

НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА

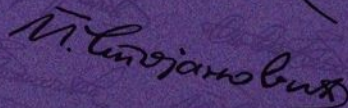
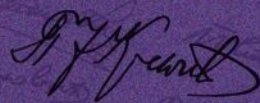
Композиторска генерација Петра Стојановића,
Петра Крстића и Станислава Биничког

Уредник
Биљана Милановић

ON THE MARGINS OF THE MUSICOLOGICAL CANON

The Generation of Composers Petar Stojanović,
Petar Krstić and Stanislav Binički

Editor
Biljana Milanović



НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА

Композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког

ON THE MARGINS OF THE MUSICOLOGICAL CANON

The Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički



НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА:

Композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког
ON THE MARGINS OF THE MUSICOLOGICAL CANON:

The Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički

Уредник / Editor

Биљана Милановић / Biljana Milanović

Издавачи / Publishers

Музиколошко друштво Србије / Serbian Musicological Society

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности / Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

За издаваче / For publishers

Ана Котевска, председник Музиколошког друштва Србије / Ана Kotevska, President of the Serbian Musicological Society

Катарина Томашевић, директор Музиколошког института САНУ / Katarina Tomašević, Director of the Institute of Musicology SASA

Рецензенти / Peer-reviewers

Мелита Милин, Музиколошки институт САНУ / Melita Milin, Institute of Musicology SASA

Александар Васић, Музиколошки институт САНУ / Aleksandar Vasić, Institute of Musicology SASA

Јелена Михајловић-Марковић, Факултет музичке уметности, Београд / Jelena Mihajlović-Marković, Faculty of Music, Belgrade

Ленка Кшупкова, Универзитет Палацки у Оломоуцу / Lenka Křupková, Palacký University, Olomouc

Флоринела Попа, Национални универзитет за музику у Букурешту / Florinela Popa, National University of Music Bucharest

Марија Масникоса, Факултет музичке уметности, Београд / Marija Masnikosa, Faculty of Music, Belgrade

Лектијура српској језика / Serbian-language editing

Мирјана Нешић / Mirjana Nešić

Лектијура енглеској језика / English-language editing

Дејв Калкат / Dave Calcutt

Превод уредјивора / Foreword translation

Војислав Стојановић / Vojislav Stojanović

Дизајн корице / Cover design

Александра Капор / Aleksandra Kapor

Техничка обрада / Prepress

Студио Omnibooks, Београд / Studio Omnibooks, Belgrade

Штампа / Printed by

Скрипта интернационал, Београд / Skripta International, Belgrade

Тираж / Circulation

250

ISBN 978-86-80639-52-9

© Музиколошко друштво Србије, 2019.

© Музиколошки институт САНУ, 2019.

Објављивање публикације финансијски је помогло Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. / The Publication was financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

НА МАРГИНАМА
МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА
Композиторска генерација
Петра Стојановића, Петра Крстића
и Станислава Биничког

Уредник
Биљана Милановић

ON THE MARGINS OF THE
MUSICOLOGICAL CANON
The Generation of Composers
Petar Stojanović, Petar Krstić
and Stanislav Binički

Editor
Biljana Milanović

Музиколошко друштво Србије / Serbian Musicological Society
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности /
Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

Београд 2019

Садржај / Contents

<i>Реч уреднице</i>	9
<i>Editor's Foreword</i>	15
Lubomír Spurný Nationalism and Modernism. Czech (Exterritorial) Modern Music	21
Ivan Moody Cosmopolitanism as Nationalism, or How to Create a National Opera	31
Lada Duraković Skladateljske prakse malih sredina na razmeđi 19. i 20. stoljeća: primjer Pule (Hrvatska)	39
Соња Цветковић Разматрање статуса уметничке личности Петра Стојановића у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста	53
Маријана Кокановић Марковић Вера Меркел Тифенталер Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)	67
Весна Пено Диригентски ангажман Петра Крстића у Цркви Светог Саве у Бечу	85

Вера Меркел Тифенталер Маријана Кокановић Марковић Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти	103
Софија Јовановић Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима	119
Sunčana Bašić Glazbeni prinosi Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata	129
Lana Šehović Pačuka Gostovanja srpskih umjetnika na koncertnom podijumu Sarajeva: slučaj Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića	149
Томас Ајгнер <i>Floribella</i> и <i>Triglav</i> . Рукописи композиција Петра Стојановића у Библиотеци града Беча	161
Санда Додик Гордана Грујић Симфонијска поема <i>Сава</i> Петра Стојановића – аналитички осврт	175
Срђан Тепарић Концерт за виолину и оркестар бр. 2 у Ге-дуру Петра Стојановића – уклапање српске музике у стилске каноне европског позног романтизма	189
Игор Радета Феномен прераде у поетици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95	203
Наташа Марјановић Композитор Петар Крстић и традиција српског црквеног појања	223
Биљана Милановић Деловање Петра Крстића и Станислава Биничког у Удружењу српских музичара	241

Ivana Vesić Dragan Teodosić Petar Krstić and the Struggle for Emancipation of Yugoslav Musicians and Musical Life in the Interwar Period	265
Гордана Крајачић Станислав Бинички и војна музика	289
Maја Vasiljević Stanislav Binički (1872–1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the Homeland	301
Маријана Дујовић Делатност Станислава Биничког у Опери Народног позоришта у Београду	321
<i>Сажетци</i>	339
<i>Summaries</i>	353
<i>Аутори</i>	367
<i>Contributors</i>	373
<i>Портрети / Portraits</i>	379

Реч уреднице

Овај тематски зборник радова инициран је међународним научним скупом Музиколошког друштва Србије, одржаним у децембру 2017. године у оквиру обележавања 140. годишњице рођења и 60. годишњице смрти Петра Стојановића (1877–1957) и Петра Крстића (1877–1957) и 145. годишњице рођења и 75. годишњице смрти Станислава Биничког (1872–1942). Позиву да напишу прилоге за зборник одазвала се већина учесника научног скупа, који су овом приликом своја истраживања знатно продубили и проширили. Као резултат, пред читаоцима се налази обимно издање које обухвата двадесет студија музиколога и теоретичара музике из Бање Луке, Београда, Беча, Брна, Инсбрука, Лисабона, Ниша, Новог Сада, Осијека, Пуле и Сарајева.

Зборник је објављен с намером да се попуни празнина у научној литератури посвећеној Стојановићу, Крстићу и Биничком. Чињеница је, наиме, да је детаљан увид у рад ових уметника, као и других представника генерације српских композитора рођених крајем седме и током осме деценије 19. века, прилично парцијалан. Уз поједине непроучене опусе мало су познати или су сасвим непознати аспекти њихових других професионалних улога и активности, што сужава могућност целовитијег разматрања и дубљег разумевања музичке културе на овим просторима од краја 19. до средине 20. века, па самим тим и њеног сагледавања у ширим европским оквирима. Томе је знатно допринела вишедеценијска фокусираност музикологије на проучавање музичког дела, као и на репродуковање естетских критеријума према којима су појединци из ове генерације стекли маргиналне позиције у музичкоисторијским сагледавањима и вредновањима српске музике.

Заснивајући се на овим претпоставкама и њиховој вишеструкој контекстуализацији, истраживања објављена у овом зборнику подстакнута су динамичним променама у савременој музикологији које сугеришу

критичко преиспитивање канонских музичких вредности, указују на занемарене аспекте музичке културе и покрећу алтернативна читања музичке историје. У складу с тим, књига не претендује на тематску свеобухватност. Обједињени радови упућују, с једне стране, на плурализам истраживачких перспектива по питању односа према канону и избора тематских и методолошких смерница. С друге стране, већина њих усредсређује се на проучавање примарних, архивских извора, рукописних нотних материјала и информација у старој штампи и периодици, доносећи нове информације и њихово проблемско сагледавање у различитим контекстима.

Зборник је концепиран у широко осмишљеним тематским оквирима који су обликовани у оквиру четири целине. Прва од њих обухвата четири рада који указују на различите могућности сагледавања централних и маргиналних личности и музичких пракси у европским контекстима друге половине 19. и прве половине 20. века.

Лубомир Спурни предочава аспекте чешке музике кроз разматрање национализма и модернизма, с критичким погледом на познату белешку Теодора Адорна [Theodor Adorno] о „екстериторијалној музици“ (*Филозофија нове музике*, 1949), као и на националне стереотипе у оквиру чешко-немачких музичких релација. Конструкцијама космополитизма, национализма и модернизма бави се и Иван Муди, који дестабилизује појмове центра и периферије, предочавајући алтернативне могућности паралелног сагледавања балканског и медитеранског културног простора. У тим оквирима аутор на иновативан посматра прву изведену српску оперу *На уранку* Станислава Биничког. Он указује на паралелне позиције Биничког у српској, Алфреда Кејла [Alfredo Keil] у португалској и Мануела де Фалџе [Manuel de Falla] у шпанској музици, који су кроз вешту примену традиција усвојених изван својих матичних средина створили основе локалних оперских традиција.

Питање периферије из сасвим другачијег угла представљено је у прилогу Ладе Дураковић. На примеру Пуле, главне ратне луке Аустроугарске монархије с краја 19. и почетка 20. века, ауторка даје увид у „мале средине“, у којима су уз реномиране музичаре деловали и они чија су имена данас готово потпуно непозната. Фокусирајући се на рад Ђулија Змареље [Giulio Smareglia] и Алфреда Мартинца [Alfredo Martinz], композитора који су студирали у Бечу истовремено са Стојановићем и Крстићем, она истиче њихов допринос прилагођен извођачким праксама урбаног контекста Пуле, указујући и на паралеле које се могу успоставити с деловањем Стојановића, Крстића и Биничког.

Рад Соње Цветковић на изузетно свеобухватан начин упућује на сложеност Стојановићевих позиција у локалним и међународним музичким оквирима. Полазећи од чињенице да се Стојановићево школовање и музичко формирање одвијало у аустроугарском контексту, те да је овај свестрани уметник све до пресељења у Србију (1924) био превасходно везан за деловање у Бечу, ауторка наглашава да се његова уметничка

постигнућа могу сагледати не само из перспективе адаптације интернационално доминантној, германској музичкој традицији, већ и из визуре Средње Европе као места пресека германских и словенских култура. Она закључује да целокупно Стојановићево стваралаштво указује на укрштање његових личних креативних искустава формираних под утицајима средњоевропских културних модела са захтевима канона националне музике, те да оно представља пример сучељавања ставова о припадању/неприпадању националној култури, како по питању стила, тако и по питању хијерархије жанрова.

Контекст оцртан радом Соње Цветковић директно уводи проблемске кругове наредних прилога посвећених Стојановићу. Тако већ следећа целина од шест студија једним делом обухвата теме везане за Стојановића у аустроугарском окружењу. Два заједничка рада Маријане Кокановић Марковић и Вере Меркел Тифенталер доносе прегршт нових информација о његовом школовању и раним уметничким активностима и успесима на пољу виолинског извођаштва и композиторског представљања (1896–1904), односно о рецепцији Стојановићевих оперета извођених у Бечу. Прилог Софије Јовановић указује на Стојановићеве везе с двојцом чешких виолиниста, Франтишекком Онджичеком [František Ondříček] и Јаном Кубеликом [Jan Kubelík]. Док сва три рада сведоче о интегрисању Петра Стојановића у музичке праксе великих аустроугарских центара попут Прага и Беча, студија Весне Пено указује на друкчије позиције Петра Крстића у бечком окружењу, који је као инострани студент деловао међу својим сународницима, диригујући при Српској цркви Светог Саве у Бечу (1899–1901). Две завршне студије овог сегмента књиге отварају питања рецепције наведене генерације српских композитора у различитим музичким и друштвенополитичким оквирима регионалног контекста. Тако Лана Паћука указује на различите музичке и ванмузичке аспекте који су пратили концертна гостовања Биничког и Стојановића у међуратном Сарајеву, док Сунчана Башић детаљно сагледава стваралачке доприносе сва три српска уметника репертоару Хрватског народног казалишта у Осијеку, од његовог оснивања 1907. године до Другог светског рата.

Трећи одељак књиге, који представља поједине композиторске опусе, укључује четири рада о Стојановићевом и један прилог о Крстићевом стваралаштву.

Текст Томаса Ајгнера пружа драгоцене информације о рукописним партитурама опере *Флорибела* и симфонијске поеме *Тријлав* Петра Стојановића, које се чувају у Библиотеци Града Беча. Реч је о сасвим непознатим делима која нису нотирана у постојећем попису Стојановићевих композиција. Упркос малом броју података, Ајгнер спроводи импресивну историографску анализу и долази до закључака о времену настанка ових опуса. Истовремено, увидом у податке о рукописима из Стојановићеве заоставштине похрањене у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, Ајгнер открива да је композиција *Тријлав* осмишљена као завршни, пети став Стојановићеве *Горењске свитие* оп. 128 за симфонијски

оркестар. Такође, он потврђује Стојановићеву приврженост традицији аустријско-немачке провенијенције, која се у *Флорибели*, насталој 1911–1912. године, манифестује кроз ослоњеност на наслеђе Рихарда Вагнера [Richard Wagner] и лоцирање драмске радње у баварски простор. Наглашава и већу заинтересованост Стојановића за јужнословенске теме, које су постале чешће у његовом стваралаштву по пресељењу у Београд (1924), о чему, како истиче, сведочи и композиција *Тријлав*.

Наведено дело, *Тријлав*, тематски је блиско Стојановићевој симфонијској поеми *Сава*, којој је посвећена минуциозно спроведена аналитичка студија Санде Додик и Гордане Грујић. Кроз детаљан осврт на програмност и слободно конципиран сонатни став, формиран у складу с композиторским односом према ванмузичком програму овог остварења, ауторке доносе важне закључке о Стојановићевим позноромантичарским стилским средствима, његовом третману музичког фолклора, као и патриотским рефлексима исказаним кроз његово опредељење за југословенство. Ако се у оваквим случајевима може говорити о композиторском приближавању музичким и идеолошким канонима који су одликовали српски контекст из времена међуратне југословенске државе, анализа Концерта за виолину и оркестар бр. 2 у Ге-дуру у раду Срђана Тепарића показује Стојановићеву приврженост идеји музичког универзализма и веровању у трајност позноромантичарских композиционо-стилских норми и конвенција. У овом контексту, Тепарић посматра поменути Концерт као парадигму Стојановићевог јединственог доприноса прикључивању српске музике европском мејнстриму.

Последњи прилог о Стојановићевим делима из пера Игора Радете представља корак даље у односу на критичко разматрање наведених стилских двојстава овог аутора, уводећи једно значајно алтернативно читање композиторског опуса. Кроз компаративну анализу Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95, Радета се бави питањима прераде и адаптације и долази до низа занимљивих закључака о Стојановићевој поетици, формираној у контекстима његовог концертног деловања, како солистичког тако и у својству камерног музичара, у којима је као стваралац изградио посебан однос према извођачу музичког дела.

Прилог Наташе Марјановић о стваралаштву Петра Крстића осветљава допринос овог аутора српској црквеној музици, те Крстићев рад контекстуализује у широком луку, посматрајући га у оквиру руско-српских веза, црквено-музичких прилика у Бечу, као и музичких активности српске дијаспоре у Америци. Тиме се овај рад преклапа са завршним сегментом зборника, који указује на различите активности Крстића и/или Биничког, којима су се ови аутори позиционирали као кључне личности српске музичке културе њиховог времена. С једне стране, прилог о њиховом деловању у Удружењу српских музичара указује на пример груписања настајуће музичке елите окупљене на почетку 20. века око кругова Стевана Стојановића Мокрањца и Српске музичке школе, у којој су Бинички и Крстић имали истакнуто место. Крстићева приврженост

раду у музичким и уметничким удружењима кулминирала је у периоду између два светска рата, што у свом тексту детаљно представља Ивана Весић, повезујући Крстићеву борбу за еманципацију музике и музичара с низом његових других активности, од рада на организовању и унапређењу музичког аматеризма до доприноса у сфери уметничког и просветног законодавства. С друге стране, три завршна прилога сведоче о доминантној еманципаторској улози Станислава Биничког у области музичког извођаштва током прве две деценије 20. века. Док преглед концертног деловања с Београдским војним оркестром и музичким ансамблом Краљеве гарде из пера Гордане Крајачић подсећа на најважније извођачке подухвате Биничког у концертном свету Београда до Првог светског рата, прилог Маријане Дујовић осветљава фундаменталан допринос Биничког формирању Опере Народног позоришта и његово деловање у својству првог директора ове институције. Изузетан значај Биничког огледао се и у ратним околностима, што у свом раду детаљно истражује Маја Васиљевић, која вишеструке музичке улоге Станислава Биничког проблематизује како на нивоу очувања националног идентитета, тако и у равни културне дипломатије, посебно важне у годинама Великог рата.

Са жељом да ова књига употпунити знања о деловању Стојановића, Крстића и Биничког и подстакне даљу ревалоризацију ових уметника у савременим музиколошким истраживањима, на крају овог кратког осврта изражавам своју срдачну захвалност свим колегама и сарадницима који су допринели њеном обликовању. Велику помоћ око прикупљања и скенирања одређених архивских материјала из заоставштине Петра Стојановића, које сам даље прослеђивала појединим ауторима, пружиле су ми колеге музиколози и библиотекари Романа Рибић (1970–2018) и Игор Радета. На томе сам им веома захвална. Зборник је посвећен успомени на Роману Рибић, која је начинила пионирске кораке у сређивању, пописивању и истраживању богатих архивских извора везаних за Петра Стојановића.

др Биљана Милановић
Београд, новембра 2019. године

Editor's Foreword

This thematic collection of papers was initiated by the International Conference of the Serbian Musicological Society, held in December 2017, to commemorate the 140th anniversary of the birth and 60th anniversary of the death of Petar Stojanović (1877–1957) and Petar Krstić (1877–1957) and the 145th anniversary of the birth and 75th anniversary of the death of Stanislav Binički (1872–1942). The majority of the participants of the Conference responded to an invitation to submit their articles to the proceedings, while also significantly broadening and expanding their research. As a result, presented here for readers to enjoy is an extensive edition covering twenty studies by musicologists and music theorists from Banja Luka, Belgrade, Vienna, Brno, Innsbruck, Lisbon, Niš, Novi Sad, Osijek, Pula and Sarajevo.

This collection was published to fill a gap in scientific literature devoted to Stojanović, Krstić, and Binički. The fact is that a detailed insight into the work of these artists, as well as other representatives of the generation of Serbian composers born at the end of the seventh and during the eighth decade of the 19th century, is somewhat sparse. Along with some unexplored works, little, if anything at all, is known about aspects of their other professional roles and activities, which narrows the possibility of a more thorough reflection and more in-depth understanding of music culture in these areas from the late 19th to the mid-20th century, and, hence, its place in a broader European framework. This has been additionally caused by the decades-long focus of musicology on the study of certain works, as well as the reproduction of aesthetic criteria according to which individuals from that generation have been allocated only marginal positions in musical and historical reflections and evaluations of Serbian music.

Based on these assumptions and their various contextualisations, the research published in this volume is fuelled by dynamic changes in contemporary musicology that suggest a critical rethinking of canonical musical values;

they point to the neglected aspects of music culture and trigger alternative readings of music history. Accordingly, the book does not aspire to thematic comprehensiveness. The consolidated papers aim, on the one hand, to explore the pluralism of research perspectives related to the relationship to the canon and the choice of thematic and methodological guidelines. On the other hand, most of the papers focus on the study of primary, archival sources, musical manuscripts, and information in old press and periodicals, bringing new information and their comprehension in different contexts.

The collection is conceptualised in broadly designed thematic frameworks that are structured within four sections. The first of these comprises four papers that point to different possibilities of viewing central and marginal personalities and music practices in European contexts of the second half of the 19th and the first half of the 20th century.

Lubomír Spurný presents aspects of Czech music from the perspective of nationalism and modernism, with a critical eye on Theodor Adorno's famous note on "extraterritorial music" (*Philosophy of New Music*, 1949), as well as on national stereotypes within Czech-German musical relationships. Constructions of cosmopolitanism, nationalism, and modernism are also dealt with by Ivan Moody, who destabilises the notions of centre and periphery, presenting alternative possibilities of a parallel overview of the Balkan and Mediterranean cultural spaces. This is the framework within which the author innovatively observes the first staged Serbian opera *Na uranku*, by Stanislav Binički. He considers the parallel positions of Binički in Serbian, Alfredo Keil in Portuguese, and Manuel de Falla in Spanish music, composers who formed the basis of local operatic traditions through the skilful application of traditions adopted outside their native environments.

The question of the periphery is presented in the work of Lada Duraković, from a completely different angle. Based on the example of Pula, the main military port of the Austro-Hungarian Monarchy in the late 19th and early 20th century, the author provides an insight into the "small milieu", where those whose names are nowadays almost completely unknown acted alongside renowned musicians. Focusing on the work of Giulio Smareglia and Alfredo Martinz, composers who studied in Vienna at the same time as Stojanović and Krstić, she emphasises their contribution, adapted to the performing practices of the urban context of Pula, pointing out parallels that can be established with the work of Stojanović, Krstić, and Binički.

The work of Sonja Cvetković reflects on the complexity of Stojanović's position in local and international music in a very comprehensive way. Starting from the fact that Stojanović's education and musical shaping took place in an Austro-Hungarian context and the fact that this versatile artist was primarily concerned with working in Vienna until he moved to Serbia (1924), the author emphasises that his artistic achievements can be viewed not only from the perspective of adapting to the internationally dominant, Germanic musical tradition but also from the perspective of Central Europe as a place of intersection of Germanic and Slavic cultures. She concludes that Stojanović's

entire work highlights the intersection of his personal creative experiences formed under the influence of Central European cultural models with the demands of the canon of national music and that it exemplifies the confrontation of views on belonging/non-belonging to a national culture, both in terms of style and hierarchy of genres.

The context outlined by Sonja Cvetković's study directly introduces the problem areas discussed in the subsequent papers on Stojanović. Thus, the next part of the six texts partly covers topics related to Stojanović in the Austro-Hungarian environment. The two papers co-written by Marijana Kokanović Marković and Vera Merkel Tiefenthaler reveal a host of new information about his education and early artistic activities and successes in the field of violin performance and composer presentation (1896–1904), as well as the reception Stojanović's operettas received in Vienna. Sofija Jovanović's study reveals Stojanović's ties to and collaboration with two Czech violinists, František Ondříček and Jan Kubelík. While all three papers testify to the integration of Petar Stojanović into the music contexts of large Austro-Hungarian centres such as Prague and Vienna, Vesna Peno's study considers the different positions of Petar Krstić in the Viennese environment, where he acted as a foreign student among his own countrymen, conducting at the St. Sava Church in Vienna (1899–1901). The final two studies in this segment of the book raise the issues of the reception of the said generation of Serbian composers in different musical and socio-political frameworks of the regional context. Thus, Lana Pačuka focuses on the different musical and non-musical aspects that accompanied the concert performances of Binički and Stojanović in Sarajevo between the two wars, while Sunčana Bašić thoroughly examines the creative contributions of all three Serbian artists to the repertoire of the Croatian National Theatre in Osijek, from its founding in 1907 until World War II.

The third section of the book, which presents oeuvres of individual composers, includes four articles on Stojanović and one on Krstić's work.

The text by Thomas Aigner provides valuable information regarding the handwritten scores of Petar Stojanović's opera *Floribella* and symphonic poem *Triglav*, which are kept in the Vienna City Library. These are entirely unknown works that are not notated in any of the existing lists of Stojanović's compositions. Despite the lack of data, Aigner conducts an impressive historiographical analysis and presents his conclusion regarding the timing of the creation of these works. At the same time, looking at the data on manuscripts from Stojanović's legacy kept in the Library of the Faculty of Music in Belgrade, Aigner reveals that the composition *Triglav* was designed as the final, fifth movement of Stojanović's *Gorenjska Suite* op. 128 for a symphony orchestra. He also confirms Stojanović's adherence to the tradition of Austrian-German provenance, which manifested itself in *Floribella*, created in 1911–1912, relying on Richard Wagner's legacy and locating the plot in the Bavarian realm. In addition, he emphasises Stojanović's great interest in South Slavic themes, which became more frequent in his work following his relocation to Belgrade (1924), as the piece *Triglav* testifies.

The aforementioned work *Triglav* is thematically close to Stojanović's symphonic poem *Sava*, to which Sanda Dodik and Gordana Grujić have devoted their minutely conducted analytical study. Through a detailed review of the programme and a freely conceived sonata movement, formed in accordance with the composer's attitude towards the extramusical programme of this piece, the authors draw important conclusions regarding Stojanović's Late-Romanticism stylistic means, his treatment of musical folklore, as well as the patriotic reflections expressed through his commitment to the Yugoslav idea. If in such cases one can speak of the composer's approach to the musical and ideological canons that characterised the Serbian context from the time of the interwar Yugoslav state, the analysis of the Violin Concerto and Orchestra no. 2 in G major in the work of Srđan Teparić shows Stojanović's adherence to the idea of musical universalism and his belief in the permanence of compositional and technical norms and conventions of Late-Romanticism. In this context, Teparić reflects on the aforementioned Concert as a paradigm for Stojanović's unique contribution to the connection of Serbian music to the European mainstream.

The last article on Stojanović's works, from Igor Radeta, represents a step further concerning the critical consideration of the aforementioned stylistic ambitions of this author, introducing a significant alternative reading of the composer's oeuvre. Through a comparative analysis of the Sonatine for Oboe and Harp and the Second Sonata for Violin and Piano op. 95, Radeta deals with the issues of arrangement and adaptation. He comes to several interesting conclusions about Stojanović's poetics, formed in the contexts of his concert activities, both as a solo and as a chamber musician, in which he, as a creator, built a special relationship with the performer of the musical work.

Nataša Marjanović's study on Petar Krstić's compositions illuminates this author's contribution to Serbian church music, and contextualises Krstić's work in a broad arc, observing it from within the framework of Russian-Serbian ties, ecclesiastical and musical events in Vienna, and the musical activities of the Serbian diaspora in America. In this way, the work overlaps with the final segment of the volume, which discusses the various activities of Krstić and/or Binički, the activities that positioned these authors as crucial figures in the Serbian musical culture of their time. On the one hand, the article about their activities in the Association of Serbian Musicians provides an example of the grouping of the emerging musical elite that gathered at the beginning of the 20th century around Stevan Stojanović Mokranjac and the Serbian Music School, where Binički and Krstić had a prominent position. Krstić's commitment to working in music and artistic associations culminated in the period between the two world wars and is presented in detail in the text of Ivana Vesić, linking Krstić's struggle for the emancipation of music and musicians with a range of his other activities, from organising and supporting musical amateurism to contributing in the sphere of artistic and educational legislation. On the other hand, the three final essays testify to Stanislav Binički's dominant emancipatory role in the field of musical performance during the

first two decades of the 20th century. While the review by Gordana Krajačić of the concert performance with the Belgrade Military Orchestra and the King's Guard Orchestra is a reminder of Binički's most prominent performing ventures in the Belgrade concert milieu until World War I, Marijana Dujović's paper highlights the fundamental contribution of Binički to establishing the National Theatre Opera and his time as the first director of this institution. The exceptional importance of Binički was reflected in the circumstances of war, which is explored in detail by Maja Vasiljević, who problematises Stanislav Binički's multiple musical roles, both at the level of preserving national identity and at the level of cultural diplomacy, which was especially important in the years of the Great War.

It is with a hope that this publication will complement the knowledge of the work of Stojanović, Krstić, and Binički and encourage further revalorisation of these artists in contemporary musicological research that, at the end of this brief review, I express my heartfelt gratitude to all colleagues and associates who contributed to the creation of this book. Musicologists and librarians Romana Ribić (1970–2018) and Dr Igor Radeta were of great help in collecting and scanning the variety of archival materials from the legacy of Petar Stojanović, which I further forwarded to individual authors of this publication, and I am very grateful to them for all this. The collection is dedicated to the memory of Romana Ribić and her pioneering steps in arranging, listing and researching the rich archival sources related to Petar Stojanović.

Dr Biljana Milanović
Belgrade, November 2019

Nationalism and Modernism. Czech (Exterritorial) Modern Music

Lubomír Spurný

Department of Musicology, Masaryk University, Brno

The focus of this report is the period from 1860 to 1945 in which the Czech ethnic community was quickly developing into a nation, a status it acquired in 1918, when the Czechoslovak state was founded. The term *modern*, which appears in the title and specifies the more general concept of Czech music, is used with regard to this social and political development. It does not concur with the term *new music*, which covers musically styled outlets of the first third of the 20th century. A significant development of Czech music is accompanied by the democratisation and nationalisation of the bourgeois environment. The civil society was divided into two parts according to the shared languages – Czech and German, but they were somewhat forgotten later as Jaroslav Strítěcký reminds us (2017). It was fortunate that the newly formed society did not have to fight for its rights on the barricades. This development avoided wars and occurred only on the intellectual and artistic fields. Heads were rolling only in passionate disputes, with only blank bullets on both sides. A characteristic relationship became evident in this period, a relationship that can be classified by functions such as *national-modern*, *central-peripheral*, *global-local* or *heterogeneous-homogenous*.

1.

First, a small digression. The Finnish musicologist Tomi Mäkelä enters the discussion on the assessment of the composer's legacy in the study "Der 'exterritoriale' Sibelius. Zur artifiziellen Volkstümlichkeit in der Nordischen Moderne" (2001). The author conceives the text as a reflection on a small note from Theodor W. Adorno's (1903–1969) book *Philosophie der neuen Musik*, from 1949, which can be found in the chapter "Schönberg und Fortschritt", the section "Tendenz des materials" (Adorno 1997a). The expression "Exterritoriale Musik – Exterritorialität", which is used here, refers to a composer of

the Sibelius type. As a result, Mäkelä's text is defending Sibelius from his passionate supporters while at the same time it is an attempt to justify some of Adorno's unflattering statements that were uttered about the composer. Some of Mäkelä's motives clearly emerged from this relationship: for example, when Adorno, with certain exaggeration, likened Sibelius's influence on the Finnish culture to its colonisation, prominent Finnish musicologist Eero Tarasti did not hesitate to declare an open war on similar interpretations.¹

Although Adorno (perhaps somewhat surprisingly) comments on the "agricultural areas of South-eastern Europe", mentioning only Leoš Janáček (1854–1928) and Béla Bartók (1881–1945), the term exterritoriality is well-usable in a different context which, besides Mäkelä, is also proven by Melita Milin in her study "Musical Modernism in the 'Agrarian Countries of South-Eastern Europe': The Change of Function of Folklore in the Twentieth Century" (2008). Additionally, Lubomír Spurný describes the music of Alois Hába (1893–1973) with the help of this term ("Exterritorial Hába: Several Remarks on Adorno's Term 'Exterritorial Music'", 2001).

Some authors use the term "Exterritoriale Musik" as an example of German postcolonial ideology, but in reality Adorno is not an advocate of encouraging the hegemony of German music: his analyses of an art as a social fact belong to the many forms of critical ideologies. In contrast, unilateral recognition of a central culture primacy at the expense of other national cultures can be seen with different authors such as Hans Heinrich Eggebrecht in the concept of his book *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1991). I do not want to accept the extremely critical view of Vladimír Karbusický shown in the book *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik* (1995), but would like to point out that from the perspective of "Abendland" culture the national cultures of Eastern and South-eastern Europe are relegated to the fringes and are seen as provincial and regional.

2.

Stereotypes that indicate national and ethnic character also relate to the type of "central" and "peripheral" culture. For example, German nationalism formulated a confirmatory "grand narrative" of uniqueness and exclusiveness

1 Adorno expresses himself about Sibelius mostly in the essay "Glosse über Sibelius". Condemnation of Sibelius's aesthetic position – author's naturalisms that created its own technical canon within the structure of the work were presented by Adorno as follows: "Er ist ein Stravinsky wider Willen. Nur hat er weniger Talent. Davon wollen seine Anhänger nichts wissen. Ihr Lied hört auf den Refrain: 's alles Natur, 's alles Natur,' Der grosse Pan, je nach Bedarf auch Blut und Boden, stellt prompt sich ein. Das Triviale gilt fürs Ursprüngliche, das Unartikulierte für den Laut der bewusstlosen Schöpfung" (Adorno 1997b: 249). In the cited study Mäkelä also describes Tarasti's position: "Tarasti konstruiert sogar einen 'Krieg gegen Adorno' und bedauert ohne Ironie, dass man den 'wagnerianischen Topos in Sibelius nicht als Waffe gegen Adorno eingesetzt hat'" (Mäkelä 2001: 67).

of its own mission of salvation. In the field of music (or its reflection) such a claim is recognisable with Hugo Riemann (1849–1919) or Heinrich Schenker (1868–1935). (Both develop the idea that German music breathes life into other cultures.) As an active participant in the Franco-Prussian War (1870–1871), Riemann had a distinctly hostile relationship with all things French.² Not long after the First World War, Schenker also commented on the relationship of Germany and Germans with other nations. The genius of the nation is metaphorically transferred to the image of a fertile land in the essay *Von der Sendung des deutschen Genies* (1921); the concept of *Menschenhumus* indicates exceptional genetic predispositions of the German nation. An attentive reader of Schenker's essay cannot fail to notice the enemies of German culture. The betrayal of the educational ideals of "the true culture" finds its expression in profiting from the Anglo-American and Romantic world, which transformed into the states of the victorious Entente Powers. Hans Eisler characterised him as one of the most important musical theorists, who was brought to his reactionary views convening with fascism by his deep knowledge of the reactionary bourgeois culture (Eisler 1973). Perhaps the strongest opponent to Schenker was Michael Mann who in 1949 compared the style of Schenker's texts to the rhetoric of Hitler's speeches: "[They] could well have come from the Pen of the Führer himself" (Mann 1949: 9).

Of course not only Germans display evidence of national stereotypes. Characteristics or judgments of a national nature are a common topic of café discussions. While recognising these, I always find the method of discussion regarding character traits of a given nation puzzling, how self-evidently the relationship between culture and ethnicity is determined. For example, in the Central European region there is a prevailing opinion about the innate musicality of the Czechs. Bohemia – the conservatory of Europe, "a Czech, a musician" we can often hear. Czechs cannot live without music and they express their character through music. This stereotype can be also seen with German composers associated with the Czech environment. Schenker judged Czech music represented by works of Bedřich Smetana (1824–1884) and Antonín Dvořák (1841–1904) much higher than music of other Slavic nations, as it takes something from the naturalism and depth of German music. In his review of the Vienna premiere of Tchaikovsky's Opera *Eugene Onegin* Schenker writes:

Czech music, however, may be given precedence over Russian. The representatives of the former, Smetana and Dvořák, managed to imprint the system into their music much better than the Russians. This system originates from the German art of course, for it best resolves the main problem of the logical development of musical work (Schenker 1897: 654–655).

2 Riemann's Musical Thinking in the Context of turn-of-the-Century ideologies is described, for example, by Alexander Rehding in the book *Hugo Riemann and The Birth of Modern Musical Thought* (2003).

In his political programme Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937) considers music, meaning folk melodies and Smetana’s operas, the expression of the Czech nation’s soul. Yet, when it comes to music, it is not easy to identify the Czech idiom. First, it had to be clarified how to identify that Czech music is Czech. The typical Czech idiom is not traceable based on the analysis of the score. In addition to objective features a number of fictions are mixed into this assessment because of that. That is proven by the founders of Czech musicology Otakar Hostinský (1847–1910), Zdeněk Nejedlý (1878–1962) and Vladimír Helfert (1886–1945). Their modern direction would not let them accept the older romantic aesthetic where the character of the work is consciously determined by a quotation from folk songs. Consequently, they chose Smetana, who recreated folklore in a creative way and avoided direct quotations, as a transferor of Czech ideas. He is an example of the combination of the degree of inspiration (intuitive creation) and creative work (reflexive creation). In contrast, Dvořák together with Leoš Janáček (1854–1928) were considered so-called spontaneous types who, with their immediateness, represent Czech (or Moravian) musicianship (*Musikantentum*). Music uncontrollably sprang from Dvořák, a butcher’s son who allegedly blandished the taste of the wider audience by exploiting musical forms for the purposes of potpourri. Janáček, a Moravian nationalist, was a prototype of the “local” composer who attempted to create a Moravian variation of Czech national music (Cf. Spurný 2016).

Additionally, there is another author, the successor of Dvořák, Vítězslav Novák (1870–1949) who is denoted by some as an “axial personality of Czech music”. He intended to enrich Czech music with new “exotic” idioms of Moravian and Slovak folk music. His works contain quotations of different provenance and character levels: folk songs, choral melodic thoughts, quotations from his own works etc. If the wider audience accepted such a decision with understanding, domestic musicologists saw it as a return to times prior to Smetana. Thus, Nejedlý writes in his memoir *V. Novák – studie a kritiky* [V. Novák – Studies and Reviews]:

But the delusion of *ethnography self-salvation* drags opposite Smetana’s direction since the beginning. It is not just musical delusion but it threatens all our arts and even our science. (...) Dvořák’s popularity contributed greatly to his assertion in our music, and Novák also fell for him. Although a purely Czech person chooses *emigration* as a means by which he wants to reach autonomy, he sees processed ethnographic material in Bohemia and therefore he comes to Moravia, gets enchanted by its non-Czechness (...) and gets allured by the phantom that he can *create Moravian music*. (...) However, when Novák accepted this thesis as correct, he carried it out with such consistency that he gained undisputed credit by proving the *absurdity* of this ethnographic art in its farthest consequences (Nejedlý 1921: 40).

Nejedlý’s condemnation of Novák in many ways coincides with Adorno’s criticism of reactionary “Blut und Boden ideology”. If Janáček would have passed, Novák would almost certainly have failed with Adorno. Adorno probably would

have labelled Novák's music as conservatively reactionary work. The reasons are obvious. The style of Novák's music does not allow full use of music folklore archetypes as is the case, for example, with Janáček. His music also does not come close to Bartók's authentic rawness. Novák's affection for quotation may also resemble the music of Gustav Mahler. Besides, the application of "pre-composed" foreign-style material is typical of his music from around 1900.³ Yet in Novák's case even this parallel is not lively enough.

3.

A significant portion of the period this study is focused on is described in the book *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Czech Modern Music: A study of Czech musical creativity] by Vladimír Helfert (1936). Helfert's attempt to write a distinctive history of Czech modern (read national) music from the year 1860 builds on the concept of indigenous historiography and is parallel with a broader cultural and political movement referring to the idea of unifying Czechness. Helfert's view is focused on the musical culture of the nation and is significantly influenced by the effort to liberate domestic music, specifically Czech musical creativity, from the influence of all the other domiciled nationalities and ethnicities. For obvious reasons Helfert did not reflect on domestic German culture that had been referred to as the *sudetendeutsch* since 1903.⁴

Many German and Jewish authors suddenly found themselves outside the context of Czech music (Fidelio Finke /1891–1968/, Hans Krasa /1899–1944/, Egon Kornauth /1891–1951/, Erich Wolfgang Korngold /1897–1957/, Erwin Schulhoff /1894–1942/, Viktor Ullmann /1898–1944, Bruno Weigl /1881–1938/ etc.). The authors who spent their entire lives in one place and by the character of their work were no different from their Czech colleagues were relegated to outside the boundaries of Czech music, boundaries where Slovak authors were newly included. Such an approach is historically adequate and understandable. Even Helfert could not break free from the ethnical reach of the ideologies of his day.

It is worth mentioning that German and French editions of Helfert's book (*Die Musik in der tschechoslowakischen Republik/ Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque*) were released in the same year as the original. A section focused on German music (*Zur deutschen Musik in der tschechoslowakischen Republik*) was added to this publication, the author of which was Erich Steinhard (1886–1941) (Helfert and Steinhard 1936).

A significant shift occurred some generations later and Czech musical culture, or rather music culture in the territory of Bohemia, Moravia and Si-

3 With Mahler a whole unit system had arisen – Hans Heinrich Eggebrecht called it *Vokabeln* – which makes whole musical work multilayered. See Eggebrecht 1982.

4 Franz Jesser (1869–1954) used the term *sudetendeutsch* to describe the German speaking population settled in the Czech lands (Jesser 1903).

lesia, was commonly examined as a set of musical expressions without these fictions that originated in its territory. The ethnic or national aspect is secondary in this case.⁵

However, although the character of domestic cultural life after 1918 was still determined by bilingualism, the situation was significantly changed. While beforehand the Czechs were one of many Austro-Hungarian minorities, suddenly the German-speaking population became a minority in the newly formed Czechoslovak state. Then head of the Opera of the Neues Deutsches Theater, Alexander Zemlinsky (1871–1942), characterised the atmosphere filled with political tension immediately after the proclamation of the Republic. In a letter to Arnold Schönberg from 5 November 1918 he writes:

Of course we hesitated whether we should go to Vienna. For now, there is no urgent reason. How The National Committee is organized is admirable. So far it is tidy and safe here. How it will be in the next hour – that is something else! Everyone is being haunted by the fear of Bolshevik elements finding a way to the top, sweeping The National Committee – and then – !!! But that is similar in Vienna anyway. Moreover, I would be starving *immediately* in Vienna while here it will take some time. German ethnicity will collapse here even if it is 'tolerated' and the theatre will naturally go with it. (...) Everything leans towards the Czechoslovak state! Jews and Germans, especially the Jews! (Weber 1995: 201)

Federal life, however, could have benefited well from such a situation. Originally bilingual societies began separating in the second half of the 19th century; nonetheless their relationship in the competitive environment was based on a certain degree of creative cooperation. The Contemporary Music Association [Spolek pro moderní hudbu] (1920) and German Literary-Artistic Association [Literarisch-künstlerischer Verein] (1906) were among the most important Prague music associations of the 1920s.⁶

Several Czech composers who fitted the "authentic modern" category also occurred in this environment. However, their journey was not easy. They first had to settle in the borders of Czech music, influenced by the vision of Masaryk and Nejedlý and then they had to pierce through the certainty of the national field into the reality of European modern. Alois Hába and Bohuslav Martinů were in the category of especially influential authors of new music who separated from Czech nationalism. They both left Prague and identified themselves with foreign cultural centres such as Paris, Vienna and Berlin.

5 Musicologists who contributed to this change were mainly Jiří Vysloužil and Jiří Fukač. See Vysloužil 1977; 2014, and Fukač 1992a; 1992b.

6 The activities of Prague music associations in the interwar period were mainly dealt with by Ivan Vojtěch, Jitka Ludvová and Vlasta Reittererová. See Ludvová 1976, Vojtěch 1999, Reittererová and Reitterer 1999.

The idea of the extraordinary nature of “extraterritorial art” can be applied to Hába in particular.

4.

The above said implies that the music plays a significant role in the Czech autostereotype. However, we have to extricate ourselves from the fixed idea of the innate musicality of the Czechs. We should seek the consequence of this superstition in the existence of important musical education institutions rather than in ethnic or national character.

The second significant tendency stems from the fact that culture is not defined only by those who arise from it but also by an approach or encounter with foreign influences. Particularly in the 19th century, many Czech musicians travelled abroad (with regard to two existing versions of Czech society, Czech and German, it is perhaps better to talk about musicians coming from Czech historical countries, namely from Bohemia, Moravia and Czech Silesia), while others came and filled important cultural institutions. A number of musicians came to Prague in the 20th century to perfect their art. Migration waves were also caused by large political disruptions in many countries during the 1930s. Some German and Austrian authors also found temporary refuge in Czechoslovakia.

The different types of migration (emigration and migration) are an integral part of a culture. The boundaries between the various national cultures or between cultural types are actually very flexible. Music historians know that the development of the national culture does not happen in isolation, accessed only by acknowledged authors, authors of a certain regard or a prescribed type. The boundaries which were mentioned here have never existed to such a scale that they would not allow for exchange and interaction. There is no doubt that this movement brings beneficial impulses.

List of References

- Adorno, Theodor (1997) *Philosophie der neuen Musik* [= *Gesammelte Schriften* 12], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor (1997) “Glosse über Sibelius”, *Gesammelte Schriften* 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 247–252.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1982) *Die Musik Gustav Mahlers*, München – Zürich: Piper.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1991) *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München – Zürich: Piper.
- Eisler, Hanns (1973) “Die Erbauer einer neuen Musikkultur, Musik und Politik”, in: Günter Mayer (ed.) *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1924–1948* (= Hanns Eisler, *Gesammelte Werke* III/1), Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 152–153.

- Fukač, Jiří (1992a) “Zum Werdegang der Nationalmusik im böhmisch-tschechischen Kulturraum”, in: Peter Andraschke and Edelgard Spaude (eds.) *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, Freiburg: Rombach Verlag., 66–75.
- Fukač, Jiří (1992b) “Die tschechische Frage in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts”, *Österreichische Musikzeitschrift* 47, 410–417.
- Helfert, Vladimír (1936) *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Czech Modern Music: A study of Czech musical creativity], Olomouc: Index.
- Helfert, Vladimír and Erich Steinhard (1936) *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik*, Prag: Orbis.
- Jesser, Franz (1903) “Zweiteilung”, *Der Deutsche Volksbote* 11.
- Karbusický, Vladimír (1995) *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*, Neumünster: Bockel Verlag.
- Ludvová, Jitka (1976) *Spolek pro moderní hudbu* [The Contemporary Music Association], *Hudební věda* 13, 147–173.
- Mäkelä, Tomi (2001) “Der ‘exterritoriale’ Sibelius. Zur artifiziellen Volkstümlichkeit in der Nordischen Moderne”, in: Ekkehard Kreft (ed.) *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1. Bis 4. Juni 2000 in Lengerich*, Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag, 66–76.
- Mann, Michael (1949) “Schenker’s Contribution to Music Theory”, *Music Review* 10, 3–26.
- Milin, Melita (2008) “Musical Modernism in the ‘Agrarian Countries of South-Eastern Europe’: The Change of Function of Folklore in the Twentieth Century”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.) *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA, 121–130.
- Nejedlý, Zdeněk (1921) *V. Novák – studie a kritiky* [V. Novák – Studies and Reviews], Prague: Melantrich.
- Rehding, Alexander (2003) *Hugo Riemann and The Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reittererová, Vlasta – Reitterer, Hubert (1999) “Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938”, *Miscellanea musicologica* 36, 129–310.
- Schenker, Heinrich (1921) “Von der Sendung des deutschen Genies”, *Der Tonwille* 1, 3–21.
- Schenker, Heinrich (1897) “[Hofoperntheater – P. I. Tschaikowsky, ‘Eugen Onegin’, Erstaufführung in Wien]”, *Neue Revue* 8/2, 654–655.
- Spurný, Lubomír (2001) “Exterritoriální Hába. Několik poznámek k Adornovu pojmu ‘exterritoriale Musik’” [Exterritorial Hába: Several Remarks on Adorno’s Term ‘Exterritorial Music’], *Opus musicum* 33/6, 11–16.
- Spurný, Lubomír (2016) “Několik poznámek k České moderní hudbě Vladimíra Helferta” [A Few Comments on the Czech Modern Music of Vladimír Helfert], *Musicologica Brunensia* 51/2, 171–177.
- Střítecký, Jaroslav (2017) “Češtvi staré a nové” [Old and New Czech], in: Jaroslav Střítecký, *Studie a stati* [Studies and Essays] 1, Brno: Faculty of Philosophy, Masaryk University, 89–95.
- Vojtěch, Ivan (1999) “Verein für musikalische Privataufführungen in Prag. Versuch einer Dokumentation”, *Miscellanea musicologica* 36, 9–128.

- Vysloužil, Jiří (1977) "Möglichkeiten und Schwierigkeiten nationaler Musikgeschichte im mitteleuropäischen Raum", *Die Musikforschung* 30/2: 151–159.
- Vysloužil, Jiří (2014) *Musikgeschichte Mährens und Mährisch-Schlesiens. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1945*. Vienna: Böhlau Verlag.
- Weber, Horst (ed.) (1995) *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker (= Briefwechsel der Wiener Schule 1)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Cosmopolitanism as Nationalism, or How to Create a National Opera

Ivan Moody
CESEM – Universidade Nova, Lisbon

The narratives of Orientalism are well-known thanks to Edward Said's exploration of the topic in 1978 (Said 1978), and his ideas have been appropriated and extended to deal with many aspects of cultural history including music; Maria Todorova's work during the 1990s expanded this to cover the Balkans in a radical and inspiring re-interpretation which anyone dealing with Balkan culture must take into account (Todorova 1997).

One of the interesting things about the Balkan countries as they moved towards statehood during the course of the 19th century is the simultaneous rise of nationalism and modernism.¹ The concept of Serbo-Byzantinism, apparent most famously in architecture, but also in music, is an example of the rich and unusual stylistic vocabularies that can arise when these two phenomena collide (Moody 2014; Ignjatović 2016). While there is not an exact equivalent for the struggle for nationhood in the Mediterranean (though we should not forget that Italy was only unified in 1871), there are many parallels to be drawn, because though nations may exist, is not a necessarily corollary that a conscious form of nationalism in the arts immediately follows. As I have noted elsewhere,

When (...) we come to discuss the kind of cultural history that has arisen in the context of agendas national, political and religious, and very frequently a combination of all three of these, we are placed at a terrible disadvantage if we do not make ourselves aware of the cultural narratives that determine what the legacy of those agendas is, in the way that cultural artefacts – by this I mean literature, painting, sculpture, music, cinema and so on – are understood now. (...) That understanding is the way tradition is created (Moody 2017: 29–30).

1 See Moody 2014, in which the cases of Greece, Serbia and Bulgaria are discussed.

And that understanding can be built on actual misunderstandings, or limited understandings by the creative artist, of the materials upon which he or she draws. This is especially the case with nationalism or regionalism, and I would argue that this is what makes the work of composers working in the field of opera in both the Balkans and the Mediterranean, both of which have traditionally been seen, of course, as on the margins of the much more important and orientating (I use that word intentionally) activity taking place in the “centre”. It is what Jim Samson has called a “periphery of the imagination” (Samson 2013: 114), a place where new positions, new orientations may be taken up, as part of a continuing reinvention and filtering of what is brought back from that “centre”. This reinvention and filtering takes place against a background of uncertainty: the uncertainty of a new identity, recently asserted, which implies, when viewed from a centrist perspective, the lack of an establishing tradition except, naturally, for folk traditions. And it is precisely the lack of that establishing tradition – in art music – that led composers in both the Balkans and the Mediterranean to discover often radically new solutions to the question of how to adapt centrist art traditions to their countries and make them their own.

In the recent essay mentioned above, I discussed this in very specific terms, with a comparison of the first Serbian opera, *Na uranku* (1904), by Stanislav Binički (1872–1942), and *Serrana*, an opera by the Portuguese composer Alfredo Keil (1850–1907), written in 1899. I will here revisit that discussion, but attempt to reframe it slightly, by broadening the context geographically to include the work of the Spaniard Manuel de Falla (1876–1946), and chronologically to situate it more firmly by comparing later developments.

To take the latter point first, in the Serbian case, there is a difference between the approach taken by the composers of Binički’s generation and composers born a decade or so later, such as Petar Konjović (1883–1970) and Miloje Milojević (1884–1946), because the modernist project internalized the negative stereotypes of Balkanism in a way that Binički did not. While Maria Todorova observed, “(...) in 1904 Herbert Vivian could still write that ‘all over the Balkans it is customary to speak of passing north of the Danube and Sava as ‘going to Europe’” (Todorova 2009: 43) whereas a few decades later such would not be the case. It is also true, as Biljana Milanović has pointed out, that

(...) both Konjović’s artistic claims for Serbian music “in the East of Europe” and Milojević’s “in the West” were two variants of the Balkan metaphor, each of them as a part of individual creative positioning marked by the desire to revitalize the national and regional image, actually to change it into a ‘positive’ one in the broader environment of European modern music (Milanović 2008: 107).

So there is an ambiguity here, but it is important to realize that Konjović and his contemporaries as building on what Binički’s generation had already achieved: as Nadežda Mosusova points out, based on Konjović’s own comments

in his essay “Muzika u Srba”, Konjović, Milojević and Hristić had “(...) shared similar modern ideas before and during the war, as very young people, already regarding their predecessors in Serbia (Stevan Mokranjac, Josif Marinković and Stanislav Binički) as heralds of modern music and themselves as very modern and advanced composers” (Mosusova 2008: 117).

Just as Mokranjac and Marinković consolidated, using their skills honed abroad, in Germany and Italy, and Austro-Hungary, respectively, the beginnings of a Serbian tradition in such a way that the future development of choral music (and more) in Serbia would be assured, Binički, who had also studied in Munich, did the same for opera. His acquisition of a solid musical technique during his studies with Josef Rheinberger (1839–1901) meant that he could take what Konjović would later conceptualize as the “Eastern” situation of his country’s music and present it, in *Na uranku*, using that same Western technique. Binički also brought a great many new works into Serbian musical life, by such composers as Schubert, Wagner, Dvořák and Mendelssohn. He was appointed first director of the Opera Sector of the National Theatre in Belgrade in 1920, and retained the position until 1924, staging operas by Verdi, Weber, Massenet and Bizet, amongst others. As Katarina Tomašević notes, in Serbia,

By the beginning of World War II, practically all important symphonic works of classicism and romanticism had been performed, while appearances by young Serbian soloists and numerous eminent guests from abroad encouraged a rich and varied production of concert genres. Close ties with Slavic cultural circles abroad resulted in a proportionally rich representation of the works of Russian and Czech composers, while the desire for a more rapid progress in the development of musical culture stimulated the activity of young Serbian and Yugoslav conductors and composers (Tomašević 2009: 39).

As I have noted before (Moody 2017: 32), such a panorama hardly argues isolation; the extent of the non-Serbian musical repertoire performed during this period is what made the work, and the aesthetic positionings, of the next generation, their attitude to Serbia as a periphery, possible.

I shall not reiterate here my thoughts on the usefulness of comparing developments during this period in the Balkans with those in the Mediterranean, recently-published texts of my authorship already making the case (Moody 2013; 2017), and as recent progress towards a global history of music, as exhaustively and profitably discussed at the recent conference entitled *The Future of Music History*² shows, but I should like to repeat Boris Stojkovski’s contention that we need to see things prismatically. He says that

2 Institute of Musicology SASA and the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 28–30 September 2017. The present author’s paper was entitled “The Compass Revisited: Rewriting Histories of Music in the South”.

Serbia is a Mediterranean country. (...) The complexity of the identity of the people, who at a given moment of history were under the Islamic Empire, Central European monarchy and the Mediterranean, under the mark of Venice, inevitably left quite specific indications. It is therefore very important that the problem of identity be seen through a prism (Stojkovski 2017).

In the cases under discussion, the prism is that of cosmopolitanism. In Portugal, a country that one might also argue has a relationship with the Mediterranean that is not altogether obvious, the larger part of its coast actually being Atlantic, opera did not suddenly begin with Keil's work. But it is a symbol for national opera in Portugal in very much the way that Binički's *Na uranku* is for national opera in Serbia. To grasp this, one needs to understand something of the cultural context in Portugal as far as opera was concerned, and for that I can do no better than quote from the musicologist Rui Vieira Nery:

In an operatic context determined by Italian repertoire and in which the only opera theatre with continuous programming sought above all to integrate itself fully as a *teatro di stagione* on the international operatic circuit of Southern Europe with cosmopolitan casts and programmes that undertook the Mediterranean tour of Italy, France, Spain and Portugal, it is not surprising that Portuguese composers of the second half of the 19th century did not find any special stimulus or opportunity to dedicate themselves to this genre (Nery 2015: 51; translation by the present author).

Nery follows this with a list of composers who were faithful to the style of Donizetti and Bellini and who, even when writing on specifically Portuguese subjects, would use a libretto in Italian. Keil too wrote operas in Italian, and it used to be thought that *Serrana* was originally written in that language and only subsequently adapted to Portuguese, a theory that has been definitively disproved by João Paulo Santos, as he explains in the critical apparatus included in the programme for the 2002 production of the opera ([Programme]).

Even though the opera was indeed *performed* in the Italian language first, the Portuguese version only being given in 1909, after the composer's death, *Serrana* therefore has a great symbolic value.

In his detailed study of the opera, Luís Raimundo points out that "Keil mentions *Serrana* as being the first opera to be printed with a text in Portuguese (...) According to 19th century tradition, this is the score that publicly defines the image of opera and certainly contributed to its identification as a national opera" (Raimundo 2000: 229; translation by the present author).

This "national opera" is brought about not only by language, but by the composer's use of a Portuguese tale of doomed love – the *Serrana* is a mountain girl – and the use of folk melodies from which Keil spins the opera's thematic material. In that this expertly crafted work was written as a consequence of the composer's training and his knowledge of the long tradition of Italian and

French opera, however, it is directly comparable with Binički's work, and also with that of Falla in Spain.

As by Luis Campodonico pointed out as long ago as 1959, it was the absence of a truly talented composer that made the problem of opera in early 20th-century Spain so intractable (Campodonico 1959: 21). Attempts by collectors of folk music who were not real composers to patch something together were doomed to failure. What is symptomatic, in the context of the present study, is the fact that such a national opera had to be given its first performance in Paris, in French translation. At the beginning of the 20th century Paris was, as the musicologist Samuel Llano has noted, "a privileged site for negotiating different national identities" (Llano 2013: 236). Thus it was that Falla's *La vida breve* came to be given its first performance, as *La vie brève*, at the Opéra Comique in 1914, and that the composer became feted as the greatest living Spanish composer – Albéniz having died in 1909 – but whose Spanish identity had been deeply informed by the experience of living and working in France, as an exile from his native country. In reality, the opera had originally been composed almost ten years earlier, in Spain, though it was reworked and restructured while Falla was in Paris, and it was the failure to secure a performance of it in Madrid that led him to leave for France in the first place.

Llano, in his detailed discussion of the opera's reception, points out that it was considered by many stylistically to be a kind of Spanish *verismo* (Llano 2013: 140), something that many listeners today would find surprising, so entrenched has the modern image become of this flamenco-infused work as a pinnacle of Iberian folklore. Nevertheless, there is a case to be made for this point of view, and a number of musicologists have also identified Wagner as a strong influence on the work, in its continuity, its intense chromaticism and the use of *Leimotif*, while others point to the *zarzuela*, the national operetta of Spain.³

How could such a complex web of possible influences be behind what seems such a triumphantly Spanish work, a tragic story for the doomed love of a gypsy girl for a wealthy man from other social circles? As with Binički and Keill, I would argue that it was precisely *because* of them that Falla was able not only to transcend the genre of *zarzuela* to produce a genuine opera – of short duration, admittedly – of a uniquely Spanish character, but one of dazzling technical quality. Of its Spanish première, in Madrid in November 1914, the Falla specialist Jorge de Persia writes that it was "genuinely significant for the very uncertain question of 'national opera', though already at this time the subject was of little interest as a future subject" (Persia 2012: 43) things had moved on, but this complicated case demonstrates that it was not by pretending to be *naïf* that Falla's music became so indelibly associated in the minds of future music lovers with the country in which he was born. Rather, he used all his various, cosmopolitan skills to do so: it should not be forgotten that while in Paris he was acquainted with Ravel, Debussy, Dukas, Stravinsky, Schmitt and Albéniz.

3 For a concise summary of these various points of view see Llano 2013: 142–143.

As with Falla, so with Keil: both composers take an apparently inward-looking local plot and take it beyond its cultural confines, so that it is at the same time exotic; and with Binički, though the Ottoman Other is the generator of exoticism (Marković 2007: 447–8), the cultural context is that of life as experienced in Serbia, but the opera is anything but provincial precisely because of Binički’s cosmopolitan education allied to his very real talent.

These three operas represent, then, the thread common to the countries of Portugal, Spain and Serbia, these three “peripheries”: their national identities as expressed in national opera could only be expressed, and triumphantly so, by the employment of skills and knowledge that could never have been gained only within the confines of that identity. All three composers were able to see the truth of Stojkovski’s assertion that the problem of identity needs to be seen prismatically. That prismatic view gives rise to something new and bold; something that, in its originality and complexity, leads us to question the legitimacy of the very idea of a periphery.

List of references

- Campononico, Luis (1959) *Falla*. Paris: Seuil.
- Ignjatović, Aleksandar (2016) *U srpsko-vizantonijskom kaleidoskopu. Arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941* [In *Serbo-Byzantine Kaleidoscope: Architecture, Nationalism and Imperial Imagination, 1878–1941*], Belgrade: Orion art and Belgrade University – Faculty of Architecture.
- Llano, Samuel (2013) *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris, 1908–29*, Oxford: Oxford University Press.
- Marković, Tatjana (2007) “Opera”, in: Mirjana Veselinović-Hofman et al., *Istorija srpske muzike* [History of Serbian Music], Belgrade: Zavod za udžbenike, 446–457. / Марковић, Татјана (2007) “Опера”, у: Мирјана Веселиновић-Хофман ет ал. *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике, 446–457.
- Milanović, Biljana (2008) “Orientalism, Balkanism and Modernism in Serbian Music of the First Half of the Twentieth Century”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.) *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade: Department of Fine Arts SASA, Institute of Musicology SASA, 103–113.
- Moody, Ivan (2014) *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, Joensuu: International Society for Orthodox Church Music, Belgrade: Institute of Musicology SASA.
- Moody, Ivan (2015) “Turning the Compass”, in: Ivana Medić and Katarina Tomašević (eds.) *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts and Music SASA, 48–57.
- Moody, Ivan (2017) “The Invention of Tradition: Balkan and Mediterranean Perspectives in 20th-Century Opera”, *Зборник Матиче српске за сценске уметности и музику* [Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku / *Matica Srpska Journal for the Stage Arts and Music*] 56, 29–41.

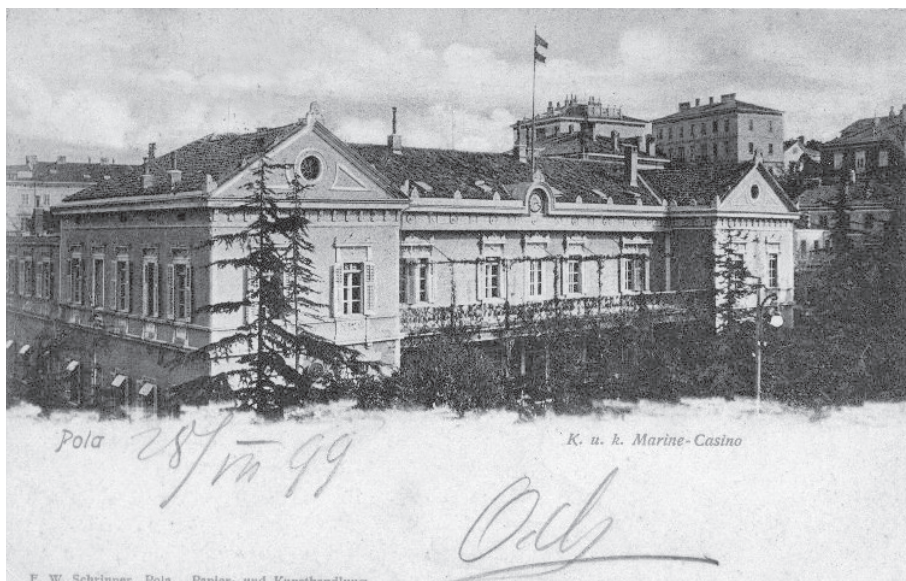
- Mosusova, Nadežda (2008) “Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.) *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade: Department of Fine Arts SASA, Institute of Musicology SASA, 115–120.
- Nery, Rui Vieira (2015) *Os Sons da República*, Lisbon: INCM.
- Persia, Jorge de (2012) “Del modernismo a la modernidad”, in: Alberto González de la Puente (ed.) *La Música en España en el Siglo XX (Historia de la Música en España e Hispano América 7)*, Madrid: Fundo de Cultura Económica, 24–100.
- [Programme] (2000) Alfredo Keil, *Serrana*, 12, 14, 16, 18 e 20 Outubro 2002. Lisbon: TNSC.
- Raimundo, Luís (2000) “Para uma leitura dramaturgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil”, *Revista Portuguesa de Musicologia* 10, 227–274.
- Said, Edward (1978) *Orientalism*, London: Penguin 1978.
- Samson, Jim (2013) *Music in the Balkans*. Leiden and Boston: Brill 2013.
- Stojkovski, Boris S. (2017) “Istorija i njen značaj za srbski nacionalni identitet” [“History and its importance for the Serbian national identity”] / Стојковски, Борис С. (2017) “Историја и њен значај за србски национални идентитет”, http://srbskocarstvo.blogspot.com/2012/06/blog-post_04.html (Accessed 16 January 2017).
- Todorova, Maria (2009) *Imagining the Balkans*, Oxford: Oxford University Press.
- Tomašević, Katarina (2009) “Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century: Institutions and Repertoire”, in: Katy Romanou (ed.) *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, Bristol and Chicago: Intellect Books, 33–54.

Skladateljske prakse malih sredina na razmeđi 19. i 20. stoljeća: primjer Pule (Hrvatska)

Lada Duraković
Muzička akademija u Puli
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Sredinom 19. stoljeća Pula je postala prijestolnicom austrougarske ratne mornarice. Nekadašnje zabačeno ribarsko naselje prometnulo se u jednu od najrazvijenijih gradskih sredina na sjevernoj obali Jadrana. Uz brojne radnike koji su se zapošljavali u arsenalu, u grad su doselili časnici i vojni činovnici, brojni obrtnici i privatni poduzetnici te drugi stručni, obrazovani kadrovi. Veliki priliv stanovništva iz različitih krajeva monarhije dao je gradu kozmopolitski biljeg. Najvećim su dijelom njezini žitelji bili Talijani i Hrvati, no kao radnici i vojnici u grad su dolazili i Slovenci, Česi, Slovaci, Poljaci, Ukrajinci, Rumunji, Mađari te austrijski Nijemci. Početkom 20. stoljeća Pula se oblikovala kao moderno urbano središte sa suvremenom infrastrukturom, lukom, električnim tramvajem, brodogradilištem, pomorskim utvrdama, vojarnama, zgradama, školama i bolnicama (Dukovski 1997; Duda 1999/2000).

Potrebe za kulturom i rasonodom novopridošlih stanovnika podmirivalo je novoootvoreno kazalište, kina i različiti drugi prostori koji su pružali gostoprimstvo domicilnim i gostujućim umjetnicima – književnicima, pjesnicima, slikarima, glazbenicima. S obzirom da se Pula kao urbana cjelina nalazila pod utjecajem njemačke i talijanske kulture te hrvatskih i slovenskih preporodnih težnji, ta se trojakost ogledala i u glazbenom životu. U gradu je djelovalo nekoliko glazbenih punktova. Kazalište *Čiskuti* [*Ciscutti*], u kojem su se održavali koncerti i glazbeno-scenske predstave uglavnom su posjećivali Talijani te časnici i njihove obitelji. Narodni dom okupljao je uglavnom Hrvate i Slovence, a u njemu je djelovalo Pjevačko i glazbeno društvo te tamburaški ansambl. Stjecište austrijskih Nijemaca bio je *Marine Casino* s rezidencijalnim glazbeničkim korpusom austrougarske vojske – Mornaričkim orkestrom (Dobrić 1993, 2014; Duraković 2012).



Ilustracija 1. Marine Casino krajem 19. stoljeća (Izvor: Gradska knjižnica i čitaonica Pula, Virtualna zavičajna zbirka, <http://vizz.gkc-pula.hr>)

U gradu su djelovale glazbene škole, osnivala su se razna glazbena društva i institucije, poput Pulskog glazbenog društva [Società musicale polese], Pulskog orkestralnog društva [Società orchestrale polese], Pjevačkog društva *Čiskuti*, Radničkog pjevačkog društva *Adria*, društva *Deutsche Sängerrunde* i dr. Duhovni život njegovao se ponajviše u Katedrali, crkvi *Gospe od Milosti* i crkvi *Gospe od mora*, gdje su se povremeno također održavali koncerti (Gortan-Carlin 2000; Duraković 2012).

U Puli je kao dirigent Mornaričkog orkestra nekoliko godina krajem 19. stoljeća boravio Franc Lehar [Franz Lehár], a u svom je rodnom gradu povremeno utočište pronalazio i skladatelj Antonio Smarelja [Antonio Smareglia]. Osim ove dvojice renomiranih umjetnika, osjetan su trag ostavili i brojni domicilni glazbenici čija su imena javnosti danas gotovo u potpunosti nepoznata. Među njima se izdvajaju imena svestranih umjetnika Đulija Zmarelje [Giulio Smareglia] i Alfreda Martinca [Martinz]. Zbog disperziranosti izvora koji bi omogućili detaljnije upoznavanje njihova života i rada, saznanja o njima moguće je dobiti tek rekonstrukcijom članaka iz njemačkih, talijanskih i hrvatskih dnevnih novina koje su izlazile u Puli i Trstu, te uvidom u zasada skroman dostupan dio njihova opusa. Obojica su studirala u većim glazbenim centrima, Milanu, Pragu i Beču (u razdoblju kada su se u potpunosti školovali i Stojanović i Krstić). Njihova su skladateljska ostvarenja bila prilagođena izvođačkoj praksi sredine u kojoj su djelovali (Cerovečki, Đokić, Picinić 2017;

Duraković 2017).¹ To su prvenstveno bile razne himne, koračnice, svečane pjesme, skladbe duhovnog sadržaja, operete te salonske skladbe, zasnovane na tradiciji romantizma. Notni zapisi većinom se čuvaju u nama nepoznatim, privatnim, obiteljskim zbirkama. Tragajući za djelima dvojice skladatelja, pronađeno je nekoliko notnih izdanja u Sveučilišnoj knjižnici u Puli, dok su druga priskrbljena uz pomoć obitelji te putem društvenih mreža.²

Alfredo Martinc

Alfredo Martinc rođen je u Puli 1866. godine. Bio je skladatelj, pijanist, glazbeni pedagog, dirigent i orguljaš. U Puli je završio osnovnu školu, srednju je pohađao u Trstu, studirao je na bečkom Konzervatoriju glasovir i kompoziciju u klasi Franca Krena [Franz Krenn] i Ernsta Ludviga [Ludwig]. Tu je objavio i didaktičku zbirku *12 skladbi za mlade učenike* [*Raccolta di 12 pezzi per giovani alunni*], koja je bila u uporabi na tamošnjem Konzervatoriju. Nakon studija neko je vrijeme proveo u Beču gdje se bavio vođenjem različitih zborova, djelovao je i kao direktor operetnih orkestara u Rigi i Varšavi. U rodni se grad, gdje je ostao sve do smrti 1935. godine, vratio krajem 19. stoljeća. U Puli je radio kao glazbeni pedagog, organizirao edukativne koncerte, djelovao je kao zborovođa i orguljaš u katedrali, davao privatne poduke, uključio se u rad talijanskih glazbenih društava. Suradivao je i s Mornaričkim orkestrom, te s njegovom sastavnicom, Gradskom kapelom [Stadtkapelle]. Svi su ti korpusi često izvodili njegove skladbe. Bile su i na rasporedu orkestara koji su gostovali u kazalištu, a izvodile su se u pauzama između činova u sklopu opernih i operetnih izvedbi (D'Agostino 1935; Anonim 1935; Tabouret 1964; Cerovečki, Đokić, Picinić 2017).

Što se tiče njegova skladateljskog rada, poznato nam je da je napisao pedesetak djela. Svjetovne skladbe mogu se podijeliti u nekoliko kategorija. To su salonske minijature za glasovir te brojne pjesme za glas i klavir; skladbe za gudačke instrumente, odnosno gudače uz pratnju glasovira te djela za veće

1 Tijekom akademske godine 2016./2017, u sklopu kolegija Upoznavanje glazbene literature na studiju glazbene pedagogije Muzičke akademije u Puli, provedeno je istraživanje vezano uz glazbenu svakodnevnicu Pule na razmeđu 19. i 20. stoljeća. Tijekom rada na tom projektu, studenti Vinka Bedeković, Ina Cerovečki, Srđana Đokić, Georgie Goldin, Luka Lukačević, Ljiljana Lešnjak, Antonella Picinić i Josip Tkalčec analizirali su i izveli neka od djela Martinca i Zmarelje. Saznanja o dvojici skladatelja te postojanje audio snimaka dugujemo i njihovom angažmanu.

2 Neke Martincove skladbe mogu se pronaći u Sveučilišnoj knjižnici u Puli (npr. *Inno a Dante*, *Canzone Mariana*, *Inno al Ricreatorio di Pola*, *Il Vessilo della Patria*, *Die Wacht am Quarnero!*). Skladba *Le fanciulle di Leibnitz – Wagner* pronađena je u zborniku *Danze canzoni inni e laudi popolari* Luigija Donorà. Note skladbe *Stella dell'Adriatico* dobila sam posredstvom društvenih mreža. Brojne minijature Đulija Zmarelje (npr. *Karstfrühling*, *Gavotta*, *Mon Bijou*, *Poesie de Fleur*, *Barcarola*, dijelovi iz opereta *Il Dottor Gasparo* i *Notte di San Silvestro*) dobila sam od članova obitelji Zmarelja, na čemu im zahvaljujem.

instrumentalne sastave. Pisao je i duhovna djela manjeg i većeg opsega.

Njegov skladateljski slog predstaviti možemo tek kroz fakturu skladbi čiji zapisi su nam u posjedu ili je pak o njima pisao dnevni tisak, a to su klavirske minijature, pjesme za glas i klavir te duhovna djela, dok o skladateljskom pismu drugih više naslućujemo negoli možemo ponuditi pouzdani analitički uvid.

Minijature i pjesme za glas i klavir izvodile su se vjerojatno u salonima austrougarske Pule. Iako o njima ima malo pisanih tragova, sigurno je da se u njima družili gradski političari, diplomati, profesori, pisci. Okupljali su se određenog dana u tjednu, možebitno u domu neke od dama iz visokog društva, iz obitelji nekoga od visokih vojnih dužnosnika. U tim su prigodama vještinu muziciranja predstavljale gospođice i gospođe kojima su skladbe za klavir te za glas i klavir često bile posvećene. Pretpostavljati možemo da su među tim djelima bile i skladbe Alfreda Martinca, koje je objavila tršćanska izdavačka kuća Karla Šmidla [Carlo Schmidl]. Među njima su primjerice opsežna koncertna *Mazurka* posvećena pijanistici Lucato de Filipi [Luzzatto de Filippi], profesorici na tršćanskom Konzervatoriju, zatim brojne koračnice i valceri. Po tadašnjoj modi, neke nose francuske nazive, odnosno naslovljene su na jeziku zemlje odakle se val salonske glazbe proširio cijelom Evropom. Druge su pak na talijanskom jeziku, poput trodijelnog valcera *Zvijezda Jadrana* [*La stella dell'Adriatico*], raznolikog dinamičkog i agogičkog spektra s harmonijskim sukusom koji odaje vjernost romantičarskoj tradiciji.

Među najzapaženijim Martincovim pjesmama za glas i klavir bile su pjesme na tekstualni predložak u to vrijeme progresivnih, socijalno angažiranih talijanskih pjesnika poput Ade Negri, Lorenca Steketija [Lorenzo Stecchettij] i Enrika Panzakija [Enrico Panzacchi]. Tematski raspon odabranih tekstova svjedoči i o njegovoj kulturi i specifičnom senzibilitetu. U njima nema folklornih istarskih idioma, odlikuje ih tipična talijanska, mediteranska raspjevanost, poput romanzi *Odvedi me* [*Portami via*], *Serenade* i elegije za glas pod nazivom *F 14*, napisane nakon tragičnog stradavanja istoimene podmornice.³ Iznimka u smislu korištenja folklornih prvina jest solo pjesma *Srce i konj* [*Cuore e cavallo*] na Panzakijev tekst, posvećena princezi Mariji Lihenštajn Andraši [Liechenstein Andrassy], koja je prožeta mađarskim folklorom, a glazbenim sredstvima predstavlja kas konja. U svojim popijevkama, koje većinom odlikuje komorna intimnost kućnog muziciranja, skladatelj interpretira izabrani pjesnički predložak poentirajući dramatski naboj stihova. Ključne sadržajne momente naglašava naglim dinamičkim promjenama ili disonancama. Prozračne, široke kantilene izražavaju časovite promjene raspoloženja, emotivnu dimenziju teksta, njegovu psihološku slojevitost. Takva je primjerice pjesma *Djevojke iz Vagne* [*Fanciulle di Wagner*] koja govori o pjesniku koji s radošću i čežnjom iščekuje povratak djevojaka interniranih u izbjegličkom

3 F 14 jedna od ukupno 21 podmornice klase „F“ u službi Talijanske kraljevske ratne mornarice. Porinuta je 1917. godine. Nakon rata stacionirana je u pomorskoj bazi u Puli. God. 1928. podmornica je stradala tijekom izvođenja vojne vježbe, a u nesreći je poginulo 27 članova posade.

logoru Vagna⁴ ili pak pjesma *Straža na kvarneru!* [*Die Wacht am Quarnero!*] u kojoj melankolični pjesnik opisuje svoju usamljenost na straži. Pjesnički predložak slijedi i glazbena forma popijevki koje su koncipirane u variranom strofnom obliku ili pak prokomponirane. Vokalnost izrasta iz pjesničkog teksta primjenom izražajne deklamacije i melodijski razvijenih fraza do kantilene, u interakciji s glasovirskom dionicom čija je tekstura gusta i bogata kontrapunktskim kretanjima.

LE FANCIULLE DI LEIBNITZ - WAGNA

Versi di G.E. PONS Musica di ALFREDO MARTINZ

Andantino

Ilustracija 2. *Djevojke iz Vagne* [Fanciulle di Wagner] (Donorà 2003)

4 U logoru koji se nalazio pokraj austrijskog gradića Lajbnica bile su smještene brojne izbjeglice iz Istre nakon evakuacije, za vrijeme Prvog svjetskog rata 1915. godine.

Die Wacht am Quarnero!
Sonett

Deutsch: Übersetzung von Arthur Ritter von Jeltmar. von R. Cherconi. Musik von Alfred Martinz.

Moderato molto e serioso.

Klavier.

Gesang.

Auf ein - sam Wacht! Ster - ne funkeln in der
Per - ne weit! Nicht - liche Still - he! Wie ru - hlg und Nie - mand weit und
breit! Du stei - les Fels - ge - sta - de, Hei - mat - er - de.
dolce Ach! daß es wie der so wie einst - mahs wer - del Die Wo - genplätschern
p *p e con Ped.*

Österreichisches Zepfensich. Signat. Verlag C. Lehmann & Co Leipzig. C. Sch. 0220, 07 Mit Vorbehalt aller Rechte.

Ilustracija 3. *Straža na kvarneru!* [*Die Wacht am Quarnero!*], naslovnica (note u posjedu Sveučilišne knjižnice u Puli)

Posve drugačije koncipirane su Martincove himne i pjesme domoljubnog sadržaja poput *Himne Danteu* [*Inno a Dante*], *Himne talijanske pomorske zajednice* [*Inno della Lega navale Italiana*], *Stijega domovine* [*Il Vessilo della Patria*]. U tim je skladbama pratnja uglavnom diskretna i podređena jednostavnoj, svečarskoj vokalnoj dionici, a pisane su u strofnom obliku.

Među Martincovim duhovnim djelima manjeg opsega neposredan uvid imamo tek u jednu, *Marijansku pjesmu* [*Canzone Mariana*] posvećenu Rafaelu

[Raffaeleu] Fulinu, Rovinjcu koji je u dvadesetim godinama prošloga stoljeća bio svećenik u Vodnjanu, a zatim dekan Kaptola. Pjesma namijenjena zboru pulske Katedrale jednostavna je, u formalnom smislu dvodijelna, melodija je širokog opsega, funkcionalne jasnoće, popraćena mjestimičnim proširenjima tonaliteta, odnosno mijenama tonalitetnog centra, u svrhu gradacije i postizanja napetosti.

Od duhovnih skladbi većeg obima nekoliko je Martinovih misa redovito izvođeno u pulskim crkvama, među njima najčešće *Pontifikalna misa za tri glasa u B-duru* [*Messa pontificale per tre voci in Si bemolle maggiore*]. Ne posjedujemo notni tekst, ali raspoložemo vrlo pozitivnim osvrtima. Među osvrtima posebnu pozornost privlači tekst objavljen nakon praizvedbe, u kojem se kaže da je djelo:

(...) osvojilo snagom i širokom arhitektonskom konstrukcijom, bogatom kontrapunktskom razradom koja kod Martinca nije samo rezultat dubokog poznavanja skladateljske tehnike već i duboke životne emocije. Sva svoja bogata kulturna iskustva u rasponu od gregorijanskog pjevanja, Palestrine, polifonije XV i XVI st. do Baha i Perozija, Maestro Martinc nam posreduje u ovoj svojoj misi, ujedinjujući ih u dirljivu i ustreptalu težnju za Božanskim (Anonim 1932: 2).

Kada bi nam notni zapis ovog djela bio dostupan, vjerujemo da bi dodatno rasvijetlio kvalitetu Martinovih skladateljskih napora, no nažalost glazbeni arhivi iz tog vremena nisu više u posjedu pulskih crkava, odneseni su nakon rata u Italiju. Sam skladatelj nije imao smisla za samopromociju, niti obitelj koja bi se pobrinula za njegovu ostavštinu. Umro je u Puli 1935. godine. Zapamćen je kao umjetnik koji je svojim angažmanom pomagao provincijskoj sredini u oblikovanju glazbenih zbivanja, te kao jedan od najposvećenijih pulskih glazbenih pedagoga iz prve polovine 20. stoljeća.

Đulijo Zmarelja

Orguljaš, skladatelj i glazbeni pedagog, brat poznatijeg skladatelja Antonija Zmarelje, Đulijo Zmarelja rođen je 1866. godine. Prema skromnim informacijama, objavljenim u pulskim dnevnim listovima nakon njegove smrti, poznato nam je da je studij klavira i kompozicije završio na konzervatoriju u Milanu. Godine 1885. otišao je u Beč, gdje se usavršavao u dirigiranju, a dvije godine nakon toga s odličnim je uspjehom diplomirao orgulje u Pragu. Nakon studija neko je vrijeme djelovao u Lajpcigu, a potom se vratio u rodnu Pulu. Djelovao je kao zborovođa, skladatelj, pedagog i korepetitor više od 40 godina. Bio je organizator brojnih koncerata. Najveći se dio njegova angažmana do Prvog svjetskog rata odvijao u Katedrali, gdje je djelovao kao orguljaš i zborovođa. Nakon Drugog svjetskog rata poučavao je u Glazbenoj školi *Rossini*, predavao

glazbeni odgoj u školi *Grion* te pisao glazbene kritke u dnevnim listovima. U pulskom je kazalištu *Čiskuti* uvježbavao zborove za operne izvedbe te je u nekim prilikama istima i ravnao. Osnovao je Društvo filharmoničara [Società Filarmonica], bio je aktivan član Društva prijatelja glazbe [Circolo Amici della Musica] te je svirao violončelo u Gudačkom triju tog društva (Orsi 1935; Tabouret 1964; Duraković 2003; Cerovečki, Đokić, Picinić 2017).

Najzanimljiviji dio njegovog glazbeničkog pregnuća svakako je skladateljski opus. O naklonosti prema pisanju djela za veće instrumentalne sastave svjedoče njegova *Simfonija*, *Romansa za glas i orkestar* [*Romanza per voce e orchestra*] te *Himna* [*Inno*], koje su izvodili gostujući orkestri tijekom opernih sezona između činova te gradska glazba. O tim su nam djelima, kao i o njegovim duhovnim skladbama poput *Benedictusa*, *Tantum erga*, *Ave Marie*, *Pastorale*, *Mise za zbor i orkestar* poznati samo naslovi i podaci o izvođenju (Anonim 1901; Anonim 1904).

Pouzdanije informacije posjedujemo o značajkama triju opereta te o njegovim brojnim glasovirskim minijaturama, čije notne zapise čuva obitelj.

Minijature je tiskala izdavačka kuća *Reder* [*Röder*] iz Leipziga ili pak tržišćanski *Šmidl*, a posvećene su uglednim pulskim damama koje su vjerojatno bile njegove učenice. Valcer *Moja dragocjenost* [*Mon bijou*] op. 13 posvetio je „madame Euđeni de Ripper [Eugenie de Ripper]“, supruzi admirala Julijusa fon Ripera [Julius von Ripper], koji je bio na čelu pulske luke od 1905. do 1913. godine, valcer *Poezija cvijeća* [*Poesie de Fleurs*] izvjesnoj „mademoiselle Margerite Beši [Marguerite Beschi]“, *Gavotu* op. 8 gospođici Enrieti de Enrikez [Henriette de Henriquez], *Barcarolu* „poštovanoj gospođi Elisabetti Holub“ itd. Skladatelj je potanko zapisao kako valja interpretirati njegova djela, od dinamike koja daje skladbama karakterističan, elegantan karakter do fraziranja i artikulacije kojom dobiva na pokretljivosti skladbe te na plesnom, lepršavom karakteru. Formalno homofone, zasnovane su na figurama koje se ponavljaju, jednostavne harmonizacije i fature, uglavnom su pisane u formi složene dvodijelne ili trodijelne pjesme te ronda. Unatoč tomu što skladbe na prvi pogled izgledaju jednostavno, korištenjem tremola, ukrštanja ruku, arpežiranih akorada, brzih pasaža i repetiranih tonova iziskuju određeni stupanj pijanističkog umijeća.

Poseban dio Zmareljinog opusa predstavljaju njegove tri operete. Valja istaknuti da je Pula imala dugu tradiciju operetnih uprizorenja, održavale su se u kazalištu *Čiskuti* već od samog otvaranja 1880. godine. Za vrijeme austrougarske vladavine u toj su kazališnoj kući redovito gostovale talijanske, njemačke i hrvatske operetne družine a tradicija održavanja operetnih predstava nije prekinuta ni u međuratnom razdoblju, kada je grad bio pod vlašću Talijana (Duraković 2003). Glazbeni programi realizirali su se u suradnji s operetnim družinama iz Austrije, Njemačke i Italije, a u izvedbama pojedinih opereta sudjelovao je i određeni broj domicilnih glazbenika – amatera.

Za takve je prilike operete pisao i Zmarelja – prve dvije nastale su u vrijeme austrougarske, a treća opereta za vrijeme talijanske uprave.



Ilustracija 4. Zmarelja, „Romanza d’Estella“ iz operete *Il Dottor Gasparo*, naslovnica (note u posjedu obitelji)

LA NOTTE
DI
S. SILVESTRO

OPERA COMICA IN 3 ATTI

Libretto di C. BISIAC

Musica di

GIULIO ZMAREGLIA

Atto III. Intermezzo (Polacca)

Edizione per Pianoforte solo, nelle Cor. 1.50

Protezioni per tutti i Paesi - Riservati tutti i diritti di riduzione, traduzione, esecuzione, copiare ecc.

Deposito secondo i Trattati internazionali.

in Vendita presso lo Stabilimento Musicale

C. SCHMIDL & C.° - TRIESTE

Ilustracija 5. Zmarelja, „Polacca“ iz III čina operete *La notte di San Silvestro*, naslovnica (note u posjedu obitelji)

Prvu, napisanu početkom 1900. godine više je puta prerađivao. Izvodila se prvotno pod imenom *Dottor Gasparo* a zatim pod nazivom *Ljubavna magija* [*Magia d'Amore*] u Puli, u tršćanskom kazalištu te u Teatru Dal Verme u Milanu. Za potrebe izvedbi od strane njemačkih operetnih družina, partituru je s njemačkim tekstom objavio ugledni Maks Kalbek [Max Kalbeck] (Anonim 1905b; Anonim 1905c; Anonim 1907a; Anonim 1907b). Radnja prve inačice događa se u Španjolskoj, gdje lažni doktor dolazi u selo u kojem žive neuki bogataši od kojih pokušava prijevarom iskamčiti novac.

Glazbu iz ove operete Zmarelja je zatim koristio u opereti *Hiroviti kralj* [*Il Capriccio del Re*], koju je 1911. godine u Puli i Trstu izvodila poznata operetna družina *Lombardo* (Anonim 1911a; Anonim 1911b). Tekst operete napisao je venecijanski pjesnik Eudenio de Lupis [Eugenio de Lupis], a govori o kralju koji se zaljubi u mladu cirkusku plesačicu te ju inkognito slijedi. Biva uhićen, a nakon što se otkrije njegov identitet, umjesto da kazni onog tko ga je dao zatočiti, daje mu vitešku titulu. Kritičari su pisali kako se tim djelom Zmarelja želio udaljiti od tradicije njemačkih opereta i njezinih konvencija. „Djelu ne manjka brioznosti“, pisali su, ali je zato

(...) s druge strane sentimentaln i time se približava talijanskoj operi seriji. Libreto je pun duhovitih obrata, glazba je jednostavna i ljupka, deskriptivnih melodija koje šaljivo podcrtavaju karikaturni pjesnički predložak, harmonija prepuna obrata, a maestru uspijeva iz instrumenata izvući bogatstvo kolorita. Vokalni je izraz u ljubavnim romansama arija i ansambala nježan i sentimentaln a potentan i vigozozan u završnim zborovima (Anonim 1905: 1).

Kao posebno uspješne izdvojili su orkestralne dijelove, uvertiru i dva intermezza, posebice španjolski intermezzo u obliku ronda koji pokazuje Zmareljinu vještinu orkestracije te uspjele arije i ansamble koji su postali vrlo popularni među Puljanima. Pjevali su se u raznim prigodama, izvodila ih je Gradska glazba [Banda cittadina] a izdavačka kuća *Šmidl* tiskala je pojedine njezine dijelove (Anonim 1906a; Anonim 1906b).

Drugu svoju operetu, *Silvestarsku noć* [*La notte di San Silvestro*] u 2 čina na tekst Karla Bizjaka [Carlo Bisiach] napisao je 1906. godine. Radnja se događa u gradu Poroparpica. Čudno ime sastavljeno je od inicijala istarskih gradova: Pola (Pula), Rovigno (Rovinj), Parenzo (Poreč), Pirano (Piran), Capodistria (Kopar). Na silvestrovo, princ od Poroparpice odluči zamijeniti identitet sa stražarom kako bi zaveo njegovu lijepu djevojku Ritu. Ritu uspije poljubiti ali ga prebije grupa bijesnih krojačica koje iznervira njegovo pjevanje mizoginih pjesama pod njihovim prozorima, žandari ga hapse, otkriva mu se identitet i na kraju nema izbora no vratiti se kući i odobriti brak Rite i stražara koji se u međuvremenu udomaćio u dvoru (Anonim, 1907c; Anonim 1906d). Kritičar tršćanskog lista pohvalio je instrumentaciju orkestralnog preludija u II činu, polonezu i gavottu, kao i sentimentalnu ariju tenora, kvartet i ariju basa. Libreto (kojeg je sudeći prema prezimenu napisao neki Puljanin amater) pak ocijenio

je neduhovitim i punim manjkavosti. „Uz drugi libreto“, napisao je kritičar, „Zmareljina opereta bi bila uspjeta jer briozna uvertira otkriva autorovo dobro vladanje orkestracijom i ističe potencijal svakog pojedinog instrumenta“ (Anonim 1906c: 3).

Dvadeset i pet godina kasnije, 1930. godine, Zmarelja je napisao svoje treće glazbeno-scensko djelo, glazbenu legendu *Perla Jadrana* [*Perla dell'Adriatico*] u tri čina edukativnog, domoljubnog sadržaja. Posvetio ju je učenicima Državne strukovne škole *Grión* koji su je i izveli u pulskom kazalištu. Sadržaj glazbene legende govori o istarskim mornarima koji se iz borbe vraćaju s plijenom, bogatstvom među kojem je školjka, čija unutrašnjost krije čudotvornu perlu, koja zapravo predstavlja metaforički znak veličine i snage talijanske mornarice. Prema pisanju novinara „(...) u maestrovj glazbi sugestivno se prepliću fantazija, heroizam i romantika. Autor sadržaj nije derivirao iz lokalne tradicije, već se koncentrirao na domoljubnu dimenziju“ (Anonim 1930: 3). Hvalospjevima je kritičar ovjenčao Zmareljinu glazbu koja sadrži delikatne lirične ekspresije, a premrežena je popularnim motivima, karakterističnim za istarsko podeblje, živahnim ritmom i koloritom, te Puljanima bliskim mediteranskim ugođajem.

Đulijo Zmarelja umro je u Puli iste 1935. godine kada i Martinc, za sobom ostavivši suprugu i trinaestoro djece. Nakon rata brojna obitelj je emigrirala u Italiju, naselivši se u raznim krajevima zemlje i sačuvavši tek neka od njegovih djela.

Odgovarajući potrebama građanskog društva, skladateljska djelatnost Martinca i Zmarelje kretala se u okviru ondašnjih izvođačkih mogućnosti sredine u kojoj su živjeli. Zaključiti možemo da su Martinc i Zmarelja u Puli odigrali onu ulogu koju je u Beogradu imao Binički. Iako je teško dakako uspoređivati karakteristike rada dvojice pulskih skladatelja sa skladateljima koji su istovremeno djelovali u Srbiji, letimičnim uvidom u dosad objavljene radove o njima, razvidno je da se s Biničkim najviše mogu usporediti i u smislu izbora žanrova – uvertira, domoljubnih koračnica, pjesama, glazba za predstave, zborova duhovnog sadržaja.

Karakteristika glazbe 19. i početaka 20. stoljeća u Puli kao i u sličnim sredinama u Srbiji bila je dominacija vokalnih nad instrumentalnim formama. Dok srpski skladatelji, poput Krstića primjerice u zbirci zbornskih skladbi *Seljančica* ili Biničkog u solo pjesmama, često nalaze inspiraciju u nacionalnom književnom romantizmu, te se u svom radu koriste folklornim idiomima, kod pulskih dominira talijanska mediteranska raspjevanost a orijentalni patos nadomiješta patetična sentimentalnost. Zajedničko im je pak stvaranje atmosfere deskripcijom, disonancama i kromatikom, tonsko ocrtavanje psiholoških osobina i forma koju diktira pjesnički predložak. Klavirski komadi kakvi su se u to vrijeme pisali i izvodili i u Beogradu i Puli podudarni su pak u svojoj

preglednoj oblikovnoj organizaciji, jednostavnosti harmonskog pisma, komornom karakteru i prijemčivosti. Situacija u kazališnoj djelatnosti u Srbiji, u kojoj su dominirale operete, te uvertire i ulomci iz opernih predstava, izvođeni između činova drama a u kojima je muzicirao najčešće nekompletan ansambl, sačinjen od članova vojnog orkestra te pjevača amatera, može se preslikati i na Pulu. Krstićevi „komadi s pevanjem“ bili su vjerojatno slični Zmareljinim operetama, kao i mladenačka Stojanovićeve djela – nepretenciozna, laka, zabavna i spretno prilagođena scenskim situacijama.

Bogate i raznovrsne glazbeničke prakse do danas su ostale jedan od izvanjskih biljega urbane kvalitete života Pule. Razdoblje na razmeđu 19. i 20. stoljeća bilo je posebno zanimljivo, u velikoj mjeri upravo radi nužnosti podmirivanja kulturnih potreba multietničke zajednice. U karijerama dvojice glazbenika, posebice u skladateljskim žanrovima koje su odabirali, zrcalila se nužnost prilagođavanja političkim, društvenim i kulturnim mijenama. Sudeći po znanju, talentu i trudu koji su uložili u onodobni glazbeni život Pule, da su skladateljske opuse gradili u većim sredinama, njihovi bi radni kurikulumi vjerojatno u većoj mjeri uspjeli održati kontakte s izvorištima – učiteljima i glazbenim centrima u kojima su školovani.

Lista referenci

- Anonim (1901) „Politeama Ciscutti“, *Giornaletto di Pola* (20. novembar 1901): 1.
 Anonim (1904) „Politeama Ciscutti“, *Giornaletto di Pola* (29. oktobar 1904): 1.
 Anonim (1905a) „L’opereta Il dottor Gasparo al Politeama“, *Giornaletto di Pola* (26. decembar 1905): 1.
 Anonim (1905b) „L’opereta Il Dottor Gasparo al Politeama“, *Giornaletto di Pola* (26. decembar 1905): 1.
 Anonim (1905c) „La terza del Dottor Gasparo al Politeama“, *Giornaletto di Pola*, (29. decembar 1905): 1.
 Anonim (1906a) „Lo stabilimento musicale C. Schmidl di Trieste ha pubblicato la Serenata spagnuola dell’operetta ‘Il Dottor Gasparo’“, *Giornaletto di Pola* (29. april 1906): 1.
 Anonim (1906b) „La banda al Foro“, *Giornaletto di Pola* (23. juni 1906): 1.
 Anonim (1906c) „Teatro e arte“, *L’Eco del Adriatico* (16. decembar 1906): 3.
 Anonim (1906d) „La notte di San Silvestro“, *Eco del Adriatico* (25. decembar 1906): 2.
 Anonim (1907a) „Magia d amore“, *Giornaletto di Pola* (3. oktobar 1907): 1.
 Anonim (1907b) „Magia d amore“, *Giornaletto di Pola* (26. novembar 1907): 1.
 Anonim (1907c) „Politeama Ciscutti“ *Giornaletto di Pola* (7. januar 1907): 1.
 Anonim (1911a) „Il Capriccio del Re a Trieste“, *Giornaletto di Pola* (26. avgust 1911): 1.
 Anonim (1911b) „Capriccio del re al Minerva di Trieste“, *La Fiamma* (2. septembar 1911): 7.
 Anonim (1930) „Il vivo successo di La perla dell’ Adriatico al Politeama Ciscutti“, *Corriere Istriano* (15. maj 1930): 3.
 Anonim (1932) „Concerto di musica sacra al R. Istituto ‘Leonardo da Vinci’“, *Corriere Istriano* (26. decembar 1932): 2.

- Anonim (1935) „La morte di maestro Martinz“, *Corriere Istriano* (13. mart 1935): 2.
- Cerovečki, Ina, Srđana Đokić i Antonella Picinić (2017) „Nastava izvan okvira: međupredmetna korelacija, zavičajna i terenska nastava na studiju glazbene pedagogije“, u: Lada Duraković (ur.) *Budućnost glazbene nastave u kontekstu učeničkih potreba. Zbornik radova studenata. Četvrti međunarodni forum glazbene pedagogije*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 70–90.
- D'Agostino, E. (1935) *Professionisti ed artisti della Venezia-Giulia*, Torino.
- Dobrić, Bruno (1993) *Hrvatska čitaonička društva u Istri u 19. i početkom 20. stoljeća*, Pula: Društvo bibliotekara Istre – Pazin: IKD Juraj Dobrila.
- Dobrić, Bruno (ur.) (2014) *Carska i kraljevska mornarica u Puli i na Jadranu od 1856. do 1918. godine: pomorskopovijesni i kulturnopovijesni prilozi*, Pula: Društvo za proučavanje prošlosti C. i kr. Mornarice „Viribus unitis“.
- Donorà Luigi (2003) *Danze canzoni inni e laudi popolari*, Trst: IRCI – Università Popolare di Trieste.
- Duda, Igor (1999/2000) „Elementi kozmopolitizma u Puli 1850-1918“, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta* 32/33: 105–116.
- Dukovski, Darko (1997) *Svi svjetovi istarski ili još-ne-povijest Istre prve polovice XX. stoljeća*, Pula: C.A.S.H.
- Duraković, Lada (2003) *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature 1926. – 1943.*, Zagreb: HMD.
- Duraković, Lada (2012) „Glazba u razdoblju Austro-Ugarske monarhije: Multinacionalni glazbeni identitet Pule početkom 20. stoljeća“, u: Fatima Hadžić (ur.) *Zbornik 7. međunarodnog muzikološkog simpozija „Muzika u društvu“*, Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, 94–108.
- Duraković, Lada (2017) „Kreiranje dijaloga: korelacija znanstveno-istraživačkog rada i umjetničkog izražavanja na studiju glazbene pedagogije“, u: Sabina Vidulin (ur.) *Budućnost glazbene nastave: Diskursi o pedagogiji u glazbenoj umjetnosti*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 471–485.
- Gortan-Carlin, Ivana Paula (2000) „Pulska glazbena društva“, u: Ivana Paula Gortan-Carlin (ur.) *Antonio Smareglia i njegovo doba*, Grožnjan: Polivalentni kulturni centar Istarske županije: 319–344.
- Gradska knjižnica i čitaonica Pula: Virtualna zavičajna zbirka, <http://vizz.gkc-pula.hr>.
- Orsi Ilario (1935) „Artisti Istriani, Giulio Smareglia“, *Corriere Istriano* (9. februar 1935): 3.
- Tabouret Arturo (1964) „Musica e musicisti in Istria (Giulio Smareglia e Alfredo Martinz)“, *Pagine Istriane*, 12–13, Trst [bez oznake stranice].

Разматрање статуса уметничке личности Петра Стојановића у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста

Соња Цветковић
Факултет уметности Универзитета у Нишу

Година 2017. као година јубилеја у којој је обележена 140-годишњица рођења и 60-годишњица смрти Петра Стојановића (1877–1957), била је повод за поновно тумачење онога што је предмет памћења, а много више предмет заборављања из свестране каријере овог уметника. У јавној сфери и музичком животу данашње Србије мало тога подсећа на Стојановића: осим ретких прилика у којима се може чути његова музика, видљиву и трајну успомену чува музичка школа из Уба која од 1983. године носи његово име.

Српска музичка историографија у периоду после Другог светског рата углавном је била сагласна у истицању интернационалних признања Петра Стојановића као композитора и виолинисте у музичким центрима Средње Европе (Будимпешти и Бечу) и, насупрот томе, изоловане позиције у српској међуратној музици уопште, а посебно у генерацијском контексту, условљене одступањем његовог естетског космополитизма од норми националног канона конституисаног на фолклорним основама. У том смислу, индикативно је сагледавање места и улоге Петра Стојановића у контексту историје српске музике у написима и историографским публикацијама Стане Ђурић-Клајн:

Петар Стојановић вршњак је београдске групе по годинама рођења и по времену када је започео стваралачку делатност, али васпитан и изграђен у другој средини, он је неизбежно носио трагове њених духовних стремљења и њене културе, а који се умногоме разликују од оних којима је обележено стваралаштво Београдске школе (Ђурић-Клајн 1971: 102).

Петар Стојановић многоструким нитима повезан је с регионом Средње Европе¹: местом рођења, образовањем, стилским, жанровским

1 Добро познати проблем геополитичког, друштвеног и културног дефинисања

и тематским одликама свог стваралаштва које припада традиционалној струји европске модерне с почетка 20. века, заснованој на универсализму, веровању у трајне вредности историјских стилова и позноромантичарском изразу.

Почеци Стојановићевог професионалног утемељења и сазревања одвијали су се током смене два века у Бечу, где је након Будимпеште наставио и усавршио своје музичко образовање у окружењу канонског репертоара класичарске и романтичарске традиције. Династички универсализам Хабзбуршке монархије представљао је друштвени оквир динамичног, мултиетничког културног простора у којем је свест о значају општег историјског, уметничког, па и музичког наслеђа била важна оријентациона тачка и инструмент идентификације у згуснутим и непредвидивим токовима културе на почетку прошлог столећа.

У области високоуметничке музике, Стојановић се својим концертним и камерним жанровима приклонио управо једном од доминантних музичких токова средњоевропског простора тог времена, који се кретао у координатама традиционалних естетских норми и академског еklektизма, односно оној рестаураторској тенденцији коју је званична аустријска политика подржавала у циљу хармонизације поретка чији су темељи на почетку 20. века били вишеструко уздрмани. У инструменталним комадима салонске сентименталности и музичко-сценским остварењима свог бечког опуса, прихватио је конвенције оног другог, али не мање актуелног и видљивог музичког миљеа у којем су жанрови забавне, „лаке“ музике – валцери и оперете – били препознатљиви топови аустроугарске престонице.

Познато је да се после завршених студија ток Стојановићеве уметничке каријере у Будимпешти и Бечу кретао узлазном линијом досежући респектибилан статус. Његовом успешном позиционирању на месту композитора, извођача и виолинског педагога у музичким центрима Средње Европе допринеле су академске и државне награде као и сарадња с ремираним музичким институцијама у којима су извођена и објављивана његова дела.²

феномена Средње Европе, који се испољава у распону од веома различитих тумачења овог простора у различитим историјским контекстима до негирања Средње Европе у смислу постојања њених јасних и консеквентних граница, разматран је у веома опсежној литератури, па се нећемо детаљније бавити тим питањем. У овом раду, термин Средња Европа примењен у вези с тумачењем живота и стваралаштва Петра Стојановића, одговара немачком термину *Mitteleuropa* који у геополитичком погледу означава границе Аустроугарске монархије до почетка Првог светског рата, а у идејној, културалној и уметничкој сфери контекст бечког „краја века“ који је у великој мери и иницирао рађање „хабзбуршког мита“ као идиличног „златног доба“, ретроспективне утопије и специфичног места сећања (Le Rider 2008, 155–169).

2 Мађарска краљевска опера и Градско позориште у Будимпешти, бечки Музички ферајн [Musikverein] и Карлов театар [Carl-Theater], издавачке куће *Доблингер* [L. Doblinger] из Беча, *Кистнер* [Fr. Kistner] и *Босворџ* [Bosworth] из Лајпцига.

Постигнућа Петра Стојановића као уметника српског порекла у оквирима наднационалне аустроугарске државне идеје и културне политике могуће је сагледати не само из перспективе адаптације германској музичкој традицији, која је за Стојановића представљала полазну тачку, већ и из перспективе Средње Европе као места пресека германских и словенских култура, где су упркос евидентним разликама, националним антагонизмима и „сталним корекцијама идентитета који се угиба под притиском историје“ (Pantić 2002: 9), уметници и интелектуалци словенског порекла остварили истакнуте позиције. Управо на тој линији словенске блискости одвијало се Стојановићево учешће у камерним ансамблима које су водили познати репродуктивни уметници чешког порекла или они рођени у подручју Чешке и Моравске, виолиниста Франтишек Онджичек [František Ondříček] и пијаниста Паул Вајнгартен [Paul Weingarten]. Стојановић је био ангажован на Новом бечком конзерваторијуму који је основао музичар рођен у Чешкој Теобалд Кречман [Theobald Kretschmann] у периоду када се Онджичек налазио на месту директора ове институције (1910–1915). Јан Кубелик [Jan Kubelík] с успехом је изводио Стојановићеве виолинске концерте, а издавачка кућа из Беча *Edition Slave* (Словенски издавачки завод) објавила је неколико његових композиција.³

Поред тога што су се у престоници Хабзбуршке монархије већ дуго одређивали и усмеравали токови српске националне историје, Беч је у 19. веку био и центар стасавања и деловања српске интелектуалне и уметничке елите. Осећање националне припадности, формирано и неговано у кругу породице, Стојановић је наставио да развија и после напуштања родитељског дома, укључивши се у рад националних просветно-културних удружења у Бечу. На светосавској беседи Српског академског друштва *Зора* одржао је 1898. године свој први јавни наступ у Ронахеровој дворани. Гостовања у Београду (1904, 1914, 1919, 1920, 1922) и у војвођанским градовима⁴, која током прве и друге деценије 20. века

3 *Edition Slave* основао је 1918. године у Бечу Хрват Милан Обуљен. Ова издавачка кућа, у којој су штампана дела хрватских, српских, чешких и других словенских композитора, објавила је композиције Петра Стојановића за виолину и клавир *Успомена из Сомбора* [Souvenir de Zombor] оп. 27 (1919) и *Мајтерински језик* [In meiner Muttersprache] оп. 31 (1922), као и *Јујословенску фанилазију* за две виолине, виолончело и клавир оп. 32 (1922). Стојановићеву приврженост идеологији панславизма потврђују и наслови појединих композиција за виолину и клавир *Словенска фанилазија*, *Руска фанилазија*, *Мазурка*, као и чињеница да је он свој Први концерт за виолину и оркестар (1904) посветио руском цару Николају II Романову. Најављујући Концерт Петра Стојановића 1925. године у Нишу, *Нишки њласник* обавештава да је „Г. Стојановић пре годину дана заједно са свима Славенским посланствима у Бечу основао ‘Друштво пријатеља Славенске музике’“ (Аноним 1925: 3). Више података о раду овог удружења нисмо успели да пронађемо. И поред очигледног и трајног присуства германске музичке традиције у Стојановићевом стваралаштву, он је пред крај живота истакао Чајковског као композитора кога највише цени (Ђурић-Клајн 1981: 257).

4 Панчево (1901), Врбас (1919), Нови Бечеј (1924), Земун (1924). Наступао је и у

постају све учесталија, као и наслови или фолклорни призвук појединих композиција из бечког периода⁵, сведоче да је Стојановић, упоредо с развијањем своје каријере у европској престоници музике, настојао да се на адекватан начин прилагоди и српској музичкој средини.

Петар Стојановић је почетком 20. века у Србији најављиван као „нова српска музичка звезда“ (*Београдске новине* 1904, према *Композитиор, виолиниста и музички идејої Петар Стојановић* 2005: 14) и „најсјајнија тачка“ на концерту „Југословенско вече“ (Х. Х. Х. 1904: 139). О његовим иностраним наградама и признањима извештавао је српску заједницу у Отоманском царству *Цариградски гласник*, посебно наглашавајући уметничково порекло и уверење да ће у будућности допринети угледу српске музике: „Стојановић је народни питомац, те не сумњамо, да ће тражити начина да се и на музичком пољу, своме роду одужи (...)“ (Аноним 1899: 3).

У градовима Аустроугарске насељеним српским становништвом Стојановић је такође препознат као уметник чије ће име националној култури и музици „служити само на дику и понос“ (Л. Н.–ћ. 1901: 3), али његово порекло, бар према доступној литератури и изворима, није имало великог утицаја на инострану каријеру нити је коментарисано у аустријској и мађарској јавности до почетка Првог светског рата. Интересантно је како су поједини бечки и будимпештански музички критичари интерпретирали Стојановићеву етничку припадност за време и непосредно после рата, у периоду када је дистинкција такве врсте могла пресудно утицати не само на каријеру, већ и на судбину појединца: у Бечу су 1917. године у позитивном контексту примећени словенски контрасти у оперети *Девојка на мансарди* (према Тифенталер 2005: 144), један аустријски лист из исте године помиње Стојановића као Хрвата „који је у Будимпешти пронашао нову домовину“ (Исто: 148), док је будимпештанска штампа 1921. године поводом премијерног извођења *Војводе од Рајхшиштајна* о њему писала као о „сину наше домовине“ (према *Композитиор, виолиниста и музички идејої Петар Стојановић* 2005: 20). У Паризу је, међутим, уочи Првог светског рата, на концерту у организацији Независног музичког удружења [Société Musicale Indépendante], Петар Стојановић недвосмислено представљен као српски композитор („musicien serbe Peter Stojanovits“, Аноним 1914: 6). Том приликом је његов *Трио ой. 16* (1909), иако без очигледнијих веза с националним идиомом, изабран управо као репрезент српске музике на концерту чији је програм конципиран с намером да прикаже музичку географију савремене Европе, Африке и Мале Азије.⁶

другим градовима у региону: Загреб (1906), Осијек (1914, 1923), Сарајево (1919, 1922), Лубљана (1919, 1920), Вуковар (1923), Темишвар (1923, 1924).

5 *Српски огјеци* (1901), *Успомена из Сомбора* оп. 27 (1915–1916), *Јадна граја* (1915–1916), *Писмо мојим милима* (1916), *Тамо далеко* (1919), *Мајтерински језик* оп. 31 (1921).

6 Концерт из марта 1914. године реализован је као илустрација предавања које је у сали Независног музичког удружења одржао музиколог и музички критичар Мишел-Димитри Калвокореси [Michel-Dimitri Calvocoressi]. Изведена су дела представни-

Име Петра Стојановића налази се и у појединим немачким општим (Degener 1912: 1575–1576) и музичко-лексикографским публикацијама тог времена: у деветом издању капиталног *Музичкој лексикона* Хуга Римана [Hugo Riemann] у редакцији Алфреда Ајнштајна [Alfred Einstein] Стојановић је добио одредницу у којој се, без помињања националности, наводе родна Будимпешта и његово тадашње пребивалиште Беч (Riemann 1919: 1152), док је у *Новом музичком лексикону* из 1926. године, такође у Ајнштајновој редакцији, наведен као мађарски композитор и виолиниста (Einstein 1926: 624).

У атмосфери традиционалне српске нетрпељивост како према аустроугарској политици тако и према бечком културном кругу и вредностима Средње Европе, позитивни ставови српске музичке јавности о Стојановићу с почетка његове каријере претворили су се, нарочито после Првог светског рата, у готово униsono оспоравање националне димензије његове уметности. Критике су се кретале од личног тона, преко злонамерног тумачења појединих дела, до негативних естетских валоризација које су се односиле на неоригиналност и застарелост његовог композиторског рукописа, а пре свега на одсуство фолклора као основног маркера националног идентитета:

Нису нам потребни (...) Пере Стојановићи који, Срби пореклом, не знају честито ни своје име да изговоре и који су се тога имена стидели док је Аустрија била Аустрија, *alma mater*. Не требају нам ти ‘уметници’ Стојановићи који компонују за ‘Karltheater’ (Милојевић 1920а: 1).

Он је туђ нама и ми смо туђи њему (Милојевић 1922: 7).

Г. Пера Стојановић је бечки ђак и бечки композитор (...) Стилски, квинтет не представља индивидуалан стил. Нема ничег југословенског. Сав је квинтет у космополитском стилу (Крстић 1928: 11).

Његов начин писања, његова тематика, читав његов однос према музици је апсолутно стран нашем националном духу (Милојевић 1930: 8).

(...) Ишчупан из родног тла (...), ван идеологије и естетике нашег музичког национализма, типично западњачки ориентисан (...) г. Стојановић је најбољи део своје педагошке и композиторске активности поклатио страним културама (...) Посматрана са исправног националистичког становишта, та чињеница донекле умањује значај јубилеја г. Стојановића (...) (Драгутиновић 1938: 6).⁷

ка „савремене пољске школе“ Лудомира Роцичког [Ludomir Różycki], тунижанског композитора Армана Арбите [Armand Arbita] и Мађара Леа Вејнера [Léo Weiner]. Стојановићев *Трио ой*. 16 оцењен је као младалачко, у погледу музичке тематике „помало недисциплиновано дело“ (Аноним 1914: 6).

7 Бранко Драгутиновић оптужио је Стојановића да је симфонијску поему *Смрт јунака* (1918–1926) написао у част палог аустроугарског војника (Д. Драгутиновић] 1927: 3), иако је композитор на партитури написао да дело посвећује свим палим херојима Првог светског рата.

Стојановић је, укратко, вреднован критеријумима који су били у складу с нормама актуелног националног усмерења. Готово идентични критеријуми у јавном дискурсу тадашње Србије, често засновани на нивоу предрасуда и стереотипа, јављали су се и приликом тумачења и вредновања неких других уметника чији су животни путеви били слични Стојановићевом. Поводом излагања сликара Паје Јовановића у аустро-угарском павиљону на Међународној уметничкој изложби у Риму 1911. године, на којој су у павиљону Краљевине Србије заједно наступали српски и хрватски уметници, Димитрије Митриновић се у *Српском књижевном гласнику* пита:

Зар се није могло онемогућити његово жалосно учествовање у аустројском павиљону? Тај човек је тим актом себе национално дисквалификовао за увек (...) Али, таквом, национално равнодушном човеку који се стиди своје нације, је ли требало поверити илустровање српских народних песама (...) (Митриновић 1911: 722).

О томе да се на повезаност српске музике с простором Средње Европе у међуратној Србији није благонаклоно гледало сведочи и стваралаштво Корнелија Станковића, које је преиспитивано у националном погледу „пошто је његова целокупна концепција о музици и њеној техничкој и психолошкој вредности била конвенционална, бечко-пештанска једне епохе изобличенога, сладуњавог романтизма“ (Милојевић 1920б: 299).

У погледу хијерархије жанрова српског музичког канона, чије је средиште, центрирано у 19. веку око хорске световне и духовне музике, у међуратном периоду постепено померано ка сложенијим инструменталним и музичко-сценским формама, али и даље с подразумевајућим исходиштем у фолклорној традицији, очекивано је што је Стојановићев опус с упориштем у класичним коцертантним и камерним облицима апсолутне музике на линији великих европских узора Јоханеса Брамса [Johannes Brahms], Рихарда Штрауса [Richard Strauss] и Макса Регера [Max Reger] остао по страни. Ипак, жанр који је у највећој мери одредио његово неприпадање српској култури била је оперета, која је као типични код хабзбуршког идентитета, у конфликтном односу између националног и империјалног, у Србији сматрана „уметничком мизеријом“ (Милојевић 1911: 543) и „културним коровом“ (Милојевић 1927: 298).

Симфонијска поема *Сава – река уједињених Југословена* (1934), написана у славу државног јединства, једино је Стојановићево дело из међуратног периода које је изазвало више пажње: „Идеја г. Пере Стојановића (...) лепа је: приказати сав наш југословенски народ, у полетном ходу кроз велику отаџбину Југословена, од Бохиња до Београда, идући низ реку Саву (...)“ (Милојевић 1935: 7). У симфонијској поеми *Сава* Стојановић је музичким описом природе појединих регија репрезентовао и заступао актуелну идеологију југословенства, што свакако није било без значаја у одлуци да ово дело добије награду на конкурс Друштва пријатеља

уметности *Цвијетиа Зузорић* и да се нађе на репертоару Београдске филхармоније заједно с остварењима Петра Крстића (*Скерцо у де-молу*) и Јосипа Славенског (*Ноктиурно*) приликом гостовања у Софији 1937. године (Настасијевић 1937: 13).

Стојановић није стекао статус „правог“ националног композитора, али је својим формалним музичким образовањем, које јесте трајни и конститутивни део европске традиције и цивилизације, постао ангажована личност у процесу унапређења општег нивоа музичке културе у српској средини, посебно унапређења рада постојећих и организације новооснованих музичко-образовних институција.⁸ На том пољу њему је и одато признање као вредном музичару који се „посветио изграђивању наше младе музичке културе“ (Драгутиновић 1938: 6) и који је „пришао, после плодних година ван Југославије, нама, да верно послужи својим идеалима и као извођач, и као педагог и као композитор“ (Милојевић 1938: 8).

Свечани концерт поводом прославе 30-годишњице уметничког рада Петра Стојановића, одржан у организацији Музичког друштва *Сџанковић* у сали Коларчеве задужбине 1938. године, о којем су у свим водећим дневним листовима објављене најаве и прикази и у чијој су организацији као чланови приређивачког одбора учествовале истакнуте личности београдског музичког и интелектуалног живота, један је од малобројних примера јавног признања које је Стојановићу одато у међуратном периоду (Илустрација 1, стр. 60–63).

Композиторски опус Петра Стојановића у целини представља специфичан пример укрштања личних креативних искустава формираних под утицајима средњоевропских културних модела са захтевима канона националне музике и један од примера сучељавања ставова о припадању/неприпадању националној култури. Српска музичка јавност у датом друштвено-историјском контексту, вођена захтевима за стварањем аутентичне културе и актуелним критеријумима етничког идентитета, који су се у великој мери рефлектовали и на естетске критеријуме у вредновању Стојановићевог стваралаштва, није била спремна да прихвати његова настојања да свој космополитизам и повезаност с топосом Средње Европе интегрише у матичну средину, што је и одредило маргиналну позицију овог композитора у контексту српске музичке историје.

8 Од 1925. до 1937. године Стојановић је радио као професор у Музичкој школи *Сџанковић*, а четири године (1925–1929) налазио се и на месту директора ове школе. Био је концертмајстор Београдске опере и члан Београдске филхармоније. Учествовао је у оснивању Музичке академије у Београду (1937) на којој је у звању редовног професора предавао виолину.

На маргинама музиколошког канона



МУЗИЧКО ДРУШТВО „СТАНКОВИЋ“ У БЕОГРАДУ



ПРОСЛАВА

ТРИДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ УМЕТНИЧКОГ РАДА

ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

ред. професора Музичке академије у Београду

УТОРАК 22 ФЕБРУАРА 1938 Г.

Илустрација 1. Програм свечаног концерта поводом прославе 30. годишњице уметничког и композиторског рада Петра Стојановића (Историјски архив Београда, фонд Јужнословенски певачки савез)

Петар Стојановић, син новосадских родитеља, рођен (као и Корнелије Станковић) у српском крају Будима, свршио је гимназију и конзерваторијум у Будимпешти, затим Бечки конзерваторијум са три дипломе (за виолину, за општу и драматску композицију). Одликован је сребрном медаљом за одлично свршене науке.

За тридесет година композиторског рада Стојановић је написао две опере, две оперете, бинску музику за „Кориолан“, нову музику за „Ђидо“, три концерта за виолину са оркестром, много извођена камермузичка дела, песме, хорове, цео низ соло-комада за виолину, педагошка дела, а за симфонијски оркестар 3 дела: „Rondo brillant“, „Смрт јунака“ и „Сава — река уједињених Југословена“ (у славу нашег државног јединства).

Највећи део композиција откупили су и оштампале светске издавачке фирме Франц Кистнер (Лајпциг), Bosworth (London), Л. Доблингер и Mozarthaus (Беч), Државна штампарија у Београду и Ј. Фрајт.

Први, у Европи и Америци често извођен виолински концерт, који ће се приказати приликом прославе Петра Стојановића, добио је на интернационалном конкурсју две награде: „Бетовен-Хауз“-а у Бону на Рајни и прву аустријску државну награду; други концерт је свирао Кубелик, а трећи је пре годину дана однео награду наше Радио-станице.

Од 1925 до 1937 стално је радио у Музичкој школи „Станковић“ као одличан педагог виолине и диригент ђачког оркестра који је дигао на завидну висину. У августу 1937 краљевским указом постављен је за редовног професора Музичке академије.

Својим неуморним и изванредно успешним радом као композитор, уметник, педагог и т. д. Стојановић је заслужио да наша публика свесрдно прихвати његову прославу.



Сматрајући Вас за пријатеља уметности г. П. Стојановића пријатна нам је дужност умолити Вас да изволите узети учешћа у овој свечаности.

За приређивачки одбор
Адолф Минк
претседник

Претпродаја улазница врши се у канцеларији Муз. друштва „Станковић“, Кр. Фердинанда 1 Тел. 20-176 од 8—12 и 15—18, а од 16 фебруара на благајни Коларчеве задужбине.

Илустрација 1. (Наставак)

МУЗИЧКО ДРУШТВО „СТАНКОВИЋ“ У БЕОГРАДУ

Уторак 22 фебруара 1938

У САЛИ КОЛАРЧЕВЕ ЗАДУЖБИНЕ

СВЕЧАНИ КОНЦЕРТ

поводом прославе 30-годишњице
уметничког и композиторског рада

ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

ред. професора Музичке академије

Суделују:

Оркестар Београдске филхармоније

Хор Музичког друштва „Станковић“

под управом г. Миленка Живковића

и

г. Серђе Пазини, (виолиниста)

Оркестром диригује г. проф. Петар Стојановић

ПРОГРАМ:

I

1. Лудвиг ван Бетовен: VII СИМФОНИЈА
 - a) Poco Sostenuto — Vivace.
 - b) Allegretto.
 - c) Presto.
 - d) Allegro con brio.
2. Петар Стојановић: I КОНЦЕРТ ЗА ВИОЛИНУ
(награђен премијама „Бетовен-Хауз“-а у Бону и аустријском државном наградом).

II

3. Петар Стојановић: ДВЕ ПЕСМЕ (прво извођење) за мешов. хор.
 - a) „И молио сам очи...“
(Змај Ј. Јовановић)
 - b) „Где станак мој...“
(Бранко Радичевић)
4. Рихард Вагнер:
 - a) Увод за III чин опере „МАЈСТОРИ ПЕВАЧИ“ (прво извођење у Београду).
 - b) Финале из опере „СУМРАК БОГОВА“ (прерадио П. Стојановић — прво извођење у Београду).
5. Петар Стојановић: „RONDO BRILLANT“
(прво извођење).

ПОЧЕТАК У 20.30 ЧАС.

Илустрација 1. (Наставак)

ЧЛАНОВИ ПРИРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА

- | | |
|--|--|
| Бошковић Стеван , генерал | Јужнословенски певачки савез |
| Бранковић-Сухотина Лидија , проф. музике | Курилова Љубав , проф. Муз. школе „Станковић“ |
| Брезовшек Иван , в. д. директора Опере | Манојловић Коста , ректор Муз. академије |
| Вагнер Стев. адв., претседн. Б. филхармоније | Др. Миланковић Милутин , проф. универз. |
| Вестермајер Рихард , чл. управе Б. филхармоније | Г-ђа и г. Минк Адолф , индустр. |
| Вукдраговић Мих. , шеф муз. програма Б. Радио станице | Др. Мозер Ханс , адв. |
| Вулић Никола , проф. универз. | Муз. друштво „Станковић“ |
| Др. Гавриловић Богдан , проф. универ., сенатор | Др. Новак Виктор , проф. унив. |
| Гајић Светозар , чл. упр. Потпорне задр. особља Нар. поз. | Г-ђа и г. Др. Пеић Душан , врх. држ. тужилац |
| Друштво пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ | Ракасовић Марија |
| Др. Ђаја Иван проф. универз. | Слатин Александар , чл. управе Беогр. филх. |
| Г-ђа и г. Ђермановић Гојко | Србуљ Јован , диригент |
| Ђорђевић Тихомир , проф. унив. | Стојановић Милан , претс. Потпорне задр. особља Нар. поз. |
| Живковић Миленко , директор Муз. школе „Станковић“ | Г-ђа Мара генерала Стефановића |
| Југословенско Музичко Друштво у Земуну | Тот Антон , члан упр. Београдске филхармоније |
| | Др. Ђоровић Владимир , проф. универзитета |
| | Харазим Лујо , трг. |

Илустрација 1. (Наставак)

Листа референци

- Аноним (1899) „Награђен Србин музичар“, *Цариградски гласник* 32 (5. август 1899): 3.
- Аноним (1914) „Les Sociétés. Société Musicale Indépendante“, *La Revue Musicale S. I. M.* (15 март 1914): 6.
- Аноним (1925) „Пред концертом Г. Стојановића“, *Нишки гласник* 137 (15. новембар 1925): 3.
- Б. Д. [Бранко Драгутиновић] (1927) „Предавања о Бетовену на Народном универзитету“, *Новости* (14. децембар 1927): 3.
- Degener, Hermann August Ludwig (1912) „Stojanovits, Peter Lazar“, *Who's Who in Germany/ Wer ist's?* (VI), Leipzig, New York: G. E. Stechert & Co, 1575–1576.
- Драгутиновић, Бранко (1938) „Јубилеј Петра Стојановића“, *Правда* (24. фебруар 1938): 6.
- Ђурић-Клајн, Стана (1971) *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Ђурић-Клајн, Стана (1981) „Petar Stojanović“, u: *Akordi prošlosti*, Београд: Prosveta, 255–257.
- Einstein, Alfred (1926) „Stojanovits, Peter L.“, *Das Neue Musiklexikon nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians*, Berlin: Max Hesses Verlag, 624.
- Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић / *Petar Stojanović zeneszerző, hegedűművész és zenepedagógus* (2005) Саставио Петар Ластић; стручни сарадник Даница Петровић / *Összeállította Lásztity Péró; szakmai tanácsadó Danica Petrović*, Будимпешта: Српска самоуправа, Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.
- Крстић, Петар (1928) „Вече југословенске камерне музике“, *Правда* (19. децембар 1928): 11.
- Л. Н.-ћ. (1901) „Српско уметничко вече у Панчеву“, *Застава* (22. март 1901): 3.
- Le Rider, Jacques (2008) „Mitteleuropa, Zentraleuropa, Mitteleuropa. A Mental Map of Central Europe“, *European Journal of Social Theory* 11/2: 155–169.
- Милојевић, Милоје (1911) „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања“, *Српски књижевни гласник XXXVII/7*: 542–547.
- Милојевић, Милоје (1920а) „За нашу националну културу. (Балоковић – Розентал – ‘Руски терцет’ – П. Стојановић)“, *Полиџика* (8. фебруар 1920): 1–2.
- Милојевић, Милоје (1920б) „Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике“, *Српски књижевни гласник I/4*: 294–300.
- Милојевић, Милоје (1922) „Концерт Пере Стојановића“, *Полиџика* (13. новембар 1922): 7.
- Милојевић, Милоје (1927) „Музички преглед. После пропасти ‘Манежа’ – Неколике чињенице и напомене“, *Српски књижевни гласник XXII/4*: 297–302.
- Милојевић, Милоје (1930) „Југословенски концерт М. Д. ‘Станковић’“, *Полиџика* (19. децембар 1930): 8.
- Милојевић, Милоје (1935) „Музички фестивал ‘Цвијете Зузорић’“, *Полиџика* (18. април 1935): 7.
- Милојевић, Милоје (1938) „Петар Стојановић. Поводом тридесетогодишњице уметничког и композиторског рада“, *Полиџика* (21. фебруар 1938): 8.
- Митриновић, Димитрије (1911) „Уметнички преглед. Срби и Хрвати на Међународној уметничкој изложби у Риму“, *Српски књижевни гласник XXXVI/9*: 717–727.
- Настасијевић, Светомир (1937) „Са Београдском филхармонијом у Софији“, *Правда* (2. новембар 1937): 13.
- Pantić, Mihajlo (2002) „Varijacije na temu Danilo Kiš i Srednja Evropa“, *Polja – časopis za književnost i teoriju* 419: 8–11.

- Riemann, Hugo (1919) „Stojanovits, Peter Lazar“, in: Hugo Riemanns *Musik-Lexikon*. Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag, 1152.
- Тифенталер, Вера (2005) „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 32–33: 141–154.
- Х. Х. Х. [Цветко Манојловић] (1904) „Уметнички преглед, ‘Југословенско вече’“, *Српски књижевни гласник* XIII/2: 139–140.

Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)*

Маријана Кокановић Марковић
Академија уметности, Нови Сад

Вера Меркел Тифенталер
независни истраживач, Инсбрук

Истраживање стваралаштва и целокупног уметничког значаја и деловања Петра Стојановића и данас нас, пре свега, упућује на фундаментална истраживања, будући да смо и шездесет година после композиторове смрти суочени с недовољном истраженошћу његове богате и вишеструке делатности. У овом тексту дат је увид у године Стојановићевих студија на Конзерваторијуму у Бечу, где је с успехом завршио одсеке за виолину, општу и драмску композицију. Представљени су аспекти студирања на овој угледној институцији и начин њиховог финансирања, а с посебним освртом на педагоге код којих је Стојановић учио: Јакоба Морица Грина [Jakob Moritz Grün, 1837–1916], Роберта Фукса [Robert Fuchs, 1847–1927] и Рихарда Хојбергера [Richard Heuberger, 1850–1914]. Паралелно је указано и на Стојановићеве прве уметничке кораке, композиторске и извођачке, у једном тако подстицајном и богатом музичком окружењу.¹

* Ова студија резултат је рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177004).

1 Интересовање за уметничку делатност Петра Стојановића у Бечу започето је сарадњом Vere Меркел Тифенталер на пројекту „Знаменити Срби из Будима и Пеште“, који је покренула Српска самоуправа у Будимпешти, а којим је тада руководила др Даница Петровић (2002–2005). Овом приликом коришћени су необјављени подаци систематизовани током тадашњих истраживања (видети: Архив Музиколошког института САНУ, збирка: Архива Музиколошког института САН/САНУ, Пројекат „Знаменити Срби из Будима и Пеште“, 2002–2005, необјављен текст Vere Тифенталер „Petar Stojanović und seine Zeit in Wien“, без сигнатуре), а који су допуњени новим проучавањима примарне и секундарне литературе.

Након завршетка студија виолине код Јенеа Хубаја [Jenő Hubay] на Конзерваторијуму у Будимпешти (1896), Петар Стојановић наставио је школовање на бечком Конзерваторијуму за музику и извођачке уметности Друштва пријатеља музике. На основу увида у статистичке извештаје Конзерваторијума (Berichte über das Conservatorium für Musik und Darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde) евидентно је да је од школске 1896/97. до 1904. године студирао на наведеној институцији и стекао дипломе за виолину, општу и драмску композицију. Захваљујући поменутиим годишњим извештајима Конзерваторијума сазнаје се које је предмете и с којим оценама полагао Петар Стојановић, те како је текло финансирање студија. У посебним табелама могуће је видети и колико је на одређеној години студија било студента и из којих земаља, као и податке о њиховој вероисповести и бројчаном односу студената и студенткиња, и то према главном предмету.

Када је 1812. године основано Друштво пријатеља музике [Gesellschaft für Musikfreunde], оно је као свој најзначајнији циљ поставило „Уздизање музике у свим њеним гранама“. Поред иницијативе за организацију концерата и непосредног удела у концертном животу Беча, потом систематског сакупљања музичко-историјских докумената,² Друштво је основало и сопствени Конзерваторијум, што је представљало пионирски подухват у то време. Била је то прва јавна музучка школа у Бечу уопште, настала по узору на Париски конзерваторијум (1795), иначе први државни завод за музичко образовање у Европи. Испрва је радила као певачка школа, која је трајала четири године и имала 24 ученика. Прва инструментална настава уведена је 1819. године. Јозеф Бем [Joseph Böhm] био је ангажован као наставник виолине, а до 1827. била је заступљена већина оркестарских инструмената. Прву класу клавира од 1833. водио је пијаниста Јозеф Фишхоф [Josef Fischhof], са којим је, према наводима Фрање Кухача [Franjo Xaver Kuhač], сарађивао и Јосиф Шлезингер (Kuhač 1897: 126). Од самих почетака финансијска ситуација била је веома лоша. Она чак ни увођењем школарине није побољшана у значајној мери, па је Конзерваторијум 1837. практично био пред банкротом. Тек од 1843. године Конзерваторијум је добио државне субвенције, али је због револуције 1848. затворен. Након поновног отварања 1851. године, Конзерваторијум је имао и државну и градску финансијску потпору. У овом периоду институција доживљава узлет, под готово четрдесетогодишњим вођством виолинисте Јозефа Хелмесбергера старијег [Josef Hellmesberger], који је био професор виолине Драгомира Кранчевића.³ Године 1854. било је укупно 190 ученика, а 1890. чак

2 Архив ове институције (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) једна је од највећих музичких збирки у свету.

3 Студије виолине код Хелмесбергера у Бечу, Кранчевић је започео 1859. У Хелмесбергеровом дому млади Кранчевић имао је прилику да упозна: Ј. Јоакима [Joseph Joachim], Ј. Рафа [Joachim Raff], Х. фон Билова [Hans von Bülow], К. Шуман [Clara Wieck

965! Значајну прекретницу у историји музичке педагогије у Аустрији представља 1896. година, када су на Конзерваторијуму уведени курсеви за образовање наставника. Иако су државне субвенције биле значајно повећане, ово приватно удружење није могло да сноси све финансијске трошкове који су се временом значајно повећали. Одлуком цара, Конзерваторијум је 1. јануара 1909. постао државна институција и као „K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst” представља претечу данашњег Универзитета за музику и извођачке уметности [Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien].⁴

У време Стојановићевих студија директор Конзерваторијума био је Јохан Непомук Фукс [Johann Nepomuk Fuchs], који је на овој позицији 1893. наследио Хелмесбергера. Код његовог млађег брата Роберта Фукса, Стојановић ће касније учити композицију. У то време било је уобичајено да се у главном граду Монархије школују студенти из јужнословенских средина. Када је реч о српским студентима музике, већ је указано на разлоге који су могли имати пресудан значај за одабир студија на бечком Конзерваторијуму (Perković 2006: 47–49). За Србе из Хабзбуршке монархије/Аустроугарске било је најпрактичније да се школују у главном граду, јер нису морали да пролазе кроз компликоване процедуре студија у иностранству, а имали су могућност стицања знања у музичком центру какав је био Беч. За студенте из Србије, могуће је да је и наклоност краља Милана Обреновића према Аустрији, после Тимочке буне 1885. године, била од значаја. У то време аустријски политички утицај у Србији био је веома јак, све до смене династија 1903. године. Није без значаја ни податак да је српски образовни систем формиран по аустријском моделу, као ни податак да је први српски школовани композитор Корнелије Станковић образован управо у Бечу (Исто).

Било би интересантно испитати социјално порекло студената, односно да ли је искључиво била реч о деци из имућних и угледних породица. Захваљујући различитим врстама програма подршке студентима, стипендијама и донацијама из Ученичких фондова (Stipendien und Beiträge aus dem Schüler – Unterstützungsfonds) Стојановићу је, као и другим надареним студентима, било омогућено да добије одговарајуће образовање. Према извештају из 1896/97. године, Стојановић је морао сам да финансира прву годину студија (Bericht MF 1896/1897: 84). Међутим, већ школске 1897/98. године био је „ослобођен за половину износа школарине“ (Bericht MF 1897/98: 87), а у следећој школској години добио је слободно место и постао штићеник Њеног Величанства Царице (Bericht MF 1898/99: 86). Овакав статус Стојановић је уживао до 1902. године, а потом је добио стипендију коју је додељивала грофица Ана Амадеи [Anna Amadei].⁵ Са

Schumann], А. Рубинштајна [Anton Rubinstein] и Ј. Брамса [Johannes Brahms] (Ђурић-Клајн 1981: 238). Детаљније о Кранчевићевим студијама: Крањчевић 2017.

4 О историјату Конзерваторијума детаљније: Heller 2018, Lach 1927.

5 Грофица Ана Амадеи (рођ. Rosty v. Barkócs) рођена је у Будимпешти, а 1850. удала

стипендијом од 200 круна (школске 1903/1904. чак 400 круна), коју је уживао до завршетка школовања 1904. године, он је у потпуности био ослобођен школарине.

На бечком Конзерваторијуму Стојановић је виолину студирао код професора Јакоба Морица Грина, који је важио за реномираног виолинисту и педагога, код којег су се школовали бројни виртуози и оркестарски музичари, а додељена му је и краљевска Медаља за уметност и науку. Његови ученици били су: Карл Флеш [Carl Flesch], Луиђи вон Куниц [Luigi von Kunits], Франц Кнајсел [Franz Kneisel], Оскар Бак [Oskar Back], Ханс Весели [Hans Wessely]. Као и Стојановић, и Грин је рођен у Пешти. Прво музичко образовање стекао је у родном граду, а потом код Јозефа Бема [Joseph Böhm]⁶ у Бечу, који је био и учитељ Јенеа Хубаја, Стојановићевог професора на будимпештанском Конзерваторијуму (ÖBL 1959a: 308–309). Будући да су Стојановићеви професори виолине, из Будимпеште Хубај и из Беча Грин, били Бемови ученици, он је и истицао да је припадник ове педагошке жиле, наводећи: „Потичем из бечке школе“ (Ich stamme aus der Wiener Schule).⁷

Пре ангажмана у Бечу, Грин је деловао као први виолиниста Дворске капеле у Вајмару (1858–1861), а потом и Дворске капеле у ХанOVERу, истовремено активно наступајући у Холандији, Немачкој и Енглеској. Од 1868. био је ангажован као концертмајстор у Бечкој дворској опери, а 1877. добио је место професора виолине на Конзерваторијуму у Бечу, где је деловао до 1909. године (Lach 1928: 137). Од важности је и податак да је Драгомир Кранчевић заједно с Јакобом Морицом Гринем (виола) извео Моцартову Концертантну симфонију за виолину, виолу и оркестар у Ес-дуру KV 364 управо 1877, дакле у години када је Грин почео да ради као професор на Конзерваторијуму (-ie- 1877: 16; детаљније: Крањчевић 2017: 44).

се за грофа Рудолфа Амдеија [Rudolf Amadei]. У знак сећања на рано преминулог сина Алберта, познатог композитора соло песама, објавила је збирку песама. Писала је новеле и поезију, а многе њене песме су компоноване (Pataky 1898: 9).

6 Јозеф Бем (Пешта, 1795 – Беч, 1876) био је један од најзначајнијих виолинских педагога у 19. веку. Сматра се оснивачем новије бечке виолинске школе, односно зачетником у успостављању њеног континуитета, а мање у смислу традиције њених техничких и интерпретаторских карактеристика. Године 1819. добио је место професора виолине на бечком Конзерваторијуму, основаном годину дана раније и водио је прву класу студената. Био је изузетно успешан као педагог, а његови најпознатији ученици били су: Ј. Хубај, Ј. Јоаким [Joseph Joachim], Х. В. Ернст [Heinrich Wilhelm Ernst], Ј. Донт [Jakob Dont], Г. Хелмесбергер старији, Ј. М. Грин, Е. Ремењи [Ede Reményi]. За члана Бечке дворске музичке капеле [Wiener Hofmusikkapelle] именован је 1821. године (Hanslick 1869: 206).

7 Цитат почетка Стојановићевог писма упућеног вероватно некој немачкој/аустријској радио-станици (Библиотека Факултета музичке уметности у Београду. Заоставштина Петра Стојановића /непописан део/. Писмо Петра Стојановића непознатом адресату, на немачком језику, без датума).

У време Стојановићевих студија настава виолине обухватала је 960 часова по школској години. На првој години студија Стојановић је апсолвирао Виолину 1 с извршним (ausgezeichnet) успехом, а с истим оценама положио је и споредне предмете, Клавир 1 и Контрапункт 1 (Bericht MF 1896/97: 84; видети Илустрације 1 и 2, стр. 77, 78).⁸

И на другој години студија Стојановић је све предмете положио с извршним оценама: Виолина 2, Клавир 2, Контрапункт 2 и Историја музике (Bericht MF 1897/98: 87). Од тада је наступао и на концертима студената. У програму из 1898. његово име везује се за три таква представљања, када је с колегама са студија наступао у камерним ансамблима, изводећи дела Лудвига ван Бетовена [Ludwig van Beethoven] и Јоханеса Брамса [Johannes Brahms] (Илустрација 3, стр. 79).

Табела 1. Јавни наступи Петра Стојановића у школској 1897/98. години (Bericht MF 1897/98: 132–134)

Датум	Дело	Извођачи
19. 04. 1898.	L. van Beethoven: Quartett A-dur op. 18 Nr. 5 (I, III Satz)	Hawranek, Stojanovits, Schmidt, Saubermann
28. 04. 1898.	L. van Beethoven: Quartett e-moll op. 59 Nr. 2 (I Satz)	Hawranek, Stojanovits, Schmidt, Saubermann
09. 05. 1898.	J. Brahms: Sextett B-dur op. 18 (I Satz)	Schönberger, Starkmann, Zienert, Stojanovits, Saubermann, Wagner

На завршној години студија виолине (шк. 1898/99) Стојановић је Виолину 3 положио с извршним успехом, а од споредних предмета наведена је Композиција 1, коју је такође положио с истом оценом. И у овој школској години његово име среће се у програмима јавних наступа студената Конзерваторијума. Као и у претходној години студија првенствено је реч о камерним ансамблима, али се Стојановић представио и као солиста, изводећи Сен-Сансов [Camille Saint-Saëns] Концертни комад за виолину и оркестар оп. 62 у Ге-дуру.

8 У Аустрији у време Стојановићевих студија био је на снази следећи систем оцењивања: ausgezeichnet (изврстан), vorzüglich (одличан), lobenswert (вредан похвале), befriedigend (задовољавајући), genügend (довољан), nicht genügend (није довољан), ganz ungenügend (потпуно недовољан).

Табела 2. Јавни наступи Петра Стојановића у школској 1898/99. години
(Bericht MF 1898/99: 129; 133–134)

Датум	Дело	Извођачи
19. 10. 1898.	C. Saint-Saens: Concertstück für Violine G-dur, op. 62	Stojanovits
12. 04. 1899.	C. Gounod: Trio für Clavier, Violine und Violoncello (I Satz)	Back, Stojanovits, Saubermann
06. 05. 1899.	L. van Beethoven: Volkslieder a) „Musik, Liebe, Wein“ b) „Die Nacht“ c) „Nora Ereina“ d) „Hochlandswache“ für Klavier, Chor und Solo	Hochmeister, Lupu, Stojanovits, Stoverka
15. 05. 1899.	A. Rubinstein: Trio g-moll, op. 15 Nr. 2 (I Satz)	Neuhard, Stojanovits, Saubermann

Трогодишње студије виолине Стојановић је завршио с изврсном оценом. Испит је одржан 27. маја 1899. године, а међу члановима испитне комисије били су и Рихард фон Пергер [Richard von Perger], Роберт Фукс и Франц Зимандл [Franz Simandl] (Bericht MF 1898/99: 118).⁹ Стојановићу је том приликом додељена и медаља Друштва (*Gesellschafts Medaille*), а ова награда подразумевала је завршетак студија с највишом оценом из свих предмета, и главних и споредних (Илустрација 4, стр. 79).

Након студија виолине Стојановић уписује Композицију код професора Роберта Фукса, школске 1899/1900. године. Будући да је Композицију 1 положио на последњој години претходних студија, он је на овом одсеку дипломирао већ после двогодишњег, уместо предвиђеног трогодишњег похађања наставе. Роберт Фукс важио је за угледног педагога, а на Конзерваторијуму је радио од 1875. до 1912. године. Његови ученици били су многе познате личности из света музике, као што су: Лео Фал [Leo Fall], Рихард Хојбергер, Густав Малер [Gustav Mahler], Рихард Штраус [Richard Strauss], Хуго Волф [Hugo Wolf], Јан Сибелијус [Jean Sibelius], Франц Шмит [Franz Schmidt], Франц Шрекер [Franz Schreker], Александар фон Землински [Alexander von Zemlinsky]. Фукс је био носилац сребрне дворске медаље за композиторску делатност у свим областима музике, а добитник је и Бетовенове награде за Концерт за клавир 1881. године

9 Рихард фон Пергер (1854–1911) био је аустријски композитор, диригент и музички педагог, директор Конзерваторијума од 1899–1907. Франц Зимандл (1840–1912), чешко-аустријски контрабасиста и музички педагог, био је професор контрабаса на Конзерваторијуму преко 40 година (1869–1910).

(Lach 1927: 135). Славу је стекао, пре свега, као композитор серенада за оркестар, због чега је и добио надимак „Serenaden-Fuchs“ (Kraus 1989: 318). Његова дела показују сродност са стваралаштвом Брамса, који му је био и добар пријатељ.

Трогодишње студије композиције месечно су обухватале 56 наставних часова (560 годише). У време Стојановићевог уписа на прву годину, у његовој генерацији било је укупно 28 студената композиције (Bericht MF 1899/1900: 130). Међу њима се налазио и Стојановићев вршњак и земљак Петар Крстић, који је такође студирао као стипендиста, али с мање успешним оценама.¹⁰ Композицију 2 и 3 Стојановић је положио с оценом „вредан похвале“ (lobenswert) (Исто: 87; Bericht MF 1900/1901: 86) (Илустрација 5, стр. 80). Споредни предмети нису уписани у извештају, јер су му вероватно били признати из претходних студија на одсеку за виолину. Године 1901. Стојановић је добио сведочанство за завршене студије композиције. Испит је одржан 4. јуна 1901. године, а међу члановима испитне комисије био је и Еусебијус Мандичевски [Eusebius Mandyczewski] (Исто: 118).¹¹ Стојановићево име налази се и на списку студената којима је додељена диплома (Исто: 155).

Није јасно зашто се Стојановићево име не појављује у статистичком извештају Конзерваторијума за школску 1901/1902. Све указује на то да је из непознатих разлога паузирао једну школску годину пре него што се уписао на студије Драмске композиције код Рихарда Хојбергера, ученика Роберта Фукса, који је и потекао из Фуксове школе „касноромантичарске аустријске музике“ (Kraus 1989: 318). Хојбергер је деловао као композитор, хорски диригент (Wiener Singakademie, Wiener Männergesangverein), музички писац и педагог. На Конзерваторијуму у Бечу почео је да ради 1902. године. На почетку 20. века био је веома утицајна личност у Бечу, познат пре свега као музички критичар чије се мишљење веома уважавало. Компонувао је оперете, опере, балете, песме и хорске композиције, али и инструментална дела. Највећи успех имала је његова оперета *Ојерски бал* [Der Opernball, 1898] на либерето Виктора Леона [Victor Léon], а оперета *Mirjam/Maifest* (1894) увела га је у Бечку дворску оперу.¹²

10 Крстић је композицију положио с оценом „задовољавајући“ (befriedigend).

11 Мандичевски је студирао немачку филологију и филозофију, а потом и музикологију код Ханслика и музичку теорију код Мартина Густава Нотебома [Martin Gustav Nottebohm]. Био је хоровађа (1879–1881) Бечке певачке академије [Wiener Singakademie, данас Wiener Sängerknaben]. Деловао је као архивар и библиотекар Друштва пријатеља музике (1887–1929), а од 1896. предавао је предмете Историја музике, Инструментација, Хармонија, Контрапункт и Композиција на Конзерваторијуму у Бечу (Müller 2018).

12 Од 1881. сарађивао је у дневном листу *Neues Wiener Tagblatt*, а од 1896. до 1901. наследио је Е. Ханслика [Eduard Hanslick] на месту музичког критичара у листу *Neue Freie Presse*. Од 1904. сарађивао је као редактор у листу *Neue Musikalische Presse*, а од 1904. до 1906. био је уредник *Musikbuch aus Österreich*. Детаљније види: ÖBL 1959b: 308–309.

Током две школске године (1902/1903; 1903/1904) Стојановић је с одличним (*vorzüglich*) успехом положио главне предмете (Драмска композиција 1, 2), па је период његових студија завршен 1904. године (*Bericht MF 1902/1903: 87–88*) (Илустрација 6, стр. 81). Млади уметник имао је за собом три дипломе и медаљу Друштва пријатеља уметности.

У даљем раду свакако остаје да се истражи Стојановићев удео у програмима концерата, беседа, балова и других догађаја српске заједнице у Бечу, а међу њима и оних у организацији Српског академског друштва *Зора*. На пример, Стојановић је још као студент учествовао на светосавској беседи с игранком у организацији *Зоре* 1898. године, када је извео своју композицију *Српски звуци*, представивши се и као виолиниста и као композитор. Беседа је одржана 28. јануара у Ронахеровој дворани (*Композитор, виолиниста и музички њедајої Пејшар* Стојановић 2005: 12). Већ у време студија Стојановић је концертирао у другим аустроугарским центрима, као и у самом Београду. Тако је, на пример, одржао солистички концерт у Панчеву 1901. године, уз клавирску пратњу Емануела Пихерта. Поред својих композиција, извео је дела Феликса Менделсона [Felix Mendelsshon Bartholdy], Анрија Вијетана [Henri Vieuxtemps] и Хубаја. У Београду је наступао на концерту Академског певачког друштва *Обилић* 1904. године, изводећи своје композиције (Рибић 2003: 162).

Након завршетка студија млади уметник се и као композитор и као извођач интегрисао у музички живот Беча. Период његовог студирања и учења крунисан је Првим концертном за виолину и оркестар оп. 1 у де-молу, који је објављен у издавачкој кући *Доблингер* [L. Doblinger] 1903. године, а за који је композитор добио Аустријску државну награду за студентску композицију и награду Бетовенхауса у Бону. О томе је детаљно писано у листу *Die Zeit*, 15. јуна 1904. године (Аноним 1904: 3). Међу члановима жирија био је и Карл Голдмарк [Karl Goldmark], поред самих професора Конзерваторијума – Фукса, Хојбергера и Мандичевског. Било је предвиђено и да директор Конзерваторијума у Прагу Антоњин Дворжак [Antonín Dvořák] буде у наведеном саставу, што је осујећено његовом изненадном смрћу (1. маја 1904). У најужи избор кандидата, поред Стојановића, ушли су Аугуст Брунети-Писано [August Brunetti-Pisano] с *Венецијанском симфонијом* и Фердинанд Ребај [Ferdinand Rebay] са *Серенадом* за оркестар у Ес-дуру. Одабрана дела изведена су пред жиријем у великој сали *Musikverein*, 13. јуна 1904. године. Под диригентском палицом Рихарда Пергера свирао је студентски симфонијски оркестар Бечког конзерваторијума, а награда од 1000 круна за студентску композицију додељена је Петру Стојановићу (Ebeling-Winkler et al. 2015: 287–291).

Приказ Стојановићевог поменутог Концерта дао је познати немачки музиколог Арнолд Шеринг [Arnold Schering] у листу *Neue Zeitschrift für Musik*. У чланку „Нова литература за виолину. Концерти“, Шеринг разматра ово дело уз издања концерата за виолину Бахмана, д’Ерланжеа

и Стенфорда.¹³ За Стојановићев Концерт он истиче да је остварење младог композитора, „талента који обећава“, указујући на сродност с Брамсовом музиком у II ставу овог дела. Интересантно је да Шеринг пише о Стојановићу као о руском композитору, који је своје дело посветио цару Николају (Schering 1904: 817–818).

И сам Стојановић писао је о успеху наведеног Концерта, али и својих других дела. У већ поменутом писму непознатој аустријској или немачкој радио станици истакао је, на пример, следеће:

Са мојим првим Концертом за виолину 1903. године добио сам две награде: Бетовенове куће у Бону, а годину дана касније и прву аустријску композиторску државну награду. Мој други Концерт за виолину, премијерно је са великим успехом извео светски познати виолиниста Јан Кубелик на једном симфонијском концерту у Прагу 1916. године. Више камерних дела, из мог пера, објављено је делимично код Л. Доблингера (Кл. В. Соната; Клавирски квинтет), а делимично код Фр. Кистнера у Лајпцигу (Клавирски трио, Клавирски квартет).¹⁴

У рекламним огласима и доступним пописима музикалија издавачке куће *Доблингер* уочава се да су у понуди биле и Стојановићеве композиције, као и његова инструктивна литература за виолину, „раме уз раме“ с делима Јозефа Хелмесбергера Старијег [Joseph Hellmesberger Senior] или Франца Шуберта [Franz Schubert]. За будућа истраживања остаје и да се детаљно истраже Стојановићева објављена дела у овој, као и у издавачкој кући *Кистнер* [Fr. Kistner] у Лајпцигу.

Као извођач, Стојановић је углавном наступао у својству камерног музичара. Свирао је у камерном ансамблу с аустријским пијанистом Паулом Вајнгартеном [Paul Weingarten, 1886–1948], учеником Емила фон Зауера [Emil von Sauer], Роберта Фукса (музичка теорија) и Гвида Адлера [Guido Adler] (Oeschler 1937: 15). Управо је заједно с Вајнгартеном извео своју Сонату за виолину и клавир оп. 3, 1906. године.¹⁵ Не знамо да ли је Стојановић лично познавао пијанисту Леополда Годовског [Leopold Godowsky], чије је клавирско дело *Стари Беч* [Alt Wien] прерадио за виолину.¹⁶ У време Стојановићевих студија, Годовски је имао више

13 Реч је о следећим издањима, како се наводе код Шеринга: Petar Stojanovits, op. 1 d-moll (Wien, Ludwig Doblinger); Alberto Bachmann, op. 42 g-moll (Brüssel, Schott Frères); Fr. d' Erlanger, op. 17 d-moll (Leipzig und Hamburg, D. Rather); C. F. Stanford, op. 74 D-dur (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Видети: Schering 1904: 817–818.

14 Библиотека Факултета музичке уметности у Београду. Заоставштина Петра Стојановића (непописан део). Писмо Петра Стојановића непознатом адресату, на немачком језику, без датума.

15 Наведено дело чува се у Архиву Друштва пријатеља музике (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, XI 32104).

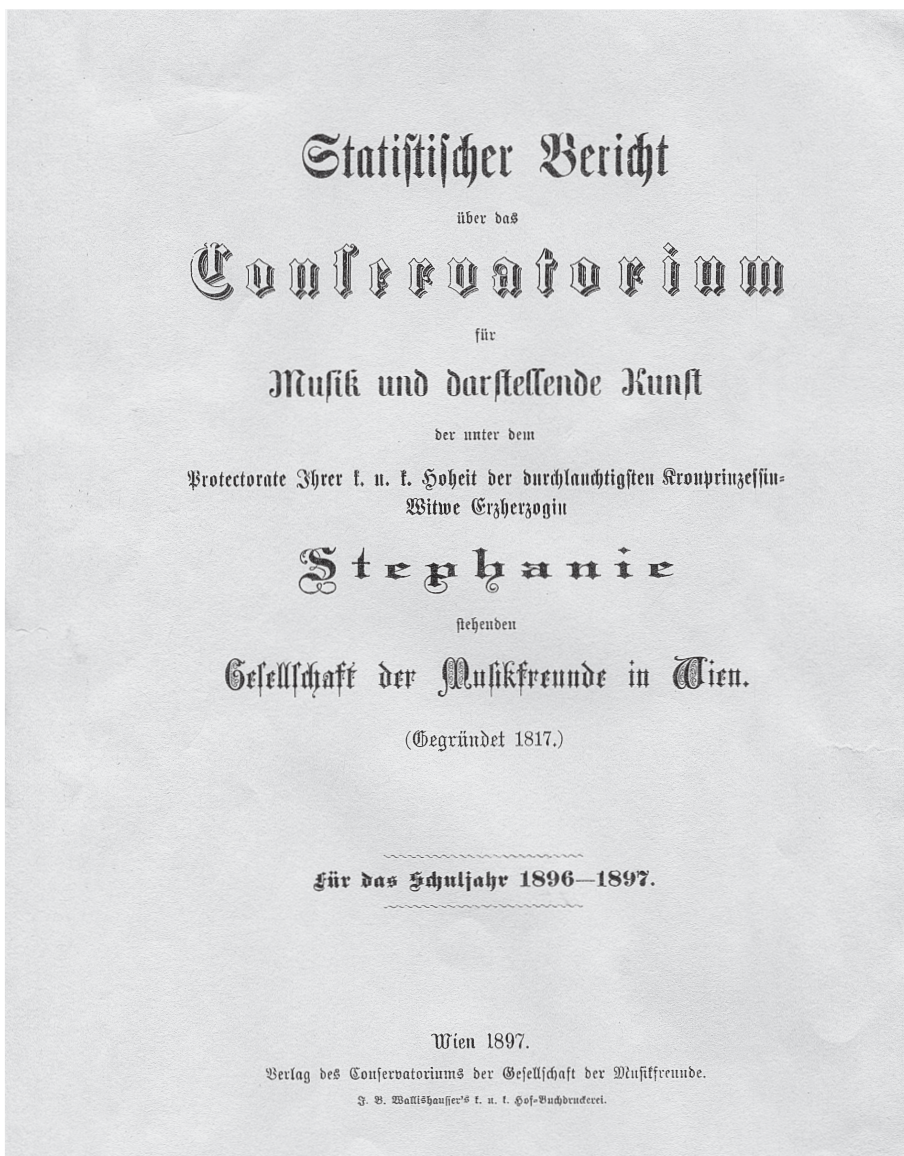
16 Наведено дело чува се у Библиотеци града Беча (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung M 23646/c).

концерата у Бечу, а у периоду од 1909. до 1914. био је директор клавијског одсека на Конзерваторијуму, наследивши на том месту Феруча Бузонија [Ferruccio Busoni] и Емила фон Зауера. Овде се не исцрпљује број познатих уметника с којима је Стојановић био у контакту. У рукописној збирци Библиотеке града Беча чува се писмо виолинског виртуоза Бронислава Хубермана [Bronislaw Huberman], једног од најеминентнијих виолиниста прве половине 20. века и оснивача израелске Филхармоније.¹⁷ Стојановић је Хуберману послао ноте једног од својих виолинских концерта. У писму датираном 4. октобра 1918. Хуберман га извештава да због породичних обавеза није био у могућности да ради на новом Концерту, те уз захвалност Стојановићу враћа ноте.¹⁸

Завршетком студија на чак три одсека, с одличним оценама и највишим наградама, на једној тако престижној институцији, млади Стојановић био је спреман да се самостално отисне у узбуркане музичке воде престонице, где је већ у првим јавним представљањима имао запажене успехе. Петар Стојновић – виолиниста, музички педагог, композитор – чека да буде поново откривен, што ће неминовно захтевати даља архивска истраживања у Будимпешти, Бечу, Лајпцигу, Београду и регионалним центрима, која ће омогућити правилно сагледавање и тумачење његовог опуса и уметничке делатности у српским и ширим европским оквирима.

17 Хуберман је био ученик Јозефа Јоакима у Бечу. Изводио је Брамсов Концерт за виолину 1896. године пред самим композитором, који је био одушевљен његовом интерпретацијом.

18 Из писма није евидентно о којем Концерту је реч (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung der Stadt Wien, Brief an Stojanovits, J. N. 150. 309).



Илустрација 1. Насловна страна Извештаја с Конзерваторијума у Бечу
(Bericht MF 1896/97)

НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА

Vorkaufende Nummer	Vor- und Zuname	Geburtsort und Datum	Hauptfach, Jahrgang, Fortgangs-Censur und Name des Lehrers	Nebenfächer und Censuren	Beneficien	Stipendium oder Pension aus dem Zähler-Unterstützungsfond
705	Stiegler Johann	Wien, 8. April 1879	Trompete A. I. ausgezeichnet Blaha	Hml.: lb.	gb.	—
706	Stift Franz	Wien, 30. October 1880	Flöte B. I. ausgezeichnet Rufala	Chsch. I.: — Cb. I.: bf.	—	—
707	Stochmal Marie Anna	Wien, 1. December 1883	Clavier B. I. ausgezeichnet Zottmann	Chsch. I. (Nept.): ag.	—	—
708	Stoß Giulietta	Spalato, 2. Februar 1882	Clavier B. II. ausgezeichnet Schalk	Chsch. I.: —	—	—
709	Stoeßj Domina	Stara Zagora, 20. März 1879	Gesang B. I. befriedigend Gänsbacher	—	—	—
710	Stoßs Leopoldine	Wien, 7. October 1878	Clavier A. II. ausgezeichnet Schenner	G. d. M.: lb.	—	—
711	Stojanovits Peter	Budapest, 6. September 1877	Violine A. I. ausgezeichnet Grün	Cb. I.: ag. Cpt. I.: ag.	—	—
712	Stöller Eugenie	Wien, 1. Jänner 1878	Clavier A. III. ausgezeichnet Sturm	—	—	—
713	Stolß Matthias	Wien, 8. Juni 1880	Horn B. III. lobenswerth Schantl	Chsch. I. (Nept.): bef. Cb. II. (Nept.): bf.	hb.	—
714	Stoppauer Carl	Wien, 13. Septemb. 1881	Harfe B. I. befriedigend Zamara jun.	—	—	—

Илустрација 2. Оцене Петра Стојановића на I години студија виолине
(Bericht MF 1896/97)

XI. Donnerstag, 28. April 1898.

1. Saint-Saëns: Concert für Clavier, 1. Satz. — Frln. Zimmermann.
2. Gomes: Arie aus „Salvator Rosa“. — Frln. Deczy.
3. Auer: Ungarische Rhapsodie für Violine. — Herr Deman.
4. Beethoven: Concert (C-moll) für Clavier, 1. Satz. — Frln. Weiser-
mann.
5. Proch: Variationen. — Frln. Bachrich.
6. Hellmesberger: Drei kleine Salonstücke für Violine: a) Intermezzo,
b) Colombine, c) Harlekin. — Die Herren Binder, Lanik und
Weiß.
7. Lenau: „Der traurige Mönch“, Declamation. — Herr Ehrenstein.
8. Chopin: Concert-Allegro für Clavier. — Frln. Stohs.
9. Beethoven: Quartett (E-moll), 1. Satz. — Die Herren Hawranek,
Stojanovits, Schmidt und Saubermann.
10. Weber: Recitativ und Arie aus der Oper „Der Freischütz“ (Wie nahte
mir der Schlummer). — Frln. Untsch.
11. H. Fuchs: Trio (C-dur), 1. Satz. — Frln. Theumann, die Herren
Deman und Saubermann.

Илустрација 3. Програм концерта студената, 28. априла 1898. године
(Bericht MF 1897/98)

**Namensverzeichnis der mit der Gesellschafts-Medaille *) ausgezeichneten
Abiturienten.**

Frln. Bock Anna	(Clavier).
„ Bohrn Elsa	(Violine).
„ Deczy Flora	(Gesang).
„ Goldmann Dora	(Clavier).
Herr Haring Johann	(Orgel).
Frln. Heldeberg Elsa, v.	(Violine).
„ Hochmeister Mathilde, v.	(Gesang).
„ Holeczek Helene	(Gesang).
Herr Klafen Wilhelm	(Clavier).
Frln. Knapek Laura	(Gesang).
„ Menhard Emma	(Clavier).
„ Pollak Helene	(Violine).
„ Riedel Louise	(Clavier).
„ Ruda Auguste	(Clavier).
Herr Schieder Otto	(Fagott).
„ Stojanovits Peter	(Violine).
„ Wojtek Richard	(Contrabaß).
Frln. Weikert Anna	(Clavier).

Илустрација 4. Попис студената – добитника медаље Друштва
пријатеља уметности (Bericht MF 1898/99)

Fortlaufende Nummer	Vor- und Zuname	Geburtsort und Datum	Hauptfach, Jahrgang, Fortgangs-Censur und Name des Lehrers	Nebenfächer und Censuren	Beneficien	Stipendien oder Beiträge aus dem Schüler-Unterstützungsfond
754	Stier Gisela	Wien, 15. Februar 1884	Clavier B. II. vorzüglich Schalk	Chfch. II.	hb.	—
755	Stift Franz	Wien, 30. October 1880	Flöte A. I. Ausg. 24. April 1900 Kufala	—	—	—
756	Stigliß Auguste	Wien, 10. August 1881	Clavier B. III. vorzüglich Zottmann	Chfch. II.	—	—
757	Stigliß Josef	Wien, 4. Jänner 1883	Violine A. I. vorzüglich Grün	Hml.: lb.	—	—
758	Stochmal Marie	Wien, 1. December 1883	Clavier A. I. lobenswert Schmitt	Hml.: v3.	Stft.	—
759	Stoß Giulietta	Spalato, 2. Februar 1882	Clavier A. II. vorzüglich Proseniz	G. d. M.: lb.	—	—
760	Stojanovits Peter	Budapest, 6. September 1877	Composition II. lobenswert Fuchs	—	Stft.	—
761	Stöhr Richard, Dr.	Wien, 11. Juni 1874	Orgel A. II. vorzüglich Bodner	Comp. I.: v3. G. d. M.: v3. 3. Spr.: v3.	—	—
762	Stöcker Marie	Wien, 7. Juni 1875	Gesang A. II. (I. Oper) vorzüglich Jäger	Chfch. II. Hml.: lb. 3. Spr.: bf. D. D.	—	—
763	Stollwerk Wilhelmine	Floridsdorf, 21. October 1882	Clavier B. II. lobenswert Zottmann	Chfch. II.	—	—
764	Stoppauer Carl	Wien, 13. Septemb. 1881	Harfe B. III. befriedigend Zamara jun.	Chfch. II.	—	—

Илустрација 5. Оцене Петра Стојановића на I години студија Композиције (Bericht MF 1899/1900)

Vorkaufende Nummer	Vor- und Zuname	Geburtsort und Datum	Hauptfach, Jahrgang, Fortgangs-Zensur und Name des Lehrers	Nebenfächer und Zensuren	Benötigten	Stipendien oder Beiträge aus dem Schüler-Unterstützungsfond
748	Steiner Heinrich	Kutteneberg, 31. August 1890	Violine I. B. lobenswert Egghardt	F. M. I.: lb.	—	—
749	Steiner Oskar	Wien, 25. Dezemb. 1881	Komposition III. Fuchs	—	gb.	—
750	Steiner Paul	Wien, 13. März 1881	Komposition II. Beml. pro 1902/1903 Fuchs	—	—	—
751	Stich Leopoldine	Wien, 14. Juli 1886	Klavier III. B. befriedigend Mayr	—	—	—
752	Stiglitz Auguste	Wien, 10. August 1881	Klavier III. A. lobenswert Zottmann	Zustfde.: v3.	gb.	—
753	Stiglitz Dito	Wien, 10. Septemb. 1886	Violoncell III. B. lobenswert Schmidt	Klv. II.: v3.	Stft.	—
754	Stilmant Meta	Wien, 27. August 1884	Klavier III. B. befriedigend Mauch	—	—	—
755	Stöhr Richard, Dr.	Wien, 11. Juni 1874	Komposition III. vorzüglich Fuchs	—	gb.	Brahms-Prämium per 200 K.
756	Stojanovits Peter	Budapest, 6. September 1877	Dramat. Komposition I. vorzüglich Heuberger	—	gb.	Amadise'sches Stipendium per 200 K.
757	Stollwerk Wilhelmine	Floridsdorf, 21. Oktober 1882	Klavier I. A. lobenswert Mayr	Beml.: v3.	—	—
758	Straßberg Bernhard Heinrich	Lemberg, 2. Jänner 1882	Violine III. A. vorzüglich Grün	Klv. II.: v3. G. d. M.: v3. Zustfde.: v3.	—	—

Илустрација 6. Оцене Петра Стојановића на I години студија Драмске композиције (Bericht MF 1902–1903)

Листа референци

- Аноним (1904) „Theater und Kunst“, *Die Zeit* (15. јуни 1904): 3.
- Ђурић-Клајн, Стана (1981) *Akordi prošlosti*, Београд: Prosveta.
- Ebeling-Winkler, Renate, Horst Ebeling, Dominik Šedivý (2015) „Die Venezianische Symphonie von August Brunetti-Pisano“, in: Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner (Hg.) *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*, Wien: Hollitzer Verlag, 282–308.
- Hanslick, Eduard (1869) *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien: Braumüller.
- Heller, Lynne. *Die Geschichte der MDW*, <https://www.mdw.ac.at/405> (приступљено 01. јуна 2018).
- ie- (1877) „Vom Salzburger Musikfest“, *Die Presse* (18. јули 1877): 15-16.
- Крањчевић, Адриан (2017) *Аспекти концертне делатности и интернационални значај виолинисте Драгомира Крањчевића*, необјављен дипломски рад (ментор: др Маријана Кокановић Марковић), Нови Сад: Академија уметности.
- Kraus, Gottfried (Hrsg.) (1989) *Musik in Österreich*, Wien: Brandstaetter.
- Kuhač, Franjo (1897) „Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde“, *Vienac: zabavi i pouci* (20. фебруар 1897): 125-126.
- Lach, Robert (1927) *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*, Wien: Ed. Strache Verlag.
- Композитор, виолиниста и музички педагог Пеџар Стојановић / Petar Stojanović zenezszöz, hegedűművész és zenepedagógus (2005) Саставио Петар Ластић; стручни сарадник Даница Петровић / Összeállította Lásztity Péro; szakmai tanácsadó Danica Petrović, Будимпешта: Српска самоуправа: Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.
- Müller, Reinhard (2008) *Eusebius Mandyczewski*, http://agso.unigraz.at/marienthal/biografien/mandyczewski_eusebius.htm (приступљено 01. јуна 2018).
- Oeschler, Karl (Hrsg.) (1937) *Kunstschriften. Organ für Musik, Theater, Literatur, Kunst und Wissen*, Sonder-Nummer: Festaussgabe der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Internationaler Wettbewerb.
- ÖBL (1959a) „Grün Jakob Moritz, Violinist“, *Österreichische Biographische Lexikon 1815–1950* Bd. 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 86–87.
- ÖBL (1959b) „Heuberger, Richard Franz Joseph“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* Bd. 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 308–309.
- Perger, Richard von, Robert Hirschfeld (1912) *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien: Holzhausen.
- Perković, Ivana (2008) „Musical Culture or/and Lost Memories. Serbian students at Conservatory of Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna“, in: Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds.) *Musical Culture & Memory*, Belgrade: Faculty of Music, University of Arts, 47–58.
- Рибих, Романа (2003) „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 28/29: 161–185.
- Schering, Arnold (1904) „Neue Violinliteratur. Konzerte“, *Neue Zeitschrift für Musik* (16. новембар 1904), 817-818.
- Pataky, Sophie (Hrsg.) (1898) *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Bd.1, Berlin: Verlagsbuchhandlung von Carl Pataky.

Архивски извори

ARCHIV BIBLIOTHEK UND SAMMLUNGEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

Bericht MF 1896/97: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1896–1897, Wien 1897.

Bericht MF 1897/98: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1897–1898, Wien 1898.

Bericht MF 1898/99: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1899–1899, Wien 1899.

Bericht MF 1899/1900: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1899–1900, Wien 1900.

Bericht MF 1900/1901: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1900–1901, Wien 1901.

Bericht MF 1901/1902: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1901–1902, Wien 1902.

Bericht MF 1902/1903: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1902–1903, Wien 1903.

Bericht MF 1903/1904: Statistischer Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1903–1904, Wien 1904.

WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS

Handschriftensammlung der Stadt Wien

БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Заоставштина Петра Стојановића (непописани део)

АРХИВ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ, БЕОГРАД

Збирка: Архива Музиколошког института САН/САНУ, Пројекат „Знаменити Срби из Будима и Пеште“ (2002–2005)

Диригентски ангажман Петра Крстића у Цркви Светог Саве у Бечу*

Весна Пено

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

Враћајући се са изузетно запажене турнеје Београдског певачког друштва 1896. године из Русије (Петрограда, Москве, Кијева и Нижњег Новгорода), млади Петар Крстић (1877–1957) решио је да се у Будимпешти издвоји од осталих хориста (Ђурић-Клајн 1957: 397). Изненађујуће је деловала објава његове одлуке да му је циљно одредиште не Београд, већ Беч. Деветнаестогодишњи младић је, без претходног договора с породицом, започео реализацију раније смишљеног плана да у аустријској престоници отпочне систематичније студије уметности за коју је у родном граду већ показао запажену наклоност. Премда уписан на студије права на београдској Великој школи,¹ за које, судећи према оценама на испитима које је положио, није био заинтересован, Крстић је истрајно настојао да се темељно музички едукује. Попут многих талентованих младих људи онога доба,

* Студија је реализована у оквиру пројекта Музиколошког института САНУ „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Захвална сам колегиници др Ивани Весић која ми је, увидом у заоставштину Петра Крстића из Архиве Музиколошког института САНУ, указала на документа у вези с његовим ангажманом хороваоје у Српској цркви у Бечу. Ови извори представљали су први подстицај за подробније истраживање из којег је ова студија настала. Посебну пак захвалност дугујем мр Ненаду Михајловићу, протонамеснику Српске цркве Светог Саве у Бечу, чијом сам добротом дошла до неопходне архивске грађе из српске црквене општине у Бечу, која чини основ рада.

1 Да Крстића правне науке нису посебно интересовале говори и сведочанство о положеним испитима на првој години Правног факултета београдске Велике школе, из 1895/96. године; из римског права добио је оцену добар 3, из правне енциклопедије врло добар 4 и народне економије добар 3. Архив Музиколошког института САНУ, Фонд Петра Крстића, Српска Краљевска Велика Школа – Уверење о положеним испитима (сигнирање у процесу).

он је у родном граду могао стећи скромно неинституционализовано музичко образовање. Уз Јосифа Свободу, у то време наставника музике у Првој београдској гимназији коју је Крстић похађао, добио је поуке у свирању на виолини; Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), под чијом је диригентском палицом певао у Београдском певачком друштву, уводио га је у основе хармоније; почетна, пак, инструментална извођачка искуства имао је прилику да стекне као члан оркестра Народног позоришта у Београду, којим је дириговао Даворин Јенко (1835–1914).

Недовољно су познате околности под којима се одвијао Крстићев боравак на студијама; нису расветљени ни утицаји под којима је у Бечу чинио прве кораке на пољу музичке уметности, баш као ни евентуалне личне, макар и скромне заслуге у музичком животу српске заједнице у мултиетничком граду.² Студирао је у класи Роберта Фукса [Robert Fuchs, 1847–1927], а током треће године студија добио је државну стипендију српског Министарства просвете,³ што му је највероватније омогућило да касније и на Филозофском факултету Бечког универзитета, постане студент на Одсеку за музикологију, где је имао прилике да прати предавања Гвида Адлера [Guido Adler, 1896–1903].

У Крстићевој заоставштини нема аутобиографских белешки о његовом студентском животу у Бечу. Позната су, међутим, два његова писма Стевану Мокрањцу, од 20. октобра 1896. и 7. маја 1897. године из којих се да закључити да је убрзо по приспећу у Беч остварио контакте с представницима српске заједнице, те да је настојао да прати главна музичка дешавања.⁴ Везу с корифејом београдске музичке сцене Крстић је не-

2 За разлику од добро истражених бечко-српских веза у домену политичких и привредних односа, као и веза у области књижевности и ликовне уметности, о музичком животу српске заједнице и уделу српских музичара у бечком окружењу подаци су тек делимично познати (Медаковић 1998: 281; Stana Đurić-Klajn 1962: 584–585; видети и студије у Стефановић (ур.) 1985).

3 Године 1897, 28. децембра, Крстић се потписом обавезао на услове који су у Министарству просвете и црквених послова установљени још 1885. године у вези са стипендирањем питомаца који су се, о трошку државе, слали „на науку у стране земље“. Актуелни министар чији се потпис налази на документу који потврђује „уговор“ између Крстића и државе, био је Андрија Андра Ђорђевић (1854–1914), правник и политичар, професор Велике школе, члан СКА. Архив Музиколошког института САНУ, Фонд Петра Крстића, Правила за државне питомце (сигнирање у процесу).

4 Пошто је присуствовао светосавској беседи, коју је у Ронахеровој сали, у улици Шелинггасе бр. 4, 1897. године приредило Српско академско друштво *Зора*, прослављајући уједно 34. годину свог постојања, Крстић је свог београдског учитеља известио о концерту на којем су том приликом с успехом изведене две Мокрањчеве композиције (Медаковић 1998: 290). Гости српске певачке дружине били су, између осталих, и чланови словенског певачког друштва под управом хоровађе Матеја Хубада (1866–1937), који су на свом програму имали Мокрањчеве „Песме са Косова“ и „Македонске песме“. Крстић је с младалачким жаром јављао Мокрањцу и да је најављен концерт у Grosser Musik-Verein-Saalu, на којем су „сва солета у рукама овдашњих

сумњиво настојао да одржи и из даљине, а личну наклоност према човеку којег је сматрао узором засигурно није скривао ни од својих српских сународника у аустријској престоници.

Из егзистенцијалних разлога Крстић је био принуђен да даје приватне часове виолине, да свира у аматерским и *ad hoc* састављеним камерним ансамблима (Ђурић-Клајн 397). Као сигурнији и постојанији вид финансијске подршке, уједно у циљу делатног укључивања у живот српске заједнице, могло је бити и његово ангажовање у раду с црквеним певачима при Српској црквеној општини Светог Саве у Бечу. Судећи према записницима са седница Главног црквеног одбора Крстић се 7/19. децембра 1899. године самоиницијативно препоручио за диригента црквеног хора, који би уједно певачима пружио стручну музичку обуку.⁵ У расправи на седници тим поводом је споменуто да су се „у истој ствари“ претходно водили преговори с Матејом Хубадам, хоровођом словенског певачког друштва, али да до решења није дошло с обзиром на то да је он у међувремену напустио Беч и трајно се настанио у Љубљани. Изнето је и старо мишљење „о постепеном образовању српског црквеног певачког друштва овде у Бечу као једне побочне институције саме црквене општине“.⁶ Чланови црквене општине су расправљали и о материјалној страни Крстићеве понуде, с тим да је сагласност постигнута у вези са ставом да у хору „несме (sic!) бити мање од осам чланова који нису потпуно вични нотном певању“.⁷

Одлука да се Крстић именује „хоровођом певачког збора“ донета је 2/14. јануара 1900. године, а након девет дана (11/23. јануара) потпредседник Лука Баић потписао је испред осталих чланова услове којима се млади музичар обавезао на нову дужност (видети Илустрацију 1, стр. 96–98).⁸ Документом је обухваћено више конкретних задатака које је диригент требало да унапред има у виду, уз допунска уговорна појашњења. Из уводних напомена сасвим је јасно да је Главни одбор првенствено имао у виду „жељу чланова општинских“ да се оснује српско певачко друштво,

Бечких ‘хоф-оперских’ певача, а за ораториум и друге оркестарске ствари, ангажован је Штраусов оркестар под ‘Leitungom’ М. Хубада. Бечки оперски певач пева соло у VII рукавети Ст. Мокрањца. Велики је човек онај наш Г. Стева у Београду – закључује у писму Крстић – али да је толико велики, то нисам знао“ (Павловић 1989: 309).

5 Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 58, Препис општинског дописа бр. 295 (уговор између Српске православне општине у Бечу и Петра Ј. Крстића), 11/23. јануар 1900. године.

6 Исто.

7 Исто. Наведени податак посредно говори о реалном музичком (не)образовању певача у црквеном хору, које је до тада предводио диригент аустријског порекла, извесни Јозеф Шуберт.

8 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 295, Српска православна општина у Бечу господину Петру Ј. Крстићу, слушателу бечког конзерваторијума, 1899. године, стране 1–3.

а потом и да се пружи прилика Србину, који се посветио музици, да лакше дође до стручног искуства. Од Крстића се унапред очекивало да: 1) образује стални хор од осам певача и певачица који би пратио сва богослужења (!) у цркви Светог Саве. Предвиђено је да хор буде, према унапред постигнутом договору, увек на располагању свештенику, као и да по специјалном налогу црквених татора, пева, наглашено је, „читаву службу или које друго одређено богослужење“.⁹ Нагласак на целовитом богослужбеном чину, јасан је индикатор да су до тада певачи у пракси певали поједине, највероватније само оне делове које су успевали да увежбају, те да напосто нису били у стању да адекватно пропрате све типиком утврђене богослужбене песме. Други задатак односио се на обуку певачког збора у певању по нотама, тј. на музичко описмењавање хориста, и то с јасно постављеним циљем – да се достигне извођачки ниво осталих у Бечу признатих хорова. Чини се да се у писаном документу, не без разлога, нашао и засебно издвојени задатак дисциплиновања хорских певача. Младом Крстићу је препоручено да међу певачима „држи строгу дисциплину (...) и да строго пази да сваки члан тачно у одређено време на своме месту буде.“ У то име биће „потребно“ – сугерисао је Главни одбор – „да се одмах при образовању певачког збора установе пенали за неуредно долажење односно неоправдано изостајање, као и да се утврди начин, по коме ће се у случају евентуалне препреке једнога члана наћи благовремена замена“.¹⁰

С овако постављеног почетка, чланови општине сматрали су да је могуће отворити певачку школу у којој би Крстић два или три пута недељно, по потреби и чешће, држао наставу музике и другим музички талентованим, али не и образованим потенцијалним српским певачима. Умножавањем певача био би испуњен дуго неостварени услов да се при Српској црквеној општини у Бечу оснује певачко друштво. Од посебног значаја била је пета тачка поменутог уговора из које се пројектује дугорочнија амбиција српских црквених представника у Бечу. Оптимистично предвиђајући да би се заинтересованост за учешће у хору временом проширила, те да би се и најмлађа генерација Срба у аустријској престоници могла укључити, они су управо на овај начин видели прилику да певачко друштво репертоар испрва научених црквених песама, прошири и на световне композиције. Другим речима, оно је требало да следи трасирани пут које су деценијама уназад у различитим српским срединама пролазиле различите, више или мање успешне и познате певачке дружине.

У другом делу уговора нашле су се регуле у вези с хонораром који Крстићу према претходно описаним ставкама припада. Забележено је и да би се настава изводила у општинској дворани, уз претходно унајмљен „гласовир“. Обавеза наручивања нотног материјала такође је пала на терет општине. Очигледно верзирани и до краја, у домену финансија, педантни

9 Исто: 3.

10 Исто: 1.

чланови Главног одбора у уговору су означили и суме за ангажман хоровође и његових певача у ванредним приликама, односно чинодејствима која наручују приватна лица, па су тако, према различитом броју певача дефинисане и суме (од 24, 40 и 60 круна) додатка, уз специјалну награду чију ће висину, према процени татора, Одбор доделити, за учешће хора у ванредним приликама. Документом се друга страна обавештава и о ингеренцијама неименованог татора који има функцију надзорног органа када је рад хоровође и певача у питању, с тим да дисциплинске мере одређује Главни одбор.¹¹

Под овим се условима Петар Крстић прихватио руковођења црквеним хором,¹² иако Одбор није до краја раскинуо пословни однос с дотадашњим хоровођом Јозефом Шубертом.¹³ Већ у априлу месецу, Крстић је Одбор обавестио о предузетим мерама у циљу оснивања певачке школе и певачког друштва. Како у писму стоји, он је током марта започео с држањем часова, и најмлађим и одраслим сународницима из црквене општине, и то три пута недељно по два сата.¹⁴ С певачким материјалом, који је био

11 У случају некоректног вршења службе указано је да су његове ингеренције да изрекне усмени, потом и писмени укор, разуме се и да умањи хонорар, па и да отказом казни некоректно вршење службе. Видети Исто: 3.

12 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 58, Препис општинског дописа бр. 295 у којем Крстић изјављује да се прихвата дужности хоровође по изложеним условима.

13 Одлука о раскиду уговора с хоровођом Шубертом донета је 2. марта 1900. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 59. Будућа истраживања ће можда показати на који је начин поменути аустријски музичар Шуберт радио с певачима при цркви Светог Саве и да ли су то можда били чланови Бечке опере који су традиционално, још од четрдесетих година 19. века, на литургијским сабрањима у грчким црквама Свете Тројице и Светог Георгија певали из партитура Бенедикта Рандхартингера [Benedikt Randhartinger, 1802–1893] и Готфрида Прејера [Gottfried von Preyer, 1807–1901] (Пено 2014 и 2016: 63–67). О томе да су богослужења у православним црквама представљали својеврсне друштвене догађаје, којима су присуствовали и иноверни житељи Беча, сведочио је с великом радошћу и Корнелије Станковић (1831–1865), обавештавајући свог добротвора Павла Риђичког (1805–1893) о првом извођењу своје четворогласне Литургије, коју су такође извели бечки оперски певачи на Васкрс 1851. у грчкој цркви. Видети Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду, бр. 21 878. Писмо Корнелија Станковића Павлу Риђичком и Веселинов 1985: 87–88.

14 У писму Одбору од 19. априла / 2. маја 1900. године Крстић је чланове информисао о томе да у школи има двадесет троје деце, с којима је веровао да ће успети да до Видовдана спреми читаву литургију. Поименице је истом приликом навео и остале одрасле кандидате. Већ у овом писму Крстић недвосмислено потражује да му се труд адекватно препозна и плати. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Славноме председништву Српске Црквене Православне Општине у Бечу, 19. априла/2. маја. Убрзо је, међутим, из Главног одбора стигао одговор да ће финансирање бити могуће тек пошто престане уговорна обавеза општине према хоровођи Шуберту, те пошто се констатује да покушај с певачком школом може

на располагању, припремао је литургијске напеве и успео је да поред плаћених певача хор прошири с још десеторо нових певача. Према да је непосредно по отварању школе поднео извештај у којем је навео број ђака, с којима је остварио и два наступа, за овај његов рад Главни одбор није показао никакво интересовање. Није, штавише, за три месеца одређен ни црквени повереник који би рад у школи контролисао, иако је то према уговору било предвиђено.

Доступна архивска документа из фонда Српске православне цркве у Бечу не указују на то у којем се правцу одвијао рад младог музичара с певачима у периоду од непуне две године, колико је званично остао на дужности хоровађе, и за које је, с обзиром на затечене околности, реално мало тога могао да од суштинских уговорних ставки испуни. На основу Крстићевих дописа Главном одбору извесно је да је настојао да користи разноврсни нотни материјал.¹⁵ Може се претпоставити да је с хором покушавао да озвучи како у целисти објављену Мокрањчеву *Божесївѣнују службу св. Јована Златоустої* за мешовити хор,¹⁶ која се до тада није, чак ни у деловима, могла чути у српској заједници у Бечу; а, исто тако, и сопствене нотне исписе песама Литургије Светог Јована Златоустог према српском народном напеvu за мешовити хор, чије је компоновање засигурно трајало током 1901. године.¹⁷

О томе да је млади Крстић певаче при цркви Светог Саве предводио и на осталим богослужењима, јутрењу и вечерњу, што је уговором било прописано, тешко је уопште претпоставити, јер није познато да је икада

имати изгледа на успех. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 105, Хоровађи Петру Ј. Крстићу, 7. маја 1900. године.

15 Реконструкција нотног фонда у поседу српске православне општине у Бечу тек предстоји. Поред Корнелијеве „народне“ Литургије, током друге половине века у прекодунавским, као и уосталом и у свим српским крајевима на репертоару певачких друштава у разним градовима изводили су се литургијски циклуси или његови делови из партитура како композитора православне вероисповести, тако и иноверних музичара. Били су заступљени Мита Топаловић (1849–1912), Тихомир Остојић (1865–1921), потом и Мокрањац, као и Димитрије Степанович Бортњански (1751–1825), Степан Иванович Давидов (1777–1825), Петар Иљич Чајковски (1840–1893), Леонид Димитријевич Малашкин (1842–1902), Александар Морфидис-Нисис (1803–1878), Роберт Толингер (1859–1911), Вацлав Хорејшек (1839–1874), те поменути Рандхартингер.

16 Тек је потребно установити какав је одијум у Бечу изазвало Мокрањчево композиторско стваралаштво у домену црквене музике, будући да у обрађеној архивској грађи Српске православне општине у Бечу, коришћеној за потребе овог рада, о томе нема података.

17 Пун назив Крстићеве партитуре гласи: Литургија Св. Јоанна Златоуста сербског народнагo напѣва. Для смешаннагo хора съ фортепїано переложил П. Крстичъ, Елетропечатная нот П. Юргенсон, Москва 1896. У партитуру је, по тада уобичајеној традицији, била дописана и деоница клавира.

и сам био у прилици да овлада певничким појањем.¹⁸ Напоследку, но не мање значајно, у постојећем архивском материјалу који је овога пута био доступан нема назнаке о томе на који је начин обављао теоријску и практичну музичку обуку.

Но, упркос реално тешким приликама у којима је радио с црквеним ансамблом, на Крстићев учинак се у црквеној општини гледало строгим оком. Тек нешто више од годину дана колико је певаче у светосавској цркви предводио, на Главном одбору је 2/15. марта 1901, разматран приговор нових чланова српске заједнице на богослужбено певање, које се одвија, како је у записнику с наредне седнице констатовано „без довољно пажње“ (видети Илустрацију 2, стр. 99).¹⁹ Чланови Одбора нашли су се позвани да Крстићу препоруче да „учини све што у даним приликама може учинити како би приговори престали“.²⁰ Уз ово обавештење Председништво је додало и налог да се убудуће млади диригент, у погледу црквенога појања, у свему обраћа црквеном туторству, и да се држи упутстава које му оно буде изложило. Могуће је претпоставити да су се лични односи између појединих утицајних парохијана и хоровађе рефлектовали на општу рецепцију хорског удела у богослужењима.²¹

Након неколико месеци, (24/11. јуна) Крстић је написао детаљан извештај о свом раду. Показаће се да је имао оправдано осећање да чланови Главног одбора немају интересовања за оснивање певачког друштва. Ипак, и даље се надао конкретним инструкцијама шта му је убудуће чинити, баш као и хонорару за до тада обављени посао.²² У овом обимном

18 Могао је, евентуално, да с хором изводи поједине, утврђене напеве на поменутиим службама, које су постојале или у објављеним нотним зборницима Бољарића-Тајшановића, Остојића и других, условно названих, „карловачких“ појаца, или пак на основу рукописних Мокрањчевих бележака и преписа до којих је био у прилици да дође посредством личног контакта с Мокрањцем.

19 Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 82, Од српске православне црквене општине у Бечу Господину Петру Ј. Крстићу, 7/20. март 1901. године.

20 Исто.

21 О томе посредно сведочи и допис Мите Петровића, дугогодишњег члана Црквеног одбора, који је крајем 1902. године као разлог за своју оставку на чланство и губитак ентузијазма да у раду светосавске општине настави своје учешће навео промену неименованог хоровађе. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Славној срп. цркв. општини у Бечу Мита Петровић, 3. децембра 1902. године.

22 Проблеми у вези с исплатом хонорара продужили су се и наредних месеци. Крстић је покушао да на себе скрене пажњу одговорних, те је 16. јуна 1901. упутио допис у којем је најавио прекид рада с полазницима новоосноване школе. На седници представника црквене општине од 15/28. јуна хоровађи је, међутим, наложено да рад у певачкој школи настави, а питање финансирања протумачено је савим другачије у односу на очекивања која је Крстић својим дописом обелоданио. Хоровађа се у решењу подсећа да уговор прописује да за ангажман у певачкој школи добије новац од јуна месеца, те да без обзира на његов пређашњи труд, Главни одбор није у обавези да му одобри исплату хонорара. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд

допису недвосмислено је до изражаја дошла потреба младог музичара да професионално приступи диригентском послу, с намером да певање на богослужењу одговара примарно његовим личним уметничким критеријумима.²³ Стечено искуство дало му је слободу да констатује да је суштина проблема недовољна новчана надокнада због које бољи певачи нису мотивисани да се у хору дуже задрже, а они лошији одбијају да долазе на ванредне пробе где би напеве увежбали.²⁴ Врло је важно поменути да је, баш као и у време Крстићевог претходника, Шуберта, хор у српској цркви био састављен искључиво од аустријских певача који су од певања у православној богомољи, уз друге ангажмане, напросто зарађивали за живот. О овоме сведочи петиција за повећање хонорара с потписима певача које је Крстић предводио, упућена 29. новембра 1901. године Црквеном одбору (видети Илустрацију 3, стр. 100).²⁵ Да су странцима којима је црквенословенски језик био потпуно непознат пробе биле неопходне није нужно истицати. Крстић је члановима Одбора указао на ценовник којег су се држали певачи ангажовани на римокатоличким обредима, на којима су, уз хор, свирали и оргуљаши, понекад и мањи оркестри. Подвукао је, такође, чињеницу да су Шубертови певачи, под истим материјалним условима певали у српској цркви дванаест литургија мање (70, за разлику од 82 колико се он обавезао), с хором њих је пак било укупно осам, а с њим хор броји девет чланова; најважније, пак, за младог српског музичара било је то што је Шуберт са својим ансамблом за једно пре подне у Бечу певао и код римокатолика и код православних, што значи да су сви имали дуплу зараду.

Ако је новац уистину био кључни разлог слабијег учинка хора, али и незадовољства певача, не мање занемарљив мотив обостраних оптужби могао је бити репертоар мелодија које су се у бечкој цркви Светог Саве на литургији могле чути. За разлику од Шуберта, како пише Крстић у истом допису, који је „за шест година своје службе певао без прекида једну једину, најпримитивнију службу у целој музичкој литератури историје православне цркве Станковићеву“,²⁶ он је са својим хором за једну годину

„Кор“, бр. 189, Хоровођи Петру Ј. Крстићу, 2. јула 1901. године.

23 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Славноме Одбору Српске Цркв. Прав. Општине Петар Ј. Крстић, 11/24. јула 1901, 1–3.

24 За непуну годину дана у хору су се, према Крстићевом наводу у допису Одбору, променили седморица басиста и петорица тенориста. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, без сигнатурне ознаке, Допис Петра Ј. Крстића Српској црквеној општини у Бечу, на Светог Николу у Бечу 1901. године.

25 Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, без сигнатурне ознаке. На списку је и име Крстићеве невесте Терезе Штандингер, која је приликом венчања у православној цркви променила име и постала Даница.

26 Реч „Станковићеву“ Крстић је накнадно дописао. Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Славноме Одбору Српске Цркв. Прав. Општине Петар Ј. Крстић, 11/24. јула 1901, 2.

дана певао три разне службе „напоменце Мокрањца, Рандхартингера и Станковића“.²⁷ Набавио је самоиницијативно Мокрањчево Опело, једно благодарење и друге неопходне напеве. Био је принуђен и да хармонизује неколико ирмоса, не тражећи за то никакве награде, чак ни за препис нота. Мокрањчеву и Рандхартингерову службу користио је из своје личне библиотеке. Поред ових партитура, Крстићу су на располагању биле и друге ноте које су му, сходно попису из црквеног архивског фонда, биле на располагању. Напор да с хором покуша да „озвучи“ у целости званично још необјављену Мокрањчеву *Божесѣвнују службу св. Јована Златоустѣиої*, о којој је у хвалоспевима писао 1901. године у часопису *Искра*, потпуно је очекиван. Будућа истраживања требало би да расветле, међутим, да ли су, између осталог, Крстићева упорност да с хором изведе Мокрањчеву Литургију, уз нескривено неповољно мишљење о партитури у Бечу прослављеног Корнелија, били окидач за потенцијалне сукобе с појединим члановима црквене општине, па можда и самог Главног одбора. О томе, пак, на какав је одијум у бечком црквеном кругу наишло Мокрањчево стваралаштво у домену црквене музике у постојећој литератури још увек нема назнака. Познато је пак да је поменута Рандхартингерова партитура била задуго радо извођена, како у грчкој цркви Свете Тројице у Бечу, за коју је иницијално написана и први пут изведена на Васкршњој литургији 1844, тако и међу Србима у Аустрији, Војводини, Босни, па све до југа Србије.

Како с евидентним финансијским и другим проблемима није успео да изађе на крај, Крстић је на дан 18. децембра 1901. године Главном одбору светосавске цркве у Бечу поднео оставку.²⁸ Истакавши да се у опредељењу да студира музику, и да хором у цркви диригује није руководио материјалном наградом, већ моралним и идеалним задатком на који у датим условима није у стању да одговори, он додаје да није спреман да ради против својих идеала, нарочито када то шкоди и његовом професионалном статусу, јер пред публику излази, против своје воље, неспреман. У другом пак обраћању Одбору Крстић је навео и разлог етичке природе преко којег никако није могао да пређе, конкретно, ставио је до знања да је од појединих чланова општине дочуо за малициозне гласине о томе да недовољно плаћа певаче и да главницу новца задржава за себе:

Из овога пак излази, да ја поверење пружено ми од стране Сл(авног) Одбора злоупотребљавам, а општински новац проневеравам. Да би ова поговарања по јавним локалима, и иначе престала (која сматрам као морална вређања) и да бих Сл. Одбору право стање ствари у погледу плаћања певача представио, и себе тих поговарања опростио, то сам слободан послати Сл. одбору овај допис. За све време своје службе служио сам поштено, а сад желим тако исто да

27 Исто.

28 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонда „Кор“, Славноме Одбору Српске Цркв. Прав. Општине Петар Ј. Крстић, 18. децембра 1901.

се на миран и поштен начин те службе опростим, што мислим да је и у личном интересу, како моме, тако и Сл. Одбора, а понајвише наше младе овд. Општине.²⁹

Чланови Главног одбора оставку су промптно уважили, у року од четири дана (23/10. децембра). На седници од 12. јануара 1902. Крстић је потпуно разрешен службе и обавештен да у року од три дана у присуству татора врати црквене ноте о чему је требало да се састави и записник.³⁰

Могући неизречени разлози због којих су на рад младог Крстића стизали приговори свакако ће бити допуњени увидом у свеукупни живот српске православне заједнице у Бечу на прелому два века, понајпре конкретним сравњивањем показатеља друштвено-културне, па и политичке мисије њених најистуренијих представника, како међу клирицима у српској православној општини, тако и међу лаицима који су били њени активни чланови. Остаје упитаност да ли је Крстићева решеност да на пољу црквене музике, и на извођачком и на стваралачком плану, остане на линији Мокрањчевог следбеника, могла бити још једна у низу или можда кључна препрека његовом диригентском ангажману у средини која, уз поштовање према свекупном „народном делу“ Стевана Мокрањца, није заборављала ни доприносе тзв. „пречанских“ мелографа црквеног појања и композитора, самог Корнелија Станковића, Тихомира Остојића и других. Овакве претпоставке, у нашој музикологији тек однедавно пласиране и делом потврђене, сасвим су оправдане уколико се у разматрање укључе чињенице у вези са задуго присутном поделом између представника тзв. карловачке и београдске појачке школе, која се, задуго невербализована, на страницама црквене периодике нашла непосредно пред и у време изласка Литургије и Осмогласника Стевана Мокрањца.³¹

На крају треба поменути и оно што сам Крстић у преписци с Главним одбором није поменуо, а то је његова посвећеност компоновању поменуте Литургије Светог Јована Златоустог према српском народном напеvu за мешовити хор, поново не случајно, у препознатљивом Мокрањчевом маниру. За овај свој црквенокомпозиторски првенац, који је започет током диригентског стажа у цркви Светог Саве у Бечу 1901, Крстић је наредне, 1902. године добио позитивну рецензију, баш као и Мокрањац, од управника московске Придворне капеле и диригента московског Синодалног хора Степана Васиљевича Смоленског (1848–1909). Позитивна рецензија била је услов да Крстићеву Литургију

29 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Допис Петра Ј. Крстића Српској црквеној општини у Бечу, на Светог Николу у Бечу 1901. године.

30 Видети Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Дописи Српске црквене општине у Бечу господину Петру Ј. Крстићу, од 23/10. децембра 1901 и 12. јануара 1902. године.

31 О томе више у Пено 2016: 134–135.

за објављивање прихвати и 1904. године одштампа угледни московски издавач Јургенсон.³²

Остаје отворено питање да ли би позитивнија Крстићева искуства стечена током диригентског рада у српској цркви и уопште у Бечу утицала на његове потоње професионалне одлуке. Црквена музика, сасвим је сигурно, није му била од приоритетног значаја у композиторском стваралаштву, још мање је посао хоровађе био задовољавајући за будућег свестраног, у уметничком, па и политичком ангажману врло утицајног делатника, о чијим стварним заслугама још увек постоје делимична знања.

32 Од значаја би било утврдити да ли је Крстић проходност своје Литургије, најпре на руском тлу, обезбедио посредством свог београдског учитеља и да ли је можда из неког разлога и сам имао претензије да му почетничко дело објави познати руски издавач. О томе до сада у музиколошкој литератури није било речи.

5. Задачата је Вам да у складу ако Вам буде за рукој садржаним) у реда главова оштинских и деци истих добровољ друј бевала и бевалица) проширујући наставу у бевалу и на свешовно беваче, три који савтари Главни одбор задржава себи право да за рад спонтанно савременог бевалног друштва на основу свешовне музике и/или коордиране директине, Које су за Ваш одговорне.

У отпаду хопора за горе означени рад одређује се следеће:

А. Основна Вам даје за вршње дужности са савитним Хором бевала (тачка 1. 2. 3.) месени бачуал од 150 Круна словотипичну и педагошко Круна, из Које свовне Ви имате табачити) акваторне табачне бевале во Вашој бивитности).

Б. За вршње Вам око бочунаја обележено у табачика 4. 4 б. испушава Вам основна у трикунуј одитим хопорак од 400 словотипични свовичне Круна. Хопорак овај спаваће се у месеним равама од оног дана кад се за то одређени оштински бочунајни бочунаји да се добровољ друј свовичних бевала односно бевалица пријавио и да сав Ви наставу бочунаји, а одговорите се у складу ако се бочунаји да се из Којих било разлога не могу осавити бочунаји означени у табачика 4. 4 б. илити бач да исти бочунаји наставу и/или на учеш.

Осим тога одређује се следеће:

а. Ако бочунаји у табачи 4. истадне за рукој те Ви у злато-кешае, заимити и делити или делитице спаваће бевале добровољних бевалица, во то наставити сараднично смањивање месеним бачуала од 150 Круна, или у исти мах наставу бочунаји да хопора означеног у табачи 4. 4 б. Водраваће се бочунаји задржава Главни одбор себи.

Б. За одрживање наставе учешите Вам се во могућности оштинских бочунаја и во вредноћу оштинских бочунаја за бевале наружи се месени табачити ради бочунаја добровољних бевала у бевалу, за који во табачити оштинских бачунаји наставити.

в. По одређено Главни одбор наставити савтари за архив оштинских бевалног бочунаја табачите се во оштинске кесе во бочунајноме наставу.

г. За ванредна спорејства у злати, која се буду во јавни бочунаји лица и во наставу бочунаја во суделоваће бевалног бочунаја табачите Ви

за хор од 4 главова 24 Круна

за хор од 8 главова 40 Круна

за хор од 12 главова 60 Круна.

д. За ванредна спорејства во наставу оштинских бочунаја Ви се свечунајан хопорак, Које во висину одређити Главни одбор во вредноћу бочунаја од савити да савити бочунаји у злати бочунаји односно бочунаји око бевала.

Илустрација 1. (Наставак)

Од српске православне црквене општине
у Бечу.

Бр. 82.

Господину Петру Ј. Крстићу
Коробџи црквено-педагошког одора при светосавској
цркви
у Бечу.

Поводе и примљена од стране нових општинских да
се у кашој светосавској цркви при доголупљенима не
поји да добитно важе нашао се попуњао Тимотијев
општински у седници од 2. (15.) с. л. да Вацк капомене
шу околовост и да Вацк постоје, да приликом све што се
у данаш приликом немо приликом како да јен при
говори брештаним.

Уз ову обавесту упућује Вацк још председништво да
се у владу црквеног појана у владу обраћање на
црквено шупорство, и да се држише упућевања које
Вацк око буде издан у тој обавести.

Беч, 7. (20.) марта 1901.

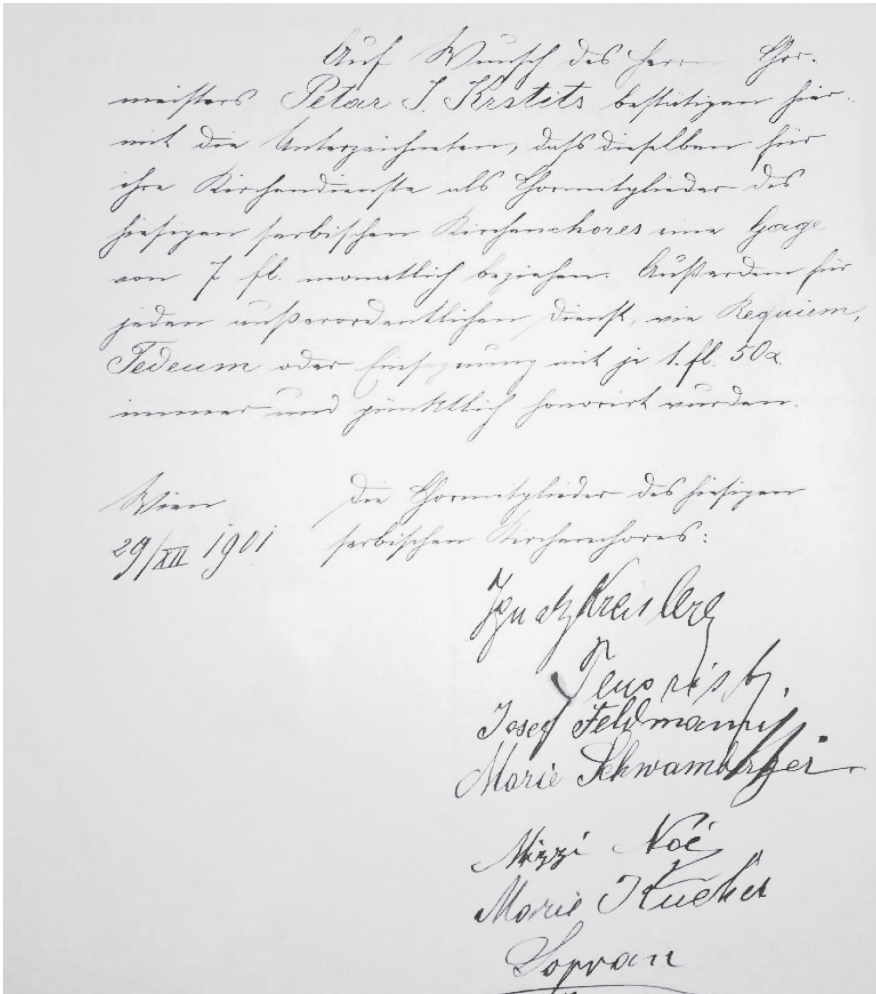
За српску православну црквену општину
Председник:

Мајорк:

Михаиловић

Ивановић

Илустрација 2. Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, бр. 82, Од српске православне црквене општине у Бечу Господину Петру Ј. Крстићу, 7/20. март 1901. године



Илустрација 3. Архив Српске цркве Светог Саве у Бечу, Фонд „Кор“, Петиција за повећање хонорара с потписима певача које је Крстић предводио, упућена 29. новембра 1901. године Црквеном одбору

Листа референци

- Веселинов, Иванка (1985) „Из преписке Корнелија Станковића“, у: Димитрије Стефановић (ур.) *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд: САНУ.
- Манојловић, Коста П. (1923) *Сјоменица Стевану Св. Мокрањцу*, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Медаковић, Дејан (1998) *Срби у Бечу*, Нови Сад: Прометеј.
- Павловић, Мирка (1989) „Два писма Петра Крстића Стевану Мокрањцу“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 4–5: 297–313.
- Пено, Весна (2014) „О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба – теолошкокултуролошки дискурс“, *Музикологија/Musicology* 17: 319–337.
- Пено, Весна (2016) *Православно појање на Балкану на примеру ирчке и српске традиције. Између Исџока и Зајада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Стефановић, Димитрије (ур.) (1985) *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд: САНУ.

Архивски извори

АРХИВ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ, БЕОГРАД
Заоставштина Петра Крстића

АРХИВ СРПСКЕ ЦРКВЕ СВЕТОГ САВЕ У БЕЧУ
Фонд „Кор“

МАТИЦА СРПСКА У НОВОМ САДУ
Рукописно одељење

Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти*

Вера Меркел Тифенталер
независни истраживач, Инсбрук

Маријана Кокановић Марковић
Академија уметности, Нови Сад

Бечка оперета

Прве резултате истраживања рецепције премијера Стојановићевих оперета у бечкој штампи, Вера Тифенталер објавила је у раду „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“ (2005), који је на српски језик превела Маријана Кокановић. Истраживање је рађено у оквиру пројекта „Знаменити Срби из Будима и Пеште“, који је покренула Српска самоуправа у Будимпешти, а којим је тада руководила др Даница Петровић (2002–2005). Даља истраживања и нова тумачења рецепције Стојановићевих оперета релизована су захваљујући дигитализацији аустријских часописа, данас лако доступних на сајту Аустријске националне библиотеке, али и сагледавању резултата истраживања у светлу актуелних сазнања о бечкој оперети у разматраном периоду. Посебну захвалност упућујемо колегама у аустријским архивима (Wienbibliothek im Rathaus, Österreichisches Staatsarchiv), као и др А. Фулинској [Agnieszka Fulińska] из Кракова на дозволи да плакате за извођење Стојановићевих оперета у Бечу, преузете из њене приватне колекције, објавимо у овој студији.

Почетком 20. века Беч је представљао једну од две престонице последњег великог мултинационалног царства у Европи и економски и дипломатски центар региона. Цар Франц Јозеф I [Franz Josef I] био је на престолу од 1848. године. Ставови какви се данас срећу у историографији, а у којима се о Аустроугарској говори као о „декадентној старици Европе“, нису били непознати ни у време *fin-de-siècle*, иако је Беч био

* Ова студија резултат је рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177004).

радо виђен као симбол „благословеног, традиционалног и јединственог Царства“. Као епицентар трења између модерног и антимодерног, град се убрзано трансформисао из малог, релативно хомогеног немачког говорног, политичког и културног центра у космополитску метрополу. Потражња за неквалификованом радном снагом резултирала је и променама на демографском плану.¹ Нови становници углавном су долазили из унутрашњости Царства, а најбројнији су потицали из неиндустријализованих делова Чешке и Моравске (Baranello 2014: 13–16).

Крајем 19. века Беч је био идеално место за рођење новог музичког жанра – бечке оперете. У овом периоду све је било у знаку нових постигнућа: музика, сликарство, архитектура, књижевност. Иако је било много различитих утицаја који су томе допринели, чињеница је да је прилив становништва из различитих културних средина у значајној мери допринео овом цветању. Индустријализација је у Аустрију стигла са закашњењем, као резултат конзервативизма бидермајера и неоапсолутизма после револуције 1848. године. Међутим, већ пре шездесетих година 19. века у Бечу је био евидентан друштвени, политички и социјални напредак. Модернизација је довела до повећања куповне моћи средње класе, што је проузроковало пораст услужних делатности, као и потражњу особља запосленог у домаћинству. Ове позиције преузимали су досељеници из различитих делова Монархије, формирајући етнички шаролику популацију (Csáky 1996).

Шта је то значило за музику? Разноликост становништва условила је и промену музичког, односно позоришног укуса. У „новорођеној“ бечкој оперети обједињени су елементи оперета Жака Офенбаха [Jacques Offenbach] с бечким валцером и локалним традицијама сатиричне комедије. До средине педесетих година Офенбахове оперете биле су веома популарне у Бечу, а пре свега захваљујући Јохану Нестроју [Johann Nestroy], директору Карловог театра. У немогућности да плати Офенбаху да дође у Беч, Нестрој је публици представљао „пиратске верзије“ његових оперета. Касније је глумац Карл Тројман [Carl Treumann] преузео Театар и 1861. године позвао Офенбаха да лично диригује извођењем својих дела. Позоришта сродна Карловом театру у оперети су видела начин да освеже свој традиционални програм, па су се на репертоару, поред Офенбаха, нашла и дела других композитора „лаке“ француске музике. У поређењу с регионалним аустријским хумором, француске оперете деловале су актуелно и космополитски. Офенбах је седамдесетих година већ редовно

1 Пораст броја становника Беча евидентан је у периоду између 1860. и 1910. године. Према пописима из 1857. број становника био је 476.000, године 1880. порастао је на 726.000, а 1890. на 1.360.000, делимично захваљујући и припајању предграђа у званичне градске границе (од XI до XIX бецирка). Беч је 1900. године имао 1.675.000, а 1910. приближно 2.031.000 становника. Statistische Central-Commission, *Spezialortsrepertorium der österreichischen Länder* (Wien: Verlag der K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1915), према: Baranello 2014: 18.

посећивао Беч, док су Франц фон Супе [Franz von Suppé] и Карл Милекер [Karl Millöcker], инспирисани његовим стваралаштвом, почели да компонују сопствене оперете, постајући водећи оперетни композитори у Бечу у том периоду. Прва домаћа оперета била је Супеова *Девојачки интјернај* [*Das Pensionat*, 1860], али је овај жанр постао „истински“ бечки тек кад је Јохан Штраус Млађи [Johann Strauss Sohn] почео да компонује оперете 1871. године, дакле у време када је већ стекао популарност. У његовој оперети *Индиго и четјрдесет разбојника* [*Indigo und die vierzig Räuber*], као и у каснијим оперетама евидентно је да је оперета постала музички амбициознија и све „стопљенија“ с бечком културном иконографијом.² Штраусова иновација била је увођење валцера у жанр оперете, што је брзо засенило кан-кан и галоп, играчке форме типичне за Офенбахова дела (Baranello 2014: 22–23, 28).

Златно доба бечке оперете обухвата период од 1871. до 1885. године. За разлику од свог француског пандана, бечка оперета била је у већој мери сентиментална и романтична. Публика је желела имитацију опере, која би била доступна и пријемчива. Такође, оперета је имала и функцију ослобађања од социјалних и финансијских притисака друштва у процесу индустријализације, будући да је убрзани пораст броја становника узроковао и повећање бројности сиромашних слојева. Што је „друштвена клима“ била напетија, то је позоришна публика све више тражила уточиште у оперетској фантазији. Након смрти главних представника златног доба бечке оперете, композитора Јохана Штрауса, Франца фон Супеа и Карла Милекера, уследила је фаза затишја, да би се 1901. године оперета поново уздигла у такозваној сребрној епохи, која је трајала до 1920. године (Hadamowsky и Otte 1948: 111).³ Хадамовски и Оте истичу да је нови успон оперете заправо био резултат уметничке делатности странаца, који су деловали у Бечу:

(...) показало се да су управо странци и њихова духовност у значајном обиму дали нови тон, који староседиоци нису били у стању да пруже: бечко либерално грађанство престало је да влада и у духовном и у политичком погледу. У новој оперети огледа се духовност малограђана и досељника.

2 Радња оперете *Индиго и четјрдесет разбојника* лоцирана је у егзотичној утопији коју следе и друге оперете из раних седамдесетих година. Од дела *Слејн миш* [*Die Fledermaus*, 1874] бечке оперете се више окрећу темама из урбаног живота и фокусирају се на Беч.

3 Прва истакнута употреба термина „сребрно доба“ среће се код Келера у његовој краткој историји оперете (Keller 1926). Под „сребрним оперетама“ Келер подразумева дела овог жанра компонована од 1905. до 1918. године, а почев од Лехарове [Franz Lehár] *Веселе удовице* [*Die lustige Witwe*], док послератна остварења означава као „Tanzoperetten“. Данас се термин „сребрно доба“ конвенционално односи на све бечке оперете настале између поменутог Лехаровог дела и почетка Другог светског рата (Traubner 2003; Klotz 2004).

Позориште је изгубило своју етичку мисију, у смислу често погрешно тумаченог Шилеровог [Friedrich Schiller] поимања позорнице као „моралне установе“. Комерцијално позориште отишло је далеко поводећи се за жељама и инстинктима публике (Hadamowsky и Otte 1948: 297).

Премијере Стојановићевих оперета у Карловом театру у Бечу

Оперете Петра Стојановића *Девојка на мансарди* [*Liebchen am Dach*] и *Војвода од Рајхштајта* [*Der Herzog von Reichstadt*] премијерно су изведене у Карловом театру у Бечу, који се од 1847. године налазио на адреси Praterstraße број 31 у другом бецирку. С обзиром на време настанка, оба дела припадају сребрном добу оперете. Карлов театар је, поред позоришта *Theater an der Wien*, важио за други водећи оперетни театар у првом и другом периоду цвата оперете (Hadamowsky и Otte 1948: 308). У периоду од 1864. до 1872. године у Карловом театру изведено је 12 нових оперета Франца фон Супеа, а успон овог позоришта протеже се и на време између 1907. и 1922. године. У то доба директор је био Зигмунд Ајбеншиц [Sigmund Eibenschütz],⁴ који не би прихватио извођење обе оперете Петра Стојановића, да није био сигуран у њихов успех.

У време премијере поменутих дела Стојановићево име већ је било познато у бечким музичким круговима. У многим критикама полазило се од његове репутације, будући да је у Бечу важио за угледног музичког уметника. За његов Концерт за виолину већ се знало у стручним круговима, а посебно су истицани „пажње вредан смисао за форму и техничка зрелост“ (ef. 1917: 9; Bl. 1917: 11), такође означени као „строги стил“ у музици Петра Стојановића (e. Kgb. 1917: 4). Стојановић је хваљен као способан виолински педагог (p. st. 1917: 7) и као успешан музичар (Hirschfeld 1917: 12).⁵ Чињеница да се овај „озбиљни уметник“ посветио оперети изазивала је различите реакције. Већином је Стојановићево скретање од „озбиљне“ музике коментарисано са запрепашћењем: приписивале су му се „површност и баналност“ (e. Kgb. 1917: 4), с којима је „пао у разузданост оперете“ (Hirschfeld 1917: 12). Међутим, било је и критичара који су овај преокрет тумачили позитивно. Стојановић је, према њиховом мишљењу, успео да „своје лепе особине пренесе и на друго стваралачко подручје“ (ef. 1917: 9).

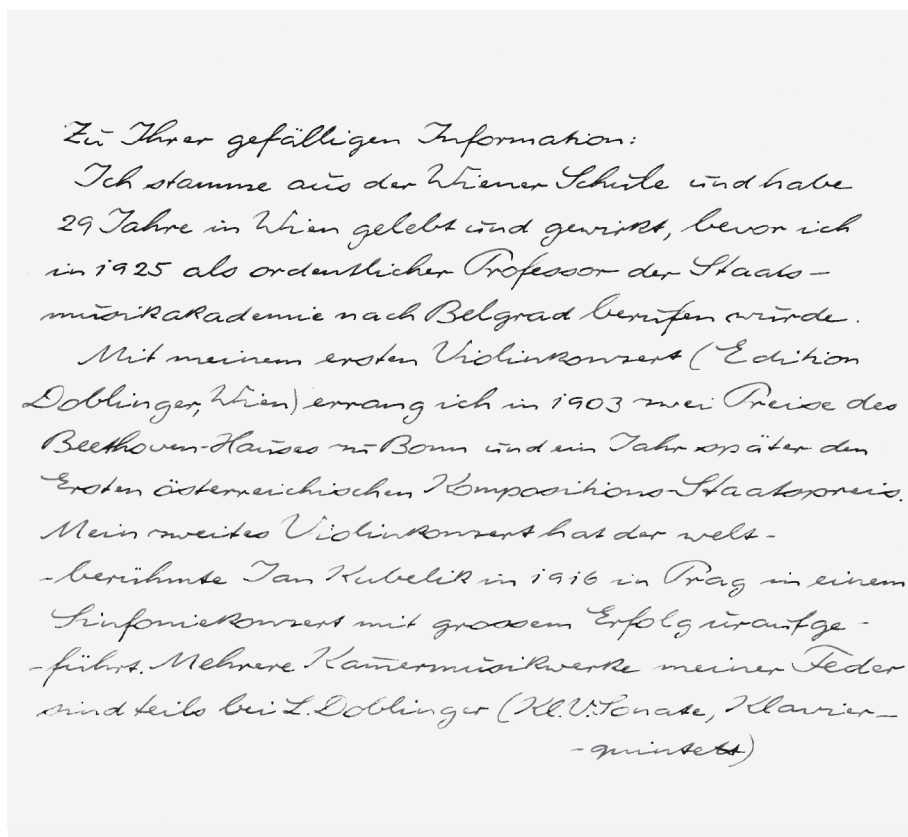
Какав је био Стојановићев однос према оперети? У свом писму упућеном, по свој прилици, некој немачкој/аустријској радио станици он истиче:

4 Зигмунд Ајбеншиц (Будимпешта, 1856 – Беч, 1922) завршио је Музичку академију у Будимпешти. Од 1887. дириговао је у свим великим позориштима у Аустрији, а од 1895. десет година је водио *Theater an der Wien*. Од 1908. године до своје смрти водио је Карлов театар и тада су извођене само оперете.

5 Види и: p. st. 1917: 7; ef. 1917: 9.

У тешком периоду за време Првог светског рата и у послератном времену, како бих прехранио своју породицу, компоновао сам две оперете „Девојку на мансарди“ и „Војводу од Рајхштата“ (обе с познатим либретистом Виктором Леоном [Victor Léon]),⁶ које су у бечком Карловом театру и многим другим градовима изведене више од 200 пута, али без да сам напустио озбиљни правац (Илустрација 1).

Занимљиво је да композитор наглашава тешко ратно и поратно време, да показује да је рачунао на комерцијални карактер оперета као решење опстанка породице, али дела овог жанра не сврстава у „озбиљни правац“.



Илустрација 1. Писмо Петра Стојановића непознатом адресату, на немачком језику, без датума. Библиотека Факултета музичке уметности у Београду. Заоставштина Петра Стојановића (непописани део)

6 Поред В. Леона, као либретиста оперете *Војвода од Рајхштата* у партитурама се наводи и Хајнц Рајхерт [Heinz Reichert], мада су се написи у прегледаној штампи односили само на В. Леона.

Чињеница је да се Први светски рат у значајној мери одразио и на продукцију оперета. До тога није дошло само услед прекинутих интернационалних веза, већ и због материјалних прилика (бриге око хране, огрева, одеће), што је и сама позоришта довело у озбиљну оскудицу. Током рата и непосредно после њега, у оперетама је у погледу тематике краткотрајно доминирало „патриотско струјање“, које се потом врло брзо преусмерило на „бег у прошлост“. Садржај либрета обе Стојановићеве оперете потврђује поменуте тенденције. У оперети *Девојка на мансарди* налазимо тематски материјал који подсећа на бидермајер. Пишући о либрету поменуте оперете Лудвиг Хиршфелд [Ludwig Hirschfeld]⁷ истиче: „Такође и у овом поодмаклом топлом годишњем добу, не би се смела публици понудити таква дирљива и наивна календарска прича“ (Hirschfeld 1917: 12). Оперета *Војвода од Рајхшица*, инспирисана личношћу Наполеона II, још више указује на историјску грађу. У уводу критике, поводом премијере, у листу *Neues Wiener Journal*, непознати критичар указује на ову оснажену тенденцију: „Истакнуте историјске личности с упечатљивом животном причом (с наглашеном еротиком) у оперети су веома тражене“ (Аноним 1921: 8), док је критичар листа *Reichspost* писао да ова оперета доноси „слике животне стваралачке снаге из лепих прошлих дана, који су, нажалост, иза нас“ (h. 1921: 9).

Премијера оперете *Девојка на мансарди*

Оперета *Девојка на мансарди* премијерно је изведена у суботу 19. маја 1917. године.⁸ У време премијере читав свет, а не само Аустрија и Беч, био је под немилосрдним знаком Првог светског рата. Већ наслови у новинама, дан након премијере, указују на мучну политичку и свакодневну ситуацију: „Битка на Сочи – цар тамо“; „Ваздушне борбе над Црним морем“; „Анархија у Финској“; „Јапанске подморнице ловци у Марсејској луци“; „Криза у Италији“; „Др Фридрих Адлер [Friedrich Adler] осуђен на смрт“; „Хаос у Русији“; „Вилсонов позив на војну службу“; „Цене воћа и поврћа прошле године и сад“; итд.⁹ Раскошна сценска премијера оперете *Девојка на мансарди*, била

7 Лудвиг Хиршфелд је био уредник и обимног, илустрованог месечника *Moderne Welt*, који се бавио питањима уметности, литературе и моде, као и томе припадајућих посебних свески.

8 Плакат за премијерно извођење Стојановићеве оперете чува се у Wienbibliothek im Rathaus (*K. K. priv. Carltheater, 19. Mai 1917, Zum 1. Male: Liebchen am Dach 20. Mai 1917*) и може се погледати на страници: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/475737>.

9 Насловне стране новина (од 20. и 21. маја 1917): *Reichspost, Morgenblatt, Österreichische Volks-Zeitung, Illustriertes Wiener Extrablatt, Neues Wiener Journal, Der Morgen, Wiener Montagblatt, Wiener Zeitung*.

је у супротности са актуелним друштвеним и политичким дешавањима.

Када је реч о афирмативним критикама Стојановићеве оперете, пре свега је указивано на јединственост форме, која је постигнута кроз учесталу примену драмских речитатива, као и кроз мелодрамски сценски развој, а посебно је истицано формално и техничко савршенство композиције (p.st. 1917: 7). О Стојановићеву првој оперети похвално је писао и критичар листа *Neue Wiener Tagblatt*. Према њему, *Девојка на мансарди* у музичком смислу припада највреднијим оперетама компонованим последњих година: „брижљиво урађена, умерена и дискретна у хармонији, оркестрацији и ритму, с ретким и несвакидашњим модулирајућим ефектима“ (eu. 1917: 9). У наставку текста критичар поздравља „страствени темперамент и специфичне словенске контрасте“. У листу *Neue Freie Presse* и Лудвиг Хиршфелд, који иначе није имао речи хвале за ову оперету, указује на Стојановићеву успелу оркестрацију (Hirschfeld 1917: 12), док се у листу *Österreichische Volks-Zeitung* пре свега истиче композиторово „мајсторско вођење мелодије и лирски осећај“ (v. st 1917: 4).

Као најуспелија нумера најчешће се издвајала увертира, која се одликује „фином, мелодрамском прекомпонованом композицијом“ и која је пуна угођаја, обухватајући дечији хор „из даљине и једну врсту виолинске романсе, као драмске подлоге за даљи развој радње“ (p. st. 1917: 7). Интересантно је да је и Хиршфелд сматрао да се, захваљујући овој успелој увертири, у Стојановићу може препознати успешан музичар, који се изгубио у свету оперете (Hirschfeld 1917: 12).

Убрзо након премијерног извођења, издвојиле су се најпопуларније нумере, о којима је посебно писано у штампи, а неке од њих објављене су као посебни изводи код издавача Лудвига Доблингера [Ludwig Doblinger] и Херцманског [Herzmannsky]. Управо је реч о оним нумерама које су критичари у бечкој штампи претходно и издвојили као успеле. Критичар листа *Illustriertes Wiener Extrablatt* издвојио је нумеру „Komm bisserl her“ у елегантном двочетвртинском такту (p. st. 1917: 7), при чему је као вредне помена навео и „љупку мазурку и један добро звучећи терцет“.¹⁰ Код Доблингера су касније објављене и друге нумере из оперете, међу којима су и песме које је критичар листа *Reichspost* издвојио као успешне: „Wenn ewige Liebe es gib“, „Geh `n wir `naus ins Grüne“, „Die Marie“, „Schön ist wohl eine Rose“ (валцерска песма из последњег чина која је касније названа „Rosenlied“), „Zigarren und Frauen“, „Lieblich Klingen tönt mir an das Ohr“, као и валцер „Wir beide gehören zusammen“ (О. Н. 1917: 11).¹¹

С друге стране, поједини критичари управо су у овим нумерама видели недостатак Стојановићеве оперете, указујући на „пренаатрпаност“ шлагерима, маршевским ритмовима и варијететским двочетвртинским тактовима. Тако Лудвиг Хиршфелд даје Стојановићу директан савет:

10 Сличног мишљења био је и критичар листа *Wiener Allgemeine Zeitung* (r.f. 1917: 3).

11 Критичар листа *Reichspost* истиче да је наведени валцер у оперети коришћен као лајтмотив (О.Н. 1917: 11).

Управо један нови таленат не би требало одмах приликом свог првог представљања да понуди такве срачунате шлагере, већ радије раскошно обиље свежих мелодијских мисли. Но, баш то представља слабу страну господина Стојановића: он има толико мало оригиналности као да иза себе има већ стотине светских успеха (...) (Хиршфелд 1917: 12).

Занимљиво је упоредити и реакције у бечкој штампи о односу либрета и музике. Лудвиг Хиршфелд је дао предност Стојановићу: „Музика је у сваком случају далеко вреднија од либрета Виктора Леона“ (Hirschfeld 1917: 12). Слично томе и критичар листа *Reichspost* оспорава либретисти оригиналност и хумор и радије се приклања делу композитора (О. Н. 1917: 11). С друге стране, у листу *Der Morgen* дата је предност Виктору Леону: „за овај успех заслужан је управо либрето Виктора Леона“. Критичар истиче да је оперета *Девојка на мансарди* имала бомбастичан успех, иако га „боли језичка грешка у наслову“ (е. Kgb. 1917: 4). Наиме, наслов *Liebchen am Dach* показује једну граматички неуобичајену формулацију. Било би очекивано да уместо предлога „am“ стоји „auf dem“ или „unterm“. Међутим, оваква формулација у наслову осликава тадашњи говорни језик Беча. У роману *Die Tante Jolesch* Фридрих Торберг [Friedrich Torberg] говори о начину изражавања с предлогом „am“ као уобичајеном формулацијом јеврејског високог грађанства, којем је несумњиво и Виктор Леон припадао (Torberg 1975). Да ли је ова језичка критика на наслов Леонове оперете била антисемитског карактера, морало би се накнадно испитати. Такође, критичар листа *Österreichische Volkszeitung* радије је на страни Виктора Леона: „Виктор Леон је опет успео. (...) Петар Стојановић дугује Леону захвалност, што је једном почетнику поклатио такав либрето“ (Anonim 1917a: 4). Но, чињеница је да је Виктор Леон у Бечу већ уживао велику популарност и стога му се вероватно и поклањало више пажње.

Очекивања која је требало да испуни прижељкивани „нови човек оперете“ била су недовољно остварена према мишљењу већине критичара. Лудвиг Хиршфелд истиче: „Тај с чежњом ишчекивани ослободилац од комерцијалне и рутинске оперете господин Петар Стојановић сасвим сигурно није“ (Hirschfeld 1917: 12).¹² У већини критика истицано је како нема „нове музике“,¹³ те да Стојановићу недостаје „прави хумор“ (st. 1917: 4). Неки критичари су узроке за недостатак музичке оригиналности одмах оправдали. Они су у Петру Стојановићу видели једног озбиљног и такорећи „ваљаног“ композитора, који се изгубио у погрешном стилу. Хиршфелд је, на пример, коментарисао: „читаво вече се има утисак да један, у основи уљудан и поуздан човек, жели да глуми помодног и враго-

12 Сличног мишљења били су и критичари листова *Illustriertes Wiener Extrablatt* (р. st. 1917: 7) и *Neues Wiener Journal* (Аноним 1917b: 10).

13 Види: rf. 1917: 3; p. st. 1917: 7; pf. 1917: 11; e. Kgb. 1917: 4.

ластог младића“ (Hirschfeld 1917: 12). Интересантно је да Хиршфелд 1921. године, у критици поводом Стојановићеве друге оперете, није штеео речи похвале, те да је извођење оценио као „изврсно и вредно гледања“ (Hirschfeld 1921: 9).

Могло би се поставити и питање: како је, уопште, један српски композитор, након атентата 28. јуна 1914. године у Сарајеву, који је био повод за рат, био прихваћен на аустријској музичкој сцени? Или, посматрајући из другог угла: да ли су дела композитора „досељеника“ била вреднована једнако као и дела бечких композитора, немачког порекла? Хрватски научник Јосип Широки [Josip Široki],¹⁴ који је деловао у Бечу, неколико година пре премијере Стојановићеве оперете, указивао је на неправду „староседиоца Беча“ према уметницима који нису припадали „бечким Немцима“ (Široki 1910).¹⁵ Томе у прилог говори и један чланак објављен у листу *Österreichische Volkszeitung*: „Композитор по имену Петар Стојановић је Хрват, који је у Будимпешти пронашао нову домовину (...)“ (st. 1917: 4). С једне стране, анонимни критичар Стојановића сматра Хрватом, а у даљем тексту држи га за почетника у компоновању, што није било тачно. Било би погрешно критичару овај *faux pas* оправдати као чисти недостатак знања. У појединим критикама огледа се и однос конкуренције према Стојановићевом делу: „Неколицина композиторових колега у публици лицемерно је настојала да задржи пријатељски израз лица“ (eu. 1917: 9).

Упркос наведеним различитим мишљењима о вредности Стојановићеве оперете, чини се да су аутори и извођачи у целини били предрешени на успех. На премијерној вечери „бројне певачке и плесне нумере биле су поновљене“ (r. f. 1917: 3). Славу су у потпуности искусили певачи, као и капелник Јозеф Холцер [Josef Holzer]: „Карлов театар понудио је за овај новитет своје најбоље снаге и надоместио недостатак снажних глумачких личности помоћу добре заједничке игре, која је била награђена завршним аплаузом с венцима и цвећем“ (rf. 1917: 3). На захтев публике, Стојановић и Леон „морали су поново да изађу заједно с извођачима“ да се поклоне (pf. 1917: 11). Представа је потом извођена свакодневно до 26. маја наредне, 1918. године, са изузетком летње паузе, и убраја се у „најбоље представе Карловог театра“ (e. Kgb. 1917: 14).

14 Ј. Широки (1882–1963) је студирао филозофију и музикологију у Бечу. По завршетку студија деловао је у Бечу и Загребу. Објављивао је музичке критике у часописима *Hrvatska sloboda* и *Agramer Zeitung* (1908–1910), предавао је у две загребачке гимназије, а започео је и велики пројекат снимања јужнословенских мелодија за Фонографски архив Аустријске академије наука. Активно је учествовао у културном животу Беча. Детаљније види: Тифенталер 2007: 131-145.

15 Фелтон је објављен поводом премијере Лехарове оперете *Гроф од Луксембурга* [*Graf von Luxemburg*].

Tagestafte Theatergebäude, Telephon 40091 Tagestafte: Rotenturmstraße 16, Telephon 12860

Carl-Theater. Sonntag den 6. Jänner 1918

Nachmittags 3 Uhr

bei ermäßigten Preisen

Liebchen am Dach

Operette mit einer szenischer Ouvertüre und in zwei Akten von Victor Léon
Musik von Peter Stojanovitch

Spielleitung: Carl Wallner In Szene gesetzt von Victor Léon Musikalische Leitung: Friß Behnfeld
Personen der szenischen Ouvertüre:

Hubert	Adolf Kraus-Gzermat
Lisa	Grete Dierkes
Frau Schwabinger	Therese Löwe
Ein Rauchfanglehrer	Karl Hartl

Spielt in Wien an einem Spätnachmittag im Juni, draußen in der Vorstadt
Personen des Stückes:

Erwin Freiherr v. Wehregg	Viktor Norbert
Max Graf v. Wehregg	Eugen Günther
Komtesse Ma	Olga Bijou
Frau Schwabinger	Therese Löwe
Willi Winkelberg, Kassierer bei einem Sparverein	Ernst Kollé
Lisa, seine Tochter, Klavierlehrerin	Grete Dierkes
Hubert Meiermüller, Violinspieler	Adolf Kraus-Gzermat
Brüßl, Agent	Rudolf Kump
Kohrbed, Geschäftsdienner	Karl Körner
Columbia, Telephonistin	Emmy Schwab
Tini, Ladenmädchen	Berta Lassing
Draschnitz, Kunsthändler	Rosa Haas
Erster } Diener	Julius Bartl
Zweiter }	Franz Lemene
Ein Geldbriefträger	Viktor Stoumal
Spielt in Wien, heute. Der erste Akt acht Tage nach dem Vorspiel, in der Dachwohnung der Frau Schwabinger an einem Sonntag vormittag, der zweite Akt einen Tag später im Palais Wehregg	Artur Zwider

Nach dem 1. und 2. Bild ist eine größere Pause

Platz im 1. und 3. Rang

Antiseptisch gereinigte Theatergläser vom I. u. I. Hofophtiker Anton Kleemann werden gegen eine Zeit-
gebühr von 60 Hellern von allen Billetteuren und Garderobieren ausgegeben

Während der szenischen Ouvertüre bleiben die Saaltüren geschlossen

Rassen-Eröffnung 1/2 3 Uhr Anfang 3 Uhr Ende nach 5 Uhr

Илустрација 2. Позоришни програм за извођење Стојановићеве оперете *Девојка на Мансарди*, 6. јануара 1918. године у Карловом театару у Бечу (Österreichisches Staatsarchiv, Wien)

Премијера оперете *Војвода од Рајхшилда*

Оперета *Војвода од Рајхшилда* изведена је три године након завршетка Великог рата, 12. фебруара 1921. године у бечком Карловом театру. Вредан пажње је податак да је ова оперета до краја године изведена 173 пута!¹⁶ У актуелним аустријским дневним новинама, до сада је пронађено пет критика поводом премијере Стојановићеве друге оперете, које су углавном писали исти аутори као и приликом извођења оперете *Девојка на мансарди*. У већини критика истицана је „сјајна подела улога“ (h. 1921: 9),¹⁷ а посебна пажња била је посвећена познатом Хуберту Маришки [Hubert Marischka] у главној улози, као и „брижљивој инсценацији“ (Аноним 1921a: 8), што је и омогућило „значајан успех извођења“ (Hirschfeld 1921: 9). Лудвиг Хиршфелд, у листу *Neue Freie Presse*, поводом премијере истакао је: „Карлов театар приредио је сјајну представу вредну гледања, што је у економски и друштвено тешком времену вредно пажње“ (Hirschfeld 1921: 9). Судећи према написима у штампи, чини се да је Стојановићева друга оперета имала истински успех, али не само захваљујући подели улога и сценској поставци, како је наглашавано у појединим критикама.

Критичар листа *Volkszeitung* мишљења је „да је Карлов театар с овом представом достигао врхунац“ (J. St. 1921: 5). Слично је тврдио и извештач листа *Reichspost* (h. 1921: 9). Из критика је посве очито да је оперета *Војвода од Рајхшилда*, још више него *Девојка на мансарди*, изазивала одушевљење, које се није испољавало само на крају, већ и током самог извођења (Hirschfeld 1921: 9). Притом су многе нумере понављане, а публика их је награђивала снажним аплаузом: „Нова оперета (...) доживела је сјајан успех, који се, наиме, након другог чина испољио у многим изласцима композитора и извођача пред публику“ (J. St. 1921: 5); „Успех је био убедљив“ (h. 1921: 9).

Међутим, поред доброг пријема код публике и благонакљности критичара према извођењу и поставци дела, у критикама се срећу и негативни осврти. Лудвиг Хиршфелд изнова изражава жаљење што Стојановић, „који већ више година важи за долазећег новог човека оперете, (...) не доноси ништа ново, оригинално или изненађујуће, већ безлични лиризам и плесне комаде, који формом и садржајем указују на образованог, вредног музичара, али који се, међутим, ослања на све великане из последњих 100 година, од Ланера до Гилберта. И његова музика је, такође, историјска“ (Hirschfeld 1921: 9). Извештач листа *Wiener Morgenzeitung* након критиковања Леоновог либрета примећује: „Какво чудо што је изостала музичка инспирација. Музика, коју доноси господин Стојановић, ни у једном погледу није више него допадљива“ (g. f. 1921: 8). Осим

16 У Србији је први пут изведена у Српском народном позоришту у Новом Саду, 20. децембра 2003. године.

17 Видети и: J. St. 1921: 5.

тога, већина критичара истиче да је Стојановић суздржан у приказивању ведрине и хумора (g. f. 1921: 8; J. St. 1921: 6), те да му недостаје оригиналност. Истовремено, као и 1917. године, они хвале његов тонски слог и оркестрацију: „Вредна је пажње оркестрација која добро звучи (не недостаје чак ни неубичајени сјај челесте); пажљиви рад једног савесног, радног и одмереног композитора. Његове главне снаге леже у музичком сликању“ (g. f. 1921: 8). Стојановићева оркестрација посебно је истакнута и у листу *Wiener Allgemeine Zeitung*: „Његова оркестрација показује укук образованог музичара“ (Аноним 1921b: 5).

Неколико музичких комада из ове оперете такође је посебно штампано код Доблингера, што указује на њихову популарност: „Kleine Kinderchen brauchen nichts zu wissen“, „Ein Mädel so wie du“, „Mädelr pass auf“, „Wenn ich könnte, wie ich wollte“.

Закључак

Премијере Стојановићевих оперета *Девојка на мансарди* и *Војвода од Рајхшица* имале су запажен одјек у аустријској штампи. Нове интерпретације Стојановићевих оперета свакако ће захтевати њихово сагледавање у контексту бечке оперете у разматраном периоду, као и истраживање њихових извођења у Будимпешти и другим центрима Монархије. Раскол између става критике и захтева и жеља публике опште је место када је реч о жанру оперете, па би се у том светлу могао тумачити и Стојановићев опус. У разматраном периоду оперета је уживала масовну популарност, јер је нудила понешто за свакога. Ослањајући се на различите конвенције, она се нашла у позицији између уметности и забаве. Утицаји које је апсорбовала долазили су с различитих страна, од опере до водвиља, па су у њој комбиноване нумере налик оперским аријама и најновији светски плесни стилови, уз ослонац на националне традиције попут француске оперете и мађарске ромске музике. Док су композитори златног доба бечке оперете настојали да компонују традиционално бечка дела, представници сребреног доба прихватили су космополитизам, модерност и сентименталност, упоредо с уобичајеним валцером. Они су били у средишту ширења интернационалне мреже масовне забаве. И док је овај вишеструки идентитет дозвољавао оперети да се обраћа тако широком аудиторијуму, он је истовремено узроковао огромну нестабилност у композиционом погледу и контексту рецепције (Keeney Baranello 2014: 3–4). За неке критичаре оперета је била средство за оплемењивање јавног укуса публике у смеру опере, док је за друге представљала опасност. Оперетски опус Петра Стојановића несумњиво је део културне историје Беча и неопходно га је и тумачити и сагледавати у том миљеу.

Carltheater

Direktion: Eigmund Eidenšchät

Tageskasse Theatergebäude Telefon 40091 Tageskasse I., Rotenturmstraße 16, Tel. 12680

Anfang ¼7 Uhr Samstag den 23. April 1921 Anfang ¼7 Uhr

Gastspiel

Wizzi Zwerenz-Hubert Marischka-Adolf Weisse Der Herzog von Reichstadt

Operette in drei Akten von Viktor Leon und Heinz Neuhert. — Musik von Peter Tschanowitz
In Szene gesetzt von Viktor Leon — Musikalische Leitung Josef Leine

Franz I., Kaiser von Österreich Adolf Weisse a. G.
Napoleon Franz, Herzog von Reichstadt Hubert Marischka a. G.
Marie Christine Theresie, Erzherzogin von Österreich, Tochter des Erzherzogs Carl Grete Gebith
Graf Seblungh, Polizeipräsident von Wien . . . Leopold Hainisch
Jolepka Freilinger, Schauspielerin Wizzi Zwerenz a. G.
Glossius Bogdanewitz, Witt zum braunen Hirschen Ernst Kollé
Jean, Kammerdiener des Herzogs von Reichstadt . . . Otto Hilbe
Freiherr von Gaebele, Gesandter von Jpyolghheim-Schwabenhausen Eugen Schächter a. G.
Freiherr von Schreppach, Gesandter von Sachsen-Orientburg-Greiz Julius Hartl
Erzherzog Salator El. Sobotta
Erzherzog Rainer El. Benzath
Erzherzog Wilhelm El. Bahl
Erzherzog Albrecht Alexander Weis
Erzherzog Ferdinand Robert Tobakin
Erzherzogin Franz Carl Hermine Geh

Erzherzogin Sophie Pauli Markoffa
Erzherzogin Johanna Emma Krenkel
Fürst Grethagen Emil Karum
Fürst Carl Schwarzenberg . . . Franz Andrusch
Graf Reippen Fritz Weiler
Fürstin Lori Schwarzenberg Maria Russ
Prinzess Koblowitz Maria Mann
Gräfin Fichy-Feraris Wizzi Kuhné
Gräfin Hohenfeld, Kja Elly Duzmann
Gräfin Wolff, Oberhofmeisterin der Erzherzogin Maria Christine Anni Schich
Des Ober-Beremonienmeister Friz Stein
Der Kardinal-Fürstbischof Rudolf Gärtler
Baron Bogklub, Bortänzer bei Hof Anton Reich
Ein Garbeoffizier Carl Klein
Ein Hofmusikus Max Weiler
Guber Kolbi, Fiaker Karl Hartl
Anna Grünberger, seine Braut Bessl Fraywirth
Ein Kellner Konrad Schloßwatzel
Ein Vertrauter des Polizeipräsidenten Franz Remene
Ein Anlagelakai Artur Weisinger
Ein Posten Oskar Schmaus
Ein Deutschemister-Offizier Artur Woider
Ein Piskolo El. Weis

Spiele 1820 in Wien — Erster Akt im Gasthaus „Zum braunen Hirschen“, zweiter und dritter Akt im Schönbrunner Schloß
Die Länge einstudiert vom Ballettmesser Louis Gumbach, die neuen Kostüme aus der Werkstätte für dekorative Bühnenkunst, VI., Capistrangasse 6. Die Toiletten von Frau Zwerenz sind aus dem Kleiderjalon Uta Pollat, VI., Boretsstraße 1. Die neuen Dekorationen aus dem Atelier Ferdinand Krieger

Nach dem ersten und zweiten Akt eine größere Pause

Der Singens in das Orchester ist durch die I. Malerin.

Antiseptisch gereinigte Theatergläser vom Direktor Anton Kleinmann werden gegen eine Leihgebühr von K 10 von allen Biletteuren und Garderobieren ausgegeben.

Kassen-Eröffnung ¼7 Uhr Anfang ¼7 Uhr Ende vor 10 Uhr

Morgen und die folgenden Tage, abends ¼7 Uhr: Gastspiel Wizzi Zwerenz — Hubert Marischka — Adolf Weisse — Eugen Schächter. Der Herzog von Reichstadt

Sonntag den 24. April. Nachmittags ¼3 Uhr bei ermäßigten Preisen: Ein Walzertraum

„Gedächtnis“, Wien IX.



Илустрација 3. Плакат за извођење Стојановићеве оперете *Војвода* од *Рајхшишта*, 23. априла 1921. године у Карловом театару у Бечу (Dr Agnieszka Fulinska – приватна колекција докумената)

Листа референци

- АНОНИМ (1917a) „Carltheater“, *Österreichische Volks-Zeitung* (20. мај 1917): 4–5.
- АНОНИМ (1917b) „Carl-Theater“, *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt* (20. мај 1917): 10–11.
- АНОНИМ (1921a) „Carl-Theater“, *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt* (12. фебруар 1921): 8.
- АНОНИМ (1921b) „Carl-Theater“, *Wiener Allgemeine Zeitung* (12. фебруар 1921): 5.
- Baranello, Micaela (2014) *The Operetta Empire: Popular Viennese Music Theater and Austrian Identity*. Unpublished Ph. D. Diss., Princeton University (<http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp011z40ks978>).
- Bl. (1917) „Carl-Theater“, *Arbeiterzeitung (Morgenblatt). Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Österreich* (20. мај 1917): 11.
- Csáky, Moritz (1998) *Ideologie der Operette und Wiener Moderne Ein kulturhistorischer Essay*, Wien: Böhlau.
- e. Kgb. (1917) „Carltheater“, *Der Morgen. Wiener Montagblatt* (21. мај 1917): 4.
- ey. (1917) „Carltheater“, *Neues Wiener Tagblatt* (20. мај 1917): 9.
- g. f. (1921) „Carl-Theater“, *Wiener Morgenzeitung* (13. фебруар 1921): 8.
- h. (1921) „Carl-Theater“, *Reichspost. Morgenblatt. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Österreich-Ungarns* (13. фебруар 1921): 9.
- Hadamowsky, Franz, Heinz Otte (1947) *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien: Balleria Verlag.
- Hirschfeld, Ludwig (1917) „Carl-Theater“, *Neue Freie Presse* (20. мај 1917): 12.
- Hirschfeld, Ludwig (1921) „Carl-Theater“, *Neue Freie Presse* (12. фебруар 1921): 9.
- J. St. (1921) „Carl-Theater“, *Volks-Zeitung* (13. фебруар 1921): 5.
- Keller, Otto (1926) *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung: Musik, Libretto, Darstellung*, Leipzig: Stein Verlag.
- Klotz, Volker (2004) *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Kassel: Bärenreiter Verlag.
- O. H. (1917) „Carltheater“, *Reichspost. Morgenblatt Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Österreich-Ungarns* (20. мај 1917): 11.
- pf. (1917) „Carl-Theater“, *Fremden-Blatt* (20. мај 1917): 11.
- p. st. (1917) „Carl-Theater“, *Illustriertes Wiener Extrablatt* (20. мај 1917): 7.
- r. f. (1917) „Carl-Theater“, *Wiener Allgemeine Zeitung* (21. мај 1917): 3.
- Široki, Josip (2010) „Feuilleton zur Premiere Graf von Luxemburg“, *Agramer Zeitung* (4. април 1910).
- Тифенталер, Вера (2005) „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 32–33: 141–154.
- Тифенталер, Вера (2007) „Јосип Широки – први међународно признати југословенски музиколог? Значај његових истраживачких резултата за српску музику“, *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 37: 131–145.
- Torberg, Friedrich (1975) *Die Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, München: Langen Müller.
- Traubner, Richard (2003) *Operetta: A Theatrical History*, London: Routledge.

БЕРА МЕРКЕЛ ТИФЕНТАЛЕР И МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ

Архивски извори

ÖSTERREICHISCHES STAATSARCHIV IN WIEN

ПРИВАТНА КОЛЕКЦИЈА ПОЗОРИШНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ, DR AGNIESZKA FULINSKA, КРАКОВ

БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Заоставштина Петра Стојановића (непописани део)

WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS

Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима

Софија Јовановић

Катедра за музикологију, Масариков универзитет, Брно

Прашки конзерваторијум, који је основан 1808. године захваљујући окупљању и финансијској подршци неколицине аристократа, започео је с радом у априлу 1811. године. Треба имати у виду да је реч о најстаријој установи тог типа у централној Европи и једној од најстаријих у Европи уопште, будући да су пре ње постојали само конзерваторијуми у Паризу, Болоњи, Напуљу и Милану. Ови европски градови, којима се убрзо прикључио и Беч (1817), имали су несумњиво водећу улогу у музичком описмењавању целе Европе на почетку 19. века. Конзерваторијуми су били значајни не само због испуњавања своје примарне, педагошке улоге. Они су чинили језгро главних музичких активности у културном контексту ових градова. Тако је и Прашки конзерваторијум врло брзо постао средишња оса целокупног музичког живота Прага.

Од самог оснивања Прашког конзерваторијума велика пажња била је посвећена учењу виолине, што је допринело формирању такозване прашке, односно чешке виолинистичке школе. У музиколошкој литератури овај појам првенствено означава дугу традицију виолинског умећа које се генерацијама неговало на чешким просторима. Иако традиција чешке виолинистичке школе у одређеном смислу сеже чак до половине 17. века (Židek 1982: 8), тек од 1811. године може се континуирано пратити њен развој и успон у контексту модерног европског школовања виолиниста. Тај успон заслуга је, пре свега, извршних педагога, који су својим иновативним методама настојали да усаврше техничку спретност свирања на инструменту. Захваљујући виолинистима као што су Фридрих Вилхелм Пиксис [Friedrich Wilhelm Pixis],¹ Антоњин

1 Ф. В. Пиксис (1786–1842) први је професор виолине новооснованог Конзерваторијума и сматра се оснивачем тзв. прашке виолинистичке школе.

Беневиц [Antonín Bennewitz],² Отакар Шевчик [Otakar Ševčík]³ и многи други, одсек за виолину Прашког конзерваторијума представљао је једну од кључних институција за обучавање и усавршавање младих виолиниста у централној Европи. Добар глас ове школе и њених педагога привлачио је ђаке не само из европских, већ и из прекоокеанских земаља. Поједини међу њима наступали су у чувеним, међународно познатим концертним дворанама и постављали стандарде виолинске интерпретације у Европи и свету.

Међу најистакнутије представнике прашке виолинистичке школе убрајају се, између осталих, Франтишек Онджичек [František Ondříček, 1857–1922] и његов двадесетак година млађи колега, Јан Кубелик [Jan Kubelík, 1888–1940]. Они су били и међу најпризнатијим светским виолинистима свога времена. Не само славом и успесима, већ и техником свирања, могли су, сваки у своје време, да се мере с виолинским величинама као што су Јозеф Јоахим [Józef Joachim], Хенрик Вијењавски [Henryk Wieniawski], Пабло де Сарасате [Pablo de Sarasate], Август Вилхелми [August Wilhelmj], Фриц Крајслер [Fritz Kreisler] или Јене Хубај [Jenő Hubay].

И Онджичек и Кубелик рођени су у породицама у којима је музицирање имало значајну улогу.⁴ Обојици су већ у раном узрасту додељивани епитети *вундеркинда*. Онджичек је још као дечак изазивао пажњу наступајући с ансамблом свог оца по прашким кафанама и гостионицама. Након завршене Оргуљске школе, на којој је код Здењка Скухерског [Zdeněk Skuherský] стекао и прва знања о техникама компоновања, уписао се на Прашки конзерваторијум. Кубелик је, с друге стране, већ као дванаестогодишњак био примљен на Конзерваторијум, што је чинило изузетак, јер према правилима ове институције уписани кандидати нису могли имати мање од четрнаест година. Отакар Шевчик, који је код Кубелика препознао несвакидашњи таленат, узео га је под своју заштиту и примио га у своју класу. Онджичек се такође школовао у класи изузетног педагога, Антоњина Беневица. По завршетку студија усавршавао се у Паризу код Жозефа Ламбер Масара [Joseph Lambert Massart], где је унапредио технику и сазрео у интерпретативном погледу, остваривши и своје прве значајне извођачке успехе. За разлику од њега, Кубелик се још током студија издвојио као вансеријски виолиниста и убрзо након завршеног

2 А. Беневиц (1833–1926), виолиниста, педагог и диригент, један је од идејних твораца Чешког квартета.

3 О. Шевчик (1852–1934) виолиниста и педагог, ђак А. Беневица. Осим на Прашком конзерваторијуму, предавао је и у Бечу, Кијеву, Лондону, Бостону, Чикагу, Њујорку и другим градовима. Међу његовим ђацима био је и виолиниста и оснивач загребачке виолинистичке школе Вацлав Хумл [Václav Huml]. Шевчикове педагошке методе, које је објавио у неколико уџбеника, и данас су актуелне у виолинској педагогији.

4 Основни биографски подаци о Франтишеку Онджичеку преузети су из монографије Бохуслава Шиха [Bohuslav Šich] (Šich, 1970), док су информације о животу и деловању Јана Кубелика преузете из публикације Јана Вратиславског [Jan Vratislavský] (Vratislavský, 1978).

школовања, као осамнаестогодишњак, започео солистичку каријеру.

За Онджичека и Кубелика, као и за многе друге музичаре с краја 19. и почетка 20. века, успешни наступи у Бечу чинили су незаобилазан део успостављања и утврђивања међународне музичке каријере. Највећи ауторитет бечког музичког живота, Едуард Ханслик [Eduard Hanslick], у Онджичековој интерпретацији препознао је „симбиозу беспрекорне технике свирања и узвишеног стила интерпретације“, а након једног од првих Онджичекових концерата пред бечком публиком 1882. године писао је: „Интонација овог виолинисте апсолутно је чиста и сигурна, тон сочан и пун, а техника подједнако чврста и бриљантна. Његова музика као рани поветарац одише лепотом свеже и неискварене младости“ (Šich 1970: 56).



Илустрација 1. Франтишек Онджичек у Бечу 1883. године (Šich, 1970)

Кубелик је већ након свог првог бечког концерта проглашен за највећег мајстора виолине после Паганинијевог [Niccolò Paganini] времена. Аустријски композитор и музички критичар Рихард Хојбергер [Richard Heuberger] сликовито је коментарисао како би Кубелика, да је којим случајем живео у средњем веку, вероватно „спалили као вешта“ због несвакидашње виртуозности (Jandík 1949: 106).⁵

Управо се у Бечу, по свој прилици, укрштају путеви двојице чешких виолиниста и Петра Стојановића (1877–1955), који је у овом граду, након завршених студија виолине у Будемпешти, наставио школовање и постигао своје прве запажене музичке успехе.

Сам Франтишек Онджичек, иако већ прослављен виолински виртуоз, суочавао се с неуспешним покушајима да добије стално место педагога на неком од водећих европских конзерваторијума. Од 1888. године бира Беч као стално место свог боравка. По узору на многе прослављене виолинисте, крајем 1907. године оснива гудачки квартет који носи његово име.⁶ У другој концертној сезони овог квартета, 1908/1909. године, Петар Стојановић заузима место другог виолинисте (Šich 1970: 223).

Квартет у саставу Онджичек, Стојановић, Франтишек Јелинек [František Jelínek] и Јулијус Јунк [Julius Junek] започиње сезону концертом у Чешким Будјејовицама, 1. октобра 1908. године. Убрзо након тога следе концерти у Брну, Прагу и осталим градовима Бохемије и Моравске, али и у Кракову, Лавову и Бечу. Наступи Онджичековог квартета праћени су великим успесима и позитивним критикама, које с доследношћу хвале целокупну изbalансираност ансамбла и међусобну усклађеност свирача (Šich 1970: 231). Тако је, на пример, поводом наступа на концерту Чешког друштва за камерну музику, одржаном 9. новембра 1908. године, забележено следеће:

Мајсторска изведба ансамбла, у којем учествује водећа сила промишљеног уметничког духа, Ф. Онджичек. При изведби Бетовеновог [L. V. Beethoven] квартета била је доминантна стилска целовитост каква се ретко постиже. Поново смо се дивили томе како Ф. Онджичек, солиста првог реда, у интерпретацији камерне музике успева да се подреди њеним правилима, у којој је сваки инструмент подједнако битан (Chvála 1908).

У једној таквој критици посебно је похваљен Стојановић, који „осваја чистотом звука, лакоћом и углађеношћу интерпретације“ (Saska 1908).

Први наступ Онджичековог квартета у Бечу одржан је 16. децембра

5 Није наодмет подсетити да је управо Рихард Хојбергер био и Стојановићев учитељ драмске композиције на Конзерваторију у Бечу (Рибих 2003: 161).

6 Неопходно је напоменути да је Онджичеково име носио још један квартет. Основали су га Онджичекови ђаци 1921. године, а после Онджичекове смрти 1922. године назвали су га по свом виолинском узору.

1908. године. Већ од почетка наредне године овај ансамбл је с још четири бечка квартета учествовао у обележавању стогодишњице смрти Јозефа Хајдна [Joseph Haydn]. Као припрема јубиларне фестивалске недеље, у периоду од 11. јануара до 24. маја изведени су сви Хајдниви квартети, а Онджичеков ансамбл представио је 20 од укупно 76 таквих композиција (Аноним 1909а). Поред великог броја Хајднових опуса, о разноликости



Илустрација 2. Онджичеков квартет на фестивалу посвећеном стогодишњици Хајднове смрти, Беч 1909. године (Šich 1970)

репертоара овог састава сведоче и дела Бетовена, Антоњина Дворжака [Antonin Dvořák], Јоханеса Брамса [Johannes Brahms], али и гудачки квартет мађарског композитора и педагога Леа Вајнера [Leó Weiner], као и квартет самог предводника ансамбла, Франтишека Онджичека (Šich 1970: 232).

Последњи концерт Онджичековог квартета одржан је 7. фебруара 1910. године у Бечу. Међу разлозима који су утицали на престанак рада овог ансамбла били су финансијска непрофитабилност и велика заузетост појединих његових чланова професионалним ангажманима на другим странама. Наиме, сарадња Петра Стојановића и Франтишека Онджичека тиме се не прекида. Обојица од 1909. године делују и као професори новооснованог, Новог бечког конзерваторијума [Neues Konservatorium für Musik] (Аноним 1909б). Онджичек добија најпре место главног професора виолине, а у периоду 1910–1915. године и место директора поменуте институције (Šich 1970: 244).

С великим полетом се Онджичек посвећује педагошкој каријери. У коауторству са својим бившим учеником, лекаром Зигфридом Мителманом [Siegfried Mittelman], припрема и објављује неколико уџбеника посвећених усавршавању виолинске технике. Значај тих радова лежи првенствено у тада иновативном третирању свирачке вештине на основу физиологије и анатомије извођача. Међу њима, посебно је значајно издање *Neue Meistertechnik des Violinspiels – Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik des Violinspiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage* [Нова мајсторска школа виолине – Нова метода за добијање мајсторске технике свирања виолине на анатомско-физиолошкој основи] (Беч, 1909).⁷ Нема сумње да је Стојановић био изузетно добро упознат с новим педагошким методама свог старијег колеге. То потврђује и критика, потписана иницијалима „P. St.-s.“, која је у целости цитирана у монографији Бохуслава Шиха (Šich 1970: 244), али чији нам примарни извор остаје непознат. Критика је настала у Бечу након оркестарског концерта Бечког народног позоришта [Volksooper Wien] 7. фебруара 1910. године, на којем је Онджичек извео Менделсонов [Felix Mendelssohn Bartholdy] Концерт за виолину и оркестар у е-молу. Аутор овог написа посебно наглашава „поетичну и дубоко промишљену изведбу другог става концерта, при чему Онджичек уводи слушаоце у свет снова“ (Šich 1970: 244). Поред похвале његове интерпретације и технике свирања виолине, Онджичек је овде поменут и као „аутор епохалног уџбеника“ (Šich 1970: 244). Цела критика одише нескривеним дивљењем, наклоношћу и поштовањем према Онджичеку. Стога не чуди што Бохуслав Ших с великом сигурношћу ову критику приписује управо Стојановићу.

За разлику од Онджичека, који је у Стојановићу препознао талентованог виолинисту и поузданог сарадника у свом гудачком квартету, Јан Кубелик видео је Петра Стојановића првенствено као надареног композитора.

Подсетимо се да је музичка јавност признала оба ова Стојановићева талента већ у периоду када је млади уметник завршавао своје студије на бечком Конзерваторијуму. На апсолвентском концерту у јуну 1904. године Стојановић је извео свој Концерт за виолину и оркестар бр. 1 у пратњи школског оркестра, под диригентским вођством директора Конзерваторијума Рихарда фон Пергера [Richard von Perger]. За ову своју композицију добио је и јавно признање – државну награду [Staatspreis], која је сваке године додељивана неколицини апсолвентата, а која је обухватала и новчану награду. Стојановић је већ тада

7 Остали коауторски радови Онджичека и Мителмана, објављени 1909–1916: *Elementarschule des Violinspiels nach neuem System und auf wissenschaftlicher Grundlage* (6 свезака); *Mittelstufe des Violinspiels nach neuem System und auf wissenschaftlicher Grundlage*; *Tägliche Übungen: aus der Meistertechnik des Violinspiels*; *Die Griffssicherheit auf der Violine: Methode und Übungsmaterial zur Verhütung und Behandlung des Violinspielerkrampfes* (Лајпциг 1916).

побудио интересовање бечких критичара. Иако му је замерено што виолинска деоница у његовом концертантном првенцу остаје понекад у сенци оркестра (Аноним 1904а), он је већ тада сматран озбиљним аутором чија апсолвентска композиција показује знаке Брамсовог стила (Аноним 1904б).

Иако су нам околности Стојановићевог и Кубеликовог познанства, њихове сарадње и међусобног односа још увек прилично непознате, нема сумње да је Кубелик био упознат и с апсолвентским остварењем младог композитора. О томе сведочи једно Стојановићево писмо упућено Оскару Недбалу [Oskar Nedbal], чешком виолисти, диригенту и прослављеном оперетском композитору, који је од 1906. године деловао у Бечу као диригент ансамбла *Tonkünstler-Orchester*.⁸ Поред поштовања које Стојановић изражава према Недбаловом раду, он помиње свој Концерт за виолину и оркестар бр. 1, који је, како пише, Недбалу показао Кубелик. Чини се, ипак, да сам Кубелик ову Стојановићеву композицију није изводио. Из писма је даље евидентно да Стојановић увећало размишља о премијери свог Концерта за виолину и оркестар бр. 2, која је, по свему судећи, требало да се одржи на јесен 1915. године у Бечу. Ово потврђује и бечки дневни лист *Neue Freie Presse*, који такође премијеру Концерта у изведби ансамбла *Tonkünstler-Orchester* најављује за јесен (Аноним 1915а). У напису су још поменути и конкретни извођачи – виолиниста Јан Кубелик и диригент Оскар Недбал. Конкретан датум концерта, међутим, остаје непознат. Тек крајем исте године (21. децембра) у штампи је најављен Кубеликов концерт у Бечу, заказан за 10. јануар 1916, на којем је требало премијерно извести и поменуто Стојановићево дело (Аноним 1915б). Међутим, изостанак реакција у штампи наводи на закључак да овај концерт, по свој прилици, није ни одржан, мада ниједан лист није донео информацију о његовом отказивању или евентуалном одлагању.

Стојановић је премијеру свог Концерта за виолину и оркестар бр. 2, којој је и лично присуствовао, дочекао неколико недеља касније, 5. фебруара 1916. године у Прагу. Том приликом, Јан Кубелик наступио је у пратњи оркестра 73. пешадијског пука под диригентским вођством Рафаела Лоренца [Rafael Lorentz]. Поред Стојановићевог остварења, програм је обухватао Концерт за виолину у а-молу Карла Голдмарка [Karl Goldmark], *Цијанске мелодије* Сарасатеа, Бетовену увертиру *Освећење куће* оп. 124 и симфонијску поему *Влџава* Беджиха Сметане [Bedřich Smetana]. Концерт је био хуманиратног карактера у корист породица чији су чланови настрадали у рату. Интересовање за овај уметнички догађај било је изузетно велико, па је штампа већ 23. јануара известила да су све карте за концерт распродате (Аноним 1916а).

8 Народни музеј у Прагу, Одељење сценских уметности, Лична заоставштина Оскара Недбала, сигн. С 8740/927. Писмо Петра Стојановића Оскару Недбалу.



Слика 3. Јан Кубелик, цртеж Карла Отахала [Karel Otáhal] поводом четрдесетогодишњице Кубеликовог рада, 1939. године (Dostal 1942: 159)

Након концерта, неколико дневних листова укратко информисе о догађају, стављајући нагласак на велики успех концерта, праћен одушевљењем публике (Аноним 1916с, 1916е). Опширније извештаје налазимо у *Народном листу* [Národní listy] и *Прашком дневнику* [Prager Tagblatt] (Аноним 1916б, 1916д). Обе критике похвално су писале о Кубеликовој интерпретацији и сигурном вођству диригента Лоренца, под чијом је палицом оркестар био „лепо избалансиран, добро увежбан и прецизан, наступајући подједнако рафинирано и као пратња и у оркестарским композицијама“ (Аноним 1916б).

Судећи према критици из *Прашког дневника*, Стојановићев Концерт у којем је „наглашена захтевност солистичке деонице“ изведен је с великим успехом (Аноним 1916д). Аутор написа тврди да је реч о технички врло захтевном Концерту који „само виолиниста Кубеликовог ранга може да изведе с лакоћом и да делу омогући успех“. Он затим хвали формално

решење Стојановићеве композиције, које описује као елегантну комбинацију сонатне форме и промишљеног тематског рада (Исто).

Стојановићево остварење оштрије је оцењено у *Народном листу*. Концерт је окарактерисан као дело које првенствено „служи циљу виртуозног свирања“, што је, према мишљењу аутора, превазиђено (Аноним 1916b). Стојановићу се замерају традиционално поимање концертантне форме и неоригиналност музичког мишљења, због којих је његова уметничка индивидуалност, како сматра критичар, остала неизражена. Однос солистичке деонице и оркестра означен је као стереотипан. Такође, наглашена је битна извођачка улога Кубелика, који је својом интерпретацијом, али и својим славним именом, засигурно потпомогао велики успех Стојановићевог дела (Исто).

Иако се у штампи наводи да ће Стојановићев Концерт бити део концертних програма на предстојећој Кубеликовој турнеји (Аноним 1915a), за сада не можемо потврдити да је он на њима био заступљен и да је заузео трајније место на репертоару овог чувеног виолинисте. Судећи према прегледаним новинским рецензијама и критикама Кубеликових каснијих наступа, као и неколицини програмских брошура с његових концерата, које се чувају у архиви Академије музичких уметности у Прагу, мишљења смо да би одговор на ово питање пре могао бити одричан и да би нам тек детаљније истраживање Кубеликовог концертног репертоара пружило конкретније и сигурније одговоре. Независно од тога, нема сумње да је Јан Кубелик поштовао самог Петра Стојановића и његов композиторски рад. Осим Концерта за виолину и оркестар бр. 2, на листи композиција које су се налазиле на Кубеликовом репертоару појављује се и једна композиција из Стојановићевог младалачког периода, *Серенада* оп. 2 за виолину и клавир из 1904. године (Kubát 1942: 120). Такође, у једној од првих монографија о Јану Кубелику (Jandík 1949) Стојановић се помиње као један од гостију Кубеликовог замка у Бихорима [Výchory], где је овај виолиниста окупао изузетне личности из музичког и уопште уметничког света. Међу редовним посетиоцима његовог замка били су Кубеликов учитељ Отакар Шевчик, поменути Оскар Недбал, Јозеф Бохуслав Ферстер [Josef Bohuslav Foerster] и многи други познати музичари.

Стојановићево познанство с Онджичкем, Кубеликом, али и Оскаром Недбалом, који су за живота уживали изузетан углед и поштовање, указује на чињеницу да се овај српски композитор за време свог боравка у Бечу кретао у елитним уметничким круговима, којима су припадали и истакнути чешки музичари. Истраживање Стојановићеве сарадње са чешким виолинистима имало је за циљ да допринесе познавању његових извођачких и стваралачких успеха првенствено у Бечу и Прагу. Ипак, будући да познанство и сарадња Петра Стојановића и поменутих виолинских виртуоза и даље остају недовољно истражена тема, постављају се нова питања. Постоји ли повезаност између поменутих Онджичкових и каснијих Стојановићевих педагошких радова? Да ли се може ући у траг Стојановићевог односа с осталим члановима Онджичековог квартета

– Франтишеком Јелинеком и Јулијусом Јунеком? Да ли су се још неке Стојановићеве композиције налазиле на репертоару Јана Кубелика и у којим приликама их је Кубелик изводио? Тек одговори на ова питања у даљим истраживањима омогућили би нам да употпунимо сазнања о животу и делу Петра Стојановића.

Листа референци

- Аноним (1904a) „Theater und Kunst“, *Neues Wiener Journal* (14. јуни 1904): 7.
- Аноним (1904b) „Musikalische Abiturientenwerke“, *Reichspost: Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns* (16. јуни 1904): 9–10.
- Аноним (1909a) „Von der zyklischen Aufführung sämtlicher Streichquartette Josef Haydns in Wien“, *Österreichs Illustrierte Zeitung* (13. јуни 1909): 11–13.
- Аноним (1909b) „Neues Konservatorium für Musik“, *Neues Wiener Journal* (3. октобар 1909): 25.
- Аноним (1915a) „Violinvirtuose und Komponist Peter Stojanovits“, *Neue Freie Presse* (19. септембар 1915): 20.
- Аноним (1915b) „Theater und Kunstnachrichten“, *Neue Freie Presse* (21. децембар 1915): 13.
- Аноним (1916a) „Das Konzert Kubelik Ausverkauft“, *Prager Tagblatt* (23. јануар 1916): 10.
- Аноним (1916b) „Včerejší Kubelikův koncert v Obecním domě“, *Národní listy* (6. фебруар 1916): 4.
- Аноним (1916c) „Gis. w. Konzerte“, *Prager Abendblatt* (7. фебруар 1916): 4.
- Аноним (1916d) „Kubelik – Lorenz – Konzert“, *Prager Tagblatt* (8. фебруар 1916): 6–7.
- Аноним (1916e) „Jan Kubelik“, *Neue Freie Presse* (3. март 1916): 12.
- Chvála, Emanuel (1908) „Pátý koncert českého spolku pro komorní hudbu“, *Národní politika* (12. новембар 1908): 8.
- Dostal, Jiří (1942) *Jan Kubelik*, Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu.
- Jandík, Stanislav (1949) *Čaroděj housí*, Praha: Za svobodu.
- Kubát, Norbert (1942) „Repertoár Mistra Jana Kubelíka“, u: Jiří Dostal (ur.) *Jan Kubelik*, Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu.
- Рибих, Романа (2003) „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 28/29: 161–185.
- Saska, Robert (1908) „Kvartett Františka Ondříčka“, *Moravská orlice* (14. октобар 1908): 5.
- Židek, František (1982) *Čeští houslisté tří století*, Praha: Panton.
- Vratislavský, Jan (1978) *Jan Kubelik*, Praha: Editio Supraphon.
- Šich, Bohuslav (1970) *František Ondříček: český houslista*, Praha – Bratislava: Editio Supraphon.

Архивски извори

НАРОДНИ МУЗЕЈ У ПРАГУ

Одељење сценских уметности, Лична заоставштина Оскара Недбала

Glazbeni prinosi Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata

Sunčana Bašić
Hrvatsko muzikološko društvo

Povijesni kontekst formiranja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku

U Osijeku se od 18. stoljeća bilježi razvoj kazališnog života, a od 1809. godine kada je proglašen slobodnim kraljevskim gradom, kazališna scena dobiva sve snažniji impuls. U doba Austro-Ugarske Monarhije grad je doživio značajan kulturni napredak (Bogner-Šaban 1997; Gojković 1997), a scenski repertoar formirale su razne gostujuće, uglavnom austrijske, njemačke i mađarske trupe (Bogner-Šaban 2007). Od sredine 18. stoljeća u baroknoj jezgri grada Tvrđi djeluje kazalište u jednom dijelu palače generalkomande (Generalatshaus), a izvedbeni prostori dramskih i glazbenih uprizorenja raširili su se tijekom 19. stoljeća na razne lokacije u gradu. Kazališnu zgradu Osijek je dobio 1866. godine u Gornjem gradu što je omogućilo krajem 19. i početkom 20. stoljeća razvoj i širenje glazbenog repertoara recentnijim operetnim djelima bečkih kazališta (Bogner-Šaban 1997).

Međutim, početkom 20. stoljeća ukus osječke publike se promijenio i više ga nisu mogle zadovoljiti putujuće kazališne skupine, a „repertoar svih družina koje su posjećivale Osijek, bio je vrlo star, slabo se obnavljao, a za operni, koji su Osječani jako voljeli, operna pozornica bila je vrlo siromašna“ (Mucić 2007: 17). Gostovanja u Osijeku i okolici, posebno u Vukovaru, zagrebačkog gornjogradskog kazališta i novosadskog Srpskog narodnog pozorišta (SNP), donose repertoar na narodnom jeziku, šire multikulturalnost i višejezičnost kazališne scene te „postupno razvijaju spoznaju o nacionalnim dramskim i glazbenim djelima“ (Bogner-Šaban 2007: 11). Kulturni identitet grada na početku 20. stoljeća bio je njemački te izražava „pripadnost srednjoeuropskom sociokulturnom krugu“ (Trojan 2015: 384), a otpor prema germanizaciji u Osijeku vidljiv je i u zajedničkim istupima hrvatskih i srpskih zastupnika u Gradskom poglavarstvu koji se zauzimaju za osnivanje nacionalnog Kazališta

od 1904. godine, u kojemu bi mogla biti više zastupljena djela slavenskih autora (hrvatskih, srpskih, slovenskih, ruskih, čeških itd.) (Mucić 1968). Antigermanско i antimadžaronsko ozračje dodatno je poticano tekstovima u listu *Narodna obrana* koji prenaglašeno hvale i veličaju gostovanja zagrebačke Opere¹ i Drame, SNP-a iz Novog Sada i Slovenske opere iz Ljubljane. Iz toga konteksta razumljivo je nastojanje Hrvatskog narodnog kazališta (HNK) u Osijeku da tijekom prvih godina djelovanja konstantno obogaćuje glazbeni repertoar djelima slavenskih autora i u svjetlu tih nastojanja treba promatrati prinose srpskih skladatelja Petra Stojanovića, Petra Krstića te posebice Stanislava Biničkog već u prvoj sezoni rada HNK-a.²

Tijekom 1906. i 1907. sazrijevaju političke, kulturne i društvene prilike u gradu za osnivanje nacionalnog kazališta. Budući da je pravo zakupa kazališne zgrade imalo SNP iz Novoga Sada, HNK u Osijeku počinje s radom u Varaždinu 3. listopada 1907. izvedbom Smetanine [Bedřich Smetana] opere *Prodana nevjesta*. Nakon gostovanja u Varaždinu i Karlovcu, HNK u Osijeku službeno je započelo s radom 7. prosinca 1907. godine kao drugo nacionalno Kazalište nakon zagrebačkog. Ansambl Kazališta bio je sastavljen od nekolicine domaćih pjevača, članova putujućih trupa,³ osječkih amatera te glumaca i pjevača iz Praga (Bogner-Šaban 2007).

Iako je HNK u Osijeku predstavljalo simbol nacionalnog identiteta, isto tako karakterizira ga multietničnost inicijalnog osoblja i glazbeno-estetski ukus publike duboko ukorijenjen u repertoarnim konstrukcijama prethodnog razdoblja u kojemu su prevladavale opere i operete na njemačkom jeziku.⁴ Prisutno je dakle dvostruko stajalište prema repertoarnoj shemi nacionalnog Kazališta: „odbijanje utjecaja Njemačkog kazališta“ (prisutnog u gradu dva stoljeća) te „priznavanje uzora germanskog podrijetla“ (Trojan 2015: 387).

1 Gostovanja zagrebačkog ansambla datiraju još od 1862., a 1884. izvedena je Zajčeva opera *Nikola Šubić Zrinjski*, pod ravnanjem Nikole Fallera koja je postigla izvanredan uspjeh (Bogner - Šaban 2007).

2 Glazbeni prinosi P. Stojanovića, P. Krstića i S. Biničkog iznijeti su na temelju Popisa repertoara HNK u Osijeku (Mucić 1990), istraživanja arhivske građe u Hrvatskom državnom arhivu u Osijeku (HR-DAOS) i Arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (Arhiv HNK-O), hemerotečnih izvora u Knjižnici Muzeja Slavonije u Osijeku (MSO) i Digitalnoj zbirci Sveučilišne knjižnice u Splitu. Građa u Knjižnici MSO nije dostupna u cijelosti zbog selidbe Knjižnice (građa koja datira poslije 1930. nedostupna je; novine na njemačkom jeziku selektivno su dostupne zbog procesa digitalizacije i selidbe). Istraživanje je završeno 13. lipnja 2018., a rezultati su predstavljeni u kronološkom popisu (Tablica 1, str. 141–142) u prilogu rada.

3 Putujuće trupe Petra Ćirića i Nikole Hajduškovića (Bogner-Šaban 2007).

4 Njemačko glazbeno kazalište napustilo je Osijek 25. ožujka 1907. gdje je uz povremene prekide rada djelovao od 1825. godine. U vrijeme njegova osnivanja veći dio stanovništva u Osijeku govorio je njemački (Gojković 1997).

Prinosi Stojanovića, Krstića i Biničkog glazbeno-scenskom repertoaru HNK-a u Osijeku

Uprizorenjem prve srpske opere *Na uranku* na samom kraju prve sezone 2. svibnja 1908. osječkoj publici predstavljen je Binički, samo četiri godine nakon praizvedbe njegove opere 2. siječnja 1904. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu. Ova je izvedba važna i stoga jer je opera *Na uranku* u Beogradu ponovljena tek osam puta do 2. studenog 1908. godine (Petrović 1993). U Osijeku je opera prvi puta iscrpno najavljena u *Narodnim novinama* 24. ožujka 1908. kao „biser srbske glazbene umjetnosti“ (Anonim 1908a: 3). Operom je dirigirao Antun Vojtjeh Horak [Antun Vojtjeh Horák]⁵, redatelj je bio Miloš Hadži Dinić⁶ a bračni par Sultana Cjukova Savić⁷ i Žarko Savić⁸ pjevali su uloge Stanke i Redžepa, dok je Lujza Martinek⁹ tumačila ulogu Anđe, a Ivan Zah [Zach]¹⁰ nastupio kao Rade (Mucić 1968).

U kasnijem najavnom tekstu opere u *Narodnoj obrani*, autor članka daje i zanimljiv opis glazbenih karakteristika opere koju povezuje s makedonskim motivima (Anonim 1908b), a na dan premijere objavljen je i libreto (Anonim 1908c).¹¹ Nakon premijere, u opsežnoj kritici Ivana Krstitelja Švrljuge¹² iščitavaju se negativni vrijednosni sudovi na račun umijeća Biničkijevog skladanja upotrebom folklornih elemenata „starosrbijanskih“, „makedonskih“, „srpskih i turskih“ motiva koje je neuspjelo instrumentirao. Švrljuga ga uspoređuje sa Ivanom pl. Zajcom: „pokušao je nešto slična u svojoj ‘Zlatki’, pa nije uspio i danas za Zlatku nitko ni ne pita. Mi se bojimo, da ni ‘Na uranku’ ne će proći mnogo bolje. Ali što će u toj maloj operi zadržati svoju vrijednost, to je Kantilena, kojoj je i naše općinstvo srdačno povladjivalo“ (Švrljuga 1908: 1). U nastavku Švrljuga pohvaljuje nastupe bračnog para Savić, ali L. Martinek i I. Zaha ocjenjuje negativno (Švrljuga 1908).

5 Antun Vojtjeh Horák (Prag, 7. srpnja 1875. – Beograd, 12. ožujka 1910.), češki dirigent i skladatelj djelovao je kao dirigent HNK-a u Osijeku od 1907. do 1908. (Mucić 2010).

6 Miloš Hadži Dinić (Beograd, 14. travnja 1861 – Novi Sad, 27. rujna 1941), bio je glumac i prvi stalni redatelj Kazališta u Osijeku u angažmanu 1907–1908. (Ivančić 2002; Mucić 2010).

7 Angažman 1908. Za sve ostale sudionike izvedbi, pjevače i glumce navedeni su dalje u tekstu podaci o angažmanu u HNK-u u Osijeku.

8 Angažman 1908. Kazališni odbor je na sjednici od 13. ožujka 1908. dao u zakup HNK Žarku Saviću, pjevaču pristiglom iz Berlina zajedno sa suprugom Sultanom Cjukovom Savić. Bio je intendant (22. ožujka 1908. – ? lipnja 1909.) (Mucić 1968; 2010).

9 Angažman 1907–1910. (Mucić 2010).

10 Angažman 1907–1908., 1910. i 1911–1912. (Mucić 2010).

11 Libreto nedostaje arija Stanke „Tamo za gorom“, koja je prema riječima autora članka naknadno skladana (Anonim 1908c: 4).

12 Ivan Krstitelj Švrljuga (Hreljin, 21. 1852. – Osijek, ? 1934.) piše kazališne kritike u *Narodnoj obrani* od 1908. do 1912. koje potpisuje šiframa: -a., -a.a., -I., -I., -z., -z. (Biskupović: 2014).

Prva srpska opera je dobila veliki prostor u najavama i kritici najčitanijih osječkih novina *Narodnoj obrani*, dok u ostatku lokalnog tiska na njemačkom jeziku nije zabilježena kritika.¹³ Plakat opere nije sačuvan.¹⁴ Iako je glazbeni repertoar HNK-a u Osijeku bio utemeljen na djelima austrijskih i talijanskih skladatelja, Biničkijeva opera se ubraja u pet djela autora slavenskog podrijetla od 13 premijernih glazbenih naslova (Mucić 1990) izvedenih u prvoj sezoni HNK-a u Osijeku, od kojih su bile tri opere i dvije operete.¹⁵ Premijera *Na uranku* je bila ujedno i jedina izvedena predstava ove opere u Osijeku (Tablica 1, str. 141–142), jer je ansambl već za dva dana krenuo na veliku turneju u Bosnu i Slavoniju.¹⁶

Sljedećih deset godina trojica skladatelja nisu bili prisutni na repertoaru HNK-a u Osijeku, do premijere operete Petra Stojanovića *Ljubav na tavanu* [*Libchen am Dach*] 16. ožujka 1918. Poznati bečki libretist Viktor Leon [Viktor Léon]¹⁷, autor niza uspješnica operetne scene u Beču, napisao je libreto i za ovu Stojanovićevu operetu. Djelo je nastalo u tzv. „bečkoj“ fazi rada ovog skladatelja (Ribić 2014).¹⁸ Praizvedeno je u Beču 21. svibnja 1917. gdje je dočekano uz veliko odobravanje kritike (Tiefenthaler 2005). U glavnim ulogama u Osijeku su nastupili Rajko Peček¹⁹ kao Ervin pl. Weyregg, Milan Gjilas²⁰ kao grof Max Weyregg, Zora Vilavac (Zorka Unterwerger Petrović)²¹ kao Komtesa Mia Weyregg, Danica Matejić²² u ulozi Gospođe Schwabinger,

13 Novine na njemačkom jeziku mađaronske orijentacije *Die Drau* izlaze od 1868. do 1929. i važan su izvor informacija o stanju u kulturi grada i države (Vinaj 2003).

14 O prvim dvjema sezonama rada Kazališta sačuvane su u Arhivu HNKO samo kazališni plakati za početno razdoblje djelovanja u Varaždinu (3. listopada 1907. – 31. listopada 1907.) i Karlovcu (3. studenoga 1907. – 3. prosinca 1907.). U bibliografiji o prvoj sezoni djelovanja HNK-a u Osijeku se ne spominje ime redatelja (Mucić 2010).

15 Ostale glazbene premijere slavenskih skladatelja bile su: Smetanina *Prodana nevjesta* (Varaždin, 3. listopada 1907.), *Ksenija* slovenskog skladatelja talijanskog podrijetla Viktora Parme (Varaždin, 24. listopada 1907.), *Nabob* Srećka Albinija (Osijek, 25. siječnja 1908.) i *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca (Sarajevo, 21. svibnja 1908. (Mucić 1990).

16 Kazalište je na turneju krenulo 4. svibnja 1908., a prvi grad na putovanju bilo je Sarajevo (6. svibnja 1908.). Gostovanje se nastavilo u Mostaru, Travniku, Županji, Iloku, Donjem Miholjcu i završilo u Virovitici 20. kolovoza 1908. (Mucić 2010).

17 Viktor Leon (Senica, 4. siječnja 1858. – Beč, ? 1940.) u suradnji s Leom Štajnom [Leo Stein (Rosenstein)] (? 23. veljače 1861. – Beč, 28. lipnja 1921.) napisao je libreto za najizvođeniju operetu u prve dvije sezone rada HNK-a *Vesela udovica*, Franca Lehara [Franz Lehár] (Mucić 2010).

18 Skladateljski opus nastajao je tijekom dvije faze, tzv. „bečke“ (1904 – 1925) i „beogradske“ (1925 – 1957), a skladao je u gotovo svim žanrovima instrumentalne i vokalno-instrumentalne glazbe (Ribić 2014).

19 Angažman 1915–1918. (Mucić 2010).

20 Angažman 1910–1915., 1917–1920. (Mucić 2010).

21 Angažman 1917–1925. (Mucić 2010).

22 Angažman 1916–1918. (Mucić 2010).

dok je Dragutin Vuković²³ tumačio ulogu blagajnika društva *Kamatnjak*, a Greta Kraus²⁴ ulogu Lize, njegove kćerke. Gjuro Trbuhović²⁵ nastupio je kao Hubert Maiermüller, a Mila Popović²⁶ kao Columbia, telefonistica. Dirigent je bio Lav Mirski / Leon Fric [Leon Fritz]²⁷, a redatelj D. Vuković. U najavi opere u *Hrvatskoj obrani* naglašava se velik interes publike i rasprodana mjesta za Stojanovićevu „melodijoznu“ operu (Anonim 1918a: 4). Nakon premijere, u istim je novinama Josip Canić²⁸ potpisao opsežnu kritiku opisujući Stojanovića kao skladatelja poznatog po uspjelom Koncertu za violinu, a koji je popularnost i darovitost u Beču²⁹ dokazao tek premijerom operete *Ljubav na tavanu*. Canić se dobro raspitao i kod prijatelja o skladatelju te je saznao da najradije piše u kavani. Iako smatra da je opereta uspjela i bolja od mnogih bečkih uradaka, u nastavku daje kritičan prikaz glazbenih sastavnica djela te slikovito ističe:

„Kinderkrankheiten“ razabireš na svakoj stranici ove melodijozne „Liebchen am Dach“. Instrumentira distingvirano, dok mu nekoje melodije teku posve prirodno. Harmonika mu je katkad nategnuta i smjera na vanjski efekat (...) Ima taktova, koji su pisani vrlo uspješno i potpuno naravno, kad najednom ne znaš slušaš li kakvu lošu školsku zadaću najlošijeg učenika koje glazbene škole ili kakvog futuristu, (...). Gudalački orkestar izrabio je vrlo uspješno (cello!), dok su mu ostali nastroji još tuđji. (...) Cijela je partitura pisana reč bi „filigranski“ i rukom dobra glazbotvorca. U vokalnom (terceti!) ansamblu ne nalazimo mnogo duha, a šteta je, da ga nije bolje obradio. U predigri ona dječja pjesma pisana dvoglasno, pisana je odveć djetinjski; (...) (Canić 1918a: 2).

23 Angažman 1908–1914., 1916–1928 (?). Vuković je djelovao je kao redatelj 1909., 1911–1914. i 1916–1927. (Mucić 2010). Bio je tumač komičnih uloga u operetnom repertoaru kojega je i sam često režirao (Bačić 1927).

24 Angažman 1917–1920., 1922–1923. (Mucić 2010).

25 Angažman 1910–1915., 1917–1919., 1924–1926., 1935–1941. (Mucić 2010).

26 Angažman 1916–1919. i 1927. (Mucić 2010).

27 Lav Mirski / Leon Fritz (Zagreb, 21. lipnja 1893. – Osijek, 29. travnja 1968.) bio je dirigent (1917–1927. i 1933–1941), intendant (1956–1961) i ravnatelj Opere HNK u Osijeku (1947–1957) (Bogner-Šaban 2007). Tijekom njegova rada Kazalište bilježi niz uspješnih sezona, a 1941. protjeran je kao Židov u talijanski logor te nakon oslobođenja otišao u Izrael gdje je bio dirigent Simfonijskog orkestra i Pučke opere u Tel Avivu do povratka u Osijek 1947. (Mucić 2010).

28 Josip Canić (Klanjec, 4. lipnja 1879. – Zagreb, 10. rujna 1933.) skladatelj, dirigent, pisac. U Osijeku (1911–1918) djelovao je kao pisac kazališnih kritika u *Narodnoj* i *Hrvatskoj obrani*, bio je dirigent pjevačkog društva *Kuhač* te kazališni dirigent 1914–1915. (Ajanović 1989).

29 Beč opisuje kao „operetni azil“ u kojemu je nastala „manija za skladanjem opereta“ (Canić 1918a: 2).

Nakon kritičkog prikaza pjevanih uloga zaključuje da je režija uspjela, a posebno ističe zasluge dirigenta L. Frica (Canić 1918a).³⁰ I u osječkim novinama na njemačkom jeziku *Die Drau* izašao je prikaz Stojanovićeve operete u kojemu se pohvalno opisuje izvedba i prijam kod publike, a opereti se prognozira „dugačak vijek“ te pohvaljuje izbor upravo ovog djela za kazališni repertoar: „(...) Svi su iskazali svoje snage kako bi uljepšali večer. Redatelju i g. Fritzu to je dobar razlog za zadovoljstvo kao i kazališnoj upravi zbog umjetničkog uspjeha opere. (...)“ (Anonim 1918b: 5).

Sudeći prema opsežnim novinskim prikazima, Stojanović je u Osijeku stekao popularnost zahvaljujući upravo žanru operete koja je osječkoj publici bila bliska još od razdoblja Njemačkog kazališta. Najavni plakati operete su sačuvani. U 11. sezoni 1917–1918 *Ljubav na tavanu* je na sceni osječkog HNK-a izvedena čak devet puta i to svega nepunu godinu nakon praiizvedbe u Beču, a priređena su i dva gostovanja u Vukovaru (Tablica 1).³¹

Glazbena produkcija HNK-a u Osijeku bila je u 11. sezoni vrlo bogata, a obilježena je izvedbama dvaju opernih i pet operetnih premijera, što uz reprizne, čini repertoar od čak 19 glazbenih djela (Mucić 1990; 2010). Zahvaljujući vladinoj subvenciji koja je osiguravala rad tijekom Prvog svjetskog rata, obnovljena je pozornica i proslavljena 10. obljetnica rada (Trojan 2015). Na kraju sezone, ansambl Opere i Operete gostovao je u Sarajevu (8. lipnja – 8. srpnja 1918.) gdje su još dali 33 predstave (Mucić 2010).

Tijekom iste sezone 1917–1918 izvedena je *Koštana* 25. travnja 1918.³², narodna gluma iz vranjskog života s pjevanjem u četiri čina Borisava Stankovića (Tablica 1) za koju je scensku glazbu napisao Petar Krstić 1907.³³ Redatelj je bio Aleksandar Gavrilović³⁴, a dirigent Mirko Polić.³⁵ Glavne uloge su tumačili: Zorka (Tadić

30 Canić iznosi kvalitativne i vrijednosne sudove: „Gdična Krausova nastojala je, da se posvema prilagodi onom stilu, što ga iziskuje Ilirski više romantični sujet kao i glazba ove melodijozne operete. (...) Njezina visoka položina glasa još je uvijek obavijena nekom korom, za koju će trebati dulje vremena, dok je nestane. (...) G. Peček sve više me uvjerava, da kad se hoće, onda se i može. (...) Ta za Boga miloga bolje će biti, da se postavi na binu iza zastora kakov gramafon, a g. Peček neka samo otvara usta – bit će ljepši efekt (...)“ (Canić 1918a: 2–3).

31 Predstava najavljena za 23. ožujka 1918. otkazana je zbog bolesti Grete Kraus koja je pjevala ulogu Lize. (HR-DAOS-496 Zbirka kazališnih plakata, „Ljubav na tavanu“, mapa 6). Gostovanje u Vukovaru najavljeno za 1. svibanj premješteno je za 6. i 8. svibanj (Anonim 1918f).

32 Plakat prvog uprizorenja u Osijeku čuva se u Državnom arhivu u Osijeku, Tiskovine, Zbirka kazališnih oglasila i plakata, „Koštana“, mapa 6, HR-DAOS-496.

33 Drama *Koštana* (1900.) doživjela je brojne preinake do konačne verzije 1924. (Marković 2005).

34 Aleksandar (Aca) Gavrilović (Pančevo, 15. kolovoza 1880. – Osijek, 22. srpnja 1944.) dramski glumac i redatelj. U Osijek je došao 1907., u angažmanu i redatelj bio do 1944., a intendant 1934. i 1937. (Čavka 1998).

35 Mirko Polić (Trst, 3. srpnja 1890. – Ljubljana, 2. listopada 1951.) slovenski skladatelj i dirigent došao je u Osijek 1915., bio dirigent do 1923. kada kratko obnaša dužnost upravnika HNK u Osijeku (Mucić 2010).

Tatić³⁶ kao Koštana, Tošo (Teodor) Stojković³⁷ kao Hadži Toma, Milan Matejić³⁸ kao njegov sin Stojan, dok je Mitku glumio A. Gavrilović, Marka vodeničara Aleksandar Letica³⁹, Katu Ljubica Maričić⁴⁰, a Koštaninog oca Grkljana M. Gjilas. Iako skromno najavljena, J. Canić opsežnom kritikom u *Hrvatskoj obrani* neskrivenim oduševljenjem opisuje Stankovića „pregenijalnim“ piscem i njegovo umijeće dramaturgije. Scensku glazbu P. Krstića međutim, ocjenjuje vrlo negativno:

Komad je počeo „turskom stražom“ – a onda su se redale narodne pjesme u lošoj harmonizaciji, a u još nesretnijoj instrumentaciji. Nešto napisati znači stvoriti „ono“ što još nije egzistiralo. Te su pjesme egzistirale još onda, kad još nije bilo Krstića na svijetu – dakle – Krstić nije „ništa“ u toj drami „stvorio“ – odnosno „napisao“. Ja molim dakle, da se sasma briše ime Krstićevo sa repertoara našeg kazališnog plakata (Canić 1918b: 2).⁴¹

Kritika je objavljena i u *Die Drau* u kojoj se osim opisa ranije drame ističe posebno uvjerljiva uloga Z. Tatić kao Ciganke, pohvaljuje cijeli ansambl, režija i dirigent (Anonim 1918c). *Koštana* je izvedena sedam puta u 11. sezoni HNK u Osijeku, od kojih je jedno gostovanje bilo u Vukovaru 10. svibnja 1918. U 12. sezoni 1918–1919. izvedena je još tri puta⁴² budući da je drama bila dobro prihvaćena od osječke publike (Tablica 1).

Drugo uprizorenje *Koštane* bilo je u sezoni 1921–1922. kada je od 2. prosinca 1921. do 17. travnja 1922. godine izvedena sedam puta.⁴³ Najavljena je u *Hrvatskoj obrani* i *Hrvatskom listu*⁴⁴ vrlo skromno i bez kritičkog osvrt. Podjela glavnih uloga bila je gotovo identična prvom uprizorenju. Redatelj je bio A. Gavrilović, a dirigent na plakatima nije naveden. Treći puta *Koštana* je

36 Angažman 1916–1922. (Mucić 2010).

37 Angažman 1907–1913., 1915–1935. (Mucić 2010).

38 Angažman 1916–1919. (Mucić 2010).

39 Angažman 1907–1918. (Mucić 2010).

40 Angažman 1908–1912., 1917–1919. (Mucić 2010).

41 Canić analizira Krstićeve pjesme „Legoh da spavam“ i „Grakni gavrane“ iz Prvog sveska *Paritura za pevačka društva* iz 1912. u izdanju Saveza srpskih pevačkih društava u Somboru: „Kod kompozitora često trebaju četiri takta, da ga raspoznaješ, pa tako se i Krstić po tim skladbama nije ni malo približio ničemu, što bi me moglo iznenaditi ili uvjeriti o njegovim vrlinama. Tim se više žalim, da sebi netko uzurpira pravo, da 'narodnu pjesmu' svojata kao svoju imovinu“ (Canić 1918b: 2).

42 Na najavnom plakatu za predstavu 2. svibnja rukom ispisano plavom tintom: „otkazana usljed bolesti Tatićke“. U *Hrvatskoj obrani* se otkazivanje predstave ne spominje (Anonim 1918d; 1918e). Predstava je uvrštena u Tablicu 1.

43 Izvedba iz 1921. bila je pod pokroviteljstvom kralja Aleksandra u korist Udruženja glumaca S. H. S.

44 *Hrvatski list* opisivao je kulturu i bio često cenzuriran. Izlazi u Osijeku od 1920. do 1945. godine (Vinaj 2003).

izvedena u Osijeku šest puta u sezoni 1934–1935. počev od 4. listopada do 18. lipnja, kada je Kazalište gostovalo u Varaždinu. Dirigent je bio L. Mirski, a redatelj A. Gavrilović dok je ulogu Koštane ovoga puta tumačila Danica Jocić⁴⁵, Stojana je glumio Stojan Jovanović⁴⁶, Marka Vaso Veselinović.⁴⁷ A. Gavrilović je u svim uprizorenjima ostao vjeran ulozi Mitke.⁴⁸

U sezoni 1922–1923. premijerno je izvedena komedija Branislava Nušića *Put oko sveta* („Čudnovati doživljaji Jovanče Micića Jagodinca u 10 slika s pjevanjem“) za koju je scensku glazbu napisao Stanislav Binički (Ilustracija 1, str. 143) 8. rujna 1922. godine.⁴⁹ Komedija je najavljena u *Hrvatskoj obrani* (8. rujna 1922.) i *Hrvatskom listu* u kojemu je opisana izrazito pohvalno (Anonim 1922a). Dirigent je bio L. Mirski, redatelj A. Gavrilović, a koreograf Mihajlo Semenov⁵⁰. U glavnim ulogama su nastupali T. Stojković, Margita Rakarić⁵¹, Milivoj Barbarić⁵², Ivo Rakarić⁵³, Janko Rakuša⁵⁴ i Leposava Jovanović⁵⁵. U *Hrvatskom listu* nakon premijere Slavko Diklić⁵⁶ piše kritički osvrt u kojemu negativno ocjenjuje Nušićev komad, ali pohvaljuje izvedbu i režiju (Diklić 1922). U *Die Drau* je također objavljena kritika u kojoj je prepričan sadržaj predstave, a kao najveća vrijednost ističe se komika djela (Anonim 1922b).

Publika u Osijeku je pokazala velik interes za predstavu koja je izvedena osam puta do 25. prosinca.⁵⁷ U 16. sezoni bilo je čak 20 dramskih premijera, četiri operne i tri operetne (Mucić 2010). Drugo uprizorenje Nušićeve komedije bilo je u sezoni 1926–1927. kada je odigrana devet puta (Tablica 1).⁵⁸ Ruski emigrant Aleksandar Vereščagin⁵⁹ režirao je predstavu, scenograf je bio Đorđe

45 Angažman 1834–1937. (Mucić 2010).

46 Angažman 1932–1936. (Mucić 2010).

47 Angažman 1910., 1913–1914., 1919–1929., (?) 1932., 1935., 1937. (Mucić 2010).

48 Novinski članci o trećem uprizorenju nisu bili dostupni do završetka istraživanja.

49 Plakat premijere nije sačuvan, a Ilustracija 1 prikazuje drugu izvedbu predstave.

50 Angažman 1921–1923. (Bogner-Šaban 2007).

51 Angažman 1921–1929., 1932–1939., 1940. (Mucić 2010).

52 Angažman 1912–1913., 1920–1924. (Mucić 2010).

53 Angažman 1907–1908., 1921–1929., 1932., 1935., 1936., 1937. (Mucić 2010).

54 Angažman 1922–1923., 1932–1934. (Mucić 2010).

55 Angažman 1907.–1908., 1936., 1937. (Mucić 2010).

56 Diklić Tomislav (Slavko), novinar i pisac (Nin, 26. prosinca 1893 – Nin, 23. veljače 1929) bio je urednik *Hrvatskog lista* 1922. i 1926. (Tušek-Šimunković 1993).

57 Mucić navodi devet izvedbi za isto razdoblje (Mucić 1990). Uvidom u dostupnu građu potvrđeno je osam izvedbi navedenih u Tablici 1.

58 U *Hrvatskom listu* je 17. siječnja najavljena predstava za 29. siječnja uz gostovanje Nikole Gošića iz Narodnog pozorišta u Beogradu, ali u Arhivu HNKO je prema sačuvanom plakatu toga datuma izvedena Tolstojeva *Kreutzerova sonata*.

59 Aleksandar Vereščagin (Moskva 25. veljače 1885 – SAD, ? 1965). Angažman 1923., 1926., 1927., 1932–1935. (Mucić 2010).

Petrović⁶⁰, koreografkinja Greta Godlevski [Godlewski]⁶¹, a dirigent je bio L. Mirski. Podjela glavnih uloga je gotovo ista kao premijerna (angažirani su Milorad⁶² i Anđa Aćimović⁶³). U *Hrvatskom listu* kritika naglašava uspješnu režiju Verščagina, pohvaljuje glumu i koreografiju te prognozira veliku posjećenost (Anonim 1926), a u kritici zadnje predstave autor L. V.⁶⁴ ističe kvalitete gostujućeg glumca Dušana Radenkovića⁶⁵ u ulozi Čovjeka s nogom i T. Stojkovića u ulozi Jovanče Micića (L. V. 1927).

U dvadesetj sezoni izvedene su četiri operetne i 13 dramskih premijera, a Kazalište bilježi i gostovanja u Somboru, Subotici, Beogradu, Zagrebu, Đakovu i Slavanskom Brodu (Mucić 2010). Treće uprizorenje operete bilo je u Splitu od 27. veljače 1932. do 6. ožujka 1932. godine⁶⁶ kada Kazalište djeluje pod nazivom Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Izvedena je tri puta. Plakati nisu sačuvani u osječkim zbirkama, a splitski list *Novo doba* najavljuje predstave u režiji A. Verščagina, dirigenta Alfreda Pordesa⁶⁷ i scenografa Đ. Petrovića. U glavnim ulogama nastupali su T. Stojković, M. Rakarić, Iraidia Komarovska⁶⁸, Joso Martinčević⁶⁹, V. Veselinović i drugi (Anonim 1932). Četvrto uprizorenje *Puti oko sveta* bilo je u sezoni 1938–1939. kada je izvedeno tri puta.⁷⁰ Iako sezona bilježi 186 predstava, broj publike je opadao zbog straha od ratne opasnosti (Mucić 2010). Sezona je završena gostovanjem u Varaždinu (6. svibnja do 25. lipnja 1938.) gdje je HNK izveo još 30 predstava.

Glazbeno-scenski prinosi Stojanovića, Krstića i Biničkog repertoaru HNK u Osijeku u sedam sezona obuhvaćaju po jednu operu i operetu i dvije scenske glazbe. Vremenski raspon je velik: od 2. svibnja 1908. do 10. travnja 1939. u kojem su njihova uglazbljenja doživjela 56 izvedbi prema dostupnim podacima do završetka istraživanja. Prisutnost Biničkog na repertoaru HNK u Osijeku vremenski je najdulja (Tablica 1).

60 Đorđe Petrović (Čepin, 29. travnja 1898 – Zagreb, 27. lipnja 1964) hrvatski redatelj i scenograf ([Natuknica] Petrović, Đorđe (2006). U osječkom HNK-u bio je poratni intendant od 1945. do 1946. (Bogner-Šaban 2007).

61 Ravnateljica baleta u Osijeku od 1926. do 1929. (Bogner-Šaban 2007).

62 Angažman 1925–1936. (Mucić 2010).

63 Angažman 1925–1933. (Mucić 2010).

64 Inicijali nisu na popisu šifri i pseudonima (Senker 2004).

65 Angažman 1927. (Mucić 2010).

66 Mucić navodi vremenski okvir izvedbi od 27. veljače do 20. ožujka (Mucić 1990), a *Novo doba* daje najave za 27. veljače, 3. ožujka i 6. ožujka koji su upisani u Tablicu 1.

67 Angažman 1932. (Mucić 2010).

68 Angažman 1932 – 1933, 1936. (Mucić 2010).

69 Angažman 1922 – 1938 (Mucić 2010).

70 Mucić navodi vremenski okvir izvedbi od 12. ožujka do 12. travnja (Mucić 1990). Plakati u osječkim zbirkama su za predstave 12. i 19. ožujka i 10. travnja 1939. koje su upisane u Tablicu 1. Podaci o najavama i kritikama trećeg i četvrtog uprizorenja u osječkim novinama nisu bili dostupni do završetka istraživanja.

Prinosi Stojanovića i Biničkog koncertnom repertoaru HNK-a u Osijeku

U sezoni 1918–1919. gostovao je S. Binički s Orkestrom Kraljeve garde u osječkom HNK-u 19. i 20. siječnja 1919. godine (Tablica 1) tijekom velike šestomjesečne turneje u kojoj je orkestar nastupao i u Zagrebu, Ljubljani, Karlovcu, Subotici, Somboru, Novom Sadu, Sarajevu, Mostaru, Dubrovniku, Cavtatu, Splitu, Sinju i dr. Turneja je obilježena velikim uspjesima, a imala je osim umjetničkog, i ulogu političkog ambasadora nove prijestolnice Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (SHS) (Nušić 1924). Koncerti su kratko najavljeni u *Die Drau* (Anonim 1919a; 1919b), a nakon nastupa objavljena je i kritika u kojoj se ističe „zapanjujuća tehnička vještina“ i „nenadmašna umjetnost tog izvanrednog orkestra“, a cijela večer bila je „od početka do kraja užitak“. Umijeće dirigenta Biničkog opisano je također pohvalno (Anonim 1919c: 3). Kazališna kuća bila je potpuno rasprodana, a novine na hrvatskom jeziku ne donose kritike koncerata. Plakati oba koncerta su sačuvani (Ilustracija 2, str. 144).⁷¹

Na programima koncertnih večeri Orkestra Kraljeve garde nalaze se popularni koncertni klasici orkestralne, koncertantne i operne glazbe romantizma. Na prvom koncertu su izvedena djela skladatelja Petra I. Čajkovskog, Eduarda Laloa [Édouard Lalo], Kamija Sen-Sansa [Camille Saint-Saëns], Koncert za violinu i orkestar u D-duru Nikola Paganinija [Niccolò Paganini] sa violinistom češkog podrijetla Vojtehom Frajtom [Vojtěh Frajt], ulomci iz opere *Le Cid* Žila Masnea [Jules Massenet] te *Srpske pjesme* Biničkog. Na drugom koncertu izvedeni su u prvome dijelu Biničkijeva uvertira za dramu Ive Vojnovića *Ekvinocij*, Koncert u d-molu za violinu i orkestar Henrika Vijenjavskog [Henryk Wieniawski] sa solistom V. Frajtom i suite *L'arlésienne* Žorža Bizea [Georges Bizet]. Drugi dio je započeo Masneovom uvertirom za tragediju *Phèdre* Žana Rasina [Jean Racine], a nastavljen je splotom srpskih melodija *Veseli trenuci* Vičeslava Rendle i na kraju suitom *Peer Gynt I*. Edvarda Griga [Edvard Grieg].

U istome mjesecu izvedena su još dva koncerta na pozornici HNK u Osijeku (11. i 22. siječnja)⁷² uz sudjelovanje domaćih snaga Kazališta, dirigenata L. Fritza (Mirskog) i M. Polića te pijanistice Elze Hankin⁷³ što svjedoči o velikoj poratnoj koncertnoj aktivnosti u Kazalištu. U istoj sezoni Binički je zastupljen na repertoaru dvaju koncerata: 16. studenog 1918. na *Svečanom koncertu* kojim su dirigirali Polić i Mirski izvedena je pjesma za mješoviti zbor „Čini ne čini“ u autorovoj harmonizaciji, a 17. prosinca na *Svečanoj predstavi u slavu rođendana Njegovoga kraljevskog Visočanstva našeg prestolonasljednika regenta*

71 Ilustracija 2 predstavlja plakat za Koncert od 19. siječnja 1919.

72 Arhiv HNKO, Zbirka plakata, sezona 1918 – 1919.

73 Elza (Elsa) Hankin (Beč, ? 1889 – ?, 1941), pijanistica i prva profesorica klavira u osječkoj glazbenoj školi od osnutka 1921. (Ajanović 2002).

Aleksandra izveden je autorov duet iz opere *Na uranku*.⁷⁴ Uz pratnju orkestra pjevali su Helena Lovčinjska [Helena Łowczyńska]⁷⁵ i D. Mitrović.⁷⁶

U sezoni 1922–1923. nastupio je Petar Stojanović na koncertu 20. travnja 1923. uz sudjelovanje koncertne pjevačice Blanke Bival (Tablica 1).⁷⁷ *Hrvatski list* nije zabilježio koncert, a novine na njemačkom jeziku nisu bile dostupne do završetka istraživanja. Na programu su izvedena djela širokog stilskog raspona od baroka do 20. stoljeća obuhvaćajući koncertantne i vokalno-instrumentalne vrste (Ilustracija 3, str. 145). Izvedene su i solo pjesme srpskih skladatelja Isidora Bajića i S. Biničkog i hrvatskog Josipa Hacea [Josip Hatze], a Stojanović je predstavio i dvije vlastite skladbe na tematiku operete *Ljubav na tavanu* i na ruske narodne motive. Te su godine izvedena u Kazalištu tri koncerta prije Stojanovićevog (10. i 19. siječnja i 16. travnja) na kojima su nastupali solo pjevačice Anka Milić⁷⁸, Branka Virag-Ljubina⁷⁹, dirigenti koji su nastupali i kao solisti M. Polić i L. Mirski i pijanist Herbert Winkler⁸⁰, te pojačani orkestar Kazališta.

Binički i Stojanović su zastupljeni na repertoaru HNK u Osijeku u samo dvije sezone s tri koncerta, a prema malobrojnim napisima u osječkim novinama koji su bili dostupni tijekom istraživanja može se zaključiti da je recepcija u Osijeku bila uvjetovana političkim utjecajima na gradsku kulturnu scenu. Istraživanje koncertnih prinosa Biničkog i Stojanovića repertoaru HNK-a u Osijeku otvorilo je pitanje nedovoljno istraženog dijela glazbene prošlosti Kazališta i grada.

Zaključak

Osječki HNK, drugo nacionalno glumište u Hrvatskoj, izrastao je na njemačkom kazališnom repertoaru. U vrijeme osnutka u reprezentacijske strategije nacionalnih stereotipa i simbola uvrstio je i programsko proširenje djelima slavenskih autora zauzimajući tako antigermanski stav. U dugoj tradiciji suradnje sa SNP-om iz Novog Sada osječka je publika upoznala i rado prihvaćala predstave i na srpskom jeziku. U takvom ozračju izvedena je prva srpska opera *Na uranku* Biničkog već u prvoj sezoni rada Kazališta. U tome smislu glazbeni prinos Biničkog opernom repertoaru HNK-a u Osijeku od

74 Hrvatski državni arhiv u Osijeku, Tiskovine, Zbirka kazališnih oglasa i plakata, *Svečani koncert i Svečanoj predstavi*, mapa 6. HR-DAOS-496.

75 Angažman 1913–1914., 1917–1919. (Mucić 2010).

76 Angažman 1909–1918., 1920–1928. (Mucić 2010).

77 O Blanki Bival nisu pronađeni podaci do završetka istraživanja.

78 Angažman 1921–1925. (Mucić 2010).

79 Podaci nepoznati.

80 Podaci nepoznati.

velikog je značaja što je potvrđeno i recepcijom u *Narodnoj obrani*. Operetni repertoar na kraju Prvog svjetskog rata 1918. obogaćen Stojanovićevom operetom *Ljubav na tavanu* potvrdio je glazbeno-estetski ukus osječke publike formiran na njemačkom kazališnom repertoaru. I ovo je djelo doživjelo velik uspjeh popraćen u dnevnom tisku i na njemačkom i na hrvatskom jeziku. Uprizorenjem *Koštane* u čak četiri sezone u rasponu od 17 godina, značajni su i repertoarni prinosi Krstića scenskoj glazbi HNK-a u Osijeku iako je tisak negativnim vrijednosnim sudovima okarakterizirao njegovo skladanje. Iako je Nušićeva komedija *Put oko sveta* u Osijeku kritički dvojako ocijenjena, a Biničkijeva scenska glazba nije komentirana u lokalnim novinama, ipak je velik interes publike uvjetovao uprizorenja u četiri sezone od 1922–1939. i na taj način povećao vidljivost i prisutnost autora glazbe od prve sezone rada do pred početak Drugog svjetskog rata.

U koncertnom repertoaru zabilježena su samo tri koncerta u kojima se Binički predstavio kao dirigent i skladatelj, a Stojanović kao violinist i skladatelj. Binički je nastupima s Kraljevom gardom promovirao novonastalu Kraljevinu SHS što iz političkih razloga nije značajnije popraćeno u lokalnom tisku na hrvatskom jeziku, dok je mađaronski *Die Frau* pohvalio koncerte. Stojanovićev koncert je u hrvatskim novinama prošao nezapaženo, a recepcija njemačkih novina nije bila dostupna do kraja istraživanja, tako da se ne može utvrditi kvalitativna oznaka prinosa Stojanovićevog koncerta repertoaru HNK u Osijeku. U kronološkom popisu izvedbi i nastupa trojice skladatelja vidljivi su njihovi prinosi tijekom godina od osnutka HNK-a u Osijeku do Drugog svjetskog rata. Iako malobrojni, u vrijeme kada su izvođeni, utjecali su na repertoar i glazbeno-estetski ukus publike u Osijeku.

Tablica 1. Glazbeni prinosi Stojanovića, Krstića i Biničkog repertoaru HNK u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata

Sezona	Datum izvedbe	Skladatelj	Naziv djela i vrsta	Mjesto izvedbe
1907–1908	2.5.1908.	Stanislav Binički	Na uranku, opera	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
1917–1918	16.3.1918.	Petar Stojanović	Ljubav na tavanu [Libchen am Dach], opereta	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
	17.3.1918.			
	20.3.1918.			
	31.3.1918.			
	2.4.1918.			
	5.4.1918.			
	25.4.1918.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
	27.4.1918.			
	28.4.1918.	Petar Stojanović	Ljubav na tavanu, opereta	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
	2.5.1918.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
	5.5.1918.			
	6.5.1918.			
	6.5.1918.	Petar Stojanović	Ljubav na tavanu, opereta	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, gostovanje u Vukovaru
	8.5.1918.			
	10.5.1918.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, gostovanje u Vukovaru
	13.5.1918.			
1918–1919	26.10.1918.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
	3.11.1918.			
	27.11.1918.			
	19.1.1919.	Stanislav Binički	I. Koncerat orkestra kraljeve garde, koncert	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
20.1.1919.	Stanislav Binički	II. Koncerat orkestra kraljeve garde, koncert	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku	
1921–1922	2.12.1921.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Narodno kazalište u Osijeku
	18.12.1921.			
	20.12.1921.			
	26.12.1921.			
	3.1.1922.			
	14.1.1922.			
	17.4.1922.			

НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА

Sezona	Datum izvedbe	Skladatelj	Naziv djela i vrsta	Mjesto izvedbe
1922–1923	8.9.1922.	Stanislav Binički	Put oko sveta, scenska glazba	Narodno kazalište u Osijeku
	10.9.1922.			
	13.9.1922.			
	24.9.1922.			
	27.9.1922.			
	14.10.1922.			
	5.11.1922.			
	25.12.1922.			
	20.4.1923.	Petar Stojanović	Koncerat Petra Stojanovića, koncert	Narodno kazalište u Osijeku
1926–1927	2.10.1926.	Stanislav Binički	Put oko sveta, scenska glazba	Narodno kazalište u Osijeku
	4.10.1926.			
	10.10.1926.			
	20.10.1926.			
	27.10.1926.			
	6.11.1926.			
	20.11.1926.			
	29.11.1926.			
23.1.1927.				
1931–1932	27.2.1932.	Stanislav Binički	Put oko sveta, scenska glazba	Narodno kazalište za Primorsku banovinu u Splitu
	3.3.1932.			
	6.3.1932.			
1934–1935	4.10.1934.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Narodno kazalište u Osijeku
	7.10.1934.			
	24.10.1934.			
	29.11.1934.			
	29.1.1935.	Petar Krstić	Koštana, scenska glazba	Narodno kazalište u Osijeku, gostovanje u Varaždinu
1938–1939	12.3.1939.	Stanislav Binički	Put oko sveta, scenska glazba	Narodno kazalište kraljevića Tomislava u Osijeku
	19.3.1939.			
	10.4.1939.			

I. KONCERAT

ORKESTRA KRALJEVE GARDE

NEDELJA, DNE 19. SIJEČNJA 1919.

I. DIO

1. ČAJKOVSKIJ: Svečani slovenski marš, op. 31.
2. PAGANINI: Koncerat za violinu i orkestar.
D-dur Narednik V. Fraittj.
3. MASSENET: Odlomci opere „CID“;
 - a) Castilane,
 - b) Andalouse,
 - c) Aragonaise,
 - d) Aubade
 - e) Catalane,
 - f) Madrilene,
 - g) Navarraise.

II. DIO

4. LALO: Ouvertura za operu: „KRALJ od ISA“.
5. BINIČKI: Srpske pjesme.
6. SAINT-SAENS: Igra skeleta (Danse macabre).
7. ČAJKOVSKI: Ouverture solenelle 1812.

KONCERTOM RAVNA VIŠI KAPELNIK G. STAŠA BINIČKI

CIJENA RASPOREDA 50 FILIRA.

Tisak A. Rotta, Osijek

Ilustracija 2. Kazališna cedulja I. koncerta Orkestra kraljeve garde
(Arhiv HNKO, Zbirka plakata, sezona 1918–1919)

NARODNO KAZALIŠTE
U OSIJEKU.

U petak, 20. aprila 1923.

Početak u 8 sati.

KONCERAT
Petra STOJANOVIĆA

virtuoza na violini i kompozitora i

BLANKE BIVAL

koncerne pjevačice.

PROGRAM :

- 1.) **Max Bruch**: Koncert za violinu.
a) Introdukcija i Adagio.
b) Finale.
- 2.) **Isidor Bajić**: Uspavanka.
St. Binički: Da su meni oči tvoje.
- 3.) a) **Handel**: Arioso.
b) **Beethoven**: Menuetto.
c) **Gosseg**: Gavotte.
d) **Milandre**: Menuetto (za violinu od Burmestera).
- 4.) **Antun Rubinstein**:
a) Romanca.
b) Melodia.
- 5.) **Petar Stojanović**:
„Rondo di Valse“ sa motivom iz svoje operete „Ljubav na tavanu“.
- 6.) **J. Hatze**: Kad mladija mrijeti.
C. Saint-Saens: Arija iz opere „Samson i Dalila“.
- 7.) a) **Joachim Raff**: Cavatina.
b) **Petar Stojanović**: Ruska fantazija na narodne motive.

Operne cijene.

U subotu „OFFENBACH“

Dnevna blagajna nalazi se u kazališnoj zgradi, te je otvorena od 8—12 i od 3—5 sati.
Večernja blagajna u vestibulu kazališta otvara se u 7 sati u veče.
Tramvajske karte mogu se dobiti na dnevnoj i večernjoj blagajni uz cijenu: za Tvrđavu Din. 1.50, za Donji grad Din. 2.—. Mjesta u kofima nakon predstave zajamčena su polaznicima kazališta.

Lista referenci

- Ajanović, Ivona (1989) „Canić, Josip“, u: Aleksandar Stipčević, Saša Vereš, Ivona Ajanović et al (ur.) *Hrvatski biografski leksikon*, knj. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 567–568.
- Ajanović, Ivona (2002) „Hankin, Elza (Elsa)“, u: Trpimir Macan, Vlaho Bogišić, Ivona Ajanović-Malinar et al. (ur.) *Hrvatski biografski leksikon*, knj. 5, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 427–428.
- Anonim (1908a) „Repertoire Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku“, *Narodne novine* (24. ožujka, 1908): 3.
- Anonim (1908b) „Iz Hrvatskog kazališta“, *Narodna obrana* (30. travnja 1908): 4.
- Anonim (1908c) „Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Na uranku“, *Narodna obrana* (2. svibnja 1908): 3–4.
- Anonim (1918a) „Hrvatsko narodno kazalište“, *Hrvatska obrana* (16. ožujka 1918): 4.
- Anonim (1918b) „Liebchen am Dach“, *Die Drau* (18. ožujka 1918): 5.
- Anonim (1918c) „Koštana“, *Die Drau*, (26. travnja 1918): 4–5.
- Anonim (1918d) „Gostovanje u Vukovaru“, *Hrvatska obrana* (3. svibnja 1918): 3.
- Anonim (1918e) „Gostovanje osječkog hrvatskog kazališta u Vukovaru“, *Hrvatska obrana* (11. svibnja 1918): 4.
- Anonim (1919a) „Theaternachrichten“, *Die Drau* (18. siječnja 1919): 3.
- Anonim (1919b) „Theaternachrichten“, *Die Drau* (20. siječnja 1919): 3.
- Anonim (1919c) „Konzert des Orchesters der kgl serbischen Garde“, *Die Drau* (22. siječnja 1919): 3.
- Anonim (1922a) „Kazališne vijesti“, *Hrvatski list* (8. rujna 1922): 3.
- Anonim (1922b) „Put oko sveta (Die Reise um die Welt)“, *Die Drau* (9. rujna 1922): 3.
- Anonim (1926) „Put oko sveta od Branislava Nušića“, *Hrvatski list* (4. listopada 1926): 3.
- Anonim (1932) „Put oko svijeta“ *Novo doba* (3. ožujka 1932): 5.
- Biskupović, Alen (2014) „Ivan Krstitelj Švrljuga – kazališni kritičar Narodne obrane“, u: *Dani hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 40/I: 215–242.
- Bačić, Radoslav (1927) „Povodom dvadeset-godišnjice ‘Hrvatskog narodnog kazališta’ u Osijeku“, u: Tomislav Tanhofer i Radoslava Bačić (ur.) *Dvadeset godina Narodnog kazališta u Osijeku 1907.-1927.*, Osijek: Narodno kazalište u Osijeku, 1–37.
- Bogner-Šaban, Antonija (1997) *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Osijek: Hrvatsko narodno kazalište.
- Bogner-Šaban, Antonija (2007) „Hrvatsko narodno kazalište u povijesnom i kulturnom središtu“, u: Antonija Bogner-Šaban (ur.) *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 100 godina*, Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 9–22.
- Canić, Josip (1918a) „Iz našega kazališta“, *Hrvatska obrana* (18. ožujka 1918): 2–3.
- Canić, Josip (1918b) „Stankovićeve ‘Koštana’“, *Hrvatska obrana* (29. travnja 1918): 1–2.
- Čavka, Željka (1998) „Gavrilović, Aleksandar (Aca)“, u: Trpimir Macan, Vlaho Bogišić, Ivona Ajanović-Malnar et al. (ur.) *Hrvatski biografski leksikon*, knj. 4, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 618–619.
- Diklić, Slavko (1922) „Nušićev ‘Put oko sveta na našoj pozornici’“, *Hrvatski list* (12. rujna 1922): 4.

- Hećimović, Branko, Vladimir Obelić (1990) *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, knj. 2: abecedni popisi i kazala, Zagreb: *Globus* – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Ivančić, Jasna (2002) „Hadži Dinić, Miloš“, u: Trpimir Macan, Vlaho Bogišić, Ivona Ajanović-Malnar et al. (ur.) *Hrvatski biografski leksikon*, knj. 5, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 379–380.
- Gojković, Gordana (1997) *Njemački muzički Teatar u Osijeku 1825.-1907. Prilog povijesti Osijeka*, Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
- L. V. (1927) „Gostovanje g. Dušana Radenkovića u Nušićevom ‘Putu oko sveta’“, *Hrvatski list* (25. siječnja 1927): 7.
- Marković, Vesna O. (2005) „Nekoliko dopuna *Koštani* Borisava Stankovića i njenim interpretacijama“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 32–33: 57–100. / Марковић, Весна О. (2005) „Неколико допуна *Кошћани* Борисава Станковића и њеним интерпретацијама“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 32–33: 57–100.
- Mucić, Dragan (1990) „Hrvatsko narodno kazalište Osijek (1907-)“, u: Branko Hećimović (ur.) *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, I., Zagreb: *Globus* – JAZU, 458–567.
- Mucić, Dragan (1968) *Likovi, scena, kreacije. Prilozi za povijest HNK u Osijeku*, Osijek: Narodno kazalište Osijek.
- Mucić, Dragan (2010) *Prvih četrdeset godina (Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907.-1941.)*, Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku.
- [Natuknica] Petrović, Đorđe (2006) u: Slaven Ravlić, Sanja Fabijanić, Bruno Kragić et al. (ur.) *Hrvatska enciklopedija*, knj. 8, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 440.
- Nušić, Branislav (1924) „O životu i radu Stanislava Biničkog kompozitora i dirigenta“, *Comœdia* II/5: 10–20. / Нушић, Бранислав (1924) „О животу и раду Станислава Биничког композитора и диригента“, *Comœdia* II/5: 10–20.
- Petrović, Živojin (1993) *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1914*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. / Петровић, Живојин (1993) *Репертоар Народног позоришћа у Београду 1868–1914*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Ribić, Romana (2014) „Katalogizacija zaostavštine rukopisnih muzikalija kompozitora Petra Stojanovića (1877–1957) iz fonda Biblioteke Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu“, *Glas biblioteke* 20: 163–174. / Рибић, Романа (2014) „Каталогизација заоставштине рукописних музикалија композитора Петра Стојановића (1877–1957) из фонда Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду“, *Глас библиотеке* 20: 163–174.
- Selthofer, Josipa, Martina Jošavac (2012) „Rubrike u osječkim novinama od sredine 19. do sredine 20. stoljeća: osvrt na kontinuitet i promjene“, *Libellarium* V/2: 121–142.
- Senker, Boris (ur.) (2004) *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 16–17: *Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826 – 1945*, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*.
- Stojković, Borivoje S. (1979) *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. (Reprint, u četiri toma: Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2014–2017.) / Стојковић, Боривоје С. (1979) *Историја српског позоришћа од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије. (Репринт, у четири тома: Београд: Музеј позоришне уметности, 2014–2017).
- Švrljuga, Ivan (1908) „Na svršetku kazališne sezone“, *Narodna obrana* (4. svibnja 1908): 1.

- Tušek-Šimunović, Miroslava (1993) „Diklić, Tomislav (Slavko)“ *Hrvatski biografski leksikon* Zagreb: LZMK 1983–2013. <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=55741> (18. travnja 2018).
- Tiefenthaler, Vera „Premijere opereta Petra Stojanovića u ogledalu austrijske muzičke kritike“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 32–33: 141–154. / Тифенталер, Вера „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 32–33: 141–154.
- Trojan, Ivan (2015) „Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskoga rata“, *Dani hrvatskog kazališta: Građa i rasprave u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 41/1: 383–396.
- Vasilčić, V. (2006) „Gavrilović, Aleksandar“, u: Č. Popov (ur.) *Srpski biografski rečnik*, knj. 2, Novi Sad: Matica srpska, 574–575.
- Vinaj, Marina (2003) „Građa za bibliografiju osječkih novina 1848.–1945.“, *Knjižničarstvo: Glasnik Društva bibliotekara Slavonije i Baranje* 7/1–2, Osijek: Muzej Slavonije Osijek.

Arhivski izvori

ARHIV HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Zbirka plakata, sezone 1907–1908, 1917–1918, 1918–1919, 1921–1922, 1922–1923, 1926–1927, 1934–1935, 1938–1939, 1939–1940.

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV U OSIJEKU

Tiskovine, Zbirka kazališnih oglasa i plakata

Gostovanja srpskih umjetnika na koncertnom podijumu Sarajeva: slučaj Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića

Lana Šehović Paćuka
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu

Prije nego li se započne govor o prilikama koncertnog života Sarajeva tokom prve polovine 20. stoljeća potrebno je ukratko se osvrnuti na kanone njegovog razvoja diktirane društveno-političkim prilikama. Naime, javni oblici koncertog života u Sarajevu i Bosni i Hercegovini (BiH) javljaju se u austro-ugarskom periodu i to kao posljedica intencija austrougarskih dužnosnika i tekuće administracije, koji su u organiziranju muzičkih aktivnosti pronalazili mogućnost bezbrižnog druženja, razgovora o aktuelnim temama uz prateću muzičku pozadinu (Paćuka 2012). Tako su prvi oblici javnog muziciranja više nalikovali na zabave bidermajerskog tipa oslonjene na muzičke izvedbe diletantskog karaktera, čiji su inicijatori bili dobrostojeći građani ili austrougarski dužnosnici inostranog porijekla. Vremenom, koncertantna strana muzičkog života poprima šaroliku strukturu te je čine nastupi vojnih orkestara, pjevačkih društava – mahom nacionalnog opredjeljenja, nastupi pozorišnih družina, kao i gostujućih umjetnika. Stoga, već pred sami kraj austrougarske uprave možemo razaznati i prve obrise koncertnih sezona sačinjenih iz zalaganja muzičara različitih afiniteta, umjetničkog nivoa, ali i porijekla koji su kao takvi činili jaku pokretačku snagu, koja nakon Prvog svjetskog rata daje podstrek za razvoj muzičkog života na višim nivoima i instancama – prvenstveno institucionalnog tipa (Paćuka 2015).

Iako su pomenuti sudionici koncertnog života činili bitnu okosnicu njegovog razvoja, segment od posebnog značaja bili su gostujući umjetnici. Gostujući umjetnici su, pristižući iz različitih krajeva Monarhije (Austrija, Njemačka, Češka, Italija, Mađarska, Hrvatska, Slovenija), imali zadaću da publiku upoznaju sa tokovima zapadnoevropske muzičke kulture. Posjete velikih imena poput Frica Krajslera [Fritz Kreisler], Františka Ondričeka [František Ondříček] ili pak pjevačke kapele *Slavjanski* imale su pozitivan odjek u ondašnjoj javnosti, a u odsudstvu lokalnih profesionalnih muzičkih imena, činili su značajan oslonac za razvoj koncertnog života austrougarskog Sarajeva, kao i prvih godina po

završetku Prvog svjetskog rata. S druge strane, gostujući umjetnici su priređujući samostalne koncerte, koncerte sa pjevačkim društvima, dobrotvorne ili pak podnevne koncerte za djecu¹, ujedno i muzički emancipirali domaće stanovništvo. Međutim, u periodu između dva svjetska rata gostovanja inostranih umjetnika poprimaju drugačiji karakter te ih je prvenstveno moguće promatrati kroz prizmu njihovog umjetničkog doprinosa koncertnom životu, kvalitet umjetničke interpretacije, ali i koncertne nastupe sa prvim muzičkim institucijama, poput Sarajevske filharmonije, koji su u javnosti bili prepoznati kao vrhunski muzički i umjetnički događaji.

Slučaj Biničkog i Stojanovića

U datom svjetlu moguće je govoriti i o gostovanjima srpskih umjetnika Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića koji su svaki na svoj način, pronašli mjesto na koncertnom podijumu Sarajeva, prilagođavajući vlastite afinitete njegovom umjetničkom bilu i tokovima razvoja.² Gostovanja i jednog i

1 Pozitivan primjer saradnje gostujućih umjetnika i mladih bosanskohercegovačkih naraštaja bila je privatna škola Čeha Františka Mačejovskog (František Matějovský, Nehanice, 26. 03. 1871 – Sarajevo, 19. 04. 1938). Naime, Mačejovski za vrijeme boravka u Banjoj Luci 1902. godine dobiva koncesiju od Zemaljske vlade za otvaranje privatne muzičke škole. Međutim, češki umjetnik je ovu ideju realizirao tek 1908. godine u Sarajevu, kada škola počinje i sa zvaničnim radom. Mačejovskijeva škola predstavljala je prve profesionalne temelje za razvoj institucionalnog muzičkog obrazovanja, a bila je i jedna od rijetkih koju su pohađala djeca bosanskohercegovačkog porijekla. Zvanični rad škole prekinut je 1918. godine, međutim do tog momenta škola je realizirala niz uspješnih koncertnih aktivnosti, a jedan od njenih prepoznatljivih znakova bila je upravo i saradnja sa gostujućim umjetnicima koji su prilikom posjeta Sarajevu nerijetko radili sa đacima škole. Hadžić, Fatima i Pačuka, Lana (2015); Arhiv Bosne i Hercegovine, Fond Zemaljska vlada Sarajevo, Koncesija, šifra 1908/221–77.

2 Stanislav Binički i Petar Stojanović ne predstavljaju prve srpske umjetnike čija su gostovanja imala izražen utjecaj na razvoj muzičkih prilika Bosne i Hercegovine. Tako je npr. dominacija srpskih umjetnika bila evidentna na polju tradicijske muzike, pa je primjetan znatan broj gostujućih srpskih muzičara, koji su svirali u gradskim kafanama *alla turca* orijentacije interpretirajući gradsku tradicijsku muziku Srbije, kao i BiH. U kontekstu umjetničke muzike dominirale su pozorišne družine, koje među prvima počinju posjećivati Sarajevo. Njihov repertoar bio je fokusiran ka dramskim ostvarenjima nacionalne orijentacije, dok su na muzičkom planu dominirale muzičke lakrdije i neazobilazni komadi s pjevanjem tipa *Djevojačke kletve* Ljubinka Petrovića. Zanimljiv je i podatak da je prva pozorišna družina koja je po okupaciji posjetila Sarajevo (ljetu 1879.) bila pozorišna družina Đorđa Protića. Pored Protićeve Sarajevo su još posjećivale i družine Milivoja Barbarića (1890, 1891), Petra Čirića (1893, 1896, 1899, 1904) te Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada (1905, 1912). Osim pozorišnih družina zapažena gostovanja zabilježila su i pjevačka društva poput Prvog beogradskog pjevačkog društva (1910) i Akademskog pjevačkog društva *Obilić* (1911) (Anonim 1893; Anonim 1890; Anonim 1905; Anonim 1911; Pačuka 2014b).

drugog savršeno su se uklapala u sliku koncertnih prilika, prilagođavajući se njihovoj trenutnoj prirodi i mogućnostima. Tako je npr. gostovanje Stanislava Biničkog na čelu s Orkestrom Kraljeve garde tokom 1919. godine bilo u potpunosti „uklopljeno“ u okvire tadašnjih društveno-kulturnih prilika obilježenih završetkom Prvog svjetskog rata i novoformiranom Kraljevinom Srba, Hrvata i Slovenaca (SHS). Dolazak Biničkog i ansambla Kraljeve garde s euforijom je najavljivan u lokalnim novinama, posebice u *Narodnom jedinstvu* i *Jugoslavenskom listu* – zvaničnim dnevnim novinama onog vremena. Najave o dolasku kaplenika Biničkog, njegove dvije kćeri i znamenitog orkestra susreću se već nekoliko dana prije zvanične posjete planirane za period od 20. do 24. maja 1919. godine, kada se javnost obavještava o „trijumfalnoj turneji“ orkestra, koji u Sarajevo stiže ravno iz Dalmacije (Anonim 1919a). Napisi nadasve afirmativne prirode bili su očekivani obzirom na društveno-političke prilike koje su sada simpatisale njegovanje nacionalnih veza sa Srbijom, pa je posjeta u datim momentima imala i simbolično značenje za bosanskohercegovačke Srbe. Naime, preovladavalo je javno mišljenje „da muzika garde vrši dvostruku dužnost: umetničku i patriotsku. Zato joj dugujemo hvalu“ (Ibid). Naravno, u napisima koji su pratili koncert nije izostavljena niti umjetnička strana cjelokupnog događaja, te je program sačinjen od djela Biničkog, Lista [Franz Liszt], Vijenjavskog [Henryk Wieniawski] i Sarasate [Pablo de Sarasate]³ izazvao ovacije uz konstataciju da je „koncert izveden sa nama već poznatom virtuožnošću i pljeskanju nije bilo kraja“ (Ibid). Zanimljivo je da su simpatije kritike pobrali violinista Vojteh Frajt za kojeg je konstatovano da „se pokazao majstorom čistih i bistrih tonova, izvedbe u tančine promišljene i izradjene“, dok je mladu Maru Binčki publika nakon interpretacije Listove *Poloneze* nagradila ovacijama i cvijećem (Anonim 1919c).

Pa ipak, javne iskaze zadovoljstva izazvane posjetom dodatno je rapslamsala činjenica da je orkestar nakon samostalnog nastupa održanog 20. maja 1919. godine u Oficirskom domu pred publikom sačinjenom od vojne i političke elite⁴, odlučio prirediti još jedan istup u javnosti, ovaj put sa Srpskim kulturno-prosvjetnim društvom *Prosvjeta*.⁵ Da će koncert imati

3 Kompletan program koncerta glasio je: Stanislav Binički, *Iz mog zavičaja*; Franc List, *Mađarska rapsodija* br. 2, *Poloneza*; Henrik Vijenjavski, Koncert za violinu i orkestar D-dur, Pablo de Sarasate, *Ciganski napjevi* (Anonim 1919a).

4 Među prisutnima su se nalazili istaknuti pojedinci poput vojvode Stepe Stepanovića i predsjednika Zemaljske vlade gospodina Šole (Anonim 1919b).

5 Osnivanje Srpskog kulturno-prosvjetnog društva *Prosvjeta* rezultat je tendencije akademski obrazovane omladine bosanskohercegovačkih Srba koja se iza 1900. godine počinje aktivirati na planu formiranja srpske inteligencije neovisne o tekućem režimu. Ideja vodilja inteligencije bila je pristupiti stvaranju novog tipa udruživanja na području kulturnog i prosvjetnog života, koje bi bilo zasnovano na stvarnim potrebama i afinitetima domaćeg naroda. Ključni pomak u realizaciji ove ideje desio se u Sarajevu 20. decembra 1901. godine kada je 29 srpskih intelektualaca uputilo molbu Zemaljskoj vladi za osnivanjem društva

naglašeni patriotski karakter najvljivala je već i generalna proba na kojoj je Orkestar Kraljeve garde na prijedlog bosanskohercegovačkog kompozitora i horovođe Srpskog-pravoslavnog crkveno-pjevačkog društva *Sloga*⁶ Ljubomira Bajca⁷ odsvirao objedinjenu verziju tri himne Kraljevine SHS koju je za tu priliku harmonizirao upravo Stanislav Binički (Anonim 1919d). Dodatnu simboliku događaju dala je i činjenica da je Kraljeva garda trebala nastupiti na okupljanju od presudne važnosti za bosanskohercegovačke Srbe – koncertu *Prosvjete*, koji je predstavljao prvu javnu aktivnost Društva nakon završetka Prvog svjetskog rata. O značaju događaja svjedočili su i redovi objavljeni u *Jugoslovenskom listu*: „Poslije pet najtežih i najgorčijih godina u historiji naših zemalja, sinoć je naša kulturna institucija ‘Prosvjeta’ ponovo objavila našem narodu da je njezin rad opet otpočeo u punom zamahu i dostojno oslobođenja naše države“ (Anonim 1919e). Nadasve uspjeti koncert održan je u prepunoj sali Društvenog doma 22. maja 1919. godine, a repertoar koji je podrazumijevao Stanislava Biničkog, Petra Iljiča Čajkovskog [Пётр Ильич Чайковский], Franju Vilhara-Kalskog, Aleksandra Andrejeviča Arhangelskog [Александр Андреевич Архангельский] i Stevana Mokranjca doprinijeo je kvaliteti umjetničke strane događaja. Povrh svega, podatak da su uz Kraljevu gardu na čelu s Biničkim nastupili

Prosvjeta. Vlada se potpisnicima molbe ubrzo obratila sa afirmativnim odgovorom koji je uslijedio 27. jula 1902. godine. Od momenta osnivanja pa do 1914. godine, kada rad Društva biva obustavljen radi izbijanja Prvog svjetskog rata, *Prosvjeta* je bila jedan od glavnih organizatora kulturnih, muzičkih i dobrotvornih dešavanja realiziranih u austrougarskom Sarajevu (Pačuka 2014a).

6 Srpsko-pravoslavno crkveno-pjevačko društvo *Sloga* osnovano je u Sarajevu 1888. godine. Iako se obavezalo da će imati isključivo muzički djelokrug radinosti *Sloga* već od samog početka, kroz svoju djelatnost, nastoji izvršavati prosvjetiteljsku i obrazovnu funkciju, te se pored učenja nota mnogi članovi podučavaju u čitanju i pisanju. Tako je u okvirima *Sloge* nezvanično otvoren i prvi analfabetski tečaj pod vodstvom Koste Travnja – jednog od najznačajnijih horovođa Društva koji je članove naizmjenično podučavao u pisanju, čitanju i pjevanju. Uz sve pobrojano članovima se obezbjeđivala čitaonica, materijalna pa čak i ljekarska pomoć. Broj članova rastao je iz dana u dan tako da je od prvobitna 53 pjevača (35 muških i 18 ženskih) Društvo u pojedinim periodima dosegalo brojku od preko 500 članova, od kojih se 95 nalazilo u pjevačkim redovima (Arhiv Bosne i Hercegovine, Fond Zemaljska vlada Sarajevo, Pravila srpsko-pravoslavnog crkveno-pjevačkog društva *Sloge* u Sarajevu, 1913, šifra 18/269)

7 Ljubomir Bajac rođen je u Mostaru 31. jula 1890. godine. Veliku gimnaziju završava u Sarajevu 1910. godine. Tokom šk. 1910/11. pohađa Muzičku akademiju u Beču (nauka o hramoniji), a zatim na Carskoj akademiji u Budimpešti od 1911–1913. i kompoziciju. U Sarajevu od 1914–1917. djeluje u svojstvu dirigenta Srpskog-pravoslavnog crkveno-pjevačkog društva *Sloga* s kojim postiže znatne rezultate, a na datoj funkciji uz kraće prekidne ostaje sve do 1932. godine. U periodu između dva svjetska rata ostvaruje bogatu pedagošku i umjetničku djelatnost svrstavajući se u jednu od vodećih ličnosti muzičkog života Bosne i Hercegovine (Arhiv Bosne i Hercegovine, Službeni dosijei službenika Zemaljske vlade I 1878–1918, Ljubomir Bajac, K18).

i domaći umjetnici poput Ljubomira Bajca i pjevačkog društva *Sloga* bio je razlog više za afirmativnu recepciju istog.⁸

Uspješnoj posjeti Kraljeve garde i Biničkog Sarajevu tokom 1919. godine nije doprinosila isključivo pozitivna društveno-politička klima, nego i činjenica da je Binički godinama uživao stanovitu popularnost u krugovima domaćeg stanovništva – tačnije lokalnih pjevačkih i kulturnih društava, pa su njegova djela bila sastavni dio programa ne samo srpskih pjevačkih društava poput sarajevske *Sloge*, nego i Jevrejskog pjevačkog društva *La Lira*⁹, te Radničkog-pjevačkog-tamburaškog društva *Proleter*.¹⁰ Naime, sačuvani programi i plakati iz austrougarskog perioda ukazuju da je Binički bio jedan od najčešćih muzičkih odabira iz reda srpskih kompozitora, a tome su dokaz zabave *Proleter*a, na kojima je muzika Biničkog bila nezaobilazna (Ilustracija 1, str. 156).

S druge strane, stvaralački opus Biničkog bio je cijenjen i u redovima kompozitora koji su radili i djelovali u BiH, a među kojima se isticao i František Mačejovski, čija je zaostavština danas pohranjena u Historijskom arhivu Sarajevo. Naime, zaostavština otkriva prepise Biničkijevih kompozicija, ali i štampanih partitura koje je izvodila *Sloga* – čiji je Mačejovski bio dugogodišnji horovođa. Tako se u ostavštini nalazi niz Biničkijevih djela, koje je Mačejovski prepisao, očigledno pokušavajući proučiti umjetnikov kompozicioni stil, čije je elemente nerijetko aplicirao i na vlastite, najčešće horske muzičke uradke.¹¹

8 Program koncerta glasio je: Stevan Mokranjac, VII rukovet; Aleksandar Andrejević Arhangeljski, *Gospode usliši*; Franjo Vilhar-Kalski, *Kam i Mrtva ljubav*; Stanislav Binički, *Srpske pjesme*; Petar Iljič Čajkovski, *Svečana uvertira 1812* (Anonim 1919e).

9 Španjolsko-jevrejsko pjevačko društvo *La Lira* dobilo je odobrenje za rad i potvrdu statuta od Zemljske vlade 8. oktobra 1900. godine. Svrha i cilj rada bilo je njegovanje muzike, pjevanja i druževnosti i to bez političkih uplitanja. Dijapazon društvenog rada obuhvaćao je priređivanje javnih muzičkih i pjevačkih zabava te poučnih predstava, ali i rada muzičke škole u svrhu muzičkog osposobljavanja članova društva. Društvo je imalo namjeru nastupati na vjerskim i ostalim svečanostima, kako u dobrotvorne tako i u svrhu lične blagajne. Jedan od ciljeva bilo je i formiranje čitaonice koja bi okupljala, emancipirala, educirala i kultivirala društvene članove. Nekoliko mjeseci nakon odobrenja društvenih pravila, u martu 1901, u sarajevskom Društvenom domu održana je i prva osnivačka svečanost koja je bila od velikog značaja za jevrejski dio bosanskohercegovačke populacije (Arhiv Bosne i Hercegovine, Zajedničko ministarstvo finansija, 1900, br. 10745/B41900; Pinto 1931).

10 Zemaljska vlada je 08. decembra 1908. godine zvanično odobrila rad Radničkog-pjevačkog-tamburaškog društva *Proleter*. Prema statularnim odrednicama fokus *Proleterovog* rada nije imao nacionalnu ili političku podlogu, nego je u potpunosti bio usmjeren na kulturnu emancipaciju i prosvjetljivanje radničkog sloja bosanskohercegovačkog stanovništva, bez razlike na vjersku ili nacionalnu pripadnost (Arhiv Bosne i Hercegovine, Fond društva, Statut).

11 U zaostavštini Františka Mačejovskog nalaze se prepisi sljedećih Biničkijevih kompozicija: *Na uranku*, *Duet Stanke i Radeta* za glas i klavir, *Jorgovan grana procvala* za glas i klavir, *Po polju je kiša* za glas i klavir, Liturgija za mješoviti hor, *Oče naš* za mješoviti hor, *Divna noći* za mješoviti hor, *Kujem dušu* za muški hor, *U kolu* za mješoviti hor, *Hej, nek planu srca mlada* za mješoviti hor, *Seljančice* za mješoviti hor, *Rodna pjesma* za mješoviti hor (Historijski arhiv Sarajevo, Porodični i lični fondovi, Mačejovski Franjo-Sarajevo, sign. O-FM-18, kutija br. 8 i 13).

Obzirom na izrečeno, može se konstatirati da se gostovanje Kraljeve garde i Stanislava Biničkog na koncertnom podijumu Sarajeva gotovo savršeno uklapalo u tadašnje političke, ali i prilike kulturnog i muzičkog života koji je u prvim poslijeratnim godinama ovisio upravo o radu i djelovanju amaterskih ansambala. Međutim, ukoliko se želimo osvrnuti na sarajevska gostovanja Petra Stojanovića, tu se zapaža stanovita promjena koja se prevashodno odnosi na način njegove percepcije u javnosti, kao i činjenicu da je u Sarajevu u roku od nekoliko godina došlo do znatne promjene kulturne klime, koja se sada sve više okretala ka profesionalnoj muzičkoj djelatnosti stavljajući lagano u drugi plan rad amaterskih društava, ali i ideje protkane potrebom za isticanjem nacionalnih sadržaja. Primjećuje se da je javnost Stojanovića prvenstveno promatra kroz vizuru njegovih umjetničkih sposobnosti, a ističe se i podatak da za razliku od Biničkog ima priliku nastupati sa eminentnim profesionalnim umjetnicima, poput pijaniste Klemensa Menšika¹² te novoosnovanom Sarajevskom filharmonijom. Naime, zabilježeno je da Stojanović posjećuje Sarajevo u više navrata i to 1922, 1924. te 1931. godine, a njegovi koncerti su se odlikovali visokom dozom profesionalizma koja se ogledala kako u odabiru programa tako i u samom načinu interpretacije. S druge strane, kada je riječ o recepciji Stojanovića u periodičnoj štampi – koji u Sarajevo dolazi svega nekoliko godina nakon Biničkog, evidentno je da su napisi o proslavljenom srpskom umjetniku bili mahom fokusirani na njegov umjetnički talenat. Zašto je to tako, odgovor bi se mogao potražiti u smirivanju političkih tenzija i polaganom okretanju ka društvenom, ekonomskom i kulturnom prosperitetu, zaboravu na ratni period 1914–1918, ali i činjenici da se u Sarajevu po prvi puta otvaraju profesionalne muzičke institucije. Prva je svakako bila Oblasna muzička škola (1920)¹³, a potom i Sarajevska filharmonija – zvanično osnovana 1923. godine. Osnivanje institucija predstavljalo je polaznu tačku za govor o ozbiljnim institucionaliziranim, sistematičnim i profesionalnim oblicima bavljenja muzikom – što je bio kalup u koji se Stojanović itekako uklapao. Došavši u Sarajevo u začecima njegovog profesionalnog muzičkog razvoja Stojanović nastupa na četvrtoj po redu matineji Sarajevske filharmonije, održanoj 3. decembra 1922. godine i to uz klavirsku pratnju

12 Klemens Menšik (1890–1971) rođen je u Beču. Završio je gimnaziju u Tešinu gdje je 1910. godine položio ispit zrelosti. U Sarajevo je s porodicom (supruga i kćer Renata) doselio 1911. godine kao službenik Zemaljske vlade. U oktobru 1924. polagao je učiteljski ispit iz klavira. Menšik je bio izuzetno aktivan u muzičkom životu Sarajeva kao pijanist i korepetitor. Bio je član Kvarteta filharmoničkog udruženja i Sarajevske filharmonije kao solista, korepetitor i timpanista, povremeno član umjetničkog savjeta, član upravnog odbora, arhivar i član izvršnog odbora. Po završetku Drugog svjetskog rata odselio je u Austriju, a zatim SAD, gdje je i umro (Arhiv Bosne i Hercegovine, Ministarstvo Prosvjete, Oblasna muzička škola Sarajevo, 1925–1940).

13 Oblasna muzička škola osnovana je 1. oktobra 1920. godine u Sarajevu. Osnovni cilj djelovanja bio je pripremiti učenike, u muzičkom i tehničkom pogledu, za umjetničku reprodukciju klasičnih i modernih kompozicija. S obzirom da u vrijeme osnivanja škole u Sarajevu nije postojala niti jedna visokoškolska muzička institucija, polaznici su većinom bili učenici srednjih škola. Po završetku Oblasne muzičke škole učenici su mogli nastaviti školovanje na konzervatoriju tj. muzičkoj akademiji (Hadžić 2012).

pijaniste Klemensa Menšika (Ilustracija 2, str. 157). Za tu priliku izvodi atraktivan i primamljiv program na kome se našlo i njegovo djelo *Fantazija iz Vojvodine*.¹⁴

Inače, za koncerte Stojanovića vladalo je znatno interesovanje, o čemu svjedoči podatak da je tokom posjete 6. aprila 1924. godine, kada je nastupio u *Imperijal* kinu sa Klemensom Menšikom, dvorana bila puna, a „još jedno 30 osoba pred vratima – jadni kažnjenici, – koji su došli opet deset minuta poslije jedanaest sati. Pravedna kazna za njih“.¹⁵ Za tu priliku violinista je izveo zahtjevnija djela poput Betovenove [Ludwig van Beethoven] *Krojcerove sonate* [Krautzer sonate], kao i vlastiti *Scherzo u starom stilu*.¹⁶ O ugledu koji je uživao u umjetničkim krugovima govori informacija da Stojanović dobiva priliku sa orkestrom Filharmonije te kolegom Menšikom zatvoriti koncertnu sezonu 1930/31, nastupivši u Oficirskom domu 22. marta 1931. godine (Ilustracija 3, str. 158). Umjetnički odabir srpskog violiniste ovaj put bio je Koncert za violinu op. 26, g-mol Maksa Bruha [Max Bruch], ali i neizostavna vlastita ostvarenja, *Serenada* i *Souvenir de Sombor*, koje je publika popratila sa ovacijama, a kritika ispratila pohvalama fokusirajući se na njegovu visprenu i dotjeranu interpretaciju proizašlu iz neprikosnovenog talenta.

Umjesto zaključka

Možemo konstatirati da je slučaj gostovanja Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića bio nadasve inspirativan za promišljanje o tome kako različiti uslovi muzičkog života i društveno-politička atmosfera, u kojima su se umjetnici našli u razmaku od samo nekoliko godina, mogu utjecati na njihovu percepciju i recepciju u javnosti. Premda prihvaćena na koncertnom podijumu, kako od publike tako i kritike, za bosanskohercegovačko stanovništvo data gostovanja imala su različitu svrhu i značaj. Biničkijevo gostovanje na čelu s Kraljevom gardom činilo se potvrdom nacionalnog identiteta, a samim tim i idealnom prilikom za učvršćivanje već postojećih veza sa Srbijom. S druge strane, usljed smirivanja ratnih rana te razvijanja prilika muzičkog života Sarajeva, gostovanje Stojanovića prvenstveno je promatrano kroz prizmu umjetničkog dostignuća, kao i umjetnikovog doprinosa muzičkoj sceni glavnog grada BiH, dok je nacionalni značaj gostovanja opravdano ostao u drugom planu.

14 Kompletan program koncerta glasio je: Ludvig van Betoven, Sonata za klavir i violinu op. 12 br. 3, Es-dur; Petar Stojanović, *Fantazija iz Vojvodine*; Jene Hubaj [Jenő Hubay], *Đavolski ples*; Franc List, Rapsodija br. 9 *Le Carnaval de Pesth* i Feliks Mendelson Bartoldi [Felix Mendelssohn Bartholdy], Koncert za violinu i orkestar op. 64, e-mol (Ibid).

15 Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH, Album – spomenica Sarajevske filharmonije, B. n. (1924) „Sarajevska filharmonija. IX. Koncerat naše filharmonije“.

16 Isto.



POZIV

VESELU ZABAVU

SA IGRANKOM

koju priregjuje radničko - pjevačko - tamburaško društvo
»PROLETER«

u subotu 4. decembra 1909. u prostorijama „RADNIČKOG DOMA“
Terezija ulica broj 11 sa slijedećim biranim rasporedom:

1. * * * Radnički pozdrav, pjeva zbor „Proleter“.
2. * * * Predavanje filozofa Smetenića, deklamira drug Gjanić.
3. Eisenhut: „Spas Brodara“ pjeva zbor „Proleter“.
4. * * * Sloboda štampe, deklamuje * * *
5. Binički: „Cuješ dušo“, pjeva zbor „Proleter“.

Zborom ravna drug Gjanić.

MIR ILI OKOVE.

Vesela igra u 1 činu. S francijskog preveo J. Romanić.

L I C A:

Gjaro pl. Grgić, major u miru	drug S. Lacina.
Gabrijeła, njegova mlagja sestra	drugarica Lj. Sertić.
Haidić, kapetan	drug Oj. Salaj.

PERO TAMBURICA.

Šaljiva igra u 1 činu s pjevanjem. Napisao Angeljko Tomertin.

L I C A:

Marko Glavanović	drug J. Probojčević.
Kata, žena mu	drugarica Lj. Zečević.
Marića, kći im	J. Kovačević.
Ivo Zabarić	drug F. Kreizl.
Pero Draganović	L. Atlas.
Matan, prijatelj Perini	Stj. Veres.
Tomko, šegrt	N. Goreta.
	N. Kurtović.

Zbiva se u nekoj maloj varošici.

◎ ◎ ◎ ◎ ◎ IGRANKA. ◎ ◎ ◎ ◎ ◎

Igre po rasporedu. Kolovogje imaju se prijaviti kod druga Čičića Gjule.

Šaljiva pošta, bitka sa koriandolima i serpentinama.

Ulazne cijene: Za drugove 40 hel., za drugarice 30 hel.
 Za nečlanove 80 hel.

**Podupirajući članovi pjevačkog društva imaju ulaz besplatan samo
uz iskaz članske potvrde.**

Početak u 8 sati na večer.

Dobrovoljni prilozii u korist radničkog lista primaju se sa zahvalnošću.

Zabava traje do 4 sata u jutro.


Naklada društva „Proleter“ u Sarajevu. Štamparija R. J. Savića, Sarajevo.

Ilustracija 1. Poziv na Veselu zabavu Radničkog-pjevačkog-tamburaškog društva Proleter iz 1909. godine (Historijski arhiv Sarajevo, Zbirka plakata, bez signature)



Ilustracija 2. Fotografija Petra Stojanovića (Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH, Album-spomenica Sarajevske filharmonije, bez signature)

VIII God. 54 Koncert

SARAJEVSKA  **ФИЛХАРМОНИЈА**

Концертна сезона 1930—1931
IV КОНЦЕРТ

Koncert
PETAR STOJANOVIĆ
virtuoz na violini

u Oficirskom Domu u nedjelju 22. marta 1931.

Распоред:

L. v. Beethoven: Op. 12/1 Sonata D-dur
Allegro con brio
Andante con moto
Rondo-Allegro

P. Stojanović:
Serenada
Souvenir de Sombor

M. Bruch: Op. 26 Koncert g-mol za violinu uz pratnju orkestra
Allegro moderato
Adagio
Allegro energico

Dirigent: **Beluš Jungić** Za klavirom: **Klemens Menšik**

Početak u 11 sati

Hrvatska Tiskara D. D. Sarajevu

Ilustracija 3. Program koncerta sa Sarajevskom filharmonijom, 1931. godina
(Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti Beograd,
Zaostavština Petra Stojanovića, bez signature)

Lista referenci

- Anonim (1890) „Pozorišna družina“, *Sarajevski list* (06. juni 1890): 2.
- Anonim (1893) „Narodno pozorište u Sarajevu“, *Sarajevski list* (30. august 1893): 2.
- Anonim (1905) „Iz pozorišta“, *Sarajevski list* (02. august 1905): 2.
- Anonim (1911) „Akademska pjevačko društvo Obilić“, *Sarajevski list* (30. maj 1911): 3.
- Anonim (1919a) „Veliki koncerat muzike kraljeve garde“, *Narodno jedinstvo* (21. maj 1919): 3.
- Anonim (1919b) „Sa koncerta gardijske glazbe“, *Jugoslavenski list* (22. maj 1919): 3.
- Anonim (1919c) „Koncerat muzike kraljeve garde“, *Jugoslavenski list* (22. maj 1919): 3–4.
- Anonim (1919d) „Generalna proba“, *Narodno jedinstvo* (22. maj 1919): 3.
- Anonim (1919e) „Prosvjetina zabava“, *Narodno jedinstvo* (23. maj 1919): 4.
- Hadžić, Fatima (2012), *Muzički život Sarajeva u periodu između dva svjetska rata (1918–1941)*, neobjavljena doktorska disertacija, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Hadžić, Fatima i Pačuka, Lana (2015) „Matějovský [Mačejovski], František [Franjo]“, u: Deane Root (ur.) *Oxford Music Online. Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002274125> (datum pristupa: 30. maj 2018).
- Pačuka, Lana (2012) „Građansko društvo – nukleus razvoja zapadnoevropske muzičke kulture Bosne i Hercegovine u austrougarskom periodu“, u: Jasmina Talam, Fatima Hadžić i Refik Hodžić (ur.) *Zbornik radova 7. Međunarodnog simpozija Muzika u društvu*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 19–27.
- Pačuka, Lana (2014a) *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)*, neobjavljena doktorska disertacija, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Pačuka, Lana (2014b) „Slava Beograđanima! O gostovanju Beogradskog pevačkog društva u Bosni i Hercegovini 1910“, u: Биљана Милановић (ur.) *Стеван Симојановић Мокрањац (1856–1914). Иносјране концертне турнеје са Београдским њевачким друшћивом*, Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности и Музиколошко друштво Србије, 167–168.
- Pačuka, Lana (2015) „Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)“, *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1: 58–69.
- Pinto, Benjamin (1931), *Spomenica o proslavi 30-godišnjice jevrejskog pjevačkog društva „Lira“ u Sarajevu 1901–1931*, Sarajevo: Odbor Lire.

Arhivski izvori

ARHIV BOSNE I HERCEGOVINE, SARAJEVO

Fond društva

Fond Zemaljska vlada Sarajevo

Ministarstvo Prosvjete

Službeni dosijeji službenika Zemaljske vlade

Zajedničko ministarstvo finansija

BIBLIOTEKA FAKULTETA MUZIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU

Zaostavština Petra Stojanovića

HISTORIJSKI ARHIV SARAJEVO

Porodični i lični fondovi

Zbirka plakata

MUZEJ KNJIŽEVNOSTI I POZORIŠNE UMJETNOSTI BiH U SARAJEVU

Floribella и *Triglav*. Рукописи композиција Петра Стојановића у Библиотеци града Беча

Томас Ајгнер

Библиотека града Беча / Wienbibliothek im Rathaus

Опера *Флорибела* [*Floribella*] спада међу непозната дела српског композитора Петра Стојановића (1877–1957). То није изненађујуће када имамо у виду да дело није никада изведено, а нотни материјал готово да није доступан. Једини нотни запис који Библиотека града Беча [Wienbibliothek im Rathaus] поседује од 1943. године јесте рукопис клавирског извода.¹ Такође, од краја 2016. године, у фонду Библиотеке налази се и рукопис партитуре, мада само првог чина опере.² У Збирци штампаних материјала [Druckschriftensammlung] Библиотеке постоји текст либрета куцан на писањој машини,³ док се аутограф либретисткиње Матилде Шурц [Matilde Schurz] налази у Музичкој збирци Аустријске националне библиотеке [Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek].⁴

Доступни извори пружају врло мало података о Стојановићевом оперском остварењу. У репозиторијуму дигитализованих аустријских

1 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits. Клавирски извод, рукопис. МН-8855.

2 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits. Оркестарска партитура првог чина, рукопис. МН-18430.

3 Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits. Либрето рађен на писањој машини. В-107478.

4 Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von Matilde Schurz. Musik von Peter Stojanovits. Либрето. Аутограф либретисткиње Матилде Шурц [Matilde Schurz]. Mus.Hs.22873.

историјских новина и часописа, електронској бази ANNO,⁵ не постоји ниједна референца која би упутила на оперу. Тиме је само датирање дела отежано. Датум његовог настанка не може се сазнати ни из примарних извора. У савременој музичколексикографској литератури опера се не помиње, па у том контексту прилично изненађује једна белешка у осмом издању *Музичкој лексикона* [*Musiklexikon*] Хуга Римана [Hugo Riemann] из 1916. године. Наиме, у јединици о Стојановићу, у списку композиција помињу се „мађарска опера *Tigar* [*Der Tiger*] (1905, Будимпешта, једночина, комична) и *Флорибела* (двочина опера)“ (Riemann 1929: 1084).

Уз чињеницу да Флорибела никако не може бити названа мађарском опером, недостаје датум настанка композиције. Упркос томе, међутим, може се одредити шири временски период настанка опере – између датума премијере опере *Tigar* до предаје рукописа *Музичкој лексикона* у штампу, дакле између 1905. и 1915. године.

У Стојановићевој заоставштини у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду постоји рукопис партитуре „Ballabrile“ из *Флорибеле*.⁶ Према рукописној белешци, нумера је написана 1908. године у Грефенбергу, бањи у некадашњој аустријској Шлезизи (данас Lázně Jeseník). У програму бањске капеле Грефенберг-Фрајвалдауер [Gräfenberg-Freiwaldauer Kurkapelle], који је приложен партитури, стоји запис: „Јутро 19./8. 1908“. Нумера „Ballabrile“ – која под тим именом не постоји ни у партитури ни у клавирском изводу *Флорибеле* – намењена је, највероватније, сценском плесу (Tempo di Valse) у оквиру великог ансамбла у седмој сцени другог чина опере.

Детаљније податке о настанку опере пружају рукописи нотног материјала који се чувају у Библиотеци града Беча, иако они, како је већ речено, нису датирани. Наиме, у оба рукописа назначена је адреса композитора. У случају партитуре то је Lustkandlgasse 37 (Илустрација 1, стр. 168); у клавирском изводу стоји Rudolfnergasse 1, док је претходна адреса, Lustkandlgasse, прецртана, али ипак читљива (Илустрација 2, стр. 169). Према Бечком адресару за дате године, Стојановић је између 1905. и 1911. становао у Lustkandlgasse, током 1913. и 1914. у Florianigasse 60 у осмом округу, а од 1915. до 1931. године у Fridlgasse 45 у деветнаестом округу Беча. За 1912. годину нема података, али су у вези с датирањем дела занимљиве наредне чињенице.

Према белешкама из новина (Аноним 1911а, 1911б, 1911в), Стојановић је 1911. године отворио „Специјализовану школу за више образовање у свирању виолине“ [Spezialschule für höhere Ausbildung im Violinspiel]. Пријаве је требало слати на провизорну адресу Rudolfnergasse 1, исту ону коју

5 <http://anno.onb.ac.at/anno-suche#searchMode=complex&dateMode=period&from=1>

6 Факултет музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. Peter Stojanovits, „Ballabrile“ aus der Oper „Floribella“. Оркестарска партитура, рукопис, 1908. Прилог: Programm der Gräfenberg-Freiwaldauer Kurkapelle („Vormittag 19./8.1908“). STOJA.P-26 78.089.62..

је композитор записао у партитури опере *Флорибела*. Настава је требало да започне у октобру 1911. године у Florianigasse 60, где је, према Бечком адресару за 1913, композитор тада становао. Сходно томе, Стојановић је могао током само неколико месеци 1911. године да станује у Rudolfinergasse. Рукопис клавирског извода морао је бити написан током селидбе у поменутој улици. Партитура је, највероватније, настала непосредно пре тога.

У партитури се могу уочити два, а у клавирском изводу три различита рукописа преписивача, од којих је један преписивао и партитуру. Дакле, постоје укупно четири различита рукописа, што у случају преписивања једног дела указује на велику журбу. Поред тога, на једном месту у петој сцени првог чина унета је црвеним мастилом алтернативна варијанта текста, како у књижици либрета (Илустрација 3, стр. 170), тако и у клавирском изводу и партитури.

С обзиром на чињеницу да клавирски извод потиче из архива Бечке националне опере [Wiener Volksoper], могуће је да је у овој оперској кући било планирано извођење дела. Такође, партитура је чувана у архиву издавачке куће *Доблинјер* [Doblinger], којој је Стојановић поверио промоцију својих дела, па се вероватно размишљало и о публиковању *Floribelle*.

Није могуће сасвим поуздано објаснити због чега ни извођење ни објављивање опере нису остварени, будући да о *Флорибели* нису остале никакве изјаве или сведочанства ни композитора нити из издавачке куће или Националне опере.⁷ Стога нам једино преостају хипотезе. Извођење опере је, разумљиво, могло бити одложено само уколико је поставка опере претходно била планирана; *Доблинјер* иначе не би рачунао на финансијске издатке око приређивања, да плана о извођењу није било.

Директор Националне опере, Рајнер Зимонс [Rainer Simons], задужен за савремену оперу, био је увек спреман на преузимање ризика. Несумњиво је да је и мишљење музичког директора било веома важно, али је на том положају било неколико промена у овом периоду. На крају сезоне 1910/1911, Александер Землински [Alexander Zemlinsky], који је вероватно одлучио да опера *Флорибела* буде прихваћена, напушта ово место и замењује га Паул Отенхајмер [Paul Ottenheimer]. Од сезоне 1912/13. музички директор Националне опере био је Карл Аудерит [Karl Auerieth]. Они су могли да стекну другачије мишљење о *Флорибели* у односу на Землинског.

Разлог због којег је одлучено да се опера не постави свакако није био повезан с њеном музиком. Он се могао односити на сиже и драматуршку поставку дела. Радња опере одвија се у једном имагинарном селу у близини баварског места Оберамергау, познатог по извођењу пасијских комада. Стругар Кнап уверава градоначелника и становнике села да његов витешки комад *Floribella oder Die Eisenschmelz im Felsental* изабере за извођење као својеврсну конкуренцију пасијским комадима из Оберамергауа. За

7 Писана информација Мартина Симе [Martin Sima] (*Доблинјер*) од 25. октобра 2017. године, односно информација добијена у телефонском разговору с Феликсом Брачетком [Felix Brachetka] (Национална опера) од 30. октобра 2017. године.

то је требало да се преуреди један амбар и изгради театар, као и да се код лимара Ханеса обезбеди осветљење помоћу (опасно запаљиво!) ацетилена. За насловну улогу интересује се Цили, која се садистички понаша према штићенику градоначелника. Међутим, изабрана је Врони, допадљива кћерка градоначелника. У њу је тајно заљубљен Ханес, а у њега се заљубљује Цили, која се истовремено допада младом земљораднику Штофелу. Она се свети за своје двоструко понижење, те уверава Штофела да украде ацетилен и да запали импровизовано позориште. Као што је и планирала, прво је оптужен Ханес пре него што је читава ситуација разјашњена. И овога пута, међутим, добро је на крају награђено, а зло кажњено: Цили губи живот у пожару, а Врони прихвата Ханесову наклоност.

Витешка драма *Floribella oder Die Eisenschmelz im Felsenthale* првобитно је била народни комад [Volksstück] из тиролско-баварске области. Тај комад изведен је 1895. године у Киферсфелдену (Renk 1895). Судићи барем према наслову, минхенска списатељица Ема Хаусхофер-Мерк [Emma Haushofer-Merk, 1854–1925] била је инспирисана истоименом приповетком, у којој је поменути комад имао улогу представе у представи. Да ли је ауторка преузела и део садржаја, било из народног комада или из приповетке, није могуће утврдити, с обзиром на то да није пронађен текст њеног дела.

Хаусхофер-Мерк објављивала је своје романе и приповетке током осамдесетих и деведесетих година 19. века, углавном у немачким и аустријским часописима. Њена *Флорибела* требало би да је настала пре 1902, јер примарни извори Стојановићеве опере наводе „Е. Мерк“ као ауторку текстуалне основе, што је претходило њеном прихватању двоструког презимена по удаји за економисту, политичара и песника Макса Хаусхофера [Max Haushofer] 1902. године. Њена дела прожета су баварским колоритом; као борац за женска права „она је увек изнова обрађивала односе мушкарца и жене, улогу и ‘права’ жене. За њено приповедање карактеристична је психолошка перспектива“ (Richardson [2016]).

Највећи део њеног текста у либрету Матилде Шурц [Matilde Schurz, 1868–?] из Прага изостављен је у корист продубљеније карактеризације ликова. Међутим, основну слабост комада чини предвидљивост тока радње. Већ после прве сцене расплет је јасно назначен, те моменат изненађења у потпуности недостаје. Да ли је ова околност превладала у одлуци дирекције Бечке националне опере да дело не прихвати, не може се тврдити из данашње перспективе.

Могуће је да је поменута одлука била повезана с чињеницом да је управо 1911. године либрето Леа Штајна [Leo Stein] и Лудвига Хелера [Ludwig Heller], под насловом *Oberamtagau*, био предат доњаоустријском дворском краљевском одбору за цензуру, надлежном за Беч.⁸ Вероватно

8 Niederösterreichisches Landesarchiv, St. Pölten. 02. Landesfürstliche und staatliche Verwaltung bis 1945, 02.02. Landesfürstliche u. staatliche Verwaltung 1782–1935/40, 02.02.01. NÖ Regierung und NÖ Statthalterei 1782–1904, 02.02.01.01. Präsidium 1782–1903, 02.02.01.01.05 Theater, Bestand: Theaterzensur (Akten), Stein Leo Walter / Heller

је реч о комедији *Свети Алојзије* [*Der heilige Aloisus*], издатај 1910. године, у којој пасијски комади из Оберамергауа имају значану улогу. Употреба слично третираног елемента у радњи могла је да буде препрека за извођење опере Флорибела.

Наиме, критичар премијерног извођења комада *Свети Алојзије* у Брну приметио је следеће: „Заиста, какво откриће господе Штајна и Хелера! Јер, колико ми је познато, још нико до сада није дошао на идеју да у центар једног сценског дела постави Оберамергау и тамошње пасијске комаде“. Критичар је, потом, релативизовао свој закључак: „Да, има се утисак да је ова тема само дотакнута, али не и исцрпљена“ (V...h. 1912). Тако опера *Флорибела* не само да би изгубила драж новине, већ су њени аутори могли да буду суочени и с оптужбом за плагијат.

Без обзира на то шта је било кључно за одбијање Стојановићеве опере, треба имати у виду да је композитор у то време био врло заузет изградњом своје школе свирања на виолини, упоредо с каријером концертног виолинисте. Истовремено, он је деловао као супервизор Градске музичке школе у Будимпешти. Уз концертирање, педагошки рад и административне дужности, године 1912. објавио је своју *Нову основну школу виолине* [*Neue Elementar-Viollinschule*] у четири књиге, у издању *Доблинера*. За пласирање опере, дакле, није било довољно времена и енергије.

Две године касније започео је Први светски рат и, мада Стојановић није био прогоњен због своје српске националности, садржај *Флорибеле* с мотивом катастрофалног пожара није био примерен датом тренутку. Публика се убрзо после почетка рата окренула ескапистичким комадима, а Стојановић се, следствено томе, посветио оперети. Године 1917, на сцени Карловог театра [Carl-Theater] изведена је његова оперета *Девојка на мансарги* [*Liebchen am Dach*], а 1921. године *Војвода од Рајхштајта* [*Der Herzog von Reichstadt*].

Сва дотадашња дела Петра Стојановића припадају немачком позном романтизму, дакле основном правцу немачко-аустријске музике на пољу композиције. То свакако важи и за оперу *Флорибела*, ослоњену на Вагнерово [Richard Wagner] наслеђе. Поред саме музичке компоненте, карактеристично је и лоцирање радње у немачки простор. Нова оријентација композитора уследила је тек 1924. године, када се Стојановић преселио у Београд, у младу Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. Од тада су јужнословенске теме, како музичке, тако и ванмузичке, постале чешће у његовом стваралаштву.

С новом оријентацијом повезана је оркестарска композиција *Триглав*. Библиотека града Беча поседује недатирани рукопис партитуре непознатог преписивача (Илустрација 4, стр. 171).⁹ Његов потпис на крају рукописа није могуће дешифровати. Рукопис је доспео у Библиотеку 1974. године,

Ludwig, „Oberamergau“, Theater ZA 1911/1480 K 52.

9 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung. Petar Stojanović, V. Triglav. (Der höchste Berg Jugoslaviens). Оркестарска партитура, рукопис. МНс-14122.

као донација композитора и музичког писца Карла Франца Милера [Karl Franz Müller, 1922–1978]. Могуће је да је партитура припадала његовом колеги Леополду Матијасу Валцелу [Leopold Matthias Walzel, 1902–1970], али инвентар не пружа прецизне информације о томе.

Милер је, као композитор, развио посебан тип симфоније који је укључивао фолклорне елементе. Нарочито га је занимала национална музика балканских народа, а особито се интересовао за грчке теме. Валцел је био његов претходник на месту председника Аустријског друштва за савремену музику [Österreichische Gesellschaft für zeitgenössische Musik], а затим и почасни председник ове институције. Одатле вероватно и потиче њихово познанство. Највећи део Валцелове заоставштине већ је 1965. године предат Библиотеци града Беча; извесне његове композиције посебно су занимале Милера, преко кога су и добијене.

Уз наслов партитуре *Триглав*, на немачком језику дописано је у загради, другим рукописом: „највиша планина у Југославији“. Овај додатак нису начинили ни Милер ни Валцел. Поред тога, испред наслова оригиналног рукописа стоји римски број пет. Јасно је, дакле, да је *Триглав* био део циклуса, али којег?

Наслов дела неминовно асоцира на једно од композиторових најпознатијих остварења, симфонијску поему *Сава* из 1935. године, чији се назив односи на реку која извире у подножју планине Триглав. И заиста, обе композиције почињу истом карактеристичном темом. У композицији *Триглав* налази се пасаж са звонима и харфом означен текстом „Večernja zvona na podnožju Triglava“, који је у варијанти на немачком језику, „Abendglocken am Fusse des Triglavs“, написан поменутиим другим рукописом (Илустрација 5, стр. 172). Овај пасаж јавља се у сличној форми и у симфонијској поеми *Сава*.

Упркос музичкој повезаности, *Триглав* и *Сава* свакако нису делови исте композиције. Решење загонетке може се пронаћи у Стојановићевој заоставштини, која се налази на Факултету музичке уметности у Београду, некадашњој Музичкој академији, где је композитор од 1937. предавао виолину. Реч је о неколико рукописа *Горењске свитие* која заслужује нашу пажњу.

Дело поменутог наслова композитор је прво написао за флауту и клавир под опусом број 102, у четири става: „Птице у зору“, „Поточић са брега“, „Пастир чува стоку“ и „Вече“. На партитури је назначен датум, 4. октобар 1948. године.¹⁰

Стојановић је 1954. године радио на преради ове композиције за оркестар под опусом број 128, у којој трећи став носи измењен наслов, „Пастири чувају стадо“, док је у односу на првобитну верзију додат и нови став под насловом „Преко игре до љубави“. Уз партитуру, која није ком-

10 Факулет музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. Petar Stojanović, *Gorenjska svita* op. 102, за флауту и клавир. Аутограф, 4. октобар 1948. STOJA.P-3 788.5..

позиторов аутограф, приложено је 44 појединачне оркестарске деонице.¹¹

Аутограф од 25. јула 1954. године, на којем је назначено чак и тачно време – 11.25 часова – сведочи о замени четвртог става.¹² Наслов става „Вече“ прецртан је, а овај став обухвата странице 46–58 у континуираној пагинацији. Нови, четврти став, „Преко игре до љубави“, следи на страницама 59–85. Пагинација указује на чињеницу да је Стојановић од почетка рада на оркестрацији дела имао у виду проширење од четири става на пет ставова. Остао је веран својој замисли, а потом је четврти став прецртао и првобитни пети поставио на његово место. То се догодило током писања касније додате композиције *Тријлав*, која је у овом рукопису пети став, са засебно пагинираним бројевима страница од 1–30.

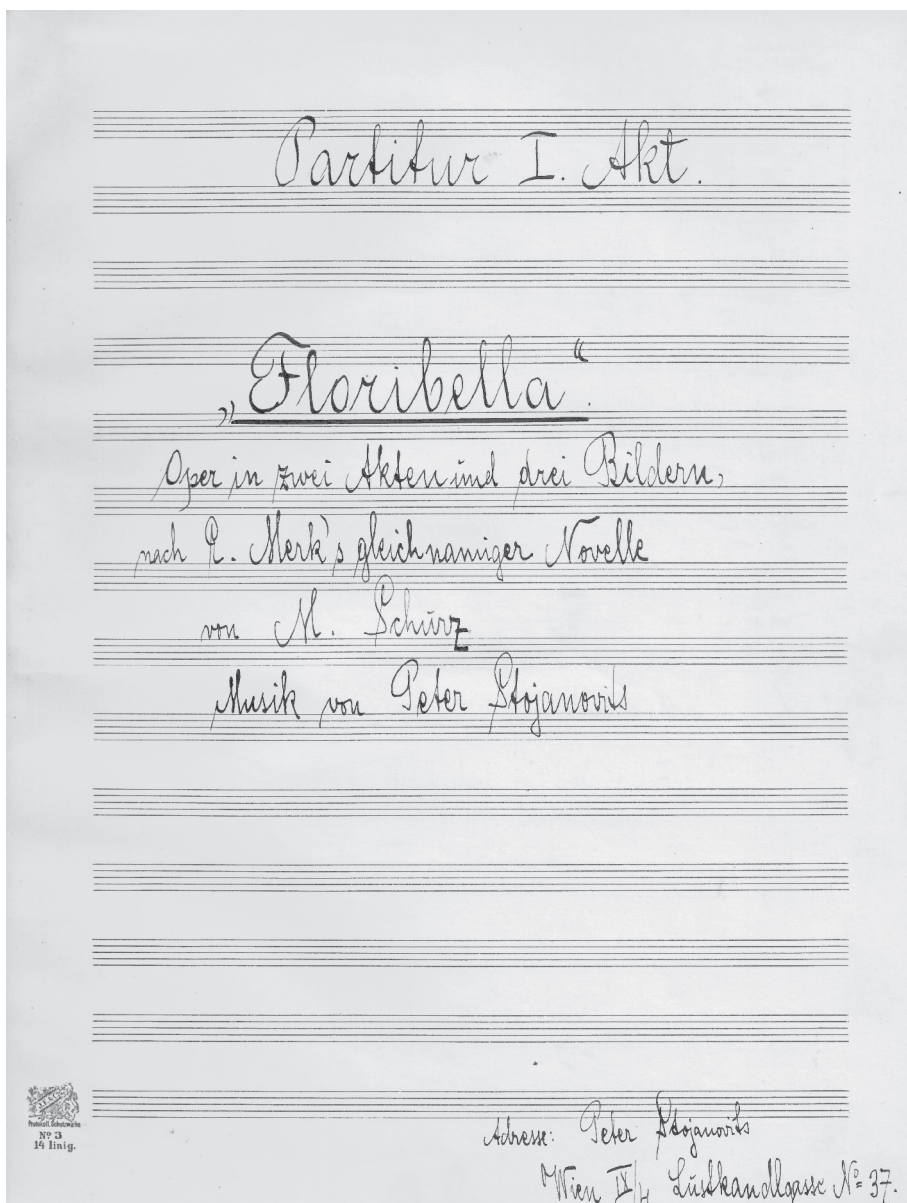
У поменутом препису партитуре и деоница овај став недостаје, па се поставља питање о томе да ли рукопис који се чува у Библиотеци града Беча, са студијским бројевима (односно словима), представља, заправо, допуну тог преписа. У случају потврдног одговора могло би се испитати због чега су два рукописа раздвојена, или зашто није постојала могућност да се они споје. Да ли је композитор на крају искључио *Тријлав*? Да ли је то био разлог због којег су само за прва четири става написане деонице за појединачне инструменте? Да ли постоје деонице *Тријлава*?

Овде би од помоћи били извештаји о извођењима *Горењске свиџе* у оркестарској верзији. Такође, потребно је проучити како су Валцел, а потом и Милер, дошли у посед партитуре *Тријлава* и шта су са њом намеравали да учине. Постоје, дакле, бројна отворена питања, а уколико би овај рад допринео интересовању за даља проучавања композиција о којима је овде била реч, циљ рада био би постигнут.

Превела с немачког Татјана Марковић

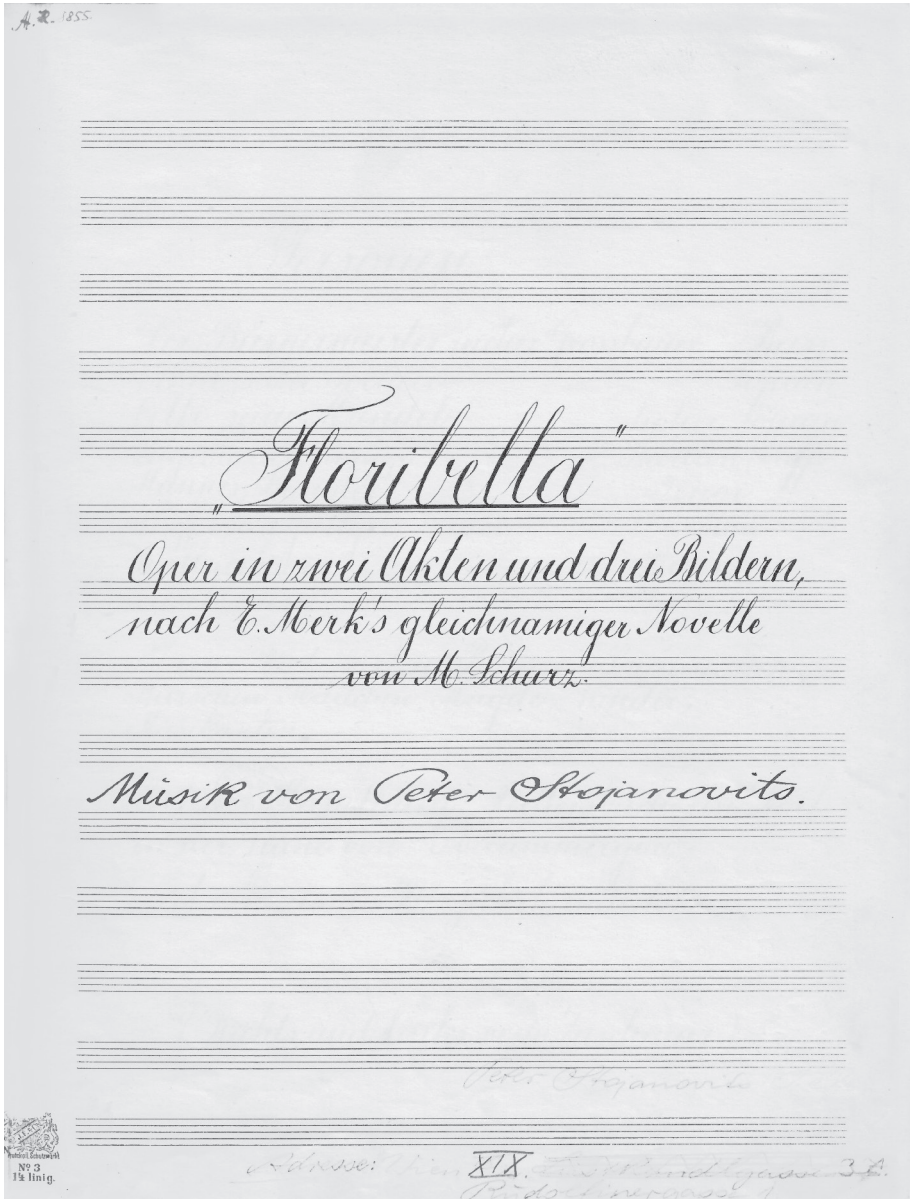
11 Факулет музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. Petar Stojanović, *Gorenjska svita / Slovenische Suite* op. 128, за симфонијски оркестар. Оркестарска партитура и 44 оркестарске деонице, препис 1954. СТОЈА.Р-2 78.089.64.

12 Факулет музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. Petar Stojanović, *Gorenjska svita / Oberslovenische Suite* op. 128, за симфонијски оркестар. Оркестарска партитура, аутограф, 25. јули 1954 у 11:25. СТОЈА.Р-21 78.089.62.



Илустрација 1. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits.

Насловна страна оркестарске партитуре првог чина
(Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus MH-18430)



Илустрација 2. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits.

Насловна страна клавирског извода
(Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus MH-8855)

- 13 -

Bürgermeister: Dort ernten sie Ehren, verdienen viel Geld,
Um Heitersbach ist es dann glänzend bestellt.
Heitersbach wird ein berühmter Ort -- !

Bauern am Tisch: (: zustimmend :)

Ja -- , da hat er recht.

Zeiselbauer: (: springt hitzig auf :)

Jetzt bitt' ich um's Wort !

Was ihr da redet ist alles Traum !

Wer setzt sich hinein in den dumpfigen Raum ?

Von uns allein kann's Theater nicht leben,

Woher soll sich also Gewinn ergeben ?

Der Städter zahlt nur die würzige Luft,

Nicht stinkenden Rauch und Petroleumduft.

Bauern: Sehr richtig !

Wallnerbauer: Ja -- , hätten wir ein besseres Licht !

Hannes: (: lebhaft aufspringend :)

Um das liebe Leute, sorgt euch nicht

Das soll für uns kein Hinderniss sein.

Ein besseres Licht, das richt ich euch ein.

Hell leuchtend, hell strahlend,

Ganz herrlich und schön:

Wir beleuchten das Theater

Mit Azetylen !

Bauern: (: stutzig :)

Yzatelen ? Azatelyn ? Aletyzen ?

Was ist denn das ?

Илустрација 3. „Floribella“. Oper in zwei Akten und drei Bildern, nach E. Merk's gleichnamiger Novelle von M. Schurz. Musik von Peter Stojanovits. Либрето, стр. 12 с унетим алтернативним текстом (Druckschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, B-107478)

MH 14122/c

V. TRIGLAV. (Der höchste Berg Jugoslawiens) Petar Stojanović 8

Allegro non troppo

Flauto I-II.
Fl. pic.
Oboi
Corni inglese
Clari in B
Bassclar in B
Fag. I-II

1. 2.
Corni 3-4

1. 2.
Trombi in C 3.

1. 2.
Tromboni 3. e Bassituba

Timpani
Es. di
VI. div.
VI
VI
VII
VIII
IX
X

Handwritten musical score for the first page of the orchestral score for V. Triglav. The score includes parts for Flute I-II, Piccolo Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B, Bass Clarinet in B, Bassoon I-II, Horns 1-2 and 3-4, Trumpets in C 1-2 and 3, Trombones 1-2 and Bass Trombone/Euphonium, and Percussion (Tympani, Snare, Cymbals, and various gongs). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. A circular stamp from the Vienna State Library is visible at the bottom right of the score.

Handwritten musical score for the first page of the orchestral score for V. Triglav. The score includes parts for Flute I-II, Piccolo Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B, Bass Clarinet in B, Bassoon I-II, Horns 1-2 and 3-4, Trumpets in C 1-2 and 3, Trombones 1-2 and Bass Trombone/Euphonium, and Percussion (Tympani, Snare, Cymbals, and various gongs). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. A circular stamp from the Vienna State Library is visible at the bottom right of the score.

MH-Doc. 14122

Илустрација 4. Petar Stojanović, V. Triglav. (Der höchste Berg Jugoslawiens).
Прва страна оркестарске партитуре
(Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung MHc-14122)

Листа референци

- Аноним (2011a) Anzeige, *Neues Wiener Tagblatt* (3. септембар 1911): 61.
Аноним (2011б) Anzeige, *Neues Wiener Tagblatt*, (10. септембар 1911): 70.
Аноним (2011в) Anzeige, *Neues Wiener Tagblatt* (17. септембар 1911): 74.
Renk, A. (1895) „Aus dem Unterland“, Beilage zu den *Innsbrucker Nachrichten* (17. септембар 1895): [17].
Richardson, Ingvild ([2016]) „Emma Haushofer-Merk“. In Literaturportal Bayern / Autorenlexikon, <https://www.literaturportal-bayern.de/autorinnen-autoren?task=lpbauthor.default&pnd=116539801> (приступљено 20. новембра 2017).
Riemann, Hugo (1916) „Stojanovits, Peter Lazar“. In *Musik-Lexikon*. Achte, vollständig umgearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig: Max Hesses Verlag, S. 1084.
V...h., M. (1912) „Brünner Theaterbrief“, *Der Humorist* 2: 3–4.

Архивски извори

NIEDERÖSTERREICHISCHES LANDESARCHIV, САХКТ ПЕЛТЕН

ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK, БЕЧ
Musiksammlung

WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS
Druckschriftensammlung
Musiksammlung

БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Заоставшина Петра Стојановића

Симфонијска поема *Сава* Петра Стојановића – аналитички осврт

Санда Додик
Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Катедра за музичку теорију

Гордана Грујић
Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Катедра за музичку теорију

Српски композитор Петар Стојановић (1877–1957), рођен у Будимпешти, недовољно је познат и признат у музичкој јавности, иако је за живота стекао међународни углед. Као виолиниста, композитор и музички педагог успјешно је дјеловао у Бечу, а од 1924. године у Београду, гдје је додатно разграно своје педагошке активности. По Стојановићевом пресељењу у престоницу новоосноване Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца његова дјела емитована су на Радио Београду и већином ту и премијерно извођена. За симфонијску поему *Сава* оп. 41 добио је награду Друштва пријатеља умјетности *Цвијета Зузорић* 1935. године, а касније, 1937. године, и награду Радио-станице Београд за Концерт за виолину и оркестар бр. 3 (Рибић 2003; *Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић* 2005).

Да је као композитор за живота изазвао пажњу београдске јавности, евидентно је и по бројним концертима посвећеним дјелима овог композитора, од којих се истиче свечани концерт поводом тридесет година умјетничког и композиторског рада Петра Стојановића, који је одржан у Коларчевој задужбини у Београду 1938. године, гдје су изведена и дјела слављеника (2005: 31–32).¹ Такође, поводом његовог седамдесет петог рођендана 1952. године, у Музичкој школи *Спанковић* у Београду изведен је већи број његових дјела,² а годишњица је обиљежена и концертном Београдске филхармоније наредне године у Коларчевој задужбини (Рибић

1 На програму су били: Концерт за виолину и оркестар бр. 1, двије пјесме за мјешовити хор и *Rondo brillant* оп. 53.

2 Клавирске композиције *Дечији кућак* оп.43, *Лујка њлаче*, *Музичка кућица*, Сонатина оп. 94, као и *Песме без речи* за виолину и клавир и *Серенада* за флауту и гудачки оркестар оп. 112.

2003: 168).³ Након Стојановићеве смрти 1957. године у Београду, његова дјела постају много ређе заступљена на концертним и музичкосценским репертоарима. На примјер, до почетка 21. вјека, међу Стојановићевим обимнијим остварењима представљен је Концерт за виолину, клавир и оркестар оп. 110 у извођењу Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд 1993, а 2003. године, поводом 125 година од композиторовог рођења, на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду постављена је оперета *Војвода од Рајхштата* (*Композитор, виолиниста и музички његај* Петар Стојановић 2005: 25–26).

Ипак, веома мали број композиција Петра Стојановића је штампан и извођен, а још мање се писало о овом композитору. Тек је почетком овог вјека истраживана је Стојановићева биографија и формиран је попис његових штампаних дјела и аутографа. Међутим, нема објављених студија о композиционим техникама, хармонском језику и стилским одликама музике Петра Стојановића. Властимир Перичић у својој књизи *Музички ствараоци у Србији* поставио је Стојановићева дјела у средњоевропски позни романтизам „(...) са наглашеном романтичарском емоционалношћу, која најчешће говори кроз гипку, допадљиву мелодiku – katkad salonskog prizvuka.“ Он истиче солидну композициону технику која се огледа „у чврстој, preglednoj arhitektonici velikih formi klasičnog reza, kao i u spretnoj, zvučnoj orkestraciji“ (Perićić 1968: 521). Стана Ђурић-Клајн окарактерисала је Стојановића као романтичара који је био окренут Чајковском [Пётр Ильич Чайковский], Шуберту [Franz Schubert] и Штраусу [Richard Strauss], истичући његово коришћење класичне форме и одличну композициону технику и вјештину у оркестрацији. „Волим полете“, говорио је Петар Стојановић према свједочењу Стане Ђурић-Клајн, „а њих највише налазим код Чајковског; њега од свих композитора највише ценим, не само због полета, него и због усхићујућих мелодија које је изумео“ (према Рибич 2003: 166).

Примјетно је да велики дио Стојановићевог опуса (који садржи преко 130 дјела) чине оркестарске композиције, од којих важно мјесто заузимају два обимна програмска остварења – *Смрт Јунака* и *Сава*. Највише пажње, још за живота Петра Стојановића, изазвала је симфонијска поема програмског карактера под називом *Сава*, која је настала у београдском периоду стваралаштва (1925–1957). Пун назив поеме, *Сава: река уједињених Југословена* оп. 41, одражава његово патриотско опредјељење за југословенство. Стојановић је понекад на крају партитуре биљежио тачан датум, па чак и доба дана када је завршио одређено дјело. Тако на посљедњој страни аутографа симфонијске поеме *Сава* налазимо да је дјело завршено 31. децембра 1934. године.⁴

3 И овај програм обухватио је искључиво Стојановићева дјела: *Четири шире из старих времена* за оркестар, Концерт за виолину и оркестар оп. 78 бр. 5, Концерт за виолину, клавир и оркестар оп. 110 и симфонијску поему *Смрт јунака* оп. 33.

4 Стојановићева композиција у овом раду анализирана је на основу сачуване руко-



Илустрација 1. Симфонијска поема *Сава*, сегмент последње стране аутографа

Дјело је 16. априла 1935. године премијерно извела Београдска филхармонија под управом самог композитора, а нешто раније симфонијска поема *Сава* добила је награду на конкурс Друштва пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*. Премијерно извођење најављено је у дневним листовима *Полићика* и *Правда* (Аноним 1935а; 1935б). Концерт под насловом *Југословенски фестивал* приредило је Удружење *Цвијетиа Зузорић* под високим покровитељством краљице Марије, а изведена су дјела домаћих композитора Славка Остерца (1895–1941), Ладислава Гринског (1904–1941), Миховила Логара (1902–1998), Миленка Живковића (1901–1964) и Петра Стојановића. Београдском филхармонијом дириговали су Стеван Христић, Петар Стојановић и Миленко Живковић.⁵

Сава је инспирисана Сметанином [Bedřich Smetana] *Влшавом*, а у њој је Стојановић осликао сву снагу ријеке у њеном изворишту подно Триглава и разноликост поднебља кроз која пролази (кроз Словенију, Хрватску, Босну и Херцеговину и Србију, које су биле у саставу тадашње Краљевине Југославије), све до њеног улијевања у Дунав у Београду, пријестоници заједничке државе.

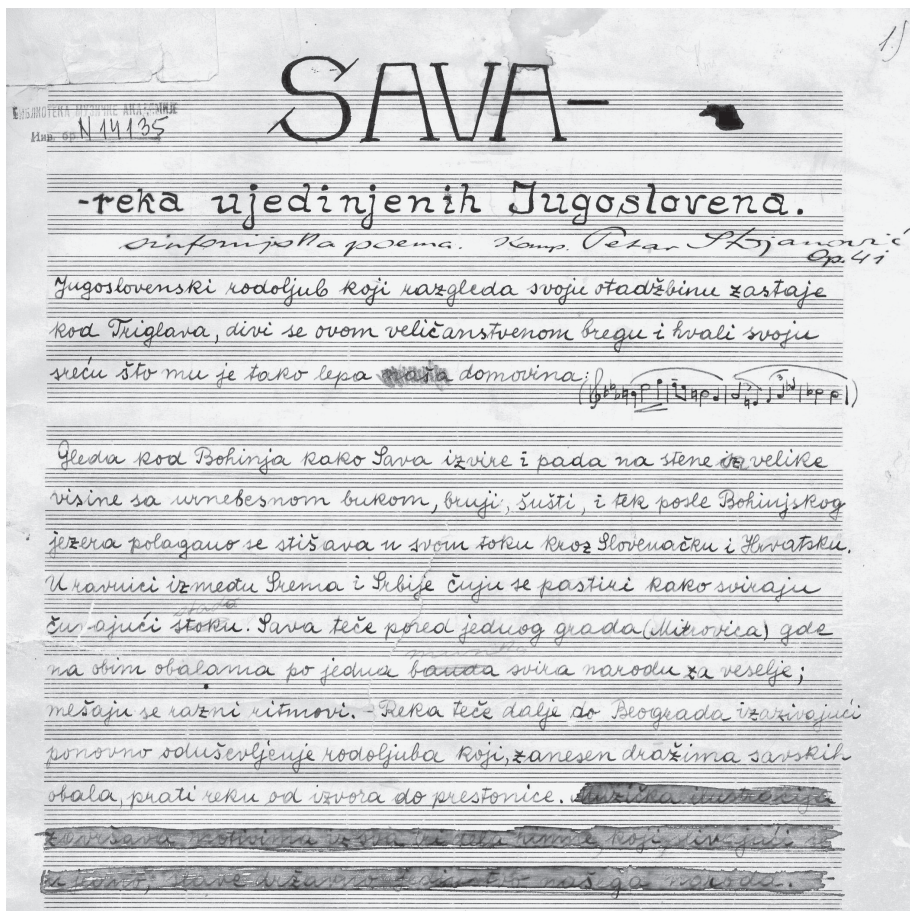
Програмски опис симфонијске поеме *Сава* дао је сам композитор на првој страни аутографа (Илустрација 2):

Југословенски родољуб који разгледа своју отаџбину застаје код Триглава, диви се овом величанственом брегу и хвали своју срећу што му је тако лепа (*наша*) домовина. Гледа код Бохиња како Сава изви-ре и пада на стене (*из*)/са велике висине са урнебесном буком, бруји, шушти, и тек после Бохињског језера полагаано се стишава у свом току кроз Словеначку и Хрватску. У равници између Срема и Србије чују се пастири како свирају чувајући стадо (*сџоку*). Сава тече поред јед-

писне партитуре самог аутора (Библиотека Факултета музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. *Sava – reka uјedinjenih Jugoslavena. Simfonijska poema*. Komp. Petar Stojanović. Op 41. Аутограф, 1934, 72 стр. СТОЈА.Р-13 78.089.62).

⁵ Симфонијска поема *Сава* изведена је и на концерту Београдске филхармоније 1937. године у Београду, и још у два наврата 1954. године (Рибих 2003: 167–168).

ног града (Митровица) гдје на овим обалама по једна музика/ (банда) свира народу за весеље; мешају се разни ритмови. Река тече даље до Београда изазивајући поновно одушевљење родољуба који, занесен дражима савских обала, прати реку од извора до престонице. Музичка илустрација завршава мојимима из сва три дела химне, који сливајући се у једно, славе државно јединство нашега народа.



Илустрација 2. Стојановићев програмски опис симфонијске поеме *Sava*, прва страна аутографа партитуре

Примјетно је да постоје накнадне измјене у датом цитату из аутографа, које су у наводу означене курзивом ради лакшег праћења. Видно је да је сам Стојановић (рукопис је исти) накнадно плавом бојом исправио текст граматички и стилски на неколико мјеста, те је примарно написане ријечи *сјока* и *банда* замјенио са *сјаго* и *музика*, а предлог *из* је замјењен адекватнијим предлогом *са*. Посебну пажњу привлачи последња реченица

из наведеног аутографа која је прецртана зеленом бојом. Како се ова боја више нигдје не појављује у коректурама и биљешкама унутар партитуре, поставља се питање да ли је то урадио сам Стојановић или неко други. Поуздан одговор се тешко може дати, али би он могао да се крије и у претходно прецртаној ријечи *наша*. Изостанак присвојне замјенице *наша* увелико мијења смисао реченице, те закључујемо да родољуб разгледа своју отаџбину, лијепу домовину, али без идеалистичких конотација, нашу домовину, што би нагласило личне идеолошке ставове самог композитора. Уколико је Стојановић уносио корекције, одлучио је да не пренаглашава идеологију јединства државе и народа, већ да музика говори за себе тако што се у коди јављају цитати химни сва три народа – Срба, Хрвата и Словенаца.

Сликовит програмски садржај, праћен је једнако богатим и сликовитим музичким описом ријеке. Дјело садржи осам тема које програмски описују ток ријеке Саве од Триглава, гдје се више засебних рјечица слијева и формира ријеку Саву,⁶ па све до уласка ријеке у Београд. Програмност је утицала и на формалну концепцију дјела, те можемо констатовати да је симфонијска поема *Сава* слободније конципиран сонатни облик, који је редефинисан и подређен програмском садржају дјела (Табела 1, стр. 180).

Основни идејни концепт сонатног облика читава се у могућности сегментирања музичког тока на три сложенија дијела, од којих трећи дио представља скраћену репризу првог одсјека. Постојање репризе и тродијелност формалног обрасца оставља нам као оквирни концепт сонатни облик, који иначе подноси највише различитих девијација у својој конструици. Те девијације су овдје веома изражене усљед велике потребе да се, прије свега, сликовито озвучи задана програмност дјела. Сонатни облик је сачувао тематске односе одсјека, с тим да садржи више споредних и епизодних тема. Поред прве теме (*шема Пајриотије*) и друге теме (*шема Саве*) у експозицији се налазе и уводна тема *код Триглава*, као и мирна тема коју је композитор у аутографу насловио синтагмом „сплавови певају“ на мјесту завршне групе, а коју бисмо могли окарактерисати и као тему унутар групе друге теме. Реприза је тематски досљедна и садржи краћу појаву прве и друге теме (*шема Пајриотије* и *шема Саве*) и коду. Развојни дио је сложеније концепције, те поред рада с материјалима тема презентованих у експозицији, доноси и четири нова, фолклорно обојена музичка материјала: *Пасијирску шему 1 (сјаго)*, *Пасијирску шему 2 (фрулаш)*, теме *Народно весеље 1 (валцер)* и *Народно весеље 2 (коло)*. Ови музички материјали имају улогу епизодних тема унутар сонатног облика.⁷

6 Сава Бохињка извире из Бохињског језера на сјеверозападу Словеније подно Триглава и спајањем са Савом Долинком формира ријеку Саву.

7 Тему *Пајриотије* Стојановић је издвојио и евидентирао у рукопису, као и *шему Саве*. Теме *Сплавови певају* и *Под Триглавом* у овом раду су добиле назив у складу с програмским описима композитора на датим мјестима у партитури, док су остале теме – *Пасијирска шема 1 (сјаго)*, *Пасијирска шема 2 (фрулаш)*, *Народно весеље 1 (валцер)* и *Народно весеље 2 (коло)* – добиле назив у складу с програмским описом и карактером датих тема.

Табела 1. Приказ формалног концепта симфонијске поеме Сава

ЕКСПОЗИЦИЈА 1–106			
увод	прва тема	мост	друга тема
1–25	26–48	49–63	64–78
код Триглава	тема Патриоте	код Триглава	тема Саве
<i>Найреј засијава славе</i>			
ЕКСПОЗИЦИЈА 1–106		РАЗВОЈНИ ДИО 107–263	
прелаз (РД)	завршна група	централни одсјек - прва етапа	
79–94	95–106	107–123	124–141
тема Саве	тема Сплавови пјевају	тема Патриоте	тема Сплавови пјевају
<i>Найреј засијава славе</i>			тема Саве
<i>(Лијејџа наша домовино)</i>			
РАЗВОЈНИ ДИО 107–263			
централни одсјек - друга етапа, епизодне теме			
141–180	181–215	215–224	225–242
Пастирска тема 1	Пастирска тема 2	Народно весеље 1	Народно весеље 2
(стадо)	(фрулаш)	(валцер)	(коло)
РАЗВОЈНИ ДИО 107–263		РЕПРИЗА 264–310	
завршни одсјек	прва тема	друга тема	кода
243–263	264–279	280–289	289–310
Народно весеље 1 (валцер)	тема Патриоте	тема Саве	тема Патриоте
тема Сплавови пјевају			
тема Саве			
			<i>Боже љравде</i>
			<i>Лијејџа наша домовино</i>
			<i>Найреј засијава славе</i>

С аспекта тоналног плана, сонатни облик доживљава значајнија одступања од устаљених тоналних односа. Прва тема је у це-молу, како у експозицији, тако и у репризи, док је друга тема у ха-молу и Бе-дуру/ге-молу. Тонални план друге теме полази од ха-мола: умјесто очекиване паралеле јавља се висока медијанта доминанте, те преко Бе-дура доспијева до ге-мола, што у односу на тоналитет прве теме представља тоналитет молске доминанте. За почетак друге теме у репризи одабран је поларно удаљени фис-мол, уз честе смјене тоналитета у даљем току. Иако је у односу на основни це-мол у репризи друга тема тонално још удаљенија – што репризи даје дозу динамизације – евидентно је да се веома брзо успоставља доминантни педал це-мола на којем завршава друга тема, те се на тај начин донекле успоставља и очекивано тонално помирење двију тема у репризи.

Епизодне, фолклорно обојене теме у развојном дијелу молске су, а фолклорни елемент истакнут је примјеном балканског мола у њиховој основи. *Пасџирска тема 1 (сџаго)* и *Пасџирска тема 2 (фрулаш)* су у балканском еф-молу, затим теме *Народној весеља 1 (валцер)* и *Народној весеља 2 (коло)* у терцно удаљеним тоналитетима, балканском ге-молу и балканском е-молу. Стојановић је наводно ријетко користио фолклорне елементе, али ипак и Перичић констатује да у појединим познијим дјелима „(...) можемо наћи на дискретан привук фолклорних мотива, што сведочи о жељи аутора да се што тежње сроди са етничком средином из које је водио порекло“ (Peričić 1968: 521).

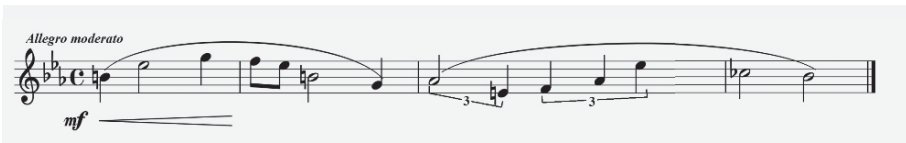
Почетни енергични материјал описује планину Триглав, подно које извиру рјечице које формирају ријеку Саву. Овај материјал је у улози увода и проналазимо га још на мјесту моста у експозицији. У даљем току симфонијске поеме он се више не јавља: увод се не понавља, а мост је у репризи изостављен, те стога овај материјал не добија значај да бисмо га у формалном погледу прогласили темом.

Примјер 1. Под Триглавом, т. 1–10

Тоналитет молске доминанте, ге-мол, доноси уводни материјал, а експозиција почиње це-молу, док је крај „освијетљен“ дурском бојом истоименог тоналитета, Це-дура. Почетак је тонално замагљен појавом акорада из субдоминантне сфере (II, s), који садрже и алтерације: трозвук на II ступњу ге-мола *a-ce-es* садржи и алтерацију, снижен II ступањ *ac*, те се у акорду јављају љествични II ступањ и алтеровани II ступањ, истовремено чинећи акорд *a-ce-es-ac*. По истом принципу Стојановић употребљава алтерације и у оквиру акорда на IV ступњу. Додатно, хармонској нестабилности и замагљивању тоналитета доприноси и појава педала на VI ступњу ге-мола.

У мелодијском погледу, евидентно је да је музички материјал Триглава изграђен од фигурираних пасажа, а има и лучну форму, која већ самим ортографским изгледом мелодије асоцира на врхове планине. Како се Триглав географски налази у Словенији, евидентан је и кратак цитат химне Словеније из тог времена, *Найреј засјава славе*, која се јавља у уводу (т. 18–25), али и касније, у мосту (т. 79–85).

Главна тема, која има најзначајнију улогу у изградњи симфонијске поеме *Сава*, јесте *шема Патриоте*, која се јавља као прва тема сонатног облика. Сам композитор Петар Стојановић ставио се у улогу наратора – родољуба, патриоте који разгада отаџбину, пратећи ток Саве. Стога је управо тема која презентује патриоту као наратора и заузела главну улогу у изградњи форме, као прва тема.



Примјер 2. Тема Патриоте, т. 26–29

Тема Патриоте је у це-молу, и као таква јавља се и у репризи. Повратак на наратора којег представља дата тема евидентан је још и на почетку развојног дијела, као и на крају композиције, у коди. Мелодијска линија теме одвија се у це-молу, али, као и у претходном примјеру, без јасних функционалних асоцијација: избјегнути су дурски и молски трозвуци који би могли да асоцирају на функционалне тоналне застанке и каденцирајуће процесе, уз појаву умањених и прекомјерних трозвука (често насталих као производ алтерација). Значајнија улога у конструисању вертикале дата је четворозвучима, али уз наглашено изостављање великог дурског четворозвука који би функционално асоцирао на доминанту.

Сличан принцип Стојановић користи и при изградњи друге теме – *шеме Саве*. Ова тема почиње у ха-молу, те уз бројне модулације и без дефинисаних граница, достиже и до удаљених тоналитета, еф-мола, Це-дура, и напосљетку и Бе-дура у којем се јавља наредна тема. *Тема Саве* има већу примјену од претходне *шеме Патриоте*: јавља се у више одсјека

унутар развојног дијела. Она се одликује широко постављеном мелодијом, која је хармонизована четворозвучима на VII и II ступњу.

Примјер 3. а) Тема Саве, т. 64–65; б) Тема Сплавови пјевају
и мотив водених капи, т. 95–96

У теми *Силавови њјевају* Стојановић је избјегао све хармонске елементе који функционално одређују Бе-дур, па остаје нејасно да ли је дата тема у Бе-дуру или паралелном ге-молу. Мелодија почиње и завршава тоном *ie*, уз пратњу *мојива водених кайи* који такође остаје тонално неодређен (*ie-ge-a-це*). С обзиром на то да су иницијалис и финалис мелодије на тону *ie*, а вертикала не даје јасније функционалне и тоналне одреднице, склони смо рећи да се ова тема одвија у еолском модусу ин *ie*. Тема остаје споредног карактера и не јавља се у репризи, иако можемо констатовати њену употребу унутар развојног дијела.

Посебну пажњу привлаче фолклорно обојене теме које се јављају у функцији епизодних тематских материјала унутар развојног дијела. Све четири фолкорно обојене теме које Стојановић користи – двије пастирске теме и двије теме народног весеља, у основи садрже балкански мол (Примјер 4, стр. 184).

Наратор патриота прати широки ток ријеке Саве и на њеним обалама слуша пјесму сплавара (тема *Силавови њјевају*) и пјесму пастира која има архаичан призвук. С нешто већом тежњом за илустративношћу, Стојановић у оквиру обе варијанте *иасџирске шеме* користи и клепетуше које осликавају стада која пастир чува свирајући фрулу. Овај изразито натуралистички осмишљен музички ток са звуком клепетуша доноси богату ритмизацију четири тона (*еф-ie-бе-це*). Овај мотив веома је сличан мотиву водених капи који се јавља у склопу теме *Силавови њјевају*. У ритмичком погледу, *мојив водених кайи* је монохрон, у пулсу четвртина, асоцирајући на ток воде, док је мотив који се везује за стадо оваца на ливадама поред Саве ритмички знатно разноврснији. Ипак, у мелодијском погледу, сличност је и више него очигледна: *мојив водених кайи* грађен

The image shows five staves of musical notation, labeled a through e. Staff a is in C major, 2/4 time, starting with a piano (*pp*) dynamic. Staff b is in E-flat major, 2/4 time, also starting with *pp*. Staff c is in E-flat major, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and marked *ad libitum*. Staff d is in D major, 3/4 time, marked *Allegretto*. Staff e is in D major, 2/4 time, marked *mf*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

Примјер 4. а) Пастирска тема 1 (стадо), т. 145–148; б) Пастирска тема 2 (фрулаш), т. 149–152; т. 165–166; в) Народно весеље 1 (валцер), т. 185–188; г) Народно весеље 2 (коло), т. 215–218

је од четири тона, *ie-a-ce-de*, и представља транспозицију мелодијске основе *Пастирске теме 1 (стадо) (ef-ie-be-ц)*. Са хармонског аспекта, овај акорд асоцира на квинтакорд који умјесто терце акорда има доњу и горњу секунду. Такође, ту је и неизбежна асоцијација на фолклор, јер је у питању интервал квинте чијим тоновима су додате велике секунде. Стога бисмо могли закључити да се ради о акордским склоповима који асоцирају на фолклорну музику, јер потенцирају велику секунду у свом саставу.

Исти мотив Стојановић користи и при даљој изградњи варијанте *Пастирске теме 2 (фрулаш)*, те и фрулашу додјељује мелодију изграђену на истој мелодијској основи. Поменути мотив транспонован је за кварту наниже *ce-de-ef-ie*, и другачије је ритмизован. У даљем току пастирских тема, фразе које доносе клепетуше (имитирајући стада оваца) смјењују се у дијалогу с мелодијом фрулаша – пастира, која постаје све богатија, и љествично дефинисана у балканском еф-молу.

Наредне двије фолклорно обојене теме такође у основи садрже балкански мол и осликавају народно весеље. Наратор прати ток ријеке Саве и на обалама поред Митровице чује два народна весеља. Једна мелодија,

у балканском е-молу и трочетвртинској мјери, изразито је играчког карактера попут валцера, док је наредна, у балканском ге-молу и мјери *alla breve*, по карактеру блиска колу. Након излагања ових тема јавља се одсјек који доноси њихово истовремено звучање (т. 225–242), осликавајући



Примјер 5. Истовремено звучање теме Народна весеље 1 (валцер) и теме Народна весеље 2 (коло), т. 225–230

мијешање звукова два народна весеља која наратор као посматрач чује на обалама Саве.

Како обе теме звуче истовремено, долази до настајања полиритмије: тема *Народно весеље 2 (коло)* остала је у мјери *alla breve*, док је тема *Народно весеље 1 (валцер)* такође задржала свој трочетвртински ритам, с тим да је сада записана у такту *alla breve*, те се мелодијски акценти не поклапају с акцентима дате мјере. Теме задржавају и исти однос међу тоналитетима, који је у размаку мале терце. У претходном излагању тема кола била је у балканском е-молу, а тема валцера у балканском ге-молу. Сада су теме у балканском бе-молу и балканском ге-молу, који због истовременог звучања доводе до појаве битоналности.⁸

Посебну пажњу привлачи појава материјала химни трију народа (Срба, Хрвата и Словенаца) у коди. То су *Боже њравде*, *Лијеја наша домовино* и *Најреј засјава славе*, које су заједно, управо овим редослиједом чиниле химну Краљевине Југославије.⁹ Појаву материјала словеначке химне налазимо већ у уводу и нешто касије у мосту, заједно с темом *код Трилава*. Стојановић на тај начин звучно употпуњује слику о мјесту изворишта ријеке Саве. Пратећи програмски садржај композиције примјећује се да нешто касније, у прелазу пред завршном групом, постоји и појава

8 У аутографу, испод програмског описа композиције, Стојановић је нагласио да ће његов оркестар сједити у неубичајеном распореду наспрам диригента, те ће стога у тренутку извођења ове нумере бити подјељен на лијеву и десну страну од диригента, и то тако да постоји избалансиран омјер у звуку инструменталних група (дрвених дувача, лимених дувача, гудача и удараљки). На тај начин Стојановић је подијелио оркестар на два оркестра, која у развојном дијелу истовремено свирају славоначки валцер и сремско коло у битоналном звуку. Тачна подјела инструмената на стране гласи: лијева страна од диригента – пиколо, флауте, обое, енглески рог, хорне, тимпани, чинеле, прве виолине, виолончела и контрабаси; десна страна од диригента – кларинети, бас кларинет, фаготи, контрафагот, трубе, тромбони, бас туба, велики добош са чинелама, тамбурин, друге виолине и виоле.

9 Службено, ова химна никада није проглашена званичном химном Краљевине Југославије.

материјала хрватске химне *Лијеја наша домовино*, а коју је композитор накнадно прецртао као непотребан четворотактни музички сегмент (након т. 93). Материјал српске химне *Боже љравде* први пут се јавља у коди (т. 283), уз појаву аугментације мотива (т. 285) у тренутку наступа химне *Лијеја наша домовино*. Веома брзо слиједи и фугато излагање химне *Најреј засијава славе* (т. 287) и варијантни фугато (т. 289). Како је Стојановић и навео у програмском опису, све три химне сједињују се у једно, представљајући јединство државе и народа, што у музичком току уочавамо као спој трију химни у завршници композиције (т. 300).

Појава већег броја тема (укупно осам) и мотива који осликавају поједине програмске садржаје, утицала је и на сложенију концепцију сонатног облика, који се у великој мјери прилагодио програмској садржини дјела, док је хармонски језик изразито позноромантичарски, уз јасну примјену асоцијација на музички фолклор. Иако је Петар Стојановић у својим композицијама ријетко користио фолклорне елементе, у симфонијској поеми *Сава* они су присутни у значајној мјери: модалне мелодијске линије, балкански мол, секундни односи у вертикалним склоповима и имитирање звука народних инструмената. Тежња за илустративним осликавањем садржаја веома је изражена и у *Пасијирској шџеми 1 (сџаго)* која се одликује звуком клепетуша, челесте (т. 57–67), харфе и ксилофона (т. 95–106). Сликовито дочаравајућу сам ток ријеке Саве, хроматски покрети у мелодији, пасажи и фигуре, доводе до занемаривања тоналне функционалности акорада, који се јављају у изразито експресивном виду, а све с циљем што пластичнијег осликавања програмског садржаја.

Од обимног стваралачког опуса Петра Стојановића, највише пажње, још за његовог живота, изазвала је симфонијска поема *Сава*. Пун назив поеме, *Сава: река уједињених Југословена* оп. 41, одражава његово патриотско опредјељење за југословенство.

Сликовит програмски садржај, праћен је једнако богатим и сликовитим музичким описом ријеке. Дјело садржи осам тема које програмски описују ток ријеке Саве од Триглава, гдје се више засебних рјечица слијева и формира ријеку Саву, па све до уласка ријеке у Београд. Програмност је утицала и на формалну концепцију дјела, те можемо констатовати да је симфонијска поема *Сава* слободније конципиран сонатни облик, који је редефинисан и подређен програмском садржају дјела. Сонатни облик је сачувао тематске односе одсјека, с тим да садржи више споредних и епизодних тема. Поред прве теме (*шџема Паијриошје*) и друге теме (*шџема Саве*) у експозицији се налазе и уводна *шџема код Триглава*, и мирна тема коју је сам композитор у аутографу насловио са „сплавови пјевају“ на мјесту завршне групе, коју бисмо могли окарактерисати и као тему унутар групе друге теме. Реприза садржи краћу појаву прве и друге теме (*шџема Паијриошје* и *шџема Саве*) и завршну коду. Развојни дио сложеније

је концепције, те поред рада с материјалима четири теме презентоване у експозицији, доноси и три нове, фолклорно обојене, теме: *Пасџирска шема 1 (сџаго)*, *Пасџирска шема 1 (сџаго)*, *Пасџирска шема 2 (фрулаш)*, *Народно весеље 1 (валцер)*, *Народно весеље 2 (коло)*, које имају улогу епизодних тема унутар сонатног облика. Епизодне, фолклорно обојене теме молске су у развојном дијелу, а фолклорни елемент истакнут је примјеном балканског мола у њиховој основи. С нешто већом потребом за пластичним осликавањем садржаја, Стојановић у оквиру *Пасџирске шеме 1 (сџаго)* користи и народне инструменте, као нпр. клепетуше које осликавају стада која пастир чува свирајући фрулу.

Листа референци

Аноним (1935а) „Концерти“, *Политика* (16. април 1935): 18.

Аноним (1935б) „Концерти и забаве“, *Правда* (16. април 1935): 14.

Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић / Petar Stojanović zeneszerző, hegedűművész és zenepedagógus (2005) Саставио Петар Ластих; стручни сарадник Даница Петровић / Összeállította Lásztity Péró; szakmai tanácsadó Danica Petrović, Будимпешта: Српска самоуправа у Будимпешти, Задужбина Јакова Игњатовића.

Peričić, Vlastimir (1968) *Muzički stvaraoци и Србији*, Београд: Prosveta.

Рибић, Романа (2003) „Стваралачка ризница Петра Стојановића (1877–1957)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28–29: 161–185.

Архивски извори

Библиотека Факултета музичке уметности у БЕОГРАДУ
Заоставштина Петра Стојановића

Концерт за виолину и оркестар број 2 у Ге-дуру Петра Стојановића – уклапање српске музике у стилске каноне европског позног романтизма

Срђан Тепарић

Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Катедра за музичку теорију

У целокупном, иначе мало истраженом стваралаштву Петра Стојановића, композиције писане за виолину заузимају истакнуто место, што не изненађује будући да је реч о композитору који је био и извођач – виолиниста. Стојановић је дипломирао виолину код Јенеа Хубаја [Jenő Hubay] на Конзерваторијуму у Будимпешти. Потом је, закључно с 1904. годином, уз највише награде и признања на Конзерваторијуму у Бечу стекао још три дипломе: из виолине код Јакоба Грина [Jacob Grün], из композиције код Роберта Фукса [Robert Fucks] и драмске композиције код Рихарда Хојбергера [Richard Heuberger] (Цветковић 2006: 309). Из досадашњих истраживања Стојановићевог стваралаштва значајно је издвојити следећи закључак о стилском усмерењу овог аутора:

Подједнако дистанциран и од бечког експресионизма и од различитих варијанти националног стила са којима се сусрео у српској музици, Стојановић је током читаве стваралачке каријере остао веран позноромантичарском стилском опредељењу (Исто: 310).

Анализа Концерта за виолину и оркестар бр. 2 у Ге-дуру требало би да покаже да Стојановић не одступа од уобичајених норми везаних за историјску епоху романтизма, како је већ наведено у претходном цитату. У том смислу, одабрано дело сматрамо парадигматичним.

Концерт је посвећен чувеном виолинисту Јану Кубелику [Jan Kubelík] који га је премијерно извео у Прагу, 5. фебруара 1916. године. У новије време, дело је поново изведено 7. априла 2017. године у Београду. Извођачи су били виолинисткиња Мирјана Нешковић и Београдска филхармонија, а дириговао је јапански диригент Еиџи Оуе [Eiji Oue]. Велики допринос поновном откривању овог остварења дала је композиторка Мирјана Живковић. Она је 2016. године реконструисала партитуру која је коришћена и у овом раду (Stojanović 2016).

Наведено дело припада првом периоду Стојановићевог стваралаштва. Наиме, композиторски опус овог аутора временски се сагледава у оквиру “бечког периода”, од 1904. до 1924. и “београдског”, од 1925. до 1957. године (Рибих 2003: 162; Маринковић 2008: 463). У суштини, стилски се ове две етапе готово не разликују, па тако подела више говори о контекстима у којима је Стојановић живео и стварао него о стилским променама у његовом стваралачком раду.

Концепција троставачног циклуса Концерта за виолину и оркестар бр. 2 показује да се ово дело не издваја од типичних канона везаних за романтичарске виолинске концерте, какве су, рецимо, компоновали Макс Брух [Max Bruch], Јан Сибелијус [Jean Sibelius] или Јоханес Брамс [Johannes Brahms]. Први став доноси упечатљиву и лако памтљиву експозицију, као и наглашену употребу лирике, уз типично комбиновање с пасторалом. Назнака модалне мелодије или кретање паралелних терци могли би да укажу на утицај националних школа. Лирски други став по карактеру је патетичан и кантабилан, док завршни поседује наглашен играчки метар (*alla breve*) и захтева виртуозост извођача, подсећајући својим почетним тактовима на почетак финалног става Брамсовог Концерта за виолину. У Стојановићевом Концерту нема ни примеса локалног фолклора, нити тадашњих савремених праваца попут импресионизма или експресионизма. У смислу актуелности, Стојановић је најдаље отишао у повременим, густо оркестрираним штраусовским сегментима, који су, истина, у Концерту веома ретки. Преглед који следи заснован је на формалној анализи дела, кроз коју ће бити истакнуте најважније стилске црте сва три става Стојановићевог Концерта.

Форму првог става чини сонатни облик. На излагање тематског материјала у оркестру (т. 1–18) надовезује се наступ солисте (т. 38–50), те тако појава дводелности (a, a_1) указује на клицу развојности типичне за романтизам. Код оваквог вида изградње тематског материјала у Стојановићевим концертима, Бранкица Хинцак напомиње да се може говорити о маниру дуетирања: „Prije svega, Stojanović sprovodi ‘duetiranje’ u sklopu prostora prve teme. Na primjer, u slučajevima njene kompleksne građe, u smislu dvodjelne pjesme, orkestar je nosilac prvog, a solista drugog djela“ (Hincak 1985: 9). Форма овог става чини се развојном у знатној мери. Појавом обрнуте репризе умањен је утисак репризности, па самим тим и симетрије на коју сонатни облик иначе упућује. Репризи у основном тоналитету, Ге-дуру (од т. 308), претходи појава лажне репризе (т. 292), која се логично надовезује на претходни музички ток. Потпуно смирење и типична романтичарска трансценденција назначени су додатком коралне фактуре непромењеној лирској првој теми у репризи (т. 340–356).

Први став Стојановићевог Концерта започиње упечатљивим мотивом, што је уобичајено за концертантну музику 19. века. Узмах с акордом доминанте, тоника на јаком тактовом делу и повратак на доминанту, носе у себи најбазичније особине тоналности. Према концепцијским замислима става, обе главне теме су лирске. Дотицање паралелног мола у мелодијском, али и хармонском кретању у току прве теме (т. 42–43),

могло би да упути на најшире могуће везе с фолклором. Фолклорни модел није конкретан, већ је универзалан и показује, заправо, како се фолклор замишља у делу једног репрезентативног романтичара, у овом случају Петра Стојановића. Стога и упечатљиво мелодијско кретање само у најширем смислу указује на пентатонику: иза скока *це-фис*, следи мелодијско кретање *е-це-ха-фис*, с енхармонском модулацијом из е-мола у основни Ге-дур (т. 42–43) (Пример 1, стр. 196).

Друга тема доноси лирско–пасторалну атмосферу. Могло би се говорити о традиционалном романтичарском бегу у природу уз обавезан лирски угођај. На пасторални карактер утиче мелодијско кретање паралелних терци, као и прожимање дура с паралелним молем (Де-дур, ха-мол), које је било присутно и у првој теми. Као што је чест случај у романтизму, лирика је праћена периодичном структуром (прва реченица т. 83–99, друга реченица, т. 99–114), као и изразито истакнутом мелодијом уз пратњу која подсећа на лид. Пасторални ефекат сасвим је конвенционално подвучен у другој реченици, појавом теме у инструменталној деоници хорне.

Поједине хармонске ситуације такође су типичне за концертантну музику европског романтизма. На пример, напетост и позноромантичарски штимунг настају кроз третман хармоније у својеврсном прелазу од оркестарске ка солистичкој експозицији (т. 10–18). На подлози разложеног, повишеног другог ступња Ге-дура (тремоло виолончела и контрабаса), долази до смене прекомерних трозвука, *це-е-ѝис-е-ѝе*, *а-ѝис-е-ис*, *де-фис-аис*, *ѝе-ха-ѝис*, у инструменталним деоницама прве и друге виолине, што ствара поље изузетне напетости. Наставак следи у виду излагања хармонских склопова који упућују на хроматски тоналитет (задржични хроматски тонови испред акорада доминанте и субдоминанте, т. 15–16). Овим се постиже врло ефектан прелаз ка поновном излагању почетног тематског материјала. Међутим, исти материјал, уз низање прекомерних трозвука, изложен је и у развојном делу (т. 158–164). Из претходног дијатонског Де-дура, долази до скретања у ес-мол (т. 158), који бива третиран хроматски. Ова тонална област остаје непотврђена и представљена је уз низање прекомерних трозвука *ѝес-бе-ѝе*, *ѝес-ес-ѝе*, *ас-ѝе-е*, *еф-а-ѝес*, *бе-ѝе-фис*, овога пута у оквиру много гушћег фактурног ткања него у претходној ситуацији. У оба случаја, могли бисмо да говоримо о позноромантичарском хармонском „сурвавању“, док у другом случају, *tutti* оркестар уз пригушени тон хорни (*gestopfter*) упућује на типично штраусовску оркестрацију.

Као и први став, лагани, други став, такође је изграђен као развојна форма. Да овај принцип развојности представља и својеврсну стилску одредницу, потврђују речи Бранкице Хинцак које се односе на лагане ставове Стојановићевих концерата: „Najviše romantičarskog sadržano je u onim ‘slobodno’ oblikovanim A и B cjelinama – odnosno“, како наводи ауторка, типичан је „postupak izgradnje određene formalne cjeline putem razrađivanja jedne или više motivskih jedinica“ (Hincak 1985: 29).

Став започиње мелодијом меланхоличног карактера у ха-молу (Пример 2, стр. 197–198). Формални образац песме прелазног типа конципи-

ран је тако да достизање репризе представља динамички врхунац целог става (т. 85). Мелодија у једном детаљу указује на модалност, јер цео став започиње силазним покретом од почетног тона природног седмог ступња ха-мола! Поново се као стилска црта јавља елемент фолклора истакнут у минималним оквирима: поменути тон је, наиме, уочљив само у мелодијском кретању и већ у следећем кораку долази до појаве „праве“ вођице у вертикали (т. 3). Таласести мелодијски покрети последица су тренутно достигнутих тачака успона и падова које никада нису дефинитивне. Због ванакордских тонова и вертикалне хроматике, упечатљива мелодијска линија може да се перципира као „широка“. Особине мелодија у Стојановићевим концертима, које уочавамо и у одликама мелодијских покрета у овом ставу, чине део стилских карактеристика стваралаштва овог композитора:

У досадашњем дефинисању стилских координата Стојановићевог стваралаштва постоје усаглашени ставови – истиче се његово добро познавање композиционе технике, прегледна архитектоника класичних форми, изражајна средства позног романтизма, од којих се нарочито издваја гипка, наглашено емотивна мелодија и експресивна функција хармонског језика (Цветковић 2016: 310).

У смислу метафоричког утискивања садржаја, у овом случају осећања меланхолије, наведена мелодија заиста би могла да се окарактерише као изразито експресивна.

Једна од главних наративних стратегија у композицијама Петра Стојановића јесте развојност, излагање садржаја без понављања, те су тако и репризни одсеци увек измењени у односу на њихово првобитно излагање. Поменута почетна мелодијска линија другог става репризира се кроз звучање целокупног оркестарског апарата, па је њен метафорички потенцијал још више наглашен. Хармонски потенцијал на појединим местима поново указује на позноромантичарска хармонска средства. У коди, на педалу тонике ха-мола, у деоници соло виолине, на растојањима долази до разлагања субмедијанте (*fis-ha-gis*, т. 126–127), медијанте (*gis-fis-gis-aus*, т. 131) и лидијског квинтакорда (енхармонски записан као *be-de-ef*, т. 134).

Трећи став писан је у форми сонатног ронда. Карактерише га играчки карактер, типичан за концертантна дела романтизма. Штавише, почетна тема с појавом паралелних терци у вишим позицијама виолине, подсећа на почетак финалног става Брамсовог Концерта за виолину, који такође носи ознаку *Allegro*. Да будемо прецизнији, Брамс даје ближе одређење карактера, а његова ознака *Allegro giocoso, ma non troppo vivace* могла би се применити и у случају Стојановићевог Концерта. Почетна играчка тема веома је ефектна захваљујући скретничној хроматској фигури на тоници Ге-дура, уз јаке нагласке и уз потенцирање терцних и секстних двозвука (Пример 3, стр. 199–200). За њом следи лирска тема (т. 53–65),

чији наступ доноси највећи контраст на нивоу целог Концерта. У лирској теми остварен је романтичарски штимунг меланхолије, с истакнутом молском мелодијом (ха-мол), обogaћеном хроматским задржицама и терцним двозвучима, с дијатонски конципираном пратњом. Сличне особине садржи и трећа, изразито лирска тема (т. 113–129), која почиње у Е-дуру и наставља у цис-молу (од т. 119).

На основу изложене анализе може се закључити да се сва три става Стојановићевог Концерта у потпуности уклапају у стилске каноне музичког романтизма схваћеног у архетипском смислу.

Година 1916, у којој је Концерт за виолину и оркестар бр. 2 Петра Стојановића премијерно изведен, припада времену транзиције и преламања разнородних стилских искустава у европском музичком контексту. Не треба посебно наглашавати да је романтизам дубоко зашао у 20. век и да су личности попут Рихарда Штрауса [Richard Strauss] или Јана Сибелијуса биле савременици различитих авангардних композитора. Романтизам поменутих аутора, и поред изразите стилске ауре зенита епохе, специфичан је по томе што добија обележја модернизма. Штраусов презрели, хроматизован тонални језик доводи у питање поставку тоналног система који у себи носи читав багаж значењских одредница, почев од средњег века, па све до Штрауса самог. Сибелијусова модалност, у комбинацији с дугачким педалима и најразличитијим врстама архаизације, такође представља искорак у односу на стандарни стилски репертоар романтизма. С друге стране, чини се да би случај анализираниог дела могао да се тумачи пре као *revival* „великих“ концерата музичког романтизма, него као неки специфичан вид његовог исказивања. Стваралаштво Стојановића, који је живео и радио у европским музичким центрима, указује на исказивање оног вида романтизма који неке нације, попут Немаца рецимо, нису пропустиле. Његов Концерт изведен је четири године после Шенбергове [Arnold Schoenberg] композиције *Пјеро месечар* [Pierrot Lunaire] и исте године када и *Пејрушка* [Пејрушка] Стравинског [Игорь Стравинский], и пример је потпуног одсуства било каквог интересовања за савремене стилске токове. Стојановић није био заинтересован ни за редефинисање дотадашњих искустава романтичарске епохе, али ни за фокусирање на музички фолклор, као што је то био случај с његовим савременицима у Србији. Ову чињеницу потврђује и следећи навод:

Naime, kompoziciona djelatnost Petra Stojanovića odvija se izvan 'žarišta' tadašnjih glazbenih zbivanja u Srbiji neovisno o njihovim osnovnim tendencijama: ni stvaranje u duhu nacionalnog izraza, ni praćenje suvremenog glazbenog trenutka (u evropskom značenju 'suvremenosti') nisu mu bili bliski (Hincak 1985: 1).

Тоналитет, форма, начин изградње мелодије и сви други аспекти музичког језика упућују на поимање романтизма као универзалног, чак до те мере да елемената фолклора код Стојановића готово да и нема. Та-

чније речено, има их тек толико да би се дурско-молски контекст зачинио једним тоном, који би евентуално могао да укаже на модус преузет из неког од националних стилова. Таква места, међутим, веома су ретка, и не указују конкретно на неки национални стил. Композитор у овом случају није имао друге претензије него да задовољи укусу шире концертне публике, с којим су његова стилска и естетска мерила очигледно била компатибилна. Исказати виртуозност, нанизати много „лепих“ тема, све то указује на одсуство интересовања за феномен који би у композиторово време био назван оригиналношћу. С данашње тачке гледишта, такви поступци не умањују значај Стојановићеве инвенције, што би, рецимо, могло да се потврди следећим речима Жерара Женета [Gérard Genette], према којима би аутори попут Стојановића коначно добили легитимност какву нису имали у досадашњој историји:

Ono što se može desiti, i što se već desilo, je zastoj pokreta naizменичних еволуција и револуција које одликује историју уметности уопште, и сваке уметности појединачно, бар од ренесансе (међутим ни класична антика, ни средњи век не сведоче о истинском застоју ове врсте). У овом смислу, могао би се замислити долазак једне, евентуално трајне, то јест коначне фазе, у којој би уметници наставили да стварају дела способна да задовоље укусу публике, без икакве видне модификације у стилу или предмету, као што нам се то чини да примећујемо током неких (других) периода у кинеској или египатској уметности (...) (Ženet 2002: 80).

У вези с ближим одређењем улоге Стојановићевог Концерта у историји српске музике, могли бисмо да се послужимо и добро познатом тезом о *антиципираном илауцијату* Пјера Бајара [Pierre Bayard], који ову појаву дефинише као „скривено инспирисање делом неког потоњег писца“ (Baјar 2010: 149). Овај аутор, наиме, прави разлику између класичног и антиципираног плагијата, узимајући за пример наративну схему Волтеровог [Voltaire] списа *Заги* [Zadig], кога према сличности пореди с „млађим“ романима Артура Конана Дојла [Arthur Conan Doyle]. Бајар наводи и да појам антиципираног плагијата дугујемо књижевном покрету *Улу* [Ouvroir de littérature potentielle] који су основали Рејмон Кено [Raymond Queneau] и Франсоа Ле Лионе [François Le Lionnais]. Оваква једна теза примењена на музику заслужила би обимну студију, јер би морао да се реши и методолошки проблем степена измене „млађег“ текста у односу на текст који је створио своје наследнике. Укратко речено, једна детаљна компаративна анализа вероватно би могла да докаже да такозвани велики романтичарски концерти могу да се сматрају антиципираним плагијатима у односу на дела попут анализираног Концерта Петра Стојановића. Концерт би заиста могао да се узме као образац конвенционално третираног романтизма који би као такав тешко могао да се идентификује код јаким индивидуалних фигура, Стојановићевих претходника. Један од Бајарових критеријума за доказивање антиципираног плагијата представља *сличноси* између два

модела, те тако Стојановићев Концерт обилује типичним композиционим стратегијама везаним за романтичарско поимање тоналитета, хармонске функционалности, мелодијских и ритмичких одлика и, уопште, стилских комплекса, и нарочито третмана лирског и пасторалног топоса. С друге стране, осим у случају почетка финалног става, који подсећа на почетак трећег става Брамсовог Концерта за виолину, не би се могло рећи да је било који антиципирани плагијат „позајмио“ одређени сегмент текста из Стојановићевог Концерта, па критеријум *прикривености* између два текста, једног који је пред нама и једног који се, у ствари, тиче низа романтичарских концерата, заиста постоји. Уколико желимо да избегнемо привилеговање утицаја прошлости и да релативизујемо идеју прогреса у уметности, Бајарова поставка нам отвара велике могућности. Разуме се, појам плагијата не би требало користи као вредносну категорију. Он се овде уводи како би се објаснило место композитора у историји српске и светске музике. Иако временски близу, Стојановић је идејно далеко од стилских имитација неокласицизма двадесетих година 20. века, на пример. Његов Концерт може се разумети као прикључивање српске музике европском мејнстриму. Овај композитор, у ствари, припада кругу савременика чије је стваралаштво антиципирано од „великих“ романтичарских претходника. Мало је таквих композитора у српској музици. Романтизам код већине домаћих аутора пре и после Стојановића био је по нечему специфичан, рецимо по коришћењу националног фолклора или мешању с другим стиловима. И док се српска музика још деценијама борила да „сустигне“ главне токове европске музике на пољу модерности, романтизам антиципиран од великих Стојановићевих претходника остварен је у српској музици на репрезентативан начин управо кроз стваралаштво овог аутора.

The image shows a page of a musical score for a concert for violin and orchestra, measures 37 to 49. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and ends at measure 45. The second system starts at measure 46 and ends at measure 49. The instruments listed on the left are Fl. I & II, Cl. I & II in A, Bsn. I & II, Hn. I & II in F, Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, pp, f, f espres.). There are also performance instructions like 'Tutti' and 'calando'. A box with the number '2' is placed above the first measure of the first system. A double bar line with repeat dots is at the end of the second system.

Пример 1. Петар Стојановић, Концерт за виолину и оркестар бр. 2, I став, т. 37–52; почетак прве теме, т. 38–49 (Stojanović 2016)

СРЂАН ТЕПARIЌ

II

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-8) features the Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system (measures 9-12) includes the Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II in A, Bassoon I & II, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *p*, *f*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include 'sul II' and 'sul I'.

Пример 2. Петар Стојановић, Концерт за виолину и оркестар бр. 2.
Почетак II става, т. 1–24 (Stojanović 2016)

15

Bsn I & II
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

20

un poco animato A tempo

Cl. I & II
m. 4
pp

Fln. I & II
m. F
mf

Vln. Solo
un poco animato libero leggiero A tempo
f *p* *pp*

Vln. I
mf

Vln. II
mf *p* *pp*

Vla.
mf *p*

Vc.
mf *mf espress.* *p* *dolce*

Cb.
mf *mf espress.* *pp*

Пример 2. (Наставак)

III
Rondo

Allegro
1

Piccolo

Flute I & II

Oboe I & II

Clarinet I & II
mf

Bassoon I & II
f
1
sempre f

Horn I & II
mf

Horn III & IV
mf

Trumpet I & II
mf

Trombone I & II

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Allegro
1

Violin Solo
f
3 *sempre f*

Viola I
f senza sord
f senza sord
sempre f
3 *sempre f*

Viola II
f senza sord
f senza sord
sempre f

Viola
f senza sord
f senza sord
3 *sempre f*

Violoncello
f senza sord
f senza sord
sempre f

Contrabass
f senza sord
f senza sord
sempre f

Пример 3. Петар Стојановић, Концерт за виолину и оркестар бр. 2.
Почетак III става, т. 1–16 (Stojanović 2016)

Листа референци

- Bajar, Pjer (2010) *Anticipirani plagijat*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ženet, Žerar (2002) *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.
- Маринковић, Соња (2008) „Развој камерне музике до 1950.“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др., *Историја српске музике и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 459–465.
- Рибих, Романа (2003) „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28–29: 161–185.
- Stojanović, Petar (2016) *Koncert za violinu i orkestar br. 2*, Edited By Mirjana Živković, Beograd. Copyright 2016, Makris Symphony Orchestra.
- Hincak, Brankica (1985) *Tradicionalno i evolutivno u koncertima Petra Stojanovića*. Diplomski rad u rukopisu, Beograd: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Цветковић, Соња (2006) „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и историографији“, у: Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.) *Историја и мистерија музике. У часопису Роксанде Пејовић*, Београд: Факултет музичке уметности: 309–318.

Феномен прераде у поетици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95

Игор Радета

Библиотека Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Сложености и апоричности композиторског стваралаштва често се, *sine qua non*, одражавају на проблематику превођења музичких идеја и концепата у материјално предочиву форму. Пратити процес трансформације као креативну снагу значи истовремено откривати путање изградње музичког дискурса. Богат бројем и разноврстан жанровима, опус Петра Стојановића (1877–1957) открива нам и принцип прераде као важан поетички захват аутора. Варијантни појавни облици „истог“ дела намећу бројна питања везана како за стваралачки импетус, перформативне потребе, идеолошке контексте тако и за естетске постулате и музичку, „апсолутну“ вештину Стојановића. Упоређујући две одабране композиције, Сонатину/Сонату за обоу и харфу¹ и Другу виолинску сонату,² које припадају једном опусу, покушаћемо да укажемо на посебности „две стране новчића“, не занемарујући аспекте аранжирања, али наглашавајући преображаје садржаја музичког материјала, прилагођавање формалног и обликотворног структурисања музичког тока, преображаје акустичког и хармонског постављања фактуре, рад на промени звуковности аудитивне замисли, разраду сонатног принципа у светлу специфичности инструменталног састава, однос између примарног и секундарног гласа музичког дела, али и однос између различитих улога актера у две верзије композиције

1 Разлика у наслову између две „варијантне“ композиције ор. 95 проистиче из тембровске и жанровске „лакоће“ (мање специфичне акустичке густине) састава обоу – харфа. Деминутивни облик речи „соната“ јасније одражава карактер дела, иако се за ово дело користе оба назива, и Сонатина и Соната.

2 Дело које у овом тексту именујемо Другом виолинском сонатом, јер је тако насловљено у аутографу, у попису Стојановићевих композиција води се као Соната бр. 6 (Рибих 2003: 180). Да би се избегла било каква забуна не треба је мешати са Сонатом за виолину и клавир бр. 2, оп. 108 из 1913. године.

(обоа – виолина, харфа – клавир) и др. Аналошка метода указује нам не само на разлике и сличности између два партитурна вида идентичне музичке замисли, већ нам омогућава и да увидимо промене у начинима манифестације звучног мишљења, чији је завршни облик Друга соната за виолину и клавир ор. 95.

На страницама које следе читалац ће моћи да се упозна не само с мало познатим и ретко извођеним делима српског, неоправдано запостављеног композитора с раскрснице класичног и модерног доба, већ ће моћи и да стекне увид у научно-методолошке парадигме као и да препозна музиколошко-поетичку проблематику кроз разматрање феномена прераде. Пре него што изложимо основне премисе и главне тезе рада, посветићемо пажњу личности композитора и његовом третману у тренутно доступној литератури, као и временском контексту у којем је деловао.

Крајем 19. века српска музика, постепено, различитим интензитетом у различитим жанровима, почиње да се саображава критеријумима високоуметничке западноевропске праксе. Као што је српски народ у 19. и 20. веку тежио државности, у модерном смислу тог појма, на плану политичког фронта, српски композитори су у другој половини 19. и првој половини 20. века тежили профилисању српског музичког идентитета често на принципима „националне школе“. Значајну улогу у том процесу имали су аутори у српској дијаспори. Управо лик Петра Стојановића јесте један од најсјајнијих из пантеона Срба у свету, нарочито из прве две деценије 20. века.

Развој Стојановића као композитора није био искључиво профилисан национално-идеолошким импулсима. Овај аутор био је интегрисан у аустроугарску музичку средину, о чему сведоче његова бројна и запажена композиторска представљања у Бечу и Будимпешти. Истовремено, уочљива је његова „повезаност са сопственим народом“, јер Стојановић „већ у години завршавања студија има и свој први концерт у Београду, у Народном позоришту на којем изводи између осталог и своје композиције.“ До пресељења у Београд, он редовно даје концерте у српским и јужнословенским областима Аустроугарске, које су после Великог рата припале Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (*Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић* 2005: 13). Потом ће у Београду разгранати своје извођачке и педагошке активности, а године 1937, заједно с Костом Манојловићем и Стеваном Христићем, допринеће да се коначно обезбеде формални и материјални услови „за утемељење Музичке академије, прве државне музичко-педагошке институције факултетског ранга“ у Србији (Томашевић 2009: 107).

Положај Петра Стојановића у ширем национално-историјском контексту српске музике често је посматран кроз призму романтизма. Излажући историографски кључне сегменте развоја српске музике током 19. и прве половине 20. века, Соња Маринковић позиционира Стојановића у период романтизам – Мокрањчево доба (1880–1914) (уп. Маринковић

2007а: 80–93), али његово стваралаштво стилски прецизније одређује у раду посвећеном камерној музици (Маринковић 2007б: 463). Хармонска, тематска и формална анализа Сонатине за обоу и харфу и Друге виолинске сонате потврђују наведене стилске одреднице које се могу сажети у следећој реченици: „Подједнако дистанциран и од бечког експресионизма и од различитих варијанти националног стила са којима се сусрео у српској музици, Стојановић је током читаве стваралачке каријере остао веран позноромантичарском стилском опредељењу“ (Цветковић: 2006а: 310).

Чињеница која се намеће након чак и краћег увида у различите музиколошке изворе о Петру Стојановићу јесте упадљив изостанак аналитичких, критичких, па и комплетнијих и разрађенијих историографских радова/студија о животу и стваралаштву овог композитора. Како је дошло до тога да аутор који има првенство у многим жанровима српске музике, нарочито инструменталне и концертантне, не заслужи студију која би апсолвирала барем тај вид специфичности међу српским композиторима?³

Стојановић је био посебно наклоњен инструменталној, концертантној музици. Написао је концерте за чак осам солистичких инструмената са оркестром (за виолину, виолу, виолончело, контрабас, флауту, фагот, алт саксофон и хорну). Већина концерата су пионирски радови, јер пре Стојановића углавном нема таквих примера у српској музичкој литератури. Посебно су интересантна два „двострука“ концерта – за две виолине и оркестар и за виолину, клавир и оркестар (Рибић 2003: 165).

Зашто се, дакле, Петар Стојановић налази на маргинама канона српске музичке историје? Који услови, разлози, идеологије и интереси стоје иза канона каквог данас познајемо? Почетак биографске јединице о Стојановићу, дат у кратком и језгровитом облику који сажима суштинске информације о аутору, Властимир Перичић интонира на следећи начин:

U isto vreme – početkom XX veka – kad su se u srpskoj muzici pojavili veći kompozicioni oblici, ostvareni savremenijim izražajnim sredstvima, započeo je u inostranstvu svoju umetničku delatnost kompozitor, violinist i violinski pedagog Petar Stojanović, da bi je u zrelijim godinama, stekavši evropsku reputaciju, nastavio u srpskoj sredini (Peričić 1969: 520).

Ништа мање није интересантна, а с осетно већом „специфичном тежином“ енциклопедијска јединица у престижном *The New Grove Dic-*

3 Питање које смо поставили било би још снажније интонирано да нису написана два рада у којима су проблематизована поменута питања: дипломски рад Бранкице Хинцак *Традиционално и еволутивно у концертима Петра Стојановића* и магистарски рад Соње Цветковић *Европска традиција у камерним делима Петра Стојановића*.

tionary of Music and Musicians. Сама чињеница да је Петар Стојановић присутан у западноевропском музичком *lege artis* именику довољно говори о стеченом уметничком угледу. Посебна пажња посвећена је личностима из његовог окружења. Помиње се његов професор виолине с Конзерваторијума у Будимпешти Јене Хубај [Jenő Hubay, 1858–1937], као и тројица професора с бечког Конзерваторијума: Јакоб Грин [Jacob Grün, 1837–1916], код кога се Стојановић формирао као виолиниста, и професори композиције Роберт Фукс [Robert Fuchs, 1847–1927] и Рихард Хојбергер [Richard Heuberger, 1850–1914], два еминентна имена бечког академског круга. Скицу Стојановићевог друштвеног оквира употпуњује „чешки Паганини“ – Јан Кубелик [Jan Kubelik, 1880–1940], који је у Прагу 1916. године премијерно извео Други виолински концерт Петра Стојановића (уп. Đurić-Klajn, Pejović 2001: 423).

Стварајући унутар позноромантичарске поетичке парадигме, а вођен идејом очувања естетског „универзализма“ и „класичних“ начела западноевропске музике, Стојановић као да није марио за полемике на линији модернизам – традиционализам, космополитизам – национализам, запад – исток, грађанско – народно, које су обележавале динамику српске музике његовог времена. Да ли је то један од разлога због којих је његово стваралаштво остало по страни од доминантних интересовања у домену музиколошких истраживања?

Не само да се Стојановићев опус детектује изван кључних тачака развоја српске музике, већ се и дела која смо одабрали за овај рад могу схватити као „маргинална“ унутар Стојановићевог стваралаштва. Од композиција које су жанровски блиске Другој виолинској сонати и Сонатини за обоу и харфу, Перичић издваја Клавирски квинтет оп. 9, Клавирски трио оп. 16 и Прву виолинску сонату оп. 3 (уп. Peričić 1969: 520–535). Но, чињеница да је реч о делима која припадају маргиналним зонама Стојановићевог опуса не мора да има пежоративан призвук. Напротив, није реткост да мање позната дела композитора садрже у себи проблематику која није видљива из перспективе главних, централних стубова целокупног стваралаштва. У овом раду управо је реч о таквој проблематици.

Центар и маргина као принцип раздвајања „битног“ од „небитног“ у опусима, али и међу композиторима дате хронолошке етапе, често је начело којег се историчари придржавају у својим излагањима и критичким проценама домета одређеног аутора. Да је било извесног повода за негативнију критику Стојановића, нарочито у једном историјском тренутку (двадесетих година 20. века), очигледно је из „маргинализовања“ аутора и сврставања активног композитора у „витрину историје“, што се примећује из тадашњих написа (уп. Рибих 2003: 163). До данашњег дана остаје неразрешен конкретан узрок сукоба на линији Стојановић – Милоје Милојевић као музички критичар. Како било, једнако оштру критику можемо упутити и српској музикологији када је у питању третман стваралаштва Петра Стојановића.

Наравно, није случајно што се наш рад налази у публикацији која носи наслов *На марџинама музиколошког канона*. Који услови, разлози, идеологије и интереси стоје иза канона каквог познајемо данас? Питање је само да ли нам је познат конкретан разлог маргинализације овог аутора. Ради ли се само о нажалост традиционалном занемаривању прегалаца на пољу српске културе? Или је можда у питању једнако честа честа пракса формирања тзв. елитних групација појединаца одабраних по политичким или идеолошким, а не вредносним и уметничким критеријумима? Имајући у виду да наведена питања прамашују оквире наших тренутних интересовања, препустићемо их будућим истраживањима.

Када је у питању српска музика 19. и 20. века нема разлога да обимна материјална заоставштина какву представља дело Петра Стојановића остане без систематизације, историјске контекстуализације и аналитичке проблематизације. У смислу свега претходно наведеног главну пажњу усмерили смо на изучавање два поменута аутографа – Друге сонате за виолину и клавир оп. 95 и Сонате за харфу и обоу оп. 95 – који су нам били на располагању захваљујући Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, у којој се чувају бројни рукописи, музикалије и књижна грађа везана за композитора и виолинисту Петра Стојановића.⁴

Фокусирајући се на питање, проблем и феномен прераде теоретичар ступа на терен онтологије и феноменологије музичког дела, али и психологије стваралаштва и, у ширем смислу, антропологије, дисциплине која предност даје активности човека као *homo ludens* и *homo creatora*. Шта је, заправо, музичко дело, ако је дело, тј. ако о њему мислимо као о опусу *perfectum et absolutum*? Довршени материјални артефакт или идеја? Референтно поље на којем се укрштају сви видови појавности Једног? Траг? Дух агностицизма којим провејавају наведена питања указује на наше фундаментално незнање, али нам истовремено јасно оцртава маневарски простор у промишљању описане проблематике. Но, чак и када се усвоји нека од поменутих теоријских платформи (нпр. она о партитури као онтолошком виду музике), дати избор нас поставља на почетак једне од главних путања нашег рада. Да ли је Друга соната за виолину и клавир аутентичан и изворни облик идеје и/или оригиналан и првобитни појавни материјални облик дела? Или је то, ипак, Сонатина за обоу и харфу? Истоветност ове две композиције упућује нас, ако ништа друго, на закључак да се не може радити о две различите музичке замисли, упркос разликама о којима ћемо касније детаљније говорити.

Однос између музичке идеје и партитуре (партитура) вишеслојан је и вишесмислен (вишезначан). Чињеница да Стојановић у истом временском интервалу, а не на темпоралној дистанци (у различитим

4 Библиотека Факултета музичке уметности у Београду, Заоставштина Петра Стојановића. Petar Stojanović, *Druga sonata G-dur za violinu i klavir op. 95*, s.l., s.n., s.a. Аутограф. STOJA.P-68 787.1; Petar Stojanović, *Sonata za harfu i obou op. 95*, Beograd, s.n., 1946. Аутограф. STOJA.P-5 785.7.

периодима стваралачке зрелости), компонује два, неко би рекао идентична, дела, недвосмислено тематски сродна (одступања су незнатног степена и процента), пре указује на различитост извођачких потреба него на креативни порив за различitim реализацијама музичке замисли. Дакле, аранжман је важнији од феномена варијантности. Ова израженост занатског аспекта у оквиру поетике не сме нас изненадити када је Стојановић у питању управо због његове активности у различitim камерним ансамблима. То нас доводи до питања музичког медија и/или жанра. Да ли је медиј одређен типом музичке грађе или пак, обрнуто, врста жанра диктира карактеристичан облик тематике? На основу компаративне анализе коју смо применили на две Стојановићеве композиције (или на два вида музичке замисли под истим опусом), закључили смо да објективирани облик музичке идеје остаје резистентан на захтеве медија, жанра, врсте инструмента, фактуре камерног састава итд. У једном одређеном смислу може се рећи да Стојановићева естетика подразумева примат апсолутне музичке идеје над специфичностима инструментаријума. Његов начин компоновања, вајања мелодија, пратње, фактуре, акордике и метро-ритмичких образаца прилагодљив је различitim појавним облицима музичке праксе. Управо наш случај показује ту адаптабилност грађе уз истовремену “апсолутизацију” музичке замисли.

На овом месту у расправу ћемо укључити и једну минијатуру везану за питања прераде, транскрипције и аранжирања. Као што нам је познато из историје музике, није необично да се музички изрази, идеје, концепције и замисли начелно манифестују у међусобно прилично различitim формама – од барокних трио соната до варијантности отвореног дела. Међутим, понекад се појави и већи број промена од замене актера инструментима истог регистарског опсега или припадности. Да ли се тада може говорити о транскрипцији, аранжирању или преради? Занимљиво је како се у литератури гледа на појам транскрипције: „Транскрипција је поткатегорија нотације“ (Ellingson 2001: 693). Оваква дефиниција општег типа говори да је свака нотационо друкчије уређена партитура већ транскрипција у односу на извор/ник/ (оригинал). Овај услов Друга соната несумњиво испуњава. Ипак, ту није крај дилема. Каже се да је транскрипција, често, истовремено и аранжман онда када обухвата и промену медија. Појмовна и семантичка преплитања постају још комплекснија додавањем дефиниције аранжмана у теоријску расправу. Свако музичко дело које у себе укључује већ постојећи материјал може се сматрати неким обликом аранжмана (варијације, контрафактум, пародија мисе, пастиш итд). У нашем случају, материјал два „дела“ јесте готово идентичан. Ипак, у општијем значењу аранжман се односи на композицију приређену за друкчији извођачки састав. Овде у први план долази извођачки елемент. Знамо да је он значајан за композитора-извођача какав је Стојановић несумњиво и био. Није потребно посебно напомињати да се промена састава из два обоа – харфа у виолинску

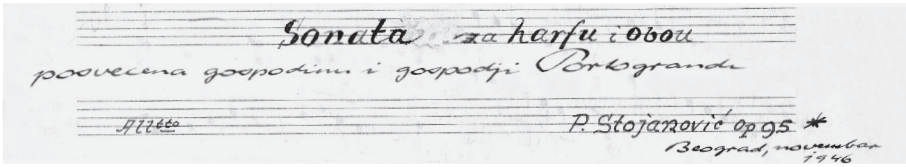
сонату свакако има сматрати аранжманом. Стога, упоређујући све наведене приступе овој проблематици предложили смо да се наведена теоријска поставка тумачи помоћу феномена прераде. Он као појам укључује у себе и транскрипцију и аранжман и додаје неопходан део у комплексу аналитичких алатки које се примењују у овом случају.

Посматрана у глобалу, основна карактеристика промене коју прерада Сонатине у Сонату доноси јесте преобликовање музичког текста, пре свега према тембровским особеностима Сонате за виолину. То понекад подразумева и стављање солистичког инструмента у други план (и фактурно и тематски), што можемо видети у почетним тактовима дела (Пример 1). Прва тема појављује се у дисканту клавира, инструмента пратње. И виолина остаје „активна“, „попуњавајући“ алтовску, а делимично и тенорску лагу фактурног слога.



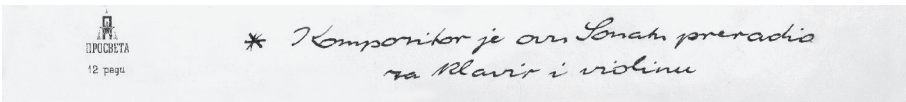
Пример 1. Петар Стојановић, Друга соната за виолину и клавир.
Подређеност солистичког инструмента (т. 15–18)

Питање првенства између ових композиција у фактографском и дијахронијском смислу може се једноставно решити увидом у аутографе. Ослањајући се на веродостојност примарног извора утврдили смо да је Сонатина за обоу и харфу настала пре Друге сонате за виолину и клавир (уп. Примере 2 и 3, стр. 210). Дакле, виолинска Соната компонована је као прерада Сонатине. И на овом примеру можемо јасно увидети значај могућности сагледавања чињеница директно из примарног извора, јер у случају консултовања литературе на располагању, када је у питању материја којом се бавимо, тешко је увек рачунати на прецизност података (уп. Рибих 2003: 170–185). Притом, попис дела који је саставила Романа Рибих несумњиво је, у овом тренутку, најдетаљнији и најкомплетнији опис опуса Петра Стојановића, који је јавно доступан. Консултујући поменути попис, дат као прилог студије *Стваралачка ризница Петра Стојановића (1877–1957)*, можемо са сигурношћу тврдити да је оп. 95 (под којим се воде и Соната и Сонатина) компонован током 1946–47. године (уп. Исто: 180). Међутим, управо аутограф Сонатине за обоу и харфу открива нам тачнији датум: новембар 1946. године. Такође, посвета Сонатине „*gospodinu i gospodi Portograndi*“ можда објашњава и разлог одабира обоје и харфе као инструмената за примарни облик оп. 95.



Пример 2. Петар Стојановић, Соната за харфу и обоу – део насловне стране

И више од тога, наредна важна информација која се уочава на документу, у дну прве стране саме композиције, отклања сваку сумњу у хронометријско првенство.



Пример 3. Петар Стојановић, Соната за харфу и обоу
– напомена с насловне стране

Допуњујући податке прикупљене с аутографа, долазимо до закључка да је Сонатина настала у новембру 1946. године, а Друга виолинска соната вероватно у јануару или фебруару 1947. године (уп. Исто: 180–183). Дакле, из једног угла посматрано, музичка идеја/замисао пробно је реализована у фактури необичног инструменталног споја обоје и харфе, да би „оригинал“ угледао светлост музичке сцене у (камерној) форми виолинске сонате, потпуно карактеристичне за Стојановићеву поетику. На овакав закључак наводи нас и чињеница да је Стојановић био врстан и ванредан виолиниста (и концертног и камерног типа), који није пропуштао прилику да користи виолински „медии“, кад год је тип музичког материјала то допуштао. Важно је напоменути да је Стојановић значајан део свог извођачког века провео у камерним ансамблима. Отуда и његова занатска вештина када је у питању писање дела која захтевају фактуру пунију од реалног двогласа и ужу од гудачког оркестра. „Трио Стојановић – Хајек – Мокрањац чинили су виолиниста Петар Стојановић, пијаниста Емил Хајек и виолончелиста Јован Мокрањац, који као ансамбл наступају заједно од почетка тридесетих година“ (Томашевић 2009: 93). Стога избор виолине као инструмента у Сонати не представља изненађење.

Непосредан увид у рукописе Сонатине и Сонате и упоредна анализа њихових музичких параметара, пре свега оних везаних за постављање-у-фактуру, тј. тонски слог, указују на висок степен сличности у композиционим решењима за која се аутор определио, ретко правећи значајнију разлику у поетичкој концепцији. Почев од формалног и обликотворног плана, и на нивоу макро-форме и на плану микро-форме обе композиције уочавамо:

- 1) идентичност броја ставова (четири става: *Allegretto*, *Adagio*, *Scherzo* /*Burleska*/ и *Rondo*)
- 2) идентичност броја тактова унутар сваког става (191, 54, 121 и 226)

3) истоветност у уређењу сонатног облика и сонатног циклуса (с мањим, унутрашњим проширењима и скраћењима, која не утичу на глобално уређење дела).

Кључне разлике између Сонатине и Сонате, које проистичу из класично изведене прераде јесу следеће:

1) тембровска диференцијација (освежење боје инструмената појединачно и у специфичним „оркестарским“ ситуацијама, тј. међусобним груписањима)

2) третман солистичког инструмента (виртуозније развијена деоница виолине у односу на мелодијски сведенију деоницу обое)

3) третман пратећег инструмента (снажније фундирана деоница клавира по свим регистрима у односу на „арпежирану“ и флуиднију деоницу харфе из Сонатине)

4) фактурна разноврсност Сонате у односу на Сонатину

5) на неколико места обogaћена тонална и хармонска „слика“ композиције у преради за виолину и клавир.

Указаћемо на неколико примера који могу илустровати наведене тезе. Случај приказан у Примерима 4а и 4б указује на различито фактурно уређење „исте“ композиционе секвенце с необично разрешеним питањем модулације проширењем мелодијске деонице. Наиме, у моменту када се деоница обое зауставља на спорном тону *es*, који одлаже разрешење, деоница виолине у идентичној ситуацији не „замире“ већ, напротив, допуњује и фактурни спектар, али и обogaћује триолама ритмички комплекс музичког тока. Такође, у деоници виолине појављује се и тон *a*, који отклања сумњу у погледу смера модулације (композиција се креће из Де-дура у правцу Бе-дура, а не Ес-дура како је првобитно деловало). Елаборација лажне тонике *es* и јесте проблемска фигура коју аутор примењује кроз два варијантна приступа њеног „разрешења“.



Пример 4а. Сонатина за обоу и харфу, IV став, т. 65–77

28.

Пример 46. Друга соната за виолину, IV став, т. 66–77

Наредни примери (5а и 5б) потврђују Стојановићеву праксу да на крајевима фраза варира фактурна решења. Наиме, после излагања обое, односно виолине, следи краћа епизода која припада функционално пратећем инструменту тренутно стављеном у први план. Разлика коју композитор реализује кроз две верзије јесте у степену виртуозитета. Деоница обое завршава фразу у узлазном мелодијском кретању које личи на акордско разлагање, али које то заправо није. Стојановић изоставља тон *фис* у деоници виолине приликом силазног дела фразе од тона *а*, да би успон мелодијске линије деловао што силовитије. Како би постигао ефекат и виртуозност, последња четири тона фразе (од тога три у шеснаестинама) предвиђа у флажолетима. Захтевност квалитетно поизведеног флажолета већ је сама по себи извођачки изазов. Његово извођење у брзом темпу *Ронда* даје сасвим друкчију „слику“ у односу на истоветну ситуацију у случају обое. Лук који исцртава фразе у деоници обое указује на готово „адађовски“ легато, јер он повезује у релативно непрекидну линију све тонове које обухвата. Међутим, иако веома сличну врсту нотографског упутства налазимо и у случају деонице виолине (разлика је у последњем тону), ова ознака нам, имајући у виду и знакове за извођење флажолета, открива сасвим другачији карактер којим водећи инструмент завршава своје излагање.

Handwritten musical score for violin and piano. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and the instruction *con sentimento*. There are also markings for *Ped.* (pedal) with asterisks. The score is annotated with a large diamond shape and various performance markings like accents and slurs.

Пример 5а. Друга соната за виолину, IV став, т. 14–18

Handwritten musical score for oboe and harp. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features an oboe part and a harp accompaniment. The harp part includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. The score is annotated with a large diamond shape and various performance markings like accents and slurs.

Пример 5б. Сонатина за обоу и харфу, IV став, т. 9–22

Понекад је потребно и више од промене технике добијања тона да би се истакле особености инструмента, о чему сведоче Примери ба и бб. Супротно од претходног случаја, овде су иста само почетна четири тона, мада се у деоници виолине они појављују за октаву више. Кантилена виолине захтевала је сасвим друкчије смерове развоја мелодијске линије, па чак и један дискретни *ad libitum* у другом делу фразе. Још једна, не мање значајна разлика уочава се и у динамици. Обоа почиње с врхунца тоном *a2* (изненађење за почетак фразе с обзиром на претходно *f1*) и то у динамици *mezzopiano*, чиме се ублажава изражајност и продорност друге октаве у деоници обоје. Остатак мелодијске линије тежи нижем регистру, тј. има јасну силазну тенденцију, која га доводи, на крају, до *pp* динамике, и једва приметног тона *g1*. Деоница харфе у пратњи доследно следи описани образац. Дакле, немамо контраст објашњеној концепцији музичког тока. Напротив, виолинска деоница почиње за октаву ниже од обоје, како смо већ и напоменули, и то у динамици *mezzoforte*, спуштајући се у баршунасти тенорски регистар. Потом се постепено успиње, уз бројне украсне фигуре, до тона *des3*, остајући унутар исте динамичке скале. Јача и значајна сонорност у верзији коју доноси виолина постигнута је не само друкчијом динамичком структуром фразе већ и њеним разноликијим и развијенијим током усмереним ка звучном и регистарском врхунцу дате целине.

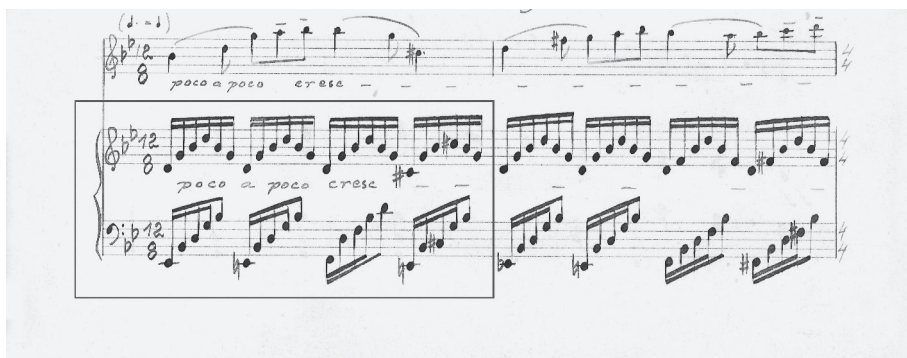


Пример ба. Сонатина за обоу и харфу, II став, т. 43–48



Пример 66. Друга соната за виолину, II став, т. 44–48

До занимљивих закључака може довести и поређење деоница инструмената који у овим делима имају улогу пратње. Нећемо, свакако, елаборирати бројне разлике и сличности између клавира и харфе, већ истичемо како Стојановић види њихове улоге у конкретном случају прераде којим се сада бавимо. У деоници харфе уочљива је ритмичка униформност, која појачава разлажући, харфистички ефекат (у слогу који наглашава септиму!). Врло сличну фактуру Стојановић поставља и у деоници клавира, у квинтни положај с развијеном басовском линијом (уз неизбежно „октавирање“), што у садејству с акордиком која се излаже у деоници леве руке, даје парадигматичан облик „баховског прелудијума“.

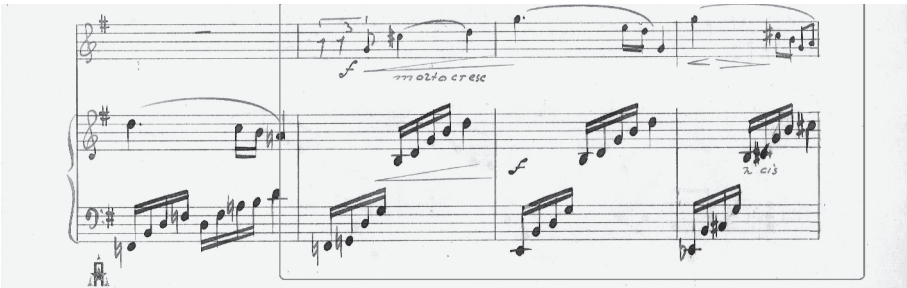


Пример 7а. Сонатина за обоу и харфу, II став, т. 15–16



Пример 76. Друга соната за виолину, II став, т. 14–15

Описана диферентност у третману харфе и клавира још је очигледнија у наредним примерима из првих ставова Сонатине и Сонате. Нотографија деонице харфе као да има „вишак“ линијских система. Она је сведена на један пролазни (у манифестацији) акорд разложен од велике до друге октаве. Супротно томе, акордика присутна у деоници клавира не само што меандрирајући попуњава ритмички и тонски аспект фактуре, већ садржи и снажне *tenuto* басовске тонске стубове, који су чак и педализирани. Узевши све заједно, уређење клавирске деонице је пуније, хармоничније и снажније подржава „глас“ солисте. На овом примеру сагледавамо случај промене параметара, која истовремено условљава преображај музичког карактера сегмента дела, иако водећа деоница остаје недирнута.



Пример 8а. Сонатина за обоу и харфу, I став, т. 153–156



Пример 86. Друга соната за виолину, I став, т. 149–156

У наредним примерима још једном се показује Стојановићев смисао за богатије уређење виолинске деонице. Тамо где обоа завршава и „нестаје“ из фактуре, виолина у Сонати добија нову улогу, функцију пратећег инструмента који, притом, још и обогаћује ритмички фондус, производећи полиритмични ефекат у последња два такта музичког тока. Изведена пре-рада сведочи о вештини композитора да оживи иначе „нем“ сегмент дела.



Пример 9а. Сонатина за обоу и харфу, I став, т. 157–160

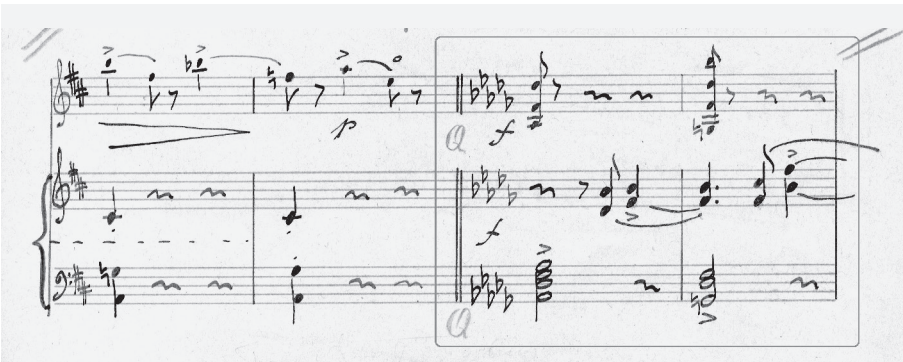


Пример 9б. Соната за виолину и клавир, I став, т. 157–160

Досадашњи примери углавном су се односили на интервенције у тонском слогу, фактури и третману инструмената, које је Стојановић уносио при преради Сонатине у Сонату. У Примеру 10б представљамо јединствен део Друге сонате за виолину, који сведочи и о промени тоналног плана композиције. Ова промена, која је део концепта прераде, несумњиво добија на значају због своје реткости у испитиваним делима. Сам тренутак њене појаве веома је значајан, јер се ради о тоналном скоку, а не о неком другом типу модулације. Тонални скок ублажен је покретљивим мотивом у алтовском делу фактуре. Поменути мотив повезује два „решења“ и чини их сличнијим него што то заиста јесу. У верзији Сонате изведена је прерада тоналног правца из Де-дура у удаљену тоналну област Дес-дура, што чини најрадикалнији поступак прераде музичке идеје који се може уочити у компаративној анализи Сонатине за обоу и харфу и Друге виолинске сонате. Поред тоналног скока,⁵ овај тренутак прераде односи се и на третман солистичког инструмента, јер се деоница виолине још једном показује „вреднијом“ од обое, акустички и формално учвршћујући промену тоналне обраде сегмента акордиком, и то симултаном.

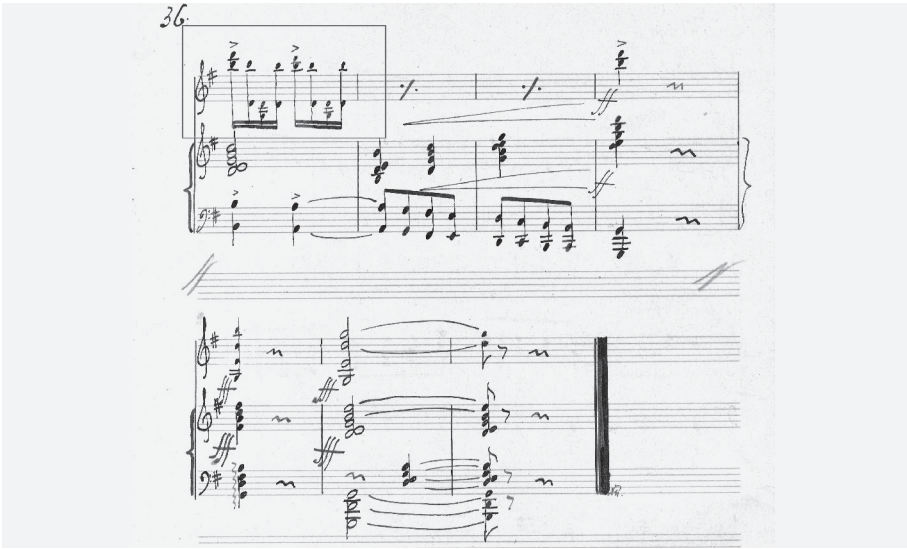


Пример 10а. Сонатина за обоу и харфу, III став, т. 103–107



Пример 10б. Соната за виолину и клавир, III став, т. 102–110

5 Иако се може третираги и као тонални скок, прелазак из Де-дура у Дес-дур може се објаснити и енхармонском „копчом“, тј. $D: D7 = Des: VII$ за D за којим следи „одговарајуће“ разрешење у $Des: K6/4$.



Пример 116. Соната за виолину и клавир, IV став, т. 220–226

Концепција завршетка последњег става (*Pongo*) и завршних тактова целокупног циклуса сасвим јасно показује неподударне могућности које извођачки састави у анализираном случају показују. Стојановић је то растојање између сонорности солистичких и пратећих инструмената (обоа и виолина, односно харфа и клавир) материјализовао и на нивоу ансамбала, третирајући извођачки састав као целину, што се најбоље чује у *tutti* каденцама које красе „конац“ дела. Иако у динамици *fff*, деоница обоа неометано мирује на тону *d3* (обоа и није много покретљива у високом регистру, па је Стојановићево техничко решење сасвим разумљиво). „Спокојство“ ова четири такта бива нарушено с два одсечна тона *h*, који се утапају у тонични акорд с додатом секстом (типичан низ *h-a-g* за каденциони обрт Ге-дура овде је избегнут због хармонског плана, који у последњих неколико тактова „стоји“ на тоници с додатом великом секстом). Не баш грандиозан „печат“ за један солистички дувачки инструмент. Такође, деоница харфе је реализована у изузетно сведеном и традиционалном аранжману: разлагање у сопранском делу нотног система и симултана акордика у басовској лаги. У том смислу, прерада је дала упечатљивији исход у завршетку композиције за виолину и клавир. Деоница солисте покретљивија је и виртуозније постављена: симултана „разломљена“ акордика, гушћи вишезвучи и преобликовање завршних тонова ка тоници у редоследу *d-h-g* које одаје бољи утисак као завршетак фразе. Такође, Стојановић даје слободнији простор виолини, јер за разлику од обоа, чији тонови често бивају прекривени акордиком харфе, деоница виолине увек је изнад пратње, у дисканту с неконкурентним звучним простором. Клавирска деоница, другим речима, никада не улази у виолинско звучно поље. Као последицу имамо јасније истицање водећег инструмента и гласа истовремено. Треба приметити да је и клавирска деоница наведеног сегмента осмишљенија, не само као потпора виолини, већ и самостално посматрана. Она има најмање два усмерења у свом музичком току. Једно од

њих је акордски део у дисканту, који се постепено, али сигурно успиње и у сталном је узлазном покрету. Друго усмерење је, условно речено, мелодијски део у доњим звучним лагама, у који је стала и читава скала Ге-дура у силазном покрету у октавама. Начин уређења оба сегмента клавирског слога оставља маестозни утисак којим се дело на ефектан и громогласан начин окончава. Очигледно је да крај Сонате за виолину и клавир представља прераду истог одсека Сонатине, која у поређењу с њом изгледа тек као скица.

Да се и на крају унутрашњег става могу појавити виртуозне, и технички и музички захтевне бравуре показује нам Пример 12. У деоници виолине појављују се два флажолета, од којих је други истовремено и последњи одсвиран тон трећег става композиције. И овде се на карактеристичан начин улази у *chordium finalis*, узлазним паралелним „јуришом“ по нотама скале у *fff* динамици. Јасно је да је Петар Стојановић посебно разрађивао завршетке својих композиција, а изгледа нарочито оне с учешћем виолине.



Пример 12. Соната за виолину и клавир, флажолети на завршетку III става, т. 115–121

Разноврсне и домишљате промене приликом поступка прераде, које смо представили на основу примера Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95, сведоче о техничком, може се рећи и аранжерском аспекту Стојановићеве поетике. Током свог радног века Стојановић је стекао увид у значај музике као социјалног догађаја који укључује осећање друштвености. Будући да је наступао не само као солиста, већ и као члан различитих камерних ансамбала, да је свирао у многобројним јавним концертним просторима, али и у приликама неформалног музицирања, он је и у улози композитора изградио посебан и респектабилан однос према извођачу музичког дела. У наша завршна запажања улази и коментар везан за анализу коју смо покушали да доведемо до логичних исхода сагледавањем проблематике прераде. Сонатина за обоу и харфу, хронолошки првенац музичке идеје, свакако има предност када је у питању први облик композиторове замисли. Она је поуздана, прецизна и конкретна форма почетних мотива које је у овом делу Стојановић развијао. Међутим, ако се сагледају занатска вештина, усклађеност водеће и подређене деонице, израженост детаља, хармонски и тонални „излети“ из позноромантичарског, проширеног тоналног музичког језика, те виртуозитет и заокруженост целине, морамо приметити да Друга соната за виолину, према композиционо-техничким, али и уметничким критеријумима премашује домет Сонатине. Може се

рећи да, иако временски „друга“, Соната јесте вернији и веродостојнији облик првобитне музичке замисли. Она остаје као доминантна поетичка константа, објективирана, „апсолутна“ музичка идеја, која има предност над свим својим потенцијалним „транспозицијама“.

Листа референци

- Boyd, Malcolm (2001) „Arrangement“, in: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition) Vol. 2, 65–71.
- Цветковић, Соња (2006а) „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и историографији“, у: Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.) *Историја и мистерија музике: у част Роксанде Пејовић*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Cvetković, Sonja (2006b) *Evropska tradicija u kamernim delima Petra Stojanovića*. Magistarski rad u rukopisu. Beograd: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Ђурић-Клајн, Стана and Roksanda Pejović (2001) „Stojanović, Petar“ in: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition) Vol. 24, 422–423.
- Ellingson, Ter (2001) „Transcription“, in: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition) Vol. 25, 692–694.
- Hincak, Brankica (1985) *Tradicionalno i evolutivno u koncertima Petra Stojanovića*. Diplomski rad u rukopisu, Beograd: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић / Petar Stojanović zeneszerző, hegedűművész és zenepedagógus* (2005) Саставио Петар Ластић; стручни сарадник Даница Петровић / Összeállította Lásztity Pérg; szakmai tanácsadó Danica Petrović, Будимпешта: Српска самоуправа: Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.
- Маринковић, Соња (2007а) „Музика у XIX веку и у првој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др., *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 71–106.
- Маринковић, Соња (2007б) „Развој камерне музике до 1950.“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др., *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 459–465.
- Perićić, Vlastimir (1969) *Muzički stvaraoći*, Beograd: Prosveta.
- Рибић, Романа (2003) „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28/29: 161–185.
- Томашевић, Катарина (2009) *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд, Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Матица Српска.

Архивски извори

БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Заоставштина Петра Стојановића

Композитор Петар Крстић и традиција српског црквеног појања

Наташа Марјановић

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

У досадашњим студијама о стваралаштву Петра Крстића изнета су значајна аналитичка виђења на пољу његове хорске црквене музике. Детаљно су анализирани основне композиционо-техничке карактеристике две Крстићеве Литургије Св. Јована Златоустог за мешовити (1902) и за мушки хор (1940), у контексту истраживања српске хорске црквене музике романтичарског стила (Veljković 1986; Перковић Радак 2008). Подробним новијим приказом Крстићевог композиторског рада резултирало је и изучавање српске хорске црквене музике међуратног периода (Ђаковић 2015). Крстићеве композиције поменутог жанра – обе литургије и Две песме у част Св. Сави (1938) – разматране су у односу на богослужбене, односно концертне, паралитургијске извођачке аспекте. Другим речима, композиторови креативни домети тумачени су из угла литургијске, „иконичне“ функционалне праксе, и из уже стваралачке, стилско-естетске перспективе (Исто).

Крстићев композициони стил тумачен је као наслеђе Мокрањчевог односа према црквеној музици. С обзиром на „традиционалну хармонизацију и обраду српских црквених напева“ у Литургијама, Крстић је сврстан, заједно с Владимиром Ђорђевићем, Јованом Травњем и Војиславом Илићем, у групу аутора чије стваралаштво на овом пољу одликује конзервативан приступ. Споредни значај композиторске обраде тумачен је у односу на утилитарни аспект хорских дела, тј. на њихову примарну, литургијску функционалност (Исто: 50). С друге стране, Две песме у част Св. Сави, „концертне стихире“ које се могу изводити и у оквиру

1 Ова студија резултат је рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177004).

богослужења, представљене су као аутентична дела проширених функционално-жанровских могућности, у којима је аутор достигао и највиши степен стваралачког поступка (Исто: 81). У овом случају, Крстићев композиторски рад упоређен је с поступком Косте Манојловића, чију *Стихиру српским свейишељима* (1943) такође одликује двострукост концертно-литургијског живота, односно продубљена синтеза мелографског и композиторског рада (Исто: 52).

Рад који је пред нама доноси нова разматрања статуса поменутих дела у историји српске музике, с обзиром на различите контексте Крстићевих активности на пољу црквено-музичког стваралаштва, мрежу разноврсних културних и музичких веза и утицаје произашле из његових професионалних контаката. Основни извори истраживања била су документа из архивске грађе која се чува у Музиколошком институту САНУ – сегменти заоставштине Петра Крстића и заоставштине појца и мелографа Лазара Лере.²

Резултати истраживања богато разгранавају сазнања о Крстићевом односу према наслеђу српског појања, како у домену композиторског рада, тако и одлика појачке праксе, мелографског рада знаменитих записивача српског појања и теоријско-музиколошког приступа појединим феноменима из ове области. Организован у две главне целине, с фокусом на Литургију за мешовити хор и Две песме у част Св. Сави, текст који следи кроз неколико нивоа осветљава поменуте проблеме. Истакнут је статус Крстићевог дела у контексту руско-српских веза на пољу црквеног појања, указано је на појединости о Крстићевим професионалним контактима у Бечу, као и на композиторов утицај на културни и музички живот српске дијаспоре у Америци.

Литургија Св. Јована Златоустог за мешовити хор

У уводном предавању под насловом „О црквеној музици“, одржаном на концерту духовне музике Академског певачког друштва *Обилић* (1931), које је и објављено у *Музичком јласнику*, композитор Петар Крстић истиче да је Литургију за мешовити хор написао током диригентског ангажовања у цркви Светог Саве у Бечу (Крстић 1931). По његовим речима, ова Литургија, компонована према традиционалном народном напеву српског црквеног појања, несумњиво одражава значајан утицај Стевана Мокрањца, првог Крстићевог учитеља (Перковић Радак 2008; Ђаковић 2015). Тај утицај превасходно се огледа у третману напева и у хармонском језику.³ Сличности су уочене и у вези с избором литургијских песама

2 Заоставштина Петра Крстића у процесу је архивско-библиотеке ревизије, док детаљно пописивање и обрада заоставштине Лазара Лере тек предстоји. Стога документација коришћена у овом раду није сигнирана.

3 Кроз написе о црквеној музици, Крстић је истицао суштинску сродност

које су у рукопис укључене. Прецизне динамичке и агогичке ознаке, музичко-драматуршки врхунци у појединачним сегментима песама, специфичан однос између једноставнијих и комплекснијих хармонских решења, елементи хармонске полифоније – кроз мелодијско обликовање свих хорских деоница и њихову ритмичку комплементарност, поделе на мушки и женски хор, препознати су, такође, као одједи Мокрањчевог утицаја (Перковић Радак 2008: 169, 177, 178, 207). Могуће је да је „класични“ приступ, барем када је реч о очувању црквеног напева, био на известан начин подстакнут и захтевима које је Крстић примао као професионално ангажован музички сарадник у бечкој цркви Светог Саве.⁴

На додатна истраживања, међутим, посебно подстиче чињеница да је ово дело објављено у издању Петра Ивановича Јургенсона (1836–1903), најугледнијег московског музичког издавача друге половине 19. и с почетка 20. века.⁵ С обзиром на чињенице да је Крстићева активност хоровађе у Бечу отпочела 1900. године, а да је Литургија, након цензорске процене Степана Смоленског (1848–1909), управника московске Придворне капеле, објављена две године касније, намећу се питања о фазама рада на рукопису, могуће и о постојању различитих верзија овог дела.

Као музиколог, палеограф и диригент, Смоленски је значајан део свог научног рада посветио истраживању веза руског црквеног појања с древном појачком праксом словенских православних народа, пре свега српског и бугарског. Цензорски рад Степана Смоленског и његово инте-

карловачке и београдске варијанте српског појања, наглашавајући, притом, да карактеристична лепота основне мелодијске линије српског појања лежи управо у београдској варијанти. Кроз поређење с мелографским записима Ненада Барачког, које одликују мелизматичне, богато украшене мелодијске формуле, Крстић је фаворизовао једноставније напеве, какве је бележио његов професор и први узор, Стеван Мокрањац. Компаративно је сагледавао и записе Станковићевих и Мокрањчевих следбеника међу мелографима у 20. веку, истичући значај бележења црквених напева у различитим регијама и варијантама. Посебно је скренуо пажњу на потребу записивања напева на подручју Јужне Србије (Крстић 1931: 133).

4 Крстић је, према одлукама Главног одбора српске православне бечке општине (1900), био у обавези да образује стални ансамбл од осам чланова, који ће, по договору са свештеницима, узимати учешће на свим службама. Међу поменутих условима био је и захтев да у вези са свим питањима на пољу црквеног појања Крстић буде усмерен на сугестије својих тамошњих татора. Изложен је и изричит захтев да чланови буду музички образовани, те да њихово певање одговара нивоу музичког израза осталих признатих хорова у тадашњем Бечу. Видети: Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Петра Крстића, Писмо Српске православне црквене општине у Бечу упућено Петру Крстићу, 7. (19) децембар 1899; Писмо Српске православне црквене општине у Бечу упућено Петру Крстићу, 7. (20) март 1901. О Крстићевом диригентском ангажовању у цркви Светог Саве у Бечу посебно истраживање спровела је Весна Пено; видети ауторкину студију у овом зборнику.

5 П. Крстичъ, Литургија Св. Иоанна Златоустага, сербског народнаго напѣва, Собственность издателя П. Юргенсона, Москва, Лейпцигъ 1902.

ресовање за објављивање дела Петра Крстића представља карику у низу истраживачких приступа српској црквеној музици. Преписка Смоленског сведочи да је он 1892. године митрополита српског Михаила молио да му пошаље десет књига с мелографским записима из Октоиха и Литургије, из пера Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића. Пет година касније, током боравка у Београду 1897. године, слушао је српско појање на богослужењима (Рахманова 2007). Од посебног су значаја подаци о преписци са Стеваном Мокрањцем, који је 1898. године, посредовањем Управе Св. Синода, Смоленском такође послао своју Божанствену Литургију на стручну процену. Смоленски је тада Мокрањчево дело оценио као „драгоцени дар српском црквеном ритуалу“, нарочито вреднујући композиторово укупно „познавање дела“ и целокупни музички садржај, погодан за богослужбено извођење (Манојловић 1923: 184–185). Штавише, Смоленски је посебно афирмативно писао о Мокрањчевим наступањима с Београдским певачким друштвом у Москви и у Београду. С посебном пажњом издвојио је и сећања на разговоре које је водио с угледним српским композитором у Београду (1897). Друго писмо Мокрањцу (из 1900) тематизује и питање могућности сарадње с московским издавачем Јургенсоном. Према Мокрањчевој жељи, Смоленски је Јургенсону предао рукопис Литургије, али је питање даљег тока ове сарадње остало неразјашњено.⁶

На концертни програм Синодалног хора који је водио Степан Смоленски, уврштено је 1899. године и *Досијојно јесѿи* српског напева, у обради Александра Кастаљског (Рахманова 2007; Шпонсел 2006–2007). Коначно, мноштво значајног документарног материјала о руско-српским везама на пољу црквене музике произашло је из научне експедиције на Атон (1906), у којој је Смоленски, заједно с Друштвом љубитеља древне писмености, трагао за старим писаним сведочанствима о руским, српским и бугарским црквеним напевима (Рахманова 2007).

Драгоцене податке, који ово истраживање уводи у шири контекст, пружа управо копија цензорског писма Степана Смоленског, сачувана у обимној заоставштини Петра Крстића (Илустрација 1, стр. 233). Након почетне опште процене о Крстићевом добром познавању законитости хорске музике, и за богослужење адекватном, религиозном карактеру Литургије у целини, Смоленски у цензорском писму детаљно разматра појединачне литургијске песме из Крстићевог рукописа. Основне опаске редактора имплицирају општу потребу за побољшањем финалног хорског звука. Конкретне замерке и сугестије усмерене су ка местимичном исправљању грешака у вођењу гласова или ка проналажењу бољих хармонских решења, у песмама „Благослови душе моја“, „Јединородни

6 Према записима Смоленског, било је неопходно закључење посебних руско-српских уговора, а сам Јургенсон требало је да обавести Мокрањца о даљим корацима (према: Манојловић 1923: 184–185). О намери Стевана Ст. Мокрањца да своју Литургију Св. Јована Златоустог објави у московском издању видети и: Перковић Радак 2008: 95–96.

Сине“, „Свјатиј Боже“, „Достојно“, „Јако да царја“ и прокименима II, III, IV, VI и VIII гласа. Аутор рецензије сугерисао је промене у одабиру хармонских средстава и у појединим краћим сегментима Херувимске песме, Алилуја и Причасног стиха. У вези с одређеним нумерама (Велика јектенија, „Придите“, прокимени I, V и VII гласа, Херувимска песма, „Милост мира“) исказане су и озбиљније примедбе, попут опаски о невештом вођењу гласова или следу хармонских кретања и сл. Смоленски изражава и жаљење што аутор у рукопис није унео и одабране песме из Архијерејске литургије, попут напева „Господи спаси благочестивија“. У завршном одељку писма, који у целини доноси афирмативну процену једноставности и молитвеног карактера песама у саставу Литургије, Смоленски износи став о потенцијалима за позитиван одјек Крстићевог дела не само у Србији, већ и у Русији.

Редакторово сагледавање Крстићевог дела, настало у контексту актуелних тенденција на пољу руске хорске црквене музике током две последње деценије 19. века, представља својеврстан прилог тумачењима српско-руских музичких веза у датом периоду. О овим контактима, с коренима у 17. веку (Петровић 1986; 1992), посебно сведоче резултати истраживања који се односе на црквену музику 19. века и проблем третмана једногласног црквеног напева у хорским, вишегласним обрадама. Према истраживањима руских музиколога, могуће је да је Корнелије Станковић управо посредством контаката у руским круговима у Бечу добио посебан подстицај за рад на хармонизовању једногласних црквених напева – по узору на дело које је А. Љвов, у оквиру рада Придворне капеле, спровео средином 19. века (Рахманова 2006). Питања о репертоару који је Станковић имао прилике да чује на богослужењима у руској капели у Бечу и о могућностима да тај репертоар конкретно утиче на његов рад на хармонизацији напева српског појања остају отворена.⁷ О специфичностима руско-српских веза на пољу црквеног појања, посебно у области хорске музике, у засебним студијама изнети су закључци који уједно представљају и позив на даља истраживања овог сложеног феномена (уп. Гарднер 1978; Шпонсел 2006–2007; Марјановић 2015; 2016).

Уважавајући историјски и уметнички значај Станковићевог рада на прикупљању, бележењу, а потом и хармонизовању напева српског појања, али на првом месту и значај тог рада за потоња истраживања српске црквене музике, Петар Крстић сматрао је да је Станковић поставио хармонски темељ српске хорске црквене музике.⁸ Да је у овом

7 О руском репертоару директно сведоче само два Станковићева записа. Реч је о стихири по 50. псалму, на Божић, Слава во вишњих Богу, гл. VI, према напеву руског појања, која је у Станковићевом рукопису забележена и хармонизирана у две различите варијанте. Видети: Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, Св. 4 (књ. С): 22–23, 27–28. Корнелије Станковић, аутограф.

8 У Реферату упућеном Српској краљевској академији у којем је детаљно образложио мишљење о служби Св. Бирилу и Методију Ненада Барачког, Крстић је изрекао

пионирском делу Крстић видео и узор за сопствени приступ српском црквено-музичком наслеђу посредно сведочи Коста Манојловић, који у познатом, прегледном напису о српској црквеној музици Крстићеву Литургију оцењује управо као „модерније издање Корнелијеве обраде“ (Манојловић 1921: 121). У том смислу, чини се да је управо настојање ка очувању „изворног“ духа народне мелодије српског појања даље условило и степен уметничке обраде црквених напева у Крстићевом рукопису обе литургије, које одликује непретенциозност хармонских решења, строги хомофони слог и одсуство полифоног рада (уп. Ђаковић 2015: 86).

Поједини Крстићеви композициони поступци тумачени су као директни одједи руског утицаја: у обе литургије, Крстић је напев „Свјатјј Боже“ хармонизовао у молском тоналитету; Литургија за мешовити хор садржи прокимене свих осам гласова; хорски слог одликује широки тонски распон, близак фактури у партитурама руске хорске музике; други део Херувимске песме у Литургији за мушки хор заснован је на тзв. „руској“ мелодији четвртог гласа (уп. Ђаковић 1999; 2015: 86).

На основу стручног увида у Крстићев приступ црквеном напеву почетком 20. века, Степан Смоленски прокламовао је значајан степен самосталности у овој области српског духовно-музичког стваралаштва, истичући уопштено да сродни елементи у раду руских и српских аутора представљају плодно тле за сарадњу. Као теме за даља истраживања, остају додатна питања о токовима Крстићевог рада на Литургији за мешовити хор и о вези с московским издавачем, о ауторовом односу према сугестијама Смоленског и конкретним прерадама које је, након рецензије, унео у свој рукопис. Сазнања о перцепцији овог Јургенсоновог издања у Русији несумњиво би отворила нове перспективе и донела значајну допуну резултатима досадашњих истраживања.⁹

Две песме у част Св. Сави

Широк спектар тема отвара и аналитички преглед Крстићевих Двеју песама у част Св. Сави (Примери 1, 2, стр. 234–235) које су написане поводом 700-годишњице светосавске прославе и објављене у Ђирилометодском

и препоруку да Српска краљевска академија најпре објави Станковићеве записе, истичући њихову историјску вредност. Видети: Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Петра Крстића. Реферат Петра Крстића Српској краљевској академији, у вези са службом Св. Ђирилу и Методију Ненада Барачког, Београд [1932].

9 У зависности од резултата даљих истраживања, надамо се да ћемо у даљем контакту с Архивом при цркви Светог Саве у Бечу и с руским колегама доћи до нових података и материјала који би омогућили додатно осветљење Крстићевог статуса у контексту руско-српских веза, односно тумачење композитороровог учинка у ширим, европским и ваневропским оквирима.

вјеснику 1938. године (Илустрација 2, стр. 236).¹⁰ У савременој музиколошкој литератури истиче се да је Крстић, насупрот доследно спроведеном традиционалистичком приступу у литургијама, у овим композицијама досегао знатно виши стваралачког поступка. Иако је у обради за четворогласни мушки хор црквени напев доследно задржан у деоници највишег гласа, оба дела одликују комплекснији вид надградње црквеног напева, присуство тзв. хорске „оркестрације“, значајнији фактурни контрасти и елементи полифоније (Ђаковић 2015: 87). Процењено је, такође, да су ове богато разрађене композиције, осмишљене као уметничке транспозиције традиционално „скројених“ напева српског појања, вођене првенствено паралитургијским значајем извођења изван цркве.¹¹ Као основу за композиторску надградњу, Крстић је одабрао напеве према појању угледног земунског појца и учитеља Лазара Лере (1885–1966). Прва песма, *Радујсја архијерејев добродјо* представља фрагмент из самогласне стихире „на Хвалите“ VI гласа, док као самостална целина не стоји у служби Св. Сави. Основна мелодија ове црквене химне искројена је према причасном стиху *Днес на Синајсџјеј*, која је у записима Ненада Барачког и Стевана Мокрањца забележена у III гласу, док овде има карактеристике V гласа. Друга песма, *Добродјешљ дјеланијем*, по тропарском напеву, представља текстуално аутентичан други сједален, али испеван по VI гласу.¹² У богослужбеном контексту, обе песме могу имати функцију „самопроизвољних причасних“ песама.¹³

Одабиром управо ових мелодија за основу хорских композиција, Крстић је дао посебан композиторски допринос надградњи богатог, мелизматичног напева српског појања (видети: Пено 2009; Димић 2015). Као својеврсни куриозитет у српској хорској литератури, оне представљају и јединствен пример обраде напева „великог појања“ према записима Лазара Лере. Овај врсни појцац је, као ученик Гимназије у Сремским Карловцима, појање учио уз професора музике Душана Котура, а у Учитељској школи у Сомбору имао је и драгоцено искуство рада с Радивојем Бикаром, кар-

10 *Ћirilometodski vjesnik*, IX, Zagreb 1938, vanredan prilog k br. 1–2. Ћирилметодски вјесник био је у датом периоду часопис од посебног значаја за православну црквену музику, с тематским текстовима и хорским композицијама као прилозима. Стручни одабир музичких прилога (међу којима су била дела руских и српских аутора), вршио је Марко Тајчевић. Видети: Ђаковић 2015: 165.

11 Упечатљив је став да се у овом случају може говорити и о својеврсном „стваралачком модернизму“ паралитургијског типа, као вишем степену ауторске „црквености“ у односу на састављање популарних богомољачких духовних песама у датом периоду (Исто: 87).

12 На нетрадиционална својства мелодија указао је класични филолог, врсни познавалац православне химнографије и српског црквеног појања др Ненад Ристовић (према: Исто).

13 О самопроизвољним причасним песмама у традицији српског појања видети: Пено 2004.

ловачким богословом и учеником Герасима Петровића. Осим у практичном виду, кроз активно учешће у богослужењима и оснивање земунске појачке школе, Лера је дао изузетан допринос неговању српског појања и кроз теоријски приступ, компаративним проучавањем мелографских записа, бележењем сопствених запажања о карактеристикама мелодијских формула гласова Осмогласника, као и општом проценом стања у српској појачкој пракси предратног периода. Као хонорарни службеник у Музиколошком институту САНУ после Другог светског рата, сачинио је и препис готово целокупног Осмогласника из рукописа Корнелија Станковића, стекавши тиме драгоцен увид не само у карактеристике забележених напева српског појања, већ и друге одлике црквено-појачке праксе из прве половине и средине 19. века (о овоме, на пример, сведоче број и редослед забележених стихира на јутрењу, карактеристике тропара „на Блажена“ на Литургији и сл). Детаљно је анализирао и мелографске записе из пера Станковићевих следбеника, Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића, Тихомира Остојића, Стевана Мокрањца, Станка Морара, Јована Живковића и Јована Козобарића (видети: Петровић 1992; Пено 2016). Током четири деценије предано је радио на сопственим појачким збиркама, усавршавајући, на основу писаних трагова о наслеђеној музичкој традицији, свој лични појачки стил (Стефановић 1968).¹⁴

Две песме у част Св. Сави карактеристичан су пример Лериног мелографског рада и сведочанство о његовом значају, нарочито о специфичностима одабира песама и типова напева које је у усменој појачкој пракси неговао, те потом и бележио. Поред мноштва нотних аутографа сачуваних у Лериној заоставштини, на мелографску делатност овог појца посебно упућују и сегменти преписке у којима он прецизно дефинише своје ставове о потреби да се бележењем сачувају мање уобичајене поетско-мелодијске варијанте црквених напева српског појања.¹⁵

Нарочити допринос очувању српског црквено-музичког наслеђа Лера је дао кроз *Расадник српској ђравославној црквеној ђојања* (1935). Према његовом казивању, у првом аудио издању песама српског појања забележене су многе утврђене песме из Општег, Празничног појања, Осмогласника и Опела (Андрејевић 2006).

У Лериној заоставштини проналазимо трагове о уделу Петра Крстића у остваривању специфичних руско-српских музичких и духовних веза у првој половини 20. века, односно у периоду који карактерише присуство

14 Према сопственом појању, односно према појању протојереја Михаила Поповића и Саве Теодоровића и др Милоша Ердсљана, протођакона и професора Теолошког факултета у Београду, Лера је забележио око 2200 песама српског појања. Осим одређеног броја записа који су сачувани у оквиру Лерине заоставштине у Музиколошком институту САНУ, највећи део ове збирке рукописа предат је на чување Архијерејском синоду Српске православне цркве. Видети: Андрејевић 2006.

15 Као један од примера, Лера наводи рад на утврђивању и бележењу сједалних и ирмоса „великог појања“, као и своју идеју о „кројењу“ мелодија херувимских песама ирмоским напевом.

руске емиграције у Србији (Тарасјев 2016; Арсењев 2016). Сегменти Лерине преписке откривају појединости о вези с епископом сумским Митрофаном Абрамовим (1876–1944), који је 1922. године постао део клира Српске православне цркве и као врсни познавалац црквеног појања дао посебан допринос овој области стварања и учења. У трећој деценији 20. века, владика је основао школу појања у манастиру Раковица, а касније је, као игуман манастира Високи Дечани и управник тамошње монашке школе, посебно бринуо о црквено-музичком образовању монаштва (уп. Исто: 132). Драгоцен је податак да Лазар Лера 1940. године у Дечане шаље управо две Крстићеве песме Св. Сави, како би их епископ Митрофан уврстио у корпус хорских црквених композиција које ће проучавати с ученицима монашке школе.¹⁶ Упечатљиво је да Лера песме представља као своје композиције, *Причасно* и *Сједален Св. Сави*, „хармонизоване по композитору Петру Крстићу“. У истом писму – нарочито истичући да је велико појање у декаденцији, и да се велики сједални не чују чак ни на службама за највеће празнике – Лера посредно упућује и на Крстићев допринос очувању забележених мелодија мелизматичног напева.

Осим што потврђује да је упознавање хорске црквено-музичке литературе представљало значајан део рада монашке школе, Лерина преписка открива и да је, залагањем епископа Митрофана, братија манастира Високи Дечани четрдесетих година 20. века прибавила *Расадник српској црквеној њојања*, као и посебно одабран, квалитетан грамофон – с циљем лакшег учења и проучавања снимљених напева. Лера у поменутом писму истиче да је основни циљ *Расадника* да „данашње генерације, које су још у великој мери и ноталне, научи правилном и једнообразном појању“, уочавајући уједно могућност да издање послужи и старијим генерацијама као „подсетник“.¹⁷

О ширини заједничких културних кругова којима су припадали Лазар Лера и Петар Крстић посредно сведоче и сегменти преписке коју су са секретаром Српског певачког савеза у Детроиту водили композитор Крстић и Чеда Димитријевић, издавач *Расадника*. Током 1933. године, Крстић је обавештен о оснивању Српског певачког друштва *Петар Крстић* у Варену (САД, држава Охајо). Очување српског језика, музике и традиције представљени су као основни циљеви Савеза, а Крстић је замољен да за новоосновано Друштво напише химну.¹⁸ С друге стране, Димитријевић Певачком савезу упућује вест о новом звучном издању, с нагласком на значају неговања једногласног српског појања и молбом да обавести црквене општине у Америци о *Расаднику српској црквеној њојања*. Димитријевић посебно акцентује да је и српско хорско црквено

16 Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Лазара Лере. Писмо Лазара Лере епископу Митрофану, Земун, 14. децембар 1940.

17 Исто.

18 Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Петра Крстића. Писмо Српског певачког савеза Петру Крстићу, Детроит (Мичиген, САД), 16. август 1933.

појање произашло из једногласне појачке традиције, какву је неговао и Лазар Лера.¹⁹

Посебну занимљивост и позив на даље истраживање Крстићевих веза у иностранству представља још једна композиција која је сачувана у Лериној заоставштини. Реч је о хармонизацији поменутог сједалног Св. Сави, према истом Лерином запису, али из пера извесног Р. Н. Цемлинског (1935) (Пример 3, стр. 237). Занимљиво је да су у последњој деценији 19. века, познати композитор Александар фон Цемлински [Alexander von Zemlinsky] и Петар Крстић припадали кругу студената Роберта Фукса [Robert Fuchs] у Бечу (Цемлински од 1892, Крстић од 1896). Ипак, рашчитавање иницијала (Р. Н.), забележених на првој страни ове партитуре за мушки хор, могло би довести и до нових сазнања о Крстићевим професионалним контактима у кругу бечких музичара. Коначно, феномен приступа иностраног композитора напеву српског појања завређује пажњу као тема посебног сегмента новог истраживања.

Хетероген по садржају, збир овде изложених сведочанстава отвара неколико перспектива за будуће стадијуме сагледавања црквене музике у Крстићевом опусу, али и ширих оквира српске црквене музике између два светска рата. Осим даљих истраживања Крстићевог „бечког периода“, нових промишљања Крстићевог односа према наслеђу Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, те према стваралаштву припадника његове генерације и млађих аутора који су деловали између два светска рата, намеће се посебна потреба за дубљим тумачењима феномена произашлих из руско-српских веза у овом периоду – на пољу хорског стваралаштва, појачке праксе и опште црквено-музичке естетике. Резултати таквих истраживања свакако би додатно осветлити статус српске црквене музике међуратног доба, у ширим европским и ваневропским оквирима.

19 Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Лазара Лере. Писмо Чедо Димитријевића В. М. Лугоњи, секретару Српског певачког савеза, Детроит (Мичиген, САД), без датума.

LÉGATION ROYALE DE SERBIE
ST. PETERSBOURG.

Копија с писма цензора

Милујергија др. Крепитиљ Достиојна одобрениј, написанна е со знаменитъ хороваго дѣла немилешенная религиозныхъ мыслей и вдохновеній, предлагаемыхъ случаются въ обдуманномъ чертѣ, вънѣхъ гармонизаціяхъ и голосоведенійхъ, она покрѣитъ едуритѣ събѣщилъ украшеніемъ Сербскаго Православнаго Погосудренія. Какъ на лучіе напѣнныи милујергиі покрѣно указатъ на мѣждурокъ: «Благослови, душе моя, босозага Еригородкыя» и «Святый Боже,» Прокимны 2, 3, 4, 6 и 8 гласовъ, и Достиојноствъ и тѣсноствѣнїи по вѣносу Святыхъ даровъ; если бы а вѣторъъ позабоялся исправитѣ погрѣшности, и мѣстоулясь въ тѣхъхъ произведеніяхъ, поувѣканель хоромей гармонизаціи и голосоведеній, то едлага бы то единейвенно дѣя удруженія звучности зѣмляхъ поетей и зѣноствѣи три раздуриваніи хоромъ.

Киндуруција произведенія, какъ: Началная Житенія, «Триглитѣ поклонитая,» Прокимны 1, 6 и 7 гласовѣ, Керувилекаид пѣсень, «Милостѣи мира» и «Тѣбѣ поетъ» не поугри бытѣ тризнакы свѣлны хоромити, така какъ мѣстоулясь въ себя вѣста крутыне недостаткы; Началная Житенія сѣрадаитѣ невидурфскѣ ноствѣо понокы въ 5^м и 7^м разѣ и особенно въ 4^м, «Триглитѣ поклонитая» вѣитѣ рѣи перемѣной рѣиша на словахъ «Сѣ, свѣи нѣ,» Прокимны – 1^о гласа не иносѣитѣ понокы и гармонизаціи, 5^м и 7^о гл. – однокѣрадіемъ голосоведенія, Керувилекаид пѣсень – не удалкой гармонизаціей

Илустрација 1. Степан Ст. Смоленски, „Копија с писма цензора“, Légation Royale de Serbie, St. Petersburg, прва страна (Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Петра Крстића)

The image shows a handwritten musical score for a male choir. The title at the top is "Радујеја архијерејев доброто" written in cursive. The score is arranged in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p", "f", "cresc.", and "decresc.". The lyrics are: "Радујеја архијерејев доброто".

Пример 1. Радујеја архијерејев доброто; део стихире „на Хвалите“ из службе Св. Сави, према једногласном запису Лазара Лере, за мушки хор хармонизовао Петар Крстић, рукопис (Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Лазара Лере)

Сједален Св. Сави.

Сави
 meno mosso
 Во-сви-ге-
 decresc.
 ве-ај

у-а
 гје-а-
 cresc.
 ну
 cresc.

цр-кву
 decresc. poco rit.
 јам
 цр-кву
 be-ау
 cresc.
 цр-кву be-ау =

но-је
 бо-сви-јам

je-cu
 cresc.
 бо-сви-јам
 decresc.
 je-cu
 cresc.

ау
 cresc. e poco rit.
 сам-
 уе
 decresc. e poco rit.

Пример 2. Сједален Св. Сави; према једногласном запису Лазара Лере, за мушки хор хармонизовао Петар Крстић, рукопис (Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Лазара Лере)

Vanredan prilog k br. 1-2

L. K. Lero — Petar J. Krstić

Dve pesme u čast sv. Savi

srpskom narodnom prosvetitelju povodom 700-godišnje Sveto-Savske proslave,
za muški hor



Deux chants à l'honneur de St. Sava,

illuminateur serbe à l'occasion du 700-anniversaire,
pour choeur d'hommes

Copyright by Ćirilometodski Vjesnik, Zagreb — Sva prava pridržana.

Илустрација 2. L. K. Lero – Petar J. Krstić, Dve pesme u čast sv. Savi, *Ćirilometodski vjesnik*, vanredan prilog k br. 1–2, Zagreb 1938. Насловна страна штампаног издања

Muski хор **Сједален Св. Сави** *Lera P.N. Zemlinsky.*

Dor-bro-de te-lej

dje-la a dje-la a ni

et-kni ve-li jem et-kni ve-li

ko-je voz-si-jal je-si

ve-li-ko-je voz-si-je vozi-jal vozi-jal je-si

i-si-ja a ni-jem vozi-jal je-si soln-ce

slo-ves slo-ves slo-ves

Пример 3. Сједален Св. Сави, за мушки хор; напев Л. Лера, хармонизација Р. N. Zemlinsky, аутограф, 9. април 1935 (Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Лазара Лере)

Листа референци

- Андрејевић, Милица (2006) „Звучни снимци српског православног црквеног појања“, *Свеске Матице српске. Грађа и прилози за културну и друштвену историју* 45: 75–87.
- Арсењев, Алексеј (2016) „Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970. године“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55: 129–174.
- Veljković, Gordana (1986) „Liturgija za muški hor Petra Krstića“, u: Vlastimir Perićić (ur.) *Petar Krstić, zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 206–224.
- Гарднер, И. А (1978) *Богослужбено пѣние русской православной церкви. Сущность, система и история*, Jordanville, N.Y: Holy Trinity Monastery.
- Димић, Наташа (2015) *Аспекти великог појања у контексту српске православне црквене музике*. Докторска дисертација у рукопису, Београд: Факултет музичке уметности.
- Ђаковић, Богдан (1999) „Херувимска песма у записима српских мелографа“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 24–25: 79–94.
- Ђаковић, Богдан (2015) *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*. Нови Сад: Академија уметности и Матица српска.
- Крстичь, П. (1902) *Литургија Св. Иоанна Златоустога, сербскога народнаго напѣва, Собственность издателя П. Юргенсона, Москва, Лейпцигъ*.
- Крстић, Петар (1931) „О црквеној музици“, *Музички гласник* 5/6: 133.
- Манојловић, Коста (1921) „О црквеној музици код Срба“, *Весник српске цркве XXVII*: 112–126.
- Манојловић, Коста (1923) *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Marjanović, Nataša (2015) „Serbian-Russian Relations in Choral Church Music of the 19th century“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 52: 25–39.
- Марјановић, Наташа (2016) *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века*. Докторска дисертација у рукопису, Београд: Филолошки факултет.
- Пено, Весна (2004) „Типиком непрописане причасне песме у новијој традицији српског црквеног појања“, *Музикологија* 4: 121–152.
- Пено, Весна (2009) „Great Chant in Serbian Tradition – on the Examples of the Melody *It is Truly Meet*“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 40: 19–38.
- Пено, Весна (2016) *Православно црквено појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Перковић Радак, Ивана (2008) *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Музиколошке студије – дисертације 1, Београд: Факултет музичке уметности.
- Петровић, Даница (1986) „Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку“, у: В. Чубриловић (ур.) *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Београд: САНУ, 303–319.
- Петровић, Даница (1992) „Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17. и 18. века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 10–11: 17–24.
- Рахманова, Марина (2006) „Корнелиј Станкович и Россия“, рад прочитан на

Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење*, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца, рукопис. Београд: САНУ.

Рахманова, Марина (2007) „Афонская експедиција Степана Смоленског“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 36: 7–34.

Стефановић, Димитрије (1968) „Лазар Лера (1885–1966). Прилог историји музичке културе код Срба“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 50: 163–165.

Тарасјев, Андреј (2016) „Руски црквени хорови и хоровађе у Београду (1920–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55: 129–174.

Шпонсел, Катарина [SponseI, Katharina]. “Прерада српских црквених напева у делу руског композитора Александра Дмитријевича Кастаљског (1856–1926)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 34–35 (2006–2007): 107–126.

Ćirilometodski vjesnik, IX, Zagreb 1938, vanredan prilog 1, 2.

Архивски извори

Архив Музиколошког института САНУ, БЕОГРАД

Заоставштина Лазара Лере

Заоставштина Петра Крстића

Архив Српске академије наука и уметности, БЕОГРАД

Историјска збирка

Деловање Петра Крстића и Станислава Биничког у Удружењу српских музичара*

Биљана Милановић

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

Удружење српских музичара основано је средином 1907. године у Београду. Његова активност угасила се до почетка балканских ратова, да би у каснијем контексту новоосноване Краљевине Срба Хрвата и Словенаца (СХС), током 1919–1920. године, Удружење било реорганизовано у Београдску подружницу Удружења југословенских музичара. Иако је реч о најстаријем примеру удруживања професионалних музичара у Србији, ова организација била је слабо присутна у јавности и готово без публицитета у тадашњој дневној штампи и периодици. Неколицину података о њој објавио је Коста Манојловић (1890–1949), ослањајући се на сећања композитора Божидара Јоксимовића (1868–1955), идејног творца, једног од оснивача, а потом и деловође Удружења (Манојловић 1923: 94–96).

Музиколошко интересовање за рад Удружења сасвим је новог датума. Осврт на штампана Правила ове организације дат је у истраживањима феномена међуратног удруживања југословенских музичара (Весић и Пено 2017: 70–72).¹ Детаљније проучавање Удружења српских музичара спроведено је по проналажењу и анализи релевантне архивске грађе, похрањене у оквиру фонда Јужнословенског певачког савеза у Историјском архиву Београда (Милановић 2018).² Иако су поједини аспекти

* Студија је резултат рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177004).

1 Видети и Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, СЂК-200, Правила Удружења српских музичара, Београд: Штампа К. Греговић и Друг, 1907 (у даљем тексту: Правила 1907).

2 Историјски архив Београда, Фонд Јужнословенски певачки савез 1924–1941, ИАБ 1090; 1907–1920. год. – Акта Удружења српских, а касније југословенских музичара, И. бр. 28 (у даљем тексту

деловања Удружења остали непознати и након испитивања ових извора, с извесношћу се могло закључити да је наведена организација тежила да постане одлучујући фактор у регулисању кључних музичких питања у земљи, те да ове амбициозне намере није успела да спроведе. Удружење је, међутим, представљало значајан феномен сарадње музичких извођача, композитора и педагога у годинама непосредно пре Првог светског рата, али и упечатљиво сведочанство заједничког рада представника музичке елите, која се постепено диференцирала почетком века, формирајући доминантну групацију музичара окупљених око Српске музичке школе (1899) и Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914).

Наведени закључци чине главно полазиште овог рада, будући да су се и Станислав Бинички (1872–1942) и Петар Крстић (1877–1957) налазили међу оснивачима и водећим појединцима Удружења српских музичара. Пажња ће овом приликом бити усмерена на улогу Биничког и Крстића у оснивању и предратном раду Удружења, њихову сарадњу с осталим представницима ове организације, као и на повезаност њиховог деловања у оквиру Удружења с другим професионалним активностима које су обављали. У прва два сегмента текста представљени су основни подаци о настанку, чланству, програмским начелима и започетим пословима Удружења. Централни део рада посвећен је сагледавању акције коју је ова организација водила по питању неговања музике у Народном позоришту у Београду, док закључни део текста описује процес преобликовања Удружења српских музичара у Београдску подружницу Удружења југословенских музичара. Разматрања упућују на издвајање групе водећих представника Удружења, односно најближих Мокрањчевих сарадника међу којима су се налазили и Бинички и Крстић, те се стога првенствено фокусирају на њихово заједничко деловање и међусобно позиционирање.

Временски оквири из којих потиче наведена архивска грађа која чини основне изворе истраживања везују се за два међусобно одвојена временска периода. Први од њих датира од 24. маја 1907, када је одржана прва седница новоформираног Удружења српских музичара, а завршава се 7. фебруара 1910. године, датумом оставке Божицара Јоксимовића на место деловође ове организације.³ Према једном од каснијих докумената,⁴

ИАБ, ЈПС, 1090/28). Реч је о грађи од око сто двадесет страница претежно рукописне документације, која је први пут представљена и сагледана у истраживањима музичких пракси у Србији на почетку 20. века, с детаљним испитивањем рада Удружења, пописом његових чланова, те проучавањем улоге и програмских оквира деловања ове организације и њених представника, а у складу с проблематизацијом различитим аспеката музичке културе тога времена (Милановић 2018).

3 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 1/1907, Позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 24. мај 1907, у локалу Позоришне кафане, без датума; бр. 3/1910, Допис Божицара Јоксимовића Управи Удружења српских музичара, Београд, 7. фебруар 1910.

4 Уп. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 3/1920, „Ванредној Скупштини Удружења Југословенских Музичара“, извештај с потписима представника Привременог одбора за израду

предратни рад Удружења трајао је до 1912. године, али о томе за сада нема других података. Наредни временски период садржи архивске материјале који потичу из 1919. и 1920. године, на основу којих се може пратити обнављање Удружења српских музичара и процес његовог претварања у Београдску подружницу Удружења југословенских музичара.

Осврт на оснивање, чланство и програмска начела Удружења српских музичара

Петар Крстић и Станислав Бинички били су међу најмлађим музичарима окупљеним око оснивања Удружења српских музичара. Ову групу оснивача чинили су и Стеван Мокрањац, Божидар Јоксимовић, Тоша Андрејевић (1856–1931), затим пијаниста и музички педагог Цветко Манојловић (1869–1939), војни капелник Марко Радосављевић (1877–?) и концертни певач и музички критичар Душан Јанковић (1861–1930), који је од чланства одустао одмах по оснивању ове организације.⁵

Наведени музичари припадали су различитим генерацијама. Њихове уже специјалности биле су неистоветне, а разликовали су се и контексти у којима су деловали. Поред представника војне и цивилне музике, део оснивача потицао је из међусобно компетитивних, па и конфликтних окружења. Док су Манојловић, Бинички и Крстић били блиски сарадници Стевана Мокрањца, Јоксимовић и Јанковић припадали су кругу око Академског певачког друштва *Обилић*, чије су позиције у пољу музичке културе постале слабије по одласку Јосифа Маринковића (1851–1931) с места друштвеног хоровађе (1900).⁶ Наслеђе анимозитета између поме-

правила: Б. Јоксимовић (председник), Јован Зорко (секретар), Петар Крстић (члан), Београд, 25. април 1920.

5 Оснивачи су се окупљали на седницама у Позоришној кафани, где су формирали и Правила Удружења. Према Јоксимовићу, у изради Правила учествовали су сви оснивачи, а особито Мокрањац, док су Јоксимовић и Крстић стилизовали Правила у складу са примедбама свих оснивача (Манојловић 1923: 95). Правила су усвојена на скупштини Удружења, 19. априла 1907, а озваничена су одобрењем Министарства просвете и црквених послова Краљевине Србије, ПБр. 6866, 15. маја исте године (Правила 1907: 14). Као што је већ наведено, оснивачи су већ 24. маја одржали прву седницу новоформираног Удружења.

6 О супарништву тзв. „маринковићеваца“ и „мокрањчеваца“ видети Перичић 1967: 67–68. Анимозитети између два певачка друштва имали су и политичко залеђе (Милановић 2011: 224–225). Међу диригентима *Обилића*, који су се почетком века често смењивали, био је ангажован и Бинички (1903–1905; 1906–1907). Јоксимовић је, међутим, дошао на место Маринковића као његов наследик, диригујући хором и касније, у неколико наврата (1900–1902, 1905, 1908–1909, 1912). О хоровађама и раду друштвеног хоровађе у првој деценији века видети Мајданац, Радојчић 2005: 52–88. Душан Јанковић, који је такође био активан у *Обилићу*, објављивао је чланке у часопису *Дело* и другим радикалским гласилима. Посебно је био познат као поклоник

нутих кругова имало је удела у конфигурацији односа моћи у српској музици на почетку века, што потврђују и поменута сећања Божидара Јоксимовића о настанку Удружења, цитирана у Манојловићевој споменици о Стевану Мокрањцу:

„Моја замисао за оснивање Удружења Српских Музичара, после дужег размишљања одвела ме је да се приближим групи Ст. Мокрањца (П. Крстић, Цветко Манојловић, Бинички), јер сам као васпитаник Маринковићев био већ по томе другчије посматран код Мокрањчевих следбеника. Отишао сам Мокрањцу први пут у своме веку и позвао га да он ступи у наше друштво, и да га, као најстарији међу нама, представља, а што је Маринковић пре тога одбио да буде. Њега је изненадио, како се мени учинило, мој долазак њему, и одмах је пристао, и тада сам ја у њему упознао човека од широких погледа, који је кадар да нешто створи и правилно упути“ (Манојловић 1923: 94–95).

Удружење је у кратком периоду од оснивања до 1909. године окупило око четрдесет мушких и женских чланова различитих генерација. Међу њима су се налазили квалификовани музичари разноврсних професионалних профила, тачније наставници и учитељи музике, војни капелници, композитори и извођачи.⁷ У чланство су улазили појединци из Чачка, Јагодине, Алексинца, Смедерева, Крагујевца, Ваљева и Врања, али су већину чинили музичари из Београда, међу којима су бројчано доминирали наставници Српске музичке школе. Уз Манојловића, Биничког и Крстића као осниваче, круг Мокрањчевих сарадника обухватао је приближно половину чланова Удружења српских музичара.⁸

Мариковићевог и велики критичар Мокрањевог рада (Pejović 1994: 91; 94–102).

7 Поменути Правилама није било прецизирано да ли у састав Удружења улазе само квалификовани или и неквалификовани музичари (Весић, Пено 2017: 71). На основу неколико десетина дописа музичара који су се пријављивали у чланство, сачуваних у наведеној архивској документацији (ИАБ, ЈПС 1090/28), може се закључити да је превасходно реч о професионалним музичарима који су поседовали различите квалификације потребне за позиције наставника у Српској музичкој школи, учитеља музике у општеобразовним институцијама и капелника војне музике.

8 Удружењу су се придружили следећи наставници Српске музичке школе: Вићеслав Рендла (1868–1933), Ружа Винавер (рођ. Шафарик, 1871–1942?), Јован Ружичка (1876–1945), Мирослава Бинички (рођ. Фрида Бланке [Frieda Blanke], 1876–1956), Јован Зорко (1881–1942), Петар Коњовић (1883–1970), Стеван Христић (1885–1958), Јелена Докић (1889–1945) и Рајна Димитријевић. Члан ове организације био је и Милоје Милојевић (1884–1946), свршени ђак Српске музичке школе, који се током предратног рада Удружења налазио на студијама у Минхену. Међу осталим музичарима из Београда чланови су били Стеван Шрам (1853–?) и Сидонија Илић, такође дугогодишњи Мокрањчеви сарадници, као и Драгутин Чижек (1831–1913), Јосиф Вовес, Константин Маринковић, Стеван Ј. Вагнер, Драгутин (Франтишек) Покорни (1868–1956) и Хинко Маржинец (1881–1947). Чланство су чинили и Пера

Судећи према саставу чланства и самим Правилима, Удружење је било осмишљено као еснафска асоцијација професионалних квалификованих музичара у Србији. Оно је тежило да окупи „све српске музичаре“, без обзира на верску, етничку и родну припадност, око заједничких активности усмерених на напредак „музичке уметности у Срба“ (Правила 1907: 1).

Рад ове организације био је осмишљен веома амбициозно, с великим опсегом задатака који су у Чл. 2 наведених Правила (1907: 1–2) били прецизирани на следећи начин:

- а). унапређење наставе и васпитање музичког подмлатка;
- б). штићење и развијање музичких школа и интереса српских музичара;
- в). побољшање музичких прилика и музичких продукција у опште;
- г). неговање добрих другарских односа међу музичарима и њихово морално и материјално еманциповање;
- д). помагање својих чланова у свима приликама, где им се буду крњила права ма којим начином;
- ђ). помагање Срба музичара ма где они били, у случајевима преких потреба;
- е). стварање, јачање и одржавање братских и другарских веза између свих српских, словенских, а према потреби и других музичких корпорација;
- ж). мотрење на рад свих музичких корпорација код нас и старање, да се утиче на правилан развитак музичког живота у Србији.

Правилима су били дефинисани и конкретни начини и средства деловања Удружења. Предвиђало се да оно наступа „као полузванично тело“, које ће по питањима музике водити „прву реч, било код власти било у јавности“ (Чл. 3, б), да ради „на распрострањању српских композиција и издавању истих“ (Чл. 3, в), подстиче уметничку продукцију приређивањем концерата и разматра „питања која засецају у опште интересе чланова овога удружења“ (Чл. 3, г), сузбија „најезду страних музичара и концертиста са површном – недовољном спремом“ (Чл. 3, д), објављује „расправе о музичким питањима у нас, било у појединим јавним листовима било у нарочитом часопису истог удружења“ (Чл. 3, ђ) и да оснује „Српску Музичку Библиотеку“ (Чл. 3, е) (Правила 1907: 3–4). Поред тога, поједине активности Удружења додатно су биле прецизиране Пословником ове организације из 1908. године, који је, између осталог, предвиђао формирање петочланог Музичког одсека, посвећеног

Ж. Илић (1868–1957) из Смедерева, Владимир Ђорђевић (1869–1938) из Јагодине, Јован Мирковић (1871–?) из Алексинца, Антоније Ђорђевић Вовес (1872–1913) из Врања, Јован (Јан) Урбан (1875–1952) из Ваљева. У Удружењу је било и појединаца чија имена нису позната у историји српске музике, попут извесне Љубице Петровић из Београда и гимназијских учитеља музике Николе К. Бацовића (Врање), Милана Вијатовића (Крагујевац) и Ђорђа М. Стојчевића (Чачак, Ваљево).

приређивању музичких издања и уређивању гласила Удружења.⁹

Зацртане смернице деловања Удружења српских музичара обухватале су разноврсне задатке и активности који су се могли реализовати континуираним радом у дужем временском периоду. С обзиром на околности у којима је рад ове организације кратко трајао, значајно је истаћи да је Удружење веома брзо почело да разматра могућност решавања кључних проблема музике у локалном контексту и да је започело рад не само на успостављању организације, већ и на конкретним пословима и акцијама.

Започети пројекти Удружења српских музичара (1908–1909)

Уз Мокрањца као председника и Јоксимовића као деловођу Удружења српских музичара, у раду организације знатније су се ангажовали Крстић, Бинички, Коњовић, Христић, Зорко, Шрам и Цветко Манојловић, тако да је деловање Удружења било обележено активностима Мокрањчевих сарадника различитих генерација и професионалних профила. За разлику од Биничког, који се укључивао само у стручне активности, Крстић је био члан Управе и обављао је и функцију благајника Удружења.¹⁰ Поред тога, повремено је помагао Јоксимовићу око текућих секретарских обавеза.¹¹

Током прве године постојања Удружења, рад се углавном фокусирао на попуњавање чланства, уз настојања да се активирају и музичари

9 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 1/1908, „Пословник удружења Срп. Музичара.“, рукопис с потписима Божидара Јоксимовића (деловођа), Стевана Шрама (члан) и Стевана Ст. Мокрањца (председник), усвојен на седници Удружења српских музичара 30. априла 1908.

10 Подаци о избору Управа Удружења до 1910. нису сачувани, јер нису вођени ни записници са састанака и годишњих скупштина. Зато се не може са сигурношћу утврдити који су све музичари улазили у састав Управе. На основу потписа у документацији уочава се да је улогу Мокрањчевог заменика, односно потпредседника, имао Стеван Шрам. Христић се у неколико наврата потписивао као деловођа уместо Јоксимовића, што наводи на претпоставку да је и он био члан Управе. На основу потписаног финансијског извештаја јасно је да је Крстић испрва био привремени благајник (уп. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 22/1908, „Извештај Благајне Удружења Српских Музичара на дан друштвене скупштине 2. марта 1908 год у Београду.“, рукопис с потписом привременог благајника Петра Крстића). Грађа не садржи друга рачунска документа, али је Крстић вероватно и касније, све до гашења предатног рада Удружења, обављао благајничку функцију. На ову претпоставку упућује „Уверење о примопредаји и пријему благајне Удружења српских музичара на дан 1. јун 1910“, сачувано у Заоставштини Петра Крстића у Архиву Музиколошког института САНУ, наведено у Весић, Пено 1907: 70.

11 Видети нпр. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 13/1907, Циркуларни позив оснивача Удружења српских музичара на учлађење у Удружење, Београд, 20. октобар 1907 (Крстићев рукопис); бр. 35/1908, Писмо Душана Јанковића Петру Крстићу, Београд, 28. април 1908; бр. 34/1908, Дописница Петра Крстића Божидару Јоксимовићу, Београд, 4. мај 1908.

из мањих градова.¹² Будући да чланови који су живели ван престонице углавном нису имали могућност доласка на годишње скупштине, само ретки међу њима трудили су се да делују на програмску оријентацију и активности Удружења. Композитор и мелограф Владимир Ђорђевић, тадашњи наставник музике у Учитељској школи у Јагодини, писао је Крстићу о својим виђењима најургентнијих послова ове организације, рачунајући на његово посредовање на првој годишњој скупштини Удружења.¹³ Крстић је на скупштини изнео и образложио Ђорђевићев предлог о покретању месечног гласила Удружења и објављивању партитура домаћих композитора које су, како је сматрао Ђорђевић, првенствено биле важне за музичаре из мањих места. Крстић је томе додао да у српској средини нема стручњака за израду нота. Сматрао је да би Удружење требало да помогне једном музичару који би се у иностранству специјализовао за ову делатност и потом радио на планираним издањима. Поред тога, Крстић се од почетка залагао за формирање библиотеке набављањем музикалија путем поклона, па је Удружење почело да прикупља и музичка дела.¹⁴ Део поменутих иницијатива утицао је и на садржај Пословника Удружења, који је био формиран и изгласан на почетку друге године постојања музичарске организације.¹⁵

Од половине 1908. године Удружење српских музичара започело је рад на испуњавању својих програмских циљева. Предузело је неколико значајних активности којима је настојало да покрене музички лист ове организације и подстиче и представља композиторски рад својих чланова. У ту сврху посветило се расписивању конкурса за композиторе, пословима на припреми нотног издања и планирању концертне промоције.¹⁶ Тако је био оформљен и Одбор за друштвена издања, у који су ушли Петар Крстић, Божидар Јоксимовић, Цветко Манојловић, Петар Коњовић и Јован Зорко. Према Извештају о раду за 1908, они су обавили све припреме за покретање месечног гласила ове организације.¹⁷ Такође,

12 Детаљније о томе видети ИАБ, ЈПС 1090/28, 20/1908, Циркуларни допис Удружења српских музичара у вези с решењем седнице од 12. августа 1908, упућен музичарима ван Београда, без датума.

13 Уп. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 23/1908, Писмо Владимира Ђорђевића Петру Крстићу, Јагодина, 26. фебруара 1908.

14 Исто; бр. 7/1909, „Годишњи Извештај Управе Удружења Српских Музичара, на II Редовној Скупштини“, Београд, 28. март 1909 (планирана Скупштина одржана је 21. маја 1909).

15 Уп. Исто.

16 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 12/1908, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 17. октобар 1908, Београд, 15. октобар 1908; бр. 10/1908, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 3. децембар 1908, Београд, 1. децембар 1908; бр. 2/1910, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 27. јануар 1910, Београд, 26. јануар 1910.

17 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 7/1909, „Годишњи Извештај Управе Удружења Српских

Удружење је током исте, 1908. године, расписало конкурс за композиције камерне, симфонијске и вокалне музике, на који је приспело укупно седамнаест музичких дела, послатих анонимно, под шифром аутора.¹⁸ Према решењу Шрама и Христића као чланова Оцењивачког одбора, конкурс је прошао без предвиђених новчаних награда, али је Управа Удружења желела да приреди један концерт и једно нотно издање на основу приспелих и других композиција својих чланова.¹⁹ „Композициони концерт“ у Народном позоришту био је планиран за 22. мај 1909. године. Поводом конципирања програма и припреме овог догађаја вођена је преписка с члановима Удружења, а информације за ауторе биле су објављене и у штампи (Аноним 1909).²⁰ Истовремено, с члановима се контактирало и око припреме нотног издања. У плану је била израда прве збирке хорских дела коју је Удружење намеравало да штампа. Стога се тражило да аутори, независно од конкурса и концерта, пошаљу и неку од својих композиција за хор *a cappella*. У ту сврху деловао је и засебан Одбор за издавање композиција чланова Удружења српских музичара, који су чинили Петар Коњовић (председник), Стеван Мокрањац, Станислав Бинички и Петар Крстић (чланови). Концерт није био одржан, али је Одбор током наредних месеци наставио с прикупљањем хорских дела и приређивањем збирке. Чини се, међутим, да је Одбор у више наврата покушавао да дође до одговарајућих прилога, али да је одзив аутора био испод очекивања. На овај закључак упућује допис с одлуком Одбора да последњи пут позове све оне чланове који нису поднели своје радове, продужавајући им рок за предају композиција до 15. августа (Илустрација 1, стр. 258).²¹

Иако су подаци о нереализованим пословима Удружења малобројни, доступна грађа показује да су се Крстић и Бинички укључивали у стручна тела која су руководила већином започетих пројеката. Реч је о примерима тимског рада истакнутих музичара, који су се издвојили као

Музичара, на II Редовној Скупштини“, Београд, 28. март 1909.

18 Исто. Видети и Манојловић 1923: 96.

19 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 6/1909, „Конкурс Удружења Срп. Музичара“, извештај Стевана Шрама и Стевана К. Христића, чланова Оцењивачког одбора, Београд, 13. март 1909; бр. 13/1909, Циркуларно писмо Управе Удружења српских музичара члановима Удружења поводом планираног концерта и издања хорских композиција, Београд, 4. април 1909.

20 Видети детаљније Исто; ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 14/1909, Допис Милоја Милојевића Удружењу српских музичара, Минхен, 26. април 1909; бр. 16/1909, Допис Пере Ж. Илића Удружењу српских музичара, Смедерево, 12. април 1909; бр. 19–20/1909, Дописи Антонија Ђорђевића Вовеса Управи Удружења српских музичара, Врање, 25. април и 15. мај 1909; бр. 21/1909, Допис Антонија Ђорђевића Вовеса Божидару Јоксимовићу, Врање, 25. април 1909.

21 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 18/1909, Циркуларно писмо Одбора за издавање композиција чланова Удружења српских музичара поводом издања хорских композиција, Београд, 4. август 1909.

предводници у планирању и спровођењу првих задатака ове организације. Њихове идеје о расписивању конкурса за композиторе, организовању концерта и штампању нотног издања биле су усмерене на стимулисање стваралаштва кроз сарадњу с ауторима у различитим срединама, што је представљало новину у контексту тадашње српске музике.

Удружење српских музичара и питање музике у Народном позоришту

Сарадња истакнутих представника Удружења српских музичара потврђивала се и њиховим амбициозним тежњама да кроз рад организације наступају као меродаван фактор у решавању кључних проблема тадашње музике. Ова врста активности упућивала је на неколико задатака дефинисаних Правилима Удружења, везаних за побољшање друштвеног статуса музике у сфери просвете, музичких институција и извођаштва. Дневни ред седница Удружења често је укључивао дискусије о актуелним музичким темама, као што су повезивање с Министарством просвете и црквених дела, оснивање симфонијског, односно филхармонијског оркестра и положај музике у националном театру.²² У том контексту предузимани су и конкретни кораци, с циљем да се музичари укључе у главна стручна и саветодавна тела у домену просвете, као и у области програмске политике Народног позоришта у Београду.²³

Нарочиту пажњу завређују настојања Удружења да утиче на рад музичког сектора Народног позоришта, за који су од почетка века били везани и Крстић и Бинички. Капелнички ангажмани ових уметника у Позоришту у периоду до Првог светског рата међусобно су се смењивали и/или преклапали с диригентским радом Драгутина (Франтишека) Покорног, а потом и Стевана Христића.²⁴ С обзиром на искуство које

22 Видети нпр. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 12/1908, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 17. октобар 1908, Београд, 15. октобар 1908; бр. 10/1908, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 3. децембар 1908, Београд, 1. децембар 1908; бр. 2/1910, Циркуларни позив на седницу Удружења српских музичара планирану за 27. јануар 1910, Београд, 26. јануар 1910.

23 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 7/1909, „Годишњи Извештај Управе Удружења Српских Музичара, на II Редовној Скупштини“, Београд, 28. март 1909.

24 Крстић је још пре студија био виолиниста у оркестру Народног позоришта (1894–1895). По завршетку Конзерваторијума у Бечу био је ангажован као корепетитор (од 1. јануара 1903), а од 1904. као позоришни капелник, да би 1. новембра 1907. поднео оставку и тражио да буде само члан оркестра. На место капелника вратио се 1. августа 1909, остајући на њему до 1. августа 1912. године. Бинички је имао стални ангажман хонорарног позоришног капелника од 27. августа 1909, када му је као корепетитор помагала супруга Мирослава Бинички. Међутим, он се као диригент у Позоришту појављује током свих позоришних сезона од почетка века. Поред симфонијских и других концерата које је на сцени националног театра приређивао

су поседовали, Крстић и Бинички детаљно су били упућени у стање музичког ансамбла и репертоара и положај музике у Позоришту, па је несумњиво да су имали велики удео у обликовању ставова и деловању Удружења.

Проблем музике у Народном позоришту у деценији пред Први светски рат био је изузетно комплексан. Променљиве концепције програмских политика различитих позоришних управа, које су се често мењале, утицале су на нестабилност музичког сектора ове институције.²⁵ Позоришне власти заступале су два основна, међусобно супротстављена гледишта о музици у националном театру (Milanović 2019: 237–240). Једно од њих рачунало је на захтеве публике и заснивало се на идеји о паралелном неговању драмских и музичкодрамских жанрова. Представници ове концепције сматрали су да континуирано извођење оперете може да донесе комерцијални успех, али и да омогући брже стицање услова за представљање опера. Наведене идеје и практично су спроведене, када се по први пут у историји националног театра започело с реализацијом представа стандардног оперског репертоара (1906–1909). Већи део овог кратког периода Позориште су водили управник Михајло Марковић и драматург Риста Одавић, а операма је дириговао Драгутин Покорни.²⁶

с Београдским војним оркестром, а потом и музичким ансамблом Краљеве гарде, често у комбинацији с различитим извођачима из сфере цивилне музике, Бинички је у више наврата дириговао музичкодрамским представама и/или наступима оркестра у паузама између чинова драмских комада. На пример, само у току 1901. године наступио је 81 пут као капелник у оквиру репертоара Народног позоришта. Као и Крстић и Покорни, дириговао је и извођењем сопствене музике писане за поједине драмске комаде, укључујући и руковођење представама његове опере *На уранку*, која је у периоду од 20. децембра 1903. до 2. новембра 1908. године приказана укупно девет пута. Драгутин Покорни деловао је као диригент Позоришта од 1897. до 1904. године, када на његово место долази Крстић. На позицију диригента поново је постављен 18. августа 1906, остајући на њој до преласка у новоформирану, приватну Опери на булевару Жарка Савића, 1. августа 1909. године. Најмлађи диригент у Позоришту у датом периоду, Стеван Христић, ступио је на место капелника убрзо после Крстићевог одласка, од 1. септембра 1912. као помоћни, а од 1913. године као стални диригент (Уп. Стојковић 2013: 516–521; видети и Petrović 1973; Петровић 1993; Стевановић 2003).

25 Детаљније о томе Милановић 2012; Milanović 2019.

26 Опери је иницирала управа Николе Петровића и Бранислава Нушића, која је Позориште водила од 30. јула до 29. новембра 1906. Нушић је остао на месту драматурга још пет месеци уз новог управника Михајла Марковића, да би 14. априла 1907. на ову функцију дошао Риста Одавић. Управа Марковића и Одавића водила је Позориште до 17. јула 1909. На сцени Позоришта у том периоду постављене су опере *Кавалерија русијикана* [*Cavalleria rusticana*] (изведена 14 пута у сезонама 1906/1907. и 1907/1908), *Пајаци* [*Pagliacci*] (8 пута у 1908/1909) и *Продана невеста* [*Prodaná nevěsta*] (5 пута у фебруару 1909). Поред тога, постављена је и опера *Ксенија* словеначког композитора Виктора Парме (6 извођења), а обновљене су и опере *Јованчини сватови*

Супротно гледиште заступали су Милан Грол, Драгомир Јанковић, Богдан Поповић и други истакнути интелектуалци из сарадничког круга *Српској књижевној тласника*, који су у својству позоришних власти и/или чланова Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта заговарали неговање драмског репертоара, третирајући музику као периферну позоришну праксу, традиционално присутну у комадима с певањем. Ово гледиште подразумевало је строже естетске критеријуме и стриктније дисциплиновање укуса публике, па стога и појачано залагање за избацивање оперете из програмских концепција театра. Оно је било својствено позоришним управама Милана Грола, изразитог противника оперете, а од 1906. године и опере.²⁷ Међусобне супротности и напетости између представника неистоветних програмских концепција биле су обележене и страначким супарништвом позоришних управа, које је у случају групација окупљених око Одавића и Грола попримало карактер оштрог конфликта. Промене позоришних управа у таквом контексту, које су обликовале динамику такозваног „оперско питања“, значиле су увођење изразитих резова у погледу физиономије и репертоара музичке гране националног театра. Тако је доласком Грола на чело Позоришта средином 1909. уследило укидање новоустановљене праксе извођења опера и драстично редуковање музичког ансамбла, да би „оперско питање“ било разрешено тек у априлу 1913. године, када је услед низа околности и притисака штампе уследио заокрет у програмској политици Милана Грола. Од тада датирају и нови напори око реорганизације и увећања ансамбла, који су означили почетну фазу формирања Опере, реализовану захваљујући раду Станислава Биничког.²⁸

[*Les noces de Jeannette*] Маса [Victor Massé], *У бунару* [*V studni*] Блодека [Vilém Blodek] и *На уранку* Биничког (уп. Турлаков 2005: 59; Милановић 2012: 40; Milanović 2019: 238; 244–245).

27 О поштравању Гроловог ексклузивизма видети Milanović 2019: 237. Грол се најдуже задржао у управама у односу на све друге представнике позоришних власти, испрва као драматург уз управника Драгомира Јанковића, од 15. маја 1903. до 30. јула 1906, а затим у два наврата као управник, уз драматурга Милана Предића, од 17. јула 1909. до 31. марта 1910. и од 1. јануара 1911. до 28. јула 1914. године. Деветомесечни период између два Гролова управниковања (од 31. марта до 31. децембра 1910) био је испуњен управом глумца и редитеља Милорада Гвариловића и драматурга Драгутина Костића (Стојковић 2013: 444, 456, 458–459).

28 Треба имати у виду да Опера није формално основана, већ да је она створена кроз практичан рад и истовремено формирање извођачког ансамбла, о чему је у више наврата писао Слободан Турлаков (видети нпр. Турлаков 1997). Сходно датим могућностима, Бинички је постепено обезбеђивао персонал за оперу (уп. Ив. 1913), али је већи део планова (нпр. оснивање цивилног оркестра и сталног хора) реализовао по обнављању рада Опере, у првим годинама после Првог светског рата. У предратном периоду, од прве премијере у августу 1913, у року од 13 месеци поставио је 6 опера с укупно 60 представа (*Трубадур* 23 представе, *Ђамиле* 7, *Тоска* 9, *Чаробни сирелац* 8, *Вертер* 7, *Мињон* 6). Уз Биничког, представама је дириговао и Стеван Христић

Будући да је музичка грана била обележена политичким и уметничким ривалством водећих интелектуалаца позоришног естаблишмента и slabим позицијама представника музичке струке у расподели моћи у Народном позоришту (Milanović 2019: 232), Удружење српских музичара покушало је да делује на промену таквог стања. Своју акцију у вези с неговањем музике у Позоришту започело је у време првих настојања да се на сцени устали извођење дела стандардног оперског репертоара, када су Позориште водили Марковић и Одавић.

Крајем новембра 1908, Удружење се обратило Управи Народного позоришта, тражећи у свом допису укључивање једног музичара у четворочлани састав Књижевно-уметничког одбора ове институције. У допису је наведено да Позориште представља „поље за рад на драмској музичкој уметности“ и да су управе театра, „свесне тога, увеле (...) читав низ музичких дела у свој репертоар“. Удружење је у том контексту нагласило своју „дужност“ да реагује „у интересу саме уметности“, позвало се на законска акта и препоручило своја три кандидата – Стевана Мокрањаца, Станислава Биничког и Божидара Јоксимовића, с молбом управнику Позоришта да једног од њих предложи за поменуту функцију (Илустрација 2, стр. 259–260).²⁹

Из нацрта каснијег дописа упућеног на исту адресу види се да је Народном позоришту био послат и „акт о Оснивању Симфонијског Оркестра“.³⁰ Поменути „акт“ не налази се у документацији, али у извештају за 1908. годину стоји да су Мокрањац, Бинички, Јоксимовић и Шрам били изабрани „да поведу реч са управом позоришта и о оркестру њиховом ради споразума и заједничког рада“ с организацијом музичара.³¹ Зато је Удружење очекивало реакцију позоришне Управе по оба наведена питања.³² Упркос поновљеном допису, одговор актуелне Управе није стигао.

Поред званичног обраћања Управи Позоришта, представници Удружења сматрали су да је размена ставова с позоришним стручњацима веома значајна у решавању кључних музичких питања националног театра. Стога су позвали све „оне српске књижевнике који су радили на позоришној уметности, било као аутори или позоришни критичари, на конференцију ради узајамног споразума и договора односно рада на развијању драме и уметничке музике у Срп. Народном Позоришту“ (Илустрација 3, стр.

(опере *Ћамиле* и *Верџер*). Детаљније о раду Оперe у том периоду Турлаков 2005: 49–50, 60–103.

29 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 11/1908, Удружење српских музичара Управи Кр. Ср. Нар. Позоришта у Београду, Београд, 24. новембар 1908.

30 ИАБ, ЈПС 1090/28, без бр., Нацрт дописа Управе Удружења српских музичара Управи Народного позоришта у Београду, без датума.

31 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 7/1909, „Годишњи Извештај Управе Удружења Српских Музичара, на II Редовној Скупштини“, Београд, 28. март 1909.

32 Исто; ИАБ, ЈПС бр. 8/1909, Нацрт дописа Управе Удружења српских музичара Управи Народного позоришта у Београду, Београд, 20. фебруар 1909.

261).³³ Иако је овај догађај био слабо посећен, без одјека у штампи, он је показао да су музичари по први пут били спремни да се самоорганизују и преузму иницијативу у решавању дугогодишњих позоришних проблема. Међусобни дијалог с позоришним стручњацима остао је отворен, о чему сведочи запис о исходу конференције, наведен у годишњем извештају о раду Удружења: „(...) о многим се стварима говорило али дефинитивног решења је било само овог: да се још једном позове таква конференција у ширем стилу и штогод испослује по тој ствари.“³⁴

Подаци у грађи не указују на отворено приклањање Удружења некој од фракција у Народном позоришту. Међутим, значајни појединци ове музичке организације били су ближи интелектуалцима окупљеним око *Српској књижевној јласника* (Милановић 2012: 50), па је уочљива и њихова повезаност с Миланом Гролом. Пре свега, већина истакнутих представника Удружења делила је Гролове ставове о присуству оперете у националном театру. Још 1904, када су Јанковић и Грол у својству позоришних власти водили кампању против овог жанра, организовали су саветовање с музичарима, који су тада једногласно закључили да оперета штети правилном развијању уметности и да јој није место на позоришном репертоару. Уз Јосифа Маринковића и Душана Јанковића, наведеном састанку присуствовали су Мокрањац, Бинички, Крстић, Јоксимовић и Цветко Манојловић. О исходу њиховог сусрета писао је Петар Крстић, износећи том приликом и низ запажања о неадекватним начинима припреме и неодговарајућем интерпретативном нивоу оперетских представа у Народном позоришту (Крстић 19056; Милановић 2012: 39–40). Крстић се залагао и за одбацивање „лаке“ оркестарске музике извођене између чинова драмских комада. Предуслов за решавање овог проблема налазио је у оснивању једног „бетовеновог“ оркестра од око четрдесет до четрдесет пет чланова, истичући да би такво извођачко тело омогућило рад на профилисању музичких репертоара и подизању интерпретативног нивоа унутар Позоришта, али и испуњавању музичких потреба Београда за цивилним симфонијским ансамблом (Крстић 1905а; Милановић 2012: 50–51). Залагање Удружења за оснивање симфонијског оркестра у Позоришту вероватно се ослањало на ове Крстићеве предлоге.

Док је Бинички као диригент сарађивао с представницима свих позоришних власти, Крстићев капелнички рад одвијао се током Гролових управа. Бинички је поседовао богатије диригентско искуство, као и спремност да се истовремено ангажује на поступном формирању и унапређењу оперског ансамбла и извођењу стандардног оперског репертоара. За разлику од њега, Крстић је своје ставове о музичким проблемима у Народ-

33 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 9/1908, Позив Удружења српских музичара на конференцију српских музичара и књижевника, планирану за 21. децембар 1908, Београд, 11. децембар 1908.

34 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 7/1909, „Годишњи Извештај Управе Удружења Српских Музичара, на II Редовној Скупштини“, Београд, 28. март 1909.

ном позоришту обликовао кроз прилагођавање Гроловој програмској политици, која је минимализовала значај музике и одржавала састав редукованог музичког ансамбла. У таквим околностима до изражаја су долазила његова уверења у еволуционистичке аспекте музичког прогреса. Крстић је заступао тезу о поступној и дуготрајној професионализацији музичке гране у Народном позоришту, сматрајући да се до опере може доћи „у далекој будућности“ (Крстић 1905в: 867). У замишљању програмско-музичких оквира репертоара Народног позоришта предност је давао домаћем комаду с певањем. Затим, с обзиром на ограничене извођачке могућности, препоручивао је обраћање „мањим и лакшим, али одабраним стварима из страних музичких литература“, имајући у виду комаде с музиком иностраних, пре свега словенских аутора, оперине Вебера [Carl Maria von Weber], Моцарта [Wolfgang Amadeus Mozart] и Перголезија [Giovanni Battista Pergolesi] и примере „из новије књижевности немачке, француске, и италијанске“ (1905в: 865–866).

Повезаност преставника Удружења с Миланом Гролом постала је чвршћа и очигледнија у време два Гролова управничка мандата. Реч је не само о диригентским ангажманима Крстића и Биничког. По Гроловом доласку на функцију у јулу 1909. године, у састав Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта изабран је Стеван Мокрањац.³⁵ Истовремено, у оквиру планиране реорганизације националног театра Грол је оформио комисију за израду новог позоришног Закона, у коју је уз истакнуте позоришне стручњаке укључио Петра Крстића.³⁶

Наведени подаци представљају очигледне резултате промена којима је тежило и Удружење српских музичара. Међутим, остају отворена питања о стварном утицају музичких стручњака на одлуке о музици у Позоришту пре заокрета у програмској политици Милана Грола, односно пре почетка формирања Опере. На пример, било би значајно да се испита да ли је Мокрањац, као члан новоформираног Књижевно-уметничког одбора, могао да делује на Гролову одлуку да по доласку на место управника 1909. укине праксу оперских представа коју су започели његови претходници. Такође, с обзиром на подршку Књижевно-уметничког одбора коју је Грол имао у

35 У Књижевно-уметничком одбору, који је радио током прве Управе Грола и Предића (до краја марта 1910), били су Јован Скерлић, Драгомир Јанковић и Стеван Мокрањац, као и Бранислав Нушић који је из овог тела иступио 18. новембра 1909 (Стојковић 2013: 456).

36 Комисију коју је именовао министар просвете Љуба Стојановић чинили су: Андра Николић (председник), Павле Маринковић, Драгомир Јанковић, Милован Глишић, Петар Крстић, Милутин Чекић, Боривоје Поповић, Риста Одавић, као и управник Позоришта Милан Грол (Стојковић 2013: 610). Закон и Уредба о Народном позоришту усвојени су средином 1911. године. Њима су били регулисани и основни аспекти из делокруга рада музичке гране, па се предратни почетак формирања Опере као саставног дела Народног позоришта уклопио у дате законске оквире (Уредба о Народном позоришту 1911; Закон о Народном позоришту у Београду 1911; видети и Турлаков 1997).

раду на умрежавању с југословенским позориштима (уп. Јовановић 2003: 122–123), поставља се и питање о евентуалном Мокрањчевом доприносу идеји о сарадњи с Опером Хрватског земаљског казалишта из Загреба, која ће касније гостовати у Београду.³⁷ У разматрању оваквих и сличних проблема било би корисно имати прецизнији увид у ставове Удружења српских музичара према „оперском питању“. Међутим, до њих се не може доћи путем контекстуалног разматрања документације, у којој се не наводе ни опера ни неки други музичкодрамски жанрови. С обзиром на различита позиционирања Биничког и Крстића према наведеном питању, логично је претпоставити да у Удружењу није постојало јединствено, заједничко гледиште о неговању опере у Народном позоришту.

На крају, значајно је приметити да су на поменутој конференцији Удружења српских музичара били позвани позоришни књижевници и критичари, али не и позоришни музичари који нису били чланови ове организације. У документацији се не наводи име Драгутина Покорног, тадашњег капелника Народне позоришта, који је дириговао оперским представама. Предводници Удружења нису желели сарадњу с овим уметником, а поједини међу њима исказивали су неповољно мишљење о његовом диригентском раду и квалитету оперских продукција којима је руководио (нпр. Х.Х.Х. [Манојловић] 1906; Христић 1909).³⁸ Стога је заједничко деловање представника Удружења обухватало и борбу за позиције унутар музичке струке у Народном позоришту, у оквиру које се групација стручњака ове организације наметала као доминантан чинилац у решавању музичких проблема националног театра.

Уместо закључка: послератни епилог Удружења српских музичара (1919–1920)

Организовање музичког живота новоосноване Краљевине СХС било је обележено различитим напорима да се успоставе континуитети с предратним традицијама које је требало саобразити новом времену. Процес обнављања и реорганизовања Удружења српских музичара указивао је на такве активности. Он је био започет првом седницом Удружења, одржаном 27. јула 1919, а завршио се на последњој скупштини ове организације од 25. априла 1920. године, на којој је решено

37 За основне информације о овом гостовању видети Турлаков 2005: 39–40.

38 За члана Удружења Покорни се пријавио тек почетком 1909. године. Покорни се, наиме, обратио Јоксимовићу с молбом да га упише за помажућег члана Удружења, наводећи следеће: „Уписао бих се као редован члан у музичко друштво, али пошто је друштво сматрало за излишно да ме као музичара позове приликом оснивања музичког удружења на седнице, то сматрам да бих био и сада излишан као редован члан“. ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 9/1909, Допис Драгутина Покорног Божидару Јоксимовићу, Београд, 22. јануар 1909.

да Удружење престане да делује као самостална организација и да се с целом имовином и инвентаром претвори у Београдску подружницу Удружења српских музичара. Први значајан тренутак у том процесу била је седница Удружења од 23. новембра 1919, коју је сазвао Петар Крстић. Том приликом требало је донети дефинитивну одлуку о обнављању или ликвидирању ове организације (Илустрација 4, стр. 262).³⁹ На истој седници саслушан је извештај Стевана Христића о конференцији музичара у Загребу, с које је потекла жеља да се на нивоу Краљевине образује једно јединствено удружење и да постојеће музичке организације постану пододбори централе са седиштем у Београду или Загребу. У складу с прихватањем ове идеје било је потребно да свако дотадашње удружење саобрази своја акта и свој рад наведеном циљу.⁴⁰ О томе се дискутовало на конференцији музичара у Београду одржаној 30. новембра, на којој је одлучено да се овај задатак изврши.⁴¹ На прилагођавању и измени предратних Правила Удружења радили су стари чланови Управе: Јоксимовић (председник), Зорко (секретар) и Крстић (члан), којима се у овом послу придружио и Христић. Ова прва верзија нових Правила, на којој је посебно био ангажован Петар Крстић, допуњена је и измењена у Загребу.⁴² Тим путем дошло се до заједничког акта на основу којег су конституисане подружнице Удружења југословенских музичара почетком наредне године у Загребу (25. марта) и Београду (25. априла).⁴³

39 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 3/1919, Позив Петра Крстића, члана-оснивача, на ванредну скупштину Удружења српских музичара планирану за 23. новембар 1919, Београд, 20. новембар 1919.

40 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 3/1920, „Ванредној Скупштини Удружења Југословенских Музичара“, извештај с потписима Б. Јоксимовића (председник), Јована Зорка (секретар) и Петра Крстића (члан), Београд, 25. април 1920.

41 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 4/1919, Позив Удружења српских музичара на конференцију музичара планирану за 30. новембар 1919. Београд, 6. новембар 1919. Уз позив је приложен списак с укупно 43 позвана музичара, који су у том тренутку деловали у Београду.

42 ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 4/1920. *Pravila Udruženja jugoslavenskih muzičara*, 31. decembra 1919, u Beogradu (Примерак рађен на писаћој машини). Овом документу придружен је недатиран и ненасловљен Крстићев рукопис једног сегмента текста Правила (Чл. 25–32), а коректуре унете Крстићевом руком указују на његово ангажовање на послу израде финалног документа. Правила су потом ревидирана у Загребу и штампана су 29. марта 1920. Уп. Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, *Pravila Udruženja jugoslavenskih muzičara*, Tisak Eugena Košaka u Samoboru, s. a. [1920].

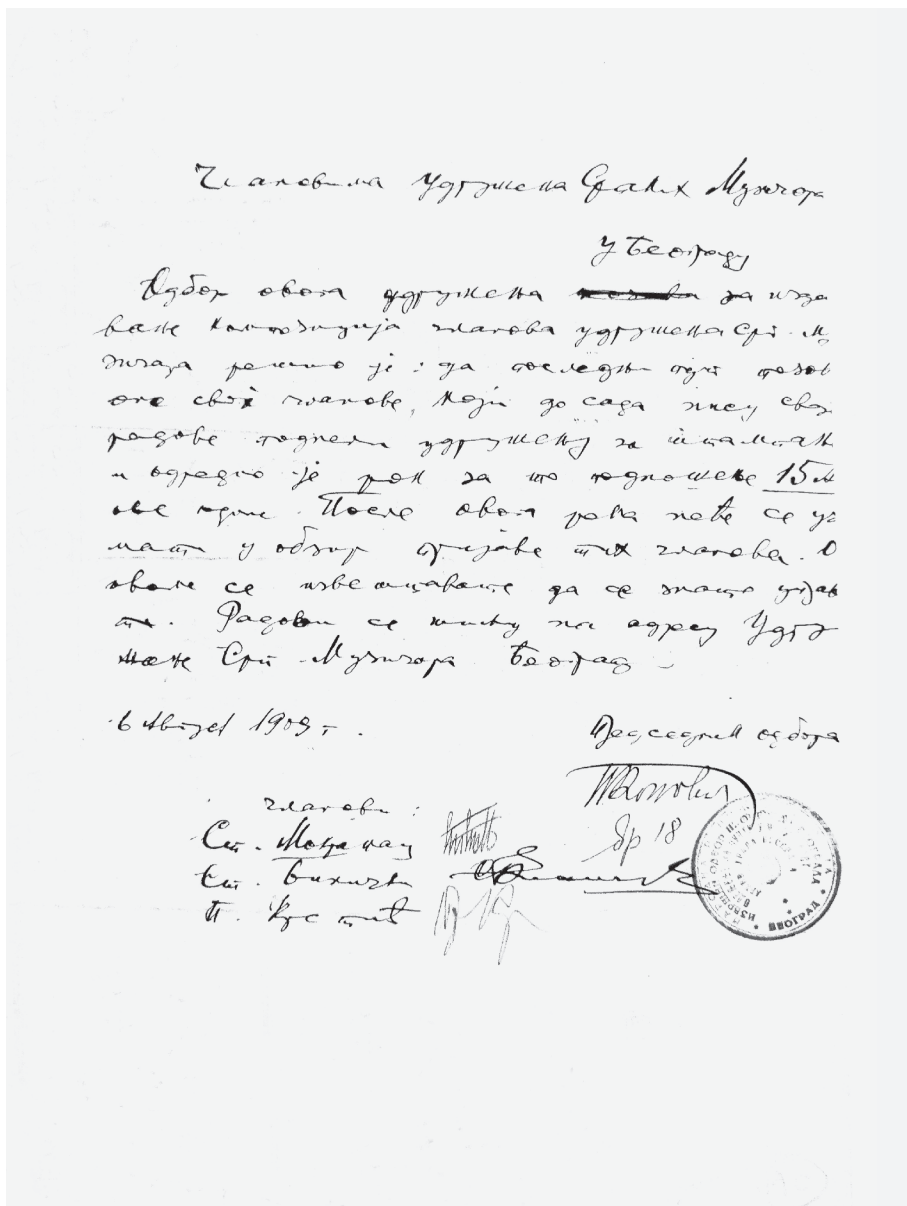
43 Детаљније о томе: ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 3/1920, „Ванредној Скупштини Удружења Југословенских Музичара“, извештај с потписима Б. Јоксимовића (председник), Јована Зорка (секретар) и Петра Крстића (члан), Београд, 25. април 1920; бр. 1/1920, „Београдска Подружница Удружења Југословенских Музичара“. Штампани извештај чланова Управе Београдске подружнице: Милоје Милојевић (председник), Коста П. Манојловић (секретар), бр. 1, Београд, 13. јун 1920.

На основу изложених истраживања може се закључити да је Удружење српских музичара радило у годинама пре Првог светског рата. Амбициозно осмишљени аспекти деловања Удружења упућивали су на многе значајне задатке који су се могли решавати само континуираним радом у дужем временском интервалу. Током краткотрајних активности после којих је ова организација ушла у фазу стагнације, односно потпуне некативности за време балканских ратова и Првог светског рата, Удружење није имало прилику да се консолидује, ојача и оствари резултате који би били препознати у тадашњој музичкој и широј јавности. Ипак, пример активности Удружења везан за Народно позориште показао је да је заједничко деловање неколицине музичара, укључујући Крстића и Биничког, допринело променама у расподели моћи и односу према музици у сложенем контексту ове позоришне институције.

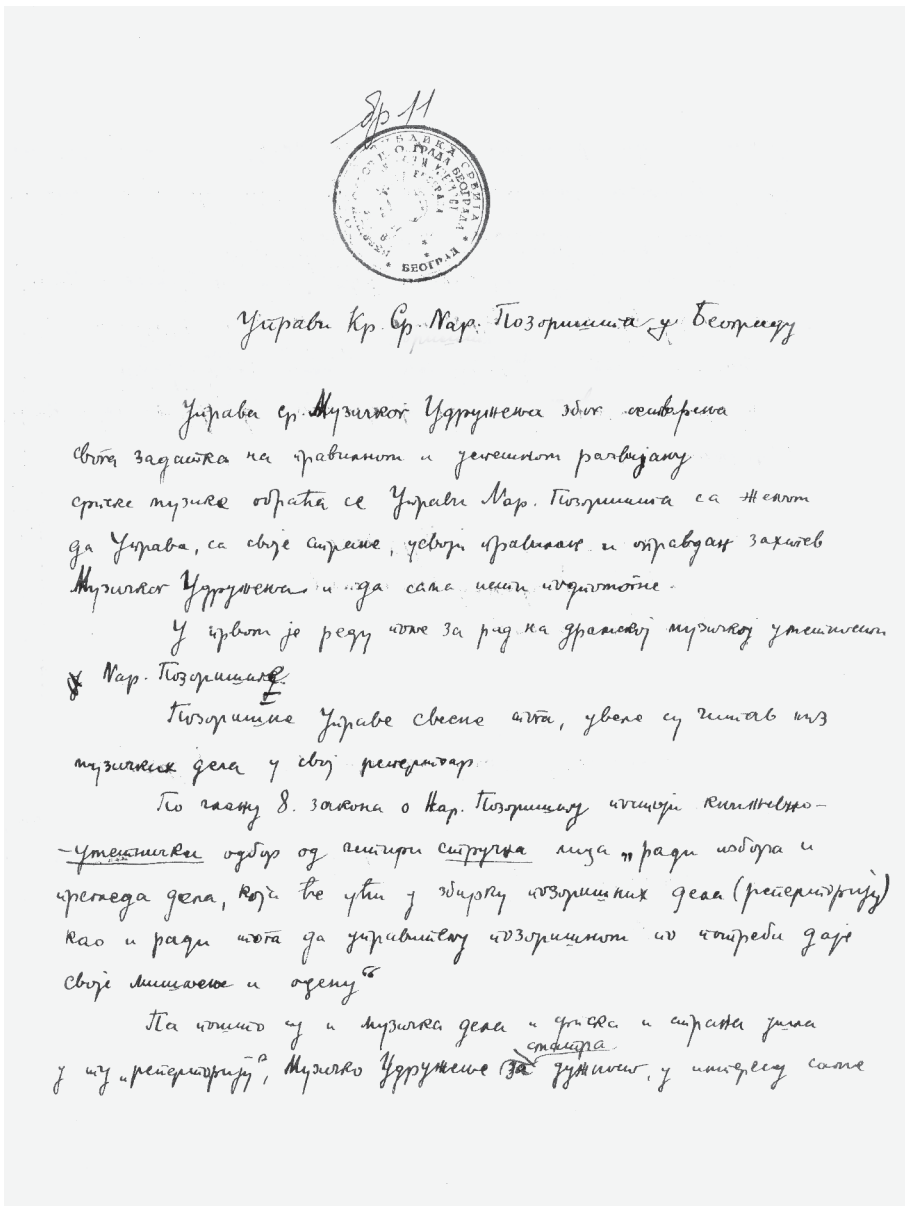
Поједине активности које су започете у Удружењу српских музичара настављене су и по престанку деловања ове организације. Оне су се на различите начине манифестовале у раду Крстића и Биничког. Крстић је имао кључну улогу у послератном преобликовању Удружења у Београдску подружницу Удружења југословенских музичара. По консолидовању ове нове организације он је учествовао и у реализовању предратне идеје оснивања часописа и постао је уредник *Музичкој гласника* (1922), званичног огранка новоосноване Београдске подружнице.⁴⁴ Бинички није био укључен у процесе обнављања организације музичара, јер је из Удружења иступио већ 6. августа 1919. године.⁴⁵ Међутим, борба за музику у Народном позоришту добила је континуитет у његовом раду на формању Опере, коју је успоставио у годинама непосредно пре и после Великог рата.

44 О процесу оснивања часописа видети Архив Музиколошког института САНУ, Ан-866, В. Р. Ђорђевић, *Историјат њосџанка „Музичкој гласника“ и даљи њејов џок*, рукопис.

45 Детаљније о томе видети: ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 1/1919, Чланови Удружења српских музичара (с потписима: Б. Јоксимовић, П. Крстић, Ј. Зорко, С. Христић, Ј. Ружичка, М. Милојевић, И. Милојевић, Р. Димитријевић), Господину Станиславу Ст. Биничком, вишем капелнику, шефу Музике Краљеве Гарде, 5. август 1919; Виши капелник Ст. Ст. Бинички Господину Петру Крстићу, директору Музичке школе (за Удружење Српских музичара), 6. август 1919.



Илустрација 1. Циркуларно писмо Одбора за издавање композиција чланова Удружења српских музичара поводом издања хорских композиција, Београд, 4. август 1909. Рукопис с потписима Петра Коњовића, председника и Стевана Мокрањца, Станислава Биничког и Петра Крстића, чланова Одбора (ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 18/1909)



Илустрација 2. Допис Удружења српских музичара Управи Народног позоришта, Београд, 24. новембар 1908. (ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 11/1908)

установили, да чланци, на основу 8.ог Закона о Нар. Писарници,
да ју Књижевно-уметнички одбор у Београду атрибуирају музичар,
као један од осамори ипаци атрибуика.

По истој глави, шта Закона, Управниот одбор ипаци одбора
Г. Министру Писарнице и Врховниот ипаци, да ју Удружение
ср. Музичари Могли о Јуристу, да овај Желу желори
и Предложити једнота од писаре одборниче од Управе музичког
Удружение.

Кандидати Ср. Музичког Удружение:

Г.Г. Св. Мокравац, Степанов Билички
и Божо Јокићевич.

Решено на редовној седници Музичког Удружение
од 19. об. и.

Београд 24. новембра 1908.

Славковић

Председник

Илустрација 2. (Наставак)

Позив Удружења српских Музичара на
конференцију Српских музичара и књижевника.

Господину

Београд

Удружење срп. Музичара решило је на својој
редовној седници од 8. об. м. да позове оне српске књиже-
внике који су радили на позоришној уметности, или
као аутори или позоришни критичари, на конфе-
ренцију ради узајамног савезуња и договора односно
рада на развојању драме и уметничке музике у
Срп. Народном Позоришту.

У циљу Удружење срп. Музичара има част
позовати Вас да учествујете у овој конференцији
која ће се држати у Недељу 21. об. м. ^{у 10^{1/2} часова} у сали Удру-
жења срп. Музичара Бика Вукина ул. Ср. 16. I Сабрани
Георгиј II децембра 1908. год

Деловођа
Б. Јоксимић



Председник
Удружења срп. Музичара
[Signature]

Ср 9

Илустрација 3. Позив Удружења српских музичара на конференцију српских музичара и књижевника, планирану за 21. децембар 1908. Рукопис с потписима Стевана Мокрањаца, председника и Божидара Јоксимићића, деловође Удружења (ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 9/1908)

УДРУЖЕЊЕ СРПСКИХ МУЗИЧАРА



Београд, 20. новембар 1919 год.

Умовљају се чланови Удружења Српских Музичара, да изабере док на седницу у недељу 23. об. миза у 4. часа по подне, која ће се држати у сали Музичке Школе, Змаја од Матија ул. бр. 13.

На дневном је реду:

Решавање о коме хоће ли удру. оте и даје консорцијум, и ј. хоће ли се основати, или ће ликвидирати. И у једном и у другом случају консорцијум је донекле решене како ће се консорцијум. (Како се ликвидирају чланови да на ову седницу неизоставно дођу.)

Зваки:

Члан оснивач Ј. Крстић



- | | | |
|------------------------|------------|--------|
| r. Бора Јокимовић | - зна звак | } Ју/р |
| r. Ђо Ђоковић | зна звак | |
| r. Мира Браковић | зна звак | |
| r. Анђела Крстић | зна звак | |
| r. Јован Јовко | зна звак | } Ју/р |
| r. Драг П. Ђоковић | зна звак | |
| r. Јуза Јелена Ђоковић | зна звак | |
| " Драга Јоковић | зна звак | |
| r. Радко Мадрајски | зна звак | } Ју/р |
| r. Венер Радла | зна звак | |
| r. Петар Ковачић | зна звак | |
| r. Милоје Милојевић | зна звак | |
| r. Милоје Милојевић | зна звак | } Ју/р |
| r. Јован Јовковић | зна звак | |

Илустрација 4. Позив Петра Крстића, члана-оснивача, на ванредну скупштину Удружења српских музичара планирану за 23. новембар 1919. (ИАБ, ЈПС 1090/28, бр. 3/1919)

Листа референци

- Аноним (1909) „Из науке и уметности. Конкурс и концерт Удружења Срп. Музичара“, *Правда* (7. април 1909): 3.
- Весић, Ивана, Весна Пено (2017) *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Закон о Народном позоришту у Београду (1911) *Српске новине* (29. Мај 1911): 4.
- Ив. (1913) „Музички планови“, *Правда* (26. октобар 1913): 1–2.
- Јовановић, Зоран Т. (2003) „Милан Грол – позоришни реформатор“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28–29: 107–132.
- Крстић П[етар]. Ј. (1905а) „Уметнички преглед. – Позоришни оркестар и музика између чинова“, *Српски књижевни гласник* XV(3): 227–229.
- Крстић П[етар]. (1905б) „Музика и оперета у Народном Позоришту“, *Српски књижевни гласник* XV(4): 273–291.
- Крстић П[етар]. Ј (1905в) „Уметнички преглед. – Комади с певањем у К. С. Народном Позоришту“, *Српски књижевни гласник* XV (11): 865–867.
- Мајданац, Боро, Милена Радојчић, прир (2005) *Академско дпевачко друштво „Обилић“ 1884–1941. Документи, сећања, коментари*, Београд: Историјски архив Београда.
- Манојловић, Коста П. (1923) *Споменица Стевану Ст. Мокрању*, Београд: Државна штампарија Краљевине СХС.
- Милановић, Биљана (2011) „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“, *Музикологија* 11: 219–234.
- Милановић, Биљана (2012) „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту у Београду пред Први светски рат“, *Музикологија* 12: 37–61.
- Милановић, Биљана (2018) *Музичке праксе у Србији и формирање националног канона*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Milanović, Biljana (2019) „Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies“, in: Jernej Weiss (ed.) *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju – The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 231–251.
- Pejović, Roksanda (1994) *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Перичић, Властимир (1967) *Јосиф Маринковић. Живот и дела*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Petrović, Veroslava (1973) *Stanislav Binički (1872–1942)*, katalog izložbe, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
- Петровић, др Живојин (1993) *Репертоар Народног позоришта у Београду (1868–1914)*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Стојковић, Боривоје (2013) *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, књ. II, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Стевановић, Јелица (2003) „Прва српска опера на сцени Народног позоришта. На уранку Станислава Биничког – сто година од првог извођења“, у: Јелица Стевановић (прир.) *На уранку: сто година од првог извођења*, Београд: Народно позориште.

- Турлаков, Слободан (1997) „Да ли је и кад је основана београдска Опера“, у: Станојло Рајчић (ур.) *125 година Народној позоришћу у Београду*, Београд: Српска академија наука и уметности, 365–371.
- Турлаков, Слободан (2005) *Историја Опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, том 1, Београд: Чигоја штампа.
- Уредба о Народном позоришту (1911) *Српске новине* (22. јун 1911): 1–7.
- Христић, Стеван (1909) „Уметнички преглед. – Концерат у Народном позоришту“, *Српски књижевни гласник* XXII/8: 621–25.
- Х. Х. Х. [Цветко Манојловић] (1906) „Уметнички преглед. ‘Кавалерија Рустикана’, *Српски књижевни гласник* XVII/12: 930–931.

Архивски извори

Архив Музиколошког института САНУ, БЕОГРАД
Заоставштина Стане Ђурић-Клајн

ИСТОРИЈСКИ АРХИВ БЕОГРАДА
Јужнословенски певачки савез 1924–1941.

Petar Krstić and the Struggle for Emancipation of Yugoslav Musicians and Musical Life in the Interwar Period*

Ivana Vesić

Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

Dragan Teodosić

Archives of Yugoslavia, Belgrade

Despite the fact that Petar Krstić was one of the most educated¹ and, at the same time, most versatile Serbian musicians in the first decades of the 20th century,² his numerous contributions in different areas of public, cultural and

* This study is written as a part of the project of the Institute of Musicology SASA *Serbian Musical Identities Between Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges*, financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia (No. 177004).

1 Krstić obtained a degree in composition at the Conservatory of Music and Performing Arts of the Society of the Friends of Arts, in Vienna, in 1902 and also studied philosophy from 1898 to 1903 at the Faculty of Philosophy of the University of Vienna. In addition, he was enrolled at the Faculty of Law of the Serbian Royal College of Belgrade for one year (1895–1896). See: Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group I (personal documents), Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Reife = Zeugnis (a written copy and a translation), Vienna, 15 July 1902, signed by Richard von Perger and Ludwig Koch; A written copy and a translation of the certificate from the University of Vienna's Faculty of Philosophy, Z. 3156, no. 2278, Vienna, 8 May 1903, signed by Shipper and Bormann; Academic transcript from the Serbian Royal College of Belgrade, no. 698, 12 March 1899, Belgrade. Krstić's legate was undergoing a complete archival systematization and classification in 2018 and, therefore, the documents were without a classification sign or number.

2 Before the Great War, Krstić was mainly focused on conducting, composing and teaching. After he returned from Vienna, where he spent several years studying composition and musicology (Musikwissenschaft) and working at the Saint Sava Orthodox Church as a choirmaster (1899–1902), Krstić was appointed to the position of capellmeister at the National Theatre in Belgrade (1903–1912) together with the position of music teacher at the Belgrade First Lyceum (1903–1928). Parallel to that, Krstić was working as a conductor of several amateur choral societies: *Kačanski* (1903–1906), *Trgovački podmladak* (1906–1908) and *Jedinstvo* (1908–1912), and as a teacher of music theory and history at the *Stanković* Music School in Belgrade (1911–1914?). During the wartime he was settled in Belgrade where he served as the

musical life have remained unexplored.³

In the manner of various supporters of the European Enlightenment's core ideals among Serbian and Yugoslav liberally oriented intellectuals of the time (Cf. Vesić 2018: 92–98), Krstić dedicated himself to educating the masses in the sphere of music, cultivation of their taste as well as to the improvement of the social status of musicians. His belief in social and cultural progress through broader dissemination of knowledge together with the development of cultural and music production and the “reproduction” and the musicians’ “class-consciousness” had been manifest since his settlement in Belgrade in 1902.⁴ Apart from his contributions to the sphere of professional art music through his engagement in the National Theatre in Belgrade both as a conductor and composer of music for approximately sixteen dramatic pieces,⁵ it is necessary

headmaster of the Serbian Music School (1914–1921) (it was renamed the Belgrade Music School [Belgrad Musikschule] and reopened in 1916 during the Austro-Hungarian occupation of the Kingdom of Serbia, after two years of inactivity). After the war, Krstić remained interested in music performance and teaching, but his attention was mostly directed towards music criticism, the creation of musicians’ and composers’ professional organisations, the regulation and improvement of standards of music education and musical life, the cultivation of music taste of the masses, etc. In that respect, of special importance are his activities in the Ministry of Education (member of the Commission for the examination of music teachers from secondary and pedagogical schools [1924–1931]; principal coordinator of the “Course on Music” for music teachers [1927–1928]; music advisor [muzički referent, 1928–1930]; music supervisor [1930–1938]; director of the Arts Department [1938]), Radio Belgrade (chief music advisor [1929–1937]) and numerous professional associations (president of organisations or their branches: Association of Musicians of the Kingdom of SCS/Yugoslavia; Association of Yugoslav Music Authors; Association of Yugoslav Drama Authors). On Krstić’s life and works, see Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group I, A self-written biography and a list of works, s.a. [1932]; Archives of the Institute of Musicology SASA, Stana Đurić-Klajn’s Legate, a copy of Petar Krstić’s personal file from the Archives of Serbia, unsigned. Cf. Đurić-Klajn 1957.

3 Research focused on Petar Krstić’s achievements in the past several decades has mostly dealt with his compositional undertakings. For instance, the only collective book dedicated to his opus, published in 1986 and edited by the composer and musicologist Vlastimir Peričić (Peričić 1986), contained seven chapters focused exclusively on his operatic, theatrical, choral and orchestral works. As a result of that, his many other cultural activities were left unexamined or partially explored although they had significance in Serbian and Yugoslav music and cultural history. The importance of Krstić’s non-compositional work became indirectly manifest in the explorations of the interwar Radio Belgrade musical programme and policies (Cf. Dumnić 2013; Vesić, 2013, 2016), professional artistic associations (Vesić, Peno 2017), and Serbian and Yugoslav musical life at the time (Pejović 1999a; Vasić 2012; Milanović 2016, 2018; Vesić 2018).

4 From 1 October 1902 to 1 December 1903, Krstić served in the Second Squad of the First Battalion of the King Carol I 6th Cavalry Regiment in Belgrade. According to the Archives of the Institute of Musicology SASA, Stana Đurić-Klajn’s Legate, a copy of Petar Krstić’s personal file from the Archives of Serbia (unsigned document).

5 The most comprehensive list of pieces for which Krstić wrote music before the outbreak

to point to his efforts in the domain of amateur choral performance and the professional association of musicians, aimed at securing the advancement of their socio-economic status.

Although the data concerning Krstić's work with amateur choirs, including his engagement with workers' choirs, is scarce, it seems that he approached it with devotion, leaving a lasting imprint on the history of these ensembles. Krstić's collaboration with the *Jedinstvo* Workers' Typographical Choral Society (1908–1912) ought to be mentioned in this respect. Even several decades after he left the position of conductor of this ensemble, its leaders felt the need to show their admiration for Krstić on many occasions, confirming the significance of his legacy. For instance, after his retirement in November 1938, members of the Executive Board of the *Jedinstvo* choir sent Krstić a very touching letter expressing their gratitude and respect for his work with the ensemble in the past.⁶ A similar attitude towards his work was characteristic of the leaders of the *Trgovački podmladak* [Junior Merchants] Choral Society and its Club. In 1920, they elected Krstić an honorary member “for the achievements in the Club as the longstanding teacher of the school of singing and choirmaster” (see Illustration 1, p. 278).⁷

Besides contributing to the enhancement of cultural needs among the less-educated and socially disadvantaged groups, together with a large group of Serbian composers and musicians Krstić fought for better recognition of musicians and their work among state officials, intellectuals and the public. For that purpose he was involved in the foundation of the first professional musicians' association in Serbia, the Association of Serbian Musicians, in

of the Balkan Wars and the Great War can be found in the following documents: Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group I, Self-written biography and a list of works, s.a. [1932]; List of works with comments on music for the drama *Koštana*, manuscript written by Petar Krstić, s. a. Part of his works for theatre were investigated and analysed in detail. Cf. Milanović 1997.

6 As it was stated in the letter: “Printing workers as manual workers who are dedicated to music in their leisure time and who appreciate your work as a musician and your generosity as a man and associate, warm-heartedly join the expression of enthusiasm of your friends and fellows. Among us, graphical workers from Belgrade, there are not many living comrades who collaborated with you in the creation of our *Jedinstvo* Choral Society. They still evoke memories from the period spent with you with great respect, gratitude and amiability. (...) Our respected friend, we, graphical workers left on our own have to take care of our unemployed, ill and disabled members as well as the orphans of our deceased members. Consequently, we are not in the position to repay you with one exceptional event – but we are sending our sincere and warm wishes to you, believing in our steady friendship”. Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group IV/2, Correspondence, a letter to Petar Krstić from the Executive Board of the *Jedinstvo* Workers' Typographical Choral Society, 26 December 1938, Belgrade.

7 See Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/6, Engagement in the associations of musicians and dramatic artists and in various organisations. Award certificate of the Junior Merchants' Club, 1920, Belgrade.

1907, playing a part in its functioning until its formal dissolution in 1920.⁸ The activities of the Association have been part of a thorough piece of research by the musicologist Biljana Milanović (2018), and her text in the current volume points to Krstić's prominent place in this organisation (see pp. 241–164).

As we shall discuss in detail in the following sections, Krstić's emancipatory endeavours continued even more intensely after the Great War. They were reflected in the diverse activities that he took part in as the conductor of the orchestras of the *Sokol* organisation (1921–1923) and the *Stanković* Music School in Belgrade (1923–1924),⁹ president and conductor of the Belgrade Music Society (1925–1927), conductor of the *Mladost* Academic Musical Society (1928),¹⁰ president of the Association of Musicians of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (1926–1928)¹¹ and its Belgrade branch (1926–1932, 1936–41), member of state commissions and councils for the preparation of regulations on theatres (1929), intellectual property (1932), radio broadcasting (1934), and artistic education (1937), and a music supervisor of the Ministry of Education (1930–1938).

Although each of his roles deserves a detailed overview, we decided to focus only on fragments of their materialisation in order to support the following assumptions: 1. that Krstić represented one of the key proponents of liberal thought in Yugoslav interwar public and music spheres, and 2. that his ideals were more vividly demonstrated outside the domain of music composition/production. For that purpose, we examined a range of archival and other sources. Of primary importance was the Petar Krstić's Legate kept at the Institute of Musicology SASA in Belgrade which was largely scholarly assessed in 2014 and 2017 and which is currently undergoing the process of archival systematisation.¹² In addition to that, data was collected from the Archives of Yugoslavia,

8 On the foundation and activities of the Association of Serbian Musicians see Vesić, Peno 2017: 70–72; Milanović 2018.

9 According to the music critic and composer Svetomir Nastasijević (1902–1979) (Nastasijević 2017: 47; Cf. Vinaver 1923: 1682–83) Krstić became a conductor of the *Sokol* orchestra in 1921 after the musician and music publisher Jovan Frajt (1882–1938) had left the ensemble. The *Sokol* orchestra existed for two years and in that period it had a short tour in “Southern Serbia”, in Kumanovo and Skopje. In 1923, this ensemble became part of the *Stanković* Music Society and was renamed the *Stanković* Symphonic Orchestra (Nastasijević 2017: 47). See also Historical Archives of Belgrade, *Stanković* Music School, Registry of the *Stanković* Orchestra (1923–1927).

10 Cf. Anonymous 1928: 7.

11 After the headquarters of the Association of Musicians of the Kingdom of SCS was moved to Zagreb, at the annual April Congress in 1928, Krstić stepped down from the post of president. However, owing to his achievements and results during his two years of presidency he was elected Honorary President of the Association. According to Vesić, Peno 2017: 192.

12 The detailed analysis and classification with an inventory of part of the documents from Krstić's legate that previously underwent only a general systematisation was completed in 2014 by Ivana Vesić on the project *The Cataloguing and Digitization of the Archival*

above all, from the collection of documents of the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia (F66), the Ministry of Interior Affairs of the Kingdom of Yugoslavia (F14) and the King's Court (F74). An invaluable source for the reconstruction of Krstić's activities in the Yugoslav Association of Musicians was the journal *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* (1923–1941) which is preserved in the National and University Library of Zagreb. It was explored as a part of the research of professional musicians' unions in interwar Yugoslavia conducted by Ivana Vesić and Vesna Peno in 2016–2017 (see Vesić, Peno 2017). Of certain significance were the materials preserved in the collection of the Serbian Music School and the *Stanković* Music School of the Historical Archives of Belgrade as well as data from Belgrade-based interwar dailies (*Vreme, Pravda*).

A concise survey of Krstić's activities with emancipatory potential in interwar Yugoslavia

As we have already suggested, Krstić's visions of Yugoslav cultural progress as well as the expansion of musical life were embodied in the various domains of his work in the interwar period. The efforts to make art music more accessible to the broader public, which represented an embryo of his subsequent emancipatory projects, emerged in the early 1920s when he took the leading position in several orchestral ensembles – in the amateur orchestra of the *Sokol* Organisation which, in 1923, became the Symphonic orchestra of the *Stanković* Music Society, in the semi-professional orchestra named the Belgrade Music Society, founded in 1925 (see Illustration 2, p. 279), and in the orchestra of the *Mladost* Academic Musical Society (1928). Although data on Krstić's undertakings within these ensembles is limited, analysis of several journal reports and testimonies from the memoirs of contemporaries reveals his possible motives and aims.

According to Svetomir Nastasijević's accounts from his autobiography entitled *A Path to Music* (Nastasijević 2017: 47), the repertory of the *Sokol*, later the *Stanković* orchestra was mostly based on the works of Vienna School composers – Beethoven, Mozart and Haydn. After several public performan-

Documents of the Institute of Musicology SASA, led by Dr. Katarina Tomašević and funded by the Secretariat of Culture of the City of Belgrade. Considering this legate is significant for the Serbian and Yugoslav history of music and cultural, media and legal history, Dr. Vesić made a project proposal for its complete archival examination and cataloging as well as digitisation in 2017. Unfortunately, the project that gathered eleven scholars with large experience in archival, historical and musicological research was not supported by the Ministry of Culture of the Republic of Serbia or the Secretariat of Culture of the City of Belgrade. Owing to the encouragement of the director of the Institute of Musicology SASA, Dr. Katarina Tomašević, the idea of the complete systematization of Krstić's legate based on archival standards was once again actualized in early 2018. The realisation of this work is planned for the end of 2019 and is being executed by the archivist and historian Dragan Teodosić and the musicologist Dr. Ivana Vesić.

ces and less than a year of regular rehearsals, Krstić decided to modify the programme, judging it “too serious” for the Belgrade audience. Instead of Beethoven’s symphonies, which were considered complex and difficult, Krstić chose to include “lighter” pieces from the genre of the serenade. Regardless of Nastasijević’s criticism of the repertory shift,¹³ Krstić’s step can be interpreted from a more affirmative perspective.

Unlike many influential Yugoslav musicians of the time, he seemed to have developed a realistic approach to the process of the cultivation of taste, accepting the idea of the intertwining of both educational and entertaining elements in the creation of a music programme. Taking a flexible standpoint towards the audience, tolerating its limited capacities and rejecting coercion as a legitimate means in the emancipatory actions, Krstić diverged from fellow music experts and intellectuals who showed interest in similar engagements (Cf. Vesić 2016a: 292–293, 299–301). His distinctive approach to consumers in comparison to his contemporaries was not only characteristic of his undertakings in the sphere of musical amateurism, but also of his diverse activities as a music supervisor of Radio Belgrade (Cf. Vesić 2013).

Considering his published writings, particularly the article “Naša muzička publika” [“Our musical audience”] (Krstić 1929), it seems that he understood very well how deeply social differences determined the music taste of concert-goers and, consequently, how it affected the affinity of existing social groups to specific music genres, styles and practices. Krstić classified music consumers into three groups. The first group consisted of musically educated individuals, intellectuals and repatriated persons who were proponents of aesthetically high aspirations in music production and who showed interest in operas, symphonies and “concerts of musically elevated style” (Krstić 1929: 17). The second group displayed a curiosity for art music as a result of their pretentious, “snobbish” motives. He thought of them as “the worst audience” that does not have an opinion on music and attend concerts only for ‘lucrative’ reasons – “to be seen” by others “because it is socially acceptable and popular” (1929: 17). The third group was based on the masses whose focus was not “on opera, nor symphonies, nor concerts, because of the fact that the lack of a proper education makes them unable to understand music of a more complex style, and to experience its beauty” (1929: 17). The disinterest of the mass audience in this type of music was “a logical outcome of the following phenomenon: what one does not comprehend one cannot find amusing”. In Krstić’s opinion, this group’s preferences are expressed in their fascination for music performed

13 As Nastasijević commented (2017: 47–48): “Soon after [my brothers and I became members of the *Stanković* Orchestra], we had a conflict with the conductor Petar Krstić because he intended to replace classical symphonies with lighter and more commercial pieces (...). Revolted by his plans, my brothers and I decided not to attend the rehearsals. And we were followed by some musically educated and cultivated members. That crisis was solved when Dušan Putnik, lawyer and excellent violinist and music connoisseur, took the post of president of *Stanković* Orchestra”.

in taverns [*kafana*]. The so called *kafanska muzika* gives the masses pleasure and joy and completely satisfies their need for musical pieces. Therefore, Krstić recommended a shift in the cultural policies of the influential institutions (theatres, choral societies) that would result in the proper recognition of music taste of the masses. Instead of expecting this group to show an interest in types of music it has no capacity to appreciate, he proposed a modification of repertoires with the inclusion of lighter, folklike music genres and pieces.

Krstić's views on music consumers give an excellent insight into his approach to amateur music performance and issues of the cultivation of taste of different social groups and the making of a music repertory. Although his respect for the needs and preferences of the less-educated and their specific boundaries that we have already pointed out was not common at the time, Krstić's undertakings were given credit by certain music critics. Actually, it was Stanislav Vinaver, a famous Yugoslav writer and music connoisseur, who openly supported his work with amateur and semi-professional orchestras, considering it of great significance in the underdeveloped Belgrade interwar musical life (Cf. Vinaver 1923, 1926).

The abandonment of dominant policies and an elitist approach marked Krstić's efforts in the expansion of the self-organising potentials of Yugoslav musicians. Krstić had an important role not only in the consolidation of national professional associations of musicians, especially the Association of Musicians of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia, whom he led for several years (1926–1928), but also in the maintaining of their organisational balance, which was threatened by constant ethnical, symbolical and personal conflicts. At the time he was elected president of the aforementioned organisation, it suffered a serious six-month-long crisis that put at risk its stability, unity and regular functioning (see Vesić, Peno 2017: 78–80). Although its prospects appeared poor in early 1926, owing to Krstić's determination, energy and leadership skills circumstances were drastically improved over a very short period of time (Vesić, Peno 2017: 88–90). His devotion to the advancement of professional consciousness among Yugoslav musicians as a prerequisite for overcoming ethnic, socioeconomic and cultural distinctions and the creation of a strong and influential social group was brought to light in the initiatives he unleashed or supported. Such was the idea of licensing the leaders of professional music ensembles that performed in bars, cafés, varieties, restaurants, dance halls etc. that was proposed and thoroughly elaborated on by the leaders of the Zagreb branch and was keenly promoted for more than a decade, not only by Krstić and his fellow-associates, but also by Slovenian musicians. The objective of bestowing licences was to regulate part of the entertainment industry that depended on musicians by implementing certain standards of quality of performance. Besides reducing the availability of particular posts in salon and jazz orchestras and increasing their prestige, this procedure sought to prevent the unethical acts of ensemble leaders. Finally, it was designed to secure a prominent position of the Yugoslav Association of Musicians in the sphere of music, making it more appealing to professional musicians.

While some of the elitist strivings of this organisation were reflected in this initiative with Krstić's strong approval, the issue of membership policies revealed his less typical stances. The definition of eligibility was central to the leaders of the Yugoslav Association of Musicians since its foundation and strictly formulated boundaries were rarely negotiated (Vesić, Peno 2017: 80–84, 141–143). From the start, this organisation was exclusively opened to qualified professional musicians from state and private institutions and enterprises, actively excluding a large group of non-qualified musicians, the so-called “*muzikanti*”. Despite the drastic change of socioeconomic conditions in the early 1930s onwards that resulted in the deterioration of the social position of musicians in the global and Yugoslav frame, the physiognomy of the association was hardly ever challenged by its leaders. Actually, Krstić was its first representative who openly questioned the existing policies towards non-qualified musicians. In his 1932 address to the readers of the Association's official gazette *Muzičar* (Krstić 1932; Cf. Vesić, Peno 2017: 115), he suggested a closer collaboration with professional organisations of non-qualified musicians. Even though Krstić did not completely abandon the artificial division of professional musicians into two separate groups, he criticised in a certain manner the dominant strategies of the Association, particularly its non-co-operative approach to other officially approved associations of musicians. This is confirmed with the following statements:

While it is almost impossible to precisely outline the division between a qualified and non-qualified musician, to decide who should become a member of one or other association is even more challenging. This is one very important common ground for both organisations.

Musical literacy (performing from the scores) cannot represent a criterion for classification of musicians to *muzičar* and *muzikant* since many members of the Association of musicians, tamburitza players, accordionists and folk-instruments players, particularly tamburitza players are musically literate and perform from the scores. The division by the type of instruments – whether they are more relevant for qualified or non-qualified musicians – is both nonexistent in practice and unviable. (...)

The tangible point between an organisation of qualified and non-qualified musicians in a more general sense is displayed in the relationships and the approach to employers. There are employers to whom it is completely irrelevant whether the hired ensembles have or have not qualified musicians. For instance, in one place a salon orchestra can be engaged for some time and succeeded by a Gypsy or tamburitza orchestra (...). And *vice versa* (...). All these cases point to the need for collaboration between two types of associations. (...)

His distinctive views in this respect were probably the result of his first-hand involvement with non-qualified musicians and their unions as a supervisor of the Ministry of Education (Vesić, Peno 2017: 158–160, 164–170). This unique

experience convinced Krstić of the necessity to modify the position towards this group of musicians and, consequently, the change of self-centred policies. The willingness to cast doubt on accepted views and practices that Krstić clearly expressed in his published text was unusual for the Association's leaders who preferred not to make any revisions and to follow the "path of least resistance", regardless of the effects it had on its status in Yugoslav public and social life. His rejection of the rigidity of the approach to social reality which manifested itself as too complex and multifaceted to be observed through the simple categories of "qualified" and "non-qualified" indicated once more his openness to "empirical entanglements" and his understanding of the hidden dangers of uncompromising perspectives.

He manifested the same quality in numerous critical moments that occurred in the functioning of the Yugoslav Association of Musicians throughout the 1930s. Since the headquarters of the Association had been moved from Belgrade to Zagreb in 1928 there were several attempts to return it to the country's capital. Musicians from Belgrade kept asking for a change in the governing of the organisation during their regular meetings in the 1930s, suggesting it would improve its efficiency as well as the communication with state representatives and institutions (Anonymous 1933: 2; Anonymous 1938a: 3; Anonymous 1938b: 1). Despite the fact that Krstić shared their opinion on the positive effects of the transference of the headquarters to Belgrade, he did not insist on it during his presidency of Belgrade's branch from 1936 to 1941 (Cf. Anonymous 1938b: 1–2). It seems that he was well aware of the adequate organisational capacities of Zagreb's branch, its strong connections with various groups of musicians, cultural and music institutions and other professional associations. Besides, he was probably conscious of the devastating consequences of conflict with musicians from Zagreb and Ljubljana that would have emerged if he had given support to the initiative of his Belgrade colleagues without previous discussions on the national level.

Krstić's focus on the "bigger picture" and "broad interests" not only of the Yugoslav Association of Musicians, but of professional musicians in Yugoslavia as well, was strongly manifested in 1940 when musicians from Zagreb transformed their branch to the Croatian Association of Qualified Musicians on their own initiative. Instead of showing repugnance to this move, representatives of Belgrade's branch responded with reserve. Krstić's diplomatic and insightful approach certainly motivated the non-confrontational reaction of Belgrade's part of the organisation and contributed to its unity and stability, at least until the end of 1940 (see Vešić, Peno 2017: 140). According to press reports from the extraordinary meeting of the members of the Belgrade branch in December 1939, he claimed that it was not "the time for the dissolution of the organisation" and that it needed to stay complete "in order to function adequately at the international level" (Anonymous 1940: 11). He also added that "even if we created the Serbian Association (...) it is not certain for now whether it would have any influence" (Anonymous 1940: 11).

It is not clear from the available data if Krstić and his assistants changed their mind during 1940 and the first months of 1941.¹⁴ Concluding from his activities in the Association of Yugoslav Music Authors and the Association of Yugoslav Drama Authors at the time, he remained true to the ideals of broader objectives which included the rejection of parochialism of any kind – ethnic, cultural, organisational and personal until the outbreak of the Second World War.¹⁵

Concluding observations

Krstić's devotion to an evolutionary paradigm and a model of progress based on the assumption of the "natural" development of the cultural realm from the specific socio-economic and socio-historical circumstances was not only noticeable in the domain of music amateurism, concert performance and professional organisation of musicians, but also in other areas of his interest including music education and the establishment of regulations for certain cultural practices. Concerning the regulations, it is worth noting that he was among few music experts who participated in special state commissions whose role was to prepare texts of legal acts for the National Assembly. Krstić took part in several commissions. He was appointed member of the Commission for the final redaction of the project of the Law on Theatres in April 1929,¹⁶ the Interministerial Commission for the analysis and final redaction of the project of the Law on Radiophony and Radiotelegraphy in May 1934¹⁷ and the Council of experts in the field of authors' rights in May 1932.¹⁸

14 According to the document found in Krstić's legate (Group III/6, Momir Venčević's confirmation of the transfer of finances from the Mortgage bank in Belgrade, 12 June 1941, Engagement in the associations of musicians and dramatic artists and in various organisations) the Belgrade branch of the Yugoslav Associations of Musicians was still active in June of 1941. Whether the organisation existed in the following years and what its main activities were needs further exploration.

15 On Krstić's activities in the mentioned organisations see Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/6, Engagement in the associations of musicians and dramatic artists and in various organisations.

16 See Archives of Yugoslavia, Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia, F66-362-606, General, Common and Other Acts, General Department of the Ministry of Education, The Commission for the definitive redaction of the project of the Law on Theatres, Pbr. 5549, April 8, 1929.

17 Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group I, Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia, General Department, P.br. 18025, 30 May 1934, in Belgrade, signed by the Minister Dr I. Šumenković on 1 June 1924 in Belgrade, a typewritten copy.

18 See Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group I, Self-written biography and a list of works, s.a. [1932].

As can be seen from the preserved manuscripts, Krstić pedantically performed his assigned duties.¹⁹ His written comments reveal an interest for the accuracy of definitions and formulations as well as a knowledge and experience of writing legal documents (see Illustration 3, pp. 280–281).²⁰ Apart from that, they confirm his eagerness for the advancement of spheres of music and culture through work at a “fundamental” level. It, among other things, encompassed the implementation of specific norms, rules and regulations in order to create stimulating conditions for artistic production and performance.

This type of engagement complemented Krstić’s other activities in many ways and, at the same time, contributed to the representation of him as a diligent expert who fought for long-term goals among his associates.²¹ He himself highlighted such a representation in several written accounts that contain remarks on his own poetics. Most of them were inspired by the actions of Miloje Milojević, a music specialist and composer who, as Krstić believed, exemplified an anti-hero of Yugoslav spheres of music and culture. The first, entitled “Scandals of Miloje D. Milojević”, was written in 1921, soon after Krstić resigned the post of headmaster of the Music School in Belgrade (see Illustration 4, p. 282).²² The second, entitled “Music. *Zulumčar* and Mr. Miloje

19 We analysed Krstić’s various versions of the Draft of Law on Theatres with comments and suggestions as well as the documents concerning regulations on authors’ rights. See Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group III/3, Activities in the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia.

20 Besides correcting the definitions and formulations of legal texts, Krstić also gave his opinion on the validity of certain suggested solutions. Together with his associate at the Commission for the final redaction of the project of the Law on Theatres, Stevan Hristić, he wrote an extensive letter to the Ministry of Education in order to point out the omissions in the proposed draft of this legal act. Among other things, Krstić and Hristić asked for the inclusion of posts of director of drama and director of opera besides the position of director of theatre, in order to secure adequate realisations of artistic goals. They found the solution to this problem problematic both in the previous version of the Law as well as in the proposed draft. See Archives of the Institute of Musicology, Petar Krstić’s Legate, Group III/3, Activities in the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia, Letter of Petar Krstić and Stevan Hristić to the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia, 17 April 1929 in Belgrade, typewritten.

21 Krstić was mostly given a favourable appraisal and honourable mentions by his colleagues from diverse professional organisations. Not only he was elected Honorary President of the Yugoslav Association of Musicians (1928) and its Belgrade branch (1932; Cf. Vešić, Peno 2017: 114–115), but was also commended many times for his contribution to it. For instance, during a regular meeting of the Association’s Congress in December 1937, the members of the Federal Executive Board expressed gratitude to Krstić for his enormous help and assistance on numerous occasions (Anonymous 1938a: 2). The appreciation of Krstić’s efforts that contributed so much “to the successful work of the Federal Executive Board” was also conveyed in the annual Congress the year before (1936) (see Anonymous 1937: 1).

22 The manuscript was published in Belgrade’s periodical *Belgrade Daily* [*Beogradski dnevnik*] in 1921 (no. 312, p. 1). According to Pejović 1999b: 137.

Milojević”, was created in 1927, after the Belgrade premiere of his first opera (see Illustration 5, pp. 283–284).²³ It was a response to Milojević’s critique published in the journal *Srpski književni glasnik*, in 1927 (XXII/8: 624–626).

Several fragments from these writings are illuminating. In an attempt to refute Milojević’s claims, Krstić explained his compositional *credo*, whose main assumptions can be related to his non-compositional work. As he pointed out in the versions of his response to Milojević’s critique:

What I wanted to say is that a Serbian composer should write music for the Serbs, French – for the French people, German – for the Germans etc. (...) I stated that I would be pleased and delighted if my music was well accepted in the place where I lived. Since man, as an individual, should live his life in such a way as to serve his community, his people. And if one wants to serve the humanity as a whole – I leave it to others.²⁴

(...) As if the art work created for a specific environment in which an artist is living and working has no value, or, on the other hand, that it cannot gain the universal value. (...) Mr. Milojević is not going to convince us that Beethoven, Wagner and Bach wrote for Constantinople and Asia Minor, while Josef Šlezinger for China and Japan.²⁵

The idea of considering the particularity of a certain social reality, its possibilities, limitations, history and heritage as the cornerstone of intellectual work can be interpreted as Krstić’s principal driving force in different areas. Although in the sphere of composing it connoted the appropriation of a conservative stand, in other spheres of his interest it did not have the same consequences. With his understanding of local context and its complexities as the starting point in the process of cultural development and advancement Krstić imposed himself as a proponent of specific liberal views among Yugoslav musicians and music intellectuals. Contrary to his colleagues and associates who supported coercive methods for the emancipation of the masses and musicians, Krstić showed dedication to a more consensual approach. Besides, unlike the majority of Yugoslav music experts and intellectuals at the time he focused on activities that were not thought relevant by the contemporaries and music

23 We took into account both written and published versions of this article. Two unpublished versions were found in Petar Krstić’s Legate, one unpaginated and the other with pagination (see Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group III/5, Journalistic and historiographic work). The published version was released in the daily *Pravda* on 24 December 1927 (see Krstić 1927).

24 Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group III/5, Journalistic and historiographic work, “Music. *Zulumčar* and Mr. Miloje Milojević”, manuscript, unpaginated version.

25 Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group III/5, Journalistic and historiographic work, “Music. *Zulumčar* and Mr. Miloje Milojević”, manuscript, paginated version, 3, 4. See also Krstić 1927.

historians for the accumulation of symbolic capital and gaining social prestige in the sphere of music as much as activities related to music production. Still, he found them significant and necessary in order to create an encouraging and inspiring environment for musicians, composers and artists in general. This could point, to a degree, to Krstić's marginality in Serbian and Yugoslav music historiography. However, there are plenty of possible explanations for his minor historical position and most of them are related to the power and ideological struggles of interwar Yugoslavia along with specific ideological shifts of post-WWII Yugoslavia.

That social prestige and influence make particular narratives and individuals more prominent than others was obvious to Krstić. As he noted: "you have to have the support of the establishment and the daily *Politika*"²⁶ in order to create an influential position in musical life. Almost a century after this remark was written down its meaning, although simplistic and filled with personal animosity, still has resonance.

26 Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/5, Journalistic and historiographic work, "Scandals of Miloje D. Milojević", manuscript, unpaginated.

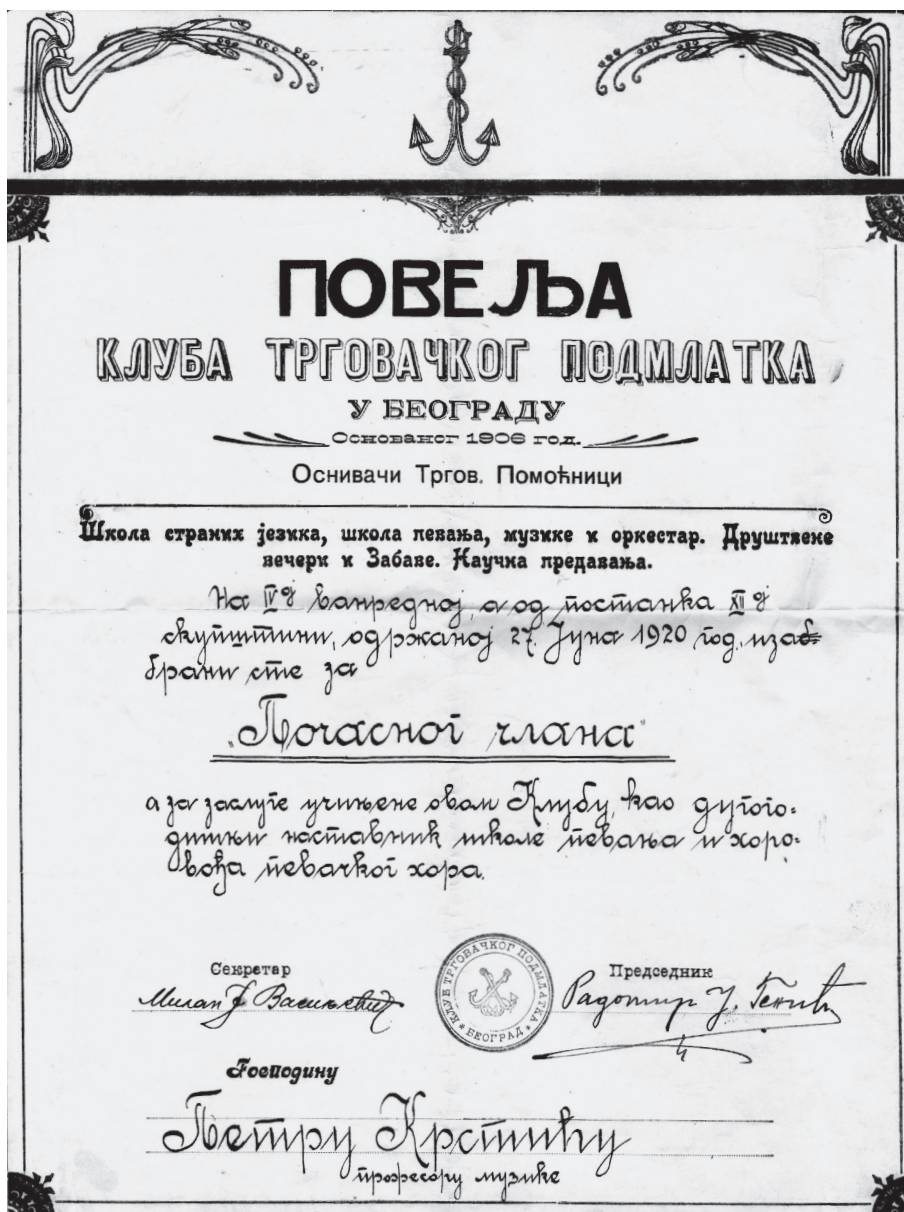


Illustration 1. Award certificate of the Junior Merchants' Club, 1920, Belgrade. Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/6, Engagement in the associations of musicians and dramatic artists and in various organisations

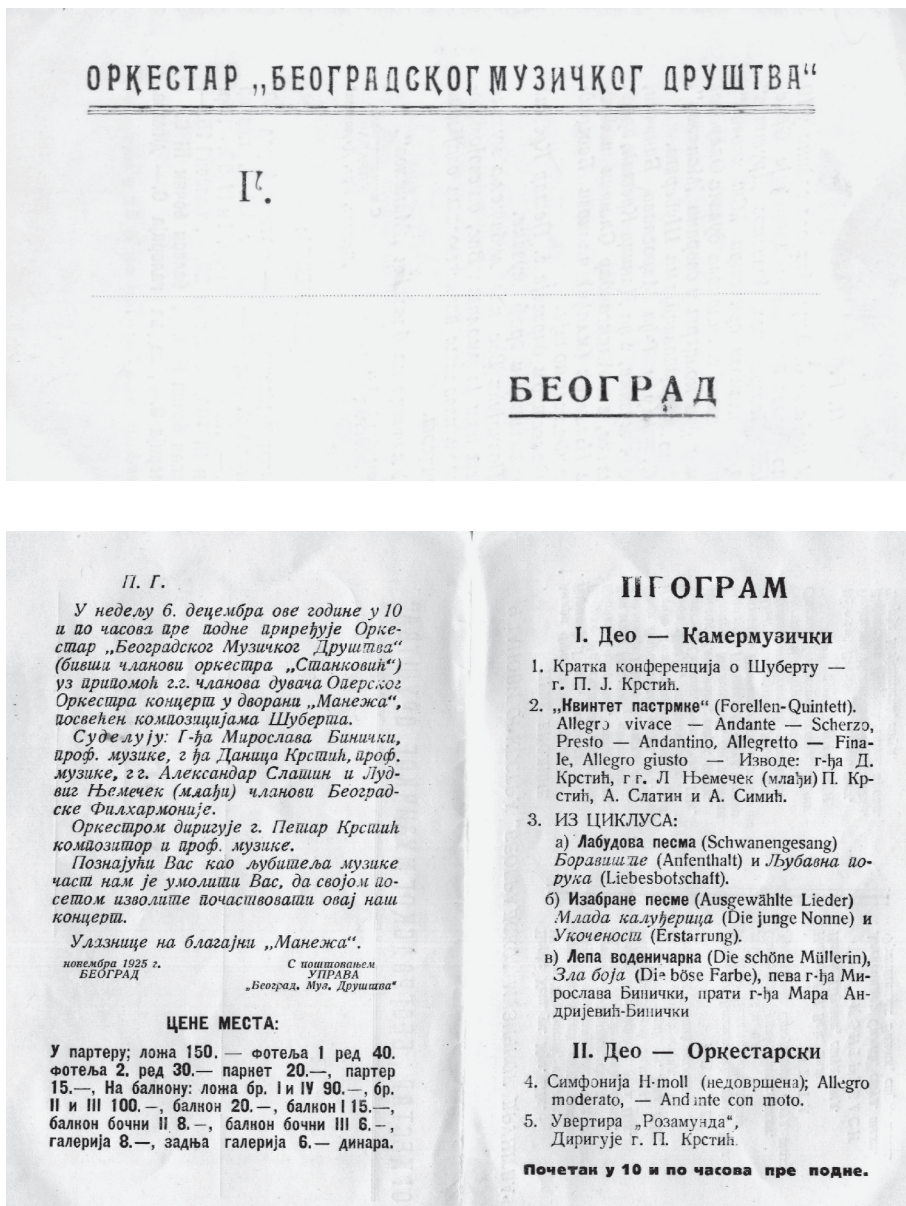


Illustration 2. The cover and concert programme of the Belgrade Music Society, November 1925, Belgrade. Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/7, Conducting activities

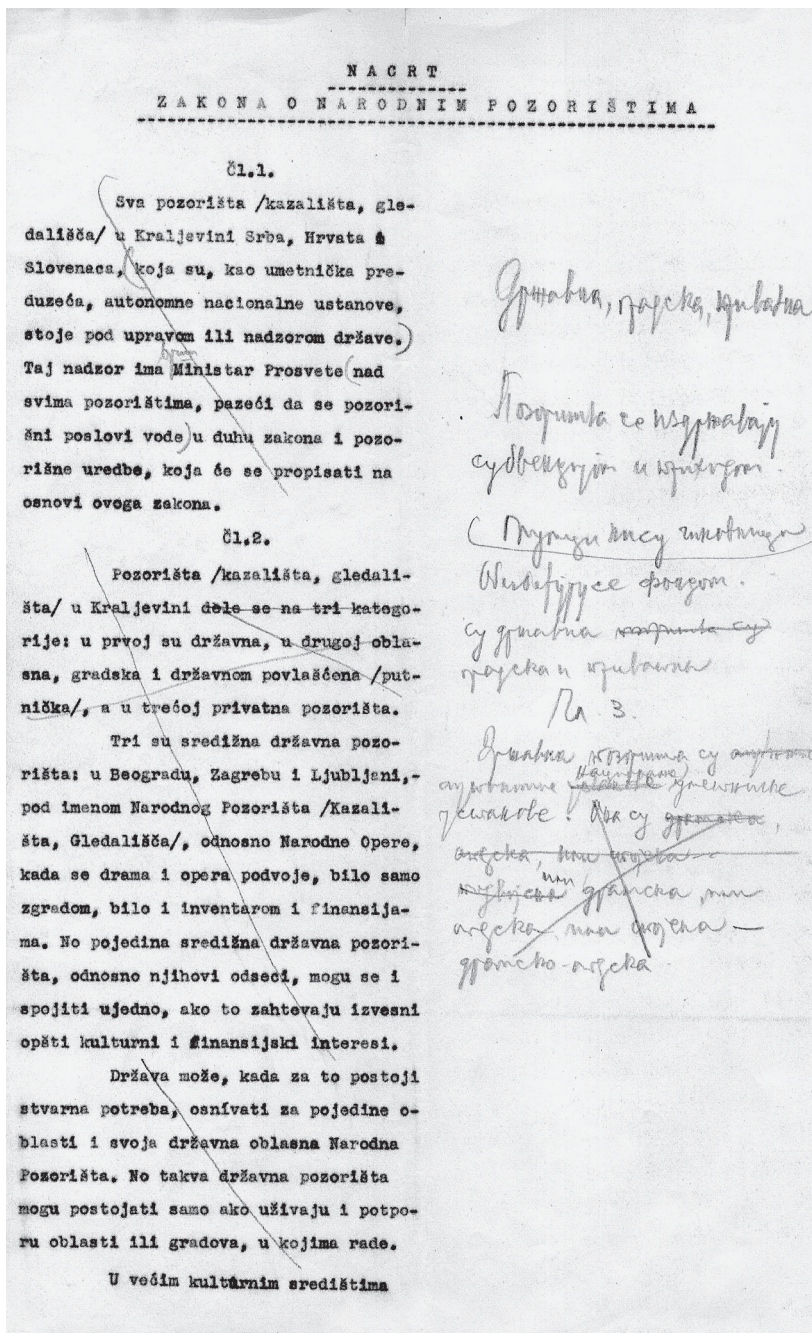


Illustration 3. Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić's Legate, Group III/3, Activities in the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia

U državnim Narodnim Pozorišti-
 ma upravno i administrativno osoblje čine: Upravnik, kao šef umetničkih, administrativnih i finansijskih poslova; glavni sekretar, kao pomoćnik upravnika u svima poslovima njegova delokruga; direktor drame, direktor opere, kao neposredni rukovodioci dramskog i operskog odseka; sekretar za dramu; sekretar za operu; reditelji; dirigenti; šef baleta; scenografi; tehnički šefovi; korepetitori; administrativni arhivar; šef računovodstva; blagajnik; knjigovodja; podblagajnik /blagajnik ulaznica/; ekonóm; pisari. Od ovog broja osoblja Ministar Prosvete postavlja u pojedinim Narodnim Pozorištima onoliko činovnika i onog ranga, kako to zahteva stvarna potreba.

9 apr 1949.

Upravnik Državnog Narodnog Pozorišta mora imati ~~one~~ formalne kvalifikacije koje se traže i za načelnika Ministarstva Prosvete, sa kojim je ravan u razvrstavanju po zakonu o činovnicima i ostalim državnim službenicima gradjanskog reda. Rang ostalog upravnog osoblja i tehničkih šefova, koji su napred pobrojani, određuje se prema stručnim sposobnostima lica koja se postavlja-ju, a prvenstveno će se dati onim licima koja uz to imaju i formalnih kvalifikacija za prvu kategoriju činovnika po zakonu o činovnicima i ostalim državnim službenicima gradjanskog reda. Pozorišna uredba regulisaće položaje i propisaće bliže kvalifikacije toga osoblja.

*Činovnik I kat. a nivo
 razgovor sa II op.
 2. kategorija. Njegov
 ostatak je nivo, ka
 u razgovor sa III. kategorijom
 "nabav cenjelep, gajektop
 gane i nje gpm usps
 7. kategorija u Njko.*

m7. Na sve ove položaje, osim Upravnika, glavnog sekretara i blagajnika, u

Illustration 3. (Continued)

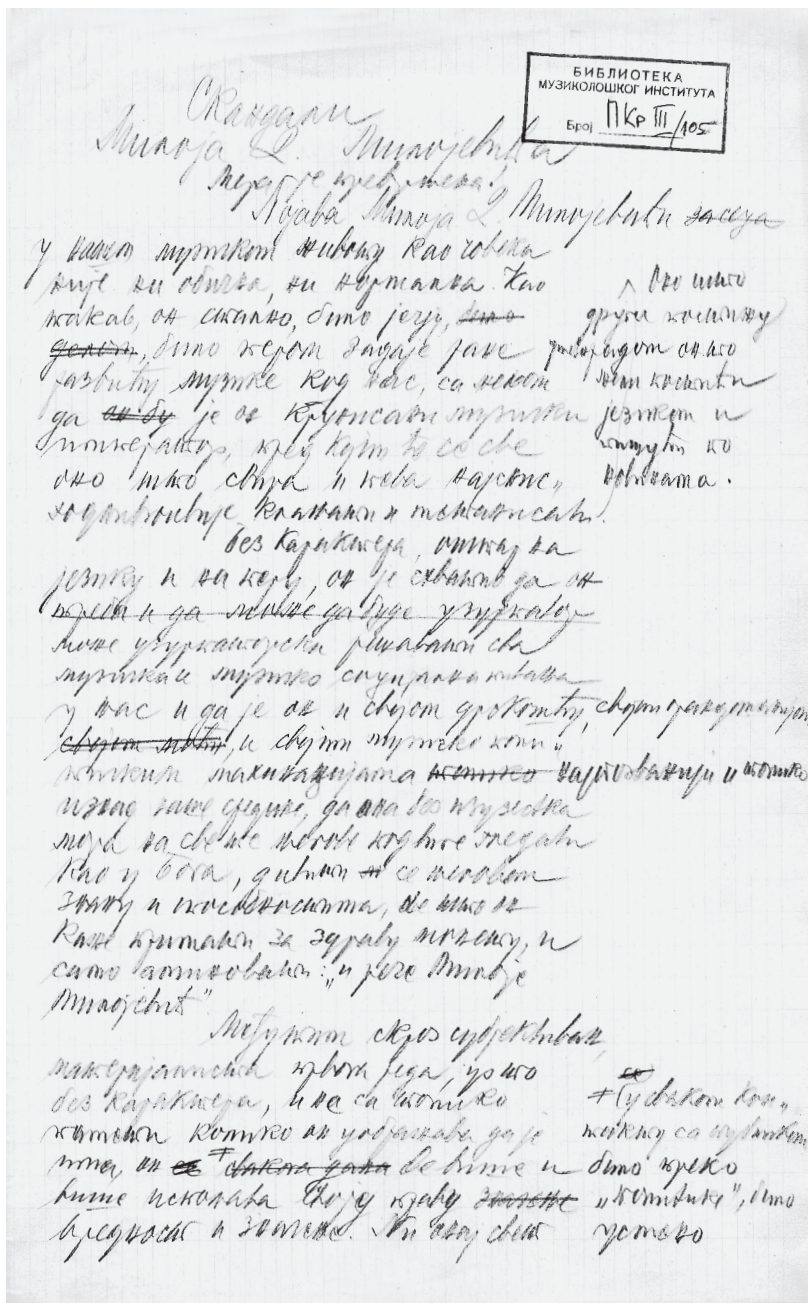


Illustration 4. The first page of the manuscript “Scandals of Miloje D. Milojević”, s.a. [1921], Archives of the Institute of Musicology SASA, Petar Krstić’s Legate, Group III/5, Journalistic and historiographic work

Музика.

ПКр III/105

"Зулумкај" и г. Милоје Милојевић

На свој музичку драму "Зулумкај" кукарати 23. новембра 1911. г. у Народном Позоришту, играли су одре и кукари, и у дрвеним лисковима и у гасонцима. Било је и ковалних и нековалних. Како сваки јаван јаг водити Кукарици, но сам био свесан, да ће и мој јаг бити водити Кукарици, и да ће бити задовољни све могуће утиске. И сам се бавим музиком Кукариком и уписао сам и њим ноту. Не сећам се, да сам икада на Кукарику свога учесника јага језуирао. То пишем на овом Кукариком и на Кукарике о "Зулумкају". Ја на Кукарику о "Зулумкају", који је у ~~Кукарици~~ "Српском Кукарицином Гласнику" од 10. дец. све познате написао г. Милоје Милојевић примоман сам да ово, војум, не у одржану свога јага од муштра, ве г. Милојевићевог, ве да јих јавно одавесити о несавестној и неодољивој Кукарици, која је тама месца у ипак уредном Гласнику, као што је "Кукарицином Гласнику".

Не то што је то на саму савај, ~~коју да уписао још и ко: коједаје да~~ уписао, да сам Кукарику, која је играли у "Српском Кукарицином Гласнику" по на десет дана изед кукарици од г. Милојевићевих кукарици и уредника, наравно у јавним нотевима. Још то кукарици играли су свирке Кукарике у дрвеним лисковима и сва г. Милојевићевих

Illustration 5. (Continued)

List of references

- Anonymous (1928) „Beleške. Akademsko muzičko društvo *Mladost*“, *Vreme* [“Notes. Academic musical society *Mladost*”, *Time*] / „Белешке. Академско музичко друштво *Младосћ*“, *Време* (14 November 1928): 7.
- Anonymous (1933) „Spor Savezne uprave s upravom beogradskog podsaveza“, *Muzičar* [“The dispute between Federal Management with the management of the Belgrade Association”, *Musician*] 15: 1–3.
- Anonymous (1937) „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održanog na dane 21. i 22. decembra 1936. u Beogradu“, *Muzičar* [“Minute book of the Congress of delegates of the Association of Musicians in the Kingdom of Yugoslavia held on 21 and 22 December 1936 in Belgrade”, *Musician*] 2: 1–2.
- Anonymous (1938a) „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održanog na dane 19. i 20 decembra 1937. godine u Zagrebu“, *Muzičar* [“Minute book of the Congress of Delegates of the Association of Musicians in the Kingdom of Yugoslavia held on 19 and 20 December 1937 in Zagreb”, *Musician*] 1: 1–3.
- Anonymous (1938b) „Zapisnik redovne godišnje skupštine beogradskog Podsaveza muzičara održane 22. aprila u prostorijama kafane ‘Šapčanin’ Braničevska ulica broj 7“, *Muzičar* [“Minute book of the regular annual meeting of the assembly of Belgrade Association of Musicians held on 22 April in the tavern ‘Šapčanin’ Braničevska street number 7”, *Musician*] 7: 1–3.
- Anonymous (1940) „Vanredna skupština beogradskog Podsaveza muzičara“, *Vreme* [“Extraordinary meeting of the Belgrade Association of Musicians”, *Time*] / „Ванредна скупштина београдског Подсавега музичара“, *Време* (3 January): 11.
- Dumnić, Marija (2013) “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade Before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles”, *Muzikologija/Musicology* 14: 9–29.
- Đurić-Klajn, Stana (1957) „Petar Krstić, 18-II-1877 – 21-I-1957“, *Zvuk [Sound]* 9–10: 397–399.
- Krstić, Petar J. (1927) „Muzika. Zulumčar i g. Miloje Milojević“, *Pravda* [“Music. Zulumčar and Mr. Miloje Milojević”, *Justice*] / „Музика. Зулумчар и г. Милоје Милојевић“, *Правда* (24 December): 8.
- Krstić, P.[etar] J. (1929) „Naša muzička publika“, *Pravda* [“Our musical audience”, *Justice*] / „Наша музичка публика“, *Правда* (6 January): 23.
- Krstić, Petar (1932) „Muzičari i muzikanti. Savez ili udruženje?“, *Muzičar* [“Qualified or non-qualified musicians. Association or Union?”, *Musician*] / „Музичари и музиканти. Савез или удружење?“, *Muzičar* 1: 4–5.
- Milanović, Biljana (1997) „Bajka u muzičko-scenskim delima Petra Krstića“ [“Fairy-tale in Petar Krstić’s musical-theatrical pieces”], in: Stanojlo Rajičić (ed.) *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu [125 years of the National theater in Belgrade]*, Beograd: SANU, 373–379. / Милановић, Биљана (1997) „Бајка у музичко-сценским делима Петра Крстића“, у: Станојло Рајичић (ур.) (1997) *125 година Народног позоришта у Београду*, Београд: САНУ, 373–379.
- Milanović, Biljana (2016) *Evropske muzičke prakse i oblikovanje nacije kroz kreiranje nacionalne umetničke muzike u Srbiji u prvim decenijama XX veka [European musical practices and the construction of nation through the creation of national art music in Serbia in the first decades of the twentieth century]*, unpublished Ph. D. Diss., Beograd: Filozofski fa-

- kultet Univerziteta u Beogradu, 2016. / Милановић, Биљана (2016) *Евројске музичке љраксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у љрвим деценијама ХХ века*, докторска дисертација у рукопису, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016.
- Milanović, Biljana (2018) *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona* [Musical practices in Serbia and creation of national canon], Beograd: Muzikološki institut SANU. / Милановић, Биљана (2018) *Музичке љраксе у Србији и формирање националног канона*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Nastasijević, Svetimir (2017) *Put u muziku* [A path to music], redacted by Tanja Gačić, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja. / Настасијевић, Светомир (2017) *Пућу у музику*, прир. Тања Гачић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.
- Pejović, Roksanda (1999a) *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1919–1941)* [Music criticism and journalism in Belgrade, 1919–1941], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Пејовић, Роксанда (1999) *Музичка критика и есејистика у Београду 1919–1941*, Београд: Факултет музичке уметности у Београду.
- Pejović, Roksanda (1999b) *Muzička publicistika (1918–1941) (pregled novina i izbor naslova, kritika i članaka)* [Musical journalism (1918–1941) (an overview of papers and selection of titles, critiques and articles)], manuskript, Beograd. / Пејовић, Р. (1999) *Музичка љблицистика (1918–1941) (љрељед новина и избор наслова, критика и чланака)*, рукопис. Београд.
- Perićić, Vlastimir ed. (1986) *Petar Krstić, zbornik radova* [Petar Krstić, a collection of papers], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Vasić, Aleksandar (2012) *Srpska muzikografija međuratnog doba u ogledalu korpusa muzičke periodike* [Serbian musicography of the interwar period in the context of music periodicals], unpublished Ph. D. Diss., Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. / Васић, Александар (2012) *Српска музикољрафија међурајног доба у ољдегалу корљуса музичке љериодике*, докторска дисертација у рукопису, Нови Сад: Академија уметности Универзитета у Новом Саду.
- Vesić, Ivana (2013) “Radio Belgrade in the Proces of Creating Symbolic Boundaries: The Case of Folk Music Program Between the Two World Wars (1929–1940)”, *Muzikologija/ Musicology* 14: 33–62.
- Vesić, Ivana (2016) “Music as a Mediator in the Process of Political and Cultural Transition: The Creation of Yugoslav Music in Radio Belgrade (1929–1941)”, in: Mirjana Veselinović Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović and Ivana Perković (eds.) *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: University of Arts, Faculty of Music, Department of Musicology, 296–308.
- Vesić, Ivana, Vesna Peno (2017) *Između umetnosti i života. O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji* [Between art and life. On the activities of associations of musicians in the Kingdom of SCS/Yugoslavia], Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана, Весна Пено (2017) *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Јуљославији*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vesić, Ivana (2018) *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata* [Construction of the Serbian musical tradition in the interwar period], Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана (2018) *Конструисање српске музичке љрадиције у љериоду између два светска рајта*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

- Vinaver, Stanislav (1923) „Muzika. Zauerovi koncerti. Sokolski orkestar“ [“Music. Sauer’s concerts. Sokol Orchestra”], *Misao* XIII/6: 1682–1683. / Винавер, Станислав (1923) „Музика. Зауерови концерти. Соколски оркестар“, *Мисао* XIII/6: 1682–1683.
- S. V. [Stanislav Vinaver] (1926) „Muzika. Koncert Beogradskog muzičkog društva“, *Vreme* [“Music. Concerts of the Belgrade musical society”, *Time*] / С. В. [Станислав Винавер] „Музика. Концерт Београдског музичког друштва“, *Време* (22 March): 7.

Archive sources

ARHIV MUZIKOLOŠKOG INSTITUTA SANU, BEOGRAD
[ARCHIVES OF THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, BELGRADE]
Petar Krstić’s Legate
Stana Đurić-Klajn’s Legate

ARHIV JUGOSLAVIJE, BEOGRAD
[ARCHIVES OF YUGOSLAVIA, BELGRADE]
Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia
Ministry of Interior Affairs of the Kingdom of Yugoslavia
King’s Court

ISTORIJSKI ARHIV BEOGRADA
[HISTORICAL ARCHIVES OF BELGRADE]
Stanković Music School

Станислав Бинички и војна музика

Гордана Крајачић

самостални истраживач, професор историје музике у пензији

Станислав Бинички творац је прве изведене српске опере *На уранку* (1903). Уз Стевана Стојановића Мокрањца (1956–1914) и Цветка Манојловића (1869–1939), један је од оснивача Српске музичке школе (1899), данашње Музичке школе *Мокрањца*, прве сталне установе ове врсте у српској престоници. Најзаслужнији је за оснивање Музичке школе *Сџанковић* (1911), као и за формирање Опере Народног позоришта у Београду, у којој је деловао као њен први директор (1920–1924). С Оркестром Краљеве гарде и Певачким друштвом *Сџанковић* остварио је прво извођење Бетовенове [Ludwig van Beethoven] Девете симфоније у Београду (1910). Диригент велике културе, музикалности и ауторитативности, уз то и способан организатор музичког живота и талентован композитор, Бинички је својом личношћу и својим радом обележио развој српске музике на почетку 20. века.

Рођен је 1872. године у месту Јасика, код Крушевца, где му је отац Стеван био инжењерски поручник и командир понтоњерске чете која је одржавала мост на Морави. Бинички је прва музичка знања стекао у Нишу, током гимназијског школовања. Свирање на виолини учио је код Фридриха Брунетија, који му је музику предавао и у гимназији. Паралелно је узимао часове флауте код војног музичара Павла Гајића. Као ђак ниже реалке у Београду, музику је учио код Јосифа Слободе, а по повратку у Ниш, у вишим разредима гимназије, код Бохумила Слободе. Већ тада је, показујући изузетну даровитост, повремено дириговао ђачким хором и писао краће хорске композиције и соло песме. Године 1890. уписао се на Природно-математички одсек Филозофског факултета у Београду, где је након четири године дипломирао (Рејовић 1991: 6–7; Крајачић 2003: 33).

У току студија интензивно се бавио музиком. Певао је у Академском певачком друштву *Обилић* и Београдском певачком друштву, еминентним хорским ансамблима који су се налазили у великом успону под својим

најзначајнијим хоровођама, Јосифом Маринковићем (1951–1931) и Стеваном Мокрањцем. Бинички се тако укључио у највише изођачке домете тадашње српске музике коју је свесрдно прихватио и наставио да заступа и негује у свом даљем раду. Осећао је, међутим, потребу београдске средине за инструменталним и вокалноинструменталним делима, па је у оквиру Велике школе с колегама студентима основао Академско музичко друштво, које је под управом Јосифа Свободe почело да негује инструменталну музику (Рејовић 1991: 7–8).

Прво запослење Бинички је добио као суплент у Гимназији у Лесковцу (1894–1895). Тамо је предавао математику, али је истовремено држао часове певања, виолине и флауте. Уз помоћ колега, посебно суплента Мирка Поповића, обновио је Певачко друштво *Бранко* и постао његов хоровођа. У школској 1895/1896, Бинички је захваљујући стипендији Министарства просвете започео студије на Музичкој академији у Минхену [Akademie für Tonkunst München]. Међу његовим професорима био је и композитор, оргуљаш и диригент Јозеф Рајнбергер [Joseph Reinberger, 1839–1901], у чијој класи је учио контрапункт. По истеку прве стипендије, која је трајала годину дана, добио је стипендију Министарства војног. Дипломирао је 1899. године и оженио се колегиницом Фридом Бланке [Frieda Blanke] (по удаји Мирослава Бинички), врсном соло певачицом, истакнутим музичким педагогом и сарадником Биничког у многим извођачким подухватима у Београду на почетку 20. века (уп. Нушић 1924; Рејовић 1966; 1991).

По повратку у Србију с дипломом минхенске Музичке академије, Бинички постаје војни капелник и референт за музику при Министарству војном (1899). Као референт војне музике, почетком 1900. године, он шаље пет питомаца у Праг, који се после музичког школовања враћају у земљу и раде као војни капелници. Уз диригентске и административне дужности, Бинички се у оквиру активности везаних за војну музику бави и педагошким радом. Настава музике, коју држи на Војној академији (од 1908. године до балканских ратова), обухвата певање родољубивих песама, музичку теорију и кратак преглед музичке историје. Поред тога, од повратка у Београд до 1924. године Бинички разгранав свој рад и ван војске. Предаје у Српској музичкој школи (1899–1904), потом у Музичкој школи *Сћанковић*, у којој обавља и дужност директора (1911–1914; 1919–1920). Хоровођа је највећих певачких дружина у Београду – Београдског певачког друштва (1900), Академског певачког друштва *Обилић* (1903–1905; 1906–1907) и Певачког друштва *Сћанковић* (1904–1914; 1919–1924). Диригује и у Народном позоришту, како на драмским представама тако и на почетку представе и у паузама између чинова, те само током 1901. године наступа осамдесет два пута у националном театру. У годинама пред Први светски рат остварује и прве оперске сезоне у Народном позоришту, а 1920. године напушта војну службу да би предводио београдску Опери (уп. Нушић 1924; Petrović 1973; Рејовић 1966; 1991; Крајачић 1981; 2003).

Дводеценијска делатност Станислава Биничког као војног музичара првенствено се огледа у његовом диригентском раду у Београдском вој-

ном оркестру (1899–1903) и Оркестру Краљеве гарде (1904–1920), елитним војним ансамблима које је сам оформио и који су под његовом управом имали пресудан утицај на унапређење и физиономију музичког живота старог Београда. Овом приликом даћемо осврт на истакнуте оркестарске и вокалноинструменталне концерте којима је Бинички проширио и обогатио дотадашње концертне репертоаре.¹

Руководећи војним ансамблом, Бинички је на почетку 20. века приређивао бројне концерте у Београду, како оне популарног типа, тако и „озбиљније”, на којима су извођена и дела стандардног репертоара музичког класицизма и романтизма. Музичирање војног оркестра било је, стога, привлачно за све слојеве београдске публике, од радника до представника буржоазије и интелектуалаца. Такозвани *bier*-концерти (концерти уз пиво), за које је улазница коштала један динар, одржавали су се најчешће лети, сваког петка у башти кафане Коларац, као и у Смутековцу, и били су доступни ширим круговима грађанства (Рејовић 1966).

Доласком Биничког, београдска концертна публика добија увид у најпознатија музичка дела 18. и 19. века, која се укључују у репертоаре паралелно с композицијама домаћих аутора, као и „лаке“ музике бечких валцера и оперетских и оперских потпурија. Бинички тако стиче опште симпатије београдске публике, којој је погађао укус, чинио уступке, али коју је, у исто време, постепено навикавао на новине. Извођачки ниво и квалитет музичирања ансамбала које је предводио, а пре свега дисциплина њихових чланова, били су бољи у односу на ниво осталих оркестара у земљи и представљали су највише домете до којих се могло доћи у оркестарском извођаштву у предратној Србији (Исто).

Није само публика искрено подржавала сваки напор Станислава Биничког у жељи да обогати концертни репертоар и да га учини бољим; његови музичари имали су у њему искреног пријатеља, човека бескрајне стрпљивости и разумевања, кога су у позним годинама, као и својевремено Хајдна [Joseph Haydn] (називајући га „Рара Haydn“), прозвали „Чика-Сташа“, те су следили све његове замисли у складу са својим техничким и музичким умећем. Чак се и критика трудила да буде објективна, с огромним разумевањем за пионирске подухвате Биничког.

Први уметнички концерт с Београдским војним оркестром, који је имао великог успеха, Бинички је приредио већ 1899. године, изводећи, између осталог и сопствену увертуру *Из мој завичаја* (Нушић 1924: 12). У наредној години ансамбл је већ имао изграђену репутацију, па је приликом концерта одржаног 12. марта забележено: „У опште, све тачке овога концерта беху са пуно пажње изведене, да се без претеривања сме рећи, како је ово први оркестар, који то име с правом заслужује” (Commentator 1900: 159–160).

1 Концертна делатност Биничког као предводника оба оркестра детаљно је обрађена у Крајачић 2003: 33–68.

На Првом симфонијском концерту у 1901. години Београдски војни оркестар извео је увертиру за оперу *Руенци* Рихарда Вагнера [Richard Wagner], *Недовршену симфонију* Франца Шуберта [Franz Schubert], *Словенске шпе* бр. 1 и 3 Антоњина Дворжака [Antonin Dvořák] и Свиту *Пер Гинџ* бр. 1 Едварда Грига [Edvard Grieg]. Наступила је и пијанисткиња Јелена Шоповић, која је извела неколико солистичких тачака, те с оркестром интерпретирала и први став Концерта за клавир и оркестар у Ес-дуру Сен-Санса [Camille Saint-Saëns]. Поводом извођења Вагнера, ондашњи (пре коментатор него) критичар забележио је следеће:

(...) слушаоци га нису примили онако како овај модерни композитор заслужује. Али ја се тому не чудим. Треба времена да се Вагнерова музика разуме и заволи; њу треба често, врло често слушати; она од слушалаца тражи чак и нарочиту спрему. На крају крајева, колико је искрених и одушевљених Вагнероваца и у самој Немачкој, тој средини Вагнеровог живота и рада? Какве је све перипетије отрпела његова музика докле је допрла до данашње истакнутости? Па зар да замеримо Београдским слушаоцима што га не примише и не разумедоше одмах, први пут. Нека се Г. Бинички не заводи овим неуспехом, нека Вагнерову музику не избацује из програма, – није далеко дан када ће српска публика, природом богато обдарена за музичке импресије, разумети и наћи уживања и у тој музици (Прим. 1901: 319).

Истом приликом наглашено је да се Бинички труди да „из концерта у концерт“ покаже „сталну добру вољу и напредовање у извођењу“, те да „он иде и даље“, уводећи „поједине солисте који у програме уносе још више пуноће, разноврсности и занимљивости“ (Исто).

Бинички је наставио концертну праксу са све разноврснијим садржајима, а концертне програме знатно је обогатила учешћем и његова супруга, Мирослава Бинички, певајући најпре арије из опера, а касније наступајући и у ораторијумима. Тако је у оквиру Симфонијског концерта, одржаног 6. марта 1902. године у Народном позоришту, певала Сантуцину романсу из *Кавалерије русџикане* Маскањија [Pietro Mascagni] и Пажеву арију из опере *Хујенојши* Мајербера [Giacomo Meyerbeer]. Тада је у Београду премијерно изведена *Италијанска симфонија* Феликса Менделсона [Felix Mendelssohn-Bartholdy], која је представљала завршну тачку вечери. Поводом овог дела, у рубрици „Уметнички преглед“ у *Српском књижевном гласнику* објављено је:

(...) Главна тачка вечери била је симфонија А-дур од Менделсона, ово лепо јасно дело са савршеном формом у сваком такту. Нигде се у њему не опажа тешкоћа у раду; у живом мелодичном току утичу на уво и душу слушаоца четири дела ове симфоније; нигде застоја у машти, свуда истинита, племенита и чиста уметност (***) [Цветко Манојловић] 1902: 704).

Да бисмо потпуније стекли утисак о изведеним делима, о квалитету интерпретације и о томе с колико ентузијазма су прихватани ови концерти, задржаћемо се на сегменту из једног приказа објављеног у *Српском књижевном гласнику* исте године:

(...) Инструментална музика у данашњој форми и обиму у Србији, и ако је културна тековина новијег доба, ипак се је за непуних петнаест година одомаћила и развила у тој мери да смо имали прилике још пре две године у Кр. Народном Позоришту, да чујемо Бетовенову VI пасторалну симфонију а доцније и његову V. у C-moll, у пуном и бројно јаком оркестру (...) (Г. М. [Густав Михел] 1902: 58).

Месец дана после убиства краља Александра Обреновића и краљице Драге Машин, одржан је свечани концерт Београдског војног оркестра у Народном позоришту поводом рођендана новог краља, Петра I Карађорђевића. Том приликом, како истиче Стана Ђурић-Клајн, „наступа диригентска елита тога доба: поред Биничког и Покорног, диригују своје композиције и већ остарели и пензионисани капелници Јенко и Чижек, а учествује и Мокрањац са Београдским певачким друштвом” (Ђурић-Клајн 1977: 25).

У овом периоду, с још увек малим бројем школованих музичара у Србији и скромним музичким манифестацијама, у штампи наилазимо и на мишљење о недовољном присуству музике у самој војсци. Извесни Менделсон потписао је у листу *Српска слиража* своје гледиште о томе да су војне музике недовољно активне „у својој улози према редову, официру“, али и према грађанству:

У нашој је војсци утицај музике на човека готово са свим изгубљен из вида, јер су врло ретке прилике када се она може чути. Мишљења смо да музике треба већ једанпут да постану активније, те да одговоре своме задатку у вршењу своје велике улоге према човечјој души и да у томе изравњавају се својим другима западних војсака, или иначе слабе вајде од њих и боље такве су да и не постоје (Менделсон 1902: 290–291).

Пошто је средином 1903. године престао да постоји Београдски војни оркестар, Бинички је непуну годину касније основао Музику Краљеве гарде, испрва само као дувачки оркестар, а затим и као симфонијски састав, Оркестар Краљеве гарде, који је у предатним годинама постао најзначајнији оркестар у престоници. Бинички је 1904. године постао и хоровађа Певачког друштва *Сћанковић*, те су оба ова музичка тела, вођена руком врхунског уметника, ускоро премијерно извела неколико највећих дела светске вокалноинструменталне литературе.

Бинички је на концертима изводио и своја и дела својих колега, па се у приказима и критикама повремено појављују мишљења не само о

његовом диригентском, већ и о композиторском раду. Међу композицијама Биничког посебно је примећен квалитет увертире коју је написао за драму *Еквиноцијо* Ива Војновића. На основу извођења ове увертире на концерту одржаном 5. фебруара 1907. године, Цветко Манојловић стекао је о њој високо мишљење :

Увертира за „Еквиноцио“ од Г. Биничкога отпочела је концерт. Ово дивно дело било је врло добро свирано, оно је богато оригиналним звуцима, врло симпатично, има много национално-мелодичког колорита, врло добро је инструментирано, и скроз отменог држања. Компониста изазива расположење од интензивне поетичне дражи, и уздиже се до полетног драмског израза. Ово дело је свакако најоригиналније, ако не и најважније дело Г. Биничкога (Х. Х. Х. [Цветко Манојловић] 1907: 293).

Исте године, у своје концертно деловање Бинички уводи нову репертоарску праксу која је обухватала извођење великих вокалноинструменталних дела. У дворани „код Коларца“ одржан је 12. децембра 1907. године „Духовни концерт“ с ораторијумом *Седам речи Христјових* Јозефа Хајдна [Franz Joseph Haydn] и Осмим концертом за два мешовита хора Димитрија Степановича Бортњанског. Концерт је убрзо поновљен у Београду и Земуну (14. и 16. децембра), што сведочи о интересовању публике за дела духовне музике, али и за нове репертоарске саржаје. Припреме овог догађаја будно је пратила и штампа. Објављене су биографије композитора, како би се аудиторијум што боље упознао с изведеним делима. У најавама концерта одушевљено се говорило о сто четрдесет пет извођача: музички ансамбл Краљеве гарде био је допуњен „штрајх – инструментима“, али и појединим цивилним музичарима, и бројао је четрдесет пет свирача, док је проширени хор дружине *Сџанковић* окупио око стотину чланова. Била је више него смелост прихватити се не само поставке вокалноинструменталног дела, него и дириговања огромним ансамблом који је окупљао и велики број музичких аматера: „поред људи у гардијској униформи, на концертном подијуму су се могли видети капелници, техничари, чиновници, гимназијалци, чланови приватних оркестара, слушаоци Трговачке академије, ученици Музичке школе и други” (Рејовић 1991: 32).

Две године касније, у Београду је поново изведен Хајднов ораторијум. Уз њега, као прву тачку програма, Певачко друштво *Сџанковић* премијерно је представило Херувимску песму Биничког. О концерту је писао Стеван Христић, истичући да је Бинички „славио (...) два успеха тога вечера.“ Оба успеха, и капелнички и композиторски, „сачињавали су награду за огроман труд око спреме овога великог концерта“. Христић је сматрао да „Бинички може бити потпуно задовољан (...) својом композицијом“, будући да је њен стил „јасан и одређен“, да је њена форма „лепа, а хармонија природна и чиста“, те да је и интерпретација овог дела била

изразита (Христић 1909: 544). Критику је, у осврту на Хајднов ораторијум, упутио оркестру, али је Биничког окарактерисао као најбољег диригента у српској средини:

(...) Оркестар није био баш на висини свога задатка, и ми само можемо жалити што Београд није у стању да одржава један леп симфонијски оркестар, који би нам и у Народном Позоришту нешто друго дао, но што га може дати онај мали оркестар који свира између чиновна.

Сва заслуга за овај лепо духовни концерат несумњиво припада нашем најбољем диригенту Г. Биничком (Христић 1909: 546).

Већ наредне године представљен је Хајднов ораторијум *Сиварање свейа*, који је имао једну премијеру и две репризе (7, 9. и 20. април 1908). Пратила га је једна од најречитијих критика у листу *Недељни њреїлед*, потписана псеудонимом Jack Easy. Добар део овог текста био је упућен критици престоницке штампе. Недовољно интересовање новинских гласила и слаба реклама били су, према мишљењу критичара, узрок слабе посете и хладног пријема овог великог догађаја. У том смилу карактеристични су следећи редови, који су и данас актуелни:

Али што се не да опростити то је држање журналистике поводом овог јединственог концерта јер сутра дан по концерту на оним местима, где се обично налазе уметничке рецензије, у нашим дневним листовима (...) о концерту ни речи.

Ово није више ни смешно, управо је жалосно и може да доведе до очајања људе који мисле да се и племенитим трудом долази до чега у овој земљи. Да су наши листови ма шта написали: па било да кажу да је оркестар био слаб, и да се оркестар умало није изгубио код дупле фуге у финалу, да је флаута била рђава etc., да је једном речи кудила што је за кућење, а хвалила што је за хвалу. Али овако прелазећи ћутке (с изузетком два–три листа) преко једног концерта који је прави догађај за нас, штампа није била на висини на којој би требала да буде.

Зато је сутра дан на другом извођењу позориште било скоро празно. Оно мало слушалаца што је било уживало је (...) и дивило се уметничком извођењу Г. Биничког са његових 145 суделовача (Easy 1908: 48).

Ангажујући максимум сопствених уметничких способности, Бинички је из године у годину унапређивао извођачки ниво Оркестра Краљеве гарде. При извођењима вокалноинструменталних дела, која су се приређивала готово сваке године, у оркестру би се нашло седамдесетак људи; у скупини бројних аматера, представника других професија који су допринос оваквим изведбама сматрали као велику част, налазили су се и истакнути музичари: Јован Зорко, Петар Крстић, Јован Мокрањац, браћа Немечек, Јован Ружичка и други. Године 1910, у сарадњи професионалних музичара и аматера, после тромесечних

проба под палицом Биничког, савладан је и текст једне од најсложенијих партитура, Бетовенове Девете симфоније. Извођење овог дела (5. и 6. априла) означило је врхунац свих дотадашњих напора не само Биничког, свакако најзаслужнијег за реализацију целог догађаја, него и целокупног музичког Београда тога времена.

Већ сутрадан по концерту, у листу *Полиџика* објављен је опширан новински извештај, пун одушевљења и захвалности (Nota 1910: 3). Потом је стручну оцену у *Српском књижевном гласнику* дао Стеван Христић. Истичући да заслуга за реализацију овог догађаја превенствено „припада вредном талентираном и искусном нашем диригенту Г. Ст. Биничком“, Христић је у свом кратком приказу исказао своје „симпатије“ према окупљеним учесницима, одајући им и „признање“ за само извођење:

(...) Оваква слога и истрајност на неком заједничком послу код нас је веома ретка ствар. (...)

Било је дивно погледати и оркестар и хор. Људи различитих струка, образовања и мишљења, изједначили су се пред овим великим делом. И зато су сви они стекли наше искрене симпатије још пре самога почетка. А када су почели симпатије су на многим местима прелазиле у признање. (...)

О извођењу код нас може се рећи само добро, са обзиром на наше музичке прилике. Г. Бинички је дао управо више но што наша музичка средина може дати. Јер, он је створио нарочиту прилику, нарочити оркестар и нарочити хор. Све ово ми у нашим обичним приликама немамо. Ми нисмо, у стању, на жалост, у обичним приликама, ни много мање и лакше ствари да изведемо (Христић 1910: 621–623).

Иако је Бинички морао да испуњава различите потребе музичког живота престонице, музицирајући како у приликама војног и протоколског тако и забављачког и уметничког карактера, он је успевао да с Оркестром Краљеве гарде изнесе и концертне програме врхунског уметничког садржаја.

У годинама пред Први светски рат у Београду се све више указивала потреба за цивилним оркестром, што је посебно важило за потребе музичкодрамских извођења у Народном позоришту. Оркестар Краљеве гарде годинама је наступао на представама националног театра, а његова улога била је незаменљива и у напорима Биничког да уочи Великог рата, од априла 1913. године, започне серију успешних извођења оперских представа. Пре ових подухвата Станислава Биничког, Оркестар Краљеве гарде наступио је уз чланове ансамбла Народног позоришта под диригентском палицом Петра Крстића у извођењу Моцартове [Wolfgang Amadeus Mozart] комичне једночинке *Басџијен и Басџијена*. Тада је уследила и прва критика Милоја Милојевићева везана за Оркестар Краљеве гарде. Милојевића, минхенског ђака упознатог с аутентичнијим извођењем Моцартове музике и одличног познаваоца ове партитуре, поменуто пред-

става није могла да задовољи. У критици објављеној у *Српском књижевном гласнику* записао је следеће:

(...) Оркестар није био ни бољи ни гори но обично. Он није могао да да стилистичке особине ни за себе нити да опомене певаче да се приближе специјалном стилу В. А. Моцарта. То је била дужност диригента. Заиста целој ствари је и у музичком погледу недостајало стила. Местимице је могло бити више боје, често и више ритма и полета. *Intrada* је, на пример, свирана и сувише споро. Темпо јој је *Allegro*. Ја се још сећам великога диригента Моцартове музике, покојнога Ф. Мотла [Felix Mottl], и он ме је научио волети Моцарта и осећати његову нарочиту одлику: ненаметљиву, скромну, али силну моћ драмске карактеристике. Тога није било у нашем Народном Позоришту за премијере прекрасне пасторале „Бастијан и Бастијена“ (Милојевић 1912: 71).

С Певачким друштвом *Сџанковић* и Оркестром Краљеве гарде Бинички је у Народном позоришту премијерно извео и ораторијум *Васкресење* двадесетседмогодишњег Стевана Христића, писан на текст Драгутина Илића (9. мај 1912). Тиме није изостало ни његово залагање за музику најмлађег композиторског нараштаја, које је у приказу концерта препознао и Јован Зорко:

(...) г. Бинички заслужује неизмерну хвалу, што је уложио труд и своју спремност да достојно изведе дело младог српског композитора. И труд му није био узалуд. Изгледа ми, да г. Бинички никада није са више диригентске окретности стајао пред једним великим ансамблом, као те вечери. И дуг аплауз после свршеног дела није био само намењен г. Христићу него и диригенту г. Биничком (Зорко 1912: 573).

Први светски рат прекинуо је музички успон постигнут великим музичким догађајима које је остварио Бинички. Од војног оркестра више нико није очекивао концерте у класичном смислу речи, а поготово не велике вокалноинструменталне форме које су тако успешно неговане у годинама пре рата. Пред оркестром су тада били сасвим други задаци, изнад свега политичко-патриотски, борбени и пропагандни. При повлачењу преко Албаније, уништен је скоро цели нотни архив и пропао добар део инструмената. Поново је у тим тешким околностима дошла до изражаја непоколебљива вера, истрајност и упорност Биничког. Он упева да обнови свој оркестар и са седамдесет његових чланова даје низ концерата за болеснике и рањенике српске војске и савезичких трупа, у корист избеглица, породица погинулих, Црвеног крста, за помоћ пострадалима. Током рата, готово да се није могла замислити ниједна приредба без суделовања Музике Краљеве гарде (Крајачић 2003: 50–55; 60–64).

На турнеји по Француској 1916. године, Музика Краљеве гарде доживела је прави тријумф. Пријатељски француски народ, који је био

спреман да стане раме уз раме са српским војницима, испуњавао је не само велике сале, него и читаве тргове, на којима су се концерти понекад одржавали, заустављајући чак и саобраћај. У Паризу су приредили три концерта заједно с белгијским и француским војним оркестрима, а затим су самостално, на позив француских власти, наступили у Лиону, Бордоу, Тулузи, Монтобану, Оранжу, Марсељу, Тулону и Ници. Париски листови били су пуни занимљивих обавештења о српској војној музици, донели су њен кратак историјат, дивили се гордом држању, одлучном кораку и енергичним лицима њених чланова. Што се концертних програма тиче, то су били популарни концерти намењени широкој публици. Оркестар је имао на репертоару најчешће два целовечерња програма који су се наизменично понављали у различитим градовима. Поред дела Росинија [Gioacchino Rossini], Офенбаха [Jacques Offenbach] и Бизеа [Georges Bizet], били су заступљени и опуси мање познатих композитора, као и комади Биничког и других војних капелника. Турнеја је трајала месец дана. У знак признања и захвалности, Удружење композитора и издавача Француске примило је Станислава Биничког следеће године за свог члана (Рејовић 1966: 558–567; 1991: 38–40).

Још на почетку рата, подстакнут победама српске војске на Церу, Бинички је компоновао *Марш на Дрину*, који је постао популаран широм света, налазећи се и данас међу најпознатијим маршевима, уз *Словенски марш* Петра Иљича Чајковског, *Радецки марш* Јохана Штрауса [Johann Strauß] и *Марш до њубилишја* из *Фантасијичне симфоније* Хектора Берлиоза [Hector Berlioz].

Бинички је по завршетку рата свој први концерт с Музиком Краљеве гарде у ослобођеном Београду одржао 7. децембра 1918. године. У циљу упознавања становника нове државе с овим ансамблом, крајем 1918. и у првој половини 1919. године организована је шестомесечна турнеја оркестра кроз многе градове Хрватске, Словеније, Босне и Херцеговине и Далмације. Надахнуто примером овог ансамбла, убрзо се на територији Југославије формирало 27 војних оркестара (Крајачић 2003: 64).

Године 1920. Бинички напушта службу у војсци, после више од две деценије огромних и континуираних успеха у којима је елитни војни оркестар под његовим вођством имао своје најславније дане. Као оснивач Оперe, Бинички постаје њен први директор и први диригент и поставља темеље ове институције. Године 1924. године, на врхунцу славе и зрелости, он се готово потпуно повлачи из музичке јавности. Након осамнаест година, Бинички умире у окупираном Београду током Другог светског рата (1942).

Музички Београд дуго је памтио концерте Биничког и слушао његова дела. Бројне организаторске, интерпретативне и стваралачке активности овог уметника који је обележио читаву једну епоху српске музичке културе, данас су, нажалост, великим делом заборављене.

Листа референци

- Г. М. [Густав Михел] (1902) „Уметнички преглед. Музичке прилике у нас. – Београдска музичка школа. – Г-ђица Ј. Шоповићева. – Ф. Ондричек. – Г-ђица Тодосијевићева“, *Српски књижевни гласник* V/1: 58.
- Ђурић-Клајн, Стана (1977) „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“, *Београдска филхармонија 1923–1975*, Београд: Београдска филхармонија, 1977, 15–27.
- Easy, Jack (1908) „Стварање света – ораторијум у три дела од Хајдна“, *Недељни преглед* 2 (27. IV 1908): 48.
- Зорко, Јован (1912) „Васкрсење. Библијска поема. Музика од Ст. Христића, текст од Драгутина Илића. Извођена у Народном позоришту 2. маја 1912 год“, *Звезда* 9 (10. мај 1912): 571–573.
- Крајачић, Гордана (1981) *Станковић 1931–1981*, Београд: Музичка школа Станковић.
- Крајачић, Гордана (2003) *Војна музика и музичари: 1831–1945*, Београд: Новинско-издавачки центар „Војска“.
- Менделсон (1902) „Мало о музици са војничког гледишта“, *Српска стража: независни војни лист за војне новости и књижевност* (18. септембар 1902): 290–291.
- Милојевић, Милоје (1912) „Уметнички преглед. Бастијан и Бастијена. Комична опера у једном чину. Музика од Моцарта. Текст по француском од Фридриха Вајскерна. Прерада Рихарда Клајнмхла. Превео С. Д. Мијалковић. Први пут у Народном позоришту 14 децембра 1911. – Концерт Велимира Дозеле у Народном Позоришту 22 децембра ове године“, *Српски књижевни гласник* XXVIII/1: 66–71.
- Nota, „Музика. Са синоћњег концерта“, *Политика* 2234 (6. IV 1910): 3.
- Нушић, Бранислав (1924) „О животу и раду Станислава Биничког композитора и диригента“, *Comœdia* II/5: 10–20.
- Pejović, Roksanda (1966) „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“, *Zvuk* 69: 558–567.
- Pejović, Roksanda (1991) „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu“, u: Vlastimir Peričić (ur.) *Stanislav Binički, zbornik radova*, Београд: Факултет музичке уметности, 5–54.
- Petrović, Veroslava (1973) *Binički*. Katalog izložbe, Београд: Музеј позоришне уметности SR Србије.
- Прим. (1901) „Први симфонијски концерат Београдског Војног Оркестра“, *Нова Искра* 10 (октобар 1901): 319.
- Христић, Стеван К. (1909) „Уметнички преглед. Духовни концерат певачког друштва Станковић“, *Српски књижевни гласник* XXII/7: 544–546.
- Христић, С. (1910) „Уметнички преглед. Бетовенова Девета симфонија у Београду“, *Српски књижевни гласник* XXIV/8: 621–623.
- Commentator (1900) „Друштвена кроника. Гудачки квартет – Манојловић. Peer Gynt и Бинички и још по нешто што је написано“, *Звезда* 20 (16. март 1900): 159–160.
- *** [Цветко Манојловић] (1902) „Уметнички преглед. Концерти: – А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. – Г-ђа Горленко-Долина“, *Српски књижевни гласник* VI/1: 704.
- Х. Х. Х. [Цветко Манојловић] (1907) „Уметнички преглед. Концерат Г-ђе Мери Рау“, *Српски књижевни гласник* XVIII/4: 293–294.

Stanislav Binički (1872–1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the Homeland*

Maja Vasiljević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Inspired by the insight into the documents of the enormously rich digital library of all the countries that were participants in the Great War, *Europeana 1914–1918*, as well as by the numerous exhibitions devoted to the documents on the Kingdom of Serbia's politics and military affairs during the Great War, I conducted an extensive five years of research. On the one hand, only now am I able to consider the position of particular musicians, as the Great War context was very difficult to understand and interpret from a music history or cultural history perspective. On the other hand, the fact that interesting activities of Serbian professional or amateur musicians during the mentioned period have, unfortunately, been almost completely forgotten was a starting point, and a guiding idea of my research for this paper. Therefore, the importance of this war period for the later music history in Serbia came as a resulting question. Finally, it is a surprising fact that, after several years of celebration through discourse, film, music and many other combinations of media and methods, the remembrance of the music during the Great War and its importance for that context and the post war period is, in 2018, still somewhat neglected. Based on the hypothesis that without the preservation of a national music identity during the War, together with education in Western countries as a process of Trgovčević's theory of "construction of the elite" (Trgovčević 2003), later developments would not have been possible or would have followed a different path, the musicological story about the conductor and composer Stanislav Binički (1872–1942) will be presented in this paper.¹

* This paper was written as part of the project *Modernization of the Western Balkans* (No. 177009), financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of Republic of Serbia. This paper is also the next step after the film project *Musicians of the Kingdom of Serbia in the Great War* (directed by Dragan Marinković, 2016) on which the author of this text was working as an expert consultant, and an author of the text on which

Among several important activities of the musicians from the Kingdom of Serbia during the Great War, Binički should be singled out as a prominent music personality of the pre-war music life of Serbia too. Bearing in mind the long process of the emergence of the opera genre in the Kingdom of Serbia, with the dominant genres of singspiel and operetta, Binički was acclaimed as the author of the first performed Serbian opera *At the Dawn* [*Na uranku*, 1903]. Then he stood out as the conductor who premiered the Symphony No. 9 Op. 125 in D minor, by Ludvig van Beethoven (1770–1827) and the oratorio *The Creation* [*Die Schöpfung*] by Joseph Haydn (1732–1809), both of which were a great success for Serbian music life as a whole.² Thereafter, he was active in the fields of choir performance and music pedagogy, as a teacher and conductor in these institutions: Academic Choral Society *Obilić* (1903–1907), the *Stanković* Music School (1911–1914), and the *Stanković* Choral Society (1905–1914).³

From the very start of the Great War, Binički had to continue and even intensify his music activities, especially as the conductor of the King's Guard Orchestra (KGO), and as a person in charge of all military music units of the Serbian Army.⁴ In addition, he continued with composing during the war, with several of his compositions premiered or performed during this time. It is important to highlight that when leaving the territory of Serbia in November 1915, the KGO was devoted to spreading Serbian culture and friendship

the final script was written, by Biljana Maksić. In this film, special attention was paid to the role of Binički, played by Ljubomir Bandić. The second important person in this movie, and in the Serbian music history of the Great War, was Dragutin F. Pokorni (1868–1956), bandmaster of the Serbian Military Band of the Cavalry Division, played by Tihomir Stanić.

1 Despite the neglected status of musicians in the Great War, we must keep in mind that Binički was a rare example of a composer who focused the attention of musicologists recently. Together with the aforementioned film, we should also mention a monograph dedicated to Binički (Dujović 2017), and important case studies that highlight his organising skills in *fin-de siècle* Belgrade (Pejović 1966) or his importance as a military conductor and composer of the orchestral piece *March on the Drina*, as well as sacred and theatre music (Dujović 2015; Đurić-Klajn 1980; Krajačić 2003; Perković 2013; Vasiljević 2014b). The first review of the entire music legacy of Binički was published by the famous Serbian playwright, satirist and essayist Branislav Nušić (1864–1938). See Nušić 1924.

2 With unrestrained energy, in a country with no real civil orchestra, Binički organised concerts in restaurants, pubs and, in accordance with the tendencies of his time (*Belle Époque* in Western Europe), he propagated outdoor concerts in Kalemegdan and Topčider Park (See further details in Pejović 1966, 1991). Before the war, the Belgrade Military Orchestra (1899) was active and became the KGO after the May Coup and the replacement of the Obrenović dynasty with Karađorđević, who established it in 1904. In addition, there were the Orchestra of the Serbian Music School, and the Orchestra of the Royal National Theatre. On the history of orchestral performing practices in Serbia of Binički's time, see Đurić-Klajn 1977: 15–27; Pejović 1991: 291–329. On military orchestras and their connections to the history of music in the theatre, see Milanović 2009; 2016: 52–72.

3 Further on his biography in Dujović 2017: 43–58; Krajačić 2003: 33–68, 105–106.

4 On music activities of all military bands of the Serbian Army, and Binički as the Head of all these units, see Vasiljević 2014b, and 2014a: 127–129.

throughout the allied countries. Therefore, in this chapter we will address Binički's military music activities with his composing and organising efforts at two functional levels: *preservation of national identity* and *establishing cultural relationships with allied countries*.

This paper relies upon archival and periodical sources. In the context of the research for this chapter, we have to emphasise that the most valuable sources for understanding the position of Binički were wartime periodicals published in Serbia and Greece,⁵ and documents from the Military Archive of Serbia. Likewise, the complete corpus of documents, manuscripts, music scores and pictures from the Legacy of Stevan and Stanislav Binički kept in the Homeland Museum of Kruševac, and presented in an exhibition at the National Library of Serbia in 2018, was also very important. Besides the mentioned sources, research related to Serbian history during the Great War, presented by the historians Andrej Mitrović (2017) and Branko Petranović (1988) proved to be invaluable for a contemporary interpretation of that period.

Binički and “music warfare” across Serbia (1914–1915)

At the outbreak of the war in 1914, diplomacy as a process of finding all kinds of support for exiled soldiers and citizens became the most important issue for the Serbian Government, led by the Prime Minister Nikola Pašić (1845–1926). In the pre-war period, the Kingdom of Serbia became a so-called piedmont or “only hope” for the liberation of the Balkan countries from

5 Although we obtained information from the Theatre Museum of Serbia that all programmes of the KGO concerts during the War had disappeared, they appeared and were cited as a source for the mentioned institution in a recent monograph and papers by Marijana Dujović (2014, 2017). However, in this paper, we will follow the activities of Binički as a conductor of the KGO and a composer from the rich sources of the war periodicals: *Ратни дневник* [*Ratni dnevnik/War dairy*] from 1 June 1914 (No.1) to 12 October 1918 (No. 285) published in Belgrade until No. 99 (1914), then in Kragujevac, and Thessaloniki from 1916 until the end of the war; *Велика Србија/La Grande Serbie*, published from 8 April 1916 to 19 October in Thessaloniki; *Правда* [*Pravda/Justice*], edited by Manojlo Sokić, a daily newspaper published in Belgrade in 1914 until the retreat, and then in Thessaloniki from 1916 to 1918, published by the *Justice* society; *Народ* [*Narod/People*], which was published from 28 July 1917 to 6 October 1918 in Thessaloniki (Publishing house *Akvarone*); *Српске новине* [*Srpske novine/Serbian Newspaper*], published in Corfu from June 1915 to January 1919 by the State printing house. For information related to occupied Belgrade we used *Београдске Новине* [*Belgrade Newspaper*], published from 1915 to 1918, as a means of establishing relations between the occupied population and the Austrian authorities. Please keep in mind the discrepancy between the Julian calendar, still used in Serbia at the time and, therefore, also by the sources, and the Gregorian calendar, used by France and other European countries and their colonies. The Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes adopted the Gregorian calendar in 1919, but there are still ongoing debates regarding this matter. In this paper, we follow the dates found in the periodicals and archive sources.

the Ottomans. In 1914, Pašić was still longing for the idea of a “Great Serbia”, with all Serbs living in the same country. However, he was open to the idea of establishing one country for three “tribes”, Serbs, Croats and Slovenes (further in Petranović 1988: 3–29). Therefore, the “Yugoslav idea” was a second alternative for the future geopolitical constellation to be constructed in the Balkan region. At the end of the Great War, the latter idea of “three tribes” prevailed.

In the course of the Great War, huge intellectual energy was spent on the Yugoslav and other closely related ideas’ propaganda, from different angles, approaches, arguments etc. The Kingdom of Serbia’s academics promptly put themselves at the disposal of the people, and promoted the idea of the future Kingdom to their colleagues in Rome, Paris, St. Petersburg, London, Washington, Bucharest etc. The composers Miloje Milojević (1884–1946) and Vladimir Đorđević (1869–1938) were in France, Kosta Manojlović (1890–1949) studied at Oxford, and Binički, as a military musician of a high level, was, during the course of the entire war, deeply connected with the movements of the Serbian Supreme Command and the Prince Regent Aleksandar I Karađorđević (1888–1934).

During 1914 and 1915, the KGO held concerts in South Serbia and Macedonia, as a humanitarian mission by participating in national and religious festivities – in Kragujevac⁶ and then in the new “war-capital” of Niš, in support of the Serbian Red Cross and the Fund for the Victims of the War. The supportive and wise Stanislav Binički governed the process of the survival of military bands in the war very successfully. It can only be assumed that Binički’s personal taste in music influenced the selection of compositions for copying and sending to other bands of the Serbian army or their inclusion in the programme of the KGO. Regarding all music programmes of the KGO during the war, it could be concluded that almost all pre-war orchestral programmes from the 19th and the first years of the 20th century in Serbia were reproduced, especially popular orchestral overtures by Davorin Jenko (1835–1914), orchestral pieces by Josif Brodil (1864–1913), Vićeslav Rendla (1968–1933), Jovan (Jan) Urban (1875–1952), and many other contemporary composers active as bandmasters and composers of the Serbian army.⁷ What is also interesting, is the special attention that was paid to the Garlands [rukoveti] No. 11 (1905) and No. 14 (1908) by Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) who died during the course of war in Skopje, in 1914. It happened that one of the most popular composers on the KGO’s repertory, and of the other military bands of the Serbian army was the Slovenian-Serbian composer and conductor Davorin Jenko, who also died in 1914, but in Ljubljana.

In the first stage of the war, inspired by the Battle of Cer, a mountain in Western Serbia, which was fought from 16 to 20 August in 1914, considered the first victory won by the Serbian army in the Great War, Stanislav Binički

6 For example, they held concerts in Officer’s House and city park for Serbian Red Cross in the Kragujevac park in 9 and 10 June 1915 (Anonymous 1915).

7 For repertory of Serbian orchestras before the Great War, see Pejović 1991.

composed the patriotic orchestral piece *March on the Drina*, on 25 May 1915 in Kragujevac.⁸ According to the original score, Binički dedicated this composition to Colonel Milivoje Stojanović Brka, who died in the Battle of Kolubara (November-December 1914), which was also highlighted in many concerts of the KGO during the war.

After a whole year of warfare across Serbia and the neighbouring countries, on 25 November 1915, the Serbian Supreme Command made the difficult decision to withdraw to Allied countries. In 1915, the Serbian intellectual elite had already moved to southern parts of the country, to Skopje, to what is now North Macedonia, then Old or South Serbia.⁹ A member of the French Assembly, Auguste Boppe (1862–1921), author of the study *L'Albanie et Napoleon* (1914), and who moved with the Serbian army on their way to the Greek island of Corfu, wrote about this southward journey in his diaries: “Having come to a place where there is no way out, the mass of people feels trapped” (Sretenović 2016). Eventually, on 25 November 1915, the Supreme Command of the Armed Forces of the Kingdom of Serbia made the following statement on the withdrawal:

The moment has come when due to circumstances we must retreat through Montenegro and Albania (...) The army in general is in poor condition (...) Capitulation would be the worst option, because that way the state would be lost (...) The only way out of this difficult situation is to retreat to the Adriatic coast. There our army will reorganise itself, get its supplies in food, weapons and ammunition, clothes and everything else that we need which our allies shall provide for us, and then we will once again be a relevant factor to be reckoned with by our Allies. The state has not lost its essence; it still exists, although on a foreign soil, so long as it has its sovereign, its government and its army, no matter how strong it is (Mitrović 2007: 149).

The Serbian retreat through mountains of Albania, the so-called “Albanian Golgotha”, in the winter of 1915, saw many intellectuals leaving their homeland and finding their way to Greece and Tunisia along with the Serbian Supreme Command, Prime Minister Nikola Pašić, the government, and deputies of

8 There are presumptions that he composed this piece in cooperation with some other composers, but still we do not have enough evidence. The original score, dated and with personal a dedication and the signature of the composer Binički, is kept at the Homeland Museum of Kruševac, in the fond of Stevan and Stanislav Binički.

9 Branislav Nušić established in 1913 and ran the National Theatre in Skopje until 1915, when he left for Italy, France, and Switzerland. During his Skopje period, he was connected with many musicians and organisers of their concerts in the theatre or in the oriental park in front of the Islahana arts and crafts school, where the cinema *Zrinjski* was also located. The most important musician for later Serbian music history that came to Skopje is the famous Stevan Mokranjac who came with his wife, and unfortunately died there on 16/29 September, 1914.

parliament, as well as military musicians, all of whom were “trapped” in these new circumstances.¹⁰ This became the fundamental experience in the shaping of the traumatic culture of remembrance of the World War I, which has been accurately defined as the “Albanian Golgotha”. According to memoirs, for food or clothes, military musicians exchanged their instruments during the winter of 1915. When crossing Albania, the KGO lost numerous scores, and then rewrote many of them from memory, and sent them, as needed, to other Serbian music divisions (see Vasiljević 2014b: 25). During the retreat, many books of church chanting were lost. For example, *Strano pjenije* (1914) by Mokranjac reached the Studenica monastery but from there its trail disappears.

With the unfortunate abandonment of its territory, the Serbian Army, Government, and citizens, among them 60 of the 70 professors of the Belgrade University, numerous composers and musicians that were to be crucial for Serbian music in the post-war period, were forced to cope with the new environment in the allied countries. As the great social conflicts continued to be a basic factor in the construction of national identity in Europe, within the tragic circumstances of Serbia’s retreat to the South and the emphasis of the national longing and the struggle for values and identity of an abandoned homeland in the context of Allied countries, military bands joined together in the maintenance of the “Serbian” construction of the “Yugoslav” identity. In Allied countries, the “cultural” mission of Serbian military bands was to preserve the national identity and to promote the cultural values of their faraway homeland.

King’s Guard Orchestra in Greece: from Corfu to Thessaloniki

After the “Golgotha”, the KGO and their bandmaster Binički recuperated with the Serbian Supreme Command and the Government in Greece, until May 1916 in Corfu and then in Thessaloniki, near the frontline. With the support of the Greek authorities, Serbian political life continued in Corfu from 19 January 1916 until 19 November 1918. The Municipal Theatre of Corfu served as the assembly location for the exiled Serbian Parliament and the symbolic location of the decision for the creation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, confirmed with the Corfu Declaration on 20 July 1916. The declaration was signed on the same island on 20 July 1917, by the Yugoslav Committee of Politicians in Exile, which represented Slovenes, Croats and Serbs living in Austria-Hungary and the representatives of the Kingdom of Serbia, with political sponsorship of Great Britain and France, under their avowed principles of national self-determination.

The new duties and requirements of the Kingdom of Serbia’s political, military and diplomatic mission during the war period, called for constant repertory adjustments by conductors and musicians. Dealing with these new

10 Further, on withdrawal from Albania to Corfu and then Thessaloniki, see Mitrović 2007: 150–192.

circumstances for military bands was primarily the responsibility and concern of Stanislav Binički, who acted under the Minister of Defence, Božidar Terzić (1867–1939; in service 5 December to 31 May 1918). He reacted to the loss of musicians on the battlefield by proposing, with the agreement of Minister Terzić, a reduction in the number of military bands to make them all functional and more efficient in their activities.¹¹ Then he asked the minister for the “best musicians for the job” of transcribing and copying music scores, and secured the services of the bandmasters Vićeslav Rendla, Jovan (Jan) Urban and Leopold Dvořak (1876–1956), and Hinko Maržinec (1881–1947) to work until Rendla’s return from Africa. Through that process, music scores were not only saved, but also sent to all other military bands of the Serbian Army, scattered from the Bulgarian and Salonikan fronts to Tunisia.¹²

Military bands of the Serbian Army lost a great number of musicians, and many instruments and scores disappeared. Binički noted (11 February 1916) to the Minister of Defence: “According to the report, which I submitted some time ago to the chief of the general military department of the Military ministry, of our seventeen military bands, as far as we have today, it is difficult to compose even 9–10 complete military bands, as the number of people has decreased in some bands, that many of them do not number more than 7–8 musicians” (Krajačić 2003: 51; Vasiljević 2014a: 26–27).

According to periodicals, at the end of April 1916, one of the first religious celebrations took place on “Saint George’s reveille” (đurđevdanski uranak). This holiday, with the participation of the KGO and Binički, served as a preservation of the spirit of the exiled Crown Prince, the army and refugees in Corfu (Anonymous 1916b). Besides concerts, the KGO regularly performed at a variety of other ceremonies, such as military parades, national and religious holidays (Orthodox Easter and Christmas, Memorial Saturday etc.), dedications to institutions or important personalities of allied armies or medical institutions, and at funerals. For example, they performed on King Peter I Karađorđević’s (1844–1921) birthday and the national holiday St Peter’s Day (29 June), Vidovdan (14 June) named also as memorial to victims of the Balkan wars, French national day and, after America joined war in 1918, on American holidays such as Labour day. As in wartime, the KGO with Binički as a leader performed at funerals too; for example at the funeral of Vojin Popović – Duke Vuk (1881–1916), who died at the Battle of Kaymakchalan (Anonymous 1916e), or the Englishwoman and benefactress Katherine Mary Harley (1855–1917) who died in the bombing of Bitola Monastery and who is considered one of the greatest female heroes of the Great War (Anonymous 1917e).¹³

11 More details on correspondence with minister Terzić about the reorganisation of military bands see Vasiljević 2014b: 26–28.

12 Further details on correspondence of the KGO with all military bands of the Serbian Army, see *Ibid.*

13 M. E. Harley worked in the Scottish Women’s Hospital, and in 1916 volunteered to go to Serbia. She was killed, age 63, during the bombing of the monastery in Bitola on 7

The KGO by its very presence, as well by accompanying all of the official events of the Supreme Command and Prince Regent Alexander I Karadorđević, was actually a crucial element for achieving unity, and preserving the identity of the exiled Army. According to periodicals, the Thessaloniki Committee for the Support of Interned and Arrested Students organised many concerts, with Binički as their member.¹⁴

During the spring and summer of 1916, the KGO led by Binički performed at charity concerts in movie theatres, at the *Pallace Cinema* or *Odeon Hall* for example, the Square of Freedom, in front of the White Tower and other open air venues in Thessaloniki. It is important to note that Thessaloniki, during its long history of occupation by the Ottomans, which lasted until 1912, already had a Serbian population as one of “rum millet”¹⁵ with a degree of autonomy to enjoy some civil rights. They had Serbian institutions since 1886 when the *St. Sava Society* was established, and later churches and schools.¹⁶ In 1915, the Salonika front was established according to the war circumstances and demands of the Entente forces. English and French troops occupied Thessaloniki, and made it the central Army base for South-eastern Europe (Blagojević 2012: 78). As historian Milan Ristović concluded, the Salonika front became the basis for the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (KSCS), but the term “Solunac” had different connotations: positive for all regions with a Serbian population and negative for all the other “Yugoslav” parts (Ristović 2005, Blagojević 2012: 79). In 1916, Thessaloniki became a shelter for Serbian refugees, approximately 200.000, primarily soldiers (Blagojević 2012: 80), with the already established support of local institutions and the great symbolic tradition of Greek–Serbian friendship and numerous recently built wooden and tent camps, and hospitals. According to archive pictures, the KGO and Binički were settled in one of the mentioned wooden camp near the Salonika front.

March 1917. Harley was awarded the Croix de Guerre for her services.

14 President was H. Liler, vice president M. K. Ristić, and Secretary Nikola Zavišić. Further on this Committee, their mission and concept see Anonymous 1918d.

15 The Christian population lived in the realm of the Ottoman Empire. At the end of 19th century the whole region of what would later be called the Balkans, was known as “Rumelia” or “Turkey-in-Europe”. However, the term Balkan was also used as a synonym for the mentioned two terms.

16 Despite the disagreement of the Constantinople Patriarchate, which refused to give permission for the opening of the Serbian education institutions, Turkish authorities established the Serbian Gymnasium *Home of Science* in 1892. This school was located in one of the most beautiful palaces of Thessaloniki, the former hotel *D'Angleterre* in the most beautiful part of the city, called Campania or “New Thessaloniki”. The pupils choir at this school, which was established in 1895, and conducted by their teacher and founder Radovan Pekić from Vojvodina, performed every Sunday at the local Orthodox Church of St. Sava. The Serbian Primary School in Thessaloniki was established by Serbs from Peć in 1897 (Blagojević 2012: 72, 75, 134). By this time, four Serbian schools existed in Thessaloniki. For a thorough history of Serbs in Thessaloniki see Ibid.

The only time before the end of the Great War that the KGO and Binički left Thessaloniki was in the summer of 1916. Their journey out of Greece started with a visit to North Africa. On the invitation of their fellow military band, The Band of the Cavalry Division and their conductor Dragutin Pokorni, the KGO performed at the Tunisian port city of Bizerte on 24 August 1916 (Pejčić 2008: 139).

At the invitation of French Government, Binički and the KGO started their French tour in September 1916. Over the course of a month, they performed in Paris, Lion, Nice, Bordeaux, Toulouse, Montauban, Orange, Marseille, and Toulon. The concert programme for this French tour included orchestral pieces by Gioacchino Rossini (1792–1868), Jacques Offenbach (1819–1880), Georges Bizet (1838–1875), Stanislav Binički's popular *March of the Royal Guard* [*Marš Kraljeve garde*, 1903] and his Overture for the theatre play *Ekvinocijo* (1903) of Ivo Vojnović (1887–1929), as well as Josif Brodil's (1854–1913) *Potpourri of Serbian songs* [*Potpuri srpskih pesama*]. The KGO performed three concerts in Paris at the Place du Trocadéro with French and Belgian military orchestras and in front of the Theatre Palais Royal.¹⁷ The celebration of the French victory and the French tour of the most prominent Serbian army orchestra were very important for the promotion of the alliance, and for the introduction of Serbian army musicians to new audiences. On the aforementioned French tour, Binički was awarded the French bronze oak branch and olives, with a tile at the bottom bearing the inscription: "Marseillaise Mr St Binitchky Chef Supérieur de la Musique Royal Serbe, Souvenir de la Presse 1916."¹⁸

When they returned from France, in winter of 1916, Binički successfully organised the procurement of new instruments (Vasiljević 2014b: 29; Krajačić 2003: 60).¹⁹ During November 1916, they performed in Freedom square in Thessaloniki and newspapers of the day reported "Serbs have an opportunity after a long time to hear our Music" (Anonymous 1916c). Therefore, we can appreciate how the dynamic concert activities of Binički together with the KGO in Thessaloniki played an important role in the life of Serbian refugees,

17 More on this tour, see: Pejović 1966; Krajačić 2003: 64–67; Vasiljević 2014b: 37–38. The National Library of France digitised, through the project *Europeana 1914-1918*, pictures of the KGO and Binički during their Paris concerts, which are kept at the Archives de La Contemporaine, Université Paris Nanterre: <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-2015218182293159>.

18 This bronze award is kept at the Homeland Museum of Kragujevac in the Legacy of Stevan and Stanislav Binički.

19 For the entire correspondence regarding the procurement of instruments, see archival documents: Vojni arhiv [Military Archive], Serbia, Fond Vojska Kneževine/Kraljevine Srbije [Principality/Kingdom of Serbia] 1847–1920, Popisnik br. 3, Ratna arhiva Vrhovne komande srpske vojske i svih njenih odeljenja od 1914. do 1920. godine [War Archives of the Serbian Army Supreme Command and all their Departments from 1914 to 1920], Box 249, Folder 3, ev. No. 3/13, Doc. 20960, 8 November 1916; Box 272, Folder 14, ev. No. 9/4, Doc. 25161, 14 December 1916.

but also in life of this city just liberated from Ottoman rule, and in the process of the emergence of musical institutions. We noted in periodicals that English, Greek, Italian and French military bands performed in Thessaloniki during the Great War, together with frequent guest performances of Italian opera troops (Rentzeperi 2014). Also, for a more complete understanding of the musical life of Thessaloniki during the Great War, we have to mention that there were French, Russian, English, and Belgian consulates with their military and civil refugee musicians or wives of politicians and soldiers, and that an English military band often performed 4 p.m. concerts in front of the White tower.²⁰ Here, it is important to note that Predrag Pejčić, in his extensive research, found that Italian and French critics proclaimed Binički “a favourite of the Thessaloniki audience” (Pejčić 2008: 139).

On the one hand, during the Thessaloniki period, the KGO accompanied many Serbian musicians in exile, especially the pianist Mladen Jovanović, who came from Paris and participated in almost every concert of the KGO during the war (D. J. 1918a; 1918b), and the violinist Vojteh Frajt (1894–1971), one of the members of the KGO, the violoncellist Jovan Mokranjac (1888–1956),²¹ and the bandmaster Vičeslav Rendla etc.²²

On the other hand, it was even more interesting that the KGO, with Binički as the conductor, performed with numerous local musicians, mostly Greeks, but also musicians from France, Belgium, and Great Britain (see Appendix, pp. 313–316).²³ For example, the KGO performed the “Great concert” in the local Cinema *Palais* Hall with the professor of the recently established Thessaloniki State Conservatory of Music (1915) – Loris (Lykourgos) Margaritis (1895–1953).²⁴ In addition, Binički and the KGO made connections with almost every important Greek musician working at the newly established State Music

20 About the concert held by the English military band, see Anonymous (1917b).

21 His father Vasilije was the brother of the renowned Serbian composer Stevan Stojanović Mokranjac. Jovan V. Mokranjac studied music in Germany, and then became a cellist in the orchestra of the Royal Serbian National Theatre and professor of the Serbian Musical School. His war memories inspired him to rework them as a drama, *The Revenger* [*Osvetnik*] in 1926.

22 Concert programmes are given in Appendix, pp. 313–316.

23 It is interesting how the KGO made adjustments to the repertory to fit their guest musicians. For example, they played music of the Belgian composer François van Campenhout (1779–1848).

24 Margaritis was a distinguished Greek pianist and composer. He became famous by playing his own piano compositions at the age of nine in the Richard Wagner Concert Hall, in Munich. Margaritis studied in Berlin and Munich and had associations with important personalities of the time, including Bernhard Stavenhagen, Joseph Joachim, Felix Mottl, Robert Kahn and Bruno Walter. After his return to Greece, around 1915, Margaritis collaborated in Thessaloniki with Aimilios Riades, a pupil of Maurice Ravel, in the consolidation of the State Conservatory of Thessaloniki and its Symphony Orchestra. In 1928, Margaritis taught the piano at the Mozart Summer Academy in Salzburg and later became a jury-member of the Frédéric Chopin, Vienna Music Academy and the Geneva International Piano Competitions.

Conservatory, for example their dean, Alexander Kazantzis.²⁵

The March on the Drina gained special symbolic significance on the occasion of the liberation of Niš, on 12 October 1918, when it was played while the Drina Division entered the town.²⁶ With that moment, Binički, as the composer of the piece, became a symbol of war music, patriotism, liberation and victory. The “Yugoslav idea” (just not by name until 1929) of three tribes together finally prevailed with the establishment of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes (KSCS).²⁷ The KSCS was first recognised by some small states after the Peace Conference in Paris in 1919, and was then finally internationally confirmed on 28 June in Versailles (further on this, see Mitrović 2007: 278–326).

Conclusion: Final remarks on Binički

Encounters with other cultures during the Great War and with a different structure of audience, increased the opportunities for music making (celebrations of national or Allied war success, national or religious festivities, participation in the diplomatic life of Thessaloniki and of French cities, and in Tunisian Bizerte etc.) led to an expansion of the KGO repertoire. As a result, the war circumstances, in an unexpected way, contributed to the professionalisation i.e. the raising of the quality of the interpretation of not only the KGO but all military orchestras.

Regarding the future musical legacy of Stanislav Binički we have to highlight that upon his arrival to Thessaloniki, the composition *March on the Drina* was published and dedicated to the pupils of the newly established Serbian High School. Very quickly, the composition became popular, especially at the Salonika Front, but was also performed at concerts by all the bands of the Serbian Army. We can only assume what the reasons for its popularity was. Maybe,

25 Kazantzis studied and worked as a professor in Brussels until he became dean and organiser of the newly established State Conservatory for Music in Thessaloniki, in 1914, which advocated Prime Minister Eleutherios Venizelos (1864–1936). Further on this in Rentzeperi 2014. See concert with Kazantzis on 18 January 1917 in Appendix.

26 The writer Ivo Andrić (1892–1975), one of the most eminent supporters of the Yugoslav idea, insisted that this song be broadcasted at the award ceremony for the Nobel Prize for Literature, in 1961, in Stockholm. In the 1990s, when the Serbian official anthem was to be chosen, this composition was one of the candidates. Although it won the most votes of the citizens at the referendum, the *March on the Drina* never became the national anthem. In the chronology of the Great War, this march symbolised the battles fought by the Kingdom of Serbia on its territory, giving it a specific “musical framework”.

27 On 1 December 1918, the KSCS was created as a constitutional monarchy. Democrat Ljubomir Davidović, former minister of education in Nikola Pašić’s Government (1911–1917), retained his function, and in 1919 became Prime minister. Stojan Protić from the People’s Radical Party was Prime minister in the first government of the KSCS in 1918, and Croat Ante Trumbić, during the war a leader of the Yugoslav committee, became minister of foreign affairs. The Karadjordjević dynasty reigned until WWII.

some of the reasons are grounded in music, but also it is an important fact that its author was in charge of all military music. Whatever the reasons, this composition continued to be intensively played throughout the war. That was also the case with the *March of the King's Guard* [*Marš Kraljeve garde*, 1904], often performed during the war by all military bands (Vasiljević 2014: 140; Pejčić 2008: 139), the Overture for Vojinović's play *Ekvinocijo*, and *Mijatovke* – “Serbian sevdalinka songs” performed by singer Mijat Mijatović (1887–1937), to whom Binički dedicated this opus and was also exiled in Thessaloniki.²⁸ It was also interesting that his Austrian born wife Frieda Blanke (1876–1956), later Miroslava Binički, come back from Nežider Austro-Hungarian Camp for interned civilians to occupied Belgrade and started giving a music class of singing and piano (Anonymous 1916a),²⁹ but also managed to premiere Liturgy of St. John Chrysostom, composed by her husband, with the Choir of the *Stanković* Music School, at the Church of the Ascension in Belgrade.³⁰

After my in depth research, I can conclude with certainty that all music activities of the Serbian army gravitated to Binički as he was in a strategically very important position. On the other hand, he was also responsible in a certain way for preserving the music life of the Kingdom of Serbia's centre Belgrade. The KGO, with Binički in charge, preserved and copied not just Serbian music, but primarily music that musicians kept in their memory as orchestral musicians in the military and theatrical institutions of Belgrade.³¹ We can only assume to what extent he influenced war-time concerts with his earlier music experiences as a conductor of choirs and orchestras or asking ourselves if he

28 See programmes in Appendix (b) for concerts held on 19 April 1917 and 1 or 11 November 1917.

29 She was married to Binički in München where they studied together. During the war she was in the Nežider Camp with her two children and the younger brother of her husband, the singer Aleksandar Binički. More on this in Đuković & Lukić 2017. For further details on women musicians in occupied Belgrade, see Aleksić, Vasiljević & Simeunović Bajić 2019.

30 It was the archpriest of the Church of the Ascension, Pera Milojević who asked Miroslava Binički to restore the Choir of the private *Stanković* Music School at his temple in the first place, and only one of the results was the premiere of Binički's Liturgy, see ST 1940. This Liturgy was published in 1923 and, according to contemporaries of the composer, Miloje Milojević (1884–1946) and Branislav Nušić, in 1924 a performance was given in the same church by same choir (about this in Perković 2013: 45). We could conclude that Miroslava Binički successfully finished her mission of premiering and promoting works of her husband during the Great War when the Austrian authorities blamed her for anti-Austrian propaganda. However, as they allowed church music, it was wise to promote Binički's Liturgy and not some other piece from his oeuvre.

31 Until 1923, and the establishment of the Belgrade Philharmonic orchestra there were no civil orchestra in Serbia. Orchestral musicians were honorary or salaried employees at the Royal Serbian National Theatre in Belgrade or military bands, or both. For further details on the history of orchestral music in Serbia, or Binički as a part of the history of military and theatre music, see Milanović 2009; 2016: 52–72; Krajačić 2003; Pejović 1991: 287–344; Đurić-Klajn 1977: 15–25.

constructed a sort of canon for later music practices. However, there is proof that Binički put Mokranjac's Garlands (Nos. 11 and 14) on the repertory as well as many overtures familiar to musicians from the period before the war, performed in the National Royal Theatre in Belgrade, and popular orchestral pieces for military music such as those by Brodil or Jenko.

In addition, the great musical appeal of the KGO and especially Binički as their conductor will remain important for future research and, hopefully, in the periodical and archive sources in the Greek language, we will find some new evidence of importance regarding his activities in Greece during the Great War.

Appendix

a) List of activities of the King's Guard Orchestra (1914–1918)

1914–1915, Charity concerts in Kragujevac, Niš and Skoplje
 March–May 1916, Corfu, Greece
 May–August 1916, Thessaloniki, Greece
 August 1916, Guest concert in Bizerte, North Africa
 September 1916, Tour in France, Celebration Festival
 November 1916 – June 1918, Thessaloniki, Greece

b) List of King's Guard Orchestra Concerts in Thessaloniki, June 1915 – June 1918

17 November 1916³²

Palais Cinema Hall, symphonic concert

1. Gioachino Rossini: Overture from the opera *William Tell*; 2. Josif Brodil: *To beše samo san* [*It was only a dream*]; 3. Jovan Urban: *Đurđevke*; 4. Edvard Grieg: *Peer Gynt* Suite No. 1; 5. Antonín Dvořák: *Dumky* Trio; 6. Stanislav Binički: Overture from the play *Ekvinocijo*; 7. Pyotr Ilyich Tchaikovsky: Fantasy from the opera *The Queen of Spades*; 8. Dragutin Čížek: *Iz srpske šume i luga* [*From Serbian Forest and Meadows*]

22 December 1916³³

Palais Cinema Hall, Concert with Mladen Jovanović, pianist

1. Jules Massenet: Overture from the opera *Phedra*; 2. Edvard Grieg: Piano Concerto in A Minor Op. 16

14 January 1917³⁴

White Tower, Concert for Refugees (matinée), with: A. Zlatković, actor of the Royal

32 Anonymous 1916d.

33 Anonymous 1916f.

34 Anonymous 1917a.

National Theatre

1. Ambroise Thomas: *Mignon*; 2. Giacomo Puccini: *La Bohème*; 3. Niccolò Paganini: Violin Concerto No. 1; 4. Josif Brodil: *Potpuri srpskih ciganskih pesama* [*Potpouri of Serbian Tzigane Songs*]; 5. Léo Delibes: *Coppélia*; 6. Lehov Kukuška/ Rubinstein: *Toreador* and *Andalusians*; 7. Sidney Jones: *Geisha*; 8. a) *Za Nemce od Save do Reke Rajne* [*For the Germans from The Sava to The Rhine*] Vojislav Ilić; b) *Binički: Marš na Drinu* [*March On the Drina*]; 9. Allesio Oliveri: *Inno di Garibaldi* [*Garibaldi's Hymn*]; 10. English war song/ L. Gan Loren (?)

18 January 1917³⁵

Concert for Belgian War Orphans, with: Alexander Kazantzis and Theo Kaufmann, Ms. Kulon, Margaritis and Mazens, the Belgian politician M. Michot de Val and the Belgian Consul in Thessaloniki A. Kijper

12 pieces by: Jules Massenet, Edvard Grieg, Polodol (?), Léo Delibes, Camille Saint-Saëns, Ruggiero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Dragutin Čižek, André Grétry, Anton Rubinstein, Niccolò Paganini, Theo von Kaufmann, (François van) Campenhout

19 April 1917³⁶

Thessaloniki, Concert with: opera singer O. Stefanović, Turinski, an actor from The Royal Serbian National Theatre, and The Theatre Troop *Toša Jovanović*

1. Davorin Jenko: Uvertira *Kosovo* [*Kosovo Overture*]; 2. Askju: *Kosovo* – translated by poet Milutin Bojić, recited by Bujdić; 3. Josif Marinković: *Stojanke*; 4. a) Josif Brodil: *San*, srpska serenada [*Dream*, Serbian Serenade]; b) Jovan Urban: *Đurđevka*; 5. Giuseppe Verdi's aria Gilda from *Rigoletto*; 6. Stanislav Binički: *Mijatovke*, srpske sevdalinke [*Mijat Songs*, Serbian Sevdalinka Songs]; 7. Stanislav Binički: duet from the opera *Na uranku* [*At Dawn*]; 8. *Zakletva* [*Oath*] drama piece in one act

1 May 1917³⁷

Odeon Hotel, *Concert for Captured Serbs*, with: The Theatre Troop *Toša Andrejević*, Choir of Theologians, and special guest Drag. Gošić from the Royal National Theatre

1. Davorin Jenko: Uvertira *Srpkinja* [*Srpkinja Overture*]; 2. Stevan St. Mokranjac: XI rukovet [Garland No. 11]; 3. *Ave Serbia* by Jovan Dučić, recited by D. Gošić; 4. Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Phantasy from the opera *Queen of Spades*; 5. Ivan Zajc: *U boj!* [*In Battle!*] choir from the opera *Zrinjski*; 6. a) Josif Brodil: *Srpska dvorska straža* [*Serbian Court Guard*]; b) Stanislav Binički: *Marš na Drinu* [*March On the Drina*]; 7. *Milica Mačvanka*, dramatic scene by Č. I. Jejo, with plot from 1916

1 November 1917³⁸

35 Anonymous 1917b.

36 Anonymous 1917c.

37 Anonymous 1917d. The dedication of *March On the Drina* to Colonel Milivoj Stojanović was mentioned in this article.

38 Anonymous 1917f.

Palais Cinema Hall, Thessaloniki, *Grand Concert* with violin soloist Vojteh Frajt

1. Davorin Jenko: Uvertira *Kosovo* [*Kosovo Overture*]; 2. a) Hector Berlioz – Carl Maria von Weber, *Invitation to Dance*, b) Berlioz: *Damnation of Faust March*; 3. Camille Saint-Saëns: Fantasy from the opera *Samson and Delilah*; 4. Sinigaglia Leone (1868–1944): *Old Songs from Piedmont* No. 1 and 2; II part 5. Felix Mendelssohn: *Midsummer Night's Dream Overture*; Pablo de Sarasate: *Spanish Dance*; 6. Sarasate: *Tzigane Melodies*; Binički: *Mijatovke*, srpske sevdalinke [*Mijat Songs*, Serbian Sevdalinka Songs]; Edvard Grieg: *Peer Gynt*

7 January 1918³⁹

Pantheon Theatre in Thessaloniki, *Concert of Little Chetniks from Vodena, with Chetnik Games and Dances*

Josif Brodil, *Marš kralja Petra* [*King Peter's March*]

2 November 1918⁴⁰

Serbian refugee camp, Thessaloniki, Concert with students from Serbian high school

23 March 1918⁴¹

Grand Concert, with: solo pianist Mladen Jovanović, pianist Josipović, 12-year-old pianist (girl), Benz, Rono, amateur singer, physician

Lalo: Overture *Roi d'Ys*; Smetana: Overture from the opera *Bartered Bride*; Liszt: Rhapsody No. 2 for orchestra; Chopin's two pieces; Camille Saint-Saëns: Concerto for Piano No. 4; Bruch: Concerto for Violin; Messenger's Aria from the opera *Fortunio*

13 April 1918⁴²

White Tower hall, Thessaloniki, *Humanitarian Concert for Students in Paris Captured in Austria*, with: solo pianist Mladen Jovanović, singer and reserve lieutenant pianist, singer Mijat Mijatović, English Lieutenant Yates as singer, French Captain Gono, violinist from the KGO Vojteh Frajt and cellist and band master from the KGO Vićeslav Rendla. Edvard Grieg: *In Autumn*, overture; Jules Massenet: Suite from the ballet *Le Cid*; Felix Mendelssohn: Opera Overture *Ruy Blas*; Georges Bizet: duet from the opera *The Pearl Fishers*; Three Macedonian Folksongs; Ludwig van Beethoven: *Moonlight Sonata*; Sergei Rachmaninoff: Preludium; Antonín Dvořák: Piano Trio No. 4 *Dumky*; Giacomo Puccini: duet from the opera *La Boheme*; Anton Arensky: Skerzo

9 May 1918⁴³

39 Anonymous 1918a.

40 Anonymous 1918b.

41 D. J. 1918b.

42 Anonymous 1918e; D. J. 1918a.

43 Anonymous 1918f.

Thessaloniki, Farewell Concert, with piano soloist Mladen Jovanović and English singer Yates

11 May 1918⁴⁴

Concert on the occasion of the anniversary of the *Crown Prince Alexander Hospital*, with: The Choir of Theologians; Vojteh Frajt, violinist from the KGO

1. Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *Slavonic March*; 2. Stevan St. Mokranjac: XIV rukovet [Garland No. 14]; 3. Vičeslav Rendla: *Mozaik srpskih pesama [Mosaic of Serbian songs]*; 4. Henryk Wieniawski: Concerto for Violin; 5. Tchaikovsky's Phantasy from the opera *Yevgeni Onegin*; 6. Frédéric Chopin: 2nd and 3rd movement of the Piano concerto; 7. Antonín Dvořák, *Slavonic Dances* Nos. 1 and 2.

List of References

- Aleksić, Dragan, Vasiljević, Maja & Nataša Simeunović Bajić (2019) "Early Serbian popular songs outside of Serbia during the Great War", in: John Muellen (ed.) *Popular Music in the First World War: An International Perspective*, London: Routledge, 242–256.
- Anonymus (1915) *Ratni dnevnik [War Diary] / Райни дневник* (31 May 1915): 4.
- Anonymus (1916a) *Beogradske Novine [Belgrade Newspaper]* (20 February 1916): 4.
- Anonymus (1916b) „Đurđevski uranak“, *Srpske novine* [“Saint George’s reveille”, *Serbian Newspaper*] / „Ђурђевиcки уранак“, *Српске новине* (26 April 1916): 2.
- Anonymus (1916c) „Srpska muzika“, *Velika Srbija* [“Serbian music”, *Great Serbia*] / „Српска музика“, *Велика Србија* (10 November 1916): 3.
- Anonymus (1916d) „Veliki koncerat“, *Velika Srbija* [“Great concert”, *Great Serbia*] / „Велики концерат“, *Велика Србија* (17 November 1916): 3.
- Anonymus (1916e) „Pogreb Vojvode Vuka“, *Velika Srbija* [“Funeral of Duke Vuk”, *Great Serbia*] / „Погреб Војводе Вука“, *Велика Србија* (20 November 1916): 3.
- Anonymus (1916f) „Veliki koncerat“, *Velika Srbija* [“Great concert”, *Great Serbia*] / „Велики концерат“, *Велика Србија* (22 December 1916): 3.
- Anonymus (1917a) *Pravda [Justice] / Правда* (12th January 1917): 2.
- Anonymus (1917b) *Velika Srbija [Great Serbia] / Велика Србија* (18 January 1917): 3.
- Anonymus (1917c), *Pravda [Justice] / Правда* (17 April 1917): 2.
- Anonymus (1917d) *Pravda [Pravda / Justice]* (30 April 1917): 3.
- Anonymus (1917e) „Srpska zahvalnost na grobu Katarine Harlej“, *Velika Srbija* [“Serbian gratefulness on the grave of Katherine Harley”, *Great Serbia*] / „Српска захвалност на гробу Катарине Харлеј“, *Велика Србија* (24 June 1917): 2.
- Anonymus (1917f) „Veliki koncerat“, *Velika Srbija* [“Great concert”, *Great Serbia*] / „Велики концерат“, *Велика Србија* (1 November 1917): 2.
- Anonymus (1918a) „Mali četnici“, *Narod* [“Little Chetnikst”, *People*] / „Мали четници“, *Народ* (5 January 1918): 2.
- Anonymus (1918b) „Саопштења“, *Narod* [“Reports”, *People*] / „Саопштења“, *Народ* (12 Feb-

44 Anonymus 1918d.

- ruary 1918): 2.
- Anonymus (1918c) „Narodni koncerat“, *Narod* [“Popular Concert”, *People*] „Народни концерат“, *Народ* (11 March 1918): 2.
- Anonymus (1918d) „Koncerat o godišnjici“, *Velika Srbija* [“Concert on the occasion of anniversary”, *Great Serbia*] / „Концерат о годишњици“, *Велика Србија* (10 May 1918): 2.
- Anonymus (1918e) „Za studente“, *Narod* [“For Students”, *People*] / „За студенте“, *Народ* (7 May 1918): 2.
- Anonymus (1918f) „Koncerat G. Mladena Jovanovića“, *Ratni dnevnik* [“Concert of Mr. Mladen Jovanović”, *War Diary*] / „Концерат Г. Младена Јовановића“, *Рајни дневник* (9 May 1918): 3–4.
- Blagojević, Gordana (2012) *Srbi u Soluni u prvoj polovini 20. veka: o religijskoj pripadnosti i etničkim identitetu* [Serbs in Thessaloniki in the first half of the 20th century: about religious affiliation and ethnic identity], Beograd: Etnografski institut SANU.
- D. J. (1918a) „Umetnost. Narodni koncerat orkestra Kraljeve garde“, *Ratni dnevnik* [“Art. Popular concert of the King’s Guard Orchestra”, *War Diary*] / Д. Ј. (1918a) „Уметност. Народни концерат оркестра Краљеве гарде“, *Рајни дневник* (23 March 1918): 452.
- D. J. (1918b) „Umetnost. Veliki koncerat Mladena Jovanovića i Muzike Kraljeve garde“, *Ratni dnevnik* [“Art. Great concert of Mladen Jovanović and the King’s Guard Orchestra”, *War Diary*] / Д. Ј. (1918b) „Уметност. Велики концерат Младена Јовановића и Музике Краљеве гарде“, *Рајни дневник* (30 March 1918): 356.
- ST (1940) „Prva nastavnica pevanja u Beogradu“, *Vreme* [“The first female singing teacher in Belgrade”, *Time*] / СТ. (1940) „Прва наставница певања у Београду“, *Време* (15 May 1940): 9.
- Dujović, Marijana (2014) „Recepcija kompozicije *Marš na Drinu* Stanislava Biničkog“ [“Reception of Stanislav Binički’s composition *Marš na Drinu*”], *Mokranjac* 16: 94–100. / Дујовић, Маријана (2014) „Рецепција композиције *Марш на Дрину* Станислава Биничког“, *Мокрањац* 16: 94–100.
- Dujović, Marijana (2017) *Stanislav Binički i njegovo doba* [Stanislav Binički and his time], Belgrade: Clio. / Дујовић, Маријана (2017) *Станислав Бинички и његово доба*, Београд: Clio.
- Dujović, Marijana (2015) „Delatnost Stanislava Biničkog tokom Prvog svetskog rata“ [“Activity of Stanislav Binički during the First World War”], in: Sonja Marinković, Sanda Dodik and Ana Petrov (eds.) *Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 15–31/ Дујовић, Маријана (2015) „Делатност Станислава Биничког током Првог светског рата“, у: Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров (ур.) *Влаго Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 15–31 .
- Đurić-Klajn, Stana (1980) *Akordi prošlosti* [Chords of the past], Belgrade: Nolit.
- Đurić-Klajn, Stana (1977) „Orkestri u Srbiji do osnivanja Filharmonije“ [“Orchestras in Serbia before the founding of the Philharmonic”], in: *Beogradska filharmonija 1923–1973*. [Belgrade Philharmonic 1923–1973], Belgrade: Belgrade Philharmonic, 15–27. / Ђурић-Клајн, Стана (1977) „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“, у: *Београдска*

- филхармонија 1923–1973, Београд: Београдска филхармонија, 15–27.
- Duković, Isidor and Nenad Lukić (2017) *Nežider, austrougarski logor za Srbe 1914-1918* [*Nezider, Austro-Hungarian Camp for Serbs 1914-1918*], Belgrade: Istorijski arhiv.
- Krajačić, Gordana (2003) *Vojna muzika i muzičari: 1831–1945* [*Military Music and Musicians: 1831–1945*], Belgrade: Vojska. / Крајачић, Гордана (2003) *Војна музика и музичари: 1831–1945*, Београд: Војска.
- Milanović, Biljana (2009) “Serbian Music Theatre from the Mid-19th Century until World War II”, in: Katy Romanou (ed.) *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Bristol: Intellect Books, Chicago: University of Chicago Press, 15–32.
- Milanović, Biljana (2016) *Evropske muzičke prakse i oblikovanje nacije kroz kreiranje nacionalne umetničke muzike u Srbiji u prvim decenijama XX veka* [*The European Music Practices and Shaping the Nation through Creation of National Art Music in Serbia in the first decades of 20th century*], unpublished PhD thesis, Belgrade: University of Belgrade / Милановић, Биљана (2016) *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*.
- Mitrović, Andrej (2007) *Serbia's Great War, 1914–1918*, Chicago: Purdue University Press.
- Nušić, Branislav (1924) „O životu i radu Stanislava Biničkog“ [“On life and work of Stanislav Binički”] / „O животу и раду Станислава Биничког“, *Comœdia* 5: 1–32.
- Petranović, Branko (1988) *Istorija Jugoslavije, 1918–1988*, I: *Kraljevina Jugoslavija 1914–1941*. [*History of Yugoslavia, 1918–1988*, I: *Kingdom of Yugoslavia, 1914–1941*], Belgrade: Nolit.
- Pejčić, Predrag (2008) *Srpska vojska u Bizerti (1916–1918)* [*Serbian Army in Bizerte (1916–1918)*] Belgrade: Zavod za udžbenike / Пејчић, Предраг (2008) *Српска војска у Бизерти (1916–1918)*, Београд: Завод за уџбенике.
- Pejović, Roksanda (1966) „Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu“ [“Stanislav Binički as organiser of musical life in Belgrade”], *Zvuk* [*Sound*] 69: 558–567.
- Pejović, Roksanda (1991) *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba* [*Serbian musical performance in the era of Romanticism*] Belgrade: Univerzitet umetnosti u Beogradu. / Пејовић, Роксанда (1991) *Српско музичко извођаштво романтичарској доба*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Perković, Ivana (2013) „Stanislav Binički: kompozitorski doprinos žanru crkvene muzike“ [“Stanislav Binički: composer's contribution to the genre of church music”], *Zbornik Matice Srpske za scenske umetnosti i muziku* [*Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music*] 49: 43–62. / Перковић, Ивана (2013) „Станислав Бинички: композиторски допринос жанру црквене музике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 49: 43–62.
- Rentzeperi-Tsonou, Anna Maria (2014) “1912–2012, Music life and musical education in the 100 years of liberated Thessaloniki”, *Musicology Papers* 29/1: 67–78.
- Sretenović, Stanislav (2016) (ed.) *Sa srpskom vladom od Niša do Krfa 1915–1916: francuska svedočanstva / Avec le gouvernement et l'armée Serbe de Nich à Corfou 1915–1916: témoignages français* [*Sa српском владом од Ниша до Крфа 1915–1916: француска сведочанства / With Serbian Government from Niš to Corfu: French Testemonies*], Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za savremenu istoriju Srbije i Radio-televizija Srbije.
- Trgovčević, Ljubinka (2003) *Planirana elita: o studentima iz Srbije na evropskim univerzitetima u 19. veku* [*The Planned Elite: Students from Serbia in European Universities in the 19th Century*], Belgrade: Istorijski institut / Трговчевић, Љубинка (2003) *Планирана*

елиїа: о сїуденїїа из Србиїе на евроїским универзїїейїа у 19. веку, Београд: Историјски институт.

Vasiljević, Maja (2014a) “A ‘Quiet African Episode’ for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918)“, *New Sound* 43: 123–156.

Vasiljević, Maja (2014b) „Srpske vojne muzike u zemljama saveznika tokom Velikog rata“ [“Serbian Military Bands in Allied countries during the Great War“] (1916–1918)“, *Vojnoistorijski glasnik* [Military and History Journal] 2: 20–41. / Васиљевић, Маја (2014b) „Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918)“, *Војноисторијски гласник* 2: 20–41.

Archival Sources

VOJNI ARHIV

[MILITARY ARCHIVE OF SERBIA]

Vojska Kneževine/Kraljevine Srbije [Principality/Kingdom of Serbia] 1847–1920, Popisnik br. 3, Ratna arhiva Vrhovne komande srpske vojske i svih njenih odeljenja od 1914. do 1920. godine [War Archives of the Serbian Army Supreme Command and all their Departments from 1914 to 1920], Boxes 249 and 272.

Делатност Станислава Биничког у Опери Народног позоришта у Београду

Маријана Дујовић
самостални истраживач, Београд

Станислав Бинички (1872–1942) деловао је у српској музичкој култури као композитор, диригент, педагог, организатор, оснивач музичких институција. Временом се истакао као један од водећих музичара у Србији у годинама пре и непосредно после Великог рата. У својој професионалној каријери имао је низ функција.¹ Посебно значајна била је његова улога на месту првог директора Опере Народног позоришта у Београду (1920–1924). Тај четворогодишњи период представљао је врхунац у каријери Биничког, после којег је овај музичар постао потпуно занемарена личност у културном животу Београда.

У овом раду представићу динамичне активности Станислава Биничког у београдској Опери, које су поред директорске функције обухватале и друге делатности – диригентски и композиторски рад и превођење оперских либрета. Такође, сагледаћу и разлоге због којих је Бинички смењен с места директора и диригента Опере, упркос бројним постигнутим успесима. Рад сам засновала на проучавању чланака из периодике и сагледавању репертоара, с ослонцем на ранију студију о Биничком (Дујовић 2017), као и на студије других аутора, пре свега Слободана Турлакова који је детаљно истражио историјат Опере Народног позоришта у Београду (Турлаков 2005).

1 Од почетка 20. века до Првог светског рата Бинички је био изузетно ангажован као диригент у војним ансамблима, затим као хоровођа Академског певачког друштва *Обилић* (1903–1905; 1906–1907), потом у Певачком друштву *Сџанковић* од 1904. године. Повремено је приређивао концерте у Народном позоришту с позоришним и војним музичарима. Активно се бавио и педагошким радом у Српској музичкој школи, а затим у Музичкој школи *Сџанковић*, у којој је био директор од оснивања школе 1911. године.

Станислав Бинички као диригент (и композитор) у Опери Народног позоришта

Станислав Бинички спомиње се у Народном позоришту као диригент већ од 1900. године, док је као оперски диригент дебитовао крајем 1903. године, када је премијерно извео своју оперу *На уранку*.² Диригентска делатност Биничког у Народном позоришту може се сагледати у периодима пре и након Првог светског рата. Први период обележен је успоном његове диригентске каријере, уз мноштво похвалних критика, док је други период дириговања, од 1920. године, био често описиван кроз сагледавање директорске функције, уз повремену оштру критику његовог рада.

Поред сценских извођења, у Народном позоришту на почетку 20. века одржавали су се и концерти. Бинички је 1900. године започео праксу организовања концертних сезона по узору на западноевропске оркестре. Док су се на сцени Позоришта одржавали концерти у оквиру сезоне, намењени превасходно градској елити, Бинички је организовао и концерте с Београдским војним оркестром и потом с Оркестром Краљеве гарде за ширу публику, који су се одржавали у кафанама и на отвореном (Рејовић 1991: 5–54; Дујовић 2014: 423–431; Милановић 2016: 127–143).

Бинички је наступао као диригент предводећи позоришни оркестар, који је неретко био састављен од чланова војног оркестра, а дириговао је и самосталним концертима војних ансамбала. Први ангажман Биничког у Народном позоришту забележен је у новембру 1900. године, када је дириговао Београдским војним оркестром, изводећи Бетовенова [Ludwig van Beethoven] дела (Дујовић 2017: 144). На концертима које је приређивао често су суделовали чланови хора Певачког друштва *Сћанковић*, као и домаћи и инострани солисти, попут, на пример, пијанисткиња Јелене Шоповић, Марије Уншулд, виолинисте Анрија Мартоа [Henri Marteau] или виолинисткиње Лоле Тези (Илустрација 1, стр. 333). Имајући у виду критике концерата које је Бинички приређивао у Народном позоришту, може се рећи да су ти концерти били веома успешни и увек добро посећени.

Уз све обавезе Бинички је у периоду до Првог светског рата био активан и као позоришни композитор, стварајући примењену музику за представе, нарочито за комаде с певањем. Сви комади за које је писао музику премијерно су изведени на сцени Народног позоришта. Композитор је за девет позоришних комада, од којих су три изведена након Првог светског рата.³ Поједине нумере из представа аутор је засебно штампао

2 Опера *На уранку* премијерно је изведена 20. децембра 1903. по старом, односно 2. фебруара 1904. године по новом календару.

3 Аутор је музике за Нушићеве позоришне комаде: *Љиљан и оморика* (1900), *Пути око светиа*. *Чудновати доживљаји Јованче Мицића у 9 слика* (1911), *Наход* (1923) и

у аранжману за мање саставе, најчешће за соло глас и клавир.⁴

Од почетка 20. века до Првог светског рата музичкосценским делима у Народном позоришту дириговали су Даворин Јенко, Драгутин Покорни, Петар Крстић, Станислав Бинички и Стеван Христић. Међутим, у репертоарској политици националног театра постојали су различити ставови о томе да ли треба неговати само драму или и оперу. „Оперско питање“ дуго је остајало нерешено, а ставови о њему варирали су у зависности од позоришних управа које су се често мењале. Опере су извођене спорадично. Под управом Николе Петровића и Бранислава Нушића иницирано је, а за време Михајла Марковића и Ристе Одавића настављено је неговање опере, па су у том периоду (1906/1907–1908/1909) постављене и извођене четири опере које је дириговао Покорни, уз обнову опере *На уранку* Станислава Биничког. Потом је ова пракса укинута под руководством Милана Грола и Милана Предића. Од децембра 1911. године, током другог мандата овог позоришног двојца, опера је поново враћена на репертор, али је извођење Моцартове [Wolfgang Amadeus Mozart] опере *Басџијен и Басџијена* под палицом Петра Крстића доживело неуспех. Тек ступањем Станислава Биничког на место главног диригента, уз кога је као други диригент деловао Христић, опера је континуирано почела да се негује (Турлаков 2005: 24–32; 41–60; Милановић 2012: 37–61).⁵

Бинички је 24. априла 1913. године премијерно представио оперу *Трубадур*, чије је извођење добило похвалне критике упућене диригенту:

(...) искусни капленик и озбиљан и солидан уметник. Од његових досадашњих успеха *Трубадур* је један од највећих (Ес 1913).

(...) морамо направити нарочит комплимент г. Биничком који је за врло кратко време, уложивши много труда и воље, овако лепо спремио певаче (...) (Аноним 1913).

Сматра се да је сезона 1912/1913. управо прва оперска сезона у Народном позоришту у Београду. И у наредној сезони, 1913/1914, оперска

Кайлар Милоје (1938). Компонувао је музику за позоришна дела Војислава Ј. Илића *Смрт Перикловова* (1901) и *Последњи гост* (1906), Ива Војновића *Еквиноцијо* (1903) и Борислава Станковића *Ташана* (1927). Урадио је музичку адаптацију за представу *Ђуго* на текст Јанка Веселиновића и Јанка Брзака на оригиналну музику Даворина Јенка (1903). Уп. Дујовић 2017: 181–183.

⁴ Међу њима су нумере из Нушићевих позоришних комада: песме из бајке *Аливан и Оморика* „Сузо моја“ и „Мој венчићу“; „Харемске песме“ из позоришног комада *Пућ око свећа*; „Сицилијанска песма“ из комада *Наход*, и др. Штампане су и нумере из његове опере *На уранку*. Уп. списак свих сачуваних дела Станислава Биничког у Дујовић 2017: 184–189.

⁵ О утицају политике на избор позоришних управа и на репертоарску политику у музичком сектору Народног позориште пре Првог светског рата уп. Милановић 2012. Видети, такође, Nikolić 2014.

дела била су део позоришног репертоара. Поред *Трубадура*, за непуне две сезоне постављено је још пет опера: *Ћамиле*, *Тоска*, *Чаробни сирелац*, *Верџер* и *Мињон*, те је изведено укупно шездесет оперских представа. Операма *Ћамиле* и *Верџер* дириговао је Христић, а свим осталим представама Бинички. Те четири опере којима је дириговао Бинички добиле су већином позитивне критике (Туралков 2005: 44–47, 50–54, 56–57, 60). За крај сезоне Бинички је најавио премијеру опере *Мадам Бајерфлај*, с гостујућом певачицом Маријом Котнауеровом, школованом у Прагу, која је требало да наступи у насловној улози (Ив 1913). Међутим, услед ратних околности, *Мадам Бајерфлај* изведена је тек после рата.

Наставак континуитета у извођењу опера, који је био успостављен непосредно пре Првог светског рата, уследио је у мирнодопским условима, када је Бинички постао и директор Опере. Оперски репертоар у првим сезонама био је сачињен од популарних романтичарских оперских остварења, међу којима нису изостала ни дела словенских аутора. У периоду од 11. фебруара 1920. године, када је изведена прва послератна опера, до престанка дужности Биничког у Народном позоришту (11. новембар 1924) одржано је двадесет шест премијера – двадесет две опере и четири балета: *Мадам Бајерфлај*, *Евџеније Оњџин*, *Кавалерија русџикана*, *Боџми*, *Севилски берберин*, *Пајаци*, *Ријолејџо*, *Травијата*, *Хофманове џриче*, *Фаустџ*, *Веселе жене Виндзорске*, *Продана невестџа*, *Милошева женидба*, *Кармен*, *Јеврејка*, *Лакме*, *Холанђанин луџалица*, *Манон*, *Сузанина џајна*, *Фра Дјаволо*, *На уранку*, *Пикова дама*, *Крџко орашчић*, *Шехерезада*, *Силфиде*, *Коиџелија*.

Осим наведених дела на репертоару су се налазиле и опере које су приказане у предратном периоду, попут *Трубадура*, *Тоске*, *Верџера*, *Мињон*. У првој сезони након рата играно је седам опера, међу којима и четири премијере. Према Туралаковљевој евиденцији, Бинички је дириговао операма *Мадам Бајерфлај* (12 пута), *Евџеније Оњџин* (9 пута) и *Трубадур* (10 пута) (Турлаков 2005: 63–64). У наредној сезони, 1920/1921, играно је 12, а Бинички је дириговао седам опера: *Евџеније Оњџин* (14 пута), *Мињон* (7), *Тоска* (5), *Мадам Бајерфлај* (9), *Ријолејџо* (17 или 18), *Трубадур* (8 или 9) и *Севилски берберин* (11 или 12) (Турлаков 2005: 71–73). У наредној, 1921/1922, уз раније оперске поставке Бинички је дириговао и опером *Пајаци* (Турлаков 2005: 86). У следеће две сезоне његова диригентска активност знатно је смањена. Дириговао је операма које су постављене у ранијим годинама (*Ријолејџо*, *Трубадур*, *Мадам Бајерфлај*, *Тоска* и *Боџми*), али су извођењем ових дела дириговали и други диригенти, што раније није био случај. У сезони 1922/23. представио је само један новитет, оперу *Кармен*, док 1923/1924. није дириговао ниједном премијером. Јасно је да се његова диригентска каријера у Опери није кретала узлазном путањом, већ супротно (Турлаков 2005: 103–162).

Критике које су се односиле на диригентску делатност Биничког биле су разноврсне. Стиче се утисак да су на самом почетку његовог рада критичари били благонаклони, пружајући му подршку. Међутим, од

почетка рада Опере након Великог рата, увиђа се оштрији критичарски тон који се односио на његову диригентску делатност. Нарочито је био на удару од сезоне 1922/1923. Имајући у виду како је Бинички отишао с директроске функције, јасно је да се његово разрешење припремало и у позоришним/политичким круговима и у јавности кроз пласирање оштрих критика. Откако се Бинички латио директорске функције његов диригентски рад био је у другом плану код критичара. Поред тога, стиче се утисак да у стручној јавности није било јасне дистинкције између овде две делатности које је он обављао у Позоришту. Приликом извођења *Севилској берберина* у октобру 1922. године, Милоје Милојевић написао је: „Оркестру је, међутим, недостајао жељени ‘брио’, минуциозно ритмичко детаљисање, услед чега је ансамбл био несигуран. (...) Дириговао је сам директор опере г. Бинички“ (Милојевић 1922).⁶

Станислав Бинички као директор Опере Народног позоришта

Након Првог светског рата, у сезони 1919/1920, на место директора Опере ступио је Станислав Бинички. За време рата зграда Народног позоришта била је разорена, па је прва послератна сезона почела у адаптираној коњушници Мањеж, на месту које је данас истоимена београдска кафана. Прва опера која је изведена у новој сезони (1919/1920) у Мањежу, одржана је 11. фебруара (Јовановић 1968: 197). Била је то Пучинијева *Мадам Батерфлај*. Премијера је прошла веома запажено и успешно, о чему сведоче бројне похвалне критике. Вероватно је да се домаћа публика ужелела оперских представа. Међутим, премијери је присуствовао и извесни француски уметник Албер Рутије, чији је суд о овом извођењу био изразито позитиван:

(...) То музичко дело Пучинијево, које има светски успех, изведено је у свима тачкама на беспрекоран начин.

Оркестар под вештом управом мајора Биничког, умео је да да (...) све финесе тих лепих музичких страница са једном уметношћу која чини част и отменоме шефу и музичарима под његовом управом.

Што се интерпретације тиче, она је превазишла све наше наде. Ми никад нисмо могли замислити да Београд има артистичке елементе који су у стању да се са успехом подухвате једне опере такве замашности (...) (Routier 1920).

Обнова позоришне зграде завршена је неколико година касније, током сезоне 1922/1923, и Опера је премештена у обновљену зграду. Осим оперских дела, на новој сцени извођене су све премијере, укључујући и

6 Низ цитираних критика у којима се критикује рад Биничког као диригента и директора Опере, видети у Турлаков 2005: 61–162.

драмска остварења. Сцена Мањежа била је и даље активна, а на њој су приказивала дела углавном из популарног (драмског) репертоара (Милошевић 1968: 631).⁷

При раду Опере након свршетка рата ову институцију пратили су многобројни проблеми. У изузетно тешким условима, непосредно после ратне катастрофе, требало је набавити декор, костиме, партитуре и наћи преводиоце либрета. Осим материјалних потешкоћа, Бинички се сусрео и с недостатком извођача. Као директор морао је да ангажује певаче и балетске играче, да образује хор и оркестар. Понуда добрих професионалних извођача није била велика, тако да су, поред малог броја школованих музичара, у оснивању новог оперског ансамбла учествовали и аматери способни за даљи развој и дошколовање. Оперски оркестар састајао се од цивила, што је чинило новину у односу на предратно музичкосценско деловање у Народном позоришту, када су чланови оркестра били и војни музичари. У првим поратним годинама рада оперског сектора највећи проблем у оркестру представљали су извођачи на дувачким инструментима, којих је било у недовољном броју, што се морало одразити не само на извођачки ниво, већ и на избор репертоара. Хор Опере чинили су истакнути певачи из хорских друштава, као и руски емигранти. Наиме, значајан део оперског и балетског ансамбла био је састављен од руских вокалних солиста и балетских извођача, који су у српској средини пронашли уточиште након Октобарске револуције.⁸ Од сезоне 1919/1920. у рад је званично примљено 39 вокалних солиста. Поједини од њих, попут Драге Спасић и Војислава Туринског, спомињу се уз Биничког и пре Великог рата. У свакој наредној сезони број ангажованих уметника при Опери бивао је све већи. Током сезоне 1921/1922. био је коначно офромљен оперски хор, који је бројао четрдесет једног члана (17 певачица и 24 певача). Исти број чланова имао је и оперски оркестар, а као концертмајстор наступао је виолиниста и наставник Музичке школе Карел Холуб (Турлаков 2005: 83). У следећој сезони незнатно је увећан број извођача у оркестру (45) и хору (42) (Аноним 1922), а слично бројчано стање у оквиру ових ансамбала било је и у последњој сезони у којој је Бинички радио као директор: у хору је певало четрдесет седам чланова (од којих је 25 било женских), док је у оркестру наступало четрдесет два извођача, с концертмајстором из претходних сезона, Карелом Холубом (Турлаков 2005: 137). Међу истакнутим солистима током директорског ангажмана Биничког били су следеће уметници: тенори Лав Зиновјев, Војислав Турински, Јосип

7 Адаптирана сцена у Мањежу функционисала је упоредо с великом сценом у згради Народном позоришта, све до септембра 1927. године, када је цео објекат изгорео (Милошевић 1968: 633).

8 Знатан број уметника руске националности ангажованих за време мандата Биничког узроковао је многе критике у јавности о такозваној превласти Руса у Народном позоришту. Тренд ангажовања руских уметника кулминираће у периоду Христићевог директорског мандата (1924–1937) (Пејовић 1996: 101–233).

Ријавец, Живојин Томић, Драгутин Петровић; баритони Рудолф Ертл, Георгије Јурењев, Павле Холотков, Божидар Митровић; басови Евгеније Маријашец, Светозар Писаревић, Милорад Јовановић, Александар Туцаковић, Александар Трифуновић; сопрани Ксенија Роговска (касније удата за Стевана Христића), Јелена Ловшинска, Љубица Станковић, Неонила Волевач, Софија Драусељ, Драга Спасић, Надежда Нада Стајић; мецосопрани Евгенија Пинтеровић, Евгенија Ваљани, Теодора Боберић Арсеновић и многи други (Пејовић 1996: 60–62; Турлаков 2005: 63–161).

За време директорског мандата Станислава Биничког, у Опери су као диригенти деловали и Стеван Христић, Иван Брезовшек, Јован Србуљ и Илија Слатин. Из сећања Мате Милошевића наслућује се како их је публика доживљавала:

(...) Занимљив је био и наш однос према диригентима. Кад кажем наш, мислим на нас са друге галерије. Биничког смо симпатисали, Христића сматрали главним покретачем свих збивања у опери, а Иван Брезовшек је за нас био први прави оперски диригент. Ценили смо његово сигурно вођење представе и његову студиозност (...) (Милошевић 1968: 630).

Режију опере испрва су преузели оперски певачи Војислав Турински и Евгеније Маријашец, а потом и професионални редитељи Јуриј Ракитин, те Теофан Павловски који је режирао највећи број опера. За сценографију су били задужени сликар Јован Бијелић и Леонид Браиловски, а за костиме Леонид и Рима Браиловски.

Прва целовечерња балетска представа одржана је 19. марта 1923. године. Балетски ансамбл формиран је на челу с Клавдијом Исаченко и Јеленом Пољаковом, у звању редитеља и наставница балета, а од сезоне 1923/1924. Александар Фортунато деловао је као шеф, редитељ и први играч Балета, уз кога су први играчи били и Нина Кирсанова, Јелена Пољакова и Сергије Стрешњев (Туралков 2005: 131; 158–159). Оперски репертоар био је разноврстан, док су балетске представе углавном обухватале дела руских композитора (Пејовић 1996: 61–74; 93–97), чинећи у време деловања Биничког сам почетак рада засебног балетског сектора. Бинички није дириговао балетским представама, те се стиче утисак да се он није бавио репертоарском политиком балета и да је ову делатност препуштао другима.⁹

Биничком се замерало што ангажује руске уметнике, упркос томе што је било јасно да без њих ни оперски ни балетски ансамбл нису били у стању да функционишу. Поред тога, низале су се и примедбе на избор репертоара, иако се Бинички држао стандардног оперског репертоара

9 Уз репертоар опере, видети и репертоар балета Народног позоришта до 1941. године, са списком диригената, редитеља, костимографа и сценографа, у Пејовић 1996: 205–312.

типичног за многе оперске куће, имајући истовремено у виду и извођачки потенцијал београдског ансамбла. Милоје Милојевић често је критиковао репертоарску политику коју је заступао Бинички, сматрајући да се она сувише ослања на оперске „шлагере“, који више значе позоришној каси, него неговању уметничког укуса публике (Милојевић 1923). Поред тога, Милојевић је директно оптуживао Управу, а самим тим и директора Биничког, због превласти руских уметника у Позоришту и извођења солистичких деоница на руском језику (Милојевић 1921). Упркос свим оптужбама које су се односиле на руковођење Опером, Бинички је сматрао да је формирање стандардног оперског репертоара неопходна основа за едуковање публике, али и за касније богаћење репертоарског фонда савременим оперским остварењима. Веома јасан став о томе исказао је у својој изјави о плановима Оперe у сезони 1921/1922:

Општа тежња Управе је да се створи један репертоар од најпопуларнијих светских опера, како би могли да пружимо нашој публици оно што се свуда у свету даје. Кад већ будемо кроз годину – две имали један такав стални репертоар, имаћемо и једну васпитану музичку публику тако да ће моћи да се даду ствари које у то време буду новитети у осталом културном и музичком свету. Но за сад не можемо још да мислимо о томе (И. П. 1921).

Станислав Бинички као преводац либрета

Бинички је за потребе Народног позоришта био ангажован и на превођењу оперских либрета. Иако се опере данас најчешће изводе на оригиналном језику, у време Биничког било је уобичајено да се оне дају у преводу, на језику средине у којој се представљају. Таква пракса негована је у оперским позориштима широм Европе.

У великој жељи да домаћој публици приближи оперско стваралаштво, Бинички је превео чак деветнаест либрета за опере које су се изводиле на сцени Народног позоришта, међу којима су, између осталих, *Чаробна фрула*, *Фиделио*, *Саломе* и друге (Дујовић 2017: 182–183).¹⁰

Већина опера у преводу Биничког премијерно је изведена за време његовог мандата у Народног позоришту, али и касније. Стога, и после 1924. године, када је Бинички као директор и диригент отишао из ове институције, он је у њој и даље био присутан управо кроз преводе оперских либрета. Неке опере су се премијерно изводиле, неке обнављале, а две премијере за које је он превео либрета изведене су након његове смрти, *Пајаци* Леонкавала [Ruggiero Leoncavallo] 1945. и Моцартова *Фиџарова жендиба* 1946. године.

¹⁰ Списак свих опера за које је Бинички урадио преводе либрета, као и датуме њихових премијерних извођења, видети у Дујовић 2017: 182–183.

Преводио је либрета италијанских, француских, немачких, пољских и чешких опера. Из пописа превода либрета види се да је познавање оперског репертоара код Биничког било на завидном нивоу – од класика 18. века, до музичке драме 19. века. Иако су се све опере преводиле на српски за време директоровања Биничког у Опери, познато је да се ипак нису све деонице изводиле на српском језику. Као што је већ поменуто, у вокалном ансамблу било је чланова који су били Руси, било је и гостујућих певача, па се дешавало да певачи своје нумере изводе на матерњем језику, док је остатак опере певан на српском. Ову ситуацију било је тешко контролисати и Бинички се борио с језичким баријерама код певача до своје последње сезоне проведене у Народном позоришту (Пејовић 1996: 62).

Испитивање квалитета превода либрета које је израдио Бинички представља засебну тему будућих истраживања. За сада, на основу увида у грађу, довољно је констатовати да је Бинички у сваком преводу остајао доследно везан за драмску радњу и да није прибегавао већим интервенцијама на текстуалном предлошку. Није познато да ли је Бинички преводио либрета из оригинала или из секундарних извора с других страних језика. Многи преводи које је начинио дуго су се изводили у српској средини и након његове смрти.

Смена дужности у Народном позоришту и крај каријере Станислава Биничког у Опери

Период 1920–1924. који је Бинички провео у Опери као директор представља врхунац у његовој каријери. Признања за рад и допринос националној култури пристизала су од 1923. године, када му је краљ Александар Карађорђевић, на предлог Министарства просвете, уручио орден Белог орла IV степена (Дујовић 2017: 82–83). У фебруару 1924. године Бинички је прославио јубилеј – двадесет пет година рада. Прослава је трајала три дана, уз пригодне концерте, и том приликом извођене су само слављеникове композиције. Извођачи су били чланови институција у којима је Бинички градио своју каријеру – музичари војног ансамбла, Београдског певачког друштва, Певачког друштва *Сџанковић*, Јеврејског певачког друштва, Академског певачког друштва *Обилић*, као и солисти и ансамбли београдске Опере. Један концерт био је приређен на сцени Народног позоришта, а други у сали Мањежа (Илустрација 2, стр. 334).¹¹ Поводом

11 Првог дана прославе, 3. фебруара, одржана је свечана литургија с благодарењем у Вазнесењској цркви, на којој је мешовити хор Певачког друштва *Сџанковић* певао композиције Биничког. Том приликом говор је одржао протојереј Никола Трифуновић. Истог дана у дворани друштине Станковић одржана је свечана академија посвећена слављенику, на којој је главни говорник био Бранислав Нушић. Наредног дана, 4. фебруара, одржан је концерт у Народном позоришту, којим је представљена

радног јубилеја Биничком је уручен и орден Светог Саве II степена. Такође, постао је почасни члан Београдског подсавеза Оркестарских музичара у Краљевини СХС (Дујовић 2017: 89–90).

Празнично расположење поводом јубилеја није дуго трајало. Атмосфера у Народном позоришту била је уздрмана различитим променама персоналног састава Управе. Било је очито да ће се ситуација из драмског сектора пренети и на Опери. Само неколико месеци након концерата организованих у част Биничком, овај уметник више није имао могућност да у Позоришту настави свој рад. Наиме, пред нову сезону, у августу 1924. године, Бинички је по повратку с боловања постављен за помоћника управника Народного позоришта, а Христић за вршиоца дужности директора Опере. Одлуком министра просвете Светозара Прибићевића од 11. новембра, разрешен је дотадашњи вршилац дужности управника Народного позоришта, Милан Предић. Истом одлуком разрешен је дужности и његов помоћник Станислав Бинички, који је 6. децембра исте године постављен за управника Државне штампарије, одакле је отишао у пензију. Одлуком министра од 24. јула 1925. године, за директора Опере постављен је Христић, који је био дотадашњи вршилац ове дужности (Турлаков 2005: 162–163).

Јасно је да отказ Биничком није дошао сасвим ненадано. Замерке његовом раду – диригентском и директорском – посебно су се огледале у опсежним критикама Милоја Милојевића поводом премијере опере *Кармен* у априлу 1923. године (Илустрација 3, стр. 335), које су дале повода да се деловање Биничког у Опери доведе у питање. Милојевић је осудио не само извођење, него целокупну поставку представе (режија, костимографија, декор), те рад самог Биничког:

Жалим, дубоко жалим али морам да кажем да са премијером *Кармен*, страсне, живе, дубоко човечанске, изразито обојене, напредно драматичне и снажно музикалне опере Ж. Бизеа, ми у Београду нисмо добили *Кармен*. (...) ¹²

Оно што Бизе није хтео, учинили су креатори његовог дела у Београду: од драме *Кармен* они су начинили оперу *Кармен*, једну шарену лаж, плитку, провидну, немогућу. (...)

Г. Бинички, међутим, који за собом има низ година рада и репутацију човека од организаторске моћи и музикалне окретности, креацијом *Кармен*-партитуре доказао је противно, јер је он, поред г. Браиловског и г. Павловског, несумњиво највише допринео томе да

позоришна музика Биничког, укључујући и оперу *На уранку*. Трећег дана, 5. фебруара, завршни концерт у сали Мањежа обухватио је његове оркестарске композиције, хорска дела и соло песме. Истим поводом Биничком је био посвећен и цео број часописа *Comedia* (Дујовић 2017: 83–90).

12 Милоје Милојевић, „Поводом премијере Кармен“, *Полиџика* (6. април 1923): 3–4, према Турлаков 2005: 115–116.

Кармен код нас не само пропадне, већ да се ниво наше Опере спусти испод нивоа дубоко, дубоко. (...)

После овога не треба ме ни питати о детаљима бинске креације (...) која је тако кобно притискивала нашу добру и поштену публику, тако, да је изгледало да је креација *Кармен* у Београду, она злокобна премијера *Кармен* од 3. марта 1875, када је ово генијално дело претрпело страшан, невероватан фијаско.¹³

Бинички није крио своје незадовољство и повређеност због начина на који је отишао из Опере. „Ја признајем овако јавно да ме боли и да искрено жалим што сам уклоњен из Народног позоришта“, изјавио је у интервјуу у листу *Време* (Аноним 1924). Истовремено, супарништво и анимозитет између Биничког и његовог млађег колеге Христића добили су у јавности оштрину полемичког сукоба. Бинички се освртао на време свог директорског мандата, карактеришући Христића као непоузданог и неодговорног сарадника, износећи и своје лоше мишљење о његовим диригентским способностима:

Г. Христић нема у позоришту никаквога ауторитета. (...) г. Христићеве породичне и политичке везе биле [су] много јаче но његове музичке способности (...) (Аноним 1924).

Никада Ви нећете бити добар диригент, г. Христићу, јер Вама недостаје једна од најглавнијих чињеница у музици – осећај ритма (Бинички 1925а).

Ако г. Стевану Христићу дате који посао да га сврши у одређеном року, знајте у напред да неће бити готов (...). Врло ретке су биле те пробе, на које је г. Христић дошао на време (Бинички 1925б).

Христић на ове оцене није остао дужан, па је већ после првог испостава Биничког упутио низ увредљивих коментара своје претходнику, не штедећи ни Станислава Винавера, уредника *Времена* и пријатеља Биничког:

На самрти се и највећи грешници кају, исповедају и причешћују, г. Станислав Бинички, бивши војни капелник, бивши директор опере и бивши музичар, пред своју уметничку смрт исповедава се, али оно што и најокорелији зликовци чине, г. Бинички у своје последњем часу не чини – он се не каје. На против он се труди да још пред своју смрт напакости и проспе што више отрова (...). И ако је целога века дириговао Опела и Литургије у православној Вазнесенској цркви, његов исповедник није православни свештеник, већ Јеврејин Винавер (...) Па ипак и у овим свечаним тренутцима уметничког умирања, Бинички

13 Милоје Милојевић, „Кармен од Ж. Бизе“, *Српски књижевни гласник* VIII/8, 1923: 625–630, према Тураков 2005: 118–119.

није могао да победи лаж и шарлатанство, које му је целог живота била стална и једина одлика (Христић 1924).

Док је Бинички у закључцима својих јавних оптужби Христићу поручивао да се посвети компоновању, јер на том пољу свакако може имати успеха (Бинички 1925а), Христићеве коментари били су до краја немилосрдни:

Једно само могу да кажем на крају, а то је да су већу неприлику учинили њему [Биничком], а већу штету Опери, они, који су га поставили за директора Опере, него они који су га са те дужности разрешили. Јер њему није било место у Опери, него на погребима, баштенским концертима и извођењу тафел-музике на свечаним банкетима (Христић 1924).

Бинички је често истицао како му је место директора Опере било главни циљ у каријери, те му је разрешење с ове функције остало као болна успомена. Он је до краја живота имао своје присталице и поштоваоце у Позоришту међу музичарима. Иако је и Христићев рад често био довођен у питање, нарочито због великог броја ангажованих руских извођача, на месту директора остао је много дуже од Биничког.

Упркос неславном одласку из Позоришта, треба имати у виду целокупан рад и труд који је Бинички уложио у Опери. Постепено је увео оперски репертоар у Позориште пре рата. У тешким годинама по самом окончању рата он је успео да се избори с бројним проблемима и да за кратко време поново успостави континуитет рада оперског сектора. Сигурно је да су инсценације опера за време његовог директорског мандата изгледале скромно, да изведбе често нису могле бити на жељеном уметничком нивоу, и он је тога био свестан. Имајући у виду колико је премијерних представа од оснивања поставио и колико пута је наступао као диригент, не само да се не могу оспорити његова свесрдна залагања за развој оперске делатности у престоници, већ се не може оспорити ни чињеница да је Бинички поставио темељ сталног рада Опере Народног позоришта у Београду.

СРПСКО КРАЉЕВСКО  **НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ**

У БЕОГРАДУ
— У УТОРАК, 6 МАРТА 1912. —

ЛОЛА ТЕЗИ

Уметница на виолини
ПРИРЕЂУЈЕ

ВЕЛИКИ КОНЦЕРТ

УЗ СУДЕЛОВАЊЕ ОРКЕСТРА КРАЉЕВЕ ГАРДЕ

ПРОГРАМ:

I ДЕО	II ДЕО
1. Масне: <i>Федра</i> , Увертира:	4. Сингаља: <i>Лижомшеске игре</i> , Бр. 1. <i>Andantino mosso</i> :
2. Чајковски: <i>Холчерт</i> , за виолину и оркестар (I етаж)	5. а) Бетовен <i>Романса</i> , у F.
3. Ед. Ладо: <i>Symphonie Esragrole</i> , Allegro, Andante, Rondo. <i>(Виолина и клавир)</i>	б) Саразате: <i>Airs bohemiens</i> . <i>(Виолина и оркестар)</i>

На клавиру прати Госпођа М. БИНИЧНИ

Концертом управља В. Капелник Г. СТАНИСЛАВ БИНИЧНИ

РЕПЕРТОАР

Среда, 7 марта: *Пустолов*, комедија у четири чина, од Алфреда Банкса. (Први пут).
 Четвртак, 8 марта: *Пустолов*.
 Субота, 10 марта: *Пустолов*.
 Недеља, 11 марта: Дневна представа: *Дојавни стан*, комедија у четири чина, написао Виктор Риншон, с руског превео Др. Ј. Максимовић. — Вечерња представа: *Пут око света*, чудновати дојављани Јованче Мицића Јагодића, у десет слика, с певачем, од Братислава Нушића. Музика од Станислава Бишћача.

ЦЕНЕ МЕСТА:

Ложа у партеру 30 дин.	Паркет 2 дин.	Балкон II галерије 3 дин.
Мала ложа 12 "	Партер 1-50 "	Седиште I реда 1-50 "
Ложа у I галерије 24 "	Балкон I галерије 4 "	" II " 1-20 "
Ложа у II " 12 "	Седиште I реда 2 "	Балкон III галерије 0-50 "
Фотоња I ред 5 "	" II " 1-50 "	Седиште III " 0-50 "
" II ред 4 "		
" III ред 3 "		

ПОЧЕТАК ТАЧНО У 8¹/₂ ЧАСОВА У ВЕЧЕ.

Штампарница „Штампе“ Ст. М. Ивовића и Кошч. Београд, кроз пута Нар. Позоришта.

Илустрација 1. Плакат с програмом концерта Оркестра Краљеве гарде и солисткиње Лоле Тези, 1912. године (Архив Музеја позоришне уметности Србије, фонд Програми и плакати)

Н А Р О Д Н О П О З О Р И Ш Т Е

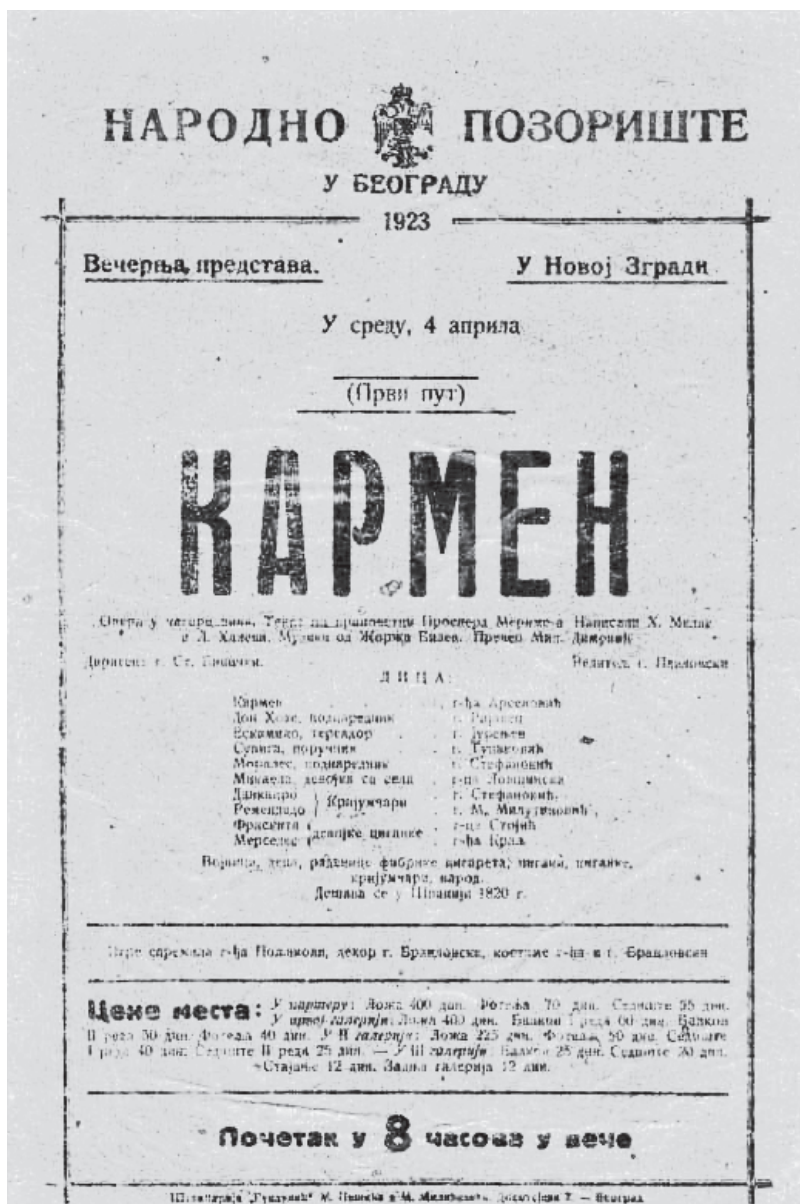
У БЕОГРАДУ
1924

Прослава двадесет-петогодишњице уметничког рада СТАНИСЛАВА СТ. БИНИЧКОГ

КОМПОЗИТОРА И ДИРИГЕНТА

У Новој Згради	У понедељак, 4 фебруара	У сали „Манежа“	У уторак, 5 фебруара
<p>1. Еквилацио. — Увертура за истоимену драму <i>Иве Виржинија</i> (1903 г.) Диригент: Станислав.</p> <p>2. У ваљовом арту. — <i>Света на бору: „Делам и Омарика“</i> (1906) Диригент: г. Саш. Хришћан. — Режера г. Т. Павловић.</p> <p style="text-align: center;">Д И Ц А:</p> <p>Вилд Јевреја г-ца Дошињска Вилд Зрањина г-ца Хрић Зелушница г-ца Кољмакович Денеска г. Драг. Гошић</p> <p style="text-align: center;">Вале.</p> <p>3. Периклово сарт. — Увертура за оперу <i>Вилд Палка</i> (1911) Диригент: г. Ј. Спир.</p> <p>4. На уранку. — Опера у једном чину (1903) Диригент: г. И. Бурговић. — Режера г. В. Турчић.</p> <p style="text-align: center;">Д И Ц А:</p> <p>Иде г. В. Турчић Ања, његова мајка г-ца Е. Пингерман Стева г-ца Ал. Павловић Рибар, који се жени г. Б. Степановић Једна селанка г. М. Милутиновић Једна селанка г-ца Ј. Павловић Музари (глас с поља) г. Ж. Тошић</p> <p style="text-align: center;">Селанци и селанке.</p> <p>Догађа се пре 100 година у једном српском селу под Турцима.</p> <p>5. У харуку. — <i>Света на кокади „Дун око света“</i> (В. Буша) — 1903. Диригент: Станислав. — Режера г. И. Симоновић.</p> <p style="text-align: center;">Д И Ц А:</p> <p>Луисе г-ца К. Роговић Наталије г-ца Т. Арсенић Ади г-ца А. Павловић Јулија г-ца Ж. Стојић Јулија Милан (Мр Бекер) г. И. Станковић Саша, син г. И. Антонић</p> <p style="text-align: center;">Буре и полицаи.</p> <p style="text-align: center;">○○○ ○ ○○○</p> <p>У ваљовом учешћу: Чланови оперског хора Народног Позоришта Чланови балета — солистичке — Нар. Позоришта Целокупна Оперна Оркестар Народног Позоришта</p>	<p style="text-align: center;">Д Д Е О</p> <p>1. На нога заначица — Увертура (1909) Диригент: Владимир Гаврић</p> <p>2. Оче наш — Месингијабор и солан саба <i>„Света“</i> (Друштво „Словоград“). — Соло: г-ца М. Бечковић Диригент: Станислав.</p> <p>3. Грива (А. Шантић) г. Рибар.</p> <p>4. а) <i>Ивица слика</i> — (А. Шантић) б) <i>Слава воља</i> — г-ца С. Дротић</p> <p>5. <i>Чаша не чини</i> — (М. Петровић) — Месингијабор Андраско Писачко Друштво „Обилац“ Диригент: г. И. Бурговић.</p> <p style="text-align: center;">Д Д Е О</p> <p>6. а) Тебе појас Месингијабор б) <i>Сјај</i> Оркестар Народног Позоришта Диригент: г. К. Милошевић</p> <p>7. <i>Вејнаба</i> — (Јан. Нила) а) <i>Кај ја ваљем ови гаје</i> б) <i>Да су мени ови гаје</i> г-ца Ј. Павловић</p> <p>8. а) <i>Под Јерговице</i> — (А. Шантић) б) <i>По пољу је чина пада</i> — (Ј. Јовановић-Звар) г. Ж. Тошић</p> <p>9. <i>Данна ноћа</i> — (М. Петровић) — Месингијабор Друштво Народног Позоришта Диригент: г. И. Бурговић.</p> <p>10. <i>Мајатовице</i> — 1. <i>Поздрав не стара мајка</i> 2. <i>Кај сун' баш мари Бурбо</i> 3. <i>Рибаре се бело Доње</i> 4. <i>Данто Саве, данто фан</i> 5. <i>Цитачан</i> г. М. Милошевић.</p> <p>11. <i>Хај мени олану срца влада</i> — Месингијабор Увертура оперског хора Народног Позоришта: <i>„Београдско“, „Словоград“, „Обилац“,</i> <i>Јеврејско и Београдски Опер</i> Диригент: Станислав.</p> <p style="text-align: center;">○○○ ○ ○○○</p> <p style="text-align: center;">На клавиру прати г. В. Невојна.</p>		
Почетак у 8 часова у вече	Почетак у 8 часова у вече		

Илустрација 2. Плакат с програмима концерата поводом обележавања 25. годишњице рада Станислава Биничког, 1924. године (Архив Музеја позоришне уметности Србије, фонд Програми и плакати)



Илустрација 3. Плакат премијерног извођења опере *Кармен*, 1923. године (Архив Музеја позоришне уметности Србије, фонд Програми и плакати)

Листа референци

- Аноним (1913) „Трубадур“, *Трѳовачки ѳласник* (27. април 1913): 3.
- Аноним (1922) „Ново Народно позориште“, *Правда* (28. мај 1922): 3.
- Аноним (1924) „Изјаве г. Станислава Биничкога бившег Директора Опере, сада пензионера“, *Време* (14. децембар 1924): 6.
- Бинички., Ст. (1925а) „Иза кулиса нашега театра – Једно интересно писмо – г. Стевану К. Христићу“, *Време* (4. јануар 1925): 5.
- Бинички., Ст. (1925б) „Судбина наше опере II. Г. Христић омета правилан рад у Опери и ствара хаос“, *Време* (20. јун 1925): 5.
- Дујовић, Маријана (2014) „Рецепција делатности Станислава Биничког“, у: Ивана Перковић (ур.) *Музиколошка мрежа. Музиколоѳија у мрежи*, Београд: Факултет музичке уметности, 423–431.
- Дујовић, Маријана (2017) *Станислав Бинички и његово доба*, Београд: Сlio – Медија центар Одбрана.
- Ес (1913) „Трубадур“, *Одјек* (26. април 1913): 1–2.
- Ив. (1913) „Музички планови“, *Правда* (26. октобар 1913): 1–2.
- И. П. (1921) „Наша Опера“, *Правда* (11. септембар 1921): 2.
- Јовановић, Рашко В., (1968) „Предисторијат београдске опере“, у: Милан Ђоковић (ур.) *Један век Народној ѳозоришћу у Београду 1868–1968*, Београд: Нолит, 84–102.
- Милановић, Биљана (2012) „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народној позоришту пред Први светски рат“, *Музиколоѳија* 12: 37–61.
- Milanović, Biljana (2016) „Mapiranje periferije muzičkog Zapada: beogradski koncertni život u godinama pre Prvog svetskog rata“, у: Fatima Hadžić (ur.) *Muzika u društvu*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 127–143.
- Милојевић, Милоје (1921) „Руси и ‘оперско питање’ у нас“, *Полиѳика* (22. октобар 1921): 1–2.
- Милојевић, Милоје (1922) „Севилски берберин“, *Полиѳика* (21. октобар 1922): 7.
- Милојевић, Милоје (1923) „Премијера *Јеврејке*“, *Полиѳика* (20. мај 1923): 5.
- Милошевић, Мата (1968) „Сећање на стари Мањеж“, у: Милан Ђоковић (ур.) *Један век Народној ѳозоришћу у Београду 1868–1968*, Београд: Нолит, 624–630.
- Nikolić, Sanela (2014) „The Opera Question in Belgrade as ‘Staged’ by Milan Grol“, *New Sound* 43: 107–122.
- Pejović, Roksanda (1991) „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu“, у: Vlastimir Peričić (ur.) *Stanislav Binički*, zbornik radova, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 5–54.
- Пејовић, Роксанда (1996) *Ојера и Балеѳ Народној ѳозоришћу у Београду (1882–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Routier, Albert (1920) „Мадам Батерфлај. Једно француско мишљење о ономадашњој премијери“, *Полиѳика* (14. фебруар 1920): 2.

Турлаков, Слободан (2005) *Историја Опере и балета Народној позоришћу у Београду (до 1941)*, том 1, Београд: Чигоја штампа.

Христић, Стеван К. (1924) „Исповест г. Биничког“, *Цицварићев београдски дневник* (17. децембар 1924): 2.

Архивски извори

Архив Музеја позоришне уметности Србије

Програми и плакати

Сажеци

Лубомир Спурни

Национализам и модернизам.

Чешка (екстериторијална) модерна музика

Овај рад разматра рецепцију појединих чешких композитора који су имали истакнуту улогу у првој половини 20. века. Значајан део тог периода, којим се рад бави, описан је у књизи Владимира Хелферта *Чешка модерна музика: студија о чешкој музичкој креативности* (1936). Хелфертова тежња да напише засебну историју модерне чешке (читај: националне) музике заснива се на концепту домаће историографије и део је много ширег културалног и политичког контекста. Његово гледиште усмерава се на тражење идентитета његове сопствене нације. Хелфертова интерпретација руковођена је напором да се домаћа музика ослободи иностраног утицаја. Стога он мери степен идентификације са националном културом и начине на које појединачни аутори изражавају специфично чешко музичко мишљење.

Такав начин мишљења може се поставити као супротност термину „екстериторијална музика“, који се појављује у књизи *Филозофија нове музике* (1949) Теодора Адорна. Према Адорну, познороматичарска музика изгубила је свој национални карактер, због чега је платила неопходну цену. Превазилазећи алијенацију, она је ушла у сферу националистичке реакционарне идеологије. Прогресивне тенденције западне музике појављују се без те „срамне мрље“ само у екстериторијалној музици Леоша Јаначека и Беле Бартока.

Ако су Јаначек, Алојз Хаба и Барток преживели Адорнову критику, то није случај с Вићеславом Новаком и Јозефом Суком. Новакову музику Адорно би вероватно прогласио националистички реакционарном – оном која се држи традиције коју афирмише. Као да чешка музика није имала другу могућност до оне да негује неку врсту историјске претпоставке о композиторима чије је време давно истекло.

У овом раду критички разматрам два наведена гледишта уз остале ставове и представе о националним стереотипима везаним за чешку музику.

Кључне речи: чешка музика, екстериторијална музика, национална музика

Иван Муди

Космополитизам као национализам или како створити националну оперу

Стварање традиција националне опере у Србији, Шпанији и Португалу рефлектује, наизглед парадоксално, космополитско залеђе композитора који су у њих били укључени – Станислава Биничког у Србији, Алфреда Кејла у Португалу и Мануела де Фаље у Шпанији. Овај рад ослања се на ранија истраживања и део је континуираног пројекта посвећеног настојању да се успоставе шири метанаративи јужноевропске културе. Разматрам паралеле између остварења наведених композитора у области опере, као и начине на које су „креативни неспоразум“ или вешта примена традиција усвојених изван матичних држава ових аутора створили основу оперске традиције која је сматрана као изразито националистичка.

Кључне речи: Балкан, Медитеран, југ, традиција, опера

Lada Duraković

Складателјске праксе малих средина на размеђи 19. и 20. stoljeća: primjer Pule (Hrvatska)

Pula, glavna ratna luka austrougarske monarhije, u posljednjim desetljećima 19. i početkom 20. stoljeća, bila je važno srednjoeuropsko mediteransko vojno-pomorsko i kulturno središte. Kao urbana cjelina nalazila se pod utjecajem njemačke i talijanske kulture, te hrvatskih i slovenskih preporodnih težnji. Ta se trojakost ogledala i u glazbeom životu: u gradu je djelovalo nekoliko kulturnih punktova: kazalište Čiskuti kojeg su uglavnom posjećivali Talijani; stjecište austrijskih Nijemaca *Marine Casino*; te Narodni dom koji je okupljao uglavnom Hrvate i Slovence. U najvećem su gradu istarskog poluotoka na razmeđi 19. i 20. stoljeća, uz neka renomirana imena poput Franca Lehara i Antonija Zmarelje, osjetan trag ostavili i brojni domicilni glazbenici čija su imena javnosti danas gotovo u potpunosti nepoznata. Najznačajniji među njima su skladatelji Đulijo Zmarelja i Alfredo Martinc. Obojica su studirala u Beču (u razdoblju kada i Stojanović i Krstić), a njihova su skladatелјска ostvarenja bila prilagođena izvođačkoj praksi provincijske sredine u kojoj su djelovali. To su prvenstveno bile razne himne, koračnice, svečane pjesme, razne skladbe duhovnog sadržaja. Značajno mjesto u njihovim opusima zauzimaju operete te salonske skladbe, zasnovane na tradiciji romantizma.

Кључне riječi: Pula, Đulijo Zmarelja, Alfredo Martinc, salonske skladbe, operete

Соња Цветковић

Разматрање статуса уметничке личности Петра Стојановића у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста

Разматрајући релације између доминантних и подређених/ алтернативних култура/ стилова/ жанрова и категорија аутономије, адаптације и субординације, рад се бави преиспитивањем досадашњих тумачења статуса уметничке личности Петра Стојановића (1877–1957) у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста. Композитор, виолиниста и педагог Петар Стојановић, уз чије име су се у различитим географским, друштвено-политичким и културним оквирима и контекстима јављале различите етничке одреднице (Србин, Мађар, Хрват, Југословен), многоструким нитима повезан је с регионом Средње Европе: биографијом, стилским, жанровским и тематским одликама свог стваралаштва. Његов животни и уметнички век обележен је судбоносним превирањима у годинама дубоких криза и потреса, који су најавили и проузроковали драматичне смене устаљених друштвених и уметничких вредности: Први светски рат, распад Аустроугарске монархије, стварање југословенске државе у чију престоницу се Стојановић преселио 1924. године, Други светски рат и још један дисконтинуитет оличен у социјалистичкој Југославији представљају кључне историјске догађаје који су се поклопили са животном путањом композитора. Обимна и жанровски разноврсна Стојановићева заоставштина, у идејном и стилском погледу припада традиционалној струји европске модерне с почетка 20. века, заснованој на универзализму, веровању у трајне вредности историјских стилова и позноромантичарском изразу којем је композитор остао веран током читавог живота. Српска музичка критика и историографија у периоду између и после Другог светског рата углавном је истицала интернационална признања Петра Стојановића као композитора и виолинисте у музичким центрима Средње Европе (Будимпешти и Бечу) и, насупрот томе, изоловану позицију у српској музици, условљену одступањем његовог естетског космополитизма од норми националног канона конституисаног на фолклорним основама.

Кључне речи: Петар Стојановић, Средња Европа, српска музика између два светска рата, музички канон

Маријана Кокановић Марковић

Вера Меркел Тифенталер

Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)

Након завршетка студија виолине код Ј. Хубаја [Јенћ Hubay] на Конзерваторијуму у Будимпешти (1896), Петар Стојановић је наставио школовање на бечком Конзерваторијуму за музику и извођачке уметности Друштва пријатеља музике и на наведеној институцији стекао дипломе за виолину (1896–1898), општу

(1899–1901) и драмску композицију (1902–1904). На основу увида у статистичке извештаје Конзерваторијума (*Statistische Berichte über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft für Musikfreunde: 1896–1904*) у овом раду разматрају се аспекти студирања на овој угледној институцији, затим Стојановићево школовање и начини стипендирања, с посебним освртом на Јакоба Морица Грина [Jakob Moritz Grün, виолина], Роберта Фукса [Robert Fuchs, општа композиција] и Рихарда Хојбергера [Richard Heuberger, драмска композиција] – педагоге код којих је учио и који су имали евидентан утицај на младог уметника. Такође, паралелно су анализирани Стојановићеви први уметнички кораци у музичком миљеу Беча: композиторски и извођачки.

Кључне речи: Петар Стојановић, Конзерваторијум за музику и извођачке уметности у Бечу, музичко школство

Весна Пено

Диригентски ангажман Петра Крстића у Цркви Светог Саве у Бечу

У постојећој музиколошкој литератури у вези са свестраним музичким послеником Петром Крстићем, познат је податак о његовом диригентском ангажману при цркви Светог Саве у Бечу од 1899. до 1901. године. Услови под којима се ове дужности прихватио и разлози због којих је након само годину и по дана тражио од црквеног одбора да му се оставка уважи до сада, међутим, нису били предметом ниједне студије. Таланат и пожртвованост Петра Крстића, у то време стипендисте Министарства просвете Аустроугарске монархије, који је уз студије композиције на Бечком конзерваторијуму похађао и наставу на Одсеку за музикологију Филозофског факултета, засигурно су имали значаја у томе да буде препознат као ваљани кандидат за место хоровође у поменутој црквеној заједници. Његово пак српско порекло, сходно архивским документима, било је изгледа важније него ли музичка спрема, нарочито ако се у виду има чињеница да је функцију диригента на православним богослужењима пре Крстића у поменутој цркви обављао иноверни аустријски музичар, Јозеф Шуберт. У контексту афирмисања хорске црквене музике који је од средине 19. века на прекодунавској страни имала Српска православна црква, у раду је сагледан покушај музичкопросветитељске мисије Петра Крстића међу својим бечким сународницима. На основу до сада необрађене архивске грађе из фонда „Кор“ српске православне црквене општине из Беча, данас цркве Светог Саве, представљене су околности под којима је Крстић започео и окончао активност хоровође. Изнете су и претпоставке у коликој је мери у раду с црквеним певачима могао да следи своје естетске критеријуме. Указано је и на потенцијалне разлоге идеолошке природе, који су могли утицати на то да Крстић, као негдашњи Мокрањчев ученик и трајни следбеник, понесе „терет“ славе свог учитеља која међу Србима у Војводини и Бечу није увек прихватана безрезервно. Напошетку,

предочено је у којој су мери чланови Главног одбора црквене општине заиста били руковођени еклисиолошким и националним интересом, а колико практичним – финансијским мотивима у осмишљавању плана музичке едукације црквених појаца, самим тим и процени рада младог диригента у унапређењу богослужбене музике у српској заједници у Бечу.

Кључне речи: Хоровођа Петар Крстић, Српска православна црквена општина у Бечу, црквено појање, црквени певачи, Стеван Стојановић Мокрањац

Вера Меркел Тифенталер

Маријана Кокановић Марковић

Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти

Премијере оперета Петра Стојановића *Девојка на мансарги* [*Liebchen am Dach*, 1917] и *Војвода од Рајхштајта* [*Der Herzog von Reichstadt*, 1921] имале су запажен одјек у бечкој штампи (*Neue Freie Presse*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Neues Wiener Journal* итд.), а по обиму рецензија могу се поредити са државним оперским премијерама. По времену настанка Стојановићеве оперете припадају тзв. сребрној епохи оперете (1901–1920), чији је један од главних представника био композитор мађарског порекла Франц Лехар, у чијим се делима рефлектује музичка многозначност, која указује на националну расцепканост Дунавске монархије. Аутор либрета у обе оперете је Виктор Леон, који је написао и либрето за Лехарову оперету *Веселе удовице* [*Die lustige Witwe*, 1905]. Обе оперете изведене су у Карловом театру у Бечу који је, поред позоришта Theater an der Wien, важио за друго водеће оперетно позориште у првом и другом периоду цвата оперете. У време премијере Стојановићевих оперета, његово име није било непознато у бечким музичким круговима. У многим критикама се управо полазило од тога какав углед је уживао у Бечу, као композитор, виолиниста и виолински педагог, а његове оперете изазвале су опречне реакције. У овом раду наведене оперете тумачене су, као *mixtum compositum*, у контексту социокултурног и политичког миљеа Беча, у време њиховог премијерног извођења.

Кључне речи: Петар Стојановић, оперете, премијере, бечка штампа, рецепција

Софија Јовановић

Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима

Током свог боравка у Бечу Петар Стојановић кретао се у кругу високо рангираних музичара, о чему сведочи његово познанство, али и уметничка сарадња с двојицом чешких виолиниста, Франтишеком Онджичеком [František Ondříček,

1857–1922] и Јаном Кубеликом [Jan Kubelík, 1880–1940]. Иако генерацијски удаљени, оба музичара уживали су изузетно велики углед и славу, а својим извођачким умећем оставили су значајан траг у историји виолинске интерпретације и тако оправдали добар глас прашке виолинистичке школе. Као члан Онджичековог гудачког квартета, Стојановић је, без сумње, имао изузетну прилику за усавршавање своје извођачке технике. Док је с Онджичеком сарађивао као интерпретатор, али и као педагог, у контакту с Јаном Кубеликом биле су изражене првенствено његове композиторске активности. Циљ овог рада јесте да на основу доступних извора, преваходно критика у дневној штампи, покуша да испуни празнине у сазнањима о извођачком и стваралачком деловању Петра Стојановића у контексту његове сарадње с чешким музичарима. Због тога је рад и усмерен како на активности Онджичековог квартета, тако и на рецепцију Стојановићевог Концерта за виолину и оркестар бр. 2, који је је у Прагу премијерно извео Јан Кубелик.

Кључне речи: чешки виолинисти, прашка виолинистичка школа, Франтишек Онджичек, Онджичеков квартет, Јан Кубелик

Sunčana Bašić

Glazbeni prinosi Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata

U radu je predstavljen kronološki popis glazbenih prinosa Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku od njegova osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata. Popis je formiran na temelju Repertoara hrvatskih kazališta i provedenog istraživanja arhivske građe u Hrvatskom državnom arhivu u Osijeku, Arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, heme-rotečne građe u Knjižnici Muzeja Slavonije u Osijeku i Digitalne zbirke Sveučilišne knjižnice u Splitu. Glazbeni prinosi trojice srpskih skladatelja scenskom repertoaru Kazališta obuhvatili su Biničkijevu operu *Na uranku* (1908.) Stojanovićevu operetu *Ljubav na tavanu* (1918.), Krstićevu scensku glazbu za *Koštanu* (1918., 1921., 1934., 1935.) Borisava Stankovića i Biničkijevu za komediju *Put oko sveta* (1922., 1926., 1927., 1932., 1939.) Branislava Nušića. Koncertne prinose čine dva koncerta Kraljeve garde kojima je dirigirao Binički (1919.) te Stojanovićev koncert na kojemu je nastupio kao violinist i skladatelj (1923.). Prisutnost trojice skladatelja vidljiva je u razdoblju od prve (1907 – 1908) do 32. sezone (1938 – 1939). U radu su predstavljeni podaci o dirigentima, redateljima i ostalim izvođačima kao i recepcija izvedenih djela i nastupa na temelju najava, kritika i osvrtu u dnevnom tisku koji su se mijenjali uslijed društveno-političkih utjecaja u Austro-Ugarskoj Monarhiji i Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca.

Кључне riječi: Petar Stojanović, Petar Krstić, Stanislav Binički, Osijek, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Lana Šehović Paćuka

Gostovanja srpskih umjetnika na koncertnom podijumu Sarajeva: slučaj Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića

Koncertni život glavnog grada Bosne i Hercegovine tokom prve polovine 20. stoljeća prošao je niz transformacija koje su u koncu dovele do stvaranja prvih profesionalnih muzičkih institucija. Pored domaćih umjetnika, koji se nakon odlaska Austro-Ugarske Monarhije iz BiH (1918) počinju etablirati na sarajevskoj muzičkoj sceni, znatan utjecaj na razvoj muzičkog života, pa tako i njegove koncertne strane, imali su gostujući umjetnici. Nadasve inspirativna bila su gostovanja srpskih muzičara, koji su još od vremena Austro-Ugarske (1878–1918) u Sarajevu nastupali samostalno, ili u okviru pjevačkih i kulturno-umjetničkih društava te pozorišnih trupa. Posjećujući Sarajevo, najčešće u okviru turneja koje su obuhvatale i zemlje regiona, srpski umjetnici gradili su i njegovali prisne odnose sa srpskim dijelom bosanskohercegovačkog stanovništva, dok ih je ostatak bosanskohercegovačke javnosti promatrao s interesovanjem. Tako su gostovanja tokom austrougarskog perioda mahom obuhvaćala nastupe i uspješnu saradnju sa pjevačkim i kulturno-umjetničkim društvima, što je bilo uvjetovano društveno-političkim okolnostima, ali i nedostatkom adekvatnog izvođačkog aparata. S druge strane, period između dva svjetska rata obilježio je nagli procvat muzičkih institucija, pa su gostujući umjetnici konačno mogli ostvarivati ozbiljniju saradnju s profesionalnim muzičkim institucijama poput Narodnog pozorišta ili Sarajevske filharmonije.

U datom kontekstu, koji obuhvaća strelovit razvoj muzičkog života Sarajeva u prvoj polovini 20. stoljeća, biti će zanimljivo pratiti sarajevska gostovanja dva srpska umjetnika: Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića. I dok je Binički na čelu ansambla Kraljeve grade tokom 1919. godine u Sarajevu realizirao saradnju sa srpskim kulturno-umjetničkim društvima onog vremena, gostovanje Stojanovića nagovjestilo je dolazak novih vremena – vremena tokom kojih se počinje razvijati djelatnost muzičkih institucija, odnosno Sarajevske filharmonije na čijim koncertima je ovaj umjetnik nastupio u više navrata. Stoga je cilj rada uz pomoć arhivskih izvora, napisati u periodičnoj štampi te dostupne literature pokazati kako su Binički i Stojanović, svaki na svoj način, pronašli mjesto na koncertnom podijumu Sarajeva prilagođavajući vlastite afinitete njegovom umjetničkom bilu i tokovima razvoja.

Ključne riječi: Sarajevo, koncertni život, gostujući umjetnici, Stanislav Binički, Petar Stojanović

Томас Ајгнер

Floribella и *Triglav*. Рукописи композиција Петра Стојановића у Библиотеци града Беча

Ovaj rad pruža увид у две готово непознате композиције Петра Стојановића – оперу *Флорибела* [*Floribella*] и симфонијску поему *Триглав* [*Triglav*], које се чувају у Библиотеци Града Беча. *Флорибела*, Стојановићево друго оперско ост-

варење, представља оперу у два чина, писану на либрето Матилде Шурц [Matilde Schurz] према истоименој новели Еме Хаусхофер-Мерк [Emma Haushofer-Merk]. Радња опере смештена је у једно баварско село с краја 19. века. У Библиотеци града Беча сачувана је партитура првог чина и клавијирски извод целе опере. Ови рукописи потичу од неколико различитих преписивача. Према композиторовој напомени датој у њима може се закључити да су рукописи настали 1911–1912. године. Планови да се *Флорибела* изведе у Бечкој националној опери [Wiener Volksoper] и да партитуру објави бечки издавач *Доблингер* [Doblinger] нису уродили плодом, из непознатих разлога. Опера је тако до данас остала незведена и необјављена. Симфонијску поему *Триглав* Стојановић је, изгледа, компоновао по свом пресељењу у Београд. На неидентификованом рукопису партитуре која се чува у Библиотеци града Беча стоји напомена да је композиција планирана као пети став или део већег цикличног остварења. Нема детаља о датумима и околностима њеног настанка нити о (планираном) првом извођењу и штампању овог дела.

Кључне речи: Петар Стојановић, опера *Флорибела*, симфонијска поема *Триглав*, Библиотека града Беча, музички рукописи

Санда Додик

Гордана Грујић

Симфонијска поема *Сава* Петра Стојановића – аналитички осврт

Српски композитор Петар Стојановић (1877–1957), рођен у Будимпешти, недовољно је познат и признат у музичкој јавности, иако је за живота стекао међународни углед. Мали број његових композиција је штампан и извођен, а још мање се писало о овом композитору. Из малобројних музиколошких написа који се баве његовом биографијом и пописом композиција, види се да су у опусу Петра Стојановића заступљени готово сви жанрови, с нешто већим акцентом на инструменталној, концертантној музици.

Петар Стојановић компоновао је и дјела програмског карактера, од којих је најзапаженија симфонијска поема *Сава* настала у његовом београдском периоду стваралаштва (1925–1957). Пун назив поеме *Сава: река уједињених Југословена* оп. 41 (1934) одражава његово патриотско опредјељење за југословенство. Дјело је 1935. године премијерно извела Београдска филхармонија под управом самог композитора, и том приликом је симфонијска поема *Сава* добила награду Друштва пријатеља умјетности *Цвијета Зузорић*.

Сава је инспирисана Сметанином *Влџавом*, а у њој је Стојановић осликао снагу ријеке у њеном изворишту подно Триглава и разноликост поднебља кроз која пролази (кроз Словенију, Хрватску, Босну и Херцеговину и Србију, које су биле у саставу тадашње Краљевине Југославије), све до њеног улијевања у Дунав у Београду, пријестоници заједничке државе.

Музичко осликовање програмског садржаја уклопљено је у класични формални образац.

Циљ овог рада јесте да кроз аналитички преглед композиције доприне се освјетљавању стваралаштва овог, у музичкој јавности недовољно познатог композитора.

Кључне ријечи: Петар Стојановић, Симфонијска поема *Сава*, програмност, анализа

Срђан Тепарић

**Концерт за виолину и оркестар бр. 2 у Ге-дуру
Петра Стојановића – уклапање српске музике
у стилске каноне европског позног романтизма**

Стилске стратегије које је Петар Стојановић користио у Концерту за виолину и оркестар бр. 2 у Ге-дуру из 1916. године, не одступају много од концевционалног поимања епохе романтизма. Као такво, ово дело парадигматично је за целокупан Стојановићев опус. У вези с ближим одређењем улоге овог композитора у историји српске музике, у раду је поменута и теза о антиципираном плагијату Пјера Бајара. Ову појаву Бајар је дефинисао као „скривено инспирисање делом неког потоњег писца“. Полазећи од критеријума *сличносћи* и *йрикривеносћи* између замишљених антиципираних плагијата, такозваних великих романтичарских концерата и анализираног Концерта, дошло се до закључка да управо овакво једно дело указује на савремени европски мејнстрим, уобичајен за време у којем су, са друге стране, истовремено егзистирали и значајни авангардни музички покрети. С обзиром на чињеницу да је Стојановић стасавао у великим музичким центрима као што су Будимпешта или Беч, његова позиција сасвим је логична. Иако се романтизам у српској музици јављао у различитим видовима свог исказивања, стваралаштво Петра Стојановића делује као да је у највећој мери антиципирано од његових претходника (као што је Јоханес Брамс рецимо) и у том смислу, његова позиција у историји српске музике јединствена је.

Кључне речи: романтизам, стилска анализа, антиципирани плагијат

Игор Радета

**Феномен прераде у поетици Петра Стојановића на
примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате
за виолину и клавир оп. 95**

Сложености и апоричности композиторског стваралаштва често се, *sine qua non*, одражавају на проблематику превођења музичких идеја, концепата, замисли,

програма и сл. у материјално предочив облик. Пратити процес транслације као креативну снагу значи истовремено откривати путање изградње музичког дискурса. Богат бројем и разноврстан жанровима опус Петра Стојановића открива нам и принцип прераде као важан поетички захват аутора. Варијантни појавни облици „истог“ дела намећу бројна питања везана како за стваралачки импетус, перформативне потребе, идеолошке контексте тако и за естетске постулате и музичку, „апсолутну“ вештину Стојановића. Упоредјујући две одабране композиције, које припадају једном опусу, покушали смо да укажемо на посебности „две стране новчића“, не занемарујући аспекте аранжирања, али наглашавајући садржајне трансформације музичког материјала, прилагођавања формалног и обликотворног структурисања музичког тока, преображаје акустичког и хармонског постављања фактуре, рад на промени звуковности аудитивне замисли, разраду сонатног принципа у светлу специфичности инструменталног састава, однос између примарног и секундарног гласа музичког дела, али и однос између различитих улога актера у две верзије композиције (обоа – виолина, харфа – клавир) и др. Аналошка метода указује нам не само на разлике и сличности између два партитурна вида идентичне музичке замисли, већ нам омогућава и да увидимо промене у начинима манифестације звучног мишљења, чији је завршни облик Друга соната за виолину и клавир оп. 95.

Кључне речи: Петар Стојановић, Друга соната за виолину и клавир оп. 95, Сонатина за обоу и харфу оп. 95, прерада, аранжман, музичка анализа

Наташа Марјановић

Композитор Петар Крстић и традиција српског црквеног појања

У раду је, кроз приказ разноврсних композиторских активности, али и различитих културалних и музичких веза произашлих из његових професионалних контаката, представљен допринос Петра Крстића на пољу српске црквене музике. Истраживање је засновано на архивској грађи – сегментима заоставштине композитора Петра Крстића и заоставштине појца и мелографа Лазара Лере.

Приказана је Литургија Св. Јована Златоустог (1902), с посебним освртом на цензорско/редакторско писмо Степана Смоленског, управника московског Синодалног хора који је Крстићево дело препоручио за штампу код угледног издавача П. Јургенсона. У фокусу истраживања су и *Две њесме у часци Св. Саве*, објављене у часопису *Сirilometodski vjesnik* у Загребу (1938). У овим два композицијама, Крстић је приступио обради тзв. „великог“ напева српског појања према записима Лазара Лере.

Резултати истраживања осветљавају Крстићев допринос српској црквеној музици, поједине аспекте композиционе и појачке праксе времена у којем је стварао, његовог односа према раду познатих мелографа српског појања, као и теоријског приступа појединачним феноменима значајним за ову област српског културног

и духовног наслеђа. Крстићев рад је коментарисан с обзиром на контексте руско-српских веза, црквено-музичке прилике у Бечу, као и културни и музички живот српске дијаспоре у Америци.

Кључне речи: српско црквено појање, Степан Смоленски, Лазар Лера, велико појање, руско-српске везе

Биљана Милановић

Деловање Петра Крстића и Станислава Биничког у Удружењу српских музичара

Удружење српских музичара ретко се спомиње у штампаним изворима. Мало је доступних података о овој институцији. Увид у архивску документацију која се чува у непописаном фонду Јужнословенског певачког савеза у Историјском архиву Београда потврђује да је Удружење кратко радило и да стога није имало видан утицај на музичку културу. Међутим, неспоран је његов историјски значај, јер је реч о првом покушају удруживања професионалних музичара у Србији. Основано 1907. године, Удружење се трудило да се бори за побољшање статуса музике у односу на остала уметничка и интелектуална подручја српске културе. Ова организација требало је да постане јединствена институција која ће убрзати професионално умрежавање појединаца и утицати на побољшање њиховог рада и социјалног статуса. Удружење је, такође, представљало пример груписања настајуће музичке елите окупљене око кругова Стевана Стојановића Мокрањца и Српске музичке школе. Пошто су Петар Крстић и Станислав Бинички били међу главним члановима Удружења, мој текст даје увид у њихове активности везане за ову организацију, повезујући их са њиховим другим улогама у музичкој култури Београда почетком 20. века.

Кључне речи: Петар Крстић, Станислав Бинички, Удружење српских музичара, Удружење југословенских музичара, музичка елита, Народно позориште, Опера

Ивана Весић

Драган Теодосић

Петар Крстић и борба за унапређење положаја југословенских музичара и музичких прилика у међуратном периоду

Петар Крстић, једна од најсвестранијих личности међу југословенским музичарима у међуратном периоду (1918–1941), улагао је значајне напоре у решавање њихових социјалних и економских проблема и, паралелно с тим, у активности усмерене на приближавање уметничке музике ширим слојевима. Његови напори одражавали

су утицај либералних идеја, те претпоставке да се културни развој постиже не само кроз културну продукцију, већ и кроз стварање одговарајуће мреже институција и законске регулативе, ширење свести о музичкој професији и професионалном организовању, темељном раду на музичком образовању маса и слично. Крстићева еманципаторска настојања актуелизовала су се током читавог периода његовог деловања у музичком животу Србије и Југославије с тим да су посебно добила на значају у међуратно доба. То се огледало како у области аматерског музичког извођаштва, тако и у домену стручног обједињавања музичара и уметника, те законодавног уређења различитих сфера културне и музичке продукције. У контексту музичког аматеризма од изузетне важности био је његов рад на формирању оркестарских ансамбала током двадесетих година прошлог века и, с тим у вези, тежња ка предочавању уметничке музике ширем аудиторијуму. Иако су подаци о овом сегменту Крстићевог деловања оскудни, из малобројних извора и осврта увиђа се да је он схватао проблеме с којима се суочавала већински музички необразована публика у додиру с комплекснијим музичким садржајима и да је покушавао да кроз одабир репертоара премости једну врсту културног јаза. По том, рекло би се, флексибилнијем приступу према масама он се издвајао у односу на савременике, а слична карактеристика красила је и његово деловање у музичким и уметничким удружењима. С тим у вези, изразит значај имале су Крстићеве активности у Савезу музичара у Краљевини СХС/Југославији, чији је био председник и почасни председник дуги низ година. Несклоност ка било којој врсти ускогрудости – националној, културној, струковној и личној, одражавала се у његовим виђењима односа између квалификованих и неквалификованих музичара, потом питања седишта Савеза музичара и најзад његовог организационог јединства. Борба за унапређење не само положаја музичара већ и музичких прилика уопште коју је водио Крстић подигнута је на посебан ниво кроз његов рад на увођењу и побољшању законске регулативе у области уметничке и радијске продукције, заштите интелектуалне својине и музичког образовања у својству члана бројних комисија Министарства просвете Краљевине Југославије. Имајући у виду спектар Крстићевих активности указали смо на пионирски значај његових иницијатива у југословенској средини не само када је реч о групацији музичара, већ и о музичком животу уопште. Резултати до којих смо дошли проистекли су из увида у Заоставштину Петра Крстића (Архив Музиколошког института САНУ), потом поједине фондове Архива Југославије и Историјског архива Београда, те међуратну штампу и периодику.

Кључне речи: Петар Крстић, музички аматеризам, васпитавање музичког укуса, Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији, правна регулатива

Гордана Крајачић
Станислав Бинички и војна музика

Делатност Станислава Биничког у области војне музике трајала је преко две деценије, од композиторовог повратка с минхенских студија 1899. до 1920. го-

дине. Заправо, Бинички је био везан за војску од самог рођења. Отац му је био инжењеријски поручник. Бинички је учио виолину и флауту код војног музичара Павла Гајића, а године 1897. добио је војну стипендију од Министарства војног. После дипломирања вратио се у Србију, када је постављен за војног капелника и референта за музику.

Бинички је приредио читав низ концерата о којима постоје бројни записи у тадашњој штампи. Врхунац ове делатности било је прво извођење Бетовенове Девете симфоније у Београду (1910). Бинички је написао и прву српску (изведену) оперу, *На уранку*, и учествовао је у оснивању првих музичких школа – данашње школе *Мокрањац* (1899) и школе *Сћанковић* (1911). Године 1903. Београдски војни оркестар престао је да постоји, а Бинички је 1904. основао Музику Краљеве гарде која је под његовим вођством имала своје најславније дане.

Од 1908. до Првог балканског рата, Бинички је држао и предавања из музике на Војној академији. Током Великог рата, подстакнут победама српске војске на Церу, компоновао је *Марш на Дрину*, који је постао популаран широм света. На турнеји по Француској 1916. године с Оркестром Краљеве гарде доживео је прави тријумф, што су пропратили париски листови. Одмах по завршетку рата организовао је шестомесечну турнеју овог оркестра кроз многе градове Хрватске, Словеније, Босне и Херцеговине и Далмације.

Године 1920. Бинички је напустио службу у војсци, а 1924, на врхунцу славе и зрелости, повукао се из јавног живота. Умро је у јеку Другог светског рата, 1942. године. Иако је музички Београд дуго памтио концерте Станислава Биничког и слушао његова дела, данас су, нажалост, великим делом заборављене бројне организаторске, интерпретативне и стваралачке активности овог уметника који је обележио читаву једну епоху српске музичке културе.

Кључне речи: Станислав Бинички, војна музика, Београдски војни оркестар, Оркестар Краљеве гарде, концерти

Маја Васиљевић

Станислав Бинички (1872–1942) у Великом рату: очување националног идентитета и музичка веза са домовином

На врхунцу политичких, војних и дипломатских мисија у Великом рату музичари из Краљевине Србије и свих земаља учесница успешно су водили сопствене битке како би одговорили потребама новог контекста. Из многобројних занимљивих активности музичара из Краљевине Србије за ову прилику издвојене су активности једне од најистакнутијих музичких личности из Краљевине – Станислава Биничког. Иначе истакнут већ у предратном музичком животу, Бинички је наставио с бројним активностима од самог почетка рата, нарочито као диригент Оркестра Краљеве гарде (ОКГ), али и као особа задужена за све војне музичке јединице Војске Србије, а такође и као композитор. Будући да је ОКГ био посвећен званичном представљању српске културе у иностранству, у

овом раду посебна пажња посвећена је како турнеји по Француској у септембру 1916, тако и многим успешним концертима у Солуну с низом српских музичара у егзилу у улози солиста. Војне музичке активности Биничког праћене су заједно с његовим композиторским и организационим настојањима, при чему се оне прате на два функционална нивоа: 1) очување националног идентитета и 2) културна дипломатија. Коначно, овај рад резултат је вишегодишњег истраживања архивске грађе и периодике у многим институцијама, од Војног архива до Народне библиотеке, те се надовезује на досадашње радове исте ауторке на сродне теме.

Кључне речи: Велики рат, Оркестар Краљеве гарде, Станислав Бинички, војна музика, Краљевина Србија, Грчка, Француска, Солун

Маријана Дујовић

Делатност Станислава Биничког у Опери Народног позоришта у Београду

Формирање Опере Народног позоришта у Београду може се пратити у годинама пре Првог светског рата. Након рата Народно позориште почело је с радом у јануару 1920. године, и управо од ове сезоне делују Драма и Опера, а од 1923. и Балет, као засебни сектори. Први директор Опере био је тада већ увелико прослављен београдски музичар – Станислав Бинички, који је и оснивач београдске Опере. Бинички је као директор Опере радио до 1924. године, а овај период од четири сезоне у Позоришту уједно представља и врхунац његове каријере. У изузетно тешким условима, само неколико година од завршетка Великог рата, Бинички се сусрео с бројним потешкоћама у раду. Поред дужности директора обављао је и функцију диригента Опере, а бавио се и превођењем оперских либрета. У овом раду представљена је делатност Биничког у Опери Народног позоришта у периоду 1920–1924, кроз увид у репертоар и указивање на рецепцију у штампи.

Кључне речи: Станислав Бинички, Народно позориште, Опера, репертоар

Summaries

Lubomír Spurný

Nationalism and Modernism. Czech (Exterritorial) Modern Music

This paper presents a reflection on the reception of some Czech composers who played prominent roles in the first half of the 20th century. A significant portion of the period which is in the focus of this paper is described in the book *Czech Modern Music: A study of Czech Musical Creativity* (1936) by Vladimír Helfert. Helfert's attempt to write a distinctive history of Czech modern (read: national) music is built on the concept of an indigenous historiography and parallels broader cultural and political movements. Helfert's point of view is focused on his own nation in search of its identity. The author's interpretation is governed by the effort to free Czech music from foreign influences. On a laboratory scale, he measures the degree of identification with national culture and the methods with which individual authors expressed specifically *Czech musical thinking*.

Such a way of thinking can be placed in opposition to the term „Exterritorial Music,” which appears in Adorno's work *The Philosophy of New Music* (1949). According to Adorno, the Late Romantic music lost its national character, for which it deservedly paid a price. Overcoming alienation, the music entered the realm of nationalist reactionary ideology. Progressive tendencies of occidental music appeared without the “shameful stain” only in the exterritorial music of Janáček and Bartók.

If Janáček, Hába or Martinů survived Adorno's critique, Vítězslav Novák or Josef Suk certainly failed. Adorno would have likely pronounced Novák's music nationalistic and reactionary – holding onto tradition and reaffirming it, as if Czech music could do nothing but cultivate some sort of local historical hypothesis of composers whose time passed a long time previously.

In this paper the two aforementioned views are critically considered along with other views as well as notions on national stereotypes related to Czech music.

Keywords: Czech music, exterritorial music, national music

Ivan Moody

Cosmopolitanism as Nationalism, or How to Create a National Opera

The creation of national opera traditions in Serbia, Spain and Portugal, reflects, seemingly paradoxically, the cosmopolitan background of the composers involved - Stanislav Binički in Serbia, Alfredo Keil in Portugal and Manuel de Falla in Spain. In this paper I discuss, drawing on earlier research as part of a continuing project seeking to establish a larger meta-narrative of Southern European culture, the parallels between the work of these composers in the field of opera, and the way in which “creative misunderstanding” or skilful new applications of traditions learnt outside their native countries formed the basis for an operatic tradition that came to be considered highly nationalistic.

Keywords: Balkan, Mediterranean, South, Tradition, Opera

Lada Duraković

Compositional Practices of Small Milieux at the Turn of the 20th Century: The Case of Pula (Croatia)

In the last decades of the 19th and at the beginning of the 20th century, Pula, as a principal military harbour of the Austro-Hungarian Monarchy, served as an important mid-European Mediterranean military-maritime and cultural centre. Being an urban area, it was influenced by German and Italian cultures, as well as Croatian and Slovenian renaissance aspirations. This trilateral influence was also reflected in the musical life. There were three cultural centres in the town: The *Ciscutti* theatre, mostly frequented by the Italian population; the meeting place of the Austrian Germans *Marine Casino*; and *Narodni dom* that attracted mostly Croatians and Slovenians. As well as some well known names such as Franz Lehar and Antonio Smareglia, numerous local musicians, whose names are nowadays almost completely unknown, also left an important impact in the biggest city of the Istrian peninsula at the turn of the 20th century. The most important among them were the composers Giulio Smareglia and Alfredo Martinz. Both studied in Vienna (at the same time as Stojanović and Krstić), and their works were adapted to the performers’ potential of the provincial environments where they worked. The works were mostly numerous anthems, marches, solemn songs, and various compositions of spiritual content. A particular place in their opuses was occupied by operettas and chamber (salon) compositions, based on the tradition of Romanticism.

Keywords: Pula, Giulio Smareglia, Alfredo Martinz, salon music, operetta

Sonja Cvetković

Reconsidering the Status of Petar Stojanović's Artistic Personality from a Historical Perspective in Central European and National Music Contexts

The composer, violinist and pedagogue Petar Stojanović (Budapest, 1877 – Belgrade, 1957), whose name was connected to different geographical, socio-political and cultural frameworks and contexts with different ethnic interpretations (Serb, Hungarian, Croat, Yugoslav), is connected by multiple threads to the region of Central Europe, including his biography, the stylistic and thematic features and genre of his creativity. His life and artistic activities were marked by critical events during years of profound crises and turmoil, which influenced and brought about dramatic changes in traditional social and artistic values: World War I, the collapse of the Austro-Hungarian Empire, the creation of the Yugoslav state (Stojanović moved to its capital Belgrade in 1924), World War II and another discontinuity which led to the creation of socialist Yugoslavia are some of the key historical events that coincided with the composer's life. The extensive and, in terms of genre, varied legacy of Petar Stojanović comprises works for the stage (operas, operettas, ballets), instrumental works (concertos, orchestral, chamber and piano music) and vocal music (solo songs, choirs). Both in a conceptual and a stylistic way, his music belongs to the traditional stream of European Modernism from the beginning of the 20th century, based on universalism, a belief in the lasting value of historical styles and the Late-Romantic expression to which the composer remained faithful throughout his life. Serbian music's historiography in the period after World War II mainly emphasised Petar Stojanović's international recognition as a composer and a violinist in Central European musical centres (Budapest and Vienna) and, in contrary, his isolated position in Serbian interwar music, conditioned by the deviation of his aesthetic cosmopolitanism from the norms of the national canon defined by Serbian music folklore. Considering the relationships between the dominant and subordinate/alternative cultures/styles/genres and categories of autonomy, adaptation and subordination, this paper examines the existing interpretations of the status of Petar Stojanović's artistic personality from the historical perspective of the Central European and national music contexts.

Keywords: Petar Stojanović, Middle Europe, Serbian music between World Wars, musical canon

Marijana Kokanović Marković

Vera Merkel-Tiefenthaler

Education and Artistic Activities of Petar Stojanović in Vienna (1896–1904)

After graduating from the Budapest Conservatory in 1896, where he studied violin with Jenő Hubay, Petar Stojanović continued his education at the Vienna Conservatory of Music and Performing Arts, established by the Society for Friends of Music,

and, at this particular institution, gained diplomas in violin (1896–1898), general composition (1899–1901) and dramatic composition (1902–1904). On the basis of the statistical reports from the Conservatory (*Statistische Berichte über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft für Musikfreunde: 1896–1904*), this paper analyses what studying at that prestigious institution was like; there is also discussion on Stojanović's education and methods of obtaining a scholarship, with special attention paid to the teachers who taught him and who had an evident influence on the young artist: Jakob Moritz Grün (violin), Robert Fuchs (general composition) and Richard Heuberger (dramatic composition). The paper also analyses Stojanović's first artistic steps into the musical milieu of Vienna, as a performer and a composer.

Keywords: Petar Stojanović, Vienna Conservatory of Music and Performing Arts, musical education

Vesna Peno

The Engagement of Petar Krstić as a Conductor in the Saint Sava Church in Vienna

In the existing musicological literature about the versatile musician Petar Krstić, it is often mentioned that he was a choir conductor in the Saint Sava church in Vienna. The conditions under which he assumed this duty, as well as the reasons why he resigned only a year and a half later, have not been considered so far. The talent and devotion of Petar Krstić, at that time a scholarship holder of the Ministry of Education of the Austro-Hungarian Monarchy, who studied composition at the Vienna Conservatory and, at the same time, attended classes at the Department of Musicology at the Faculty of Philosophy, certainly contributed to him being recognised as a valid candidate for the position of a conductor in the aforementioned church community. His Serbian origin, according to archival documents, appeared to be more important than his musical competence (especially if one bears in mind the fact that the function of conductor at Orthodox worship before Krstić was performed by a foreign Austrian musician, a certain Schubert). Reflecting on the role that the Serbian Orthodox Church in Vienna had in the affirmation of choral church music in the wider historical continuum, even at the beginning of the 20th century, this paper will discuss Petar Krstić's (unfulfilled) music mission among his Viennese compatriots. Also, the research should clarify whether the cause of complaints at the expense of Krstić's work with church singers had an aesthetic or ideological background, and whether he, as a former Mokranjac disciple, took the "burden" of his teacher's fame, which was not always accepted without reservations among the Serbs in Vojvodina and Vienna. Eventually, it will be presented to what extent the members of the Main Committee of the church municipality in Vienna were, indeed, guided by an ecclesiastical and national interest, and whether the practical and financial motives were crucial in drafting a plan for the music education of Serbian church chanters and, therefore, also

in assessing the work of the young conductor aiming at improving liturgical music among the Serbian community in Vienna.

Keywords: Petar Krstić choir conductor, Saint Sava Church in Vienna, church chant, church chanters, Stevan Stojanović Mokranjac

Vera Merkel-Tiefenthaler

Marijana Kokanović Marković

The Reception of Petar Stojanović's Operettas in the Viennese Press: Socio-Cultural and Political Aspects

The premieres of Petar Stojanović's operettas *The girl from the Garrett* [*Liebchen am Dach*, 1917] and *The Duke of Reichstadt* [*Der Herzog von Reichstadt*, 1921] were covered extensively in the Viennese press (*Neue Freie Presse*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Neues Wiener Journal* etc.); judging by the number of reviews, they could have been favourably compared to the premieres of a state opera. Chronologically, Stojanović's operettas belong to the so-called Silver age of operetta (1901–1920), the main representative of which was a composer of Hungarian origin, Franz Lehár, whose works reflect a music equivocation that evokes the national fragmentation of the Danube monarchy. The author of the libretto in both operettas was Viktor Léon, who also wrote the libretto for Lehar's operetta *The Merry Widow* [*Die lustige Witwe*, 1905]. Both operettas were performed at The Carltheater in Vienna, which, second only to the Theater an der Wien, was considered a leading operetta theatre in the first and the second flowering period of operetta. At the time of the premieres of Stojanović's operettas, his name was not unknown in Viennese musical circles. The kind of reputation he enjoyed in Vienna as a composer, violinist and violin teacher was the starting point for many reviews of him, while his operettas provoked strong, often contradictory reactions. The paper analyses these two operettas, as a *mixtum compositum*, in the context of the socio-cultural and political milieu of Vienna, at the time of their first performances.

Key words: Petar Stojanović, operettas, premiere, the Viennese press, reception

Sofija Jovanović

Petar Stojanović's Cooperation with Czech Violinists

During his stay in Vienna, Petar Stojanović was in touch with highly respected musicians. As proof of this stands his acquaintance and cooperation with two of the most renowned Czech violinists, František Ondříček (1857–1922) and Jan Kubelík (1880–1940). Even though they pertain to different generations, both of them enjoyed a great reputation during their lifetime. Both of them also left a big mark on the history of violin interpretation and the approach to performing, through which they mana-

ged to justify the good name of the Czech violin school. As a member of Ondříček's string quartet, Stojanović had a great opportunity to improve his playing technique. While his cooperation with Ondříček was mainly in the field of performing and pedagogical activities, in his relationship with Jan Kubelík he had the opportunity to express himself as a composer.

The aim of this paper is to fill in some gaps in the knowledge of Stojanović's performing and creative work in the context of his cooperation with Czech musicians. Consequently, this paper focuses on the activities of the Ondříček quartet and the perception of Stojanović's Concert for violin and orchestra No. 2, which was premiered in Prague by Jan Kubelík. As reliable sources, various critics in daily newspapers and other periodical press have been used.

Keywords: Czech violinists, Prague violin school, František Ondříček, Jan Kubelík, Ondříček Quartet

Sunčana Bašić

Musical Contributions of Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički to the Repertoire of the Croatian National Theatre in Osijek Since its Inception in 1907 Until World War II

The paper presents a chronological list of the musical contributions of Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički to the repertoire of the Croatian National Theatre in Osijek since its foundation in 1907 to the Second World War. The list was formed on the basis of the Repertoire of Croatian Theatres and archival research in the Croatian State Archives in Osijek, the Archives of the Croatian National Theatre in Osijek, the newspaper collection in the Library of the Slavonia Museum in Osijek and the digital collections of the University Library in Split. The musical contributions of the three Serbian composers to the repertoire of the Theatre included Binički's opera *Na uranku* (1908), Stojanović's operetta *Ljubav na tavanu* (1918), Krstić's stage music for *Koštana* (1918, 1921, 1934, 1935) by Borisav Stanković, and Binički's stage music for the comedy *Put oko sveta* (1922, 1926, 1927, 1932, 1939) by Branislav Nušić. Concert contributions consist of two concerts of the King's Guard directed by Binički (1919), and Stojanović's concert in which he performed as a violinist and composer (1923). The presence of the three composers is evident from the first (1907–1908) to the 32nd season (1938–1939). The paper presents information about the conductors, directors and other performers, as well as the reception of the performed works and performances based on announcements, criticisms and reviews in the daily press, which had been changing due to socio-political influences in the Austro-Hungarian Monarchy and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes.

Keywords: Petar Stojanović, Petar Krstić, Stanislav Binički, Osijek, Croatian National Theatre in Osijek

Lana Šehović Paćuka

**Guest Serbian Artists on the Sarajevo Concert Podium:
The Case of Stanislav Binički and Petar Stojanović**

The concert life of the capital of Bosnia and Herzegovina during the first half of the 20th century went through a series of transformations that led to the creation of the first professional music institutions. Aside from local artists who began to establish themselves on the Sarajevo music scene after the Austro-Hungarian period (1918), guest artists had a significant influence on the development of musical life, especially with regard to concerts. Particularly interesting were the guest performances of Serbian musicians who, since the Austro-Hungarian period (1878–1918), performed independently in Sarajevo, or in the framework of choral and cultural-artistic societies and theatre troupes. By visiting Sarajevo, mostly as a part of tours which included the countries of the region, Serbian artists built and nourished close relationships with Bosnian Serbs, while the rest of the Bosnian and Herzegovinian public watched them with curiosity and interest. Thus, during the Austro-Hungarian time, guest performances mostly included successful collaborations with choral and cultural-artistic societies, which were conditioned by socio-political circumstances, as well as by the lack of adequate performing forces. On the other hand, the interwar period was marked by a rapid flourishing of music institutions; hence, guest artists could finally achieve more serious collaborations with professional music institutions such as the National Theatre or the Sarajevo Philharmonic Orchestra.

It is interesting to note visits by two Serbian artists: Stanislav Binički and Petar Stojanović in the given context, which included a dramatic development of musical life of Sarajevo in the first half of the 20th century. While Binički, who led the King's Guard Orchestra in 1919 in Sarajevo, collaborated with Serbian cultural and artistic societies of that time; Stojanović's visit signalled the arrival of a new era of the rapid growth of music institutions such as the Sarajevo Philharmonic Orchestra, with whom Stojanović performed on several occasions. This paper is based on archival sources, articles from newspapers and other available literature. I show that Binički and Stojanović, each in their own way, found their place onto the Sarajevo concert podium, adapting their own affinities to its artistic background and developmental trends.

Keywords: Sarajevo, concert life, guest artists, Stanislav Binički, Petar Stojanović

Thomas Aigner

***Floribella* and *Triglav*. Music Manuscripts of Compositions
by Petar Stojanović in the Vienna City Library**

This paper give an account of two hitherto hardly known compositions by Petar Stojanović – the opera *Floribella* and the symphonic poem *Triglav*, which are kept in the Vienna City Library.

Floribella, Stojanović's second opera, is a tragic opera in two acts; the libretto was written by Matilde Schurz, based on Emma Haushofer-Merk's novel of the same title. The plot is situated in a Bavarian village at the end of the 19th century. The Vienna City Library holds a full score (first act only) and a piano reduction of the opera, both in the handwriting of several different copyists. From the composer's addresses given there it can be concluded that the said manuscripts were produced in 1911/12. Plans to stage *Floribella* at the Wiener Volksoper (Peoples' Opera, Vienna) and to have it published by *Doblinger* in Vienna, for reasons unknown, came to nothing. Thus, the opera has remained unperformed and unpublished to the present day.

Triglav is a symphonic poem that was composed seemingly after Stojanović moved to Belgrade. The manuscript is preserved at the Vienna City Library — a full score written by an unknown hand denotes that the composition was intended as the fifth movement or a part of a larger cyclic work. No details are given as to the dates and circumstances of its genesis, its (intended) first performance or its publication.

Keywords: Petar Stojanović, opera *Floribella*, symphonic poem *Triglav*, Vienna City Library, musical manuscripts

Sanda Dodik

Gordana Grujić

Symphonic Poem *Sava* by Petar Stojanović – Analytical Review

The Serbian composer Petar Stojanović (1877–1957), born in Budapest, has not received sufficient public attention and recognition, despite the fact that he gained worldwide fame in his lifetime. Very few of his compositions have been published or performed during the past decades, and he has rarely been written about. From the few musicological articles that deal with the composer's biography and list of his compositions, we can see that the oeuvre of Petar Stojanović encompasses almost all genres, with a slightly greater emphasis on instrumental, concert music.

Petar Stojanović composed programme music as well, of which the most notable is his symphonic poem *Sava*, written during his Belgrade period (1925–1957). The full title of the poem is *The Sava — The River of United Yugoslavs* Op. 41 (1934) and reflects his patriotic commitment to the Yugoslav nation. The work was premiered in 1935 by the Belgrade Philharmonic under the direction of the composer himself. On that occasion, the symphonic poem *Sava* was given an award by the *Cvijeta Zuzorić* Art Friends Society.

The composer found inspiration for this poem in *Vltava* by Bedřich Smetana; Stojanović depicted the power of the river from its source at the foot of Mount Triglav and the variety of climates it runs through (the countries of the former Yugoslavia: Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and Serbia), until its confluence with the Danube. The content of the composition is poured into a classical music form but with the lush and rich harmony of Late Romanticism.

The aim of this paper is to offer a short analytical review, and also to highlight the work of this insufficiently known composer.

Keywords: Petar Stojanović, *Sava*, symphonic poem, programme music, musical analysis

Srđan Teparić

**Concert for Violin and Orchestra No. 2 in G Major
by Petar Stojanović – Integration of Serbian Music
into Stylistic Canons of European Late Romanticism**

The stylistic strategies used by Petar Stojanović in the Concert for Violin and Orchestra No. 2 in G major, from 1916, do not diverge much from the conventional understanding of the era of Romanticism. As such, this work is paradigmatic for his entire oeuvre. With regard to a closer definition of the role of this composer in the history of Serbian music, the paper also mentions the thesis of the anticipated plagiarism of Pierre Bayard. He defined the phenomenon as “hidden inspiration by work of some later writer”. Starting from the criteria of similarity and concealment between imagined anticipated plagiarisms of the so-called “great” Romantic concerts and the analysed concert, it was concluded that this kind of work points to the modern European mainstream, which is common for the time when, on the other hand, there simultaneously existed important avant-garde musical movements as well. Considering the fact that Stojanović grew up in big music centres such as Budapest or Vienna, the fact that Serbian music has such a figure is quite logical. Although Romanticism in Serbian music appeared in various forms of its expression, Petar Stojanović’s work seems to have been largely anticipated by his predecessors (such as Johannes Brahms for example) and in this sense, his position in the history of Serbian music is unique.

Keywords: romanticism, stylistic analysis, anticipated plagiarism

Igor Radeta

**The Phenomenon of Adaptation in the Poetics
of Petar Stojanović: The Example of Sonatina for Oboe
and Harp and the Second Sonata for Violin and Piano Op. 95**

The complexity and ambiguity of a composer’s creativity often, as the sine qua non, reflect on the problem of translating musical ideas, concepts, visions, programmes etc. into a material form. To follow the translation process as a creative force means at the same time to reveal a path of constructing a musical discourse. The richness and diverse genres of the work of Petar Stojanović reveal to us the principle of musical adaptation as an important poetic tool of the author. Variants of the “same” work pose numerous questions related to the creative impetus, performative needs, ideological contexts, as well as aesthetic postulates and musical, “absolute” skills of Stojanović. By comparing two selected compositions belonging to one opus, I will attempt to highli-

ght the special features of the “two sides of the coin”, without neglecting the aspects of arrangement, but emphasising the content transformation of the music material, adapting the formal and shaping the structure of the music stream, transforming the acoustic and harmonic invoice setting, changing the soundness of the auditory idea, the development of the sonata principle in the light of the specificity of the instrumental composition, the relationship between the primary and secondary voice of the musical part, and the relationship between the different roles of the actors in the two versions of the composition (oboe – violin, harp – piano) etc. The analytical method points us not only to the differences and similarities between the two scores with the same musical idea, but also enables us to see changes in the methods of the manifestation of sound thinking, finally embodied in the Second Sonata for violin and piano Op. 95.

Keywords: Petar Stojanović, Second Sonata for Violin and Piano op. 95, Sonatina for Oboe and Harp op. 95, adaptation, arrangement, musical analysis

Nataša Marjanović

Composer Petar Krstić and the Tradition of the Serbian Church Chant

In this paper the contribution of Petar Krstić to the field of Serbian church music is discussed, with the main goal to show the different contexts of the composer's activities in this field and various cultural and musical relationships which arose from his professional contacts. Our research was based on archive documents – parts of the legacy of composer Petar Krstić and the legacy of the excellent chanter and melographer Lazar Lera.

The Divine Liturgy of Saint John Chrysostom (1902) is analysed, particularly considering the censorship letter by Stepan Smolensky, the director of the Synod Choir in Moscow who proclaimed Krstić's work suitable for publishing by Jurgenson in Moscow. Also in the focus of the research are *Two Songs in Honour of St. Sava*, written on the occasion of the 700 years of St. Sava celebration, published in *Ćirilometodski Vjesnik*, in Zagreb (1938). In those pieces, the composer elaborated a rich and melismatic variant of a “great” chant, notated by Lazar Lera,

The results of our research bring to light Krstić's contribution to the field of Serbian church music, considering the compositional and chanting practice of his time, his relationship with the work of famous melographers of Serbian church chant and also the theoretical approach to particular phenomena related to this issue. Krstić's work is discussed in the contexts of Russian-Serbian relations, of Viennese contacts and his contribution to the cultural and musical life of the Serbian diaspora in America.

Keywords: Serbian church chant, Stepan Smolensky, Lazar Lera, great chant, Russian-Serbian relations

Biljana Milanović

Activities of Petar Krstić and Stanislav Binički in the Association of Serbian Musicians

The Association of Serbian Musicians is rarely mentioned in printed sources. There is little data available on this institution. An insight into the archival documentation kept in an unregistered fond of the South-Slave Choral Union at the Historical Archive of Belgrade, confirms that the Association really worked only briefly and that it could not have had a significant impact on musical culture. However, its historical importance is undeniable, as it represented the first attempt at a professional association of musicians in Serbia. Founded in 1907, the Association endeavoured to fight for the improvement of the status of music in relation to other artistic and intellectual areas of Serbian culture. This organisation was supposed to become a unique institution that would accelerate professional networking of musicians and affect an improvement in their work and social status. The Association was also an important example of the emerging musical elite that was grouped around Stevan Stojanović Mokranjac and the Serbian Musical School. As Petar Krstić and Stanislav Binički were among the main members of the Association, my text provides an insight into their activities attached to this organisation, connecting them to their other roles in the musical culture of Belgrade at the beginning of the 20th century.

Keywords: Petar Krstić, Stanislav Binički, Association of Serbian Musicians, Association of Yugoslav Musicians, musical elite, National Theatre, Opera

Ivana Vesić

Dragan Teodosić

Petar Krstić and the Struggle for Emancipation of Yugoslav Musicians and Musical Life in the Interwar Period

Petar Krstić, one of the most versatile personalities among Yugoslav musicians in the interwar period (1918–1941), made significant efforts in solving their social and economic problems and, in parallel, for bringing artistic music closer to the wider public. His efforts reflected the influence of liberal ideas and the assumption that cultural development can be achieved not only through cultural production, but also through the creation of an appropriate network of institutions and legislation, the spreading of awareness in the public of the music profession and professional organisations, thorough work on music education of the masses etc. Krstić's emancipatory tendencies came to fruition throughout the entire period of his activity in the musical life of Serbia and Yugoslavia. However, his achievements in the interwar period are of special importance. This was reflected both in the field of amateur music production and in the field of the professional organising of musicians and artists, as well as in the legislative regulation of different spheres of cultural and musical production. In the

context of musical amateurism, his work on the foundation of orchestral ensembles during the 1920s and the tendency to present artistic music to a wider audience was of great significance. Although information on this segment of Krstić's activities is scarce, a few sources and reviews suggest that he understood the problems faced by the majority of the musically non-educated audiences in dealing with more complex musical content and that he sought to bridge 'a cultural gap' by choosing the proper repertoire. With his flexible approach to the masses he stood out among his contemporaries. It was also characteristic of his activities in the music and artistic associations. In this respect, Krstić's undertakings in the Association of Musicians in the Kingdom of SCS / Yugoslavia, of which he was President and Honorary President for many years, deserve attention. His aversion to any kind of parochialism – national, cultural, professional and personal – was reflected in his views on the relationship between educated and illiterate musicians, on the settlement of the headquarters of the Association of Musicians, and, finally, organisational unity. The struggle for the advancement of not only the position of musicians but also of general musical conditions led by Krstić was also carried out through his work on introducing and improving legislation in the fields of artistic and radio production, protection of intellectual property, and the reforming of musical education as a member of numerous committees of the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia. Bearing in mind the range of Krstić's activities, we pointed to the pioneering importance of his initiatives in interwar Yugoslavia concerning musicians as a social group and the diverse aspects of musical life. The results we present come from an investigation of the Legacy of Petar Krstić (Archives of the Musicological Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts), certain fonds of the Archives of Yugoslavia and the Historical Archive of Belgrade, as well as the interwar Yugoslav press and periodicals.

Keywords: Petar Krstić, musical amateurism, cultivation of music taste, Association of Musicians in the Kingdom of SCS / Yugoslavia, legislation

Gordana Krajačić

Stanislav Binički and Military Music

Stanislav Binički's activities in the field of military music spanned over two decades, from his graduation in Munich in 1899 until 1920. His immersion in the military actually started with his birth, as his father was an engineering lieutenant. In addition, Binički studied violin and flute with the military music teacher Pavle Gajić. In 1897, he received a military scholarship from the Ministry of Defence. Upon graduation, he returned to Serbia and was appointed a military orchestra conductor and an advisor.

He organised numerous concerts that were widely referenced in the media of that time. The highlight was the first performance of Beethoven's Ninth Symphony, in Belgrade, in 1910. He wrote the first Serbian opera *At Dawn* and participated in founding the first Music Schools – presently *Mokranjac* (1899) and *Stanković* (1911)

schools. As the Belgrade Military Orchestra ceased its operation in 1904, Binički founded the King's Guard Orchestra which later evolved into other orchestras.

He was Professor of Music at the Military Academy from 1908 until the First Balkan War. During the Great War, inspired by victories of the Serbian army at the Battle of Cer, he composed *March on the Drina* that became popular around the world. Touring France in 1916, Binički and the King's Guard Orchestra triumphed, as was noted in the Parisian press of the day. In 1918/19, he organised a six-month tour of this orchestra visiting many towns in Croatia, Slovenia, Bosnia and Herzegovina and Dalmatia.

In 1920, Binički left military service and in 1924, at the peak of his career, he retired. He died in 1942 during World War II. He left an unforgettable legacy of a great artist, creator, pedagogue, music interpreter and organiser.

Keywords: Stanislav Binički, military music, Belgrade Military Orchestra, King's Guard Orchestra, concerts

Maja Vasiljević

Stanislav Binički (1872–1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the Homeland

At the height of political, military and diplomatic missions in the Great War, musicians from the Kingdom of Serbia and all participating countries successfully fought their battles in order to respond to the needs of the changed context. Among several interesting activities of musicians from the Kingdom of Serbia, for this paper, I selected the activities of the one of the most prominent music personalities of Serbian musical life, Stanislav Binički. He carried out numerous activities from the very beginning of the war, especially as the conductor of the King's Guard Orchestra (KGO) and the person in charge of all military music units of the Serbian Army, but also as a composer. As the KGO was devoted to the official presentation of Serbian culture abroad, in this text I especially focused on their French tour in September 1916 and many successful concerts in Thessaloniki with many expatriated musicians from Serbia as soloists. I address Binički's military music activities included his compositional and organising efforts on two functional levels: 1) the preservation of national identity, and 2) the establishment of cultural relations with allied countries. Lastly, this presentation is a result of years of archival research in many institutions, from the Military Archive of Serbia to The National Library and, as such, is a continuation of my previously published papers.

Keywords: Great War, King's Guard Orchestra, Stanislav Binički, military bands, Kingdom of Serbia, Greece, France, Thessaloniki

Marijana Dujović

The Activities of Stanislav Binički in the Opera of the National Theatre in Belgrade

The development of the Opera as part of the National Theatre in Belgrade can be traced back to the period before the Opera became a separate sector of the Theatre. After the World War I, the National Theatre reopened on January 1920. During the same theatre season, along with the Drama, the Opera became a separate sector, and in 1923 the Ballet was founded as well. Stanislav Binički, who at that time was a famous and acclaimed musician in the capital of Serbia, was the main person in the foundation and the first principal of the Opera. Binički worked as the principal for four seasons: a period that can be regarded as the peak of his career. Just a few years after the end of the war, Binički worked in very difficult conditions in the Opera and encountered numerous difficulties as the principal. Aside from these duties, he also worked as both conductor and translator of operatic librettos. In this paper the focus is on Binički's activities in the Opera of the National Theatre in Belgrade in the period 1920–1924, offering an insight into the repertoire of the Opera and pointing to its reception in the press.

Keywords: Stanislav Binički, National Theatre, Opera, repertoire.

Аутори

Лубомир Спурни (spurny@phil.muni.cz) дипломирао је виолину на Конзерваторијуму у Кромјержижу, у класи П. Ј. Вејвановског, те музикологију и естетику на Масариковом универзитету у Брну (1993), где је студирао музичку теорију и 1997. године одбранио докторат (наслов докторске тезе: *Шта је шенкеровска анализа? Покушај теорије форме*). Деловао је као уредник часописа *Opus Musicum* (1992–1995). Био је виши предавач и доцент на Одељењу за музику Универзитета Палацког у Оломоуцу (1993–2004), а од 2015. године ради као редовни професор на Институту за музикологију Масариковог универзитета у Брну. У својим истраживањима фокусира се на музичку теорију и естетику прве половине 20. века. Објавио је књиге: *Heinrich Schenker - dávný neznámý* (2000), *Alois Hába: A Catalogue of the Music and Writings* (2010), *Heinrich Schenker (1868–1935): kapitoly z hudební teorie a analýzy* (2012), *Alois Hába (1893–1973): mezi tradicí a inovací* (2014).

Иван Муди (ivanmoody@gmail.com) студирао је музику и теологију на универзитетима у Лондону, Јоенсуу и Јорку (где је одбранио и докторат). Композицију је студирао код Брајана Дениса, сер Џона Тавернера и Вилијама Брукса. Његова музика извођена је и емитована широм света. Као музиколог држи предавања и објављује радове о музици Иберијског полуострва, Русије и Балкана, о савременој духовној музици и о музици и теологији. Уредник је часописа *Journal of the International Society for Orthodox Church Music* и ко-уредник часописа *Revista Portuguesa de Musicologia*. Године 2014. објавио је књигу *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*. Ради као истраживач Центра за студије социологије и музичке естетике (CESEM) Новог универзитета у Лисабону. Председник је Међународног друштва за православну црквену музику.

Lada Duraković (ldurakov@unipu.hr) rođena 1968, izvanredna je profesorica, zaposlena na Muzičkoj akademiji Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli. Doktorirala je na Odsjeku za povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (2007). Područje njezina znanstvenog interesa jest suodnos ideologije i glazbe u 20. stoljeću. Autorica je brojnih znanstvenih članaka te dviju knjiga: *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature 1926.–1943.* (Zagreb 2003.) i *Ideologija i glazbeni život: Pula 1945.–1966.* (Zagreb 2011.). Koautorica je (uz Sabinu Vidulin) sveučilišnog udžbenika *Metodički aspekti obrade muzikoloških sadržaja – Mediji u nastavi glazbe* (Pula 2012.). Urednica je (uz Andreu Matoševića) znanstvene monografije *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike* (Pula–Zagreb 2013.).

Соња Цветковић (cvetkos@mts.rs) музиколог, дипломирала је и магистrirала (Европска традиција у камерним делима Петра Стојановића) на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. На истом одсеку је и докторирала 2010. године. Ванредни је професор на Факултету уметности у Нишу. Главно подручје њеног интересовања јесте национална историја музике 19. и 20. века. Учествовала је на музиколошким и музичкотеоријским скуповима у Београду, Бања Луци, Крагујевцу, Нишу и објавила више радова у научним часописима и зборницима. Члан је Музиколошког друштва Србије и Савета Међународног фестивала хорске духовне музике *Музички едикт* у Нишу.

Маријана Кокановић Марковић (marijanakokanovic@yahoo.com) ванредни је професор на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду. Учествовала је на конгресима у земљи и иностранству и објавила бројне студије на српском, немачком, енглеском и чешком језику, као и монографију *Друштвена улога салонске музике у живој и системској вредности српској ираћанства у XIX веку* (Београд 2014). *Истражује* историју музике 19. века у српским, балканским и европским оквирима, те посебно утицај средњоевропске музичке културе на Балкану. Сарађује на пројектима Академије уметности и Матице српске у Новом Саду и Музиколошког института САНУ у Београду, а сарађивала је на интернационалним пројектима Универзитета за музику и извођачке уметности у Бечу и Музиколошког института Универзитета у Лајпцигу.

Вера Меркел-Тифенталер (vasilat@hotmail.com) завршила је студије музикологије и славистике на Универзитету у Бечу. Од 2002. године бави се истраживањем српских и хрватских музичара, који су живели и радили у Бечу. Објављивала је радове у научним часописима и учествовала је на научним конференцијама. Сарађује на интернационалним пројектима, као што је пројекат о Диани Будисављевић (документарни филм РТС), а сарађивала је и на пројекту о Петру Стојановићу (*Знаменији Срби из Будима и Пешиће / Hires pest-budai szerbek*, 2002–2005). Од 2003. године објавила је бројне преводе за Музички информативни центар Загреб, Концертну дирекцију Загреб, Hollitzer Wissenschaftsverlag Wien, Gudrun Schröder Verlag Leipzig итд.

Весна Пено (sara.kasiana@gmail.com) музиколог, виши научни сарадник у Музиколошком институту САНУ. Аутор је четири књиге: *Викенџије Хиландарац. Из хиландарске ђојачке ризнице, с комџакџи диском* (2003), *Православно ђојање на Балкану на ђримџерима ђрчке и срџбске ђтрадиџије. Између Исџока и Зайада, еклицсиолоџије и идеолоџије* (2016), *Између умеџности и живоџа. О музичким удружењима у Краљевини СХС и преко деведест научних студија и приказа*. Основала је женски хор *Светџа Касијана* посвећен проучавању и извођењу хиландарских музичких неумских рукописа. Истраживачка интересовања усмерена су на православну црквену музику, византијску и поствизантијску нотацију и теорију, новије појачке традиџије на Балкану, музичку историографију, везе музичке уметности и књижевности, као и на место музичке уметности у српском друштву и култури XIX и прве половине XX века.

Софија Јовановић (colovic.sofija@gmail.com) студенткиња је докторских студија музикологије на Масариковом универзитету у Брну. У својим завршним радовима на основним и мастер студијама усмерила се на проучавање музичког живота Брна у другој половини 20. века, првествено на живот и дело композитора Франџшека Грегора Емерта [František Gregor Emmert]. Тренутно се бави истраживањем српских композитора и извођача, који су се школовали, живели и радили у Прагу.

Sunčana Bašić (suncana.basic@gmail.com) завршила је студиј музикологије на Факултету музичке уметности у Београду 1997. године. Ради у Глазбеној школи *Franjo Kuhač* у Осијеку као наставник музиколошких предмета. Studentica је Послједипломског интердисциплинарног свеуџилишног студија Куптурологије Свеуџилишта Јосипа Јурја Строссмayerа у Осијеку. У насловном званју асистента ради и као ванјски сарадник на Умјетничкој академији у Осијеку. Судјеловала је на више знанствених и знанствено-стручних скупова о хрватској глазбеној баџтини. Објавила је низ стручних и знанствених радова. Уз наставничку дјелатност, континуирано се бави глазбеном критиком објављујуџи у дневним новинама *Glas Slavonije* те у интернетском листу *Klasika.hr* Удружења умјетничких критиџара. Члан је Хрватског музиколошког друштва, Културног клуба и Удруге хрватских средношколских равнатеља.

Lana Šehović Paćuka (lana_sehovic@yahoo.com) одбранила је докторску дисертацију под називом *Музички живот у Сарајеву у периоду Аустро-Угарске управе* 2014. године. Од 2015. дјелује у својству доцента за област Музикологија при Музичкој академији у Сарајеву. Године 2014. именована је за главну и одговорну уредницу *Часописа* за музичку културу *Музика*, јединог индексираног музиколошког часописа у БиХ. Научне радове излагала је на симпозијима у организацији Музиколошког друштва FBiH, IMS-a (International Musicological Society) и ICTM-a (International Council for Traditional Music) у БиХ, Хрватској, Србији, Словенији, Аустрији и Мађарској.

Томас Ајгнер (thomas.aigner@wien.gv.at) рођен је 1958. године у Бечу. Завршио је студије музикологије и докторирао на Универзитету у Бечу, а стекао је и звање магистра на интер-универзитетском програму библиотекарства и инфомационих студија. У периоду између 1985. и 2000. био је ангажован на Конзерваторијуму у Бечу (сада Конзерваторјум Универзитета у Бечу). Од 2000. руководио је Музичке збирке Библиотеке Града Беча, а од 2019. године и заменик директора Библиотеке. Поред тога, предаје на Институту за музикологију Универзитета у Бечу. Одржао је многа академска предавања и аутор је бројних публикација о музици 19. и 20. века.

Санда Додик (sanda.dodik@au.unibl.org) започела је основне студије, смјер Опште музичке педагогије, у Сарајеву, дипломирала је у Подгорици (1994), а магистрирала је на Факултету музичке уметности у Београду из области хармоније са хармонском анализом, на тему *Хармонске особености словенске музике XIX вијека* (2004). Докторску дисертацију под називом *Веза архаичној и савременој звуку у циклусу „Музика октоиха“ Љубице Марић* одбранила је 2013. године на Академији умјетности у Бањој Луци. Учествовала је на великом броју научних скупова и објавила је низ радова из области музичке теорије. Запослена је као ванредни професор на Катедри за музичку теорију на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци.

Гордана Грујић (gordana.grujic@au.unibl.org) дипломирала је на Академији умјетности на одсјеку за Општу музичку педагогију у Бањој Луци 2007. године и као студент генерације добила Златну плакету Универзитета у Бањој Луци. Године 2013. одбранила је магистарску тезу из области музичке теорије, на тему *Музичка синтакса у клавирским њријима раној романтизму*. Од 2009. године ради као асистент на Академији умјетности у Бањој Луци, на предметима Музички облици, Анализа музичког дјела и Вокална литература. Објављује радове из музичке теорије и анализе. Учествовала је на научним скуповима у Бањој Луци, Сарајеву, Нишу и Осијеку. Студент је докторских студија на смјеру за Музичку теорију и педагогију (Музички облици и стилови) на Музичкој академији у Сарајеву.

Срђан Тепарић (teparic@gmail.com) доцент је на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду. На истом Факултету докторирао је 2016. године. Музичка семантика, семиотика и херменеутика основне су области његових научноистраживачких интересовања, истакнутих и у докторској дисертацији под насловом *Ресемантизација њоналности у њрвој њоловини 20. века*. Члан је Удружења композитора Србије и Музиколошког друштва Србије.

Игор Радета (igorradeta@gmail.com) рођен 1981, музиколог и библиотекар, запослен је у Библиотеци Факултета музичке уметности Универзитета у Београду. Докторирао је на Катедри за музикологију истог факултета, на тему клавирске музике Мориса Равела, под менторством Тијане Поповић Млађеновић. Излагао је на научним скуповима, симпозијумима и конгресима (Кантербери, Краков, Београд, Љубљана, Бања Лука, Нови Сад итд). Године 2011. објавио је књигу *Семииичка анализа нарајива у циклусу Gaspard de la Nuit Мориса Равела* (2011).

Наташа Марјановић (natasamarjanovic4@gmail.com) рођена 1984. године, ради као научни сарадник Музиколошког института САНУ. Завршила је студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду (2009). На Филолошком факултету Универзитета у Београду одбранила је докторску дисертацију на тему *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века* (2016). Учествоје у раду на припреми првог критичког издања Сабраних дела Корнелија Станковића. Сарадник је на пројектима Матице српске у Новом Саду. Објављивала је радове у научним часописима и тематским зборницима. Њена истраживања фокусирају се на српску музику XIX века, црквену музику и културалну и књижевну историју.

Биљана Милановић (milanovic2801@gmail.com) музиколог, магистрала је на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду и докторирала на Одељењу за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду. Ради као научни сарадник Музиколошког института САНУ. Њена научна интересовања укључују музику 19. и прве половине 20. века, коју настоји да интегрише у критичне студије културе и историје. Припремила је и уредила неколико научних публикација, објавила је једну књигу и написала више од 80 студија на српском, енглеском, француском, немачком и грчком језику, које су штампане у научним часописима, колективним монографијама и зборницима научних радова. Била је потпредседница Музиколошког друштва Србије (2012–2018). Једна је од оснивача и чланова уредништва часописа *Музиколоџија / Musicology* (од 2001), чланица је Одбора Одељења за сценске уметности и музику Матице Српске у Новом Саду.

Ивана Весић (distinto_diferente@yahoo.com) научни је сарадник у Музиколошком институту САНУ. Доктор је наука у области социологије. Објавила је велики број радова у научним часописима, зборницима и енциклопедијама и учествовала на научним скуповима у Србији и иностранству. Ивана је аутор књиге *Конструисање српске музичке традиције у периоду између сва свейска рајна* (Музиколошки институт САНУ, 2018), и ко-аутор књиге *Између уметности и живојта. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији* (Музиколошки институт САНУ, 2017). Ко-уредник је књиге о деловању Косте Манојловића (Музиколошки институт САНУ, 2017).

Драган Теодосић (draganteodosic@gmail.com) архивист је у Архиву Југославије и докторанд на Одељењу за историју Филозофског факултета у Београду на коме је завршио основне и мастер студије. Током 2012. године положио је стручни испит у Архиву Србије и стекао звање архивист. Од 2012. ради у Архиву Југославије где је био члан Одељења за сређивање и обраду архивске грађе у Архиву Југославије (2015–2018). У периоду од 2011–2017. радио је на сређивању и обради архивске грађе фондова и публиковању архивске грађе. Поред тога приредио је публикацију *Извештају Министарства иностраних послова за 1940–1941 годину* (Архив Југославије, 2015).

Гордана Крајачић (gordanakrajacic@yahoo.com) музиколог, била је професор историје музике у музичким школама *Славенски* (1969–1972) и *Стијанковић* (1976–2001). Активна је као музички критичар и музички писац. Током своје професионалне каријере одржала је низ стручних предавања, објављивала је музичке приказе и критике у новинама и часописима, учествовала је на музиколошким скуповима националног значаја и била је сарадник лексикографских издања. Објавила је бројне књиге међу којима су *Чаробна фрула Светомира Насијасијевића* (Врњачка Бања 1980), *„Стијанковић“ 1831–1981* (Београд 1981), *Војна музика и музичари 1831–1945* (Београд 2003), *Музички записи* (Београд 2011), *Музичке белешке* (Београд 2012). Добитница је неколико награда и признања за свој дугогодишњи рад.

Маја Васиљевић (maja.vasiljevic@f.bg.ac.rs) рођена 1980, музиколошкиња и социолошкиња, запослена је као истраживач на Филозофском факултету Универзитета у Београду, на Одељењу за историју. Од 2003. године деловала је као музички критичар и аутор емисија у Музичкој и Културној редакцији Радио Београда 2. Аутор је књиге *Филмска музика у СФРЈ: Између политике и естетике* из 2016. године. У свом раду спаја музикологију, социологију и љубав према архивском истраживању. Интересовање за „проблематичну музику“ одвело ју је до сада ка писању радова о музици у ратовима, протестима 1968, дипломатији у Хладном рату, затим ка музици изопштених и непризнатих, нпр. Јевреја и Чеха.

Маријана Дујовић (marijanadujovic@hotmail.com) музиколог, рођена 1989. године, делује као самостални истраживач. Област њеног интересовања односи се на историју српске музике. Основне и мастер студије музикологије завршила је на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду. Објавила је неколико музиколошких студија у домаћим и иностраним научним часописима и зборницима радова, као и књигу о Станиславу Биничком (Београд, 2017).

Contributors

Lubomír Spurný (spurny@phil.muni.cz) graduated in violin from the P. J. Vejvanovský Conservatory in Kroměříž, and in musicology and aesthetics from Masaryk University, in Brno, where he also completed his graduate studies in music theory and completed his PhD in 1997. From 1993–2004, he was a senior lecturer and Assistant Professor in the Palacký University Department of Music, in Olomouc. In 2015, he became a professor at the Department of Musicology, Masaryk University, in Brno. In his research he concentrates on music theory and aesthetics of the first half of the 20th century. His books include *Heinrich Schenker – the Old Unknown* (2000), *Alois Hába: A Catalogue of the Music and Writings* (2010), *Heinrich Schenker (1868–1935): On Music Theory and Analysis* (2012), *Alois Hába (1893–1973): Between Tradition and Innovation* (2014).

Ivan Moody (ivanmoody@gmail.com) studied music and theology at the Universities of London, Joensuu and York (where he took his PhD). He studied composition with Brian Dennis, Sir John Tavener and William Brooks. His music has been performed and broadcast all over the world. As a musicologist he has lectured and published widely on the music of the Iberian Peninsula, Russia and the Balkans, contemporary sacred music, and music and theology. He is the Editor of the *Journal of the International Society for Orthodox Church Music* and Co-Editor of the *Revista Portuguesa de Musicologia*. His book, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, was published in 2014. He is a researcher at CESEM-Universidade Nova, Lisbon, and Chairman of the International Society for Orthodox Church Music.

Lada Duraković (ldurakov@unipu.hr) born in 1968, is an associate professor at the Academy of Music, in Pula. She obtained her PhD at the University of Zagreb, Faculty of Philosophy (2007). Her scientific interest has been oriented toward the correlation of

ideology and music in the 20th century. She is the author of numerous scientific articles and two books: *The Musical Life in Pula Under the Fascist Regime, 1926–1943* (Zagreb 2003) and *Ideology and Musical Life – Pula’s Example From the Year 1945 to 1966* (Zagreb 2011); co-author (with Sabina Vidulin) of the book *Methodical Aspects of Musicological Contents: The Media in Music Teaching*, (Pula 2012); editor (with Andrea Matošević) of the monograph *Socialism on the Bench: Yugoslav Society Through the Lens of the New Post-Yugoslav Humanities* (Pula–Zagreb 2013).

Sonja Cvetković (cvetkos@mts.rs) musicologist, graduated and obtained her MPhil degree (thesis *European Tradition in Petar Stojanovic’s Chamber Music*) from the Department of Musicology, the Faculty of Music, in Belgrade. In 2010 she defended her PhD thesis at the same department. She works at the Faculty of Arts in Niš. Her main research area is national history of music of the 19th and the first half of the 20th century. She has participated in musicological conferences in Belgrade, Banja Luka, Kragujevac and Niš and her papers have been published in scientific journals and proceedings. She is a member of the Serbian Musicological Society and a member of the Artistic Council of the International Choir Festival *Music Edict*, Niš.

Marijana Kokanović Marković (marijanakokanovic@yahoo.com) Associate Professor at the Department of Musicology and Ethnomusicology at The Academy of Arts, University of Novi Sad. She has taken part in conferences in Serbia and abroad, and published many papers in Serbian, German, English and Czech. She has published a monograph *The Social Role of Salon Music in the Lives and System of Values of the Serbian Citizens in the 19th Century* (Belgrade, 2014). Her current research focuses on the history of music of the 19th century, in a Serbian, Balkan and European context and, in particular, the impact of Central European music culture in the Balkans in the 19th century. She regularly participates in projects carried out by the Academy of Arts (Novi Sad), Matica Srpska (Novi Sad), the Institute of Musicology SASA (Belgrade), and has collaborated on international projects by the University of Music and Performing Arts in Vienna and the Institute of Musicology, University of Leipzig.

Vera Merkel-Tiefenthaler (vasilat@hotmail.com) graduated from the University of Vienna (Musicology, Slavistics). Since 2002, she has been conducting research on musicians from Serbia and Croatia who lived and worked in Vienna. She has published articles in *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, *Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU*, *Journal of the Society for Slovene Studies* and has taken part in scientific conferences. She is currently involved in several international projects, such as the Diana Budisavljević Project (documentary by RTS), and she took part in a project on Petar Stojanović (*Famous Serbs from Buda and Pest, 2002–2005*). Since 2003, many of her translations have been published by the Music Information Center Zagreb, Zagreb Concert Management, Hollitzer Wissenschaftsverlag Wien, Gudrun Schröder Verlag Leipzig etc.

CONTRIBUTORS

Vesna Peno (sara.kasiana@gmail.com) musicologist, is a Senior Research Associate at the Institute of Musicology SASA. She is an author of four books (*Vikentije Hilandarac. Iz hilendarske pojačke riznice*, with CD, 2003; *Pravoslavno pojanje na Balkanu na primerima grčke i srpske tradicije. Između Istoka i Zapada, eklisiologije i ideologije*, 2016; *Između umetnosti i života. O muzičkim udruženjima u Kraljevini SHS*, 2017) and more than 90 scholarly studies and articles. She is a founder of the *Sveta Kasijana* [Saint Cassiana] female choir dedicated to the research and performance of Hilandar musical manuscripts in neumatic notation. Her research interests are focused on Orthodox Church music, Byzantine and Post-Byzantine notation and theory, recent chant traditions in the Balkans, musical historiography, musical art and literature connections, as well as the place of musical arts in Serbian culture and society of the 19th and the first half of the 20th century.

Sofija Jovanović (colovic.sofija@gmail.com) is a PhD student at the Department of Musicology of the Masaryk University, in Brno. During her bachelor and master studies she dealt mainly with the Brno music scene in the second half of the 20th century, particularly with the life and legacy of the composer František Gregor Emmert. Currently, she is researching Serbian composers and performers who studied, lived and worked in Prague.

Sunčana Bašić (suncana.basic@gmail.com) graduated in musicology at the Faculty of Music, in Belgrade, in 1997. She teaches at the Franjo Kuhač Music School in Osijek. She is a student of Postgraduate Interdisciplinary University Study of Culture, at the University of Josip Juraj Strossmayer, in Osijek. She works as an external associate with the nominal title of lecturer at the Academy of Arts in Osijek. She has participated in several conferences on Croatian musical heritage and published a series of papers in scholarly editions. She is also involved in music criticism by publishing in the daily newspaper *Glas Slavonije* and on the *Klasika.hr* web site of the Association of Art Critics. She is a member of the Croatian Musicological Society, the Cultural Club and the Association of Croatian Secondary School Principals.

Lana Šehović Pačuka (lana_sehovic@yahoo.com) received her PhD in 2014 with the thesis *Musical life in Sarajevo in the period of Austro-Hungarian rule*. In 2015, she was elected Assistant Professor at the Department of Musicology and Ethnomusicology of the Academy of Music. In 2014, she was appointed Editor-in-chief of the journal for music culture *Music*, the only musicological journal in Bosnia and Herzegovina. She has presented her scientific papers at symposiums organised by The Musicological Society of FBiH, The International Musicological Society and The International Council for Traditional Music in Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia, Slovenia, Austria and Hungary.

Thomas Aigner (thomas.aigner@wien.gv.at) was born in 1958, in Vienna. He completed studies in musicology (PhD) at the University of Vienna, and the inter-university programme for library and information studies (MSc). From 1985 to 2000, he performed various activities at the Conservatoire of the City of Vienna (now the Music and Arts University of the City of Vienna). Since 2000, he has been Head of the Music Collection of the Vienna City Library and since 2019, also the Library's Deputy Director. In addition, he has had teaching assignments at the Institute of Musicology of the University of Vienna. He has given numerous academic lectures and been published extensively on the music of the 19th and 20th centuries.

Sanda Dodik (sanda.dodik@au.unibl.org) started her bachelor studies at the Department of Music Theory and Pedagogy in Sarajevo and obtained her bachelor's degree in Podgorica, in 1994. In 2004, she defended her master's thesis in Harmony and Harmonic Analysis entitled *Harmonic Features of the 20th Century Slavic Music* at the Faculty of Music Arts in Belgrade. In June 2013, she defended her PhD thesis entitled *The Connection between Archaic and Modern Sound in the Cycle "The Music of Octoechos" by Ljubica Marić*, at the Academy of Arts in Banja Luka. She has participated in a number of scientific conferences and published many papers in the field of Music Theory. She works as an Associate Professor at the Department of Music Theory at the Academy of Arts of the University of Banja Luka.

Gordana Grujić (gordana.grujic@au.unibl.org) graduated in Music Theory and Pedagogy from the Academy of Arts in Banja Luka, in 2007 and received the Golden Plaque of the University of Banja Luka as the best student of the Academy. In 2013, she defended her master's thesis entitled *Musical Syntax in Piano Trios of Early Romantic Music* in Music Theory, under the supervision of Miloš Zatkalik. Since 2009, she has worked as an Assistant at the Academy of Arts in Banjaluka for the following courses: Musical Forms, Music Analysis and Vocal Literature. She has written and published in the areas of music theory and analysis and also participated in scientific conferences in Banja Luka, Sarajevo, Niš and Osijek. She is a PhD student at the Department of Music Theory Pedagogy (Musical Forms and Styles) at the Music Academy in Sarajevo.

Srđan Teparić (teparic@gmail.com) is an Assistant Professor at the Department of Music Theory at the Faculty of Music in Belgrade, where he also obtained his PhD in 2016. Semantics of music, semiotics and hermeneutics are all in the focus of his scientific research. These research interests peaked in his doctoral thesis *Resemantisation of tonality in the first half of the 20th century*. He is a member of the Composers Association of Serbia and the Serbian Musicological Society.

Igor Radeta (igorradata@gmail.com) PhD., born in 1981, is a musicologist and librarian, currently at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. He graduated

reading *Gaspard de la Nuit* and completed his doctoral thesis on Ravel's piano music under the mentorship of Tijana Popović Mladenović. Igor Radeta has participated at symposiums, congresses and scientific meetings (Canterbury, Kracow, Belgrade, Ljubljana, Banja Luka, Novi Sad, etc.). His book, *Semiotic Snalysis of a Narrative in the Cycle "Gaspar de la Nuit" by Maurice Ravel*, was published in 2011.

Nataša Marjanović (natasamarjanovic4@gmail.com) born in 1984, is a research associate at the Institute of Musicology SASA. She graduated in musicology from the Faculty of Music, in Belgrade (2009) and obtained her PhD from the Faculty of Philology, University of Belgrade, in 2016 (thesis *Music in Serbian Documentary Prose of the Second Half of the 19th Century*). She works on the project of publishing the Collected Works of Kornelije Stanković. She also works as an associate on the projects of Matica srpska, Novi Sad. Her papers have been published in national and international journals and she has edited books. Her research interests include Serbian music of the 19th century, church music, and cultural and literary history.

Biljana Milanović (milanovic2801@gmail.com) musicologist, obtained a MPhil in musicology from the Faculty of Music, University of Arts, in Belgrade, and a PhD at the Department for History of the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. She works as a Research Associate at the Institute of Musicology SASA. Her scholarly interests include 19th and the first half of 20th century music, which she tends to integrate into critical studies of culture and history. She has prepared and edited several scholarly publications, authored one book, and written more than 80 studies in Serbian, English, French, German and Greek, which were published in scholarly journals and edited books. She was vice president of the Musicological Society of Serbia (2012–2018). She is one of the founders and members of the editorial board of the journal *Muzikologija/ Musicology* (since 2001) and a member of the board of the Department of Stage Arts and Music of Matica Srpska in Novi Sad.

Ivana Vesić (distinto_diferente@yahoo.com) is a Research Associate at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Belgrade, Serbia). She has a PhD in Sociology. She has published numerous papers in peer-reviewed journals and edited books as well as scientific reviews and encyclopaedic articles, and participated in over a dozen scientific conferences in Serbia and abroad. Ivana is the author of the book *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u period između dva svetska rata* (Institute of Musicology SASA, 2018), and a co-author of the book *Između umetnosti i života. O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji* (Institute of Musicology SASA, 2017). She co-edited a book on Kosta P. Manojlović's work (Institute of Musicology SASA, 2017).

Dragan Teodosić (draganteodosic@gmail.com) is an archivist at the Archives of Yugoslavia and a PhD candidate at the Department of History of the Faculty of Philosophy, Uni-

versity of Belgrade, where he completed undergraduate and graduate studies. In 2012, Dragan passed a professional exam at the Archive of Serbia and obtained the title of archivist. He has worked at the Archives of Yugoslavia since 2012, where he became a member of the Department for Systematisation and Analysis of Archival Documents in 2015. From 2011 to 2017 he was engaged in the classification of archival material of individual collections and the publication of archival documents. He edited the book *Reports of the Ministry of Foreign Affairs (1940–1941)* (Archives of Yugoslavia, 2015).

Gordana Krajačić (gordanakrajacic@yahoo.com) musicologist, worked as a professor of music history in the music schools *Slavenski* (1969–1972) and *Stanković* (1976–2001). She is still active as a music critic and writer. During her professional career she has given numerous public lectures, written many reviews and critiques, participated in musicological conferences on a national level, and contributed to music lexicography. She has published many books: *Čarobna frula Svetomira Nastasijevića* [The Magic Flute of Svetomir Nastasijević], 1980; “*Stanković*” 1831–1981, 1981; *Vojna muzika i muzičari 1831–1945* [Military Music and Musicians 1831–1945], 2003; *Muzički zapisi* [Musical Records], 2011. She has received several awards and honours for her lifetime achievements.

Maja Vasiljević (maja.vasiljevic@f.bg.ac.rs) born in 1980, musicologist and sociologist, Research Fellow at the Faculty of Philosophy in the University of Belgrade, Department of History. As of 2003, active music critic and broadcaster at Radio Belgrade 2. In 2016 she published a book *Филмска музика у СФРЈ: Између поезије и политике* [Film Music in SFRY: Between Poetics and Politics]. In her papers, she combines musicology, sociology and her love of archival research. Her interest in “troubled music” has, so far, led her to writing on music in wars, protests in 1968, diplomacy in the Cold War, and then to music of the excluded and unrecognised, e.g. the Jews and Czechs.

Marijana Dujović (marijanadujovic@hotmail.com) musicologist, born in 1989, works as an independent researcher. Her interests encompass the Serbian history of music. She obtained BA and MA degrees in musicology at the Faculty of Music Arts, the University of Arts, in Belgrade. She has published several musicological studies in Serbian and foreign journals and collections of papers. She is the author of a book on Stanislav Binički (Belgrade 2017).

Портрети / Portraits



**ПЕТАР
СТОЈАНОВИЋ,**
фотографија
снимљена око
1922. године
(архива Елизабете
Застијера,
Беч) / **PETAR
STOJANOVIĆ,**
photo c. 1922
(archive of Elisabeth
Zastiera, Vienna)



ПЕТАР КРСТИЋ,
уље на платну
Уроша Предића
из 1925. године
(власништво
Музиколошког
института САНУ)
/ PETAR KRSTIĆ,
oil on canvas by
Uroš Predić from
1925 (property of
the Institute of
Musicology SASA)



**СТАНИСЛАВ
БИНИЧКИ,**
фотографија из
1924 године (Архив
Музиколошког
института
САНУ, Збирка
фотографија,
Ф 73) / STANISLAV
BINIČKI, photo
from 1924 (Archive
of the Institute of
Musicology SASA,
Collection of
photographs, F 73)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Петар С.(082)
78.071.1:929 Крстић П.(082)
78.071.1:929 Бинички С.(082)
785(497.11)“18/19”(082)

На маргинама музиколошког канона : композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког / уредник Биљана Милановић = On the margins of the musicological canon : the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički / editor Biljana Milanović. - Београд : Музиколошко друштво Србије : Музиколошки институт САНУ = Belgrade : Serbian Musicological Society : Institute of Musicology of the SASA, 2019 (Београд : Скрипта интернационал = Belgrade : Skripta International). - 378 стр. : илустр. ; 24 cm

Реч уреднице. - Радови на више језика. - Слике П. Стојановића, П. Крстића и С. Биничког. - Тираж 250. - Стр. 9-13: Реч уреднице / Биљана Милановић. - Аутори: стр. 367-372. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-80639-52-9

1. Милановић, Биљана, 1967- [уредник]
а) Стојановић, Петар (1877-1957) -- Зборници б) Крстић, Петар (1877-1957) --
Зборници в) Бинички, Станислав (1872-1942) -- Зборници

COBISS.SR-ID 281934092

