 2012: 14). Od te godine se njeno ime na plakatima upisuje kao Velika, mada zvanično ona ostaje Avgusta. Nadimak joj je dao Milorad Šapčanin, tadašnji upravnik Narodnog pozorišta.<sup>25</sup> Iduće godine Nigrinova igra po prvi put u jednom Ibzenovom komadu (*Nora*). Uloge se nižu, Nigrinova između ostalog 1889. igra Ofeliju (*Hamlet*), ali ogroman uspeh postiže kao Ljubica u *Didu* Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka 1891. godine, mada je kritika istakla da joj uloge seljanki najmanje odgovaraju (Milanović 2012: 15–19).<sup>26</sup>

Posle toga Vela Nigrinova ostvaruje još nekoliko uloga, a onda 27. novembra 1893. igra ulogu svog života – *Gospođu s kamelijama*, Margaretu Gotje u komadu Aleksandra Dime sina. Godine 1894. za svoj rad dobija Orden Svetog Save V stepena, i, kako to primećuje ponovo Matoš polako „prelazi u matrone“ (Milanović 2012: 23–24). Sledećih desetak godina prolaze u novim i novim rolama, kao i u gostovanjima u Ljubljani, Zagrebu, Novom Sadu, Pragu, Nišu... I dalje igra repertoar od Sofokla do Nušića, a u drami ovog poslednjeg ponovo beleži veliki uspeh u domaćem repertoaru, tumačeći ulogu Jele u komadu *Tako je moralo biti* Branislava Nušića, 1901. godine. Kritičari su приметili da je njeno tumačenje pomoglo da se u našu književnost uvede novi tip žene (Milanović 2012: 27).

Godine 1903. Beogradsko pevačko društvo proslavlja pedesetogodišnjicu svog postojanja. U duhu vremena, značajna godišnjica obeležava se i svečanom istorijskom povorkom, čija vizualna predstava oličava istoriju i nacionalnu utemeljenost samog Društva. U složenoj pokretnoj scenskoj predstavi u kojoj se mešaju istorijsko i simboličko, jedno od centralnih mesta, u prvim svečanim četvoroprežnim kolima, predstavljena je živa slika Kraljevine Srbije. Lik Srbije na prestolu, okružene heraldima, vilama, guslarom, konjanicima i drugim simboličkim figurama državnosti i nacionalne umetnosti i duha, oličila je upravo Vela Nigrinova (v. Borožan 2011b).

---

<sup>25</sup> Kako nas obaveštava savremenik, Jefta Ugričić, u tekstu povodom glumičinog jubileja: „U svojoj ranoj mladosti Nigrinova se nije zvala Vela, nego Avgusta; ali, pokojni Šapčanin – za čije vlade je slavljena došla u naše pozorište, i koji je voleo sve da prekršta i posrbiljava, – posrbio je i Avgustu i dao joj ime Velika, pa kako Velika nije izgledalo bogznakako nežno ime za mladnu glumicu, ono se preobrati u kraće i lepše – Vela.“ (Ugričić 1907:3)

<sup>26</sup> Jenko je radio muziku za *Didu*, kao i za Šokicu i još neke predstave gde je Nigrinova glumila. Međutim Nigrinova nije bila toliko izrazito glumica-pevačica. Grol čak kaže da nije bila mnogo muzikalna (2004: 86 ). Uloga Ljubice u *Didu* inače je bila napisana specijalno za nju, a navodna zaljubljenost Janka Veselinovića u ovu glumicu postala je jedna vrsta legende (v. Tomašević 2012).

Dvadesetpetogodišnjicu karijere Nigrinova je u oktobru 1907. godine obeležila proslavom u svom domu i pozorištu, kao i predstavom *Zavičaj* od Sudermana. Primadona je obasuta lovorikama, vencima, odlikovanjima i poklonima, a večernja predstava reprizirana je sutradan zbog velikog interesovanja publike (Milanović 2012: 39–41). Međutim, javnosti je već poznato da je Nigrinova teško bolesna.

Miljenica publike od samog početka, Nigrinova međutim, nije uvek bila i miljenica kritike. Pored toga što su isticali njen rad, vrednoću, posvećenost, učenje uloga (što sudeći po komentarima kritičara izgleda da nije bilo pravilo kod svih glumaca), stav, glas, uz njeno ime se često pominju i neprirodnost, afektiranje, a pored toga manirizam i klišetiran pristup likovima. Kritika je često isticala da bi Nigrinova morala da bira uloge, odnosno da bi je trebalo štedeti za značajne uloge... „Mišljenje da ona može sve da igra dovešće do rutine, i sve uloge će početi da liče jedna na drugu.“ (Milanović 2012: 25). Osim toga, godine na prelazu vekova dovode Nigrinovu u sve oštiri sukob sa novim shvatanjima pozorišne umetnosti. Uporedo s romantizmom koji je vladao u prvim decenijama rada pozorišta, na prelazu XIX u XX vek počela je da se razvija druga škola, koja je polagala na psihološki realizam. „Sa osvitom dvadesetog veka i pojavama novih, suptilnijih varijanti glume, epitet patetična i plačna, često će se javljati uz Velino ime.“ (Milanović 2012: 14) Može se pretpostaviti da je Nigrinovu u izvesnom smislu sputavao romantičarsko sentimentalni repertoar iz perioda Milorada Šapčanina kao pozorišnog upravnika i da je često dobijala uloge izvan svojih sklonosti i temperamenta. Na repertoar i preterano teatralan glumački izraz takođe su verovatno uticali i publika i njen ukus, a glumci u građenju uloga nisu imali oslonac ni u režiji – od koje se u to vreme još uvek nije mnogo zahtevalo, ni u formalnom obrazovanju i bili su uglavnom prepušteni sami sebi (Milanović 2012: 14 et passim; v. Grol 2004: 87). Kako ocenjuje Grol, Nigrinova se dobro snalazila u jednom tipu uloga, ali su joj „po sili prilika“ kao primadoni sledovale sve glavne uloge – „i sentimentalna *Gospođa s kamelijama*, i Madam Sen Žen, detinjasta Nora i Meterlinkova Knjeginjica Malena, a u svima njima pompezni stav primadone se nije uvek prilagođavao ličnosti. Međutim, kredit koji je Nigrinova stekla u Sarduovim fatalnim junakinjama, ostao je trajan.“ (Grol 2004: 89). Najveću slavu stekla je u *Gospođi s kamelijama*, ali je za svoj jubilej odabrala ulogu Magde u Sudermanovom *Zavičaju*, buntovne devojkice koja iz malog mesta beži u svet „u slobodu i slavu“, pa se može pretpostaviti da se Vela Nigrinova s tim likom identifikovala. Tokom 1908. godine u kojoj će i umreti, Nigrinova je igrala Sarduovu Teodoru i, kako kaže Grol, još jednom oživela svoju slavu u očima publi-



ke i svojim sopstvenim. „Između Esmeralde iz oktobra 1882. i Teodore iz januara 1908, Nigrinova je proživela četvrt veka s oreolom slave. [...] Mladost, lepota i blagonaklona sudbina od prvog dana učinili su da se Nigrinova isprsi u stavu primadone svetu na divljenje. Mladost, lepota, blagonaklona sudbina, i povrh svega jedna epoha u pozorištu – kakvu nije imala sreću da proživi nijedna njena prethodnica niti će doživeti ikoja naslednica. Jer nikada više, pozorište, neće imati ono mesto u javnom životu koje je imalo u vremenu koje je opilo sujetu Vele Nigrinove“. Ono je tada bilo u centru pažnje, „u vremenu s malo muzike i još manje slika i skulpture, a nimalo sporta i filma“. O pozorištu se u javnosti lome koplja, a o njemu veća „aeropag“ kako Grol naziva vodeće intelektualce tog doba, poput Stojana Novakovića, Vladana Đorđevića, Andre Nikolića, Bogdana Popovića, Skerlića i drugih (Grol 2004: 89 –90). U vremenu u kome se iz prvog plana gubi Nigrinova, međutim, menja se i taj specijalni društveni položaj pozorišta, „u društvu u kome su se interesi od pozorišta obrnuli na mnoge druge strane... Narodno pozorište prestaje se nazivati ‘mezimčetom Knez-Mučenika’ i ‘hramom boginje Talije’“ (Grol 2004: 90), i postepeno počinje da gubi značaj epicentra stvaranja nacionalne kulture i nacionalnog Panteona. Nacionalna drama se nastavlja, ali nema više mnogo veze sa teatralno insceniranom istorijom..... U godinama 1897–1908, kada se formira nova generacija glumaca, do svoje smrti, Vela Nigrinova, međutim, nije ugrožena na pijedastalu primadone. „Jer, sa svima ogradama o prirodi talenta, Nigrinova je do kraja ostala snažna i reprezentativna figura, koja se na pozornici ne sreće često“, smatra Milan Grol. S njom se u pozorištu završava vreme primadona (Grol 2004: 91).

Jedna fotografija, međutim, relativno skoro identifikovana kao fotografija Vele Nigrinove, svedoči o malo drugačijem umetničkom portretu ove glumice, nego što je prethodno opisano. Analiza fotografije Milana Jovanovića *Slepa guslarka* otkriva Nigrinovu kao protagonistu modernističkih, možda u izvesnom smislu i alternativnih, tokova onovremenog beogradskog umetničkog života i dodaje novi aspekt u njenom umetničkom portretu (v. Borožan 2011a).

### „Naši stranci“

Posmatrajući biografije Davorina Jenka i Vele Nigrinove i recepciju njihovog rada u beogradskoj i srpskoj sredini, uočava se jedan paradoks. Oni nisu poticali iz „domaće“ sredine, već su u nju došli, izborom ili možda još više sticajem okolnosti, i s tom sredinom se srodili vrlo brzo. Oni su, zapra-

vo, delovali u samom srcu nacionalne kulture koja je tada nastajala, u „nacionalnom panteonu“, oboje angažovani u oblastima umetnosti sa snažnom nacionalnom konotacijom. Jenko je štaviše i kompozitor pesme iz komada *Markova sablja* koja se nametnula kao državna himna, dok je Nigrinova, recimo, predstavljala personifikaciju Srbije u svečanoj povorci Beogradskog pevačkog društva. Međutim, sredina je prema njima imala donekle ambivalentan stav. Konstrukcija *bliskog* i *dalekog* kao da je u stalnoj unutrašnjoj napetosti i dinamici, i okruženje prema Jenku i Veli zauzima stav zavisno od šireg konteksta. To se jasnije može pratiti u slučaju Davorina Jenka nego Vele Nigrinove, jer je odnos prema njemu u društvenom pamćenju pokazao veći kontinuitet (v. Prelić 2010; Vesić 2013). Paradoks Jenkovog položaja bio je u tome što je on sam prihvatio srpsku sredinu bez mnogo predrasuda zahvaljujući svojim panslovenskim idejama (a i ta sredina je njega u većini prihvatila), ali je od određenih krugova baš zbog tih, po njihovom shvatanju suviše širokih uverenja, bio i kritikovan i odbacivan. Nekad implicitno, nekad eksplicitno, određeni krugovi postavljali su pitanje koliko *stranac* može da razume *nas* i *našu* kulturu? U dužem vremenskom periodu posmatrano, na percepciju Jenka kao *našeg*, *stranca*, i nekad paradoksalno, *našeg stranca* (Vesić 2013), uticala je dinamika odnosa okruženja prema *sebi* i *drugom*, kao i prema slovenstvu, panslavizmu, jugoslovenstvu, i posebno način na koji se u dužem vremenskom periodu konstruisao odnos Srbi–Slovenski, u kome su i političke granice i sami srpsko-slovenački odnosi podlegali promenama, oscilirajući između *tuđeg* i *svojeg*, *dalekog* i *bliskog*, *prijateljstva* i *neprijateljstva*. Jenkov identitet je kompleksan, ali se u pojedinim periodima naglašavaju samo neke strane, zavisno od konteksta (v. Prelić 2010).

Odnos prema Nigrinovoj u ovom smislu pokazuje paralele, ali je manje izrazit. Mada je bila poznata i u Zagrebu, Ljubljani i Pragu, Novom Sadu i Osijeku, i mada je svoj glumački put otpočela u Ljubljani, Nigrinova je svoj život na sceni ostvarila prvenstveno u Beogradu. Da se ona sama osećala integrisanom u beogradsku i srbijansku sredinu, u kojoj je provela veći deo života i ostvarila se kao glumica, svedoči i intervju koji je dala uoči svoje godišnjice 1907. godine dr Kamenku Subotiću za *Beogradske novine*:<sup>27</sup>

„U kratkome srdačnome razgovoru razvio se preda mnom jedan život; život ceo i pun. Život koji ima svoje jedro srce i svoju veliku ideju. Dvadesetpetogodišnja borba.

I toga radi i zbog toga što je ta borba samo deo borbe jednoga naroda, što je deo života jedne mlade zemlje, koja je u razvoju, rekoh joj:

---

<sup>27</sup> Intervju je potpisan sa Ignatus, ali O. Milanović identifikuje Subotića kao autora (2012: 40).

*Gospođice Velo, vidite, i Srbija je u razvoju, i Srbija je u borbi. Da li osećate da ste vi jedan od boraca za civilizaciju te krasne slovenske zemlje?*

O da, osećam, osećam. I ja sam svoj deo doprinela. Mene su zvali na druge pozornice, gde bi mi možda u mnogome čemu bilo bolje, ali je meni milo bilo raditi u Srbiji. Jest, ja sam mnogo, mnogo radila za razvoj umetnosti u Srbiji. Sunce je toliko puta izlazilo, a ja sam još ulogu čitala...“ (Ignotus 1907: 4).

Da je identifikacija Vele Nigrinove sa novom sredinom otpočela još u prvim godinama njenog boravka u Beogradu, svedoči i to da se 1885. godine, u vreme srpsko-bugarskog rata, „kao i svi ostali srpski rodoljubi“ prijavila za bolničarku, ali je „zbog nežnog zdravlja“ morala da ostane u Beogradu, gde je s jednim brojem gospođa iz visokog društva koje je okupila kraljica Natalija šila toplu odeću za ranjenike (Milanović 2012: 12). Ipak, opaske kritičara o nedovoljno savladanom srpskom jeziku, čime se stvara jasna distanca u odnosu na *nas*, pratile su je kroz celu karijeru. Još jedan citat iz pera A.G. Matoša (koji ni sam naravno nije poticao iz beogradske i srbijanske sredine), objavljen u sarajevskom časopisu *Nada* 1897. godine, ukazuje na moguću percepciju Nigrinove kao *strankinje*, i posle višegodišnjeg vladanja scenom Narodnog pozorišta.

„...Svak, tko zna opće pozorišne prilike, ... mora da se pokloni ovoj Slovenki, koja je uprkos prirodnim i izvještačenim zaprekama, sama kao ‘strankinja’ i početnica postala ‘srpska Sara’. Kao ‘djevojka iz tuđine’ došla je na pozornicu, na kojoj se (a gdje nije tako?) – cijeni početnik po babu i po stričevima. Protiv nje bijaše sve, uz nju samo njezin dobar genij, njezin dar, pa je ipak sve osvojila...“ (nav. prema Milanović 2012: 5)

Na kraju, ostaje još da vidimo na koji način je u kulturnoj memoriji Beograda i Srbije građeno sećanje na Davorina Jenka i Velu Nigrinovu.

### *Upisivanje na mapu kulturnog pamćenja*

Priznanja za svoj rad i Davorin Jenko i Vela Nigrinova stekli su već za života. Smrt Nigrinove poslednjeg dana 1908. godine, ispraćaj koji joj je priređen i tekstovi u novinama koji su taj događaj pratili predstavljaju takođe jasan znak da je ona bila jedna od ikona tadašnjeg Beograda. Godinu i po dana posle njene smrti, pošto je služen pomen na njenom grobu, oformljen je „veliki odbor za podizanje spomenika nezaboravljenoj umetnici“ („Spomenik Veli Nigrinovoj“ 1910: 2). Ova ideja nije ostvarena, mo-

guće zbog ratova koji su uskoro otpočeli.<sup>28</sup> Ti događaji grubo su presekli mnoge kulturne tokove u Srbiji, ali je ipak zanimljivo da je Avgusta Vela Nigrinova, neosporno harizmatična scenska, a sudeći po mnogo čemu i životna pojava, o čijoj su lepoti i emocijama koje je uzburkavala ispredale priče, koja je na juriš osvojila beogradsku publiku već svojom prvom pojavom na pozornici, i zatim godinama bila obožavana od publike, kojoj su posvećivane pesme, čija prevremena smrt i sahrana predstavljaju jedan od dramatičnih događaja onovremenog beogradskog javnog života, i u čiji spomen su zatim planirani spomenici, relativno brzo nestala iz kulturnog pamćenja. Iz tekstova koji se bave njenom glumom, može se zaključiti da se Nigrinova na prelazu vekova izgleda našla u procepu dva načina glume – i kao predstavnik „stare škole“, iako je od mnogih bila slavljena i obožavana, ubrzo je zapravo i prevaziđena i polako zaboravljena.... Osim toga, koliko je poznato, pored fotografija, ne postoje nikakvi vizuelni, pa ni audio zapisi Nigrinove na sceni. Fotografije, međutim, ne dokumentuju proces glume, izvođenje uloge. Tako sećanje na umetnost Nigrinove na sceni zapravo nema materijalno uporište. Moguće da je i to doprinelo da ova značajna pojava u istoriji srpskog teatra relativno brzo bude spontano potisnuta iz sfera javnog memorisanja.

Potisnuta da, ali ne i potpuno zaboravljena. Godine 1935, Vela Nigrinova dobija svoju ulicu na Vračaru, ispod današnjeg Beogradskog dramskog pozorišta. Ulica se i danas tako zove (Stojanović et al. 2004: 109–110). Svojevrсно podsećanje na ovu glumicu predstavljala je kolekcija Aleksandra Joksimovića, koju je proslavljeni kreator promovisao 1970. godine (Velimirović 2008: 106–111; Popović 2015: 71–74 i 76–81). O Veli Nigrinovoj snimljena je i TV drama sa Vladicom Milosavljević u naslovnoj ulozi, odnosno emisija iz serije *Znamenite žene srpske prošlosti*, autorke Branke Bogdanov (RTS). U više navrata, PTT Srbije štampao je serije maraka sa likovima glumaca, među kojima je i Vela Nigrinova.<sup>29</sup> Povodom 150 godina rođenja, u Muzeju pozorišne umetnosti 2012. godine organi-

---

<sup>28</sup> Vela Nigrinova nije dobila javni spomenik kako je tada planirano. Ali, početkom XX veka, još dok je Nigrinova nastupala na sceni Narodnog pozorišta, tadašnji upravnik Branislav Nušić došao je na ideju da se u foajeu, pored panteona vladara i pisaca oformi i panteon glumaca, pa je od Petra Ubavkića naručio vajarske portrete Nigrinove i Milorada Gavrilovića. Ova ideja nije realizovana, a Ubavkić je izgleda izradio samo portret Nigrinove. To delo poklonjeno je samoj umetnici i njegova dalja sudbina nije poznata. Ideja je ostvarena između dva rata, a autor koji potpisuje oba portreta je Sreten Stojanović (Timotijević 2005: 30 et passim.)

<sup>29</sup> Izložba ovih maraka priređena je 2011 godine u Muzeju Narodnog pozorišta. Videti: <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:324360-Obelezavanje-medjunarodnog-dana-pozorista>

zovana je izložba posvećena Veli Nigrinovoj, autorke Olge Marković.<sup>30</sup> Fenomenom Vele Nigrinove bavio se u nekim svojim radovima poslednjih godina Igor Borozan, istoričar umetnosti (v. 2011a i 2011b).<sup>31</sup> Ipak, utisak je da je ona široj javnosti danas gotovo sasvim nepoznata.

S Jenkom i njegovim prisustvom u kulturnoj memoriji Beograda i Srbije stvari stoje tek nešto bolje. Između dva rata on je još uvek neprikosnoveni tvorac u tom periodu hibridne, nacionalne himne tadašnje jugoslovenske Kraljevine, sačinjene od strofa srpske, hrvatske i slovenačke himne (*Bože pravde, Lijepa naša domovino* i *Naprej, zastava Slave*), a od kojih je Jenko komponovao dve. U tom svojstvu, a možda i u svojstvu stvaraoca koji je bio na tragu kulture integralnog jugoslovenstva, koja je tada bilo zvanično promovisano, povodom stogodišnjice rođenja, 1935. godine priređuje mu se velika nacionalna proslava u Beogradu, Ljubljani i rodnom Cerklju, koje se tada ustanovljava kao najznačajnije mesto sećanja na ovog kompozitora. U Beogradu iste godine Jenko dobija ulicu (Stojanović et al. 2004: 321–322), a na Muzičkoj akademiji, osnovanoj 1937. godine, – spomen ploču gde se pominje uz Stankovića i Mokranjca. I neposredno posle Drugog svetskog rata on još uvek funkcioniše kao simbol jugoslovenskog, odnosno specifičnije srpsko-slovenskog zajedništva, pa muzička škola u Rakovici 1953. godine dobija njegovo ime. Osim među stručnjacima, Davorin Jenko vremenom polako postaje zaboravljen, možda čak ne samo zbog toga što je bio kompozitor stare srpske državne himne, nego još više kao oličenje jednog muzičkog koncepta ili stila – romantičarskog/salonskog/operetskog – koji se u drugoj polovini XX veka smatrao prevaziđenim i nezanimljivim (v. Prelić 2010).<sup>32</sup>

Međutim, period obnove srpskog nacionalnog identiteta koji nastaje od kraja osamdesetih godina reaktuelizuje i srpsku nacionalnu himnu, ali i Jenka kao njenog stvaraoca.<sup>33</sup> To što je njegovo delo (kao i kod drugih

<sup>30</sup> V: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1073340/>

[Izlo%C5%BEba+%22Vela+Nigrinova%22+.html](http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1073340/Izlo%C5%BEba+%22Vela+Nigrinova%22+.html)

<sup>31</sup> Borozan je takođe u oktobru 2010. održao predavanje pod nazivom *Lice s maskom: Tragedija Vele Nigrinove*, na tribini Kluba ljubitelja Beograda u Konaku Knjeginje Ljubice. Videti: <http://www.mgb.org.rs/desavanja/tribina-ljubitelja-istorije-beograda/item/77-lice-sa-maskom-tragedija-vele-nigrinove>

<sup>32</sup> Treba, međutim, primetiti i to da su neke Jenkove pesme ostale veoma popularne sve do danas, na primer *Ukor* na stihove Branka Radičevića, ili *Gde ćeš biti lepa Kejo*, i dr., u toj meri da se smatraju tzv. narodnim pesmama.

<sup>33</sup> Ponovno ustanovljavanje pesme *Bože pravde* za nacionalnu himnu Srbije pratile su određene polemike, koje su se, istina, odnosile na tekst koji je smatran neadekvatnim, a ne na Jenkovu muziku.

muzičkih stvaralaca) zabeleženo u vidu notnih zapisa, pa ga je moguće rekonstruisati, odnosno ponovo izvoditi, svakako olakšava i da to delo nađe uporišta u kulturnom pamćenju. Za razliku od toga, glumačka umetnost Vele Nigrinove, i drugih glumaca čije stvaralaštvo, pre razvoja odgovarajućih medija nije moglo biti zabeleženo, živela je samo u trenucima dok su oni sami bili na sceni.

Ponovno uspostavljanje Jenka kao kompozitora državne himne otvara takođe potrebu da se definiše njegova uloga i doprinos u okviru naše nacionalne kulture na najširem nivou – dakle, da se definiše elementarno znanje o tome ko je bio kompozitor srpske himne Davorin Jenko, koje će ući u školske udžbenike i postati deo opšteg obrazovanja građana Srbije. S druge strane, pored stvaranja jednog minimalnog korpusa opšteg znanja, namenjenog širokom krugu ljudi, kultura sećanja pretpostavlja i stvaranje jednog kritičkog korpusa znanja i refleksije sopstvene kulture i tradicije u njenoj kompleksnosti i kontradiktornostima, i pre svega u njenom kontinuitetu.

Godišnjice su obično prigodne prilike za podsećanje na ovakve ličnosti, pa je povodom njih u ovom pravcu poslednjih godina već učinjeno nekoliko stvari. Prethodno je pomenuta izložba posvećena Veli Nigrinovoju, a povodom 100 godina od Jenkove smrti 2014. su u SANU održani svečana akademija, naučni skup i koncert u organizaciji Muzikološkog instituta SANU, Nacionalnog saveta slovenačke manjine u Srbiji i RTS-a. Nacionalni savet je, uz podršku Muzikološkog instituta SANU i Ambasade Republike Slovenije usvojio odluku da se na mestu gde se nekad nalazila Jenkova kuća u Beogradu postavi spomen-ploča. Povorom 180 godina od rođenja Davorina Jenka, 2015. godine, organizovana je izložba u Muzeju Narodnog pozorišta,<sup>34</sup> a takođe i Pošta Srbije u saradnji sa Poštom Slovenije štampala je marku sa Jenkovim likom.<sup>35</sup> Treba dodati i da muzička škola *Davorin Jenko* iz Rakovice od 2004. godine organizuje međunarodno takmičenje za mlade muzičare i dodeljuje nagradu s njegovim imenom.

Podsetimo se na kraju, u duhu potrebe da se u refleksiji sopstvenih tradicija uspostavi kontinuitet i stabilni kriterijumi, reči Miloja Milojevića, napisanih upravo povodom sećanja na Davorina Jenka:

---

<sup>34</sup> Izložba je otvorena u okviru manifestacije *Noć muzeja*, a priredili su je Arhiv Srbije, Arhiv Republike Slovenije i Muzej Narodnog pozorišta u Beogradu. V: <http://www.narodnopoistoriste.rs/u-muzeju-narodnog-pozorista-otvorena-izlozba-davorin-jenko-18351914>

<sup>35</sup> <http://www.posta.rs/struktura/lat/vesti/vest-detalnije.asp?vest=967>

„Pauk života uporno i stalno prede svoju mrežu i pokriva njome prošlost. Mnogo što-šta što je bilo prestalo je da postoji, i prah vremena je pokrio mnoge davne uzdahe i suze, i razdraganosti. Život ide dalje. Život je i od Davorina Jenka dalje otišao. I kod nas. Bujna snaga novih naraštaja donela je i nove rezultate u oblasti i naše muzike. Prkosne zastave novog doba viju se i kod nas, i to je dobro i moralo je tako da bude. Atmosfera naših dana je nova i ona zrači kroz duhove novih pokolenja naših umetnika. Došlo je sasvim novo muzičko carstvo u naše strane i u njemu se muški bore za svoje moderne ideale novi ljudi. Ima ih i snažnih, i njihova dela se dižu kao granitni masivi: muška, zrela, odvažna. I naivno nam izgleda gotovo sve što su nam prošle generacije u muzici dale.

To ipak ne sme da nas zavede i mi ne smemo da budemo nepravedni prema duhovima naše muzičke prošlosti. Jer su i oni postavljali kamenove u temelje naše muzičke kulture, jedan manje drugi više. Naša je dužnost da zagledamo u prošlost i da u njoj nadjemo realne vrednosti koje se identifikuju sa dobom i koje su možda, u nečemu i ispred svoga doba. Narod koji nije sposoban da sa pijetetom zagleda u svoju prošlost, nezreo je, a nikakav kapris nije u stanju da sruši ono što je nekad bilo, i što je u svome dobu imalo vrednosti i postalo istorija.“ (Milojević 1935: 290–291)

## REFERENCE

- Borozan, I. (2011a) „Kraj veka, dekadentna maskarada i slučaj tragedkinje Vele Nigrinove”, *Godišnjak grada Beograda* LVIII: 63–94. [Cir.]
- Borozan, I. (2011b) „Estetiziranje, teatralizacija i nacionalizacija građanstva: proslava Beogradskog pevačkog društva 1903”, *Nasleđe* 12: 33–56. [Cir.]
- Velimirović, D. (2008) *Aleksandar Jaksimović: moda i identitet*. Beograd: Utopija – Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Vesić, I. (2013) „Davorin Jenko ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): Kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta”, *Limes plus* 2: 175–196.
- Gajić, M. (1996) „Davorin Jenko (1835–1914)”, u G. Đurđević, Gordana i Zoran Radovanović (ur.), *Davorin Jenko*, Beograd: Osnovna muzička škola „Davorin Jenko“: 9–22. [Cir.]
- Grol, M. (2004) *Iz pozorišta predkumanovske Srbije. Spomeni savremenika o glumačkim generacijama predkumanovske Srbije*. Drugo, prošireno izdanje. Narodno pozorište u Beogradu, Beograd. [Cir.]
- Đurić Klajn, S. (1971) *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro musica. [Cir.]
- Ignotus [dr Kamenko Subotić] (1907) „Kod Vele Nigrinove”, *Beogradske novine*, br. 279: 3–4. [Cir.]

Jireček, K. (1959) „Srbija, zemlja i narod” i *Zbornik Konstantina Jirečeka 1*. Posebna izdanja CCCXXVI. Odeljenje društvenih nauka, Nova serija 33. Beograd: SAN: 19–69. [Cir.]

Konjović, P. (1947) *Knjiga o muzici, srpskoj i slavenskoj*, Novi Sad: Matica srpska. [Cir.]

Krstić, P. (s.a.) *Davorin Jenko*. Rukopisna biografija. Arhiv Muzikološkog instituta SANU. MI VII. A.n. br. 379. [Cir.]

Maksimović, B. (1974) „Urbanistički razvoj od 1830. do 1914. godine”, *Istorija Beograda 2. Devetnaesti vek*, Čubrilović (uz.). Beograd: Prosveta: 299–345. [Cir.]

Marjanović, P. (2005) *Mala istorija srpskog pozorišta: XIII–XXI vek*, Novi Sad, Pozorišni muzej Vojvodine. [Cir.]

Marković, T. (1995) „Mesto hora u dramaturgiji srpskih scenskih dela do 1914. godine”, N. Mosusova (uz.) *Srpska muzička scena. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog od 15. do 18. decembra 1993. godine povodom 125. godišnjice Narodnog pozorišta*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 129–141. [Cir.]

Matović, A. (1995) „Uticaj srpskog pozorišta na očuvanje i prenošenje narodnih melodija”. N. Mosusova (uz.) *Srpska muzička scena. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog od 15. do 18. decembra 1993. godine povodom 125. godišnjice Narodnog pozorišta*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 155–165. [Cir.]

Matović, A. (1997) „Uloga Davorina Jenka u formiranju srpskog nacionalnog muzičkog pozorišta”, S. Rajčić (uz.) *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu*. Beograd: SANU (Naučni skupovi; LXXXVI, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti; 4), 349–354. [Cir.]

Milanović, O. (1970) „Avgusta Vela Nigrinova. Prvakinja Narodnog pozorišta”. *Godišnjak grada Beograda 17*: 237–287. [Cir.]

Milanović, O. (1997) „Avgusta Vela Nigrinova. Prvakinja Narodnog pozorišta”, O. Milanović (uz.) *Neimari srpskog pozorišta. Prilozi za istoriju srpskog pozorišta u 19. i 20. veku*. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije. [Cir.]

Milanović, O. (2012) *Avgusta Vela Nigrinova (1862-1908)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. [Cir.]

Milojević, M. (1935) „Intimni lik Davorina Jenka”. *Zvuk 3/8–9*: 285–291. [Cir.]

Noris, D. (2002) *Balkanski mit. Pitanja identiteta i modernosti*, Beograd: Geopoetika. [Cir.]

Pejović, R. (1991) *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*. Beograd: Univerzitet umetnosti. [Cir.]

Perić, Đ. (1995) „Pozorišne pesme u zapisima srpskih melografa XIX veka (Prilog ispitivanju pozorišnog porekla starogradske poezije srpskih pesnika)”, u M. Mosusova (uz.) *Srpska muzička scena. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog od 15. do 18. decembra 1993. godine povodom 125. godišnjice Narodnog pozorišta*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 142–154. [Cir.]

Peričić, V. (1969) *Muzički stvaraooci u Srbiji*. Beograd: Prosveta. [Cir.]

Plan grada Beograda (1910). *Plan grada Beograda: prestonice Kraljevine Sr-*



bije. Izrada Litografske radionice Katastarskog Odseka. Beograd: Katastarski odsek (Narodna biblioteka Srbije. Kartografska građa. Sign. Kr II 812)

Popović, B. (2015) *Aleksandar Jaksimović: iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti*. Muzejske zbirke XIII. Beograd: Muzej primenjene umetnosti. [Cir.]

Prelić, M. (2010) „Kako pamtimo Davorina Jenka”, *Traditiones* 39/1: 239–259.

Prošić-Dvornić, M. (2006) *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture.

Rajičić, S. (ur.) (1997) *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu* (zbornik radova sa naučnog skupa održanog 16–19. novembra 1994. Godine). Beograd: SANU. [Cir.]

Sekulić A. (1977) „Likovi i konture stare Skadarlije”, u: *Beograd u sećanjima 1900-1918*, Beograd: SKZ: 111–124. [Cir.]

Skerlić, J. (1966 [1906]) *Omladina i njena književnost (1848-1871). Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*. Beograd: Prosveta (Sabrana dela Jovana Skerlića; 10). [Cir.]

„Spomenik Veli Nigrinovoju” (1910) *Politika*, 29. jun: 2 [Cir.]

Stojanović, D. (2008) *Kaldrma i asfalt. Urbanizacija i evropeizacija Beograda 1890–1914*, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju. [Cir.]

Timotijević, M. (2005) Narodno pozorište u Beogradu – hram patriotske religije. *Nasleđe* 6: 9-45. [Cir.]

Tomašević, K. (1987) „Sazrevanje odnosa prema nacionalnom stilu kroz pozorišnu muziku XIX veka”. u: *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29–31 X 1987*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 169–189.

Tomašević, K. (2012), „Uloga muzike u recepciji *Đida* nekad i sad”, referat saopšten na naučnom skupu *Janko Veselinović (1862–2012)*, Odeljenje jezika i književnosti SANU, Beograd, SANU, 15–16. novembar 2012 [rukopis kod autorke, u pripremi za štampu].

Ugričić, J. (1907) „Vela Nigrinova”, *Politika* br.1340: 3. [Cir.]

Stojanović, N. et al. (2004) *Ulice i trgovi Beograda. Tom 1 (A-M)*, Beograd: Biblioteka grada Beograda. [Cir.]

Cvetko, D. (1952) *Davorin Jenko i njegovo doba*, Beograd: SAN (Posebna izdanja; CCI, Muzikološki institut; knj. 4). [Cir.]

Šumarević, S. (1939) *Pozorište kod Srba*, Beograd: Luča, biblioteka Zadruga profesorskog društva. [Cir.]

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:324360-Obelezavanje-medjunarodnog-dana-pozorista>

<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1073340/Izlo%C5%BEba+%22Vela+Nigrinova%22+.html>

<http://www.mgb.org.rs/desavanja/tribina-ljubitelja-istorije-beograda/item/77-lice-sa-maskom-tragedija-vele-nigrinove>

<http://www.narodnopoziroiste.rs/u-muzeju-narodnog-pozorista-otvorena-izlozba-davorin-jenko-18351914>

<http://www.posta.rs/struktura/lat/vesti/vest-detalnije.asp?vest=967>

*Mapiranje kulturne zgodovine in spomina:  
beograjska leta Davorina Jenka in Vele Nigrinove*  
(Povzetek)

V prispevku je mapiran doprinos k kulturni zgodovini Beograda in Srbije dveh pomembnih umetnikov svojega časa – Davorina Jenka, glasbenika in igralka Vele Nigrinove, ter sodobna konstrukcija spomina nanju. Svoja najplodnejša ustvarjalna leta sta na prehodu iz XIX. v XX. stoletje preživela v Narodnem gledališču v Beogradu, v obdobju, ko je ta ustanova bila središče izgradnje nacionalne kulture. Čeprav po rodu nista pripadala okolju, v katerem sta živela in delala, sta ravno tem procesu prispevala velik doprinos. Glede načina, kako se njuno delo pomni in vrednoti, se opaža pomanjkanje kontinuitete, ter družbena pogojenost kulturnega spomina

**Ključne besede:** Davorin Jenko (1835–1914), Avgusta Vela Nigrinova (1862–1908), kulturna zgodovina, kulturni spomin

*Mapping Cultural History and Memory:  
Belgrade Years of Davorin Jenko and Vela Nigrinova*  
(Summary)

This paper maps the contribution of two important artists – Davorin Jenko, a musician and actress Vela Nigrinova – to cultural history of Belgrade and Serbia, shedding light onto contemporary construction of the way they are remembered as well. The two artists spent their most productive and creative years, at the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> century, working at the National Theater in Belgrade that at the time, became the epicenter of the process of constructing Serbian national culture. Even though, by origin, they didn't belong to the environment in which they lived and worked, they nevertheless gave great contribution to the very process of national awakening. But, when it comes to the way their work is remembered and valued, one can notice the absence of continuity, as well as social causality of cultural memory.

**Key Words:** Davorin Jenko (1835–1914), Avgusta Vela Nigrinova (1862–1908), cultural history, cultural memory



*Vela Nigrinova*. Portret – razglednica, sa potpisom  
(izdanje S. B. Cvijanovića, knjižara u Beogradu), 27. III 1904.  
(Fotografija preuzeta sa Interneta)

MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ

DAVORIN JENKO NA SCENI SRPSKOG NARODNOG  
POZORIŠTA U NOVOM SADU (1861–1914):  
RECEPCIJA KOMADA S PEVANJEM *SEOSKA LOLA*\*

Da bi se ispravno ocenio doprinos Davorina Jenka novosadskoj pozorišnoj sceni, neophodno je njegovu delatnost sagledati u sklopu složenih društveno-političkih prilika u kojima je i samo pozorište delovalo.<sup>1</sup> Od samog osnivanja (1861) Srpsko narodno pozorište imalo je ne samo kulturnu, već pre svega i političku ulogu. Njegovi osnivači i ljudi koji su ga u ovom periodu vodili, bili su vodeće ličnosti srpske politike. Prvi upravnik Jovan Đorđević bio je poslanik u Srpskom narodnom crkvenom saboru u Sremskim Karlovcima u više navrata. Svetozar Miletić je bio na čelu Srpske narodne slobodoumne stranke i gradonačelnik Novog Sada, kao i načelnik Srpske čitaonice. Stevan Branovački bio je više puta poslanik u Ugarskom saboru u Pešti i u Srpskom narodnom crkvenom saboru u Sremskim Karlovcima. Bio je i dugogodišnji predsednik Matice srpske, a 1869. izabran je za gradonačelnika Novog Sada (Marjanović 2005: 235–240).

U repertoarskoj politici pozorišta ogleдалe su se težnje tadašnje uprave koja je nastojala da ostvari svoje političke ciljeve, vešto balansirajući između zahteva vlasti, želja i potreba publike i izvođačkih mogućnosti mladog pozorišnog ansambla. Izvođeni komadi morali su da budu odobreni od strane ugarskih vlasti, a pored toga i da zadovolje ukus ondašnje publike, od koje je pozorište finansijski zavisilo. Stoga je uprava značajan deo repertoara preuzimala iz peštanskog i bečkog pozorišta, ali je istovremeno i podsticala domaće pisce da stvaraju dela na srpskom jeziku, nudeći publici repertoar koji je bio u službi opštih nacionalnih interesa (Marjanović 2005: 240–245). Činjenica je da je pozorišna delatnost u Austro-Ugarskoj sve do 1907. godine potpadala pod nadležnost Ministarstva unutrašnjih poslova, a ne Ministarstva za prosvetu i kulturu (Marjanović 2005: 262).

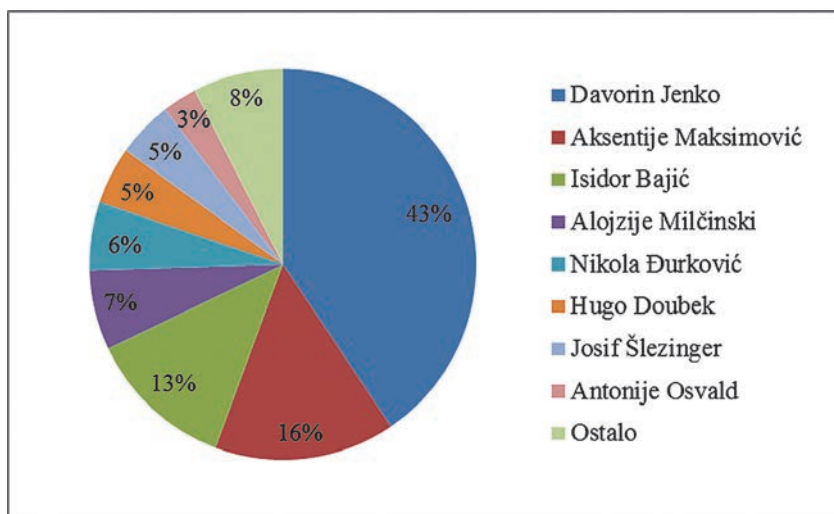
Ukus publike vremenom se menjao. U prvoj deceniji rada pozorišta, publika je bila naklonjenija komadima s tematikom iz nacionalne istorije, što nije bilo iznenađujuće budući da je samo godinu dana pre osnivanja

---

<sup>1</sup> Ova studija je rezultat istraživanja u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004). Projekat izvodi Muzikološki institut SANU u Beogradu, a finansira ga Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Vlade Republike Srbije.

Srpskog narodnog pozorišta ukinuta Srpska Vojvodina. Već krajem sedamdesetih godina XIX veka publika je radije gledala strane komade lake sadržine, dok je kritika ostala na strani domaćih komada. Krajem XIX veka, kako ističe Borivoje Stojković, u pozorišnoj publici izdvojile su se dve grupe posetilaca: „šira publika [...] koja je volela komade s pevanjem, zabavne, romantične i naivno-sentimentalne drame“ i „malobrojna, odabrana, sa strožim ukusom i zahtevima, ali od koje pozorište ne može da živi i opstane“ (Stojković 1979: 339). Zahvaljujući tome, repertoar je postao „šarolikiji“, ali su zbog veće potražnje dominirali laki komadi, zabavnog karaktera. Zajednička konstanta i omiljeni žanr kod publike bio je komad s pevanjem. Za prvih pedeset godina postojanja Srpskog narodnog pozorišta, od „ukupno 629 izvedenih komada, 174 su sadržala muziku“ (Tomanek 2012: 41).

U periodu od osnivanja Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu do početka Prvog svetskog rata, Davorin Jenko je komponovao muziku za najveći broj komada s pevanjem, koji su izvedeni na sceni ovog pozorišta.<sup>2</sup> Pored toga, Jenko je od samih početaka bio angažovan kao kompozitor muzike za ovaj omiljeni pozorišni žanr.



Grafikon: Prikaz izvedenih komada s pevanjem na sceni SNP do 1914.

<sup>2</sup> Borivoje S. Stojković ističe da je i u Narodnom pozorištu u Beogradu, do Prvog svetskog rata, D. Jenko napisao muziku za najveći broj komada s pevanjem (Stojković 1979: 205).

Već u vreme delatnosti prvog kapelnika Adolfa Lifke (1862–1865), koji je dao značajan doprinos radu pozorišnog orkestra i obučavanju glumaca pevačkom umeću, izvedena su četiri komada s pevanjem za koje je Jenko napisao muzičke numere. Izuzetak predstavlja komad *Zidanje Ravanice*, u kojem je sve muzičke numere komponovao Josif Šlezinger, a Jenko priložio samo završni hor. Zastupljenost muzičkih numera u ovim komadima bila je skromna. Svi komadi, s izuzetkom Sigetijevog, bila su dela domaćih pisaca s tematikom iz nacionalne istorije, što je bilo karakteristično baš za ovaj period. Sva četiri komada premijerno su izvedena u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, a nešto kasnije i u Narodnom pozorištu u Beogradu. Prvenstvo izvođenja se od 1870. godine menja u korist Beograda. U to vreme Jenko se priključio Dragutinu Rešu, na mestu kapelnika u Narodnom pozorištu u Beogradu (Cvetko 1952: 103–104).<sup>3</sup>

Tabela br. 1<sup>4</sup>

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Zidanje Ravanice</i>	pozorišna igra u tri čina	Atanasije Nikolić	10. IX 1861.	23. VII 1869.	Muzika: J. Šlezinger - D. Jenko
<i>Mejrima ili oslobođenje Bošnjaka</i>	narodna drama u četiri čina	Matija Ban	29. VII 1862.	14. III 1871.	
<i>Vampir i čizmar</i>	drama u tri čina	Jožef Sigeti (prevod: Jovan Đorđević)	13. I 1863. <sup>5</sup>	22. II 1869.	
<i>Seoba Srbalja</i>	tragedija u pet činova	Đura Jakšić	18. VI 1863.	6. II 1899.	

Lifku je 1865. godine na mestu kapelnika novosadskog teatra nasleđio Aksentije Maksimović (1865–1871), koji je zajedno sa Jenkom napisao muziku za komade *Smrt kneza Dobroslava* i *Saćurica i šubara*. Pored

<sup>3</sup> Jenko je od 1. I 1871. sve do penzionisanja 11. III 1900. delovao kao kapelnik Narodnog pozorišta u Beogradu (Stojković 1979: 285).

<sup>4</sup> Tabele su sačinjene na osnovu podataka koje smo dobili ljubaznošću kolegice Katarine Tomašević, kojoj se ovom prilikom srdačno zahvaljujemo. Katarina Tomašević, *Hronološki popisi domaćih i inostranih komada s muzikom u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i Narodnom pozorištu u Beogradu. Imenski katalozi autora scenske muzike*, rukopisi kod autorke, baza podataka u izradi.

<sup>5</sup> K. Tomašević, u gore navedenim hronološkim popisima, navodi da nije sigurno da li je komad u Novom Sadu izvođen sa muzikom D. Jenka.

saradnje sa Maksimovićem, Jenko je sam napisao muziku za dramu *Hajduci (Razbojnici)*.

Tabela br. 2

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Smrt kneza Dobroslava</i>	tragediju u pet činova	Matija Ban	15. VIII 1866.	24. XI 1874.	Muzika: Aksentije Maksimović – D. Jenko
<i>Saćurica i šubara</i>	šaljiva igra u četiri čina	Ilija Okrugić	2. I 1869.	21. XI 1869.	Muzika: Aksentije Maksimović – D. Jenko
<i>Hajduci (Razbojnici)</i>	drama u pet činova	Fridrih Šiler (prevod: Živko A. Košarac i Mihajlo Vujić)	1870.	16. I 1870.	

Najviše Jenkovih dela izvedeno je u vreme delovanja kapelnika Alojzija Milčinskog (1872–1892), zaslužnog za osnivanje novog pozorišnog orkestra Srpskog narodnog pozorišta koji je mogao da izvodi složenije kompozicije. U ovom periodu dolazi do izjednačavanja broja domaćih i inostranih komada sa Jenkovom muzikom, izvedenih na sceni novosadskog teatra. Kod domaćih komada najčešće su izvedene komedije Koste Trifkovića, dok je broj komada s tematikom iz nacionalne istorije znatno opao. Veliki uspeh kod publike imao je komad *Seoska lola*, o kojem će kasnije biti više reči.

Međutim, upravo u to vreme izveden je i komad *Markova sablja*, na tekst Jovana Đorđevića, koji predstavlja najznačajnije Jenkovo ostvarenje u ovom periodu. Ova alegorija Jovana Đorđevića premijerno je izvedena u Narodnom pozorištu u Beogradu 11. VIII 1872. godine, povodom punoletstva kneza Milana Obrenovića i njegovog stupanja na presto. Komad je 14. I 1873. predstavljen i novosadskoj publici, a kritika je odala priznanje Jenkovom radu, izdvajajući kao ubedljivo najuspešiju numeru potonju srpsku himnu *Bože pravde* (Cvetko 1952: 118–119). Komadi iz ovog perioda izvedeni su najpre u beogradskom, a potom i u novosadskom pozorištu. Izuzetak predstavljaju ostvarenja Novosađanina Koste Trifkovića, koja su premijerno izvedena u Novom Sadu.

Tabela br. 3

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Čestitam</i>	šaljiva igra u jednom činu	Kosta Trifković	1871.	24. XI 1872.	Muzika: A. Maksimović – D. Jenko
<i>Školski nadzornik</i>	šaljiva igra u jednom činu	Kosta Trifković	1871.	21. III 1872.	
<i>Mladost Dositeja Obradovića</i>	slika iz života u pet činova	Kosta Trifković	1871.	11. X 1874.	
<i>Car Petar Veliki kao lađar<sup>6</sup></i>	šaljiva igra u dva čina	Melvi, Merlo i Boarije (prevod: Mil. I. Stojanović)	1871.		Ansambl SNP izveo u Pančevu.
<i>Izbiračica</i>	šaljiva igra u tri čina	Kosta Trifković	25. IV 1872.	6. III 1873.	
<i>Markova sablja - Sablja kraljevića Marka</i>	alegorija u dva čina	Jovan Đorđević	14. I 1873.	11. VIII 1872.	
<i>Ljubavno pismo</i>	šaljiva igra u jednom činu	Kosta Trifković	8. XII 1873.	10. IV 1874.	
<i>Lokot</i>	komedija u jednom činu	Karlo Žijen (prevod: B. L.)	9. IV 1872.	17. XI 1871.	
<i>Kućna kapica doktora Fausta</i>	čarobna komedija u tri čina	Fridrih Hop (prevod: Adam Mandrović)	1. V 1872.	23. II 1872.	
<i>Lovudska sirotica</i>	drama u četiri čina	Šarlota Bih-Pfajfer (prevod: Adam Mandrović)	27. X 1872.	28. I 1871.	

<sup>6</sup> Navedeno prema Tomanek 2009: 3.



Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Rob (Robijaš)</i>	pozorišna igra u tri čina	Ede Sigligeti	10. II 1874.	9. III 1871.	
<i>Zvonar Bogorodičine crkve</i>	romantična drama u pet činova	Šarlota Birh-Pfajfer po V. Igou (prevod: Jovan Đorđević)	26. XII 1875.	25. V 1872.	
<i>Tera opoziciju</i>	šaljiva igra u jednom činu	Kosta Trifković	28. IV 1876.	2. II 1875.	
<i>Cvrčak u mravinjaku</i>	komedija u jednom činu	Ernest Leguve i Ežen Labiš (prevod: Branko Jovanović Muša)	18. I 1879.	4. I 1879.	
<i>Dve sirotice</i> <sup>7</sup>	pozorišna igra u šest činova	Džon Oksendorf (prevod: Sava Petrović)	3. III 1879.		
<i>Lovorika i prosjački štap</i>	drama u tri čina i epilog	Karlo Holtaj (prevod: Petar J. Mostić)	15. XI 1881.	12. I 1879.	
<i>Očina maza</i> <sup>8</sup>	drama u tri čina	Adolf I <sup>2</sup> Aronž (prevod: Sava Rajković)	6. XII 1881.		
<i>Seoska lola</i>	komad u tri čina s pevanjem	Ede Tot (prevod: Stevan Deskašev)	22. I 1884.	22. IV 1878.	
<i>Debora</i>	drama u četiri čina	Solomon Herman Mozental (prevod: Nikola V. Đorić)	1885.	24. II 1879.	

<sup>7</sup> Isto, 5.

<sup>8</sup> Isto, 5.

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Raspikuća</i> <sup>9</sup>	čarobna pozorišna igra u tri čina	Ferdinand Rajmund (prevod: Milutin I. Stojanović)	29. III 1887.	28. VIII 1871.	
<i>Miloš u Latinima</i>	istorijska slika u jednom činu	Milorad Popović Šapčanin	6. XII 1887.	13. I 1884.	
<i>Četiri miliona rubalja</i>	šaljiva igra u tri čina	Stevan J. Jeftić	6. I 1886.	14. II 1885.	
<i>Ljubav ih izmirila</i> <sup>10</sup>	šaljiva igra u tri čina	M. K. Dimitrijević	1888.		Ansambl SNP izveo u Somboru.
<i>Vukašin</i>	drama u pet činova	Dragutin J. Ilić	4. IV 1890.	1. III 1881.	
<i>Podvala</i>	komedija iz palanačkog života u pet činova	Milovan Đ. Glišić	1891.	23. IV 1883.	
<i>Radnička pobuna</i>	drama u tri čina	Ede Sigligeti i Aleksandar Balaž (prevod: Stevan Deskašev)	19. IX 1891.	28. X 1878.	Ansambl SNP izveo u Sremskoj Mitrovici.

U vreme delatnosti Huga Doubeka (1892–1896), koji je kao kapelnik najčešće izvodio komade za koje je sam pisao muziku, izvedena su samo tri Jenkova komada s pevanjem: *Sokica*, *Đido* i *Marija, kći pukovnije*. Posebnu popularnost, kako kod publike, tako i kod pozorišne kritike, Jenku su donele pesme komponovane za komad *Đido*. U listu *Pozorište* istaknuto je da komad svoju popularnost pre svega duguje Jenkovoju muzici, te da „Jenkove melodije i narodni motivi u pesmi i igri nikad ne promaše efekta (Hranilović 1895: 103). Drugačiji odnos kritike prema Jenkovom stvaralaštvu može se sagledati na primeru komada *Marija, kći pukovnije*,

<sup>9</sup> K. Tomašević navodi da je autor muzike možda K. Krajcer. K. Tomanek navodi da je autor muzike za izvođenje u Novom Sadu Davorin Jenko (Tomanek 2009: 6).

<sup>10</sup> Navedeno prema Tomanek 2009: 6.

zapravo Jenkovo prerađivanje poznate Donicetijeve opere, koja je u Novom Sadu izvedena 1896. godine. Književnik Jovan Grčić<sup>11</sup> je ovo delo okarakterisao kao svojevrsan ragu: „Ali od kuda, da od Boga nađeš, uz Donicetija – i to na mrtvo ime isprebijana – još i Davorin Jenko sa duetom *Lepa je zora*, – od kuda tu uvertira u Rosinijeva *Tankreda*, od kuda neka arija iz neke opere *Izoline* od nekog Stigelija, i najposle od kud tu neka fantazija *Što srce želi* od nekog Kanta“ (Grčić 1896: 126–127)?

Da bismo razumeli i pokušali da opravdamo Jenkove preradu Donicetijeve opere, potrebno je uzeti u razmatranje nekoliko činilaca. Jenko je želeo da zadovolji želje i ukus publike, a s druge strane da napiše i muziku koju je bila prilagođena izvođačkim mogućnostima ansambla. Stoga je i napravio niz pokušaja prilagođavanja poznatih opera, koje su uživale uspeh na evropskim pozornicama (V. A. Mocart *Figarova ženidba*, Ž. Mase *Don Cezar de Bazan*, Đ. Rosini *Seviljski berberin*, Đ. Majerber *Robert đavo*). Početkom osamdesetih godina XIX veka, ovakve predstave su imale dobar prijem kod publike, ali krajem veka kritičari su na njih oštro reagovali. D. Cvetko ističe da „za Jenkovo opravdanje treba istaći da on sam nije nikada ove mešavine uvršćivao u svoja dela, već su to učinili drugi“, ukazujući pored toga i na Jenkovu obavezu da u kratkom roku napiše muziku za brojne pozorišne komade (Cvetko 1952:116–117).

Tabela br. 4

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd
<i>Šokica</i>	drama u pet činova	Ilija Okrugić – Sremac	1892.	5. VI 1886.
<i>Đido</i>	slika iz seoskog života u pet činova	Janko Veselinović, i Dragomir Brzak	1894.	7. VI 1892.
<i>Marija, kći pukovnije</i>	šaljiva igra u dva čina	Po francuskom preradio Fridrih Blum (prevod: Spiro Dimitrijević – Kotoranin	24. II 1896.	29. IX 1879.

U periodu između 1896. i 1899. godine na mestu kapelnika smenjivali su se Emanuel Pihert (1895/1896), Mita Topalović (1897), Jovan

<sup>11</sup> Jovan Grčić je aktivno delovao kao pozorišni, muzički i književni kritičar. Objavio je oko 2000 pozorišnih i muzičkih i oko 600 književnih kritika.

Đ. Mirković (1898).<sup>12</sup> U ovom periodu poseban uspeh imala je istorijska drama u tri čina s pevanjem *Pribislav i Božana*, koja je u novosadskom pozorištu izvedena četiri godine posle beogradske premijere. Jovan Hranilović je istakao da je Jenkova muzika „lepa i karakteristična“, ukazujući i na zasluge mladog Isidora Bajića, koji je „obučio glumce pevanju mnogih, dosta teških pesama u tom komadu“ (Hranilović 1898: 173).

Tabela br. 5

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Slobodarka</i>	junačka igra u pet činova	Manojlo Đorđević Prizrenac	1896.	30. XII 1879.	Muzika: D. Jenko – H. Doubek
<i>Lažni car Dimitrije</i>	istorijska tragedija u pet činova	Hajnrih Laube po Fridrihu Šileru (prevod: Nikola V. V. Đorić)	1896.	28. VIII 1879.	
<i>Pribislav i Božana</i>	istorijska drama u pet činova	Dragutin J. Ilić	7. VII 1898.	26. II 1894.	

Devet Jenkovih dela izvedeno je u vreme kapelničke delatnosti Antonijina Tune Osvalda (1899–1911), koji je tokom dvanaest godina rada u Srpskom narodnom pozorištu spremio preko trideset novih komada s pevanjem i prvi izvodio strane operete i prve opere. U vreme njegove delatnosti izvedena je i Jenkova opereta *Vračara* 1899. godine, sedamnaest godina kasnije od beogradske premijere. Činjenica je da su prve operete na sceni SNP izvedene tek početkom devete decenije XIX veka: *Vračara* Emanuela Piherta (1891) i *Jabuka* (1892) Huga Doubeka. Uzrok tome svakako treba tražiti i u programskoj politici uprave pozorišta, koja je izbegavala da u repertoar uvrsti operete. Jovan Đorđević je još 1865. operetu nazivao „otrovom“, od kojeg treba sačuvati srpsku publiku. Međutim, budući da je sve brojnija publika posećivala mađarska putujuća pozorišta koja su davala operete, uprava se prvenstveno iz finansijskih razloga opredelila da i operete uvrsti u repertoar.

<sup>12</sup> Luka Dotlić kao kapelnike Srpskog narodnog pozorišta navodi i Františka Vanjeka, Antonija Ulriha i Pavaoa Vlahovića (Dotlić 1982: 40).

Tabela br. 6

Naslov	Vrsta	Tekst	Novi Sad	Beograd	Napomena
<i>Vračara</i>	čarobna opereta u tri čina	M. Milo	25. XII 1899.	21. IV 1882.	
<i>Devojačka kletva</i>	slika iz narodnog života u tri čina	Ljubomir Petrović Ljubinko	1899.	30. V 1887.	
<i>Stanoje Glavaš</i> <sup>13</sup>	tragedija u pet činova	Đura Jakšić	20. III 1900.	9. IV 1878.	
<i>Mramorna srca</i>	drama u pet činova	Teodor Barrier i Lambert Tibust (prevod: Kosta Kovačević za NP, Milan Matijić za SNP)	30. V 1902.	26. X 1882.	
<i>Otađzbina</i>	drama u pet činova	Viktorijen Sardu (prevod: Sava Rajković)	20. XI 1904.	1. VI 1875.	
<i>Dramske ludorije</i>	komedija u pet činova	Filip Dimanoar, Gabe Klervil	24. III 1904.	25. X 1897.	Muzika: Štolc - Jenko
<i>Poručnik Raif</i>	komedija u pet činova	Gustav Mozer (prevod: Milovan Đ. Glišić)	17. X 1905.	25. IX 1883.	
<i>Florentinski šešir</i>	komedija u pet činova	Ežen Labiš i Mark Mišel	30. XI 1905.	11. XI 1870.	

Kao karakterističan primer za osvetljavanje recepcije Jenkove muzike na sceni Srpskog narodnog pozorišta odabrali smo komad s pevanjem *Seoska lola*. Ovo dramsko dela mađarskog autora Ede Tota (Ede Tóth) preveo je na srpski jezik i „posrbio“<sup>14</sup> operiski pevač Stevan Deskašev, koji je često gostovao i u Peštanskoj operi i imao kontakte sa umetničkim kru-

<sup>13</sup> K. Tomašević ističe da Mirka Pavlović jedina spominje Jenka kao mogućeg autora muzike. U bibliografiji D. Cvetka takav podatak ne postoji.

<sup>14</sup> U posrbama je reč o dramskim delima stranih autora, koja su bila prevedena na srpski jezik. Likovi su dobijali domaća imena, radnja je prenošena u srpske gradove i sela, a muzičke numere su zamenjivane novim. Neretko se menjala i izvorna poruka dela i naglašavalo srpsko rodoljublje (Marjanović 2005: 242).

govima ugarske prestonice. Činjenica je da su mađarsko-srpske pozorišne veze bile vrlo intenzivne sve do početka Prvog svetskog rata. Značajan broj pozorišnih ljudi i književnika školovao se u Pešti i Budimu, govorio mađarski jezik i pratio tamošnja pozorišna zbivanja. Komad *Seoska lola* je sa muzikom Ferenc Erkel (Erkel Ferenc) 1874. imao veliki uspeh u mađarskoj prestonici i dobio nagradu od 100 zlatnika. Ovakav uspeh je verovatno privukao i pažnju srpskih pozorišnih krugova, te je komad za četiri godine prikazan u Beogradu (Poth 1971: 88).

Muziku za ovaj komad Jenko je komponovao 1878. godine. Komad sadrži devet muzičkih numera (sedam arija, duet i mešoviti hor sa solistom). Navedena godina predstavlja značajnu prekretnicu u njegovom stvaralačkom radu, budući da je prestao da deluje kao dirigent Beogradskog pevačkog društva, što mu je omogućilo da se više posveti pozorišnom radu. Iste godine komponovao je muziku za još tri komada s pevanjem: *Jovanka od Arka*, *Radnička pobuna* i *Đavo u srcu*. U ovom periodu Jenkova muzika za komade s pevanjem postala je znatno uspelija u kompozicionoj tehnici i u muzičkom izrazu, a značajan napredak evidentan je u orkestraciji, što se posebno vidi u *Jovanki od Arka* i *Seoskom loli* (Cvetko 1952: 120).

Komad *Seoska lola* premijerno je izveden u Narodnom pozorištu u Beogradu 22. aprila 1878. godine, a u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu 22. januara 1884.<sup>15</sup> Interesantno je da je Srpsko narodno pozorište ovaj komad prvi put prikazalo u Vršcu godinu dana ranije. Već prilikom prvog izvođenja u Vršcu, naglašeno je: „pesme su bile taj magnet koji je pozorište napunio, komad inače nije od osobite dramske vrednosti, no ipak se našem svetu može dopasti, što je život, u njemu nacrtan, blizak životu naših seljaka“ (-ć. 1883). Isticanje u prvi plan dopadljivosti muzičkih numera, kao i mogućnost identifikacije i bliskosti (dočaravanje života srpskog sela) u samom dramskom delu, biće konstante koje će se pojavljivati i u kasnijim afirmativnim prikazima ovog komada. Laza Kostić je, na primer, posle predstave održane u Narodnom pozorištu u Beogradu 1881. godine u listu *Srpska nezavisnost* objavio kritiku ističući da je pozorište bilo „dupkom puno, da se sve presipa“, kao i da je ovaj komad uvek privlačio publiku, ali je „svakom jasno [...] to nije bilo toliko radi komada koliko radi pevača“.<sup>16</sup>

Novosadska pozorišna sezona za 1884. godinu, otvorena je upravo premijernim izvođenjem ovog komada. U prikazu koji je objavljen u listu *Pozorište*, kritičar Milan Savić nije imao reči hvale za poduhvat Stevana

---

<sup>15</sup> Pogledati plakat u: *Pozorište* [Cir.], IX, br. 1, 22. januar 1884, 4.

<sup>16</sup> Navedeno prema Leskovic 1968: 130.

Deskaševa, ističući „da bi nam gluma dobro došla bila u čistom prevodu, gde osobe ostaju pri svojim imenima, koja im je sam pisac dao, i gde se pevaju one arije, koje je Erkel komponovao. Ovako je došao na pozornicu neki mixtum compositum, došli su Mađžari sa srpskim imenima i sa srpskim razgovorom, istakle se mađžarske osobine, prekrečene nekim nazovi srpskim svojstvima, pevale se neke sentimentalne arije, ni mađžarske ni srpske, ali sa srpskim tekstom itd.“ Ipak, autor ističe da bi u tom slučaju „otpala bila lepa kompozicija D. Jenka“ (Savić 1884: 7).

Kritičari nisu blagonaklono gledali na posrbe, što se naročito intenziviralo osamdesetih godina XIX veka. Međutim, posrbe su bile veoma popularne kod publike do kraja XIX veka, a najveći uspeh u Srpskom narodnom pozorištu uživali su upravo mađarski narodni komadi s pevanjem, budući da su bili „najbliži sklonostima i ukusu srpske publike“.<sup>17</sup> U prikazima se neretko sreću i oprečna mišljenja kritičara. U listu *Pozorište* 1896. ističe se: „Neprevedeno mora da je čoveku što je Deskašev posrbio taj komad, vredi nacionalno čuvstvo u nama što nam u okorelom kradljivcu i odvratnoj nametnici i neodlučnom mlakonji izlaze sve sami Srbi na pozornicu, lakše bi nam bilo da je to samo prevod, da su to mađarski tipovi pred nama, a mi bi se smejali, uživali i uveravali se da toga kod Srba nema ...“ (Anonim 1896: 70). Tri godine kasnije u istom listu ističe se „čisto ne verujemo e to nije originalno srpsko delo“, kao i da su likovi „iz srpskog sveta pozajmljeni“ (B. 1898: 168–169).

Posle premijere, komad *Seoska lola* je ponovo izveden u novosadskom pozorištu 18. marta iste godine „u dupkom punoj kući“ (G. 1884: 146). Glavnu žensku ulogu Jelku, tumačila je Marija Cvetić, članica Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta u Beogradu.<sup>18</sup> Za razliku od premijernog izvođenja, kritika je ovoga puta više bila usmerena na pevačke, nego na glumačke role umetnika. Jenkova muzika se dopadala publici i potisnula je u drugi plan nedostatke prevedenog i prerađenog dramskog teksta! U izvođenju Marije Cvetić, posebno su se izdvojile numere: „Pevaj, Jelo, veselo“, duet u trećem činu sa „seoskim lolom“ i pesma iz drugog čina „Pij mi se vince“ (G. 1884: 146).

Komad je više o dvadeset godina izvođen na sceni novosadskog pozorišta, kao jedan od najomiljenijih. Izvođen je ne samo u Novom Sadu, već i u drugim vojvođanskim gradovima. U *Braniku* je, na primer, 1899. objavljen dopis iz Pančeva, gde se ističe da „sve predstave sa pevanjem privlače jako publiku pa čak i stranu. Najbolji dokaz za to je *Seoski lola*“

---

<sup>17</sup> Popularni su bili komadi *Vojnički begunac* i *Ciganin Ede Sigiletija*, *Stari baka* i *njegov sin husar* Jožefa Sigetija i *Seoska Lola* Edea Tota (Marjanović 2005: 243).

<sup>18</sup> Pogledati plakat u: *Pozorište* [Cir.], IX, 18. mart 1884, br. 33, 132.

(D. 1899). Posebnu popularnost komad je uživao kod takozvane „nedeljne publike u malograđanskim i seljačkim krugovima“: „A i kako da ne bude uspeha, kad je pisac crpao gradivo svoje iz naroda a baš narodu je i prikazan [...]. Uprava dobro radi, što vodi računa o nedeljnoj publici i daje joj komade koje njoj godi i koje je za nju...“ (J. 1895: 154).

O popularnosti ovog komada svedoči i štampana zbirka Jenkovih pesama, koja je dvadesettri godine posle premijernog izvođenja objavljena u izdanju izdavačke knjižare Arse Pajevića u Novom Sadu.<sup>19</sup> Dajući osvrt na pomenutu zbirku pesama, S. S. Mokranjac je, u *Srpskom književnom glasniku* 1901. ukazao na njihovu vitalnost, ističući da su od samog početka „sa pozornice prešle u sve srpske gradove i ostale su među pevačima gradskim popularne“, ali istovremeno zaključujući da u njima nema „ničega srpskoga“ (S.S.M. [St. St. Mokranjac] 1901: 235–237).

Uprkos izuzetnoj popularnosti komada, uprava Srpskog narodnog pozorišta je 1904. od Isidora Bajića naručila novu muziku za ovaj komad, koja će biti više „srpska“. Zašto se uprava odlučila baš za ovaj komad, koji je pune dve decenije donosio lepe prihode? Da li su verovali da će upravo preko ovog omiljenog komada privući publiku ka više „nacionalno“ obojenom delu? Koliko su se iščekivanja uprave, pa i samog Bajića ispunila i da li je novi komad uspeo da potisne Jenkovu verziju? Neke od odgovore na ova pitanja nude napisi u ondašnjoj štampi, a posebno u novosadskom listu *Pozorište*.

Komad koji je bio ušao u treću deceniju pozorišnog života, prema mišljenju pozorišne uprave, zahtevao je i srpsku, narodnu muziku. U napisima u ondašnjoj novosadskoj štampi ukazuje se na neophodnost zaodevanja omiljenog pozorišnog komada u „narodno ruho“, kao i na nedostatke Jenkove muzike koja se nije uklapala u tada poželjan koncept nacionalne umetnosti. Delo nije bilo bazirano na srpskim narodnim pismama, a naglašavana je i Jenkova sklonost ka „kupletskom“ karakteru muzike. U listu *Pozorište* piše da je „muzika tuđa, da Jenko nije pozajmio motive iz one sredine gde se komad zbiva“; pojedine pesme (n.pr. „Seoska sam lola, to već svako zna“, „Veselo momci, veselo cure“) imaju čak i kupletski karakter“ (Anonim 1904: 83). U *Braniku* se ukazuje na nedostatke Jenkove muzike: „ne odgovaraju duhu narodnih pesama“, „vređahu srpski naglasak reči“, „negde izbijahu u kupletski žanr“ (L. M-d. 1904). U *Zastavi* se ističe da „kad je već taj komad toliko prirastao za srce našem narodu, onda je

---

<sup>19</sup> *Pozorišne pesme složio i za klavir udesio Davorin Jenko, Seoska lola* [Cir.], Sveska I, BMS, N-IV 414. U izdanju Jovana Frajta u Beogradu posebno je objavljena numeracija za glas i klavir „Nek' uzdiše“ (solo Jelka), BMS, H-IV 4610.



i umjesno bilo načiniti ga što više narodnim komadom“ (Anonim 1904). Time se opravdavao poziv uprave pozorišta upućen srpskom kompozitoru i Novosađaninu Isidoru Bajiću, da komponuje novu muziku, „u narodnom duhu“.

Isidor Bajić je u listu *Pozorište* dao svojevrsno obrazloženje zašto je prihvatio poziv uprave Srpskog narodnog pozorišta da komponuje nove pesme za komad *Seoska lola*: „Za pesme u ‚Seoskoj loli‘ uzeo sam čiste bačke narodne motive, razradio ih i u celinu sklopio [...] Nisam hteo unositi originalnih motiva stoga, što je želja upravnikova bila baš ta, da dade mesta našoj narodnoj muzici i duhu naše narodne muzike, koji je tako malo i slabo zastupljen na našoj pozornici. [...] Eto, zbog toga sam se smeo primiti teške zadatke, da tako par exemple popularne motive Jenkove, koji su za 20 i više godina postale takoreći narodne, zamenim drugim, pravim narodnim bačkim motivima“ (Bajić 1904: 134).

Bajić je bio svestan da je Jenkova muzika za ovaj komad, za dvadeset godina pozorišnog života, postala takoreći neodvojiva od njega i teško zamenjiva kod publike. I u najavama Bajićevog novog dela ukazivano je na težinu njegovog zadatka, jer „nove pesme moraju imati u sebi toliko draži, da budu kadre potisnuti stare, koje su se kao zastarela tradicija prilepile za usta narodna“ (Anonim 1904: 83).

Dugo najavljivana Bajićeva verzija *Seoskog lole* izvedena je 28. novembra 1904.<sup>20</sup> Pozorište je bilo „dupkom puno“, a sve ulaznice su bile unapred rasprodate. Publiku je interesovalo kako će poznati komad izgledati u „novom ruhu“, a interesovanje je vladalo i za novo tumačenje naslovne uloge koje je bilo dodeljeno Stevanu Dragiću. Važno je napomenuti da se umesto vojne muzike, koja je do tada pratila komade s pevanjem, na sceni pojavio tamburaški orkestar. Nakon izvođenja Bajićevog dela kritike su bile podeljene. Bajiću se nije osporavao uspeh kod publike, ali je evidentno da se očekivanja kritike nisu ispunila u punoj meri. Pored toga, u napisima je provejavao i žal za Jenkovom muzikom. U prikazu dela u listu *Pozorište*, Jovan Hranilović je zaključio da iako je Bajićeva „preu-dezba pesama“ uspeła, „nije lako zaboraviti omiljene, stare kompozicije Jenkove“ (Hranilović 1904: 146). U istom listu, znatno oštrije, anonimni autor piše: „A šta ćemo da rečemo za novu muziku? Erkel komponovao mađarsku, Jenko srpsku, a Isa Bajić hteo da komponuje narodnu muziku. Variatio delectat! G. Bajić uložio je lepa truda oko svoga posla i požnjeo je lep uspeh i priznanje od zahvalne publike, koja ga je izazvala, ali je primena tek – primena. Tuđe melodije i od drugog već komponovane pe-

---

<sup>20</sup> Videti plakat u: *Pozorište* [Cir.], XXIX, br. 25, 28. novembar 1904, 135.

sme doterivati na bački kalup, nije još narodna muzika, neka je to ovde onako mimogred rečeno. Uzimati motive iz čisto narodnih pesama, pa ih obraditi u duhu narodnom: to bi bio zadatak svakog kompozitora, koji želi stvoriti narodnu muziku. Al tu treba studije, a svaka je studija, kao što reče Kostićev Maksim Crnojević, mučna stvar zaista“ (J. 1904: 143)! U *Zastavi*, nepoznati autor piše da iako je pozorište bilo „dupkom puno“, „mi ne verujemo da bi ovakav pokušaj mogao naići na odobravanje stučne muzičarske kritike“, te da se „na ovaj način ne sme razvijati naša muzika“ (-luš- 1904).

I tri godine kasnije, sa žalom se pisalo o prvobitnoj Jenkovoju verziji komada: „Stariji posetioci našeg pozorišta sećaju se dobro umilnih Jenkovih glazbenih kompozicija i nekako im se zaleće misao u ono doba, kada su ljudi hrlili u pozorište na predstavu ‚Seoskog lole‘, ponajviše radi tih umilnih Jenkovih kompozicija. Svima se nameće pitanje: zašto se nije ostalo kod Jenka? No, moraju i to priznati, da se i Bajićeve kompozicije sa motivima iz sremskih i bačkih narodnih melodija prijatno doimaju. Al’ ipak bismo voleli, da je g. Bajić ostavio u ‚Seoskom loli‘ Jenkove kompozicije...“ (Hranilović 1907: 159) Ni Jovan Grčić nije bio blagonaklon prema Bajićevim „novotarijama“. Iako nije bio naklonjen Jenkovim pozorišnim ostvarenjima i neretko ih je vrlo oštro kritikovao, pišući o komadima izvedenim u sezoni 1909/1910. godine, ističe „maniju Isidora Bajića, da tradicijom tako reći osveštane i samo tako zamislive rabote ‘zaodene novim muzičkim ruhom’. Toj njegovoj – ni danas ne znam čim izazvanoj – sujeti pali su na žrtvu Prkos, Šaran i Seoski lola“ (Grčić 1922: 46–47).

Poslednji put komad *Seoska lola* izveden je u Novom Sadu 17. decembra 1909. i to „u starom ruhu“, sa Jenkovom muzikom.<sup>21</sup> U ovoj predstavi, ponovo je vraćena muzika D. Jenka, zbog gostovanja Dobrivoja Milutinovića iz Kraljevskog srpskog pozorišta u Beogradu, koji nije znao Bajićeve pesme (Radujko 2013: 169).

Komad *Seoska lola* je do početka Prvog svetskog rata ostao omiljeni komad na srpskim pozornicama. Ištvan Pot navodi da je na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu izveden 58 puta, te da predstavlja „najviše izvođeno delo na pozorinici Narodnog pozorišta u Beogradu u XIX veku“ (Poth 1971: 89). Interesantno je da su na istoj sceni, u razmatranom periodu, omiljene domaće drame imale manje izvođenja: *Nemanja* Miloša Cvetića (43), *Didona* Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka (41) i *Miloš Obilić* Jovana Subotića (38). O popularnosti ovog komada u Beogradu svedoči i činjenica da je izveden i 1. decembra 1935. na državni praznik (Mihailović

---

<sup>21</sup> Videti plakat u: *Novo pozorište* [Cir.], I, 17. decembar 1909, 124.

1962: 132)! Prema Ištvanu Potu, u izvođenju Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, komad je izveden više od 100 puta (Poth 1971: 92). Mihovil Tomandl navodi 96 predstava, ne uzimajući u razmatranja sva gostovanja (Tomandl 1961: 514).

\*\*\*

Davorin Jenko je, tokom poslednjih decenija XIX veka, nesumnjivo bio najplodniji i najpoznatiji kompozitor pozorišne muzike kod Srba. Pesme iz njegovih komada s pevanjem uživale su veliku popularnost i bile su izvođene i van pozorišta u različitim aranžmanima. O njihovoj popularnosti svedoče i albumi pozorišnih pesama objavljeni u novosadskim i beogradskim izdavačkim knjižarama: Arse Pajevića, Koste Bojkovca, Marka Markovića i Jovana Frajta.<sup>22</sup> Prilikom vrednovanja Jenkovih scenskih dela danas, neophodno ih je posmatrati u kontekstu ondašnjih društveno-istorijskih prilika, sredine u kojoj su nastala i u kojoj su izvođena. Čini se da je Mokranjčev sud o Jenkovim pesmama iz 1901. bio ispravan: „Danas, posle toliko godina, dati pravilnu ocenu o ovim pesmama, odista je teško. Mi smo se, pevajući ih, toliko navikli na njih, da su nam baš i očigledne njihove mane mile. U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka, protivu srpske akcentuacije [...], ali mi smo ove pesme opet zato pevali i zavoleli, i baš ta pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno, ali oduševljeno, srpski govori. Mi smo svi pričali, kako u tim pesmama nema ničega srpskoga, ali smo ih pevali i zavoleli, tešeći se što u njima ima puno slovenskoga rođačkoga. [...] Mi smo osećali kako je umetnička obrada, harmonizacija ovih pesama siromašna i obična; ali smo opet priznavali da je Jenkova umetnička obrada i bogatija i novija od obrada svih ostalih stranaca, koji su kod nas na pesmi radili. U ono doba nismo imali boljega predstavnika za umetničku pesmu od Jenka, i zato smo ga voleli, volimo ga i volećemo ga uvek kao najboljeg od sviju Slovena muzičara, koji su kod nas radili” (Mokranjac 1901: 235-237).

---

<sup>22</sup> U biblioteci Matice srpske u Novom Sadu čuvaju se sledeća izdanja Jenkovih muzičkih numera za komade s pevanjem. U izdanju Jovana Frajta u Beogradu objavljene su: *Srpske narodne pesme iz pozorišnog komada Đido* [Cir.], No. 73; *Katom zove mene selo*, pesma za glas i klavir iz pozorišnog komada *Riđokosa* [Cir.]; *Veselo momci*, za hor sa klavirskom pratnjom, *Gde si moja majko mila*, za klavir sa tekstem, *Kad se šetam ovom stazom*, za glas i klavir, *Nek' uzdiše...* (solo Jelka), za glas i klavir i *Što si tako žalostan* (Jelka i Lola dueto), za glas i klavir iz pozorišnog komada *Seoska lola*. [Cir.] U izdanju A. Pajevića u Novom Sadu: *Pozorišne pesme. Seoska lola*, sv. 1, složio i za glasovir udesio Davorin Jenko. [Cir.] U izdanju Kraljevske srpske dvorske knjižare Marka M. Markovića u Beogradu: *Pesme iz komada Đido* za glasovir složio Davorin Jenko. [Cir.]

Библиотека Народна школа  
H-IV 414

# ПОЗОРИШНЕ ПЕСМЕ

СЛОЖИО

и за  
**ГЛАСОВИР**  
УДЕСИО



СЕОСКА ЛОЛА

# ДАВОРИН ЈЕНКО.

Свеска I. Цена Круна 3. Динара.

Својина издавачке Књижарнице.  
А. Пајевића.  
у Новом Саду.

Verlag Engelmann & Mullberg Leipzig 1924

Prilog br. 1: *Pozorišne pesme. Seoska lola*, sv. 1, složio i za glasovir udesio D. Jenko [Cir.], BMS H-IV 414.

REFERENCE:

[Anonim] (1896) „Srpsko narodno pozorište. (Seoska lola, pozorišna igra u tri čina, s pevanjem, napisao E. Tot, preveo i za srpsku pozornicu udesio S. Deskašev, muzika od D. Jenka)“, *Pozorište* 18: 215. [Cir.]

[Anonim] (1904) „Seoska Lola u novom ruhu“, *Pozorište* 12: 83. [Cir.]

[Anonim] (1904) „Srpsko narodno pozorište“, *Zastava* 268. [Cir.]

B. (1898) „Srpsko narodno pozorište. (Seoska lola, pozorišna igra u tri čina, s pevanjem i igranjem, napisao E. Tot, za srpsku pozornicu preradio St. Deskašev, muzika od D. Jenka, prikazan 28. juna o.g.)“, *Pozorište* 38: 168–169. [Cir.]

Bajić, I. (1904) „O novoj muzici u Seoskoj loli“, *Pozorište* 25: 134. [Cir.]

-ć. (1883) „Listak. Srpsko narodno pozorište u Vršcu, II“, *Zastava* 65. [Cir.]

D. (1899) „Dopisi, 16. februara 1899 (Srpsko narodno pozorište)“, *Branik* 22. [Cir.]

Dotlić, L. (1982) *Iz našeg pozorišta starog*, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. [Cir.]

G. (1884) „Srpsko narodno pozorište. (Seoska lola. Pozorišna igra s pevanjem u tri čina. Napisao E. Tot. Preveo i za srpsku pozornicu udesio S. Deskašev. Muzika od D. Jenka)“, *Pozorište* 37: 146. [Cir.]

G. (1896) „Srpsko narodno pozorište. (Marija, kći pukovnije, šaljiva igra u tri čina, s pevanjem, po francuskom priredio Fr. Blum, preveo S. Dimitrijević, muzika od Donicetija)“, *Pozorište* 32: 126-127. [Cir.]

Grčić, J. (1922) *Srpsko narodno pozorište, letimičan osvrt na rad mu za preko pedeset godina*, Zagreb: Udruženje glumaca S.H.S. [Cir.]

Grčić, J. (1932) „Takozvane posrbe na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta 1861–1914“, *Letopis Matice srpske*, knj. 333, Novi Sad: Matica srpska. [Cir.]

J. Hr. [Jovan Hranilović] (1895) „Srpsko narodno pozorište (Đido, slika iz seoskog života u 5 činova, s pevanjem i igranjem, napisali J. Veselinović i D. Brzak, muzika od Jenka, prikazan 24. marta o.g.)“, *Pozorište* 26: 103. [Cir.]

J. Hr. [Jovan Hranilović] (1898) „Srpsko narodno pozorište. (Pribislav i Božana, istorijska drama u 5 činova, s pevanjem, napisao Dragutin J. Ilijć, muzika od D. Jenka; prikazana dne 7. jula 1898.)“, *Pozorište* 39: 173. [Cir.]

J. Hr. [Jovan Hranilović] (1904) „Seoska lola. Pozorišna igra u 3 čina, s pevanjem i igranjem, napisao E. Tot, preveo St. Deskašev, muzika od Ise Bajića. Predstvaljena 28. novembra 1904“, *Pozorište* 28: 146. [Cir.]

J. Hr. [Jovan Hranilović] (1907) „Seoska lola. Pozorišna igra u 3 čina, s pevanjem i igranjem, napisao E. Tot, za srpsku pozornicu udesio Stevan Deskašev, muzika od Ise Bajića“, *Pozorište* 24: 159. [Cir.]

J. (1895) „Srpsko narodno pozorište (Seoska lola, pozorišna igra u 3 čina, s pevanjem i igranjem, napisao E. Tot, za srpsku pozornicu udesio S. Deskašev)“, *Pozorište* 39: 154. [Cir.]

J. (1904) „Seoska lola. Pozorišna igra s pevanjem, napisao E. Tot, preveo i za srpsku pozornicu udesio S. Deskašev, muzika od I. Bajića“, *Pozorište* 27: 143. [Cir.]

- Leksovac, M. (1968) *Iz srpske književnosti*, II, Novi Sad: Matica srpska. [Cir.]
- luš- (1904) „Srpsko narodno pozorište“, *Zastava* 269. [Cir.]
- Marjanović, P. (2005) *Mala istorija srpskog pozorišta XIII – XXI vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine. [Cir.]
- Marjanović, P. (2011) „Osnivanje i rad Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861–1914)“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 45: 23–52. [Cir.]
- Mihailović, D. (1962) „Šekspir na beogradskoj sceni (1869–1900)“, *Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti*, I, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti. [Cir.]
- L. M–d. (1904) „Srpsko narodno pozorište. Seoska lola“, *Branik* [Cir.] 274.
- S. S. M. [St. St. Mokranjac] (1901) „Pozorišne pesme – *Seoska lola*, složio i za glasovir udesio Davorin Jenko“, *Srpski književni glasnik* knj. IV, br. 3: 235–237. [Cir.]
- Poth, I. (1971) „Seoska lola na srpskoj pozornici“, *Rad vojvođanskih muzeja*, 20, Novi Sad: Vojvođanski muzej u Novom Sadu. [Cir.]
- Radujko J., Radujko S. (2013) *Pozorišna muzika: počeci pozorišne muzike kod Srba (1861–1914) s osvrtom na rad Isidora Bajića u Srpskom narodnom pozorištu*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine. [Cir.]
- M. S–ć [Milan Savić] (1884) „Srpsko narodno pozorište. (Seoska lola. Pozorišna igra s pevanjem u 3 čina, napisao E. Tot, preveo i za srpsku pozornicu udesio S. Deskašev, muzika od D. Jenka)“, *Pozorište 2*: 7. [Cir.]
- Stojković, B. S. (1979) *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. [Cir.]
- Tomandl, M. (1961) „Repertoar i gostovanja Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 1861. do 1941“, *Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu – Spomenica 1861–1961*, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. [Cir.]
- Tomanek, K. (2009) *Muzika na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861–1914)*, diplomski rad, Novi Sad: Akademija umetnosti. [Cir.]
- Tomanek, K. (2012) „Muzika na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861–1914)“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 46: 37–51. [Cir.]
- Tomašević, K. (s.a.) *Hronološki popisi domaćih i inostranih komada s muzikom u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i Narodnom pozorištu u Beogradu. Imenski katalozi autora scenske muzike*, rukopisi kod autorke, baza podataka u izradi.
- Cvetko, D. (1952) *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd: Srpska akademija nauka, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4. [Cir.]

*Davorin Jenko na odru Srbskega narodnega gledališa v Novem Sadu  
(1861-1914): recepcija predstave s petjem Seoska lola*

(Povzetek)

V času ustanovitve Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu (1861) do začetka Prve svetovne vojne, je Davorin Jenko skladal glasbo za največje število predstav s petjem, ki so izvedeni na odru tega gledališča. V prispevku je Jenkova gledališka produkcija obravnavana s stališča tedanjih družbeno-političnih okoliščin, s posebnim pogledom na aktualne kapelnike gledališč in njihovo sodelovanje z Jenkom. Kot značilen primer za razsvetlitev recepcije Jenkove glasbe na sceni Srbskega narodnega gledališča, smo se odločili za gledališko igro s petjem v treh dejanjih, *Seoska lola*. Jenko je glasbo za delo Emeriha Tota skladal leta 1878. Navedeno leto predstavlja pomembno prelomnico v Jenkovem ustvarjanju, saj je prenehal delovati kot dirigent Beograjske pevske družbe, kar mu je omogočilo, da se bolj osredotoči na gledališko delo. V tem obdobju je Jenkova glasba za predstave s petjem postala uspešnejša v skladateljski tehniki in glasbenem izrazu.

Delo *Seoska lola* je uspešno izvajano dobrih dvajset let na sceni Srbskega narodnega gledališča (1884–1909). Kljub odličnem sprejemu pri občinstvu je gledališka uprava leta 1904 od Isidora Bajića naročila novo glasbo, ki naj bi bila bolj “srbska”. Zakaj se je uprava gledališča odločila ravno za to delo, ki je več kot dve desetletji polnilo gledališko blagajno? Ali so verjeli, da bodo ravno skozi priljubljeno predstavo pritegnili občinstvo k bolj “nacionalno” obarvanemu delu? Koliko so se pričakovanja obačinstva in samega Bajića izpolnila, ali je nova predstava uspela izriniti Jenkovo verzijo? Odgovore na ta vprašanja nudi tedanji tisk, predvsem novosadski časopis *Pozorište*.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, Novi Sad, Srpsko narodno pozorište [Srbsko narodno gledališče], *Seoska lola*

*Davorin Jenko on the Stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad  
(1861–1914): Reception of the Play with Music “Seoska lola”  
[The Village Bachelor]  
(Summary)*

In the period since the founding of The Serbian National Theatre in Novi Sad (1861) until the beginning of the First World War, Davorin Jenko had composed music for the greatest number of plays with singing that were performed on the stage of that theater. In this paper, Jenko's theater production is viewed in the light of the socio-political situation of the time, with particular reference to the theater's former chaplains and their cooperation with Jenko. As a typical example that will help illuminate reception of Jenko's music on the stage of the Serbian National Theatre, we have chosen a play with singing in three acts, *The Village Bachelor* (Seoska lola). Jenko composed music for this piece by Ede Tóth in 1878. That year represented a significant milestone in Jenko's creative work, since it was then when he ceased to act as a conductor of the Belgrade Singing Society, which enabled him to devote himself more to his theater work. During that period, Jenko's music for plays with singing became much more successful in compositional technique and musical expression.

Musical piece *The Village Bachelor* had been successfully performed on the stage of the Serbian National Theatre for more than twenty years. (1884–1909). Despite the excellent reception by the audience, the theater management commissioned new music from Isidor Bajic, in 1904, which was supposed to be more “Serbian like”. Why did the theater management decide to pick that particular play, which, for two decades, brought substantial revenues into the theater's cash register? Did they believe that it was through that favorite play that they would draw the audience towards a more “nationally” coloured play? How much were the administrations' expectations, as well as Bajic's personal, met, and whether the new play managed to suppress Jenko's version? Answers to those questions could be found in the newspaper articles of that time, especially in the Novi Sad *Theatre Journal* (pozorište).

**Key words:** Davorin Jenko, Novi Sad, Srpsko narodno pozorište, *Seoska lola* [*The Village Bachelor*]





ANICA SABO

## ANALITIČKI OSLONCI U PROUČAVANJU OPUSA DAVORINA JENKA<sup>1</sup>

Analitička percepcija opusa Davorina Jenka pretežno se oslanja na opšte konstatacije o harmonskom jeziku, tematskom sadržaju i opisu konstituisanja forme. To je razlog što se u ovom radu otvaraju pitanja vezana za izdvajanje pojedinih analitičkih momenata koji mogu doprineti boljem razumevanju muzike ovog autora, kao i pozicioniranju njegovog stvaralaštva u razvoju srpske muzike. Svojim delovanjem on je „položio osnove srpskog nacionalnog stila u orkestarskoj i scenskoj muzici“ (Peričić, 1968: 143). Predmet istraživanja u ovom radu su njegova orkestarska dela, odnosno uvertire, sa akcenom na način konstituisanja muzičke forme. Pored uvertira pisanih za komade sa pevanjem, Jenko je stvarao i koncertne uvertire koje u njegovom opusu imaju izuzetno važno mesto, pa samim tim predstavljaju poseban analitički izazov.

Koncertne uvertire su pisane u jednom stavu, a njihova forma se najčešće označava kao slobodna, uz često isticanje da je reč o fantaziji. Uz uvažavanje ovih činjenica, u radu će se ukazati na mogućnost sagledavanja forme uvertira kao jednostavačnog ciklusa, u kome se uočavaju i pojedini principi oblikovanja sonatne forme. Kao analitički uzorak, na osnovu koga se utvrđuju obrisi cikličnosti u koncertnim uvertirama Davorina Jenka, poslužiće uvertira *Milan*, koja je značajno obeležila život i rad kompozitora. O godini i okolnostima nastanka uvertire *Milan* postoje donekle različiti podaci (Cvetko, 1952) ali se sa sigurnošću može reći da je izvedena 1877. godine. „Sa uvertirama *Milan* i *Srpkinja* Jenko je 1888. godine uveden među članove Srpske kraljevske akademije i na jednom od sastanaka Akademije umetnosti je referisao da svoju uvertiru *Milan* preudešava za klavir i da bi je želeo štampati uz pomoć SKA“ (Cvetko, 1952: 142).

U radu je korišćena verzija ovog dela za klavir koju je napisao sam kompozitor. Autorka ovog teksta nije imala uvid u orkestarsku partituru.

---

<sup>1</sup> Ovaj rad je realizovan u sklopu projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (177019) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Rasprostranjen je stav da su „prva simfonijska dela u Srbiji nastala početkom XX veka (Stojanović-Novičić–Masnikosa 2008: 494)“. Ipak potrebno je ukazati i na sledeće: „Jenkove instrumentalne kompozicije predstavljaju prve kvalitetne primere u tom razvojnom pravcu srpske muzike. Sa njima je Jenko stvorio uslove za opsežnu i uspešnu delatnost srpskih kompozitora krajem XIX i početkom XX veka na polju orkestarskog stvaralaštva“ (Cvetko 1952: 146). Potreba da se stvaralaštvo Davorina Jenka uopšte, a posebno ono na polju orkestarske muzike analitički osvetli, svakako može biti dragocen oslonac u razumevanju značaja njegovog opusa za razvoj orkestarske muzike u Srbiji.

Kao što je na početku rada istaknuto, analiza tonalnog plana sprovodi se na način standardne harmonske analize, a sagledavanje tematskog plana se oslanja na motivski sadržaj. Poseban izazov predstavlja tumačenje celine. U tom smislu se, pri analizi, gotovo uvek aktualizuje pitanje koncepcije muzičkog oblika sa izraženom tendencijom prepoznavanja standardnih formalnih modela. S obzirom na to da se formalni kontekst vitalno opire normativnim ograničenjima, utvrđivanje konkretnog muzičkog oblika često je veoma otežano, zbog brojnih posebnosti u realizaciji muzičkog toka. Zato se pribegava konstatacijama uopštenog tipa i ukazuje na to da su uvertire uglavnom „ (...) pisane u smislu slobodne formalno nesputane fantazije“ (Cvetko 1952: 139).

Ukoliko se za cilj postavi tumačenje muzičke forme, nužno je primeniti metodologiju analize koja nije primarno oslonjena na prepoznavanje formalnog modela i samim tim pruža mogućnost da se muzički oblik sagleda iz šire perspektive. Preciziranje formalnog konteksta moguće je ukoliko se, uz uvažavanje osnovnih principa tradicionalne metode analize, oslonac pomeri sa formalističkog pristupa na proučavanje fenomena muzičkog toka. Značajni ulogu u određenju fenomena muzičkog toka na koji se analiza forme oslanja, dao je Berislav Popović u svojoj značajnoj monografiji *Muzička forma ili smisao u muzici* (Popović 1998). Autor se u ovde oslanja na tradicionalnu metodu analize, ali ukazuje i na smernice u proučavanju fenomena muzičkog toka. Popović potencira univerzalne zakonitosti oblikovanja forme, uspostavlja veze sa drugim naučnim oblastima i, što je posebno važno – stvara nov prostor za ispitivanje dejstva simetrije na procese oblikovanja muzičke forme. Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku, uz ekvivalentnost i različite vidove interakcije, on smatra ključnim činiocima razumevanja koherentnosti muzičkog dela.

Ako se fenomen muzičkog toka postavi kao polazna tačka i oslonac tradicionalne metode analize muzičke forme, neminovno se nameće i potreba za preciziranjem ovog termina. Premda u ovom momentu nije

moгуće u potpunosti definisati fenomen muzičkog toka, realno je, na osnovu Popovićevih istraživanja, prihvatiti stav po kome je muzički tok celina u kojoj izbor pojedinih komponenta muzičkog izraza, prema kojima se on prepoznaje, uslovljava izbor i drugih komponentata muzičkog izraza, pri čemu je nevažno iz koliko se segmenata sastoji muzički tok. Na podlozi iznetog stava mogu se utvrditi ključne karakteristike muzičkog toka, na osnovu kojih se formiraju analitička polazišta. Oslonci analize muzičkog toka podrazumevaju sasvim precizne korake koji se sprovedu u cilju formiranja spoznaje o konstituisanju forme u konkretnom muzičkom delu. Izdvajaju se sledeći: a) preciziranje termina muzički planovi i njihova identifikacija u muzičkom toku, b) diferencijacija komponentata muzičkog izraza i njihovih elemenata, c) sagledavanje tipova granica i segmentacija muzičkog toka, d) ispitivanje odnosa između selektovanih segmenata i identifikacija tipova izlaganja, e) utvrđivanje jedinica muzičkog toka, posebno muzičke rečenice, kao i veoma delikatna pitanja vezana za ispoljavanje fragmentarnih struktura.<sup>2</sup> Procedura analize fenomena muzičkog toka podrazumeva stručno-teorijsku preciznost, integrisanost svakog pojedinačnog zapažanja u celovit sistem, kao i primenljivost u analitičkoj praksi. Rezultati analize stvaraju osnovu za razumevanje različitih vidova ispoljavanja simetrije u muzičkom delu.

U tumačenju globalne forme Jenkove koncertne uvertire *Milan*, uz oslonac na analizu tonalnog i tematskog plana koji se manifestuju veoma pregledno, posebno će biti sagledane ekvivalentnosti segmenata muzičkog toka na rastojanju i, naročito – aktivnosti pojedinih komponentata muzičkog izraza, pre svega tempa i metra. Od posebnog značaja za razumevanje muzičke forme ove uvertire jesu vidovi ispoljavanja granica između segmenata muzičkog toka, koji ukazuju na preglednu koncepciju globalne forme.

Muzički tok koncertne uvertire *Milan* sadrži pet segmenata koji se mogu označiti kao potencijalni stavovi (primer 1).

Prvi segment (1–21), označen kao sistem **X**, pre svega zahvaljujući tematizmu (videti primer 4), nosi visok stepen autentičnosti i izražajnosti, zbog čega se može označiti kao potencijalni prvi stav. U entitetu muzičkog toka koji se nalazi na kraju kompozicije označenom sa **X<sub>1</sub>** (185–200) prepoznaje se značajan stepen ekvivalentnosti, na svim muzičkim planovima (tonalnom, tematskom i strukturnom) sa sistemom **X** i može se označiti kao potencijalni peti stav. Celine muzičkog toka označene kao sistem **Y**

<sup>2</sup> Pitanjima analize muzičkog toka, autorka rada se bavila u doktorskoj disertaciji pod nazivom *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – pitanja metodologije analize*, odbranjene 12. septembra 2014. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.



(21–90) i  $Y_1$  (103–185) moguće je odrediti kao potencijalni drugi ( $Y$ ) i četvrti ( $Y_1$ ) stav. Oni su poređivi po principu nepotpune ekvivalentnosti, unoseći na svim muzičkim planovima kontrast u odnosu na sistem  $X$  odnosno  $X_1$ . Sistem  $Z$  nosi visok stepen autonomije – jedini je segment u laganom tempu, nosi apsolutnu samostalnost u odnosu na okruženje i predstavlja centralnu tačku muzičkog toka.

Korišćenje terminološke odrednice *stav* (mada se ističe da je reč o *potencijalima stava*) za selektovane segmente muzičkog toka Jenkove koncertne uvertire *Milan*, može izazvati određene nedoumice. S obzirom na to da se ovaj termin u teorijsko-stručnom i analitičkom smislu vezuje za sasvim drugačije entitete muzičkog toka u delima simfonijskog žanra nastalih krajem XIX veka, a koji se razlikuju od onih za koje se u ovoj uvertiri primenjuje termin *stav*, potrebno je osvrnuti se na izbor činjenica koje bi ovakvu mogućnost podržale. Korišćenje termina *stav* za entitete muzičkog toka u uvertiri *Milan* nije novo. U tom smislu veoma je dragoceno mišljenje u kome se konstatuje da ovo delo „... spada među najznačajnije Jenkove uvertire. Ovo tvrđenje osvetljavaju i dokazuju mnogi činiooci. Naročito Grave i Mestozo, a delimično i drugi stavovi, među njima Andante sostenuto, dokazuju da je Jenko osećao potrebu da se što bolje ispeva ...“ (Cvetko 1952: 143). Već sama činjenica da se pojedini segmenti muzičkog toka Uvertire označavaju kao stavovi sugerise mogućnost poimanja ovog dela kao ciklusa. U tom kontekstu, zanimljivo je podsetiti na to da se i neke druge uvertire Davorina Jenka takođe označavaju kao svojevrsni ciklusi. Tako je, na primer, za „... po nastanku najstariju uvertiru *Kosovo*“ u literaturi više puta bilo istaknuto da ona „...u formalnom smislu predstavlja tip italijanske uvertire“ (Cvetko 1952: 139).

Petostavačni ciklus u kome su prvi i finalni, odnosno drugi i četvrti (potencijalni) stav međusobno srodni, pre svega na tematskom planu, ali i na nivou nekih drugih muzičkih parametra, dok središnji stav na svim nivoima realizacije muzičkog toka nosi visok stepen autonomije – predstavljajući strukturno središte ciklusa i u potpunosti se razlikujući od okruženja – nedvosmisleno sugerise simetričnu koncepciju ciklusa. U uslovi- ma kada globalna forma kompozicije poseduje navedene karakteristike, simetrija osne refleksije sa materijalizovanom osom pregledno se manifestuje (V. Primer 2). Pomenuti način realizacije ciklusa posebno je vezan uz ime Bele Bartoka (Béla Bartók; 1881–1945) – vodećeg kompozitora mađarskog i evropskog modernizma. Simetričnost u Bartokovim delima podrazumeva konstituisanje petostavačnog ciklusa u kojem su eksterni stavovi (prvi sa petim, odnosno drugi sa četvrtim) povezani prvenstveno na tematskom, ali i na ostalim nivoima realizacije forme, dok središnji, tre-

či stav ima visok stepen autonomije u koncepciji muzičkog sadržaja. Kao manifest takve realizacije ciklusa, kvalifikuje se Bartokov *Četvrti gudački kvartet* (1928).<sup>3</sup>

U Jenkovoju uvertiri *Milan* uočavaju se procesi oblikovanja muzičkog toka koji osvedočeno i nedvosmisleno sugerišu čvrstinu muzičke forme (V. Primer 2).

Pored tematizma koji afirmativno dejstvuje na ostvarivanje koherentnosti celine, od velikog značaja je i tonalni plan dela. Delo počinje i završava u C-duru. Potencijalni prvi stav (sistem **X**) modulira u e-mol (tonalitet trećeg stupnja, odnosno dominanta paralelnog tonaliteta), koji u ovom delu zauzima posebno mesto. Naime, strukturno središte koje ima centralnu poziciju (sistem **Z**) u kompoziciji, jedini je segment muzičkog toka (čine ga odseci **g** i **h**) u laganom tempu (Grave i Andante sostenuto) i predstavlja punu afirmaciju e-mola. Posebna zanimljivost na tonalnom planu ovog segmenta je zahvatanje frigijske (h) oblasti na granici ovih segmenata, što je veoma dragocen upliv modalnosti u harmonski jezik ovog dela koji, inače, uglavnom ne izlazi iz okvira standardnog akordskog fonda romantizma.

Formalni kontekst koncertne uvertire *Milan* poseduje i obrise sonatnosti. Na ovu okolnost posebno ukazuje koncepcija i odnos sistema **Y** i **Y<sub>1</sub>** (V. Primer 3).

Sistem **Y** je koncipiran kao najstroženi segment u kompoziciji. Sastoji se iz dva entiteta. Prvi čini odsek **b**, koji se tonalno tematski i strukturno samostala pozicionira. Drugi entitet – deo **A** – oblikovan je integrisnjem odseka **c**, **d**, **e**, i **f**, a ključni faktor integracije je tonalni plan. Prvi entitet, odsek **b** je u e-molu, a drugi, deo **A** (koga sačinjavaju odseci **c**, **d**, **e**, i **f**), predstavlja jedinstven entitet u a-molu. Moguće je zaključiti da se u sistemu **Y** odseci izdvajaju na tematskom planu, a integrišu na tonalnom. Sistem **Y<sub>1</sub>** je nepotpuno ekvivalentan sistemu **Y**. Srodnost ovih sistema primarno se ogleda u delu **A** (38–80), koji se pri ponavljanju **A<sub>1</sub>** (138–184) skraćuje (izostavljen je odsek **c**). Entitet **Y<sub>1</sub>** započinje delom **B** (104–138) koji tonalno, tematski, a u izvesnoj meri i strukturno predstavlja najnestabilniji segment muzičkog toka zbog čega je označen kao *razvoj*; ne nalazi se u sistemu **Y** (V. Primer 1), što ga čini posebnim u koncepciji muzičkog toka celine.

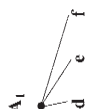
<sup>3</sup> Od trenutka nastanka ovog dela postoji potreba da se ta specifično Bartokova forma ciklusa posebno imenuje. U tom smislu, u upotrebi su pojmovi: simetrična koncepcija cikličnog oblika, ciklična forma u ogledalu, lučna forma, forma mosta i slično.

Primer 2

Davorin Jenko  
*Koncertna invertira Milan*

Potencijalni ciklusa

<b>X</b> (potencijalni prvi stav) Andante	<b>Y</b> (potencijalni drugi stav) Allegro	<b>Z</b> (potencijalni treći stav) Grave	<b>Y<sub>1</sub></b> (potencijalni četvrti stav) Allegro	<b>X<sub>1</sub></b> (potencijalni peti stav) Maestoso	<b>KODA</b> Allegro vivace
--	---	---	---	---	-------------------------------



a  
 C: e

g h

a k  
 C: G: C:

e: h: e: frigijski

C:



strukturno središte



## Primer 3

Davorin Jenko  
*Koncertna invertira Milan*

Potencijalni ciklusa

<b>X</b> (potencijalni prvi stav) Andante	<b>Y</b> (potencijalni drugi stav) Allegro	<b>Z</b> (potencijalni treći stav) Grave Andante sostenuo	<b>Y<sub>1</sub></b> (potencijalni četvrti stav) Allegro	<b>X<sub>1</sub></b> (potencijalni peti stav) Maestoso Allegro vivace
--	---	--	---	---

Potencijalni sonatnog oblika

UVOD	EKSPOZICIJA	(EPIZODA)	RAZVOJNI DEO	REPRIZA	KODA	EPILOG
a	A 1. tema b c d e f	g h	B i j	A <sub>1</sub> 2. tema d e f	a	k
C:	e: a:	e: hr: e: frigijski	a: h: a:	C: G:	C: G:	C:

U sistemu **Y** postoje dva tonalno i tematski relativno osamostaljena entiteta koji se mogu tretirati kao *prvi* i *drugi materijal*, odnosno potencijali dveju tema sonatnog oblika, što ovom segmentu muzičkog toka daje odrednice ekspozicije. Sistem **Y**<sub>1</sub> poseduje deo **B** koji simulira razvojni deo, dok se reprizom, i to samo drugog tematskog entiteta (skraćena repriza koja je porediva sa Skarlatijevim /Scarlatti; 1685—1757/ sonatnim oblikom) uslovno može označiti deo **A**<sub>1</sub> (138–184). Uslovnost se pre svega ispoljava u činjenici da je repriza drugog entiteta u istom tonalitetu kao i u ekspoziciji, što jeste u koliziji sa principima sonatnosti. To, međutim, ne osporava činjenicu da sled segmenata muzičkog toka ne poseduje zakonitosti oblikovanja muzičkog sadržaja preuzete iz poznatog formalnog konteksta, koji u novom okruženju dobijaju sasvim drugačiji vid ispoljavanja. Ukoliko se pođe od ove pretpostavke konstituisanja forme, sistem **Z** se ispoljava kao svojevrsna epizoda, a sistemi **X** i **X**<sub>1</sub> nose obeležja uvoda i kode.<sup>4</sup>

Na strukturnom planu Uvertire dominiraju muzičke rečenice kvadratne strukture, što sugerise unutrašnju uređenost forme. Veoma suptilno i dozirano „narušavanje“ ovog načina izgradnje muzičke rečenice iskazuje se u proširenjima sintaksičkih jedinica, koja su uglavnom unutrašnja i u kojima se manifestuje fragmentarnost. Značajna je i okolnost da integrisanje muzičkih rečenica u period prati otvorenost, što u sadejstvu sa unutrašnjim proširenjima rečenice pruža visok stepen pokretljivosti muzičkog sadržaja. U segmentu muzičkog toka koji je označen kao deo **B** (razvoj, 104–138), uspostavlja se fragmentarnost višeg reda. Postavljeni model je oblikovan kao niz rečenica (104–111), što sugerise određeni stepen njegove nestabilnosti. Koda (200–230) je segment muzičkog toka osmišljen u celosti kao fragmentarna struktura. Izrazita virtuoznost koja karakterise kodu ostvaruje efekat briljantne završnice dela.

Pregledna manifestacija granica u muzičkom toku Uvertire ostvaruje se zahvajujući činjenici da su harmonska komponenta muzičkog izraza, manifestovana kroz različite vidove kadenci, kao i melodijsko-ritmička komponenta, osmišljena u plasmanu motivskog sadržaja, izrazito aktivne u iscertavanju signala kraja. U pogledu strukture i funkcije granice, gotovo sistemski se sprovode veoma različite kombinacije. Po načinu realizacije strukture, granice su uglavnom naponske, realizovane na dva načina: akumulacijom napetosti, ili prelaskom iz faze napetosti u razrešenje. Prema funkciji koju imaju u artikulisanju sleda segmenata muzičkog toka, one su

<sup>4</sup> Sagledavanje koncertne uvertire *Milan* kroz prizmu sonatnog ciklusa i sonatnog oblika, otvara i neka moguća poredjenja sa jednostavačnim delima Franca Lista (Liszt Ferenc).

uglavnom propustljive, što dovodi do čestog ulančavanja susednih segmenata muzičkog toka.

Jedinstvu okvirnih segmenata (sistem  $X$  i  $X_1$ ) posebno doprinosi činjenica da je u njima upotrebljena melodija *Bože pravde*. Ova pesma veoma je važna za Srbiju u istorijskom kontekstu, a i danas ima veliki značaj. Možda nije na odmet podsetiti da je ova pesma komponovana 1872. godine za komad sa pevanjem *Markova sablja*, na stihove Jovana Đorđevića, kao njegov finalni deo. Komad je naručen za proslavu punoletstva Milana Obrenovića. Premijerno je izveden 10. avgusta u Narodnom pozorištu, a pesma *Bože pravde* brzo postala popularna i omiljena. Na istom mestu (u Narodnom pozorištu) je prilikom proglašenja Kraljevine (22. februara 1882) pevana kao državna himna.<sup>5</sup> Nakon smene dinastija 1903. godine, bilo je pokušaja da se dođe do druge himne putem konkursa koji nisu urodili plodom,<sup>6</sup> tako da je Kralj Petar Karađorđević 1909. izdao ukaz o prihvatanju pesme *Bože pravde* za himnu.<sup>7</sup> Nakon raspada SFRJ 1991. započinje dugogodišnja parlamentarna rasprava o državnim simbolima Srbije, a svečana pesma *Bože pravde* za himnu proglašena je avgusta meseca 2004. godine.

Navedene okolnosti jasno ukazuju na veliku popularnost pesme *Bože pravde* u vreme nastanka koncertne uvertire *Milan*. Stoga možda i ne čudi što se Davorinu Jenku upravo ova pesma nameće kao ključni stžer u koncepciji celine. Okolnost da se ona nalazi na početku i kraju dela ukazuje na to da pesma *Bože, pravde* predstavlja snažan okvir u kome se kompozitor nesputano izražava. Na početku, u potencijalnom prvom stavu sama melodija je varirana (V. Primer 4).

Variranje je realizovano na tonalnom i tematskom planu, dok je na strukturnom očuvana prepoznatljivost (modulirajući period). Na tematskom planu sačuvan je pokret od duge ka kratkoj notnoj vrednosti, u kome se prepoznaje prepoznaje inicijalni motiv ( $m^1$ ) pesme *Bože pravde*. Variranje početnog motiva, koje sledi, daje poznatoj pesmi nova obeležja, stvarajući sasvim autentičnu varijantu preuzete melodije. Toj autentičnosti posebno doprinosi harmonska komponenta. Harmonska podloga, nešto različita u odnosu na onu koju poznajemo iz horske kompozicije, podvlači

<sup>5</sup> Za tu priliku autor teksta je uneo potrebne izmene. Pojedini delovi teksta su izostavljeni, dopisani ili izmenjeni (umesto knezu pevalo se kralju) i na taj način je nastala srpska himna.

<sup>6</sup> Na konkursu je izabrana pesma Alekse Šantića *Bože, na polja zemlje ove*. S obzirom na to da ona nikada nije bila široko prihvaćena, sam autor je zahtevao njeno povlačenje.

<sup>7</sup> U vezi sa ovim podatkom treba obratiti pažnju na sledeće: „Na Internetu se, međutim, često nalazi podatak da je pesma *Bože pravde* proglašena za himnu 1904. godine. Greška nastaje pogrešnim povezivanjem podataka o objavljivanju konkursa i izboru Šantićeve himne sa tek budućim izborom iz 1909. Jenkovom/Đorđevićevom pesmom *Bože pravde*.“ (Marinković 2009: 47).

Primer 4

Davorin Jenko  
*Koncertna uvertira Milan*

Potencijalni ciklusa

**X** (potencijalni  
 prvi stav)  
 Andante

Potencijalni sonatnog oblika

**UVOD**

a

C: e:

Andante.

Даворин Јенко.

**X<sub>1</sub>** (potencijalni  
 peti stav)  
 Maestoso

**KODA**

a

C: G: C:

Maestoso.

185

pomenutu autentičnost i sasvim sigurno bi mogla poslužiti kao osnova za neko dodatno proučavanje harmonskog jezika Davorina Jenka. U potencijalnom prvom stavu (sistem **X**), očuvana je metrička koncepcija: reč je o taktu 4/4, ali akustička dinamika poseduje značajan stepen raznovrsnosti (*mf* – *ff* – *pp* – *ff*). U potencijanom petom stavu (sistem **X<sub>1</sub>**), očuvana su pojedina svojstva muzičkog toka na svim muzičkim planovima. Promena metra (takt 12/8) pruža sasvim posebnu dimenziju poznatoj melodiji. Finalni entitet se realizuje u veoma visokoj akustičkoj dinamici (*ff*). Fakturano i registarski, izuzetno snažno se podržava veličanstvena završnica koja u kodi dobija svoj epilog.

Analitičko sagledavanje forme koncertne uvertire *Milan* dodatno ukazuje na značaj ovog dela, ne samo u opusu Davorina Jenka, već i za razvoj orkestarske muzike u Srbiji. Zato stav da „... bi njegove uvertire valjalo prilagoditi potrebama i zahtevima današnjeg orkestra, čuvajući pritom sve njihove karakterističnosti“ (Cvetko 1952: 146), i nakon više od sto godina od nastanka ovog dela ostaje veoma aktuelan. Mogućnost da se ovo delo pripremi i izvede u originalnom, orkestarskom, zvuku, veliki je izazov koji se postavlja pred nove generacije.

#### REFERENCE:

- Cvetko, D. (1952) *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd: Srpska akademija nauka, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4. [Cir.]
- Marinković, S. (2009) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [Cir.]
- Peričić, V. (1969) *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Popović, B. (1998) *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio
- Stojanović-Novičić, D.–Masnikosa, M. (2008) „Orkestarska muzika“, u Mirjana Veselinović-Hofman (ur.) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007, 493–515. [Cir.]

*Analitična izhodišta v preučevanju opusa Davorina Jenka*  
(Povzetek)

Analitična percepcija opusa Davorina Jenka pretežno temelji na splošni ugotovitvi o harmonskem jeziku, tematski vsebini in opisu konstituiranja forme. To je razlog, zakaj se v tem članku odpirajo vprašanja v zvezi z izstopanjem posameznih analitičnih momentov, ki lahko prispevajo k boljšem razumevanju glasbe tega avtorja. Pozornost je usmerjena na koncertno uverturo *Milan*, ki v njegovem opusu zavzema izjemno pomembno mesto in zato predstavlja poseben analitični izziv. Uverture so pisane v enem stavku, njihova forma pa je najpogosteje zaznamovana kot prosta, s pogostim poudarjanjem posebnosti fantazije. Ob upoštevanju teh dejstev se kaže na obrise cikličnosti in se odpre pogled na Uverturo kot enostaven cikel, v katerem se razkrijejo tudi elementi sonatne oblike. Tolmačenje oblik je opravljeno z analizo fenomena glasbenega toka, ki svoje izhodišče najde v tradicionalni metodi analize glasbene oblike, sa posebnim poudarkom na izražanju simetrije. Simetrija je, ob ekvivalentnosti in različnih oblikah interaktivnih procesov, ključna opora v tolmačenju koherence glasbenega posloplja. Na podlagi analitičnih dokazov se lahko pride do vedenj o obliki, ki se upira normativni omejitvi, toda priteguje s čudovito zvezo trdnosti forme in svobode glasbenega izraza.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, koncertna uvertura *Milan*

*Analytical Holds in the Process of Studying*  
*Davorin Jenko's Opus*  
(Summary)

Current analytical perception of Davorin Jenko's opus mostly consists of general statements about his harmonic language, thematic content and certain descriptions of the ways in which the composer builds his forms. This is why this paper attempts to single out certain analytical points that can help better our understanding of this author's music. It focuses on his concert overture *Milan* that has a very important place within the author's opus and can, thus, be understood as a special analytical challenge. All Jenko's concert overtures were composed in only one movement, while their form is usually labeled as being free, strongly influenced by elements of fantasies. Without repudiating these stances, this paper will also point to some contours of cyclic form that can be observed in the

concert overture as well, opening the possibility of understanding *Milan* as a single-movement cycle that also possesses some characteristics of a sonata form. The interpretation of form, in this case, relies on the analyses of the phenomenon of the musical flow that finds its base in the traditional method of analyses, expanded by a special focus that is placed on the question of manifestation of symmetry. Symmetry, alongside equivalence and different types of interactive processes, represents the most important foundation for understanding coherency of a musical piece. Thus, by following analytical evidence that is acquired through research, one can better understand a form – in this case, Jenko's *Milan* – that resists any kind of normative limitation, but still fascinates with the unique combination of a very sound structure and free musical expression.

**Key words:** Davorin Jenko, concert overture *Milan*, form, symmetry, musical flow

MAJA ĐUKANOVIĆ

## KNJIŽEVNE TEME U KOMPOZICIJAMA DAVORINA JENKA

Čitav vek posle smrti Davorina Jenka njegovo delo i dalje živi, kako u srpskoj, tako i u slovenačkoj muzičkoj baštini, a njegov doprinos razvoju srpske umetničke muzike je, kako ocenjuju stručnjaci, nemerljiv. Jedan od najproduktivnijih kompozitora u ovim krajevima druge polovine XIX veka, Jenko je komponovao muziku za brojne dramske predstave, horska i solo izvođenja. Mnoge njegove melodije vremenom su postale „narodne“, a u široj populaciji Jenko je poznat i kao kompozitor sadašnje srpske i nekadašnje slovenačke himne. Svoje kompozicije je najčešće stvarao na stihove pesnika ili prema literarnim predlošcima, ne samo srpskih i slovenačkih, nego i međunarodno priznatih i poznatih književnika.

Iz gorenjskog seoceta Dvorje, krenuo je na školovanje u Kranj, Ljubljano i Trst, da bi naposletku otišao u Beč, kao što su to činili i mnogi drugi njegovi sunarodnici i mladi pripadnici slovenskih naroda koji su mogli sebi da priušte studije u ovom univerzitetskom i kulturnom središtu. U Beču se priključio nacionalno osvešćenoj slovenačkoj omladini, koja se zalagala za prava svog naroda u okviru Habzburške monarhije. Osim slovenačkih, tu je upoznao studente i umetnike drugih nacionalnosti, a stekao je i uvid u kulturna događanja i muzičke tokove toga vremena. Tokom svog boravka na studijama prava u Beču, organizovao je Slovenačko pevačko društvo, što je bio prvi ozbiljniji korak u formiranju njegove impozantne muzičke karijere. Budući da je Beč u to vreme, uostalom kao i danas, bio jedan od najznačajnijih muzičkih centara, Jenko je imao prilike da, boraveći u njemu, proširi svoje muzičke vidike slušajući najveća dela svetske muzike u vrhunskim interpretacijama. Ovo je nesumnjivo ostavilo dubok trag u njegovom kasnijem stvaralačkom opredeljenju.

Davorin Jenko je bio kompozitor, horovođa, dirigent i muzički pedagog čije su stvaralaštvo i društveni angažman značajno uticali na stvaranje beogradske muzičke scene i njenog kasnijeg razvoja. Kao visoko cenjeni umetnik i stvaralac, Davorin Jenko je izabran za člana Srpskog učenog društva, Srpske kraljevske akademije i počasnog člana Muzičke matice u Ljubljani. Stvarao je u periodu romantizma, koji je imao izuzetan značaj za oba naroda kojima je pripadao. Upravo period romantizma je kod oba



naroda – Srba i Slovenaca – trasirao dalji razvoj umetničkog izraza kroz proces kulturnog preporoda krajem 19. veka.

Počeci Jenkovog stvaralaštva obeleženi su činjenicom da se u vreme njegovog školovanja i početaka umetničkog stvaranja među višim društvenim slojevima u Sloveniji u velikoj meri koristio nemački jezik, dok se slovenačko građansko društvo tek stvara, a slovenački jezik se polako i s mukom probija ka tome da bude prihvaćen i učvršćen u zvaničnoj komunikaciji, korišćen u različitim oblastima. Upotreba slovenačkog jezika je u periodu romantizma pre svega obeležena snažnom simboličkom funkcijom u građanskom društvu, i upravo ova simbolička funkcija je bila od velike važnosti za oblikovanje nacionalne svesti. U tom smislu publikovanje književnih dela na ovom jeziku ima poseban značaj, jer (i) na taj način slovenački jezik probija put ka dobijanju statusa jednog od normiranih i priznatih evropskih jezika. Odrastajući i živeći u ovakvoj turbulentnoj eposi, Davorin Jenko je svakako bio pod uticajem svih ovih tendencija, i rado je posećivao, a onda i učestvovao na kulturnim susretima u tada popularnim čitaonicama, gde su se, između ostalog, izvodila i prigodna muzička dela. Upravo na ovim kulturnim priredbama se susreo i sa stihovima svog sunarodnika, bliskog po godinama i stavovima, pesnika Simona Jenka, koji je 1865. objavio zbirku pesama sa odličnim kritikama i pohvalama u javnosti. U ovoj zbirci objavljene su neke od pesama koje su, u obradi Davorina Jenka, ušle u narod i tu još uvek žive. Osim stihova sa ljubavnom tematikom, zbirka sadrži i rodoljubive pesme kao i budnice – sve su u tadašnjoj kritici ocenjene kao kratke, prihvatljive, jasne, bez suvišnih izraza pesme koje inspirišu i podstiču ljubav i koje su prigodne za pevanje.

Svoju prvu zbirku kompozicija pod naslovom *Slovenske pesmi* Davorin Jenko je objavio 1861 (Mahkota 1935 : 8), a u njoj su se našle melodije koje je komponovao na stihove: F. Prešerna (*Strunam*), M. Vilhara (*Slovenka, Lipa*), F. Levstika (*Dve utvi*), S. Jenka (*Naprej!, Pobratimija*), M. Špuna (*Moja zvezda*), F. Cegnara (*Na grobah, Rojakom*) i L. Tomana (*Moji sablici*). Ove kompozicije su često i rado izvođene u popularnim čitaonicama, u okviru književnih, čitalačkih večeri, jer imaju dopadljivu melodiju, jednostavan ritam i harmoniju. Već na osnovu izbora stihova za svoje prve kompozicije, jasno je da je Jenko rado komponovao na stihove poznatih pesnika.

Čitaonice u kojima su se izvodila muzička dela komponovana na stihove domaćih pesnika bila od velikog značaja za ranu recepciju slovenačke književnosti. Smatra se, naime, da je to što su stihovi mogli da se pevaju doprinelo širokoj popularnosti tadašnjeg pesničkog stvaralaštva (Vinkler 2015: 61–62). Godine 1859. je, na primer, Karel Mašek objavio

zbirku romantičarskih kompozicija za solo izvođenje na stihove Franca Prešerna (*Venec slovenskih pesem dr. Franceta Prešerna*), koja je nesumnjivo doprinela popularizaciji njegove poezije. Na sličan način su horske kompozicije Davorina Jenka u slovenačko građansko društvo uvele delo pesnika Simona Jenka, pre svega njegovu zbirku *Pesmi*, objavljenu 1865. godine. U njoj se nalazi pesme sa prevashodno ljubavnom i erotskom tematikom, ali u njoj ima i stihova sa rodoljubivim stavovima. Časopis *Slovenski glasnik* objavio je ocenu:

„Jenko je pevec svojih občutkov; vse, kar mu srce vnema, kar ga veselili ali žali, vse to vdarja v mičnih akordih na strune, da odmevajo v skladnem soglasji v vsakem čutnem sercu. Glavni predmet njegovim poezijam je sicer ljubezen, vendar je med njimi mimo erotičnih lepo število tudi tacnih, ki so navdihnjene z gorko ljubeznijo do mile domovine in ravno ti tužno-mili obrazi, te krepko-glasne budnice slovenskega duha so v resnici najlepši biserji cele bogate zbirke; želimo jim samo spretnega skladavca, in glasile se bodo, kakor se že ‘Naprej’, ‘Pobratimja’ in ‘Molitev’ v kratkem tudi une po vsem slovanskem svetu, saj so od prve do zadnje skoraj vse pripravne za petje.“<sup>1</sup> (*Slovenski glasnik*, 1. januar 1865, br. 1, 27–28)

Za „slovenački“ period stvaralaštva Davorina Jenka, veoma je značajna budnica *Naprej, zastava Slave!* koja je prvi put izvedena u Beču oktobra 1860. godine, pred ushićenim Slovencima koji su je vrlo brzo prihvatili kao svoju reprezentativnu pesmu, odnosno „narodnu himnu“. Publikacija je bila oduševljena i tekстом Simona Jenka i melodijom Davorina Jenka, a pesmu su ubrzo počeli da izvode na svečanostima, odmah posle zvanične carske himne. U ljubljanskoj Narodnoj i univerzitetškoj biblioteci čuvaju se njene obrade za brojne sastave. Treba naglasiti da je 1885. u Londonu ova kompozicija objavljena u aranžmanu za klavir sa pevanjem i tekstem na engleskom jeziku. U istoriji prevođenja sa slovenačkog jezika, ovaj prevod stihova Simona Jenka označen je kao jedan od prvih prevoda sa slovenačkog na engleski jezik (Cigoj Krstulović 2015: 83). O samom

---

<sup>1</sup> „Jenko je pesnik svojih osećanja; sve što mu budi srce, sve što ga raduje ili ga rastužuje, sve to udara po strunama u prijatnim akordima i oni odjekuju u skladnoj harmoniji u svakom osećajnom srcu. Glavna tema njegovih pesama je inače ljubav, ali se među njima, osim erotskih, nalazi i lep broj onih koje su nadahnute toplom ljubavlju prema miloj domovini i upravo ovi tužno-mili likovi, te snažno-glasne budnice slovenačkog duha, uistinu najlepši biseri cele bogate zbirke; želimo im da dobiju spretnog kompozitora pa da zvuče onako kako već glase ‘Naprej’, ‘Pobratimja’ i ‘Molitev’, odjekivaće poput njih širom slovenskog sveta, jer su od prve do poslednje sve prikladne za pevanje.“ Prev. M.Đ.

nastanku kompozicije *Naprej!* književnik Josip Stritar piše u ljubljankom časopisu *Zvon* 1870. godine:

„Naroči si besede, kakoršne si je mislil, pri rajnem Simonu Jenku. Ko dobi pesem, začne skladati, a ne more prav zadeti; večkrat jo zapiše in zopet prenareja. Česar mu nij dal trud in čas, dalo mu je ugodno tretnoje. V nečem dunajskem časniku čita, kako nekedo zabavlja slovenskemu jeziku. Sveta jeza ga zgrabi, verže časnik iz roke ter gre iz kavarne na pol glasno pojoč proti pratrau. Ko pride tja, sede, zapiše, kar je pel po poti in ‘Naprej’ je bil gotov, tak, kakoršnega imamo!“<sup>2</sup>  
(*Zvon*, 15.12.1870, br. 24, str. 387).

Prema Stritaru, dakle, stihove za kompoziciju *Naprej!* Simon Jenko napisao je na molbu Davorina Jenka, a dobra kombinacija teksta i melodije rezultovala je možda najpoznatijom slovenačkom rodoljubivom pesmom.<sup>3</sup>

Godine 1862. pred odlazak u Srbiju, Jenko je, između ostalog, objavio kompoziciju na stihove Franca Prešerna, koja se uvrstila među one njegove melodije koje se danas često smatraju narodnim. Jenko je Prešernovu poeziju i inače rado koristio za komponovanje, doprinoseći i na taj način popularizovanju njegovog opusa, a i samog slovenačkog jezika. U pitanju je pesma *Strunam*, objavljena u zbirci *Fr. Prešernove pesmi op. 3*, kasnije štampana i u brojnim drugim pesmaricama, a prevedena je i na srpski jezik. Ovu romantičarsku melodiju Jenko je upotrebio po svom dolasku u Beograd, preradivši je u duet za komad *Izbiračica* Koste Trifkovića, pod naslovom *Zujte strune miloglasne*.<sup>4</sup> Za razliku od rodoljubive *Naprej, zastava Slave!*, kompozicija *Zujte strune miloglasne* ima čisto ljubavnu tematiku.

Po dolasku u Srbiju Jenko je uspostavio saradnju sa vodećim srpskim pesnicima i piscima tog vremena, između ostalog sa Đurom Jakšićem

---

<sup>2</sup> „Poručuje tekst kakav je zamislio kod pokojnog Simona Jenka. Kad dobije stihove, počne da komponuje, ali ne može da pogodi; više puta je zapisuje i preraduje. Što mu ne dadoše trud i vreme, dade mu ono treće. U jednim bečkim novinama čita kako se neko podsmeva slovenačkom jeziku. Uхвати ga bes, baci one novine iz ruku i ode iz kafane prema Prateru, pevajući u po glasa. Kad stigne tamo sede, zapiše šta je usput pevao i ‘Naprej’ je stvoren, ovakav kakav je sad!“ Prev. M.Đ.

<sup>3</sup> O ulozi i značaju ove horske pesme videti opširnije u radu Jerneja Weissa u ovom zborniku [prim. ur.].

<sup>4</sup> Ovu kompoziciju je kasnije preradio i za muški hor, a njen razvoj i prerade su se nastavile sve do današnjih dana. Naime, *Zujte strune* podstakle su 2006. godine Anicu Sabo – kompozitoru slovenačkog porekla koja živi i stvara u Beogradu – da napiše nadahnuti aranžman za muški glas i prateće ženske vokale, flautu, violinu, violu i klavir. U prethodnih nekoliko godina kompozicija je sa uspehom izvođena u više navrata u Beogradu, Novom Sadu i Pančevu.

i Jankom Veselinovićem. Posle početnog angažmana u Pančevu, Jenko se, po dolasku u Beograd susreo sa obavezama koje su za njega, ali i za celokupnu beogradsku javnost bile nove – formiranjem pozorišnog repertoara. Postavši dirigent Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta, Jenko se suočio sa teškoćama koje su uticale na njegovo kompozitorsko stvaralaštvo: s jedne strane je svoje kompozicije morao prilagoditi mogućnostima tada neveštih pevača, a sa druge strane je izbor dela prilagođavao ukusu publike, nenavikle na nove tendencije i savremene muzičke pravce. Srpska književnost tog vremena nije obilovala dramskim tekstovima pogodnim za izvođenje, tako da je Jenko preradio i prilagodio brojna dela stranih, tada popularnih. autora. Tako se u njegovom opusu nalaze melodije koje je napisao na tekstove Šekspira, Bomaršea, Getea, Igoa, Verna, Šilera i drugih svetski priznatih književnih autora.

Kako svedoče biografii, Jenko je svoj rad u Srbiji započeo kao horovođa Srpskog crkvenog pevačkog društva 1863. godine u Pančevu, gde je najverovatnije došao sa preporukom Kornelija Stankovića. Dve godine kasnije, 1865. postaje dirigent Beogradskog pevačkog društva i uključuje se u kulturni život prestonice, upravo u periodu burnih događaja u okviru formiranja njenog novog identiteta. Promene i nove tendencije nisu zabeležene samo u različitim granama umetnosti nego i u svakodnevnim navikama stanovnika Beograda vezanim za kulturna događanja: razvijaju se pozorišta i u njih se sve češće i radije odlazi, postupno se formira tradicija negovanja muzike u pozorišnim komadima, osnivaju se pevačka društva i horovi u čijem radu stanovništvo rado učestvuje i vremenom se navikava na disciplinu koja je neophodna za funkcionisanje svih ovih institucija. U pozorištu su najpopularniji bili upravo „komadi s pevanjem“, a postojanje pevačkih društava i horova uslovalo je potrebu za pisanjem odgovarajućih kompozicija, koje često nastaju na osnovu književnih tekstova povezanih sa motivima, događajima i ličnostima značajnim za srpsku istoriju.

Kao autor muzike za 102 dramska dela i ogromnog broja horskih i solo pesama (Križnar 2015: 156–160), Davorin Jenko u srpskoj muzici zauzima istaknuto mesto. Među naslovima njegovih muzičkoscenskih opusa posebno se izdvaja *Vračara*, delo koje se smatra prvom srpskom operetom. *Vračara* ili *Baba Hrka* napisana je u tri čina i često je izvođena u srpskim, ne samo beogradskim. pozorištima. Libreto je napisao rumunski pisac Matei Milo, a na srpski ga je preveo Vasilije Živanović, koji je nekoliko godina službovao u Bukureštu, gde se i upoznao sa ovom operetom. Radnja je u originalu smeštena u Rumuniju, a Živanović je u prevodu radnju smestio u istočnu Srbiju, čime je opereta posrbljena. Tematika operete je ljubavna, a ima i elemenata magičnog, jer se pojavljuju vračara Hrka, a

zatim i anđeo čuvar koji spašava devojkicu od nesrećne udaje. Libreto sadrži dvadeset muzičkih tačaka, a štampan je u više navrata. Komad je na srpskom jeziku prvi put izveden 21. aprila 1882. u Kraljevskom srpskom narodnom pozorištu u Beogradu, a kritika je, između ostalog, zabeležila da Jenkova opereta odiše narodnim duhom i da su melodije iz nje rado pevane (*Srbadija, časopis za zabavu i nauku*, 15. maj 1882, 515–517).

Među najpoznatija Jenkova dela spada još i komad *Pribislav i Božana*, ocenjen kao Jenkov najuspešniji komad, a posebno istupaju uvertire pod naslovima *Kosovo*, *Milan*, *Srpkinja* i *Aleksandar*. Često izvođena krajem XIX veka i početkom XX, ova dela su ne samo obeležila beogradski pozorišni repertoar, već su ostvarila značajan uticaj na stvaralaštvo srpskih kompozitora. U kontekstu ovih činjenica, posebno je zanimljivo to što je neke od najznačajnijih tema srpske istorije svojom muzikom ovekovečio jedan Slovenac.

Ime Davorina Jenka je danas svakako najpoznatije zbog činjenice da je on autor melodije na stihove Jovana Đorđevića, *Bože pravde*, pesme koja je proglašena zvaničnom srpskom himnom. Pesmu *Bože pravde* Jenko je komponovao 1872. godine kao finalni deo komada s pevanjem *Markova sablja*. Komad je bio naručen za proslavu punoletstva Milana Obrenovića i posle premijernog izvođenja u Narodnom pozorištu postala je veoma popularna. Prilikom proglašenja Kraljevine Srbije 22. februara 1882. pesma *Bože pravde* izvedena je kao državna himna, uz mala prilagodavanja teksta za ove potrebe (Marinković 2009 : 47). Iako je 1903. raspisan zvanični konkurs za novu srpsku himnu na kojem su izabrani stihovi Alekse Šantića *Bože, na polja zemlje ove*, Jenkova melodija i Đorđevićevi stihovi su bili toliko popularni, da je kralj Petar Karadorđević 1909. godine izdao ukaz o prihvatanju pesme *Bože, pravde* za srpsku himnu. U periodu postojanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, postojale su tri himne: srpska je i dalje bila *Bože pravde*, hrvatska – *Lijepa naša*, a slovenačka – *Naprej, zastava Slave!*. Jenko je, dakle, bio autor melodija dveju himni u periodu Kraljevine SHS: srpske i slovenačke. Tokom postojanja SFRJ zvanična himna je bila *Hej, Sloveni*, ali po raspadu zajedničke države i formiranju novih država na ovim prostorima, pesma *Bože pravde* je članom 7 Ustava Republike Srbije iz 2006. godine proglašena zvaničnom himnom Republike Srbije.

U kulturnom životu Beograda u drugoj polovini XIX veka formirala su se pevačka društva i bilo je popularno da se u njih učlanjuju pevači-amateri. Za njih su stoga pisane jednostavnije kompozicije, koje su često počivale na folklornoj tradiciji, često sa jasnom i razumljivom rodoljubivom porukom. Ove pesme nastale u periodu romantizma značajno su

učestvovala u formiranju nacionalne svesti. Od pesama takvog karaktera od Jenkovih su najpoznatije *Sabljo moja dimiščijo*, *Što čutiš Srbije tužni*, *Dvori Davorovi*, *Dunte vetri* i slične. Jenko je sarađivao sa poznatim pesnicima i piscima, njegovim savremenikima i pisao muziku na njihove tekstove – pored već navedenih, valja pomenuti delo *Seoba Srbalja* na tekst Đure Jakšića i *Dido* na tekst Janka Veselinovića (Sabo 2012: 2).

Kompozicije Davorina Jenka izvođene su i prigodno – na primer u okviru programa posvećenog pesniku Vojislavu Iliću, kad je izvedeno delo *Smrt Periklova*, ili, pak, kad je na dan sahrane Stevana Sremca, 15. avgusta 1906. izvedena *Ivkova slava* za koju je muziku napisao Davorin Jenko (Stevanović 2015: 106).

Davorin Jenko bio je talentovani kompozitor, melodije koje je napisao ostale su upamćene, a mnoge od njih, poput pesme *Ukor* – komponovane na stihove Branka Radičevića, postale su u toj meri popularne da se već dugo smatraju izvorno narodnim. Popis Jenkovih dela svedoči o tome da je ovaj neobično plodan kompozitor najčešće pisao na stihove poznatih književnih stvaralaca, utičući na taj način i na promociju književnih stvaralaca i njihovih dela.

Osim Davorina Jenka, u Srbiji je ostavilo traga i stvaralaštvo drugih kompozitora i muzičara slovenačkog porekla, među kojima su osobito značajni Mihovil Logar (1902–1998), Zlatan Vauda (1923–2010) i Anica Sabo (1954). Za svo četvoro pomenutih kompozitora može se reći da je njihov opus obeležen kompozicijama nastalim na književnim osnovama (Đukanović 2015: 114–118). Stvaralaštvo Mihovila Logara je obeleženo optimizmom, vedrinom i duhovitošću, a o povezanosti sa književnošću između ostalog svedoče naslovi Logarevih opera: *Četiri scene iz Šekspira* (1931), *Sablazan u dolini Šentflorjanskoj* (1938), *Pokondirena tikva* (1954), i *Četrdeset prva* (1959). Zlatan Vauda je, na primer, jedno od svojih najznačajnijih dela, dečju operu *Ježeva kućica* (1957) komponovao na tekst Branka Ćopića. Vauda je pisao i na stihove Alenke Glazer – *Gugalice* i *Mladinski zbori*, a njegov opus često se bazira na folklornoj tradiciji, bilo da je u pitanju komponovanje na stihove i motive iz narodne tradicije, bilo da su u pitanju obrade izvornih narodnih melodija. Kompozitorica Anica Sabo nastavlja ovu tradiciju povezivanja muzike i književnosti, pa se u njenom opusu mogu naći dela inspirisana savremenom slovenačkom književnošću. Na osnovu trilogije Bojana Meserka Anica Sabo napisala je kompoziciju *Sanjališće* (2010), na stihove pesme Barbare Korun *Nikomur ne povem* napisala je kompoziciju *Ne povem* (2010) za mešoviti hor, flautu, violinu, violu i violončelo, a na stihove Miroslava Košute *Nasmeh v temi* i Milana Dekleve *Besede strah ni več v slovarju* komponovala je ka-

merno delo *Nasmeh v slovarju* (2013) neuobičajenog sastava, za violistu, recitatora i flautu.

Kompozitori slovenačkog porekla nesumnjivo su uticali na razvoj umetničke muzike u Srbiji, a najuticajniji među njima je svakako bio Davorin Jenko. Njegovo ime je duboko urezano u istoriju srpske muzike, a za njegovo delo se sa sigurnošću može reći da i dalje živi, ne samo kod poznavalaca muzičke umetnosti, nego i kod najšire publike. Svojim stvaralaštvom Davorin Jenko je povezoao dve muzičke tradicije – slovenačku i srpsku, promovišući istovremeno kroz svoje muzičko stvaralaštvo književnosti ova dva naroda i približavajući publici dela svetskih pisaca.

## REFERENCE

Vinkler, J. (2015) „Pesniki in njihovi (ne)zdravi otroci“ u G. Januš i F. Križnar (ur.) *Davorin Jenko*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

Đukanović, M. (2015) *Poglavlja iz slovenačke kulture*. Beograd: Filološki fakultet. [Cir.]

Križnar, F. (2015) „Popis del – bibliografski pregled kompozicij Davorina Jenka / Poskus bibliografije“ u G. Januš i F. Križnar (ur.) *Davorin Jenko*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

Marinković, S. (2009) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [Cir.]

Mahkota, K. (1935) „Davorin Jenko“. Izdal odbor za proslavo 100 letnice rojstva Davorina Jenka v Dvorjeh pri Cerkljah. Ljubljana: Komisionalna založba Glasbene Matice v Ljubljani.

Sabo, A. (2012). *Kompozitori slovenačkog porekla u Srbiji*. Beograd: Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine. [Cir.]

Stevanović, J. (2015) „Davorin Jenko u repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu“, u G. Januš i F. Križnar (ur.) *Davorin Jenko*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

Cigoj Krstulović, N. (2015) „Davorin Jenko in Glasbena matica: prispevek k zgodovini recepcije“ u G. Januš i F. Križnar (ur.) *Davorin Jenko*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

*Literarne teme v skladbah Davorina Jenka*  
(Povzetek)

Med najuglednejšimi imeni beograjske intelektualne elite v drugi polovici XIX stoletja je ime Davorina Jenka, ki je bil visoko cenjen, tako v srbskih kot v slovenskih kulturnih krogih, o čemer priča njegovo članstvo v Srbskem učenem društvu in Srbski kraljevi akademiji, izbran pa je bil tudi za častnega člana Glasbene matice v Ljubljani. Jenko v srbski glasbi zavzema pomembno mesto kot avtor glasbe za številne gledališke predstave, pogosto izvajane na koncu XIX. in začetku XX. stoletja. Ta dela so zaznamovala beograjski gledališki repertoar, bistveno so vplivala na ustvarjanje srbskih skladateljev in so opazno sodelovala v ustvarjanju narodne zavesti. Poseben prispevek Davorina Jenka glasbeni umetnosti v Srbiji v drugi polovici XIX. stoletja je razviden iz pisanja tako imenovanih predstav s petjem, njegovo delo pa pogosto temelji na književnih temah. Še v času študija na Dunaju je Jenko skladal na verze Simona Jenka, Miroslava Vilharja, ter na verze največjega slovenskega pesnika, Franceta Prešerna. Po prihodu v Srbijo je Jenko vzpostavil sodelovanje z vodilnimi srbskimi pesniki tega časa, med drugim z Đuro Jakšićem in Jankom Veselinovićem, v njegovem opusu pa so skladbe, ki jih je napisal ne samo na verze domačih, srbskih in slovenskih avtorjev, temveč tudi na verze pomembnih svetovnih književnikov.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, slovenski skladatelji, Slovenci v Srbiji

*Literary Themes in Davorin Jenko's Compositions*  
(Summary)

Among some of the most important names of Belgrade's intellectual elite in the second half of the 19th century, one finds the name of Davorin Jenko, highly respected in both Serbian and Slovenian cultural spheres, as he was a member of the most prestigious Serbian and Slovenian institutions – Serbian Learned Society (Srpsko učeno društvo), Serbian Royal Academy (Srpska Kraljevska akademija) and of the Slovene Music Society (Glazbena matica) in Ljubljana. In the Serbian world of music Jenko holds an important place, as a composer of numerous theater music compositions, very popular during the turn-of-the-century period. These pieces



marked Belgrade's theater repertoire, had a strong influence on opuses of other Serbian composers and were very important for the process of forming the idea of (Serbian) nation. A special contribution given by Davorin Jenko in this field can be found in the so-called "komad s pevanjem" (play with singing); thus, it should be emphasized that most of Jenko's compositions are based on a literary text. During his studies in Vienna, he often used verses of Simon Jenko, Miroslav Vihlar as well as those of Slovenia's greatest poet – France Prešeren. After moving to Serbia, Jenko began his collaboration with leading Serbian poets of his time – Đura Jakšić and Janko Veselinović, e.g., composing also numerous works based on, or inspired by texts of many leading or popular Slovenian, Slavonic and European writers.

**Key words:** Davorin Jenko, Slovenian composers, Slovenes in Serbia

KATARINA TOMAŠEVIĆ

KAKO JE O DAVORINU JENKU  
PISAO DRAGOTIN CVETKO.  
PRILOG PROUČAVANJU SLOVENAČKO-SRPSKIH  
MUZIKOLOŠKIH VEZA U DOBA FNRJ<sup>1</sup>

U obimnom i značajnom opusu Dragotina Cvetka (1911–1993)<sup>2</sup> – osnivača slovenačke i jedne od vodećih figura jugoslovenske muzikologije – istraživanja vezana za život i rad Davorina Jenka (1835–1914) imala su posebno mesto, označavajući svojevrsnu prekretnicu ka polju muzičke istoriografije kao budućem i trajnom opredeljenju autora. Ako je težište Cvetkove ukupne pažnje bilo usmereno pre svega ka doprinosima istoriji

---

<sup>1</sup> Ova studija je rezultat istraživanja u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004). Projekat izvodi Muzikološki institut SANU u Beogradu, a finansira ga Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Vlade Republike Srbije.

<sup>2</sup> Dragotin Cvetko, kompozitor i muzikolog, diplomirao je 1936. na Fakultetu umetnosti Univerziteta u Ljubljani i sledeće godine na Konzervatorijumu u istom gradu. Studije kompozicije zaokružio je u Pragu, da bi 1938. doktorirao u Ljubljani s disertacijom *Problem občeга muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja* [Problem opšteg muzičkog vaspitanja i edukacije]. Iste godine počeo je da radi na ljubljanskoj Muzičkoj akademiji, gde je – posle učešća u Drugom svetskom ratu na strani antifašističkog partizanskog pokreta – predavao do 1962, stekavši sva akademska zvanja, od asistenta do redovnog profesora. Iste, 1962. g. osnovao je Katedru za muzikologiju pri ljubljanskom Univerzitetu, gde je, osim što je predavao istoriju slovenačke i svetske muzike, obavljao i dužnost šefa odseka, a jedno vreme (1970–1972) i rektora Univerziteta umetnosti. Njegovom zaslugom, 1965. pokrenut je međunarodni naučni časopis *Muzikološki zbornik*, a od početka 70-ih je intenzivno radio i na osnivanju Muzikološkog instituta pri Slovenačkoj akademiji nauka i umetnosti, čiji je prvi direktor postao 1980. Zahvaljujući istaknutoj poziciji u slovenačkim i jugoslovenskim muzikološkim krugovima, bio je mentor mnogobrojnim doktorandima iz Ljubljane, ali i iz svih centara bivše Jugoslavije (popis doktorskih teza rađenih pod Cvetkovim mentorstvom videti u: M. Kakole i M. Zupančič 2012: 233–235). G. 1982 izabran je za profesora emeritusa. Aktivan i na međunarodnoj muzikološkoj sceni, od 1967–1972. bio je potpredsednik Međunarodnog muzikološkog društva (International Musicological Society). Dopisni član Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU) postao je 1968, dve godine kasnije i redovni član Slovenačke Akademije (SAZU), da bi 1979. bio izabran i za dopisnog člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (JAZU) i počasnog člana Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu. Za ukupan doprinos bio je odlikovan najvišim slovenačkim (Prešerenova nagrada, 1961; Kidričova nagrada, 1988), jugoslovenskim (nagrada Antifašističkog veća narodnog oslobođenja Jugoslavije – AVNOJ-a, 1982) i međunarodnim priznanjima (Herderova nagrada, 1972).

slovenačke muzike, tj. muzike na tlu Slovenije<sup>3</sup>, rad na monografiji o Davorinu Jenku, uglednom kompozitoru i dirigentu koji je najplodnije godine svog rada ugradio u tokove srpske muzike romantičarskog doba, podstakao je nove, šire perspektive Cvetkovih pogleda. Oni su, između ostalog, zahtevali i komparativna sagledavanja društveno-istorijskih, političkih, kulturnih i umetničkih tokova slovenačke i srpske muzike na prelazu XIX i XX veka, u decenijama koje su za oba naroda imale smisao epohe konstruisanja nacionalnih identiteta.

Nakon ranih spisateljskih godina posvećenih problemima opšte muzičke pedagogije (Cvetko 1938), kao i nakon svog prvog objavljenog monografskog dela o kompozitoru Risti Savinu (Cvetko 1949)<sup>4</sup>, Dragotin Cvetko je već prvih godina posle Drugog svetskog rata bio afirmisan u Sloveniji kao neumoran radnik, jedan od najagilnijih i najambicioznijih muzikologa, takođe i kao vodeći profesor ljubljanske Muzičke akademije. Već početkom pedesetih godina razmišljajući o osnivanju Odseka za muzikologiju u Ljubljani, prvog te vrste u socijalističkoj Jugoslaviji, Cvetko je, aktivan u Udruženju kompozitora i mnogobrojnim forumima u kojima se raspravljalo o reformi muzičkog školstva u novoj državi, s posvećenom pažnjom održavao kontakte i pratio aktivnosti kolega iz drugih jugoslovenskih centara, posebno iz Beograda.<sup>5</sup> A u Beogradu je, na inicijativu Petra Konjovića (1883–1971), već 1948. godine, pri Srpskoj akademiji nauka bio osnovan i prvi Muzikološki institut na Balkanu.<sup>6</sup>

O prirodi bliskog, toplog prijateljskog odnosa, kao i o dubokom profesionalnom razumevanju između Dragotina Cvetka i Petra Konjovića posvedočiće još mnogobrojni detalji u ovom radu. Za početak, osvrnućemo se na okolnosti koje su dovele do nastanka prve, za sada i jedine

---

3 Kompletnu bibliografiju radova D. Cvetka videti u: Sivec 1991, 5–34.

4 U prevodu na srpskohrvatski monografija je objavljena u Beogradu, u izdanju Nolit (Cvetko 1958).

5 Iz Cvetkovog pisma Konjoviću od 4. maja 1950. doznaje se da ga je veoma bila uznemirila mogućnost sprovođenja „centralizacije muzikologije” u FNRJ, i to sa Beogradom kao centrom, za koju se, navodno, zalagao Marko Tajčević (1900–1984). Prema informacijama koje su do Cvetka dospele – a koje su uključivale i Tajčevićev mogući stav prema kome odsek u Ljubljani nije neophodan – postojao je, čini se, plan da Muzička akademija angažuje dr Dragana Plamenca, koji bi se, u cilju zasnivanja beogradskog Odseka, vratio iz Nju Jorka. U svom odgovoru od 10. maja, zanimljivog, između ostalog i što oslikava Konjovićevo izrazito nezadovoljstvo povodom slabe podrške kolega s Muzičke akademije za rad Instituta, Konjović nagoveštava da će „govoriti” s Tajčevićem kada ga bude sreo. (Bedina 2007: 29–30)

6 O osnivanju Muzikološkog instituta SANU, Konjovićevom doprinosu i njegovoj ulozi u zacrtavanju prvih programskih planova i ciljeva rada Instituta upor. Petrović 2010: 11–17 [Cir.] i/ ili Petrović 2010: 35–52.

monografije posvećene Davorinu Jenku, knjige koja i dan danas, više od šest decenija nakon prvog izdanja na (tada) srpskohrvatskom jeziku, na ćirilичnom pismu<sup>7</sup>, predstavlja nezaobilazno polazno štivo za upoznavanje sa osnovnom Jenkovom biografijom i raznolikim oblicima delovanja ovog istaknutog stvaraoca čijim je doprinosima posvećen i naš zbornik. Obilje do sada nepoznatih ili sasvim malo poznatih detalja sadržani su u obimnoj, izuzetno zanimljivoj prepisci visoko dokumentarne vrednosti između Cvetka i Konjovića, objavljenoj zaslugom muzikologa dr Katarine Bedine 2007. godine.<sup>8</sup> (Bedina 2007) Prepiska obuhvata ukupno 267 pisama iz perioda od 1949. do 1967. godine, svedočeci do u detalja ne samo o hronologiji Cvetkovih aktivnosti na prikupljanju, obradi građe za monografiju i samog procesa pisanja, potom i o izdavačkim i, naročito – finansijskim teškoćama, već i o Konjovićeovom sugestivnom doprinosu oblikovanju metodoloških polazišta istraživanja. Od posebne vrednosti su pasaži pisama koji govore o složenim odnosima unutar jugoslovenskog muzikološkog „esnafa” u prvim godinama stasavanja nauke o muzici kao zasebne discipline. Ovaj rad, međutim, nema i ne može imati za cilj da iscrpno analizira sva spomenuta pitanja i probleme apostrofirane u prepisci, te će okosnicu izlaganja upravo činiti „priča” o putevima nastanka monografije o Jenku, kao prvom konkretnom rezultatu slovenačko-srpskih muzikoloških veza u periodu FNR Jugoslavije.

---

7 Originalni spis D. Cvetko pisao je na slovenačkom jeziku; za prevod na srpskohrvatski autor je angažovao dr Milana Rakočevića (1914–1983), profesora Univerziteta u Ljubljani, filozofa, književnika i uglednog književnog prevodioca (prvo izdanje *Gorskog vijenca* P.P. Njegoša na slovenačkom objavljeno je u njegovom prevodu). Prvo Cvetkovo slovenačko izdanje monografije o Jenku – praktično izvorni autorov rukopis, objavljen je već 1955. (Cvetko 1955); još jedanput, u nešto korigovanoj verziji, prilagođenoj ediciji „Znameniti Slovenci”, Cvetko će se Jenku vratiti posle pune tri decenije od objavljivanja prvog izdanja (Cvetko 1980). U međuvremenu, o Davorinu Jenku će pisati najpre u okviru istorije muzike u Sloveniji (Cvetko 1962: 450–452, 485, 595–604 et passim), u istoj publikaciji (Andreis, Cvetko i Đurić-Klajn 1962) u kojoj je Stana Đurić-Klajn posvetila zaseban odeljak Jenkovom doprinosu razvoju srpske muzičke kulture (Đurić-Klajn 1962: 595–604; videti i Đurić-Klajn 1971), a potom, vrlo sažeto, i u okviru poglavlja „Razdoblje razgranatog romantizma” u monografiji *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* (Cvetko 1981; videti u izdanju prevedenom na srpskohrvatski: Cvetko 1984: 209–210). Promene koje se mogu učiti u Cvetkovim interpretacijama Jenkove uloge i značaja u muzičkom životu epohe, kao i izvestan otklon od prvobitnog izričito afirmativnog isticanja Jenkove panslavističke misije, mogli bi biti predmet posebne studije.

8 Kako je Bedinina knjiga jedina autorkina bibliografska jedinica u popisu referenci, u narednim parentezama navodićemo samo broj relevantne/ih stranice/a. Prim. ur.

\*\*\*

Ukoliko je suditi na osnovu temeljnih proučavanja Katarine Bedine, čini se da se prvi susret između Petra Konjovića i Dragotina Cvetka zbio još u jesen, 1939. godine, kada je Cvetko držao predavanje na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu (Bedina: 8). Bila je to godina u kojoj je Cvetko već objavio spomenutu monografiju o Risti Savinu i koja ga je, u Konjovićevim očima, desetak godina kasnije, visoko kvalifikovala kao spisatelja „skrupulozne naučne metode”, te kao i kandidata za rad „na krupnijem” projektu tek osnovanog Muzikološkog instituta SAN. „Mi, na žalost, nemamo još naučnih radnika, u oblasti muzike, koji bi s toliko akribije radili na izgrađivanju srpske muzičke kulture” – požalio se Konjović Cvetku u pismu od 26. oktobra 1949.<sup>9</sup> „Čuo sam od Stane Klajn i Živkovića da Vam trebaju podaci o istoriji muzike kod Srba. To me je navelo na misao da bi, možda, bilo i za Vas koristno i za nas svakako da dođete na jedno mesec dana ili dva u Beograd, u naš Institut pa da Vam se stave na raspolaganje izvori i podaci koji bi Vam omogućili pogled u muzičko stvaralaštvo kod Srba. Jedna *objektivna i kritička studija, baš sa strane jednog Slovenca*, doprinela bi mnogo *zajedničkoj* (podv. K.T.) kulturnoj stvari”,<sup>10</sup> bio je prvi Konjovićev, (pre)ambicioznan predlog, utemeljen, dakako, u ideologiji jugoslovenstva prilagođenoj novim okvirima. Za njim je, međutim, odmah usledilo i pitanje: „ (...) a Davorin Jenko? Zar Vas ta tema ne privlači?” (Bedina: 12–13)

Na osnovu Cvetkovog promptnog odgovora od 4. novembra – a mora se i ovom prilikom konstatovati da je u korespondenciji bio izuzetno ažuran i efikasan! – jasno je da se ovaj datum može smatrati i nultom tačkom početka rada na monografiji koja će se, tri godine kasnije, u izdanju SAN i Muzikološkog instituta, pojaviti pod imenom *Davorin Jenko i njegovo doba*. Iako je sam Cvetko insistirao da se rad na monografiji odvija „u punoj diskreciji” (Bedina: 11), pokazalo se, međutim, da je do momenta objavljivanja rukopisa trebalo preći dug istraživački put, na kome su autoru, pored Konjovića, kao i uz njegov odlučni podstrek, nesebično

---

<sup>9</sup> Analizom sadržaja pisama ustanovili smo da je ovo Konjovićevo pismo pogrešno datirano sa 26. novembrom 1949, dok je evidentno da je pisano mesec dana ranije, 26. oktobra.

<sup>10</sup> Obimnu prepisku između Cvetka i Konjovića K. Bedina je priređivala za štampu na osnovu rukopisa pisama. Ne samo zbog katkad teške čitljivosti rukopisa, već i zbog Cvetkove, ali i autorkine nesigurnosti u vladanju srpskim jezikom, u objavljenom izdanju su se potkrale mnogobrojne jezičke omaške, koje, ipak, ne predstavljaju prepreku za puno razumevanje sadržaja korespondencije. U navođenju fragmenata, u ovom radu smo se opredelili da najgrublje omaške korigujemo, a radi ekonomičnosti – bez upućivanja na izvornu grafiju.

pomagali i saradnici Muzikološkog instituta, na prvom mestu u to vreme asistent Stojan Lazarević (1914–1989) i Stana Đurić-Klajn (1905–1986), ali i kolege-istoričari, poput Mihovila Tomandla (1894–1963) – saradnika Istorijiskog instituta SAN, vrsnog eksperta za istoriju Pančeva i pozorišta u Vojvodini i autora *Spomenice Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva* (Tomandl 1938), sa kojim je Davorin Jenko još daleke, 1862/3. bio započeo svoju uspešnu karijeru među Srbima.

S velikim entuzijazmom i elanom pristupio je Dragotin Cvetko već dogovorenom zadatku; u svom dotadašnjem radu, već se Jenkom, kao „interesantnim muzičkim radnikom (...) podrobno bavio”, te bi mu, pored dodatnih proučavanja građe u Ljubljani (koje je, kasnije će konstatovati, bilo malo! /Bedina: 42/), veoma značilo da se bliže upozna i sa izvorima u Beogradu. Razume se, od najvećeg značaja bio bi mu barem šestonedeljni boravak pri Institutu, što je odmah naišlo na Konjovićevu punu podršku. Da bi, međutim, njegov rad u Beogradu bio što efikasniji, Cvetko je već unapred molio da mu se pripremi opsežan materijal.<sup>11</sup> Pošto je termin boravka nekoliko meseci bio stalno, s opravdanim razlozima odlagan, Cvetko je u Sloveniji radio na rukopisu da bi ga, najzad, kako je tada procenio – „kao završen rad” poslao na Konjovićevu i adresu Instituta 24. januara 1951, očekujući da će u toku iste godine biti i objavljen. (Bedina: 69) Sadržaj ovog spisa nije nam poznat, ali je, na osnovu potonjih događaja, nedvosmisleno jasno da se autor, po konačnom dolasku u Beograd (17. februara 1951), suočio sa neophodnošću krupnih dopuna i revizije. O obimu zahvata doznajemo na osnovu pisama koja su usledila po Cvetkovom povratku u Sloveniju.<sup>12</sup>

Nakon dvonedeljne, intenzivno radne posete Beogradu, Cvetko je i sâm, sa svoje strane, zaključio da mora obaviti dodatna istraživanja: trebalo je da se, najpre, susretne sa sestrom Vele Nigrinove (Bedina: 78), te da prouči građu u Ljubljani (arhivu Glasbene i Slovenske Matice), Trstu i Beču. (Bedina: 75) Kako se, međutim, iz prepiske doznajemo, planirano putovanje u Beč nije do kraja rada na monografiji realizovalo, pre svega zbog izostanka finansijske podrške (Bedina: 131,135), Cvetko

---

<sup>11</sup> Navodimo ovde fragment pisma od 26. juna 1950: „Konkretno bi želeo sledeće: kompozicije originalne, u koliko postoje kod Vas, korespondencija, štampa iz ovih vremena i sva literatura na srpskom, koja i u koliko se odnosi na Jenka, njegov rukopisni teoretski material, literatura iz koje bi mogao upoznati uvete, pod kojima se razvijalo beogradsko narodno pozorište i čitav srpski kulturni život razdoblja između 1860–1914. Molim Vas lepo, razmislite o tome, šta sve bi došlo u obzir, šta bi bilo moguće dobiti, na šta sam moguće zaboravio i koliko bi trebalo po Vašem mišljenju vremena, da dobro prostudiram ovaj material.” (Bedina: 39)

<sup>12</sup> Prvo naredno Cvetkovo pismo Konjoviću je datirano s 4. martom 1951. (Bedina: 75)

je ipak do izvesnih interesantnih podataka o Jenkovim bečkim godinama došao tokom juna 1951, i to zahvaljujući ljubaznom angažovanju kolege Františka Zagibe (1912–1977). (Bedina: 93)

Podsticaje za dopunski rad, autor je, međutim, već bio poneo iz susreta i saradnje s beogradskim kolegama u Institutu. Osvrnimo se najpre na sugestije samog Konjovića, koji je od Cvetka eksplicitno očekivao da u monografiji osvetli, kako piše, „jedan od najvažnijih perioda jugoslovenskog razvoja i kulturnopolitičkog zbližavanja”, vreme u kome se u Beču „(...) još od Kopitara i Vuka – počeo intenzivno razvijati zametak jedne nove i mlade snage jednog novog i mladog naroda, fantastično skoro rasparčanog od ‘Triglava do Soluna’ – da već danas bude, može se reći, celom svetu jasno, kako se tu radi o narodu – ja namerno neću da kažem o ‘narodima’ – koji ima odista čime da se predstavi u zajednici kulturnih naroda.”<sup>13</sup> Ako je ovim očekivanjem nedvosmisleno potvrdio svoje davnašnje zalaganje za afirmaciju *jugoslovenstva*<sup>14</sup>, koju, moguće je, u Cvetkovom prvobitnom rukopisu nije u dovoljnoj meri prepoznao, u jednom narednom fragmentu Konjović otvoreno skreće autorovu pažnju na neophodnost verodostojnog tumačenja istorijskih i političkih prilika u kulturnoj istoriji Srba Jenkovog doba, koje je, prema Konjovićevim gledištima, bilo turbulentno i imalo „dva vida: u Vojvodini i u Srbiji. (...) Bilo bi pravo čudo, kada bi se moglo utvrditi da je Jenko, kroz tako dug period vremena među Srbima (...) stajao po strani, politički intaktan (...). U prilog tome išlo bi možda i to što je relativno rano biran (...) za člana Kraljevske akademije nauka.”<sup>15</sup> Eksplicitno, ili posredno, upravo je Konjović, dakle, bio taj koji je podstakao Cvetka na šire poglede i temeljnije uvide u fenomen *panslavizma* kao proto-jugoslovenske ideje (Tomašević 2017: 230), koja je još od bečkih dana postala trajni Jenkov izbor, kao i na sveobuhvatnije proučavanje Jenkove pozicije u društveno-političkom kontekstu epohe.

Konjovićev doprinos finalnoj verziji Cvetkovog rukopisa ne može se preceniti, pogotovo ne kada je reč o velikom autoritetu zahvaljujući kome je za potrebe dodatnog, fundamentalnog proučavanja građe u punoj meri angažovao kapacitete pojedinih saradnika Instituta. Na prvom mestu reč je o Stojanu Lazareviću, za koga se slobodno može reći da je vremenom postao Cvetkova „desna ruka” u zahtevnim, često i neizvesnim arhivskim istraživanjima, kao i pregledu i sabiranju podataka iz nemalog korpusa

---

13 Videti pismo od 28. marta 1951. g. (Bedina: 81)

14 O Konjovićevom *jugoslovenstvu* videti Tomašević 2014.

15 Videti pismo od 21. jula 1951. g. (Bedina: 100)

srpske štampe Jenkovog doba. Da bi bio siguran da će Lazarević „ovaj tehnički posao” obaviti „što više savesno” i brzo (jer, „tako će se gubiti puno manje vremena” nego da autor lično istu građu pregleda!), Cvetko je uredno obavestavao i Konjovića o svim zadacima koje je poveravao mladom kolegi u Beogradu. Očekivao je, a u tome je bio i u pravu, da će Konjović brižljivo nadzirati tok i tempo Lazarevićevog rada. (Bedina: 81) Samo jedan pogled na početni spisak očekivanih zaduženja dovoljan je da ukaže na obim i značaj istraživačkog doprinosa Stojana Lazarevića u pripremi monografije o Davorinu Jenku.<sup>16</sup> Nema sumnje da je Cvetko bio duboko svestan neprocenjivo značajne i velike pomoći koju mu je Lazarević nesebično pružao<sup>17</sup>, verovatno ni ne očekujući bilo šta za uzvrat;

---

16 Već u prvom pismu po povratku iz Beograda u Ljubljanu, Cvetko beleži: „Ovaj moj rad u Beogradu ipak je u glavnom ispunio, što ste hteli i Vi i ja, i sada imam još samo *sitnije stvari* (podv. K.T.) (...), za koje molim Vašu pomoć (...).” U nastavku sledi popis očekivanja: „1.) Pregled arhive Beogradskog pevačkog društva. Molio bi, da kažete g. Lazareviću, da čitko s latinicom ispiše sve, što se odnosi na Jenka u bilo kakvom pogledu, pa svugdje napiše i izvor, t.j. broj arhive. (...) A neka pregleda i ostalo, pa sastavi spisak Jenkovih kompozicija, koje imade Društvo. Možda bi mogao po time videti dal se slažu sa ovima, koja ja već poznajem ili su uopšte poznate i zabeležene; možda bi iz toga na temelju komparacije video još koju nepoznatu. Molim Vas, da g. Lazarević obavi ovaj tehnički posao što više savesno. (...) 2.) Pregled „Srpskih novina” od 1865 – incl. 1902. Oni, koji će to raditi (najzad je i taj zadatak pripao Lazareviću! Prim. K. T. V. Bedina: 86), neka izvuče opet sve, što se odnosi na Jenka, opet sa tačnom oznakom izvora kod svake stvari, i to godinu, broj i stranu časopisa. U pogledu godine tačno, naprimer (sic!): 1865, XV itd. ...; 3.) Ovaj intervju sa g. Pokornom; 4.) Ako je moguće obaviti registraciju „Pozorišta”, u koliko se odnosi na Jenka, da bi ja imao lakši tehnički posao, kad ću u Novi Sad. (Posle prvog, dvonedeljnog boravka u Beogradu, krajem februara i početkom marta 1951, Cvetko više nije bio u mogućnosti da lično produži svoja istraživanja u Srbiji. Prim. K.T.)” U završnici pisma, Cvetko, najzad, definiše i očekivanu dinamiku rada: „Za arhivu Prvog beogradskog pevačkog društva ja bih molio, da je dobijem, t.j. material u toku ovog meseca (mart 1951), sve ostalo u toku aprila.” Najzad, Cvetko u nastavku piše: „Svakako biće mi potrebne kakve sitnice, a biću tako slobodan, da Vam se obratim, da bi dobio material što potpuniji. Preporučujem se i za fotografije ovoga, što je učinjeno u Pozorištu (to će Vam dati g. Milosavljević), i što sam se dogovorio sa Lazarevićem i Stanom.” Cvetko je, dakako, svestan da Konjoviću i saradnicima Instituta čini „puno rada s time, što bih mogao učiniti i sam. Ali bi sa ovim *tehničkim poslom izgubio mnogo vremena* (podv. K.T.)” (Bedina: 75). Da je Cvetko pomoć saradnika u Beogradu smatrao potpunom legitimnim, govori i komentar u pismu od 25. marta 1951: „Ja znam, da Vam pravim time ogromno mnogo posla (...) Tehnički je to u potpunom redu: baš ovih dana vidim, da u našoj univ. Biblioteci traži prof. Slodnjak neki sličan materijal (...) za jednog kolegu iz Beča (...). Dakle s ove strane nema sumnje, da je ovakva pomoć uobičajena i u redu. Prof. Kidrič uvek je davao ovakav tehnički posao za svoje radove studentima. Ja na žalost u Beogradu lično toga ne bi mogao organizirati, pa sam zato toliko više zahvalan Vama.” (Bedina: 79–81)

17 Videti, npr. fragment Cvetkovog pisma od 30. aprila 1951: „G. Lazarević poslao mi je vrlo interesantan material iz Prvog beogradskog, kao i kopije. Ja ga stalno bombardiram sa željama, što i što bi još hteo, tako da se bojim, da mu je već dosta. A nadam se, da ne iskorištavam previše,



bilo je to, čini se, vreme u kome su asistenti bespogovorno prihvatili i obaveze koje nisu stajale u direktnoj vezi sa oblastima njihovog primarnog istraživanja i tematskih oblasti. O izvrsnim odlikama Lazarevićevog pedantnog i predanog rada Cvetko je redovno izveštavao Konjovića, da bi se Lazareviću, najzad – stekavši uvid i u druge stručne i ljudske kvalitete mladog beogradskog kolege – na prikladan način i odužio, preporučujući ga najpre za saradnju sa kolegom Francom Kimovcem u Ljubljani (Bedina: 94), a potom i čuvenom slavisti, profesoru harvardskog univerziteta, dr Albertu Lordu (1912–1991), čiji je boravak u Jugoslaviji<sup>18</sup> upravo tih godine otvorio vrata kako Lazareviću, tako i Milošu Velimiroviću (1922–2008) za potonje usavršavanje i nastavak karijere u Americi.<sup>19</sup>

Izvesno je da je, na Konjovićevu preporuku, dragocenu podršku Cvetkovom radu u Beogradu, pa i docnije, dao i istoričar Mihovil Tomandl, zahvaljujući čijem vrsnom poznavanju pančevačkih arhiva nije bilo potrebe za novim pregledom iscrpne dokumentacije. (V. npr. Bedina: 79)

Spomenimo ovde i činjenicu da je upravo u vreme početnih dogovora sa Cvetkom, Konjović bio ohrabrio kolegu, kompozitora i dirigenta Petra Krstića (1877–1957) da pribeleži svoja sećanja na vreme Jenkovog rada u Narodnom pozorištu (Bedina: 69). Više i ambicioznije od toga, Krstić je već početkom marta 1951. godine podneo obiman biografsko-memoarski spis o Davorinu Jenku, koga je, nakon ocene Stane Đurić-Klajn i samog Konjovića, Institut otkupio kao građu, bez dalje namere da ga publikuje (Bedina: 76). Cvetko je, razume se, ispoljio veliku radoznalost i nestrpljenje da rukopis pročita, ali, kada mu je, nakon mnogobrojnih peripetija to i bilo omogućeno<sup>20</sup>, nije za njega našao lepe reči.<sup>21</sup> Pažljiva komparativna

---

i da ima punu spremnost da mi pomaže u skupljanju materijala, pa ću sa Vašom dozvolom svoju 'gnjavažu' još nastaviti." (Bedina: 87)

18 O vezama A. Lorda s Konjovićem i Cvetkom videti više u Bedina: 101, 199, 120, 133 (izbor).

19 Da je D. Cvetko, zajedno sa Konjovićem, direktno bio zaslužan za podršku koju su Velimirović i Lazarević od A. Lorda dobili, svedoči pismo od 30. septembra 1951. Upravo je od Cvetka „dr Lord tražio karakteristiku rada M. Velimirovića”, a u istom dopisu je „spomenuo i Stojana”. U svom odgovoru Lordu, Cvetko je, nesumnjivo, za obojicu dao lepe preporuke, jer, kako piše Konjoviću: „Želeo bi jednome te drugome, da im se omogući ispunjenje [odlaska] na strani universitet.” (Bedina: 117).

20 Opet je u pomoć priskočio Stojan Lazarević, donevši Cvetku Krstićev spis početkom septembra 1951. u Opatiju, gde se održavao Kongres folklorista. (Bedina: 100–113)

21 Navodimo Cvetkove reči iz dopisa od 11. septembra 1951: „Za Krstićev rukopis Vam se iskreno zahvaljujem. (...) Vrlo je diletantski pisan, sa mnogo grešaka. (...) Bibliografija je pak prepisana u celosti iz Đorđevića (...) O crkvenim skladbama ću diskutirati sa Stojanom.” (Bedina: 113)

analiza Krstićevog spisa i Cvetkove monografije pokazuje, međutim, da je Stana Đurić-Klajn, imenovana početkom 1952. godine za jednog od referenata o Cvetkovoј knjizi, bila u pravu kada je konstatovala da je autor ipak umešno inkorporirao pojedine Krstićeve podatke u tok svog izlaganja, ne odajući, međutim, i njihovo poreklo.<sup>22</sup> O delikatnoj prirodi odnosa između Dragotina Cvetka sa jedne, i Stane Đurić-Klajn sa druge strane, svedoče još mnogobrojne stranice korespondencije<sup>23</sup>, ali ćemo se mi ovde zadržati samo na podacima vezanim za finalne korake u pripremi monografije za štampu.

Cvetko je, naime, sa Stojanom Lazarevićem i Konjovićem ostao u radnoj, dinamičnoj i intenzivnoj prepisci sve dok, najzad, 24. januara 1952. godine nije na adresu Instituta poslao gotov rukopis. Očekivao je tada da će korekture biti poverene Lazareviću kao najpouzdanijem saradniku, ali se ispostavilo da će taj zadatak obavljati Stana Đurić-Klajn, koja je već i prilikom prve ocene knjige<sup>24</sup> ukazala na niz jezičkih omaški u prevodu, kao i na pojedine netačne ili nepotpune podatke. Prilikom rada na korekturi, uočila je i previde za koje je Konjoviću referisala da bi ih svakako trebalo korigovati, ali je Konjović, i ovoga puta uzveši u zaštitu autora, insistirao da se od bilo kakvih izmena i dopuna odustane, pravdajući sve kašnjenjem u izdavačkoj proceduri. (Bedina: 201–203) Iako je sve vreme od početka rada na rukopisu Dragotin Cvetko sumnjao da u Stani Đurić-Klajn nema ni najmanju podršku za Konjovićevu inicijativu, morao joj je, najzad, izraziti duboku zahvalnost na nesebičnoj kolegijalnoj pomoći da knjiga konačno, i to što pre, ugleda svetlo dana.<sup>25</sup>

Pored o Stani Đurić-Klajn, prepiska između dvojice doajena i svedoka istorije kada je reč o početku muzikologije kao nezavisne discipline u FNR Jugoslaviji govori i o mnogobrojnim drugim istaknutim akterima tog doba. Spomenimo ovde, sa beogradske strane, samo imena

---

22 Videti Konjovićev „izveštaj” sa sednice Instituta na kojoj se prvi put raspravljalo o Cvetkovom rukopisu; pismo je datirano s 22. februarom 1952. (Bedina: 150–151)

23 Videti Bedina: 23, 45, 76–78, 86, 116, 120, 177, 199, 201, 205–207 etc.

24 Videti napomenu 22.

25 Da je Dragotinu Cvetku bilo veoma stalo da rukopis što pre bude objavljen, svedoči pismo od 13. maja 1952: „Ne samo zbog honorara, što je na kraju svega najrazumljivije, nego iz sasvim moralnih razloga. Naime, što pre će izaći ovaj moj rad, toliko pre će biti rešeno *pitanje mog unapređenja za redovnog profesora* (Podv. K.T.). A to mi je važno, veoma važno iz moralnih, i iz materijalnih razloga, koji su sa prvima organski vezani. I ako bi to bilo moguće, pa ja se nadam, da će biti, da moja knjiga izađe iz štampe negdje u jesen, ja bih bio više nego zadovoljan.” (Bedina: 173–174) O tome da se S. Đurić-Klajn lično zahvalio na pomoći u korekturi, izvestio je Konjovića u pismu od 18. avgusta 1952. (Bedina: 188–189)

Nikole Hercigonje (1911–2000)<sup>26</sup>, Milenka Živkovića (1901–1964)<sup>27</sup>, Mihaila Vukdragovića (1900–1986)<sup>28</sup>, Oskara Danona (1913–2009)<sup>29</sup>, Branka Dragutinovića (1903–1971)<sup>30</sup>, Stanojla Rajičića (1910–2000)<sup>31</sup>, Zlatana Vaude (1923–2010)<sup>32</sup>, te u to vreme najmlađih saradnika Instituta – Dimitrija Stefanovića (1929)<sup>33</sup>, Dragutina Gostušskog (1923–1998)<sup>34</sup> i Nadežde Mosusove (1928)<sup>35</sup>... Kako saradnja Cvetka i Konjovića nipošto nije bila jednosmerna, već je podrazumevala i opsežno Cvetkovo angažovanje na organizaciji Konjovićevih predavanja i izvođenja njegovih dela u Sloveniji, to se u prepisci, s slovenačke strane, spominju i imena Šama Hubada (1917–2016)<sup>36</sup>, Matije Bravničara (1897–1977)<sup>37</sup>, Pavela Šivica (1908–1995)<sup>38</sup> i dr.<sup>39</sup>

Osim po visokom posleratnom elanu i entuzijazmu, te izuzetnoj dinamici novih inicijativa na svim poljima, te, prve godine šeste decenije XX veka bile su i vreme teške materijalne oskudice, u svemu, pa i u notnom papiru, mastilu, ogrevu, voću i mleku, o čemu takođe saznajemo iz prepiske, s onih njenih mnogobrojnih stranica koje svedoče o toplom i srdačnom prijateljstvu koje se upravo tada razvilo između Konjovićeve i Cvetkove porodice. Zanimljivo je, međutim, da se, uprkos finansijskoj štednji, sasvim podrazumevalo da autoru knjige pripada i određeni honorar, što se danas može smatrati raritetom. Veliki broj pisama razmenjen je tim povodom između Cvetka i Konjovića; uprkos naporima obojice, autor se, ipak, na kraju, osetio nepravedno oštećenim sumom koju mu je na ime honorara isplatila SAN. No, pošto je objavljeno delo početkom decembra konačno dospelo u Cvetkove ruke, razočarenje je ustupilo mesto iskrenom zadovoljstvu: „Knjiga je odlično opremljena, nisam očekivao. (...) Vrlo je ukusna, hartija lepa, vanjski izgled isto. Sve je više nego sam očekivao

---

26 V. npr. Bedina: 24–25, 37, 85–86.

27 V. npr. Bedina: 12–13, 23, 44–45, 221–223.

28 V. npr. Bedina: 72–74, 223–224, 233.

29 V. npr. Bedina: 94, 103, 150.

30 V. npr. Bedina: 85, 150–151, 221–222.

31 V. npr. Bedina: 95, 101, 233–234.

32 V. npr. Bedina: 76.

33 V. npr. Bedina: 112–113.

34 V. npr. Bedina: 241–242.

35 V. npr. Bedina: 256–257.

36 V. npr. Bedina: 34.

37 V. npr. Bedina: 35, 101.

38 V. npr. Bedina: 67, 141.

39 Potpun spisak svih spomenutih ličnosti upor. u Imenskom registru (Imensko kazalo), Bedina: 383–387.

(...)." (Bedina: 213–214) „Vaš ‘Jenko’ je Vaš uspeh, a bio je moja radost”, bio je Konjovićev odgovor, ispisan poslednjeg dana 1952. godine. (Bedina: 219–220).

\*\*\*

Kako je to već rečeno, Cvetkova monografija o Davorinu Jenku još uvek predstavlja nezaobilazan polazni korak u proučavanju života i dela kompozitora i dirigenta koji je svojim ukupnim angažovanjem zadužio kako slovenačku, tako i srpsku muziku romantičarskog doba. U istoriji Muzikološkog instituta SANU ona takođe ima, kao što smo pokazali, vrlo istaknuto mesto: ne samo kao primer nesebične kolegijalne i prijateljske podrške koju su njenom autoru – Dragotinu Cvetku, pružile kolege, direktor Konjović i saradnici Instituta, već i zbog toga što je njome uspostavljen most za i do danas vrlo plodnu i uspešnu saradnju muzikologa iz Slovenije i Srbije. Da je to zbilja tako, svedoči i ovaj zbornik radova, koji, verujemo, u novom vremenu, donosi nove i sveže poglede na pojedine značajne aspekte Jenkovog delovanja.

## REFERENCE

Bedina, K. (2007) *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovićem (1949–1968)*, Ljubljana: Univerza u Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Cvetko, D. (1938) *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja* [Problem opšteg muzičkog vaspitanja i edukacije], doktorska disertacija, Ljubljana.

Cvetko, D. (1939) *Risto Savin, osobnost in delo*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Cvetko, D. (1952) *Davorin Jenko i njegovo doba*, Beograd: SAN. Posebna izdanja, knjiga CCI; Muzikološki institut, knj. 4. [Cir.]

Cvetko, D. (1955) *Davorin Jenko – Doba – Življenje – Delo*, Ljubljana: Slovenski izdavački zavod.

Cvetko, D. (1958) *Život i rad kompozitora Rista Savina*, Beograd: Nolit.

Cvetko, D. (1962) „Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji”, u Andreis J., Cvetko D. and Đurić-Klajn, S., *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 281–527.

Cvetko, D. (1980) *Znameniti Slovenci. Davorin Jenko*, Ljubljana: Partizanska knjiga.

Cvetko, D. (1981) *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Maribor: Obzorja.

Cvetko, D. (1984) *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*. Beograd: Nolit.

Đurić-Klajn, S. (1962) „Davorin Jenko”, u Andreis J., Cvetko D. and Đurić-

Klajn, S., *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 595–604.

Đurić-Klajn, S. (1971) *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd: Pro musica [Cir.]

Kakole M. and Zupančič M. (ur.) (2012) *Ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka (1911–1993). Nacionalna glazbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja* [Kakole M. and Zupančič M. (eds.) *At the Hundredth Birth Anniversary of Dragotin Cvetko, Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. National Music Histories. Matamorphoses in the second half of the Twentieth Century.*], Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Petrović D. (2010) „Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti (1948–2010)”, *Muzikologija* 10: 17–34. [Cir.] Ista, “Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts (1948–2010)”, *Muzikologija* 10: 35–58.

Sivec J. (1991) „Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka”, *Muzikološki zbornik* 27: 5–34.

Tomandl d-r M. (1938) *Spomenica Srpskog crkvenog pevačkog društva (1838–1938)*, Pančevo: Napredak. [Cir.]

Tomašević, K. (2014) “Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović’s Yugoslavisms”, in M. Milin and J. Samson (eds.) *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 73–94.

Tomašević, K. (2017) “Davorin Jenko between Slovenian and Serbian Music. Case Study on Slavonic Music Ideas Migrations at the turn of the 20<sup>th</sup> century”, in J. Weiss (ed.) *Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity*, Ljubljana: Faculty of Philosophy, 217–235.

*Kako je o Davorinu Jenku pisal Dragotin Cvetko.  
Prispevek k preučevanju slovensko-srbskih muzikoloških  
stikov v obdobju FNRJ  
(Povzetek)*

V zajetnem in pomembnem opusu Dragotina Cvetka (1911–1993) – utemeljitelja slovenske in enega vodilnih figur jugoslovanske muzikologije – preučevanje življenja in dela Davorina Jenka (1835–1914) je imelo smisel svojevrstne prelomnice proti področju glasbenega zgodovinopisja kot bodoči in trajni opredelitvi avtorja. Cvetkovo delo na prvi, in do zdaj edini monografiji posvečeni življenju in delu Davorina Jenka, se je udeležilo v začetku petdesetih let 20. stoletja, kot del projekta Muzikološkega inštituta Srpske akademije znanosti (ustanovljen l. 1948), na pobudo in ob izjemni, prijateljski podpori Petra Konjovića (1883–1971), tedaj na položaju direktorja Inštituta. Tiskana leta 1952 v cirilicni izdaji (SAN in Muzikološki inštitut) se je Cvetkova monografija pojavila

tudi v slovenščini (Ljubljana, 1955; druga izdaja v slovenščini: Maribor 1980). Cvetkova monografija je še od časa izida temelj za preučevanje dela Davorina Jenka v zgodovini slovenske, in še bolj – srbske glasbe, istočasno pa priča o metodoloških izhodiščih domače znanosti o glasbi v začetku petdesetih let. Utemeljeni na pozitivističnih načelih, Cvetkovi pogledi na politične, ideološke in kulturne lastnosti Jenkove dobe, zaznamujejo avtorjev poskus komparativne obravnave razvojnih problemov srbske in slovenske glasbene zgodovine, kot izhodišča za, po avtorjevih besedah „začetek izgradnje jugoslovanske glasbene zgodovine.“

Katero mesto je Dragotin Cvetko podelil Davorinu Jenku v stilni periodizaciji romantičarske dobe na južnoslovanskih prostori, in kateri so Cvetkovi ključni doprinosi k celotnem pogledu na Jenkov opus – je zgolj nekaj vprašanj, ki bodo sprožena v tem prispevku. Posebna pozornost bo posvečena korespondenci med Cvetkom in Konjovićem (Katarina Bedina, *Povprečen nisam hotel biti*, Ljubljana, 2007) ter viru manj znanih, dragocenih podatkov ne le o fazah in vidikih nastanka monografije o Davorinu Jenku, temveč o tesnem sodelovanju dveh uveljavljenih ustvarjalec v procesih ustvarjanja strategije razvoja znanosti o glasbi v FNRJ.

**Ključne besede:** Davorin Jenko, Dragotin Cvetko, Petar Konjović, panslavizam

*How Dragotin Cvetko wrote about Davorin Jenko.  
Contribution to the Study of Slovenian-Serbian Musicological Relations  
during the period of FNR Yugoslavia*

(Summary)

In the extensive and significant work of Dragotin Cvetko (1911–1993) – the founder of Slovenian and one of the leading figures in Yugoslav musicology – the study of life and work by Davorin Jenko (1835–1914) had the meaning of a turning point toward the field of music historiography as a future and permanent author’s methodological preference. Cvetko’s work on the first, and so far the only monograph dedicated to the life and work of Davorin Jenko, took place at the beginning of the 1950s as part of the project of the Institute of Musicology

of the Serbian Academy of Sciences (founded in 1948), on the initiative and with the generous, friendly support of Petar Konjović (1883– 1971), at that time at the position of Institute’s Director. Published in 1952 in the Cyrillic edition (SAS and Institute of Musicology), Cvetko’s monograph appeared later in Slovenian language (Ljubljana, 1955; second edition in Slovenian: Maribor 1980). Presenting from the time of publishing the basis for studying the work of Davorin Jenko in the history of Slovenian and, moreover, Serbian music, Cvetko’s book testifies at the same time about the methodological starting points of Yugoslav music scholarship in the early fifties. Grounded in positivism principles, Cvetko’s views about the political, ideological and cultural features of Jenko’s era indicate the author’s step towards an attempt of comparative consideration of common development problems of Serbian and Slovenian music history as a starting point for, according to the author’s words, “the beginning of creating a Yugoslav music history.”

What is the place that Dragotin Cvetko assigned to Davorin Jenko in the stylistic periodization of the romantic epoch in South Slavic areas, as well as which are a key author’s contributions to a comprehensive research of Jenko’s work – these are just few of many questions discussed in this paper. Special attention is devoted to the correspondence between Cvetko and Konjović (Katarina Bedina, *Povprečen nisam hotel biti* [The average I did not want to be], Ljubljana, 2007), as the source of numerous, very little-known, however precious data not only about the research stages and specific aspects of Cvetko’s work on a book on Davorin Jenko, but also about the close cooperation between two influential authors in the initial processes of forming a strategy for the development of musicology in the FNRJ.

**Key words:** Davorin Jenko, Dragotin Cvetko, Petar Konjović, pan-slavism

## II

### ODJECI U ŠTAMPI

Povodom stogodišnjice smrti Davorina Jenka

### ODMEVI V TISKU

Ob stolecnici smrti Davorina Jenka





KATARINA TOMAŠEVIĆ  
DAVORIN JENKO (1835–1914): „NAŠ ZNAMENITI STRANAC“  
Sećanje na kompozitora srpske himne *Bože pravde*, povodom  
stogodišnjice smrti

*Godina 1914. – odlazak dvojice velikana*

U prvim, po srpski narod tragičnim mesecima Prvog svetskog rata, ugasili su se životi dvojice umetnika čija su dela i dinamične aktivnosti ostavili najdublje tragove u tokovima srpske muzičke kulture romantičarskog doba. Najpre je u Skoplju, u izbeglištvu, krajem septembra, u pedesetdevetoj godini, preminuo vrhunski majstor horske umetnosti Stevan Stojanović Mokranjac, kompozitor znamenitih *Rukoveti*, *Liturgije*, *Opela*, i horovođa čije su turneje sa Beogradskim pevačkim društvom označile prekretnicu u recepciji srpske muzike u inostranstvu na prelazu dva veka. Potom se u Ljubljani, njegovoj „prvoj domovini“, dok je na srpskom frontu plamtela dramatična Kolubarska bitka, 25. novembra prekinuo i dugi životni put Davorina Jenka, svestranog muzičara i vatrenog pobornika panslavističke ideje koji je najbolje decenije svog profesionalnog rada darovao srpskoj kulturi.

Od vremena kada je početkom šezdesetih godina 19. veka stupio na čelo Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, preko godina provedenih na mestu naslednika Kornelija Stankovića u Beogradskom pevačkom društvu (1865–1877), a posebno – tokom više od tri decenije uspešnog rada na položaju kapelnika Srpskog kraljevskog pozorišta (1871–1902), Davorin Jenko, Slovenac rođenjem, stekao je za života najviša moguća državna priznanja i počasti Kraljevine Srbije, ali i više od toga: toplu naklonost srpskog građanstva koje je spontano i svesrdno prigrlilo i čak prisvojilo mnogobrojne Jenkove melodije, doživljavajući ih kao svoje. Član srpskog učenog društva (1869) i Srpske kraljevske akademije (1888), nosilac ordena Svetog Save najviših stepena, počasni član pevačkih društava širom južnoslovenskog prostora, Davorin Jenko, taj „Slovenski slavuj“ – kako o njemu još 1871. piše anonimni saradnik *Mlade Srbadije* – postao je, ukazom kralja Aleksandra od 22. novembra 1894. godine i srpski državljanin. Prethodno se morao odreći rođenjem stečenog austro-ugarskog „podaništva“.

Nije to, međutim, bio jedini razlog zbog kojeg su se austro-ugarske vlasti u Ljubljani, na vest o Jenkovoj smrti, postarale da njegov ispraćaj do konačnog odredišta prođe u najdubljoj tišini: sa zabranom držanja počasnih oproštajnih govora, Glazbenoj matici dozvoljeno je tek toliko da se pored groba otpeva Jenkova posmrtna pesma *Blagor mu*. U tim burnim vremenima, moglo se, naime, očekivati da bi sahrana kompozitora rodoljubive pesme *Naprej, zastava Slave*, ispevane još tokom bečkih studentskih dana i ubrzo prihvaćene kao borbeni poklič „porobljenih“ Slovena, mogla prerasti u protestni, politički intoniran skup.

*Davorin Jenko – tvorac dveju himni  
u krugu nacionalnih kulturnih elita*

Danas, punih stotinu godina kasnije, u senci ogromne medijske pažnje usmerene na obeležavanje jednog veka od Sarajevskog atentata i početka Prvog svetskog rata, krajem 2014. godine koju ćemo pamtiti po nizu manifestacija i novih publikacija kao značajnih doprinosa Mokranjčevom jubileju, ime Davorina Jenka – autora čak dveju himni: *Naprej, zastava Slave* (prvobitno slovenačke, u sklopu himne Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, a danas himne slovenačke vojske), i aktuelne srpske državne himne *Bože pravde*, premijerno izvedene 11. avgusta daleke, 1872. godine, na predstavi komada *Markova sablja* Jovana Đorđevića, kojom je Pozorište proslavilo punoletstvo Milana Obrenovića i njegovo stupanje na presto – zaslužno i s punim pravom iznova ulazi u žižu kulturne javnosti.

Ugrađena u tokove kako slovenačke, tako i, u još većoj meri – srpske muzike, dinamična privatna i profesionalna biografija Davorina Jenka svedočanstvo je o dobu stasavanja i uspona nacionalnih elita, o paralelnim procesima postupnog preobražaja sveslovenske ka ideji jugoslovenstva i formiranja nacionalističkih kulturnih strategija, takođe i o vremenu u kome je srpska muzička kultura – primajući neposredne impulse iz širih umetničkih, a posebno književnih krugova, gradila postupno svoj put ka profesionalizaciji i osnivanju ključnih institucija muzičkog života. Ako se još tokom studija u Beču Jenko blisko povezao sa „naprednom“ slovenskom omladinom i tu, preko poznanstva sa Kornelijem Stankovićem, stekao prva znanja o muzici Srba, njegove beogradske godine proticale su u okruženju kome su glavni ton davali Branislav Nušić, Milovan Glišić, Janko Veselinović, Jovan Skerlić, Steva Todorović, Stevan Mokranjac, Josif Marinković...

Položaj kapelnika „Kuće kod spomenika“, tog „panteona nacionalne kulture“ (M. Timotijević), obezbedio mu je mesto u samom srcu beograd-

ske teatarske elite; koncert-majstor Jenkovog orkestra bio je Petar Krstić (potonji prvi Jenkov biograf; rukopis u Muzikološkom institutu SANU), za pultom violončela svirao je pesnik Anton Gustav Matoš, a na pozornici su se smenjivali heroji i heroine tadašnjeg srpskog glumišta, od kojih su oni najpopularniji – poput Raje Pavlovića i Stevana Deskaševa, bili i maestrovi učenici pevanja.

### *U auri Vele Nigrinove*

Od kada se 1882. ansamblu Pozorišta, na kapelnikovu preporuku, pridružila Augusta Vela Nigrinova (1862–1908), započinje najsvetliji, najnadahnutiji profesionalni, i ličnom srećom ozaren period Jenkovog života i rada. Miljenica kolega i publike, tragetkinja ogromne harizme, Vela Nigrinova unela je novi polet i zanos u kompozitorovo stvaranje: već iste, 1882, Jenko komponovuje *Vračaru* – „prvu operetu u istoriji srpske muzike“, da bi uspesi nastavili da se nižu sa komadima *Pribislav i Božana* (1894) i *Potera* (1895).

Za neprevaziđenu popularnost dosegnutu muzikom za *Đida* iz pera Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka (od premijere 1892. do 1913. komad je samo na beogradskoj sceni izveden preko 80 puta!), Jenko takođe duguje zahvalnost Veli, ne samo zato što je blistala na sceni kao prva Ljubica, već što je tokom dugih zajedničkih, raspevanih skadarlijskih boemskih večeri za kreiranje tog lika nadahnula i samog Janka Veselinovića, tvorca ove „slike iz seoskog života, sa pevanjem“! Ubrzo posle premijere, „pesma iz *Đide* zarazila je beogradske sevdalije, zaglušila beogradske kafane i pronela se iz mesta u mesto, iz grada u grad.“ – pribeležio je Branislav Nušić na stranicama *Politike*, 1936. godine. Mnoge od tih pesama, poput „Sindžirići zveče“, „Moj đerdane“, „Milić ide strančicom“, „Gde ćeš biti, mala Kejo“, očuvale su se i do danas, našavši svoje mesto u reperotarijima mnogobrojnih interpretatora popularne muzike. Njihovo dugo trajanje obezbedila su već početkom 20. veka prva štampana notna izdanja, dok je stabilno prisustvo komada na pozorišnim scenama širom zemlje ohrabrilo Petra Konjovića da po motivima *Đida* početkom pedesetih godina komponuje svoju četvrtu operu – *Seljaci*.

Ali, ako bi se Jenkovo autorstvo, s obzirom na tradicionalno poreklo napeva *Đida* i moglo dovesti u pitanje, to svakako ne može biti slučaj sa poznatom pesmom „Ukor“ – „Gde si dušo, gde si ‘rano“, tom Jenkovom inspirisanom romansom komponovanom na stihove Branka Radičevića, koja je do te mere „prodrila u narod i identifikovala se sa anonimnim folk-

lornim tvorevinama, da se najzad i zaboravilo ko je njen autor“ (S. Đurić-Klajn).

### *Reč svedoka*

Tri decenije po Jenkovoj smrti, a povodom stogodišnjice njegovog rođenja, Miloje Milojević će se 1935, na stranicama *Zvuka*, s nostalgijom prisećati vremena u kome su „naše majke i staramajke uzdisale uz zvuke [Jenkovoga] ‘More mi je ljubav tvoja’, ili bile uzbuđene ljubavlju mlade Jelke za Janka, i duboko osećale slušajući njegov duet ‘Za tobom srce žudi’“. U istom članku, Milojević će istaći i popularnost Jenkovih patriotskih pesama, kao i ukupan rad na polju muzike, zahvaljujući čemu je, procenjuje autor, među Srbima Jenko stekao status *nekog barda*, naročito zbog toga što je više od dve decenije do pojave Mokranjca bio „jedini kompozitor koji je umeo prislušnuti srpska osećanja svoga vremena i o tome zapevati tako kako su i kad to želele široke mase srpskog naroda.“

No, kamen-temeljac uglednom mestu Davorina Jenka u istorijskim tokovima srpske muzike položio je niko drugi do Stevan Mokranjac, Jenkov dvadeset godina mlađi savremenik i dostojni naslednik u Beogradskom pevačkom društvu. Samo što je po povratku sa studija stupio na dužnost u Društvu, Mokranjac 1889. osmišljava program „Velikog istorijskog srpskog koncerta“, gde će, kako ističe, „biti zastupljeni svi srpski kompozitori po istorijskom redu“. Pored čeških autora, među predstavnike „znamenitih stranaca [podv. K.T.] Slovena koji radiše na srpskoj pesmi, većim delom po slovenskim motivima“, Mokranjac svrstava i Jenka, i to sa čak pet reprezentativnih horskih ostvarenja. Koju godinu kasnije, uključujući se 1903. u debatu povodom „neprimereno velike popularnosti“ pesama iz *Seoskog lole* (posrbljenog komada mađarskog pisca Ede Tota), Mokranjac će potvrditi Jenkov status kao *našeg znamenitog stranca*, ali će mu u prisnom tonu iskazati i zahvalnost za sve napore koje je on, rukovođen idejom slovenske uzajamnosti, uložio u stasavanje srpske muzičke kulture:

„U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka, protivu srpske akcentuacije ..., ali mi smo ove pesme opet zato pevali i zavoleli, i baš ta pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno, ali oduševljeno, srpski govori. (...) U ono doba nismo imali boljega predstavnika za umetničku pesmu od Jenka, i zato smo ga voleli, volimo ga i volećemo ga uvek kao najboljeg od svijui Slovena muzičara, koji su kod nas radili.“

ПОЛИТИКА

МУЗИКА

Субота 22. новембра 2014. 09  
Kultura.dobrica@pupolika.rs

# Даворин Јенко, „наш знаменити странак“

Сећање на композитора српске химне „Боже, правде“, поводом стогодишњице смрти

ГОДИШНИЦЕ

Каталина Томашевић

У први, по српски народ трогачки месецима Првог светског рата, устали су се животи двојице уметника чија су дела и динамичне активности оставили најдубље трагове у токовима српске музичке културе романтичког доба. Надре је у Скопљу, у изобилству, првену Стеван Ступовић Мокраца, и Петру се у Љубици, метаној „пређи комони“, док је на српском фронту плаветна драматичка Колубарска битка, 25. новембра прерушио и други животни пут Даворина Јенка, који је најбоље деценије свог професионалног разарања српској култури.

Од времена када је почетком шездесетих година 19. века ступио на чело Пачевог српског црковног певачког друштва, прво година проведених на месту наследника Корнелија Стакивића у Београдском певачком друштву (1865–1877), а посебно – током више од три деценије успешног рада на полугодишњој капелници Српског краљевског глумишта (1871–1902), Даворин Јенко, Словенин рођеник, стекао је за живота највиша државна признања и почаст Краљевине Србије. На више од тога: толико наклоност српског грађанства које је спонтано и свесрдно прихватило, и, као присвојено, монументално Јенково мелодије, доживљавајући као своје. Члан српског уметничког друштва (1869) у Српске краљевске академије (1886), носилац ордене Светог Саве највиших степена, почасни члан певачких друштава на широкм јужнословенском простору, Даворин Јенко, тај „Словенски славу“ – како о њему још 1871. пи-

шије током београдских студенских дана и убрзо проглашен као борион полица „добробити“ Словена, могао прерађивати у протести, политичког интонирајући.

Творач двоју хини

Данас, пуних стотину година касније, име Даворина Јенка – аутора чак девети химни: „Напре, заставе славе“ (пробитоно словеначке, у складу химне Краљевине Срби, Хрватке и Словеније, а данас химне словеначке војске), и актуелне српске драмачке химне „Боже, правде“, премисерно изведено 11. августа данас, 1872. године, на прелатини колаца Милоша Милоша Јована Турфенба, којом је Позориште прослављено пунолетство Милоша Обреновића и његово ступање на престо – заслужено и ипсуном правом новина улази у збож културне јавности.

Урађена у токове словеначке, и, још већој мери – српске музике, личност првагата и професионална биографија Даворина Јенка селити-

тишале су у окрвину коме су главни тон давали Ериксинска Нуншић, Милош Поповић, Јанко Веселиновић, Јован Сегрић, Стева Тодоровић, Стеван Мокраца, Јосиф Маринковић... Почељна капелница „Куће код споменика“, тог „лангоша националне културе“ (М. Томасјевић), обезбедио му је место у самом срцу београдске театарске елите; концертмајстор Јенковог оркестра био је Петар Крстић (потом први Јенков биограф) рупише у Музиковом институту (САНУ), за пулом вионочела свирао је песник Антон Густав Матош, а на позорници се се смехавали хероји и хероне тавањачког српског глумишта, од којих су они најпознатији – понут Раје Павловића и Стевана Десанчина, били и маестроу учесници пеења.

У ари Веле Нинковице

Од када се 1882. ансамбу Позоришта, на капелничког препоруку, придружила Агуста Вела Нинковића (1862–1908), започеле најсветле-

вије што је током другог заједничког, распаваног скарпириског београдског театарског ансамбла који се налазио и у самој Јенковини, творца оне „спине из српског јенка, са ливањем“!

Убрзо после пројекта, „Јенка из Јене заравља је београдске овалације, заједнички београдске кајини и пројиса се из места у место, из града у град“ – приљепило је Ериксинска Нуншић на страницица Памелина, 1936. године. Многе од тих песама, понут „Синдарићини зече“, „Мој Београде“, „Милаш иле страначко“, „Јене иле бити, мала Крп“, очулају су се и до данас, навишави своје место у репертоарима многобројних интерпретатора популарне музике. Иако само друго трајане обезбавило су већ почетком 20. века пре иштамана ишта изашла, док је стварино присуство команда на позорницима савременог широм меле обарило Петра Ковчевића да по иштимања Јене почетком пеевешког глумишта компоније своју четврту оперу – Савана.

прислајати времена у коме су „Јенке иле и старавио узлазиле у златне Циганске“! „Море ми је златна твоја“, „Јени биле убрзоје даубаву млада Јенке за Јанка, а дуљно оебаље стаушави негов дуг“. Да тобо српе жуа: „У истоу чланку, Милошевић је иштали и популарност Јенкових патриотских песама, као и узрци рад на полар музике, захваљујући чему је, пројектор аутор, међу Србија Јенко стекао статус иле Јене, нарочито због тога што је ивице од две деценије је по Јене Мокраца био Јенки композитор који је ивице присушавати српске оебање свога времена и о томе запевати како су и кад то Јенко широме меле српског народа“.

Ие, камен-темањак уштедом месту Даворина Јенка у историјском токовима српске музике пољаско је Стеван Мокраца, Јенком изаједно година млађи савременик и достојни наследник у Београдском певачком друштву. Само што је ипсуном студији ступио на друштво у Дру-



Композитор који је ивице присушавати српске оебање свога времена? Даворин Јенко и Вела Нинковица

## Научни скуп у САНУ

У среду 26. новембра у Српској академији наука и уметности биће одржана интердисциплинарна, а потпу и етнички/лингвистички научни скуп Даворин Јенко – „Пролози за кидрибу селена. Резултате својих истраживања Јенковог дела изложитиће комплетни стручњаци из области музикологије, компаративне лингвистике, студија, теорије музике и етнолозије. Организатор је Музиколошки институт САНУ, уз подршку Националног савета словеначке мањине у РС, Камповицево иле Јенковице дела, у избору др Анице Сабо, биће приредено у четвртку у Галерији САНУ у 18.20. РТС је тобо српе жуа и премемерно емитује уметнички филм Даворин Јенко – Теорија химни и бурнија аутора Ане Павловић Драгољубовић Зупанчић у 18.20 на Другом програму.

Полажај капелница „Куће код споменика“ обезбедио му је место у срцу београдске театарске елите; концертмајстор Јенковог оркестра био је Петар Крстић, за пулом вионочела свирао је песник Антон Густав Матош, а на позорници су се смењивали хероји и хероне српског глумишта

штву, Мокраца 1889. оснишала програм „Јенков интерпретације српске драгате“, гае ће, како истиче, „бити заступљени сви српски композитори по историјском раду“. Поред осталих аутора, међу представљеницима „знаменитих саврењака (пола. К. Т.) Словена који разлике на српској поезије, ивице делом по словенским мотивима“, Мокраца сврстава и Јенка, и то са чак пет репрезентативних зорских остварења. Међу годину кајини, укључујући се 1903. у дејство поводом „непримерице велике популарности“ песама из *Словенске аме* (проектисао команда мајорског паста Еде Тота), Мокраца је потврђати Јенков статус као ивице *Јенковини/Савана*, али ће зу у првомом тону писказати и заједничко за све напоре које је он, руковођен најком словенске узједности, узвику у стављање српске музичке културе.



Дуго трајане Јенкових дела обезбедила су прга иштамана изашла почетком 20. века

чајство је о добу стазавана и успона националне елите, о паралелном постојању поступног преображаја свеселосноса ка ивице јутоселосноса и формирања националистичких културних стратегија, такође и о времену у коме је српска музичка култура – примарно инспирисана ивице из вирих уметничког, а посебно књижевних кругова, градила поступно своју пут ка професионализацији и оснивању квалитетних институција музичког живота.

Ако се још током студија у Бечу Јенко блиско повезао са „националном словенском омладином и ту, преко позоришта са Корнелијем Стакивићем, стекао прва знања о музичкој Срби, његове београдске године про-

ли, најзначајнији професионалици, и личном сребром одреко перико Јенковог живота и рада. Мишленца колега и публике, трагичкија орониче карике, Вела Нинковица уписа је ивице помет и занос у композиторско стварње: већ иште, 1882. Јенко компонује *Бренира* – други оперету у историји српске музике; „да бит успеси наставити да се ивице са команда *Иришана* и *Божица* (1894) и *Полити* (1895).“

За ивицеузвешање популарност догеснугу музиком за Јене из пера Јанка Веселиновића и Драгољуба Брака (од премајоре 1892. до 1913. команда је само на београдској сцени изведени преко 80 пута), Јенко такође ивице заједничког *Веле*, не само зато што је биштаска на сцени као прва Љубица,

Али, ако бит се Јенково ауторство, с обзиром на традиционално порекао намена Јене и могло довести у питање, то свакако не може бити случај са пометом деском „Јенр“! „Де си Јенко, гас си Јанко“, тим Јенковим иштиспараном деском компонилац полом на стазоме Ериксинска Радчевића, која је до те мере „продраја у народ и идентифицивала се са анонимним фолклорним творењима, да се најзад и забривољно је је иле аутор“ (С. Турчић-Клајн).

Ред сведока

Три деценије по Јенковом смрти, а поводом стогодишњице ивице рога, Милоше Милошевић ће се 1935. на страницица *Јенка*, с носталгијом

„У тим песама има пуно, готово варварских прогресама, противу српске акцентације“, али ми смо оне песме омет зато ивемали и завољели, и баш та прогреса мела нарочито акцентација, јер смо ивемали, скупина драгата Јенка, како прогресно, али одушевљено, српски говор.“ (–) У оно доба ивице ивице *Београд* представљана на уметничкој ивице *Јене*, и зато смо га вољели, вољели га и вољелимо га уице као најбољег од синју Словена музичара, који су код нас разица.“

Ред смрти Веле Нинковице, композитороме животне и стварачке муче, у добу распадавања ивице балканских рагица, Даворин Јенко напушта Београд. Културна историја Србије до данас га памтиће само као аутора актуелне српске химне, иле и као музичара који је „ивице грађанског развоја узлазила ивице ивице пре српе га, на популарно оркестрање, односно сценске музике“ (Д. Пешковић).

*Epilog*

Posle smrti Vele Nigrinove, kompozitorove životne i stvaralačke muze, u doba rasplamsavanja vihora Balkanskih ratova, Davorin Jenko napušta Beograd. Kulturna istorija Srbije do danas ga pamti ne samo kao autora aktuelne srpske himne, već i kao muzičara koji je „poneo grafikon razvoja uzlaznom linijom, i to, pre svega, na području orkestarske, odnosno scenske muzike.“ (D. Gostuški)

*Politika, Kulturni dodatak, 22. novembar 2014, str. 9.*

IVANA VESIĆ  
DAVORIN JENKO (1835–1914):  
FRAGMENTI IZ ŽIVOTA POZNATOG KOMPOZITORA<sup>1</sup>

Dok se još kao student prava u Beču Davorin Jenko zainteresovao za muziku dirigujući u jednoj od mnogobrojnih lokalnih horskih družina i povremeno komponujući za nju, malo ko je mogao da nasluti da će ta pasija vremenom prerasti u mnogo više – u životni poziv, odnosno jednu od najplodnijih i najupečatljivijih muzičkih karijera na ovim prostorima. Od presudnog značaja u tome bila su dva događaja – najpre poziv uprave Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva 1863. godine za mesto horovođe, a potom dve godine kasnije od uprave Beogradskog pevačkog društva. U tom trenutku suočene sa nedostatkom stručnog muzičkog kadra sposobnog da se nosi ne samo sa dirigentskim, već i kompozitorskim zadacima, dve uprave prepoznale su u Jenku pogodnog kandidata pre svega zbog rezultata u radu sa Slovenačkim pevačkim društvom iz Beča, a zatim i naklonjenosti ideji unapređenja muzičkog života među slovenskim narodima sa Balkana.

Iako Jenko nije u potpunosti ispunio očekivanja čelnih ljudi obe pevačke družine prvenstveno zbog idejnih neslaganja, višegodišnji rad na podizanju kvaliteta izvođenja horskih ansambala, kao i na proširenju repertoara horske muzike nesumnjivo je doprineo njegovom umetničkom usavršavanju i sazrevanju. Ipak, pravi plodovi tog procesa došli su do izražaja tek u susretu Jenka sa žanrom scenske muzike nakon angažmana u Srpskom kraljevskom narodnom pozorištu u Beogradu (od 1871. godine). Tada je on, saradujući sa najznačajnijim dramaturzima sa ovih prostora, pokazao izuzetan smisao za muzičko dočaravanje najrazličitijih scenskih zapleta često se inspirišući bogatim nasleđem srpske gradske pesme i muzike za igru. Uspeh takozvanih komada s pevanjem za koje je Jenko pisao muziku, kao i popularnost patriotskih horskih pesama iz njegovog pera donela mu je veliki ugled u srpskom društvu i ujedno status muzičkog autoriteta koji je opstao i nakon što je završio umetničku karijeru 1902. godine.

---

<sup>1</sup> Ovde objavljujemo nadahnuti tekst Ivane Vesić u verziji integralnoj, koja nažalost, zbog prostornih ograničenja, nije u celosti objavljena u *Ilustrovanoj politici*.



*Od slovenačke himne „Naprej, zastava Slave“ do srpske himne „Bože pravde“*

Ponesen anti-austrijskom i anti-germanskom atmosferom koja je vladala među slovenskim građanstvom u Beču početkom šezdesetih godina XIX veka, kao i talasom pojačanih nacionalnih osećanja, Jenko je 1860. napisao prvu u nizu rodoljubivih horskih pesama koja će za kratko vreme postati poznata širom Balkana. Pesma „Naprej, zastava Slave!“ na slovenački tekst Simona Jenka osvojila je simpatije ne samo Slovenaca, već i Srba i Hrvata širom Habsburške monarhije i izvan njenih granica, predstavljajući po mišljenju mnogih sažet i ubedljiv izraz težnji širokih slojeva južnoslovenskih naroda. Veštinu da muzikom naglasi i iznese patriotski naboj teksta koju je Jenko pokazao u ovom ostvarenju prepoznali su brojni savremenici, pa ne iznenađuje to što su mu se pesnici i uprave pevačkih društava često obraćali sa pozivom da komponuje muziku za odabranu poeziju rodoljubivog sadržaja. Kao rezultat izrazite potrebe pevačkih društava za patriotskim horovima i istovremeno umešnosti Jenka da pronade odgovarajuću muzičku meru u kompozicijama ovog tipa, nastao je čitav niz horskih pesama koje su tokom više decenija predstavljale okosnicu repertoara na koncertima, „sjelima“ i besedama širom Kneževine/Kraljevine Srbije, a potom i Vojvodine, Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Kneževine/Kraljevine Crne Gore itd. Tako su se među srpskim i slovenskim stanovništvom sa ovih prostora s generacije na generaciju prenosile i sa ushićenjem pevale pesme „Što ću tiš Srbije tužni“ („Nek dušman vidi“), „Haj“, „Bože bratimstva“, „Srpska zvezda“, „Onamo, onamo za brda ona“ i druge.

Među rado izvođenim rodoljubivim delima bile su i horske kompozicije koje su prvobitno predstavljale deo muzike za određene komade, da bi potom stekle popularnost i izdvojile se kao samostalne tvorevine. Takav primer bila je horska pesma „Bogovi silni“ iz komada Đure Jakšića *Seoba Srbalja*, kao i „Bože pravde“ koja je sačinjavala deo drame Jovana Đorđevića – *Markova sablja*. Đorđevićeva pesma sa Jenkovom muzičkom podlogom, kako se veruje, veoma je dirnula kneza Milana Obrenovića i ostatak publike na premijeri *Markove sablje* 1872. godine priređenoj u čast njegovog punoletstva i stupanja na čelo Kneževine Srbije u beogradskom Narodnom pozorištu. Njen karakterističan molitveni karakter u sprezi sa neskriveno ispoljenim nacionalnim osećanjima, pažljivo muzički potcrtni, verovatno su doprineli da deceniju kasnije, prilikom ustoličenja kneza Milana za kralja ona postane zvanična državna himna.

Interesantna je činjenica da je, uprkos želji da se nasleđe Obrenovića u vidu zvaničnih državnih simbola ukloni iz javnog života nakon majskog

prevrata 1903, himna „Bože pravde“ ipak opstala, doduše posle više godina od njenog ukidanja. Naime, iako je kralj Petar I Karađorđević 1904. objavio konkurs za novu državnu himnu koji je privukao brojne pesnike i kompozitore, uključujući između ostalih i Aleksu Šantića, na kraju je, zbog pritiska javnosti i brojnih kritika na račun novoizabranog teksta, vraćena stara himna.

### *Iz Narodnog pozorišta*

U trenutku kada je Jenko izabran za kapelnika Srpskog kraljevskog narodnog pozorišta u Beogradu ova ugledna umetnička ustanova raspolažala je sa skromnim izvođačkim ansamblom koji nije pružao velike mogućnosti za rad na polju pozorišne muzike. Uprkos tome, nastojalo se da se izađe u susret publici i njenoj naklonjenosti dramskoj formi u kojoj je muzički sadržaj zauzimao važno mesto. Reč je svakako o žanru komada s pevanjem. Iako je bio suočen sa malobrojnošću orkestarskog sastava i nedostatkom školovanih pevača, Jenko je uspevao da komade s pevanjem i druge dramske forme značajno muzički oplemeni, pa se često dešavalo da numere koje je komponovao za scenu postanu popularne i izvan nje ustaljujući se na koncertnim repertoarima, ali i repertoarima beogradskih kafana. To je, na primer, bio slučaj sa komadom *Seoska lola*, zatim *Dido*, *Potera*, prvom srpskom operetom – *Vračara* itd. Numere iz ovih dela stekle su naklonost publike kako zbog Jenkovog umeća da jednostavnim muzičkim rešenjima istakne događaje na sceni i živopisno dočara pojedine likove, tako i njegove sposobnosti da kreira pevljive i upečatljive melodije koje ostaju dugo u svesti slušalaca. Ovakvi kvaliteti krasili su i numere iz drugih komada za koje je Jenko napisao muziku, njih preko 90 koji su nastali tokom nekoliko decenija. Mnoge od pesama pevušile su se na beogradskim ulicama, ponekad dobijajući status „narodnih“ tvorevina. Takav je slučaj bio i sa Jenkovom solo-pesmom „Ukor/Gde si dušo, gde si rano“ na tekst Branka Radičevića koja je vremenom toliko prodrla u šire slojeve da se verovalo da pripada gradskom folkloru.

### *Glumica Augusta-Vela Nigrinova kao večna inspiracija*

O životu Davorina Jenka izvan kulisa beogradskog Narodnog pozorišta ne zna se mnogo. Donekle se njegova dinamičnost i uzbuđenost nazire iz retkih svedočenja savremenika koji su posvetili pažnju opisivanju beogradske „boemije“ tog vremena. S tim u vezi, posebno mesto zauzima Jenkov odnos sa glumicom Augustom-Velom Nigrinovom koja je, na

njegov nagovor, došla u Beograd 1882. godine. Tada dvadesetogodišnja slovenačka glumica postala je nedugo potom Jenkova životna saputnica sa kojom će proživeti neke od poslednjih značajnih momenata u umetničkoj karijeri. To je ujedno bio period najvećeg glumačkog uspona Vele Nigrinove koja se beogradskoj publici nametnula izuzetnom pojavom i izvanrednim darom. Srpska Sara Bernar kako su je svojevremeno nazivali, privlačila je pažnju javnosti ne samo scenskim bravurama, već i nespokoju koji je unosila u život poznatih beogradskih boema i intelektualaca. Pored pisca Janka Veselinovića koji je godinama bezuspešno pokušavao da privuče pažnju glumice tražeći utehu u dugim skadarlijskim večerima, njenoj harizmi nisu odoleli ni pojedini ministri i druge javne ličnosti. Ipak, Vela Nigrinova i Davorin Jenko ostali su nerazdvojni sve do njene iznenadne smrti 1908. godine koja je potresla čitavu Srbiju. Tragičan događaj posebno je pogodio Jenka koji se posle toga u potpunosti povukao iz javnosti. Ne mogavši da podnese bolni gubitak, on je prodao kuću u Beogradu u kojoj je sa glumicom proveo više od dve decenije zajedničkog života, da bi se potom trajno odselio iz Srbije. Umro je u Ljubljani 1914. godine.

*Ilustrovana politika*, br. 2913, 25. novembar 2014, 26–27.

— илустрована подсећање

ИВАНА ВЕСИЉ

скопу обележавана стогодишнице од смрти познатог композитора Даворина Јенка, Музичкошког института Српске академије наука и уметности, са Националним саветом словеначке националне мањине у Републици Србији, организује дводневни програм. У среду, 26. новембра, одржаће се свечана академија у САНУ и биле приказан и једночасовни уметнички филм "Даворин Јенко – Њиварац химни и будница". Потом ће у истој згради бити научни симп под називом "Даворин Јенко (1835–1914) – прилози за историју сећања", док ће у четвртак, 27. новембра, у Галерији САНУ бити одржан концерт Јенкових композиција.

Док се још као студент играо у Бечу Даворин Јенко заинтересовао за музичку диригентуру у једној од многобројних локалних хорских дружина и повремено компоновао за њу, мало ко је могло да наслути да ће та пасија временом да прерасте у много више – у животни позив, односно једну од најплоднијих и науплетљивијих музичких каријера на свим просторима. Од првобитног значаја у томе била су два догађаја – најпре позиве управе Панчевачког српског певачког друштва 1863. за место хоровође, а потом две године касније од управе Београдског певачког друштва.

Као резултат израза потребе певачких друштава за патристским хорovima и истовремено уметности Јенка да пронађе оригиналну музичку мери у композицијима овог типа, настао је читав низ хорских песама које су током више деценија представљале основни репертоар на концертима.

Тако су се међу срци са свих простора сепарације на генерацију прве половине XIX века успели да се понове песме "Шко лутши, Србине тужи", "Бже браћасте", "Онемо, "Српска звезда", "Онемо, Онемо, Онемо".

Међу ретко изабраним хорским композицијама биле су и оне које су представљале део музике за одређене комедије, да би потом стале популарност и издржали се као самосталне творевине.

Један пример била је хорска

песма "Богови силни", из комада Туре Јасшића "Своба Србаца", као и "Боже правде" који је сачињавала део драме Јована Ђорђевића – "Маркова сабла", а коју је кнез Милан Обреновић приликом установљена прогласио за званичну државну химну.

У трешку када је Јенко изабран за каленика Српског краљевског народног позоришта у Београду, ова Утврдена уметничка установа распала је на скромним извођачким ансамблом који није пружио велике могућности за рад на пољу позоришне музике. Иако је био сучен са малобројношћу оркестровског састава и надраском школских педагога, Јенко је успео да комаде с певачким ансамблима, па се често дешавало да нумера које је компоновао за сцену постану популарне и изван ње.

О животу Даворина Јенка изван околине Београда Народни позоришта не зна се много. Донекле се негов динамичност и узбуђеност назире из ретких сведочења савременика који су посетили плажу описивају брзоулетну, божије" тог времена. С тим у вези, посебно често заступа Јенков однос са глумцом Аугустом Велом Нигриновом која је, на његов наговор, дошла у Београд, 1882. године. Тада двадесетогодишња словеначка глумица постала је нешто постојана девојка живота салуница са којом ће прожити неке од последњих значајних тренутака у уметничкој каријери. То је уједно био период највећег глумачког успеха Вели Нигриневој која се београдској публици наметнула изузетном пољавом и изаварираним даром. Српска Сарај Вирнар, како су је својерачно назвали, привлачила је плажу јавности не само сценским бравурозавишним већ и неспорним који је уносила у живот познатих београдских боја и интелектуалаца.

Вела Нигринова и Даворин Јенко остали су нераздвојни све до њене изненадне смрти 1908. године која је потресла читаву Србију. Трагичан догађај посебно је погодио Јенка који се после тога у потпуности повукао из јавности. Не могавши да поднесе болни губитак, он је провао кућу у Београду у којој је са глумцом провео више од две деценије заједничког живота, да би се потом трајно одрекао из Србије. Умро је у Љубљани 1914. године. ■





### III

PRILOG. ARHIVSKA SVEDOČANSTVA  
Iz zbirke Muzikološkog instituta SANU

PRILOGA. ARHIVSKA PRIČEVANJA  
Iz zbirke Muzikološkega inštituta SANU



1

SLOVENSKE NARODNI PESMI

[Davorin Jenko] *Slovenske narodne pesmi.*  
*Chants nationaux slovènes pour piano par Davorin Jenko, op. II.*  
Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 309.





9.  
7

БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
М. VI  
Број 309

**SLOVENKAM.**



**Slovenske narodne pesmi**

Chants nationaux slovènes

pour

**PIANO**

par

**DAVORIN JENKO**

Op. II

Propriété du compositeur

Pr. 75 Nke.

3

### 1. DOM SEL NA PLANINCE.

Moderato

**PIANO.**

The image shows a page of a music book with a yellowed, aged background. At the top right, the number '3' is printed. The title '1. DOM SEL NA PLANINCE.' is centered in a bold, serif font. Below the title, the tempo 'Moderato' is indicated. The word 'PIANO.' is written in a bold, sans-serif font on the left side of the first system. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a 'p' dynamic marking. The second and third systems continue the accompaniment. The fourth system features a 'ritard.' (ritardando) marking and a 'p' dynamic marking. At the bottom left of the page, the text 'Druck von A. Siemens.' is visible.

Druck von A. Siemens.

*a tempo*

*p*

*p*

*pp*

**2. SINOČ JE SLANCA PADLA.**

*Andante*

**PIANO.**

*p*

*mf*

*mf*

Handwritten musical score for piano, titled "3. KO TIGICA SEN PEVALA." The score is written on aged, yellowed paper and consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system is a piano solo, marked "PIANO." and "Allegretto moderato". The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and arpeggios. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The score ends with a double bar line and a fermata.

6

### 4. KJE SO MOJE ROŽICE.

Andantino

PIANO. *p*

*f più mosso*

*ritard.* *p*

*pp* *moreu* *do*

The image shows a page of a music book with a yellowed, aged appearance. At the top left, the number '6' is printed. The title '4. KJE SO MOJE ROŽICE.' is centered at the top in a bold, serif font. Below the title, the tempo 'Andantino' is indicated. The music is written for piano, with the word 'PIANO.' and a dynamic marking '*p*' at the beginning. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece. The third system includes the instruction '*f più mosso*'. The fourth system includes the instruction '*ritard.*' followed by '*p*'. The fifth system ends with the dynamic marking '*pp*' and the words '*moreu*' and '*do*' written below the notes. The page is framed by a double-line border at the top and bottom.

INSTITUT ZA SLOVENSKE NARODNE PESMI  
A<sub>2</sub> 309

**5. MILA MILA LUNICA.** 7

*Allegretto moderato* M. Vilhar.

**PIANO.** *p*

*mf*

*ten.* *ritard.*

*p a tempo*

*f* *mf* *p*

76

ZUJTE STRUNE

[Davorin Jenko] *Zujte strune*

[*Strune, mило se glasite* (na tekst France Prešerna)].

Duet od Jenka za komad *Izbiračica* [1872], prepis.

Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 1616.

[Prim. ur.: premijera s Jenkovom muzikom: 25. IV 1872, Novi Sad,

Srpsko narodno pozorište; 6. III 1873, Beograd.

Kraljevsko Narodno pozorište].





БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
Број AN 1616

БИБЛ  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
Број 4140

Zujte strune

Gitar og  
fjenka

3a Komag

Usampamca.

№ 2.  
12 listig.

*Andante con moto.* *Zujte strune* *Jenko.*

mm - so - na sre - ste - mo jab - vaj mysh - tu  
baj ep - xa so - re ure y - tracre

Zujte strune

ke = mi = rovoj! ka mac gaj! Karco

ke = ke mo = je unze Karco o. ut

ra = cry bet Karco ure = ky cime ay.

zu = ze mro ux vy = sab cu = mi wet! —

1, 2,  
3, 4  
Kao  
Ruga

№ 2.  
18 lirig.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of seven systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The handwriting is in black ink. There are some red handwritten annotations on the right side of the page, including the numbers '1, 2, 3, 4' and the words 'Kao' and 'Ruga'. In the bottom left corner, there is a small logo and the text '№ 2. 18 lirig.'.

Zujte strune

---

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of two staves. The upper staff is a treble clef, and the lower staff is a bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts, with various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. Below the first two staves, there are ten more empty staves, suggesting this is a page from a larger manuscript or a page with additional staves that were not filled in.

## UVERTIRA KOSOVO

Za glasovir složio Davorin Jenko

[Ouverture – *Kosovo* pour piano par Davorin Jenko].

[Troškom] Srp. Kr. Akademije. Lith. Anstv&Mühlberg. Leipzig, 16074  
[Cena Din. 2,50 Kr]. S.A., Arhiv Muzikološkog instituta SANU, An 295.

[Prim. ur.: Komponovana 1872. godine, koncertna uvertira *Kosovo*  
izvedena je u verziji za klavir 28. juna 1899. godine,  
tokom svečane sednice kojom je Srpska kraljevska akademija obeležila  
500 godina od Kosovske bitke]





БИЛГОТЕНА  
МУЗИКОЛОЖ. ГИМНАЗИЈА  
к. Број 1129

БИЛГОТЕНА  
МУЗИКОЛОЖ. ГИМНАЗИЈА  
к. Број 295

# Увертюра- Косово

за  
ГЛАСОВИЌЕ  
СЛОЖИО

## ДАВОЌ ИН ЈЕНКО.

OUVERTURE-KOSOVO  
POUR  
PIANO  
PAR  
DAVORIN JENKO.

ТРОШКОМ СРП. КР. АКАДЕМИЈЕ.

Цена 2.50 ДИИ.  
2.50 Кр.

W. G. Schirmer, Leipzig 1909



Uvertira Kosovo

2

УВЕРТИРА

КОСОВО.

сложио Даворин Јенко.

Andante.

*f*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

Grave.

*mf*

*pp*

*f*

*mf*

*mf*

Stich & Druck von Engelmann & Wölfling in Leipzig.

3

Uvertira Kosovo

3

*mf* *p* *p*

*Allegro.* *f*

*mf*

*cre - scen - do*

3

Uvertira Kosovo

4

*ff*

*dim.*

*p*

*mf*

3

Uvertira Kosovo

5

cre - - - - - scen - - - - - do

*f*

*p*

*dim.*

*mf*

*p*

*p*

3

Uvertira Kosovo

6

*p*

*ff* *dim.*

*p* *f*

*p*

*f*

*p*

3

Uvertira Kosovo

7

*f*

*mf*

*dim.*

Adagio. Allegro.

*mf*

*f*

*mf*

8

Uvertira Kosovo

8

cre - - - scen do *ff*

*dim.* *p*

8

Uvertira Kosovo

9

*mf* *cre - - - scen -*

*do* *f*

*dim.*

*p*

*mf*

3



Uvertira Kosovo

10

The musical score on page 10 of 'Uvertira Kosovo' consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, 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), and the time signature is 2/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system features a melodic line in the treble staff with a steady accompaniment in the bass. The second system continues this texture, ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system shows a change in the bass line, with a *dim.* (diminuendo) marking and a return to *p*. The fourth system is marked *f* (forte) and features a more active treble line. The fifth system also has an *f* dynamic. The sixth system concludes with a *ff* dynamic. The paper shows signs of age, including some staining and a small mark at the bottom center.

Uvertira Kosovo

Музыкальная библиотека  
Музыкального училища  
№ 295

11

Adagio.

dim.

ff

Allegro.

Adagio.

p

Allegro.

ff

Grave.

1

10024



4

UVERTIRA MILAN

Za glasovir složio Davorin Jenko.

[Ouverture *Milan* pour piano par Davorin Jenko].

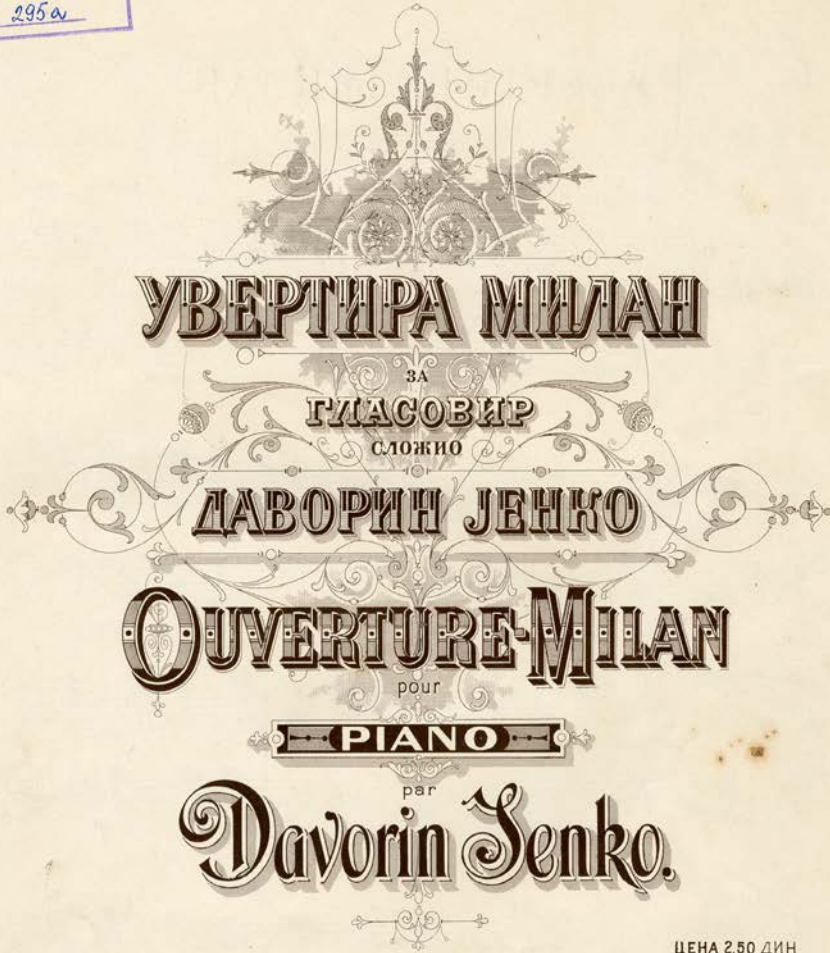
Izdala Srpska Kralj. Akademija. Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle&Co.

Wien, VII. 2430/92 [cena din. 2,50 Kr].

Arhiv Muzikološkog instituta SANU, An 295A.



БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
Ан Број 295а



УВЕРТИРА МИЛАН  
ЗА  
ГЛАСОВИР  
СЛОЖНО  
ДАВОРИН ЈЕНКО  
OUVERTURE-MILAN  
pour  
PIANO  
par  
Davorin Senko.

ЦЕНА 2.50 ДИН

ИЗДАЛА СРП. КРАЉ. АКАДЕМИЈА

Verlagshandlung: in Wien & O. Wien

БИБЛ. ОТЕМА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
БРОЈ 871

# УВЕРТИРА „МИЛАН“

Andante.

Дворци Јенко.

**Piano.**

*mf* *cresc.*

*ff* *pp* *cresc.*

*ff* *dim.*

**Allegro.**

*f* *p*

Uvertira Milan

3

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the melodic and bass lines. The third system includes a piano (p) dynamic marking and a crescendo (cresc.) marking. The fourth system features a forte (f) dynamic marking and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fifth system concludes the piece with a final chord.

D. J. I.



Uvertira Milan

4

The musical score for 'Uvertira Milan' on page 4 consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and a bass staff. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, particularly in the treble staff, and rich harmonic textures in the bass staff. Dynamics are indicated throughout, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

D. J. 1.

Uvertira Milan

Grave. 5

Andante sostenuto.

Allegro.

D. J. L.

Uvertira Milan

6

The musical score for page 6 of 'Uvertira Milan' is arranged in six systems. Each system contains a piano (p) and bass clef staff. The first system begins with a piano introduction, marked with dynamics *p*, *mf*, and *dim.*. The second system features a piano section with dynamics *p* and *f*. The third system shows a piano section with dynamics *mf* and *dim.*. The fourth system features a piano section with dynamics *p*. The fifth system shows a piano section with dynamics *p*. The sixth system features a piano section with dynamics *p* and *mf*.

D. J. I.

Uvertira Milan

The image displays a page of musical notation for the 'Uvertira Milan'. It consists of six systems of music, each with a piano (piano) part in the lower staff and a violin part in the upper staff. The piano part is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns, while the violin part features melodic lines with various articulations and dynamics. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). A double bar line is present at the end of the sixth system, with the number 12 written above and below it. The page is numbered 195 at the bottom.

7

*mf*

*f* *p* *f*

*p*

*mf*

*f*

*rit.*

12

12

D. J. 1.

8 *Maestoso.*

*ff*

*Allegro vivace.*

*mf* *ff*

D. J. L.

Uvertira Milan

9

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *mf* dynamic and features a complex texture with many beamed notes and ornaments. The second system continues with a *p* dynamic. The third system includes a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth system features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth system includes a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes. The sixth system begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The score concludes with a final chord marked with an accent (^).

B. J. 1.

БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
Број \_\_\_\_\_



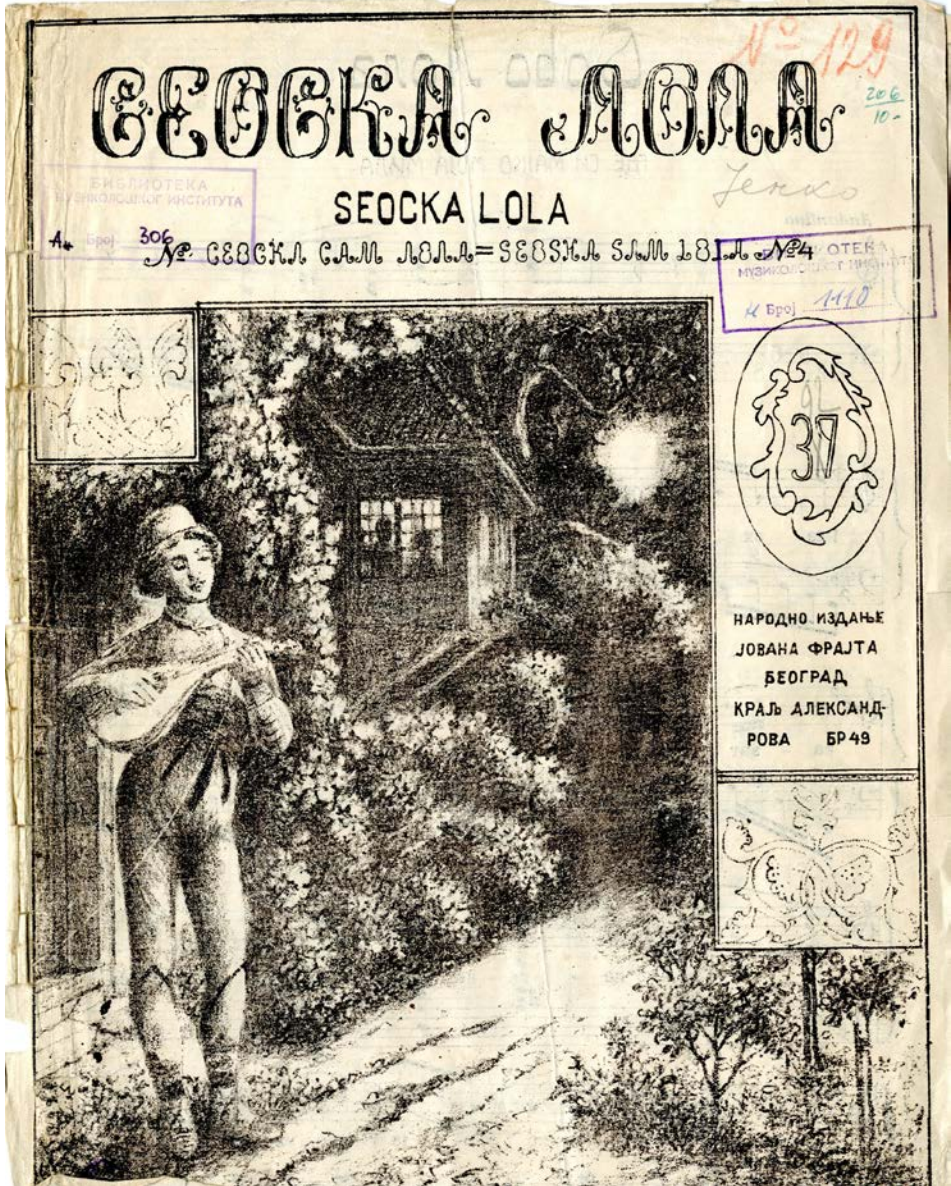
5

SEOSKA LOLA

[Davorin Jenko] *Seoska lola*. No8  
Seoska sam lola... Narodno izdanje Jovana Frajta. Beograd, s.a.  
Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 306.







# Ђово Лола

ГДЕ СИ МАЈКО МОЈА МИЛА

*Andantino*

Где си мај-ко мо - ја ми - ла те - би са - мо  
ка - зат смем да за Лен - ком не - вер - ни - цом  
ја ла - га - но ла - га - но мрем. Ох, ал' ти си  
да - вно мр - тва мај-ко мо - ја пре - ми - ла

*ри тозо*

а ме - не је теш - ка ту - га јад-ног гу - би  
ла  
ти би ме - пе сад те - ши - ла ту гу мо - ју  
ола - жи - ла о - ву ва - тру у пр си ма  
су - зом тво - јом га - си - ла су - зом  
тво - јом га - си - ла.

*ritard..... arno*

БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКАЛОЖИЧКОГ ИНСТИТУТА  
Београд  
Бр. 306



# 6

## PESME IZ KOMADA *DIDO*

*Za glasovir složio Davorin Jenko.*

Beograd, Izdanje Kraljevske srpske dvorske knjižare

Marka M. Markovića, s.a.,

Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 930.









БИБЛИОТЕКА  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
Ан Број 930

3

### ОСУ СЕ НЕБО ЗВЕЗДАМА.

Andante.

сл. Д. ЈЕНКО.

0 - су се не - бо звез -  
и рав - но по - ље ов -  
звез - да ма не - ма да -

да - ма о - су се не - бо звез - да - ма *mf* Срми, њени, грани, мани,  
па - ма и рав но по - ље ов - да - ма  
ви - це звез да - ма не - ма да - ви - це

чез - нем, ве - нем. Ој ој са - ги

га - не драга - не.

*Dal Segno al Fine.*

Stico & Druck von Egeemann & Witzberg in Leipzig.

УРОДИЛЕ ЖУТЕ КРУШКЕ...

Andantino.

уро - ди - ле жу - те круш - ке, вер мени ме - ни,  
ко ће круш - ке по - би - ра - ти? лу - до мла - до,

вер мени те - би вер мени ја - ње,

та - мо мо - је дра - го не ло ми са - на,

не да ме - не мо - ја ми - ла на -  
не гу - би да - ва!

на, Не да мене за го дину - да - - на!

*Dal Segno al Fine.*

**МИЛИЊ ИДЕ СТРАНЧИЦОМ...**

*Allegro.*

СОЛО

Ми-лић и - де странчи - цом, Дан - гу - бо мо - ја, жа -

КОР:

ло - сти мо - ја, Дан - гу - бо мо - ја жа лос-ти мо - ја.

*Dal Segno al Fine.*

Петра иде стазицом,  
играли се јаглуком,  
и зеленом јабуком,

На стази се суетили  
ал се није свадиле,  
Већ су се пољубили!

УРСДИЛЕ ЈАГОДАЛЕ...

Andantino.

*mf* У - ро - ди - ле ја - го - да ле, ма - ни, ма - ни ма - ни!  
 Ја - го - да - ле о - па - да ле,

ма - ни, ја - ни, да - ни, си - ња ни ђер - да - ни

по гр лу су ла ли, Ду - ка - ти - њи ма - ли по че - лу су

БИБЛИОТЕКА  
 МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
 Број 930

7

*meno mosso*

па ли! љу - бим ти о - ко Јо - ко; девој ко!

*Dal Segno al Fine.*

### МОЈ ЋЕРДАНЕ...

*Andante.*

мој ћер - да - не, мо - је су - во злато мо - је -  
 ко - ли - ће - те - младој по - тр га - ти мла - дој -

су - во зла - то, мој ћер да - не мој - ћер да - - не.  
 по - тр га - ти ко ли ће те ко ли ће - - те?

Да л' удовче, да ли младо момче?  
 Или драги или ће недраги?

4

**СИН ЦИРИЊИ ЗВЕЧЕ...**

*Allegretto.*

Piano introduction in 2/4 time, key of B-flat major. The score features a treble and bass clef with various dynamics including *f*, *p*, and *ff*. It includes a repeat sign at the beginning and end.

Vocal entry with piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. Dynamics include *p* and *ff*. The lyrics are:
   
Син-ци-ри-њи зве-че та-ва-ла зве-че
   
ме-ни ан-ђу да-ју та-ва-ла да-ју

Piano accompaniment with lyrics. Dynamics include *p* and *f*. The lyrics are:
   
та би-ла, зве-че зве-че ва-ла зве-че би-ла
   
та би-ла, дају да-ју ва-ла да-ју би-ла

Piano accompaniment with lyrics. Dynamics include *f*. The lyrics are:
   
зве-че ја а, а, ју, ју, их, их, ју, ју!
   
да-ју ја

*Dal Segno al Fine.*

Мени анђу дају, тавала..  
А ја анђу нећу, ...  
Већ ја петру оћу...

БИБЛИОТЕКА  
 МУЗИКАСКОГ ИНСТИТУТА  
 Ан Број 030

9

## ОЈ ЉУБО ЉУБО...

*Allegretto.*

*Andante.*

Ој љу - бо, љу - бо, зла ће - на ја - бу - ко!  
 Ој Јо - ко, Јо - ко мо - је пр но о - ко! У ки ту те

ги - тим, у не - дрн - ма но - сим жа - лост мо - ја, што ја виеам

*Allegretto.*

твоја *mf* спре - ми ми се Драга мо - ја, *p* седи код мене,

*ritard. a tempo*

седи код мене! *Ä-ä! Ä-ä!* седи драга, душо моја седи код ме - не!

*Da Capo*



КО ТИ КУПИ СРМА ЈЕЛЕК..

Allegro.

*f*

*p* *ff* *mf*

Ко ти ку-пи срма јелек? а - лај бе - ла  
 Ку ни ми га лудо младо;

Сути - ја ни њилим вези *p* бе - ла а - лај! *f* ба - њу, ка њу,

ој! ки - њу, ки - ти ој *p* н ју јој, ђердан мој! *ff* благо њој!

*dim.* *p* *ff* *Fine.*

Ко ти купи кондурице?  
 А лај бе ла! и т. д.  
 Купи ми их лудо младо,  
 Алај бе ла! и т. д.

*Dal Segno al Fine.*

12670

7

TESTAMENT DAVORINA JENKA

[29. I 1902].

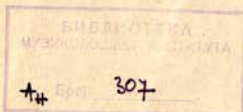
Arhiv Muzikološkog instituta SANU, AN 307.



248.

E.Nr. 640/VI  
Gesehen! Zur Beglaubigung vorstehender Fertigung und des Antsiegels  
des kgl. serb. Ministeriums des Aussen.  
Belgrad, am 26. Januar 1909

Taxe: fres.: 5.05.-  
Vom k.u.k. Consulate:  
Ledenig, m.p.



XVII 10

Testament.

Pri čistoj savesti i zdravom razumu, a voljan da za slučaj smrti učinim raspored svoga imanja, ovim zaveštanjem izjavljujem svoju poslednju volju.

Ja od nepokretnosti imam kuću u Dositejevoj ulici br. 33 na kojoj je 5000 dinara u zlatu duga Upravi fondova; sem toga imam u Beogradskoj zadrugi knjiga XIII-list 835 nekoliko stotina dinara u srebru, a u Kranjskoj hranilnici u Ljubljani (Krainische Sparkasse in Laibach) 4000 Kr. (četiri hiljade Kruna).

Posle moje smrti kuću br. 33 u Dositejevoj ulici sa baštom i jednom malom kućom u istoj ostavljam Veli Nigrinovoju, članici narodnog pozorišta, a i sav novac u Beogradskoj zadrugi, koji bi se zatekao posle moje smrti u knjigi XIII-list 835, no s tim, da se od tog novca plaća troške oko mog pogreba, da mojoj dugogodišnjoj sluškinji Ani Novotni da 200 din. (dve sto dinara) i da mom bratu Franji (ako bude još živ) šalje odmah 200 Kr. (dve sto Kruna) pod adresom: Franz Jenko in Völkermarkt, Kärnten.

Od 4000 Kruna u hranilnici u Ljubljani ostavljam mom bratu Franji (Franz Jenko in Völkermarkt) 1400 Kr. (hiljad četiri sto Kruna) i interes na 4000 Kruna, koji bi se pri moji smrti zatekao; sinu mog pokojnog brata Jovana (Janeza) Josipu Jenko u Dvorjama (Dvorje), sinu moje pokojne sestre Marijane Josipu Auman na gornjem Brniku (Josef Auman in Ober-Bernik) i sinu moje pokojne sestre Marije Josipu Šimenc u Češnjevku (Josef Šimenc in Češnjevk) svakom po 600 Kr. (Šest sto Kruna); crkvena u Gradu (Grad) u Dvorjama (Dvorje) u Cirkljanima (Cirklje) i opštini u Cirkljanima (Cirkljanski opštini) svakoj po 100 Kr. (sto Kruna). Svi ovi moji rođaci, crkve i opština nalaze se u Kranjskoj, okrug Kranj (Bezirk Krainburg in Krain).

Ako bi moj brat Franja (Franz Jenko) pre umro, nego što bi primio ostavljenu mu svotu, to neka se ta svota podeli na jednake delove na koje gore spomenute rođake: Josipa Jenko, Josipa Auman i Josipa Šimenc.

Nameštaj i sve stvari u velikoj sobi, garnitura u maloj sobi, kao i dva avokrilna ormara svojina su Vele Nigrinove; pa i moje stvari, kao klavir, haljine, 10 čuvarskih lozova, briljantski prsten, jednom reči, sve što se nalazi u mojoj kući, ostavljam Veli Nigrinovoju.

Sve neisplaćene račune mojih kompozicija za narodno pozorište, i sve neisplaćene tantijeme za komade, u kojima je moja muzika, ostavljam Fondu za pomaganje velikoškolaca; tome fondu treba pozorišna uprava da ih isplati. Fondu za pomaganje siromašnih velikoškolaca ostavljam i pravo, da prima posle moje smrti tantijeme (5 %) za komade, u kojima je moja muzika; komadi su ovi: Robert Djava-Vračara-Potera-Dr Oka-Kučna kapica-Djido-Šeoska Lola-Zivot za dinar-Devojačka kletva-Fribislav i Božana-4 miliona rubalja-Blago cara Radovana-Zenski raj-Trikoš i Kakole Zadužbina-Moje mezinče-Francuzi u Kini-Jurnusa i Petina.

Rukopise mojih kompozicija i 400 Kr. (četiri sto Kruna) u novcu

10) Testament Davorina Jenka. Original čuva Arhiva sreskog suda za grad Ljubljanu, S I 141/14, N.V. 160/14 K uz zaporedni akt A I 881/3/14.

249.

ostavljam glazbeni materijal u Ljubljani (glazbena matica u Ljubljani).

Za izvršioca ovog testamenta određujem gospođina Miđu Miličevića, beogradskog advokata, i molim ga da se toga primi.

Ovaj sam testament u dva eksemplara sam napisao i potpisao.

U Beogradu 21. Juna 1902.

Davorin Jenko, m.p.

Da je Gospođin Davorin Jenko, ovd. kompozitor pri čistoj svesti i zdravom razumu ovaj testament pred nama svojeručno potpisao i da je kazao, da je to njegova poslednja volja, tvrdimo našim potpisima.

21. juna 1902 god.  
u Beogradu

Djordže Stejik, m.p.  
major u penziji  
Josif Kovačević, m.p.  
Profesor Realke  
Seb. Roš, m.p.  
inženjer

## AUTORI/AVTORJI

**Prof. dr Sonja Marinković**

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti,  
Katedra za muzikologiju  
*sonja.marinkovic@gmail.com*

**Prof. dr Jernej Weiss**

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze u Ljubljani;  
Oddelek za glasbo Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru  
*Jernej.Weiss@ff.uni-lj.si*

**dr Katarina Tomašević**

Muzikološki institut SANU, Beograd  
*katarina.tomashevic@gmail.com*

**dr Marijana Kokanović Marković**

Akademija umetnosti Novi Sad,  
Katedra za etnomuzikologiju i muzikologiju  
*marijanakokanovic@yahoo.com*

**dr Mladena Prelić**

Etnografski institut SANU, Beograd  
*Mladena.Preljic@ei.sanu.ac.rs*

**Prof. dr Anica Sabo**

Univerzitet umetnosti u Beogradu,  
Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzičku teoriju  
*anicasabo310@gmail.com*

**Prof. dr Maja Đukanović**

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet  
*maja.djukanovic@fil.bg.ac.rs*

**dr Ivana Vesić**

Muzikološki institut SANU, Beograd  
*distinto\_differente@gmail.com*

Allegro maestoso  
a.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The notation is arranged in two systems of staves. The left system consists of five staves: a double bass line (bottom) and four violin/viola parts (top). The right system also consists of five staves: a double bass line (bottom) and four violin/viola parts (top). The music is written in a cursive, handwritten style. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings like *mf* and *pp* are present. There are also some specific markings like "a." and "a." above the staves. The handwriting is fluid and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.