



**МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ**

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

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

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

Маријана Кокановић Марковић

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



Београд, 2014.

Мом оцу, Неђи Кокановићу

САДРЖАЈ

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

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

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

Музички примери

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

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

Табеле и графикон

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

Ликовни прилози

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

Скраћенице

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

Предговор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Маријана Кокановић Марковић

Нови Сад, 23. јун 2014.

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

Шта је салонска музика?

Историјски контекст

Салонска музика као предмет музиколошких истраживања

Извори

1.1. Шта је салонска музика?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Н. Riemann, нав. дело, 398.

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

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

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

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

1.2. Историјски контекст

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

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

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

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

²⁷ Р. Толингер, нав. дело, 131.

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

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

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

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

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

³⁰ I. Fellingner, нав. дело, 132.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Исто, 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Исто, 199–201.

1.3. Салонска музика као предмет музиколошких истраживања

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁷ Н. Макуљевић, нав. дело, 17–54.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ H. H. Eggebrecht, нав. дело, 167.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4. Извори

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹¹ Д. Вукићевић, нав. дело, 461–462.