

DOI: 10.2298/MUZ1416047K

UDK: 786.2.083/.086(497.11)''18''

Рецепција српске салонске музике у XIX веку: из угла извођача, публике и музичке критике*

Маријана Кокановић Марковић¹
Академија уметности (Нови Сад)

Апстракт

У овој студији у фокусу пажње је рецепција српске салонске музике XIX века у контексту средњоевропског културног проседа. Салонске композиције тумачене су у интерактивном односу на релацији: музичко дело – извођач – публика – критика. Анализа музичког дела не трага више за естетским вредностима у музичкој фактури, већ за квалитетима и одликама које нека музика мора имати да би испунила своју сврху и функцију.

Кључне речи

салонска музика, извођачи, публика, критика, музичко тржиште

Историја салонске музике може се пратити кроз напет и динамичан однос између конзумената (извођачи и слушаоци) ове врсте музике и њених критичара.² У литератури из XIX века ова синтагма повезана је с низом комплементарних термина: „кућна музика” (Hausmusik), „салонска и друштвена музика” или „салонска и забавна музика”. Поред тога, у изворима из XIX века евидентна је веза између салонске музике и клавира, који се у оно време подразумевао и као саставни део салонског намештаја. Тако се, на пример, често истиче да је „код такозване салонске музике првенствено реч о забавној музици за клавир” (Reissmann 1887: 53, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 16). И у нашим изворима срећу се сличне одреднице. Роберт Толингер у *Гудалу* пише о „једностраности кућевне неге глазбе, која се налазила у искључивој нези самог гласовира” (Толингер 1886б: 130). Но, иако је клавир имао примат, у салонима се радо музицирало и на другим инструментима. Певане су и популарне арије из

*Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства, просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ marijanakokanovic@yahoo.com

² Салон као друштвена институција и музика у салону као друштвена пракса имали су дугу предисторију пре него што су се, тридесетих година XIX века, појавиле ознаке *musique de salon*, односно *Salonmusik*. Под овом синтагмом подразумева се врста музике, али и музичка пракса, која је тек почетком XX века нестала с историјске позорнице. О типологији салона, различитим дефиницијама и жанровским одређењима салонске музике, као и специфичним одликама у домаћој музичкој продукцији видети у Кокановић Марковић 2011.

опера и оперета, романсе, као и стилизоване грађанске и народне песме.

Чињеница је да се појам салонска музика изворно, дакле све до половине XIX века, односио на бравурозне комаде које су компоновали клавирски виртуози попут Фридриха Калкбренера (1785–1849, Friedrich Kalkbrenner), Франца Листа (1811–1886, Franz Liszt) или Сигисмунда Талберга (1812–1871, Sigismund Thalberg) за извођење на сопственим концертима. Међутим, у појмовним дефиницијама из друге половине столећа – у време када је виртуозитет као музичкоисторијски феномен полако „падао у заборав”, а виртуозно-салонски стил постао манир – термин салонска музика је све више добијао пејоративно значење. Када је овај појам добио негативну конотацију, аутори га више нису везивали за „ранију” виртуозну салонску музику, како би избегли замку да се музика „Шопена и Листа [...] деградира у бољу салонску музику” (Riemann 1901: 398). Хуго Риман је истицао да је велика грешка уврстити Ф. Шопена (F. Chopin) у салонске композиторе, јер се он с много више права може поставити као опозит овој врсти музике. Међутим, естетске дебате у музичкој литератури нису имале утицаја на љубитеље салонске музике.

Циљ анализе музичког дела у овој студији није био да се процени уметнички квалитет или неквалитет салонске музике, како би се одвојиле вредније од мање успешних композиција. Много је важније имати у виду да уметнички квалитет код ондашњих конзумената салонских композиција није имао одлучујућу улогу. Салонска музика је имала своје специфичне карактеристике, које су биле привлачне како слушаоцима, тако и извођачима. Ако знамо да је у XIX веку салонска музика широм Европе доживела праву експанзију на музичком тржишту, те да је објављивана из економских интереса, отвара се низ питања: који су квалитети били неопходни да би салонска композиција привукла публику, коју функцију је салонска музика требало да испуни да би имала добар пласман на музичком тржишту и како се то одражавало на фактуру дела? Питање је и може ли се наведена повезаност са „сврхом” конкретно доказати? Стога ће салонске композиције бити осветљене у интерактивном односу на релацији: музичко дело – извођачи – публика – музичка критика.

Из уџла извођача

Гледано из аспекта извођача, салонске композиције се могу поделити на технички једноставне и сложене, односно захтевне. Технички једноставна салонска дела музиколог А.

Балштет је, према чланку непознатог аутора у *Neue Zeitschrift für Musik*,³ означио као „храну за дилетанте нижег нивоа” или салонску музику „за леву руку”, а изразито виртуозне и пијанистички захтевне композиције као „виртуозну параду”, односно салонску музику „за десну руку” (*NZfM* LX: 155, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 258). Интересантно је да је на сличну поделу салонске музике 1886. године указао и Роберт Толингер у часопису *Гудало*, означавајући једноставна салонска дела као „банална”, а виртуозна као „хектично махнита”. Заједнички именитељ обема врстама је „дилетантство”. Толингер пише да „модерно глзботворство продукује много доброг и одабраног, али то добро и одабрано пребујава она злосретна продукција, којој је отац: просто дилетантство, а мати: баналност и хектичава махнитост” (Толингер 1886б: 128–129).

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

Наставници клавира нису благонаклоно гледали на ову појаву и жалили су се да родитељи не могу дочекати да њихово дете може нешто да одсвира. Херман Аберт (Hermann Abert), у чланку „Musikalischer Dilettantismus”, разочарано је закључио да „више не важи да музику треба волети, већ вежбати по сваку цену, како би другима могло да се демонстрира сопствено умеће” (*Neue Musik-Zeitung* XXII: 241, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 260). Ни наши музички писци нису заостајали за својим иностраним колегама. Драгутин Блажек је писао да је музика подређена „нижим сврхама”, истичући да родитељи у уметности више не траже средство за васпитање, већ да им је једини циљ „да дете толико научи свирати, да се може у присуству цењених гостију или рођака репродуцирати” (Блажек 1889: 221–222).

Техничка доступност и пријемчивост композиције читовали су се кроз четири елемента: хомофони слог, стереотипну

³ У даљем тексту *NZfM*.

пратњу засновану на фигурама које се понављају, једноставну хармонизацију и форму базирану на варијацијама и понављањима. Хомофони слог је карактеристична одлика већине салонских комада. Једноставност клавирске фактуре огледа се у прегледној и једноставној акордској пратњи, а у рецензијама се често критички указује баш на „тривијалну акордску пратњу” композиција. Хуго Риман је указао на два типа пратње у салонској музици (Riemann 1882: 798): *плесни* (басов тон и акорди, пример бр. 1) и *ноктурновски* (разломљени акорди у таласастом кретању, пример бр. 2).

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

У салонској музици пратња је истовремено била повезана с хармонијом, која се ограничавала на блиске тоналитете, у чему су критичари такође видели недостатак. Е. Ханслик (Eduard Hanslick) писао је о „маси лагане музичке белетристике за салонске потребе”, указујући да се ту нигде „кроз бољу хармонизацију, нову каденцу, финију модулацију не одступа од зацртане главне стазе” (Hanslick 1870: 33, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 266). Међутим, оно што је за критичаре и рецензенте било предмет подсмеха, за извођаче је представљало техничку поједностављеност *par excellence*. Једном навежбана фигурирана пратња, као и очекивана хармонизација, извођачу су омогућавале да брзо савлада не само одређену композицију, већ и многа друга дела сличне фактуре.

Када је реч о форми, један рецензент је у *Neue Zeitschrift für Musik* критички приметио да је код салонских композиција „највећим делом реч о преписаним понављањима” (*NZfM* XXII: 109, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 263). Велики број салонских комада има форму песме или ронда, што указује да се поред једног или више контрастирајућих одсека основни материјал увек понавља. Поред тога, бројне салонске композиције почивају на форми варијација на једну или више тема. То су пре свега виртуозне салонске варијације, фантазије и потпурији.

И у популарним обрадама народних и грађанских песама за глас и клавир, клавирска пратња је сведена: једноставне хомофоне фактуре, са „школским” хармонизацијама које остају у дијатонским оквирима. Песме најчешће имају строфичну форму, што значајно доприноси њиховој пријемчивости. Интересантно

је и да су француски издавачи музикалија од композитора романси, које су у то оно време биле веома популарне и радо извођене у салонима, захтевали краћа и једноставнија дела, са „сиромашном” клавирском пратњом и са „што је могуће мање модулација”.⁴ Тоналитет није био унапред одређен, али се очекивало да не прелази више од три предзнака (*NZfM* XVII: 113, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 33). Међутим, чини се да код наших композитора техничка поједностављеност није увек и само имала за циљ „доступност” музичким аматерима, а самим тим и бољи пласман на тржишту музикалија. Када је реч о обради народних песама, композитори су неретко сами указивали да су настојали да их сачувају у њиховој изворној варијанти.⁵ Корнелије Станковић у предговору своје збирке *Србске народне њесме* (1863) – која садржи народне песме обрађене за клавир, глас и клавир и мушки хор – истиче: „У овом послу главно ми је било да сачувам чисту мелодију народну, како сам чинио и у другим народним песмама, које сам до сада издао за певање и клавир” (Кокановић 2004: 18). Станковићеве песме за глас и клавир су строфичне, а неке имају и рефрен. Хармонски језик остаје у „класичним” тоналним оквирима: углавном користи акорде главних ступњева у основном положају или обртајима, доминантни септакорд и његове обртаје, док су везе споредних ступњева ређе заступљене (упореди Ђаковић 2007: 17–21; Кићукалић 1975: 35–43). Клавирска пратња је хомофона и једноставна, а у горњој деоници је удвојена мелодија гласа.

И Јован Пачу је у чланку *О нашој музици*, објављеном у чешком музичком листу *Hudbeni listy*, јасно показао тежњу да у својим композицијама буде што ближе „народној уметности”. Пачу не искључује могућност да хармонизације народних мелодија буду сложеније и разноврсније, али се пита да ли би у том случају оне задржале „своје природно својство”:

⁴ Француским романсама се у новије време, као музиколог-истраживач и као вокални извођач, посветила Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor). Поред радова о наведеној теми, објавила је 2011. године и компакт-диск код дискографске куће „Calliope/Indésens records”: *Romances Français 1785–1815*. Госпођа Нисефор је 2013. одржала предавање о француским романсама у Музиколошком институту САНУ.

⁵ Већ крајем четрдесетих година XIX века, и на српску публику посебан утисак остављале су мелодије народних песама и игара, „заоденутих у вештачко рухо”. Аранжиране за глас и клавир, клавир соло или неки други инструмент, чиниле су стандардни салонски репертоар. За добар пријем дела било је довољно да композиција садржи препознатљиву мелодију народне песме или игре, што је пружало могућност и аматерима да се „успешно” искажу као композитори и да своја дела пласирају на музичко тржиште. Детаљније видети у Кокановић Марковић 2011: 154–158.

„Не да се порећи, да се за напеве народне неби дала употребити разна хармонија, али је питање неби-ли песме при том изгубиле од свог природног својства, дакле управо то, што их чини песмама народним” (Блажек 1884: 601–604).

С друге стране, функција виртуозних салонских комада на први поглед била је у супротности с претходно описаним једноставним композицијама. У првом плану био је циљ да се достигне одређени степен извођачког умећа, како би се могло заблистати пред аудиторијумом. Композитори салонске музике често су посезали за карактеристичним виртуозним манирима и ефектним средствима као што су: тремоло, укрштање леве и десне руке, арпеђирани акорди, брзи пасажии, удвајање мелодије у октавама, терцама и секстама, репетирани тонови, октаве или акорди, дупли предудари и слично. Један од карактеристичних виртуозних манира односио се на украшавање мелодије трилерима. Брзина извођења трилера, на пример, такође је била у функцији демонстрирања виртуозитета извођача.

Неретко су већ на почетку дела излагане мелодије широког тонског обима, чиме се показивало да извођач, као виртуоз у правом смислу те речи, обухвата целу клавијатуру. Синхроно свирање обе руке у екстремним лагама омогућавало је да публика може и видети колико су удаљене руке извођача на клавијатури. Дакле, потврда одређеног нивоа владања инструментом могла се и објективно сагледати, односно чути (брзина свирања композиције, разне техничке бравуре) и видети (телесни покрети за време свирања, укрштање руку).

Међутим, виртуозни елементи нису се ограничавали само на фактуру, већ и на форму салонских комада. Већина салонских композиција имала је ефектни уводни и бравурозни завршни одсек, независно од основне форме. Помпезни увод имао је функцију скретања пажње слушалаца на композицију. Ако би у неким делима и изостао увод, композитори су се ретко одрицали виртуозног завршетка дела.

Карактеристичан пример представља почетак полке *Reflets du printemps*, ор. 6. Алојзије Славе Атанасијевић (пример бр. 3). Дело је отворено ефектним уводом, који се поново јавља у репризи одсека А. Већ на самом почетку испољавају се виртуозне амбиције композиторке: симултано свирање удвојених октава и акордских блокова у *ff* динамици, уз примену *sforzata*, као и виртуозно пасажно кретање (упореди Јеремић Молнар 2006: 190).

И у песмама за глас и клавир, композитори су радо посезали за ефектним клавирским завршетком композиције. Песма *Al' je ley ovaј sveй* Милеве Константиновић, на пример, завршава ефектном каденцом коју доноси клавир у темпу *Maestoso*.

Ако погледамо вероватно најпопуларнији салонски комад код нас у XIX веку, клавирске варијације на тему песме *Што се боре мисли моје* Корнелија Станковића, уочићемо низ карактеристика виртуозног манира. Пре свега, дело је писано у форми теме с варијацијама на популарну грађанску песму. Попут француских узора, садржи: увод, тему, пет виртуозних варијација и коду. Тема је изложена у уводу, чиме се слушаоцу већ на самом почетку дела открива шта га очекује у композицији.⁶ У варијацијама је евидентан „пораст динамичке температуре” идући према крају дела, уситњавањем нотних вредности и усложњавањем клавирске фактуре, која пред извођача поставља све сложеније техничке захтеве.

Тако, на пример, у првој варијацији Станковић доноси тему у акордима, који су ритмизовани у секстолама (пример бр. 4); у трећој варијацији могу се пратити три равни – мелодија у дисканту, која је украшена трилером, док је левој руци поверена пратња базирана на разломљеним акордима (пример бр. 4а). У петој варијацији мелодија је премештена у леву руку, док десна рука доноси шеснаестинске фигурације (пример бр. 4б).

За виртуозну салонску музику карактеристична је синтеза виртуозности и техничке пријемчивости. Упркос наведеним виртуозним елементима салонски комади су у већини случајева остајали доступни и аматерима, захваљујући пре свега: „природно повољним” (под прстима) пасажима у десној руци, понављању виртуозних „формула” у виду разломљених акорада, које су имале сличан универзални карактер попут фигура у пратњи. Лева рука, која увек свира у метру, обезбеђује подршку која свирачу омогућава да, и приликом на пример децимола, „не изгуби” такт. Олакшицу при извођењу код неких композиција омогућавао је и релативно умерен темпо, који је и код брзих пасажа угодан за свирање (нпр. *Andante* код анализираних дела С. Атанасијевић и К. Станковића).

Зашто је баш виртуозитет коришћен као средство друштвеног рангирања, на пример кћери из грађанских породица? Несумњив утицај имали су концертирајући виртуози који су тридесетих и четрдесетих година XIX века са светским успесима допринели порасту популарности клавирског музицирања, а уживали су и јавно дивљење (видети Einstein 1947: 202–204). Нешто касније, почевши од педесетих година XIX века, и Срби су имали могућност да „славе” своје „вештаке на гласовиру и гуслама”. У ондашњој штампи писано је о концертима „нашег

⁶ Већ тридесетих година XIX века, у делима француских салонских композитора, био је коришћен манир да се у уводу композиција наговести или изложи основни тематски материјал.

одабраног виртуоза” Корнелија Станковића, који се „не мора постигнети од других страних концерата” (Пејовић 1991: 254). Уметници су поздрављани овацијама и „овенчавани” венцима и цвећем, у прилогу чему говоре и написи у штампаним о концерту виолинисте Драгомира Кранчевића у Новом Саду:

„Ми би се од овог младог и даровитог Србина и са мањом вештином задовољили, али кад га чусмо, задовољство пређе у одушевљење и венци летише као киша на млађаног уметника” (Аноним 1862: 215).

Пијанисткиња Јованка Стојковић је и по тридесет пута излазила на подијум да се поклони одушевљеној публици, која ју је поздрављала овацијама и уручивала јој „венце, букете, посипала је штампаним поздравима”. После концерта испраћали су је с „лампоницама и букетицама, песмом и свирком”. Песници Јован Суботић и Лаза Костић су у њену част написали и песме.⁷ И хрватски критичари су хвалили пијанистичко умеће Стојковићеве. У *Народним новинама* (1872, бр. 97) Аугуст Шеноа је писао:

„Да је тако гђица Стојковићева и највећим потешкоћама, најсмелијим захтјевом, што си јих за гласовир можемо помислити, сасвим дорасла – сјетимо се, какви бијаху н. пр. њезини кроматични полети у октавах, какви њезини ђурлици (трилери), та једва си оку и уху свом вјерово” (Пејовић 1991: 258–260).

С друге стране, само су припадници дворске елите и богате грађанске породице себи могле да приуште да им у салону гостују прави виртуози и познати уметници. Тако је, на пример, у дому Јеврема Обреновића 1842. свирао Михаил Јаборски, познати виолиниста и директор Позоришног оркестра у Темишвару (П. П. 1842: 76). За време своје балканске турнеје 1847. Јохан Штраус син био је гост у дому Константина Поповића, градског благајника Новог Сада, а Анка Обреновић је у свом салону угостила Корнелија Станковића за време њиховог боравка у Београду у мају и јуну 1861. године (видети Кокановић Марковић 2011: 123, 144). У грађанским салонима „место виртуоза” припадало је госпођицама и њиховим гостима.

Одушевљавање виртуозима, као и њихово имитирање у грађанским салонима, имају заједнички корен у грађанском начину размишљања. Као што је такмичење познатих виртуоза

⁷ Лаза Костић је 1872. написао песму Јованци Стојковићевеј (прештампано у Л. Костић, Песме, прир. Владимир Отовић, *Сабрана дела Лазе Костића* у редакцији Младена Лесковца, Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 447 и 584). О пијанистичкој делатности Ј. Стојковић детаљније видети у Васић 2002: 51–62.

имало сврху да се публици прикаже ранг уметника, по истом механизму функционисала је и конкуренција породица у грађанском салону (Ballstaedt, Widmeier 1989: 280). Родитељи су желели да њихова деца музичким умећем засене децу њихових рођака и пријатеља. Управо зато је у настави клавира акценат био на што бржем техничком напредовању, што је музичку наставу неретко чинило мучном за децу. Роберт Толингер, у чланку „Махне у првој настави глазбе” указује на ове негативне тенденције у музичкој настави, као и на њихове последице.

„Данашња настава глазбе, не полази оним путем, који крајњој цели води. Сувише је лепа с’поља, а сувише шупљине унутри. Хитрина прстију је све, а душевна, права образовна страна наставе глазбе, или се са свим занемарује, или се само узгредно, маћински негује. [...] И махна је баш у томе, да прва настава глазбе суноврат тежи механизму, да пренагло ради на усавршавање технике (подвукла М. Кокановић Марковић), и да поред тога душевну страну глазбе или занемарује, или баш сасвим из вида испушта” (Толингер 1886в: 175).

Из угла публике

Гледано из угла публике, да би биле прихваћене салонске композиције су морале да задовоље два услова: да буду „лаке за рецепцију (апел на ухо)” и да „делује на друштво (апел на осећања)” (Ballstaedt, Widmeier 1989: 295). Било је важно да салонске композиције „не прекораче хоризонт разумевања присутних”, те да одговарају укусу оних који су их слушали. Поред тога, салонска музика је имала функцију да забави и релаксира госте салона. Стога су салонски комади углавном били кратки, што је омогућавало да се, смењивањем различитих дела, сачува пажња публике, али и да све присутне госпођице имају шансу да нешто одсвирају. Већина салонских комада не прелази обим од три до четири странице.

Форма салонских композиција „слушаоцима је гарантовала да неће бити већих изненађења”, која би могла бити „напорна” за рецепцију дела. У претходном одељку указано је да су салонски комади најчешће писани у форми песме, варијација или ронда. Основни тематски материјал често је понављан, а контрастирајући одсеци нису доносили снажније промене карактера и расположења. Приликом извођења ових дела, гости у салону су могли да разговарају, размењују погледе или маштају на основу илустративног наслова комада.

Хомофона фактура, прегледна периодичност и једноставна хармонизација, такође су доприносили лакшој рецепцији

дела код публике. Сви наведени елементи омогућавали су уживање без напора, које су гости салона управо и желели. Насупрот томе, критичари су у овој поједностављености видели знак „неуметничког и неорганског производа”. Роберт Толингер је указивао на тежњу композитора да се допадне публици, користећи опробана средства. Ове одлике препознао је у песмама за баритон или алт и клавир Антона Хочеваара, те их је као такве и препоручио извођачима „жедним” аплауза те публике.

„Глазботворац креће се одавно утрвеним путевима, и то оним путевима, који извесно воде допадању ‘велике’ публике. Јесу ли пак такви путеви уједно и путеви озбиљна уметника, то је јако сумњиво. Да уметнички темељно схватање, и глазбено наглашавање подлога, у глазботворењу, којем је највиша циљ само спољашњи ефекат, мора сасвим на празно остати, разуме се већ и само по себи; по томе нам је заман у гласовирској пратњи тражити, да буде органски део просте, сасвим подчињене пратње, које се крећу обичним, тривијалним и труцкавим облицима” (Толингер 1886а: 124).

Поред „слушне пријемчивости”, салонска музика је морала и деловати на слушаоце, односно „ганути госте и потакнути њихова осећања”. Салонски комади садрже све оне елементе, који су у популарним естетским схватањима онога времена били повезани с расположењем „лепог осећања”: арпеђа, терца и сексна сазвучја и примена педала (Ballstaedt, Widmeier 1989: 299–303). Значајна одлика „салонске подобности” читовала се у учесталој примени арпеђа и разломљених акорада свих врста. У првој варијацији на песму *Ти си рајски цвети* Марије Лујзе Тајчевић, мелодија је донесена у акордским арпеђима у десној руци (пример бр. 5), а композиција завршава арпеђираним акордима у обама рукама (пример бр. 5а).

Упадљива примена терци и сексти представља константу салонских дела, што се такође може видети на примеру друге варијације из композиције *Ти си рајски цвети* (пример бр. 5б). У дуету Даворина Јенка *За њобом срце жуди*, сопран и алт се готово током целе композиције крећу у паралелним терцама и секстама (пример бр. 6). Наведени елементи музичког израза, који се у салонској музици препознају *par excellence*, увек су били окарактерисани као *сенџименталност*, односно као недостатак, и то како код савременика тако и код потоњих генерација. Дакле, када је салонска музика била окарактерисана као сентиментална, то је значило негативну конотацију: неистинита, вештачка, афектирајућа, претерана, сањарска, самодопадљива, болешљива осећајност (упореди Riemann 1901: 313). Аналогно иностран-

ним критичким освртима на салонску музику, и код нас се срећу сличне карактеризације и опаске. Роберт Толингер пише о „болећивој сентименталности” и „болешљивој мазности” типичној за многобројне клавирске комаде с програмским насловима. О салонском репертоару пише као о „кужној рани на здравом телу” (Толингер 1886б: 126).

Међутим, све наведене карактеристике салонске музике, које имају негативну конотацију, тешко су музичкоаналитички применљиве (на пример: вештачка, болесна, неистинита осећајност). С једне стране, овакве карактеризације указују на дела без уметничких квалитета, а с друге стране су усмерене на „салонски свет” уопште. Песник Бранко Радичевић је, на пример, у једном писму оцу Нисисове валцере окарактерисао као „шмокланске” (Ђурић-Клајн 1956: 41).

Поред већ описаних музичких средстава, могу се наћи и друга, која више указују на одлику „сентиментално”, у смислу једног наглашено осећајног израза. Андреас Балштет издваја три елемента: задржице, карактеристично мелодијско кретање с интервалским скоком на почетку, иза чега доминира поступно кретање и хроматику (Ballstaedt, Widmeier 1989: 330–334). Наведени елементи музичког израза нису једини одговорни за сентиментални карактер композиција и они се у салонској литератури не морају увек јављати истовремено (упореди Keldany-Mohr 1977: 118).

За време извођења салонске музике, слушаоци су могли сањарити. Дневни снови су фиктивно испуњење жеља, а произилазе из дефицитарне ситуације у реалности, стога су представе дневних сањарења у контрастном односу према стварности (Ballstaedt, Widmeier 1989: 334–335). Задржица у музичком току задржава наступ хармонски конкретног акордског тона и најчешће неприпремљене задржице слободно воде ка кратком прекиду мелодијског тока, задржавају га или узрокују „нарушавање хармоније”. А. Балштет указује на сличност између задржице у музичком току и сањарења у стварности („покушај бега, избегававање стварности”). Задржица је музички увек дефинисана кроз неопходност сопственог разрешења. И као што је у музици правило да се одговарајући акордски, односно мелодијски тон појави након задржице, тако се и у стварности дневно сањарење разрешава повратком у стварност. Будући да је трајање напетости задржице „кратког даха”, продужава се уз помоћ понављања. Деловање задржице неретко је „оснажено” аугментацијом или акцентирањем задржичног тона.

И друге карактеристике сентименталног тона могу се интерпретирати на сличан начин. Хроматски промењени тонови

у музичком смислу представљају „мини заобилазнице”, које пружају осећај „неухватљивости”, односно краћег „скретања” с одређеног мелодијског тока (пример бр. 7).

Облигатни интервалски скок на почетку мелодије делује као емфатични залет, као гест „искока” из свакодневице, односно из стварног света. Потом следи мирнији покрет и опет повратак основном тону тоналитета. Тако се и сањар корак по корак опет враћа у реалност (пример бр. 8).

С друге стране, у сентименталном тону салонске музике уочавамо и афирмативни моменат. Упркос свим покушајима „бега из стварности”, музички поредак остаје нетакнут: осмо-тактовна схема се не мења, све се решава у хармоничном звуку, који не иритира слушаоца. Па чак и сами емфатични интервалски скокови остају у оквиру основне хармоније, а њихов узлетни гест је само „привид”.

Као и у претходном одељку, намеће се исти закључак: оно што је из угла музичке критике било виђено као естетски недостатак, из аспекта салонске публике било је презначено у идеалне услове за рецепцију дела! Када Роберт Толингер пише о хиперпродукцији салонске музике код нас, он јасно жигосе њене главне „квалитете”, који су издвојени у претходним анализама: „лака изводљивост” и „улизујућа мелодика”.

„Таки глазботвори ничу на све стране као гљиве после плодне кишице. Такви су глазботвори развитку здрава глазбена укуса највећи злотвори. Они су лако изведљиви, улизивајуће су мелодике, те налице змији присојкињи, која се у недра поткрада, да приказивача смртно уједе, да плодно поље претвори у јадну пустињу, на којој нежна биљка лепога и племенитога, не може корена никад више захватити [...] Тако звана модерна салонска глазба, омиљелица је само оних дилетаната, који уметности за свагда леђа окрећу” (Толингер 1886б: 128–129).

Чињеница је да се наведени елементи музичког израза срећу и у клавирским делима романтичара и класичара. Међутим, у салонској музици су ова средства, кроз перманентну и упадљиву примену, постала пренаглашена (деталјније видети у Кокановић Марковић 2011: 158–162).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- [Аноним] (1862) „Нек се зна”, *Јавор* 27: 215.
- Ballstaedt, A., Widmeier, T. (1989) *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH.
- Блажек, Д. (1884) „Бранково коло од др. Ј. Пачу-а”, *Јавор* 19: 601–604.
- Блажек, Д. (1889) „Музичка уметност у моди и занату”, *Јавор* 14: 221–222.
- Васић, А. (2002) „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић”, *Темциварски зборник*, 3, Нови Сад: Матица српска, 51–62.
- Ђаковић, Б. (2007) „Српске народне песме – штампане збирке Корнелија Станковића”, у Д. Петровић (ур.) *Сабрана дела*, књига друга: *Песме за глас и клавир, мушки и мецовићи хор*, Београд: Музиколошки институт САНУ, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 17–21.
- Ђурић-Клајн, С. (1956) *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Београд: Просвета.
- Einstein, A. (1947) *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*, New York: W. W. Norton & Company, INC.
- Јеремић Молнар, Д. (2006) *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад: Матица српска.
- Keldany-Mohr, I. (1977) *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Кокановић, М. (2004) „Клавирска музика Корнелија Станковића”, у Д. Петровић (ур.) *Корнелије Станковић, Сабрана дела*, књ. прва, *Клавирска музика*, прир. Д. Петровић и М. Кокановић, Београд: Музиколошки институт САНУ, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 15–28.
- Кокановић Марковић, М. (2011) *Друштвена улога салонске музике у животи и систему вредности српског грађанства у XIX веку*, необјављена докторска дисертација, Академија уметности Универзитета у Новом Саду; примерак у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, сигн. D 5719.
- Kučukalić, Z. (1975) *Srpska romantična solo pesma*, Sarajevo: Svjetlost.
- Пејовић Р. (1991) *Српско музичко извођачтво романтичарског доба*, Београд: Универзитет уметности.
- П. П. (1842) „Театар и музика”, *Додатак Србским новинама* 19: 76.
- Reissmann, A. (1887) *Die Musik als Hilfsmittel der Erziehung*, Wiesbaden.
- Riemann, H. (1882) „Salonmusik”, *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Riemann, H. (1901) *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Толингер, Р. (1886а) „Критички вестник”, *Гудало* 6: 124.
- Толингер, Р. (1886б) „Неколико речи о кућевној нези гласбе”, *Гудало* 7: 125–132.
- Толингер, Р. (1886в) „Махне у првој настави гласбе”, *Гудало* 10: 173–176.

Marijana Kokanović Marković

THE RECEPTION OF NINETEENTH-CENTURY
SERBIAN SALON MUSIC: PERFORMER, AUDIENCE
AND MUSIC CRITIC PERSPECTIVES

(Summary)

The history of Salon Music can be traced through the tense, dynamic relation between the consumers of that kind of music (performers, listeners) and critics. In the early 1930s, and later even more, a designation “salon style” started to appear in the reviews of the Salon Music. By that fact alone, it was implied that compositions, which were published as Salon Music, or were defined as such in reviews, corresponded to specific musical norms, which, on the other hand, evolved merely from recipient’s needs. In foreign and domestic press from the period, there are many negative epithets referring to Salon Music: “empty, frivolous, coquette, false”. Nevertheless, aesthetic debates in music literature had no impact on Salon Music admirers.

In this study, the focus of attention is on the reception of Serbian Salon Music of the nineteenth century within the context of the Central European cultural practice. Salon compositions were interpreted within the interactive relations among musical work-performers-audience-critics. The goal of musical work analysis was not to evaluate the artistic quality or non-quality of the Salon Music, in order to distinguish more or less successful music compositions. It is far more important to bear in mind that artistic quality with the Salon Music consumers of the time had no decisive role. Musical work analysis no longer seeks for aesthetical values in music facts, but for qualities and features that a piece of music must possess in order to fulfill its purpose and function.

Примљено 10. 2. 2014.

Прихваћено за штампу 17. 4. 2014.

Оригинални научни рад.

ПРИЛОГ НОТНИ ПРИМЕРИ (1–8)



Пример 1. Александар Морфидис Нисис, *A' quelles grâces*, т. 5–8.

Andante

Пример 2. Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 22–25.

Energico.

f

ff *leggero*

Allegro grazioso.

p

Пример 3. Алојзија Слава Атанасијевић, *Reflets du printemps*, ор. 6, т. 1–20.

6

p

Пример 4. Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 34–35.

Example 4a, measures 58-59, showing piano music with complex melodic lines and accompaniment.

Пример 4а. т. 58–59.

Example 4b, measures 81-82, showing piano music with a melodic line marked *pp e legato* and accompaniment marked *marcato la melodia*.

Пример 4б. т. 81–82.

Example 5, measures 41-44, showing piano music in 8/8 time with complex melodic lines and accompaniment.

Пример 5. Марија Лујза Тајчевић, *Variations sur une air favorit Serbe*,
op. 1, т. 41–44.

ff energetico

Пример 5а. т. 90–92.

doloroso

Пример 5б. т. 49–50.

mf Za to - - bom sr - ce žu - di, *p* za
to - - bom du - ša mre. *mf* Za

Пример 6. Даворин Јенко, *За шобом срце жуди*, т. 3–7.



Пример 7. Исидор Бајић, *Valse mignon*, т. 20–27.



Пример 8. Љубомир Бајац, *Пале наде*, т. 1–5.