



СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Бр. 56

Покренуте 1985.

УРЕДНИШТВО

Др Александра Вранеш (уредница *Серије књижевности и језика*)

Др Љубомирка Кркљуш (уредница *Серије друшћвених наука*)

Мр Мирослав Радоњић (уредник *Серије уметности*)

Др Јован Максимовић (уредник *Серије природних наука*)

Штампање ове свеске финансирано је из
Легата инж. Лазара и Савете Стојковић

YU ISSN 0352-7700

СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

ГРАЂА И ПРИЛОЗИ ЗА КУЛТУРНУ
И ДРУШТВЕНУ ИСТОРИЈУ

Серија уметности

Св. 15

РЕДАКЦИЈА СЕРИЈЕ УМЕТНОСТИ

Мр Мирослав Радоњић (уредник), др Бранка Кулић,
др Ира Проданов Крајишник

Тибор Вајда, ЛИРСКА СЛИКА СУРОВЕ СТВАРНОСТИ; Бранка Којадиновић, ВОКАЛНЕ СОЛИСТКИЊЕ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ ПОЧЕТКОМ ХХ ВЕКА; Данијела Кличковић, КЛАВИР И ПЕДАГОГИЈА У ЖИВОТУ И СТВАРАЛАШТВУ ИСИДОРА БАЈИЋА; Немања Савић, ДНЕВНЕ НОВИНЕ ЈЕДИНСТВО, ПЕТАР КОЊОВИЋ, БАЛКАНИЗАМ И ЈЕДНА МОГУЋА ИСТОРИЈСКА СЛИКА О СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1861–1941); Мила Стојадиновић, САЗНАЊА О ИСТОРИЈИ НАЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ У УЏБЕНИЦИМА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ У СРБИЈИ ОД 1986. ГОДИНЕ; Милан Милојковић, ПРОБЛЕМ ТЕЛА У МУЗИКОЛОГИЈИ – ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ТЕОРЕТИЗАЦИЈЕ

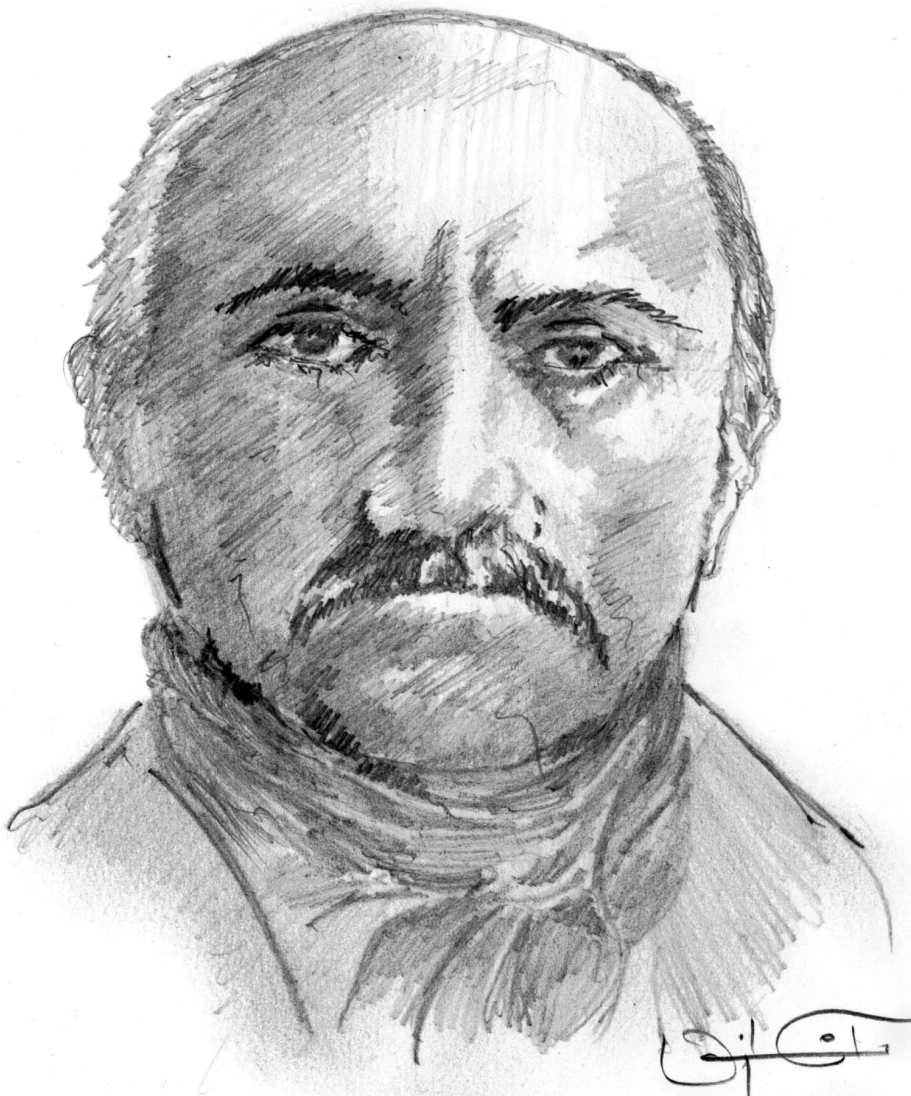
Нови Сад
2014

Тибор Вајга

ЛИРСКА СЛИКА СУРОВЕ СТВАРНОСТИ

Над рукописом драме Иштвана Балого *Црни Ђорђе или Освајање
Београда од Турака*, написаном 1812. године

Лепо је када човек поседује неко знање о области у којој покушава да створи нешто што ће користити и њему и другима. Кажем – да, лепо јесте, али је и оптерећујуће. Када смо почели да размишљамо о преводу, а потом и о адаптацији драме *Карађорђе* Иштвана Балого, спопале су ме силне недоумице. Да ли тај текст уопште заслужује толики труд? Парадокс драме и деловање са сцене је толико сложен процес да мало које дело може да издржи тест строгих зналаца. Пошто је циљ сценског дела деловање на присутну масу, оно изражава примитивнија и мање сложена осећања него друге књижевне врсте, па ипак је најапстрактније међу њима. Свакодневне, могло би се рећи баналне радње, морају изазвати асоцијације које ће посматраче усмерити у правцу који води разумевању поруке дела. Има ли овај текст такве квалитете? Могу ли широке масе уз помоћ његових симбола постати свесне најдубљих животних проблема, јер драма је дијалектика хтења у сукобу и могућа је једино онда ако у истом облику живот опажају и писац и публика. А човек не може увек да се прилагоди тренутним апстракцијама. Значи, треба пробудити илузију живота. А улога и најособеније приказаног човека у драми може бити само репрезентативна. Драмски лик је увек тип. То је један од аксиома. Други: без сукоба нема драме. Сукоб између разних карактера долази до разрешења током радње. Пошто су карактер и радња резултанте сила супротних праваца и њихови смерови су супротни. Сликање карактера успорава радњу, а излагање радње, опет, захтева убрзање. Да ли Балогов текст задовољава све ове захтеве? Поседују ли дијалози у овој драми ону дубину која је неопходна да би се психолошким путем јасно изразили све? И тако, хрпа недоумица. Какав је уопште писац тај Балог? Шта је он од свега овога знао?



Иштван Балог, аутор драме
(цртеж Тибора Вајде)

И онда сам дошао до одговора. Прочитао сам текст. Схватио сам да талентованом ствараоцу све оно што је мене мучило, јер су ме својевремено мучили да научим, и није потребно да зна. Таленат решава све. Теорија је нешто чиме се баве они који нису способни да створе нешто конкретно. Наваде се на већ створено. На све начине покушавају да га ставе у неку од фиока теорије, која је најчешће резултат стерилног мудровања по принципу „а шта би било кад би било”... Да умем, ја бих то овако, а онда би то изгледало онако, а назив за то би био... Тако настаје теорија уметности коју сви истински ствараоци презиру и избегавају као што лавови избегавају кавез у коме живот преживе у зоолошким вртovima ако их задеси зла судбина. Дакле, шта? Ништа посебно. Треба превести ово дело да би било доступно и онима којих се то највише тиче: Србима.

Добро је што смо превод Балогове драме почели пре него што смо прочитали оно мало литературе која о њему и о његовом делу постоји. Сама чињеница да је мало ко током ова два минула века ту драму уопште узео у руке доста говори о важности овог сценског приказанија. Или можда, ипак, не. Ваљало је проверити о чему се ради. Није Иштван Балог ни Шекспир, ни Шилер, ни Гете, то је јасно.

Али да их је читао и да је њихове драме познавао ван сваке је сумње. И не само то – познавао је и начин писања античких трагичара. Све је то у оквирима својих стваралачких моћи применио пишући „витешку драму са певањем и пуцањем”. Ова дефиниција не звучи баш помпезно као што је то случај са Шекспиром – „трагедија у пет чинова”.

У чему је, онда, вредност ове драме? Кренимо редом.

Почетак XIX века се на овим просторима може окарактерисати и овако и онако – али као ера ружичасте перспективе – никако.

Аустроугарска власт (читај: власт Беча, кајзера и кенига) до Саве и Дунава и мало јужније, у случају Босне с једне, северне, а турска власт у Србији, такође до Саве и Дунава, али са друге, јужне, стране. На опште незадовољство свих. И онда, у Србији се 1804. године деси оно на шта ће се Мађари усудити само четрдесет и пет година касније. И не само они. А многи ни онда. Европа је застала у чуду! Шака јада се негде на Балкану успротивила моћном Отоманском царству! И то усред најтежег јарма. Свака част! И сматрам да је то основни разлог за писање ове драме. После опсаде Егера, постати део, макар и на сцени, нечег тако херојског, узвишеног, витешког.

Познато ми је да сви народи за себе говоре да су јуначки, да не кажем најјуначкији, али ако се уметнику укаже прилика да добрим примером том јунаштву дода још мало, ретко кад пропушта. Нарочито ако се за носиоца радње нађе личност високих моралних и етичких начела, исправан и храбар. Уз то и вођа побуне против моћног Отоманског царства.

Cserni György

Visszi Dráma

Irta Balogh István

Mádassé,



Све је то отелотворено у том човеку, главном јунаку драме која до-бија своје контуре, па макар се он не звао Иштван Добо или Гергел Бор-немиса.¹ Циљ ове драме, која се, иначе, збива 1807. године, јесте да борба обележи читав живот одређеног човека, у овом случају Карађорђа, као одређеног типа човека. Цео живот посматран из угла конфликта о којем је реч у овој драми. У погледу конфликта, садржински захтев драмске форме је да одређени човек буде централни животни проблем, који је истовремено исто толико и централни проблем публике; да је по облику такав да може да пружи максимум од свог живота, како би највећом могућом снагом дошао до изражаја цео живот са свим својим атрибутима. А у погледу самог чо-века да буде – са гледишта актуелног проблема – максимум у своме типу, погодан за највеће развијање снаге. Ништа погодније у том тренутку од лика Карађорђа Иштвану Балогу није стајало на располагању. Човек пред ким је и велики Наполеон скидао капу! А то није мала ствар (не мислим на капу), ма колико је тај Наполеон био мали (мислим на висину).

А ко је тај Георгије Петровић? Какав је човек који може да поведе у устанак један пословично несложен народ? Какве квалитете он има? Шта је то што га издваја из масе, али га, истовремено, оставља довољно бли-ским да га она осећа својим? Како треба да се сложе коцкице живота да све профункционише и да оно што се јуче још чинило немогућом, никад остваривом жељом једнога народа, данас буде стварност која се дешава свуда око њега?

Каже се „дошао је историјски тренутак”, или „прави се човек нашао на правом месту, у право време” .

Е, сад, ако је тај тренутак „историјски”, дате су околности. Треба их само препознати. Уопште није компликовано! А пошто је циљ сваке драме да борба коју обрађује значи читав живот одређеног човека (главног ју-нака), из угла конфликта о којем је реч у драми, неопходно је да централни проблем тога човека буде највећи проблем и публике којој се аутор обраћа. Горепоменуца чињеница историјског тренутка јасно потврђује чињеницу да је слобода итекако била основна преокупација људи са ових простора. Мађарима су за вратом седели Аустријанци, Србима Турци.

Јасно је да је Балог имао много мање информација и о личностима и о догађајима у Србији, него што их поседујемо ми данас. Пустио је машти на вољу да своје хероје, можда по угледу на Шилерове *Разбојнике*, уобличи као људе који би да живе и воле, без страха за голи живот – али им то не дају. Добра драматуршка фигура је увођење обичног народа у улогама Циганина и његовог сина, који на свој приземан начин желе исто што и сви узвишенији, само на свој начин. У суштини сви желе исто; да се живи и преживи.

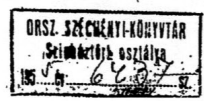
¹ Главни јунаци романа Гезе Гардоњија *Звезде Етера*

Kéményes:

x H. Csémi György	-	Szentpéteri	Nagy János Elek
x S. Szanis Marcovics		Malajkója	Ilona Zoltán
D. Szanis Slavics		Malajkója	Balogh János
x F. Ivan Petrovics	-	Székely	Farkas János
N. Fostak Ogdy, kerszécsfal Agája			Nagy Károly Elek
x S. Angán, Főv. Székely	- - -	Székely	Nagy Károly Elek
x H. Melnic, Belgrád Kövcs		Malajkója	Falusi János
x J. Angelia		Gulács	Malajkója
x N. Cséja, Simis felcsője		Nagyvíz	Malajkója
E. Kuvica, emel Székely		Székely	Malajkója
x F. Kasa József, Marannál fele		Malajkója	Kéményes Elek
x B. Egy Angán		Dobó	Malajkója
x Hor. et fia		Malajkója	Malajkója
- Egy gyermek		Székely	Malajkója
- Egy Főv.		Székely	Malajkója

Törvénnyel szemérvébe, és Belgrádba
1807-ig szemérvébe.

N. K. E. 11



Ово је типична прича о добру и злу. Позитивни јунаци на једној страни, а негативни на другој. Могли бисмо рећи: сурова бајка. И као што се то дешава у свакој бајци: добри бивају награђени, а зли кажњени. Данас се то дешава претежно на филму, а све мање на сцени, јер се у позориштима све мање причају приче. Све је мање јунака који могу да послуже као пример – да гледалац добије жељу да се поистовети са њима. Поводи за оживотворењем главног јунака неке драме или романа све су фриволнији, па су тиме и све истинске фундаменталне вредности које човека чине људским бићем, у правом смислу те речи – мање. Можда су моје године разлог оваквог размишљања, или су се значења појмова током хабања променила. Можда у данашње доба бити паметан значи бити способан, и то првенствено бити способан да обезбедиш себе, тј. да се обогатиш. Није битно како, јер ако си паметан извешћеш то на начин који ће изгледати легалан. Није више у моди бити од користи својој заједници, јер то нико неће ценити. Само у рату можеш стећи репутацију родољуба, хероја, јунака и то захваљујући броју опљачканих, онеспособљених или убијених људи са оне, неке друге, стране. Живети за отаџбину није „ин“, а свима је заправо највећа жеља да живе. Но, то онда подразумева и да пустиш и друге да живе. Рат је последње средство, последњи корак на који се рационално биће одлучује. Само када и ако мора. Лик Карађорђа је лик човека који би најрадије да живи са својима на своме, у миру.

Нема мислећег бића на кугли земаљској који му не би дао за право и који не би стао на његову страну. Чини ми се да је Балог доживео управо то, скупљајући оно мало података до којих је у то доба могао да дође. Заволео је своје позитивце и омогућио им да буду срећни, а са њима и он, а с њима и ми, заборављајући и 1813. и 1814. годину.

Лепо нам је јер је Станоје са Ружицом, а Карађорђе са Анђелијом, и што се свима њима остварио сан: своји су на своме. И још нешто; напоменуо сам на почетку да је Балог познавао дела античких драматичара. У њиховом стилу, не износи на сцену догађаје који нису пријатни за очи. Све ружно се догађа ван сцене. О њима се само прича. Неко се појави и донесе глас. За данашње манире необичан, елегантан начин приказивања сурових и крвавих догађаја. Не мора се све нацртати. Можда и гледалац има машту. Начин писања драме о којем би вредело размислити.



Дери Сепатаки Роза као Ружица
(цртеж Тибора Вајде)

Аутор нам оставља слободу да на свој начин себи представимо страхоте које су саставни део или бар пратећи елемент историјског догађаја, као што је устанак једног народа. Намера аутора је јасна: слабити осећања страха, туге и бола, а јачати осећај радости, среће и љубави. Позориште је ипак само забава. Све је у њему, „као да...“ а не заправо! Ако то прихватимо, а зашто не бисмо кад је то тако, није ништа необично ако се са сцене зачује песма. Људи певају. Додуше, и на свадбама и на сахранама, али да песма доноси олакшање, на овај или онај начин, нико не може порећи! Што се „представа са певањем и пуцањем“ тиче, у Мађара то није ништа необично. Уосталом, они су и дан-данас мајстори оперете. Истини за вољу, данас се у њима мање пуца, али да ни за то не будемо ускраћени побринули су се аутори мјузикла са Запада. Али о томе ћемо кад на ред дође превод неке драме о Дејвију Крокету, Аламу или...

Бранка Којадиновић

ВОКАЛНЕ СОЛИСТКИЊЕ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ ПОЧЕТКОМ ХХ ВЕКА

– Професионализација певачког кадра и увођење опере –

У досадашњим театролошким истраживањима мало пажње је посвећено оним члановим позоришног ансамбла који су се бавили певањем. Посебно је то случај са женским делом ансамбла. Ова област је из тог разлога остала до сада готово неистражена. Када се и писало о појединим уметницама, и то углавном о Драгињи Ружић, Драги Спасић и Султани Цијук Савић, оне се нису доводиле у везу са другим вокалним уметницама у периоду у ком су наступале, тако да се није могла створити јасна слика о развојној путањи женског певачког ансамбла у Српском народном позоришту од оснивања 1861. године па до Првог светског рата.

У извођачком деловању женског дела ансамбла од оснивања па до 1914. године могу се уочити три развојне фазе деловања вокалних солисткиња. Прве године рада биле су велики изазов за чланице ансамбла. Оне нису поседовале изграђену ни глумачку, нити певачку технику. При томе, није постојала издефинисана подела на глумице и на вокалне солисткиње, него су за певачке улоге биране оне уметнице које су нешто лепше певале од других. Иако музички необразоване, глумице-певачице у овом најранијем периоду рада СНП највећу популарност су стицале баш због свог лепог певања. То су биле пре свих, Драгиња Ружић, али и Софија Поповић и Ленка Хацић.

Следећу етапу, која кулминира 80-их година 19. века, обележила је криза чланства и релативно кратко задржавање чланица у трупи СНП. Међутим, приметне су и неке позитивне промене током овог периода. Наиме, глумице-певачице почињу више да раде на свом личном образовању, а управа се труди да унесе неке новине у рад позоришта. Тако, 1891. године на сцену СНП бива постављена прва оперета – *Врачара* Емануела Пихерта. Оно што је још значајније за позориште јесте долазак Милке Марковић, једне од најобразованијих чланица женског ансамбла која је,

поред општег, поседовала и музичко образовање. Поред ње истичу се Савета Димитријевић Рашић и Тинка Лукић. Ипак, у овој фази рада још не долази до поделе међу уметницама на глумице и вокалне солисткиње, него су чланице ансамбла и даље биле у обавези и да глуме и да певају.

До овакве поделе доћи ће тек увођењем опере, 1896. године, када се у Српском народном позоришту, поред већ споменуте Милке Марковић, налазе и Драга Спасић и Даница Матејић које су биле способне да се изборе и са тежим певачким захтевима. Оне и њихове наследнице, ређе наступају у конадима с певањем већ углавном певају оперетске и оперске улоге. Ово нас, по питању вокалних солисткиња, уводи у трећу фазу рада у СНП.

Међу значајније уметнице овога периода, која је ангажована нешто раније, је и Даница Туцаковић Матејић Сотировић. Као и већина уметница овога периода била је лепо образована и завршила је Вишу девојачку школу. Од 1893. године, када је ступила у СНП, као вокална солисткиња прошла је значајан развојни пут. Њен глас се стално развијао и изражајно оплемењивао што није остало непримећено, како код публике тако и код критике која поводом њеног наступа у *Бугу* 1900. године примећује „да јој је глас у свежини и јачини од две године амо много добио.”¹ Сматрало се да је „убава појава, живахан јој темперамент и угодан јој... глас”² квалификују за субрету, какву Српско народно позориште до њеног доласка није имало. Почела је у мањим певачким улогама у конадима са певањем да би почетком 20. века прешла на оперету, па на оперу и постала једна од најбољих уметница које је Српско народно позориште до тада имало. Њена глума је постајала временом све боља и дотеранија тако да се на једном месту каже: „Нема у њеној игри извештачености и афектације, а то нам се допада. Како је она и добра певачица, наравно да је једна од најкориснијих чланова дружине.”³

Пре него се настави са изношењем других уметничких достигнућа Данице Матејић, мора се приметити да је она од доласка у СНП имала проблем да увек паралелно са њом раде и солисткиње много значајнијих вокалних способности. Даница Матејић се, наиме, придружила трупи у којој је већ била Драга Спасић, тада Стефановић. Недуго после одласка Драге Спасић, 1908. године, у СНП долази Лепосава Јовановић, а 1911. долази Жарко Савић са Султаном Цијук. Из тог разлога певачким способностима Данице Матејић никада није дозвољено да се размашу и развију до крајњих граница. То је увиђано и од стране критике, и када 1909. године коначно добија прилику да игра Вијорику, главну улогу у оперети *Врачара*, каже се: „Вијорику је први пут давала Даница Матејићка која је

¹ *Позоришће*, бр.8, 21.5.1898, стр. 42.

² *Позоришће*, бр.27, 21. 06. 1898, стр. 118.

³ *Позоришће*, бр. 11, 1902.



Даница Матејић

изгледала гиздаво и мило а певала је и глумила слободно и живо. Штета одиста, што Даница Матејићки тако ретко поверавају позамашније задаће и што се та даровита и умешна глумица сматра као неко пасторче, кога се сете тек онда, кад треба – извлачити. Даница Матејићки се овом приликом баш видело, како је синула, што се и њој дала згода, да покаже, шта уме. Вијоирка је код ње у добрим рукама...⁴ Да је била ту „кад треба извлачити” указује и улога Ганимеде у *Лејој Галаџеји*, која је „за тежак, железан алт скројена партија”⁵, а додељена је Марковићки која је била лирски сопран.

Даница Матејић је наставила да наступа у музичкосценским делима и после доласка Жарка Савића и, са његове стране ангажованих професионалних оперских певача. Тада је она успешно певала споредне улоге и за сваку била похваљена. Била је Фредерика у *Чари валцера*, Лола у *Кавалерији русџикани*, Адела у *Слејом мишу*, Људмила у *Проданој невесџи*.

⁴ *Ново џозорџије*, бр. 11, 22. 11. 1909, стр. 42.

⁵ *Ново џозорџије*, бр. 1, 01. 01. 1910, стр. 159.

Драга Спасић Стефановић долази у СНП 1897. године и у њему наступа до 1908. када прелази у београдско Народно позориште. Ова неоспорно велика уметница је скуп свега оног што су глумице-певачице некада биле и у шта су се током њеног рада претвориле. Поред тога што ствара на прекретници два века, када у СНП долази до значајнијег развоја музичке гране, њен развојни пут осликава и трансформацију из глумице-певачице – дакле глумице која се бави својим глумачким послом, а може и да пева, у вокалну солисткињу – оперетску или оперску певачицу по позиву. Она је, после Милке Марковић, прва уметница која је радила на свом гласу и усавршавала певање.⁶ Представља везу старог и новог, комада с певањем и опере, глумица-певачица и вокалних солисткиња.

О њеном раду се може судити из два угла – на основу глумачких и певачких достигнућа. Овде ће се задржати на њеним певачким достигнућима, али ради комплетнијег увида у стваралачки рад ове уметнице треба споменути да се дешавало, поготово после њеног преласка у Београд, да је прозивају због, како су понеки сматрали, превазиђеног начина глуме.⁷ Ипак, током рада у Српском народном позоришту критичари су јој признавали и глумачке способности те се поводом њеног наступа у *Пућокосој* каже како је својим наступом „разгонила сваку сумњу у лепе подобности...и као певачице и као приказивачице”⁸, те да се „поред врло лепо изведеног музичког дела своје улоге трудила, да јој и приказивачки део буде веран, јер у Србији није имала прилике да види мађарске сељаци.”⁹ Ово нас упућује на размишљање да је покушавала да простудира улоге и да ликове глумачки што верније дочара.

⁶ Године 1899. боравила је у Бечу где је усавршавала своје певање код професора Филипа Форстена, а краће време је због усавршавања боравила и у Паризу. У знак признања писац Бора Станковић јој је уручио лоровов венац поводом извођења Коштана на двадесетпетогодишњицу њеног рада. Свој неисцрпни репертоар народних песама пронела је кроз Америку где је била гост српских исељеника. Новосадска средина прихватила ју је као једну од најзначајнијих личности градске културне баштине. О томе сведочи улица названа њеним именом – на Лиману и биста испред споредног улаза у Српско народно позориште, рад Радмиле Граовац (1981). Погледати у: Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Београд, 1979.

⁷ Неки критичари су је и дословце упућивали нека се „у Бечу на примерима поучи како темперамент остаје темперамент а не извештачено бацакање, и како сентименталност има своје природне одлике сентименталности, а није просто састављање шака као за молитву и тихо и одмерено корачање, више круто него скромно” Милоје Милојевић, *СКГ*, XVIII, 1912, стр. 150-153.

⁸ *Позориште*, бр. 25, 18. 06. 1898, стр. 110.

⁹ *Браник*, бр. 294, 06. 01. 1905, стр. 4.



Драга Спасић¹⁰

На певачком пољу ствари су биле нешто другачије. Већина је била јединствена у томе да је Драга Спасић имала прелепу боју гласа, поготово у високом регистру и добру дикцију. Њени први наступи доносили су коментаре како је „певала коректно и лепо, само се о квалитету гласа јој не може донети одлучан суд по оне две три севдалинке... Но толико се може рећи већ сада, да је глас Драге Стефановићке мек и гибак.”¹¹ Ипак, већ на самом почетку њеног рада схваћено је да су њене способности биле изузетне и са великим интересовањем су чекали „даље непобитне доказе богаштини мајдана у грлу, у глави и у срцу наше певачице, толико рачунамо да ће њено одушевљење за песмом, њена урођена доцилност и крепка воља учинити, да ће јој свако ступање донети све нова и нова неоспорна успеха...”¹² Исти успех, као у комадима с певањем, постижала је и певајући у оперети и опери. Њена пожртвованост и жеља за усавршавањем долазила је до изражаја из представе у представу без обзира о ком жанру је реч. Публика је то осећала, а критика знала да

¹⁰ Фотографија из архива Српског народног позоришта.

¹¹ *Позоришће*, бр. 8, 21. 08. 1898, стр. 42-43.

¹² *Позоришће*, бр. 25, 18. 06. 1898, стр. 110.

цени. Износећи запажање о њеном наступу у *Лејој Галатеји* критичар каже: „Са искључиво домаћим снагама, без и једног госта, прешла је... преко позорнице Супеова *Леја Галатеја*. Лане смо је гледали са Султаном Цијуковом у натписној улози, а сада је прешла у наследство Драги Стефановићи, која је овом приликом још најбоље показала,... да свако има право, ко за њу каже, да је у њој скривена певачица по божјој милости. Глас јој је и овог пута звонио чисто и јасно а пасаже се низале глатко и течно са њених усана. У напитници је нарочито развила темперамента и вреве толико, да је слушаоце успела управо да занесе. У опште је њена Галатеја за почетницу и са музичке и са мимске стране била нешто одишта респектабилно.”¹³ У оперети *Слеји миш* поводом њеног наступа се износи и следеће: „Гђа Спасићка као Розалинда била је у сваком погледу веома добра. И овога пута показала је, да у њој имамо уметницу првога реда у својој врсти. Својим звучним и гипким гласом извела је своје пијесе прецизно све до најмање ситнице. Лепо њезино певање у многоме је још надопунио веома добро изведени приказ Розалидине несташне природе. Држим, да нећу погрешити, ако устврдим, да је оперета – можда баш комична – право поље на коме гђа Спасићка може потпуно довести до изражаја свој уметнички таленат.”¹⁴

Изгледа да ипак нису сви критичари делили исто задовољство извођачким способностима Драге Спасић. Поводом њеног наступања у Сомбору 1908. године критичар наводи да је насловна улога у оперети *Леја Галатеја* „тешка за гђу Спасићку. Признајемо, гђа Спасићка лепо пева, врло лепо, али зато још далеко стоји од колоратур певачице, те је зато поједине теже партије слабо могла да изведе.” Поред тога, говорећи о њеном наступу, осврће се на још један значајан елемент у позоришту, на њен костим и каже: „Замерити нам ваља и тоалети гђе Спасићке, јер са таквим нудитетом не би требало излазити на позорницу српског народног позоришта.”¹⁵ Овакви и слични коментари нас упућују на закључак да је Драга Спасић сасвим сигурно превазишла ниво глумице-певачице, да је успела своје певачке способности да развије и истакне више од било које вокалне солисткиње до тада у Српском народном позоришту, али да није успевала увек да одговори на изазове које је собом донисило певање у појединим извођачки захтевнијим улогама.

¹³ *Позориште*, бр. 37, 09. 07. 1898, стр. 165.

¹⁴ *Браник*, бр. 32, 23. 02. 1908, стр. 3.

¹⁵ *Слоја*, Сомбор, бр. 12, 23. 03. (05. 04.) 1908, стр. 3.

Офенбахову прекрасну, мелодичну, нежну и пуну музику је у првом реду интерпретирала гђа *Д. Спасићка*, која је и ове сезоне показала знатне кораке у усавршавању своје. Њен глас је чист, довољно снажан, са глпким и пријатном модулацијом, са угодном, патинираном бојом, поуздан у висини а јасан у нижим тоновима. Уз то гђа Спасићка пева са осећањем, уноси у своја музичка извођења сву душу и амбицију своју тако, да је ефекат њен на публику снажан и потпун. Тако је било овог вечера, тако је било у „*Марији, кћери пуковније*“ а тако је и у осталим музичким комадима досада било.

Уз гђу Спасићку добро пристаје наш тенориста *г. Кранчевић* са својим школованим, и ако слабијим али пријатним гласом. И гђа *Матејићка* је своје алтпјесе са успехом извела.

Н О В И Ј Е.

Будимпешта, 21. јануара Деле-

чком
ња в
лази.
није
радн
гађа
већал
јао, и
них
лика
једе
код :
и ко
шења
то и
жене
М
и не
јер а
јачих
старо
у мо
еви о
ља д

Факсимил дела критике о наступу Драге Спасић
у оперети *Муж пред врашима*¹⁶

До одласка из СНП тумачила је све главне певачке улоге у музичкосценским делима која су за време њеног боравка постављена у новосадском позоришту. Играла је како у комадима с певањем тако и у оперетама и операма. Тумачила је насловне улоге у *Кошћани*, *Марији кћери пуковније*, *Рићокосој*, *Јованчиним сватјовима*. Певала је такође и Розалинду у *Слејом мишу*, Денизу у *Мамзел Нишуш*, Агату у *Вилењаку*, Ружу у *Пусићњаковом звону*.

Уз ове две изузетне солисткиње радила је у СНП и Јелена Стојановић, која је, поред раније споменуте Тинке Лукић, учествовала у креирању музичкосценских дела првих година 20. века. Она је у новосадском позоришту била од 1904. до 1907. и певала споредне улоге како у комадима с певањем, тако и у оперетама. Примећена је била њена улога Аделе у оперети *Женидба при фењерима* о којој је забележено да Стојановићка

¹⁶ *Браник*, бр. 18, 05. 02. 1908, стр. 3.

има „пун, пастозан орган, којим уме да гане и увери. Уз то је угледна и симпатична појава, а мимика и гести јој сведоче лепу интелигенцију.”¹⁷

Овај период је можда најбољи да се узме некакав пресек дотадашњег стања женског извођачког ансамбла и овог, које је настало почетком 20. века. До овог момента, женски део ансамбла је био оптерећен непостојањем солисткиња које су са успехом могле да се „ухвате у коштац” са захтевнијим музичкосценским делима. Ако је пре овога периода и постојала могућност да се изводе дела из музичкосценске области, позоришна управа се увек могла ослонити готово искључиво на једну, можда и на две солисткиње које су били способне да се својим гласовним квалитетима носе са певачким улогама. Но, и оне су биле ангажоване из редова глумица које нису биле вокалне солисткиње по занимању, већ по потреби. Доласком Драге Спасић и стасавањем Данице Матејић, СНП је добио две вокалне солисткиње на које је увек могло да рачуна када је размишљало о поставци појединих дела на сцену. Ако знамо да су паралелно са њима у трупи радиле и Милка Марковић, Марта Тодосић и Тинка Лукић, при чему је свака од њих могла са великом лакоћом да изведе њиховим гласовима одоговарајуће певачке нумере, долазимо до ситуације која је до тада била неуобичајена за Српско народно позориште. Долазимо до момента када слободно можемо рећи да се женски део певачког ансамбла развио и извођачки ојачао. Али, ствари овако позитивно изгледају ако се посматрају у односу на дотадашњи репертоар СНП. Ако, пак покушамо да се размахнемо и почнемо да размишљамо о захтевнијим делима музичке сценске литературе видимо да је и овако узрадовао ансамбл био недовољан. Међутим, како се то кроз историју Српског народног позоришта показало, у највећем броју случајева, чим би нека вокална солисткиња стасала и сазрела за озбиљније улоге напуштала је Нови Сад и одлазила у Београд, или понекад у Загреб или Осиек, где је имала боље услове за рад. Тако се то и овога пута десило са Драгом Спасић која одлази из ансамбла СНП 1908. године.

Поред споменутих вокалних солисткиња чија се имена све више везују за њихове гласовне могућности које одговарају наступима у оперети и опери, певала је у Српском народном позоришту у једном кратком периоду (од 1908. до 1910) и Лепосава Нишлић која је своје вокалне могућности исказала готово искључиво у жанру комада с певањем. На основу критика да се закључити да је била природна, ненаметљива особа и да је веома лепо певала. Имала је „као звоно” јасан

¹⁷ *Позоришће*, бр. 37, 15. 12. 1904, стр. 210.



Поводом седамдесетпете годишњице од оснивања Српског народног позоришта у Новом Саду: Део чланова трупе из г. 1905. С лева на десно, стоје: Војин Турински, Ђ. Мађарић, Милан Матејић, С. Лазаревић, Михаило Марковић, Јефта Душановић, Андрија Стојановић, Св. Стефановић; седе: Марта Тодосић, Тинка Лукић, Пера Добриновић, Дим. Ружић, Андра Лукић, Милка Марковић, Даница Матејић; доле: Јелена Стојановић, Стеван Марковић, Мита Марковић и Милена Тодосић

Чланови трупе из 1905. године¹⁸

глас¹⁹, али јој очигледно нису пружане могућности да то и докаже. На неколико места се указује на њене способности које од стране Управе нису препознате тако да се поводом њеног наступа у комаду с певањем *Наши сељани* каже: „Лепосава Нишлић је само показала, да би умела лепо певати и песмом задобијати, кад би јој се поклањало више пажње оданде, одакле треба сунце да је греје, а одакле њу баш као да лед бије. За четири и по недеље је ово била прва прилика, да изађе из кора па да пусти грлу на вољу... Понављам: Лепосава Нишлић би умела лепо певати, додајем: лепо би могла и глумити, да прилике нису, као што јесу. Овако... са запарложена винограда још се нико није напио слатка вина.”²⁰ Наступала је још и у *Крајишници*, *Низу бисера*, *Задужбини цара Лазара* и у свакој од играних и певаних улога је похваљено њено извођење.

После одласка Драге Спасић главна извођачка снага, како је већ поменуто, постаје Даница Матејић, али само за кратко. Већ 1909. године долази Лепосава Јовановић која ће веома брзо постати водећа солисткиња. Са њом на сцени наступају и Олга Освалд (од 1909. до 1911), Катица Ви-

¹⁸ Фотографија из *Споменица 1861-1961*, стр. 257.

¹⁹ *Ново позориште*, бр. 3, 3. 01. 1910, стр. 166.

²⁰ *Ново позориште*, бр. 30, 16. 12. 1909, стр. 119.

ловац (од 1900), Ружа Кранчевић (од 1907. до 1928), Милица Јосић (од 1907. до 1914).

Катица Виловац је у Српском народном позоришту била од 1900. године. Наступала је у доста споредних улога у комадима с певањем, али је одиграла и солидан број различитих улога у оперетама, водвиљима и операма. Као и остале глумице из овога периода била је образована, а за глуму се припремала код познате хрватске глумице тога времена, Марије Ружић Строци (*Strozzi*) у глумачкој школи у Загребу.²¹ Она је била талентована и добра глумица, врло динамичног темперамента и лепо је певала. Певала је многе споредне улоге, а своје место је нашла и по доласку Жарка Савића и професионалних певача. Играла је у *Мамзел Нийиуш*, *Мени* (Девојка), *Слејом мишу* (Меланија), *Чари валцера* (Лиза), *Кавалерији русићикани* (Луција), *Проданој невесџи* (Хага), али и у комадима с певањем – *Црни кнез са Семећа* (главна Лејла), *Свајшови*, *Суђаје*, *Драмске лугорије* – водвиљ (Млада госпа), *Косовска траједија* (Царица Милица). Нажалост, о Катици Виловац се није успело доћи до подробнијих приказа о њеном певању и гласовним могућностима, које вероватно нису биле мале, чим је успевала тако константно да се одржава у певачким ролама.

Олга Освалд, ћерка капелника Антонија Туне Освалда, је у једном кратком периоду била одскочила и чешће наступала у важнијим певачким улогама. По очевом наговору ступила је 1909. године у СНП и одмах по доласку добила је прилику да пева Марту у *Марији, кћери њуковније*. С обзиром да је тада имала свега осамнаест година сматрало се да је „њен глас још необрађен те крт”, али да има материјала за развијање, а, како се чинило, са њене стране и воље за вежбањем. „Воља је ту, то се не даје порећи. А уз вољу и фонд има у Олге Освалд још нешто, што на позорници блага вреди. То је: урођена љупкост, која мора освајати. Ја се надам, да ћу о тој симпатичној младој и глумици и певачици, од етапе до етапе, моћи реферисати све повољније.”²² Од значајнијих улога певала је још Принцезу Јелену (*Чар валцера*), Аделу (*Женидба њри фењерима*), Татијану (*Ксенија*), Кнеза Орловског (*Слеји миш*). С обзиром да је у свим овим улогама наступила за веома кратко време није се дало наслутити помака на боље те је у свакој критици главни коментар био да „и глас јој и манира у певању и игри чека – добру школу.”²³ После ових првих значајнијих наступа, није више добијала шансе да заигра у значајнијим улогама, а 1912. године одлази у београдско Народно позориште.

²¹ *Енциклопедија Новои Сага*, књ. 5, стр. 141-142.

²² *Ново њозоришње*, бр. 15, 27. 11. 1909, стр. 59.

²³ *Ново њозоришње*, бр. 21, 4. 12. 1909, стр. 83.

о 76 о

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

22. приказ.

У ПОЗОРИШТУ ДУЊЕБРСКОГА

У претплати 13.

У Новом Саду, у среду 2. децембра 1909.

ОВДЕ ПРВИ ПУТ

ЧАР ВАЛЦЕРА

Оперета у три чина, написао Ф. Дерман и Л. Јакобсон, превели Љ. Д. и М. Д. Музика од Оскара Штрауса. — Редитељ Марковић.

О С О Б Е :

Јоаким XIII., кнез владалац од
Флаузенбургма — — — Добриновић
Принцеза Јелена, његова кћи О. Освалдова
Гроф Лотар, кнегињин стриц Динић
Лаџман Никица — — — Крањчевић
Лаџман Мончица — — — Марковић
Венделин, министар — — — Васиљевић
Сигисмунд, дворски лакај — Николић

Фридерика пл. Инстербургова,
дворска госпођа — — — Д. Матејиќа
Франциска Рајнгруберова — — — Л. Јовановиќа
Фифика — — — Љ. Диниќа
Мицка — — — Р. Крањчевиќа
Реза — — — М. Јосићева
Лиза — — — К. Вилочевиќа

Министри, страни посланици на двору, дворани, дворске госпође, официри, народ, свирачице у женском свирачком збору, дворска стража — Догађа се у кнежевини Флаузенбургма у данашње дане. Први и трећи чин у кнежеву двору, а други чин у врту за забаву.

У четвртак, 3. децембра, овде по пети пут: „Хамлет“, трагедија у пет чинова, енглески написао Виљем Шекспир, превео Лаза Костић.

УЛАЗНЕ ЦЕНЕ: Ложа у партеру: 10 круна — Ложа у првом спрату: 9 круна. — Седиште у партеру у I. и II. реду: 2 круне — Седиште у партеру у III., IV., V. и VI. реду: К 1'80 — Седиште у партеру у VII., VIII., IX., X. и XI. реду: К 1'40. — Седиште у партеру у XII. реду: К 1'20 — Седиште на балкону у I. реду: 2 круне. — Седиште на балкону у II. реду: К 1'40. — Седиште на балкону у III. и IV. реду: К 1'20. — Седиште на галерији у првом реду: 80 полутора. — Седиште на галерији у другом реду: 60 полутора. — Стајање у партеру за ђаке и војнике до наредника: 40 полутора. — Стајање на галерији: 40 полутора.

Улазнице се могу добити обдан у књижарници Св. Ф. Огњановића (пре А. Пајевић) а у

Плакат представе *Чар валцера*²⁴

²⁴ Плакат преузет и часописа *Позориште*, бр. 18, 01. 01. 1909, стр. 76.

Ружа Кранчевић добила је ангажман у СНП 1907. и у њему играла до 1928. године. Имала је лепо опште образовање, завршила је Српску вишу девојачку школу у Панчеву, а за глуму се припремала код Пере Добриновића. У младости су говорили за њу да је „необично мила глумица”²⁵, али да поред старијих није могла да добије веће задатке. Оно једино што се могло сазнати о Ружи Кранчевић јесте да је врло лепо певала и наступала у комадима с певањем, али и у оперетама. Играла је Павлију у *Ђигу*, мање улоге у *Јесењем маневару*, *Кошћани*, *Резервистиној женидби*. Наступала је у *Барону Фрањи Тренку* и била је Ида у *Слејом мишу* и Мицика у оперети *Чар валцера*. Поводом њене игре (тумачила је Ленку), и наступа Олге Освалд (Босиљка) у *Сеоском лолу* каже се да „видимо да се женски подмладак у нашој народној позоришној дружини држи добро те да ћемо се, устраје ли тако, њим скоро моћи баш подичити.”²⁶ Међутим, док је Олга Освалдова и добила прилику да се исказе, Ружа Кранчевић није пружана шанса да евентуално нешто више уради као солисткиња.

Некако у исто време у СНП долази и Милица Јосић и у њему остаје до 1914. године. Играла је у комадима с певањем и оперетама. Када се пише о њој углавном се спомиње њена „мила позорничка појава”²⁷, или се поводом њеног наступа у *Врачи* износи како је „Вијоричин анђео хранилац добио у М. Јосићевој красна, оку веома угодна тумача.”²⁸ О њеном певању нису пронађени записи осим једне напомене где стоји: „Синоћ је у предигри Лехарова *Дројра*... гђица Милица Јосићева играла малог словака Јанка. Гђица Милица Јосићева је и као певачица и као приказивачица одлично одговорила свом задатку.”²⁹ Наступала је још и као Хермина у *Слејом мишу*, Ката у *Ускочкињи*, Реза у *Чари валцера*, Јанко у оперети *Дројар*.

²⁵ Енциклопедија Новог Сага, С.Ј. стр. 75-76

²⁶ Ново позориште, бр. 13, 25. 11. 1909, стр. 51.

²⁷ Ново позориште, бр. 8, 19. 11. 1909, стр. 31.

²⁸ Ново позориште, бр. 11, 22. 11. 1909, стр. 42.

²⁹ Браник, бр. 6, 21. 01. 1912, стр. 4.

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

у претплати 33.

66. приказ.

У ПОЗОРИШТУ ДУЊБЕРСКОГА.

У Новом Саду, у петак 22. јануара 1910.

ОВДЕ ПО ДРУГИ ПУТ

ЛУТКА.

Оперета у три чина, с предигром, либрето написао Морис Ордоно превео Драгомир Браак,
музика од Едмона Одрана. — Редитељ: Динић.

О С О В Е:

Максимије, игуман	— —	Антонијевић	Анри, шегрт	— — —	Д. Матејићка
Лансло		— Краљчевић	Гудулина, Алезијина другарица		Д. Васиљевићка
Англе		— Виловац	Цјер	} слуге у Шантреља	— Савић
Валтазар	} калуђери	— Спиридоновић	Жан		— Маџарић
Беноа		— Стефановић	Марија, собарица	— — —	Д. Николићка
Василије		— Матејић	Бележник	— — —	— Буркић
Барон Шантрељ	— —	— Динић	Први	} радник код Хиларија	— Стефановић
Лормоа, његов пријатељ	—	Виловац	Други		— Маџарић
Хиларије, фабриканат лутака		Николић	Трећи		— Савић
Његова жена	— —	— М. Тодосићка	Четврти		— Буркић
Алезија, њихова ћерка	—	— Ј. Јовановићка			

УЛАЗНЕ ЦЕНЕ: Ложа у партеру: 10 круна — Ложа у првом спрату: 9 круна. — Седиште у партеру у I. и у П. реду 2 круне — Седиште у партеру у III, IV, V. и VI. реду: К 1'80 — Седиште у партеру у VII, VIII, IX, X. и XI. реду: К 1'40. — Седиште у партеру у XII. реду: К 1'20 — Седиште на балкону у I. реду: 2 круне. — Седиште на балкону у II. реду: К 1'40. — Седиште на балкону у III. и IV. реду: К 1'20. — Седиште на галерији у првом реду: 80 потура. — Седиште на галерији у другом реду: 60 потура. — Стајање у партеру за љаке и војнице до наредника 40 потура. — Стајање на галерији: 40 потура.

Ко од наших поштованих претплатника жели своју ложу или своја места и за овај приказ задржати, нека изволи ту намеру своју изјавити најдуже до 10 сахата пре подне у књижарници Св. Ф. Огњановића, и у том случају добија сваки своју ложу или своја места по претплатној цени.

Улазнице се могу добити обдан до десет сахата пре подне у књижарници Св. Ф. Огњановића а у вече од седам сахата у позоришту на каси.

Почетак тачно у 8 а свршетак у 10 сахата у вече.

Издање књижарнице и штампарије учт. деон. Друштва „Натошевић“ у Новом Саду.

Плакат представе *Лујка*³⁰

³⁰ Плакат преузет из часописа *Позориште*, бр. 17. 01. 1910, стр. 224.

Једна од најважнијих вокалних солисткиња с почетка 20. века била је Лепосава Јовановић. Завршила је Вишу девојачку школу у Сремској Митровици, где је и рођена, а певање је усавршавала у Бечу. За кратко време које је провела у СНП, од 1909. до 1911. године, оставила је значајан траг на новосадској музичкој сцени. Није са публиком остварила онакав однос какав је имала Драга Спасић, за то је једноставно било премало времена, али од самог доласка и публика и критика су схватили да имају посла са једном одличном вокалном солисткињом. Није случајно поређење Лепосаве Јовановић са Драгом Спасић. Наиме, по одласку Спасићке, која је била права миљеница публике Српског народног позоришта, требало је ангажовати солисткињу која ће успети да надомести губитак који је претрпео женски ансамбл. Међутим, није било довољно да се само ангажује неко ко ће „заменити” познату уметницу, пошто је то у овом случају било немогуће. Јер, како заменити симбол једног Позоришта, што је Драга Спасић свакако постала за СНП. Дакле, требало је наћи особу довољно јаку да се са неминовним поређењем избори и као личност и као извођач, што се ангажовањем Лепосаве Јовановић потпуно остварило. Већ код првог њеног наступа критичар пише: „У петак нам се у Нитушу представила нова певачица гђа Јовановићка, наследница г. Драге Спасићке. Публика ју је поздравила симпатично.”³¹ У прилог овом поређењу постоји и други запис и то веома конкретан, који се тиче глуме Лепосаве Јовановић у опери *Ксенија*: „Лепосава Јовановићка је – баш као оно пре десет година Драга Спасић као Агата у Веберову *Вилењаку* – имала уз музичке тешкоће да се бори и са приказивачким незгодама своје улоге, која не одговара њену темпераменту.”³² На штету Лепосаве Јовановић поређење је направио и Петар Коњовић који је сматрао да се њеним ангажовањем уз учешће Данице Матејић и недовољно развијене певачице Олге Освалд „не може ићи изван данашњег певаћег репертоара”, и да је тек учешће Драге Спасић као гошће „омогућило извођење Пармине *Ксеније*”.³³

На основу доступних критика, основно што се може закључити о овој уметници јесте да је била живог карактера, темпераментна и веселог расположења. Глас јој је био мек и гибак, али можда не толико јак. Владала је певачком техником боље од већине уметника који су у то време наступали са њом. Не чуди нимало да је одмах по свом доласку окупирали пажњу критике која није штедела похвале када је Јовановићка у питању. Одмах је било препознато да „... за наше прилике за средину, у којој је Лепосави Јовановић намењено да се креће, њен је ангажман свакако лукративна аквизиција. Рутином у певању и шиком у игри одскаче Лепосава

³¹ *Трговачке новине*, бр. 46, 21. 11 (11. 12.) 1909, стр. 365.

³² *Ново ѿозоришће*, бр. 16, 28. 11. 1909, стр. 66.

³³ *Ново ѿозоришће*, „У поводу мале стационе” од Пере Коњовића, бр. 21, 04. 12. 1909, стр. 82.

Јовановићка високо над своје партнере... Лепосава Јовановићка има уз леп, добро школован глас још и дискретна шарма а овај уме да задобије, да окује. Таква је дивота – кад смо се већ искрцали у луку несташне оперете – за нас као наручена. Лепосава Јовановићка уме да држи меру. Већ мислиш: сад ће прекорачити границу деценције а оно је нешто, био то сад нагон била рутина, задржи тик пред јазом индеценције. Једном речи: Лепосава Јовановићка нам треба сада, баш као што нам је пре десетак година била потребна Драга Спасићка,...³⁴ Међутим, није код извођења Лепосаве Јовановић баш све било похвално. Неки су критичари сматрали да: „Певаће гђе Јовановићеве одаје да има добру школу, пријатан и ако нешто слабији глас, па је то, поред неких настраности у нагласку, било мало необично нашој публици...³⁵“, али се веровало да ће се овај проблем временом изгубити.

Лепосава Јовановић је по свом карактеру била предодређена за извођење оперетских улога. У оперети *Чар валцера* се каже: „Лепосава Јовановићка плива по тој води као итра риба, њој је добро, она је ту код куће. И ликом, и песмеом, и игром неодољиво симпатична, мила Францика.“³⁶ Имала је у себи оног „шика“ који је био преко потребан за такву врсту музичкосценског жанра. Препознавши то код ње, позоришна управа ју је од самог почетка ангажовала у готово свим музичкосценским делима која су се налазила на репертоару СНП. Јован Грчић је то овако забележио: „Нашу нову певачицу повијали послом тако, да није могла одахнути, док није сретно и промукла. Свако друго вече уклопили јој у руке замашну партију – у петак Денизу у Ервеовој *Mamzelle Nitouche*, у недељу Десу у Миловановљевој *Сваком своје*, у уторак Клоринду у француској лакрдији, тик у очи *Марије, њуковнијске кћери*, у којој Лепосава Јовановићка пева натписну партију. Наравно, да је била заморена толико, да није могло бити ни говора о том, да одмах у петак пева Пармину *Ксенију* и Финшету у Офенбаховој оперети *Le mariage aux lanternes*.“³⁷ Из наведеног се види да је позориште све своје наде полагало у њене наступе. Да ли то значи да Даница Матејић ипак није имала довољно певачког умећа да преузме главне соло партије, да макар подели тежину задатка са новопридошлом уметницом? Како било, са Лепосавом Јовановић наше је позориште добило једну одличну уметницу за коју је вероватно сматрало да је значајно обогатила женски извођачки ансамбл.

Како је расла жеља да се на сцену Српског народног позоришта почну постављати значајнија музичкосценска дела, тако је са више страна Управи

³⁴ *Ново њозоришће*, бр. 5, 15. 11. 1909, стр. 18.

³⁵ *Слоја*, Сомбор, бр. 6, 7. (20.) 02. 1910, стр. 5.

³⁶ *Ново њозоришће*, бр. 21, 4. 12. 1909, стр. 83.

³⁷ *Браник*, бр. 259, 07. 12. 1909, стр. 1-2.

позоришта почела да бива скретана пажња да се са постојећим снагама то не може остварити јер је у трупи огромна већина „драмских приказивача а тек два три члана су певачи по занату.”³⁸ Све је очигледнија тежња и потреба за ангажовањем професионалних певачких снага.

Још 1909. године се размишљало о ангажовању Жарка Савића. Међутим, и тада је на површину изашао већ добро познат проблем са којим се Српско народно позориште сусретало од свог оснивања – проблем материјалне природе. Размишљало се већ тада да се оснују два паралелна одсека – драмски и певачки: „Мора се начинити драмско и певачко одељење, које ће свако за себе моћи радити и представљати. Тако бисмо имали управо две дружине, које би наизменце радиле... и зато је и стала у погодбу са г. Жарком Савићем... Садашњи позоришни одсек је навалице, а на велику штету Српског народног позоришта порушио тај пројект о паралелизму у дружини...”³⁹ Зашто се одустало од овог пројекта иако су за ту сврху одређена додатна материјална средства? Другог објашњења нема осим да се Управа СНП и пре почетка остваривања ове замисли уплашила од њеног неуспеха. Ако добро осмотримо под каквим је тешким околностима ово позориште радило током читавог свог постојања и колико је често било на ивици опстанка можда ће нам бити лакше да разумемо овакав потез. Међутим, оно што се није остварило тада и у том облику, десило се две године касније, именовањем Жарка Савића на место управника Српског народног позоришта.

Доласком на чело дружине 1911. године, Жарко Савић акценат ставља на музичкосценска дела, и то пре свега на оперету, а драмски репертоар, чини се доспева у други план. Са собом у трупу доводи и Султану Цијук, будућу Савић, која преузима готово читав певачки репертоар. О овој оперској певачици се већ доста тога зна и већ је доста тога написано. Међутим, није згорег поменути да је једно време била међу најбоље европске оперске певачице што није било непознато нити ондашњој публици, нити критици. Ово сазнање, али и њен раскошни и снажни сопран и одлична гласовна техника утицали су на то да Султана Цијук Савић буде прихваћена на најбољи могући начин.

Пре него наставимо са освртом на њен тадашњи рад, мора се напоменути да ово није био први пут да Султана Савић бива ангажована да пева на сцени Српског народног позоришта. Она је и раније наступала у новосадском позоришту и то као гошћа у појединим музичкосценским делима. То је било 1897. године када је певала приликом премијера опера *Леиа Галаијеја* и *Јованчини сватихови*. Том приликом Јован Грчић је написао: „Савршено леп лик Султане Цијукове, класични обриси њена ванредно изразита лица, њени племинити

³⁸ *Трговачке новине*, бр. 45, 14. (25.) 11. 1909, стр. 356-357.

³⁹ *Трговачке новине*, бр. 45, 14. (25.) 11. 1909, стр. 356-357.

покрети, пуни мере и нежности, њен умиљати, веома добро ишколовани, у свим регистрима лепо изједначен, ма и не опсежан глас, њено непрекорно фразирање и самосвесно сигурно владање гласом – све то упућује на Султану Цијукову...⁴⁰



Султана Цијук Савић⁴¹

Како тада, тако и касније Султана Цијук је побрала код критике готово све саме похвале. Певала је главне роле у оперетама *Луксенбушки гроф*, *Барон Тренк*, *Слеји миш*, *Чар валцера*, *Доларска принцеза*, и у операма *Кавалерија русијикана*, *Продана невестиа*, *На уранку*. Захваљујући њеном доласку Управа се и одважила да постави и две тако значајне и захтевне опере попут *Кавалерије русијикане* и *Продане невестије*. Скоро у сваком параметру њени наступи су наилазили на одобравање, било да су то њена грациозност и природност кретњи на сцени, или њен снажан одлучан високи регистар, њен пијано и фини фалсети те елегантна и раскошна тоалета.⁴²

⁴⁰ *Браник*, бр. 65, 19. 06. 1897, стр.2

⁴¹ Фотографија призета са www.picasaweb.google.com

⁴² *Застава*, бр. 264, 05. (18.) 12. 1911, стр. 2-3.

дате.
а, да
го-
плоту
их го-
дп-
уса-
омне
Дд.
12.
ом
им у
еним
ме-
авне
„За-
го је
ство
оте-
рско
нилу
таже,
зна-
тра-
при-
та су
пску
рба

изазову буран и вишеструк аплауз. За-
себно хвали и г. *Динића*. Четврто вече
су приказана била два српска изворна
комада: стари Стеријин „Тврдица“ и нова
Шантићева »Хасанагиница«. „Српска Ри-
јеч“ вели за г. *Добриновића*, да је као Кир
Јања савршен глумац. Из приказа „Ха-
санагинице“ истиче гђе Љубицу *Динићку*
и Милку *Марковићку* и г. *Васиљевића*.
Пето вече су дошле на ред Маскањијева
опера »Cavalleria rusticana« и Блумента-
лова ђеретарија »Кад човек стари«. При-
казом Маскањијеве опере није »Српска
Ријеч« задовољна. Једино признаје гђи
Султани *Савићки-Џијуковој*, да је музички
високо образована уметница. За глас јој
вели, да је драмски израђен и здрав, за
гесте јој, да су смишљени. Даље вели,
да сигурно влада органом, да има добру
вокализацију и своју уметничку физиог-
номију. У свима фазама своје улоге: и у
ментима душевне борбе и у моментима
огорчености, што је напушта драган, који
јој је одузео све, гђа Султана Савићка-
Џијукова је одржала потребну дикцију и
снажан драмски акценат. Орган је није
издао а вешто је подвукла бујни живот и
страсну крв Сицилијанке Сантуце. Из
приказа Блументалове ђеретарије истиче
„С. Р.“ похвално гђу Милку *Марковићку* и
г. *Ружића*.

тељској шк-
стављене
школског с
ласти) о би
— Дрс
Лошињу. ?
вршен је е
купатилу
Лошињу (1
сећују већ
бела дана
наоружана
вац мађар
је од неко
га барона
Шарлота
јом Гилдо
знавали с
лежи на к
нико није
ни чељад
једној соб
кад се уз
њима се г
— Ми
од њих и
љене дам
дате нов:
Ако се ус
свршили
Барони

Факсимил критике о наступу Султане Цијукове
у опери *Кавалерија русићана*⁴³

Ипак, поред свих похвала које су јој упућиване и за школован глас и одличну плуму и за префињен изглед, не би било лоше размотрити и оно неколико негативних критика упућених на њен рачун, тим пре што се чине веома умесне. Како је већ напоменуто, Султана Цијук Савић је дошавши у СНП преузела на себе све главне роле у оперетама и операма, а и у неком комаду с певањем (као што је то случај са *Кнезом Ивом од Семберије* или са *Кошићаном*). Ово се није свидело неким критичарима тим пре што Султана Цијук није била ангажована као стална чланица Српског народног позоришта. Тако се десило „да српско народно позориште сада има већ две субрете, а ако буде потребе биће ангажована и трећа. Та трећа би правила друштво оној првој, која је сада осуђена на одмор и да гледа своје улоге – као публика... Већ одмах први пут нам је пало у очи, да гђа Савићка и

⁴³ *Браник*, бр. 52, 26. 03. 1912, стр. 3.

опет гостује и ако њено гостовање, које јако терети позоришну касу, у тој опери није потребно, па ни оправдано. Зашто њена улога није дата гђици Гросовој, а улога гђице Гросове гђи Јовановићки? Зашто плаћати гостовање, кад није потребно. Зашто да неки чланови позоришне дружине за скупе новце седе међу публиком а место њих да се плаћа гостовање?⁴⁴ Поред овога, замера се и што Султани Савић дају улоге које нису применене њеном добу јер обично игра у улогама „заљубљене девојке или младе жене. Она врло добро пева, али то се исто не може рећи и за њену игру. Њене улоге већином не одговарају њеном физикуму и њеним годинама.⁴⁵ Међутим, овакве критике су у највећој мери биле испровоциране висином хонорара који је Спасићка добијала за своја гостовања.

Уз Султану Цијук, Жарко Савић је позвао у СНП још једну професионалну вокалну солисткињу – Фриду Грос. Она је била пореклом чешка уметница⁴⁶ и била је такође хонорарно ангажована у СНП у периоду 1911–1912. године. О Фриди Грос, као интерпретаторки вокално-сценских улога, постојала су подељена мишљења. Углавном, сви су се сложили око једног – да су од ње више очекивали: „... ми смо њу жељно очекивали, јер је пред њом ишао особит глас, а и управа је правила малу рекламу... Једва смо је дочекали и ево смо је већ двапут гледали, а никако не можемо о њој да рекнемо чист и одређен суд, јер по некад нам се учини да је врло добра, а по некад то опет не би смели рећи. Има нешто у њеној игри, што је без сваке сумње добро, али има опет нечега, што не да да нас то добро савим загреје и освоји, него нас чисто одбија од ње и на крају крајева, ма колико се трудила да нам буде симпатична, излазимо из позоришта са једним половним осећајем, у коме више преовлађује хладноћа, а одмах за тим се сваки утисак губи и ми се само као кроз сан сећамо Гросове тј. особе, коју је она те вечери представљала.“⁴⁷ И касније, поводом њене игре у *Мамзел Нийиуш*, критичар није могао да се одлучи да о њеној игри да коначан суд: „... овога вечера први пут је играла гђца Ф. Гросова. О гђици Ф. Гросовој нећемо и не можемо да створимо још за сада коначан суд. Може бити да јој улога Денизе не одговара потпуно; може бити да је иначе била индиспонирана, дакле сачекаћемо остале њене улоге. Но и ако није у свему задовољено наше очекивање, толико већ сад можемо и морамо да констатујемо, да је гђца Гросова врло рутинирана глумица, која располаже за субрету потребним чистим и лепим гласом.“⁴⁸

Зашто су њени наступи доводили до оваквог двоумљења? Фрида Грос је неоспорно била комплетна уметница која је „опијала својим бистрим

⁴⁴ *Трговачке новине*, бр. 3, 15. (28.) 01. 1912, стр. 3-4.

⁴⁵ *Трговачке новине*, бр. 1, 1. (14.) 01. 1912, стр. 4.

⁴⁶ *Српство*, бр. 231, 28. 11. (11. 12.) 1911, стр. 2.

⁴⁷ *Трговачке новине*, бр. 53, 25. 12. (07. 01.) 1911- 1912, стр. 4-5.

⁴⁸ *Слоја*, бр. 8, 19. 02. (03. 03.) 1912, стр. 3.

гласом у певању и одрешитом лаком и округлом кретњом.⁴⁹ Имала је покретљив и лак, добро школован глас којим је сигурно владала, а сценом се кретала са доста елеганције и све је то упућивало на првокласну субрету. Међутим, како се може закључити, она је у нечему била другачија од свих уметница које је публика до тада имала прилике да види на нашој сцени. На основу објављених критика о овој солисткињи може се претпоставити да је Фрида Грос била типична оперетска певачица, сценски слободнијих кретњи, на које публика није навикла. Наша публика која је до тада, што се плеса у оквиру представе тиче, гледала искључиво народна кола, била је неприпремљена на оно што им је Фрида Грос донела из европских музичких центара онога времена. О томе критика пише следеће: „Иначе је Фрида Гросова јуче доживела нешто у нас. Још срамежљиви дух наше позорнице побунио се потајно против ненавикнутих њених уметничких скокова у игрању те тако играјући у једном наглом скоку она неочекивано запе потпетицом за чипку своје беле сукње и умало је свуче. Али се Гросова није збунила, весело је даље певала, гледаоци пак задовољни бурно јој тапшаху. Крај је, да је ова много даровита и способна глумица освојила срца наше публике.”⁵⁰

Дошавши у Српско народно позориште, Фрида Грос је мало растеретила репертоар који је играла Султана Цијук Савић. Она је током те две године, које је проборавила у нашем позоришту, наступала у оперетама *Луксембушки гроф* (Жилијет), *Доларска принцеза* (Олга), *Барун Тренк* (Марица), *Чар Ваљера* (Францика).

Поред ове две наведене професионалне вокалне солисткиње у време Жарка Савића на сцени је наступала и Љубица Јосић која је својим пријатним сопраном, као споредни лик, успешно наступала у оперетама, али пре свега у комадима с певањем: *Дев Сиротице*, *Сеоска лола*, *Виго*. О њеном наступу остало је забележено да је у оперети *Дрошар*, заједно са Катицом Виловац: „оживљавала позорницу лепом песмом и красном игром.”⁵¹

После двогодишњег управниковања из СНП одлази Жарко Савић, а са њим и вокалне солисткиње које су за то време биле хонорарно ангажоване у новосадском позоришту. До раскида уговора дошло је због неслагања око материјалних издатака. Наиме, превелики хонорари које су добијале Султана Савић и Фрида Грос изазвали су велико незадовољство код сталних чланова дружине⁵², а припадљности које је Жарко Савић очекивао

⁴⁹ *Застава*, бр. 276, 20. 12. 1911. (02. 01. 1912.), стр. 3.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ *Браник*, бр. 6, 21. 01. 1912, стр. 4

⁵² „Дознајемо, да је гђа Милка Марковић, члан нашег народног позоришта, затражила да је ставе у пензију... Тврде да њена молба за пензију стоји у вези са запостављањем старих чланова позоришта, односно са одвишним форсирањем оперете на уштрб драме. Не знамо, је ли то баш тако, али и ми налазимо, да је ангажовање нове певачице Фриде Гросове, са оноликом платом –

да ће остварити за себе лично нису се поклопиле са ставом Друштва за СНП, које га је и ангажовало. Њиховим одласком и одласком Лепосаве Јовановић годину дана раније, Српско народно позориште остаје ускраћено за одличне извођаче и бива принуђено да у великој мери редукује свој музичкосценски репертоар.

У наредне две године, 1913. и 1914, место ових вокалних солисткиња покушале су да попуне Марија Николић Хрвојевић и Марија Шилханова. Прва, Марија Николић Хрвојевић, као некадашња ученица Жарка Савића, била је задовољавајућег певачког умећа и лепо развијеног сопрана. Истичала се „одличним играњем и пивањем”⁵³ у оперетама, али још више у комадима са певањем, који после две године слабије експлоатације поново доживљавају експанзију. Играла је и певала у *Ђигу*, *Сеоском Лоли*, али и у *Јабуци*, *Луксенбушком трофу* и *Јесењим маневрима*.

Друга Марија, Шилханов, била је више задужена за извођење оперетског репертоара. Наступала је у *Барону Тренку*, *Лујки*, *Луксенбушком трофу*, *Шумаревој Криси*. Марији Шилханов, која је још 1909. године наступала као гошћа у Новом Саду, критика је признавала рутину у песми и игри, али је сматрала да је њен сопран у висинама нешто стегнут и да има проблема са певачком техником: „Непце и језик час по одрекну службу те се испрече гласу...”⁵⁴ Њој, која је у СНП дошла из хрватског Осигејчког казалишта, замеране су и фонетичке и граматичке грешке те се надало да ће се ови проблеми временом решити.

Поред ове две новопридошле вокалне солисткиње, не треба заборавити на старе снаге Српског народног позоришта које су својим способностима и рутином умногome помогли да женски ансамбл настави успешно да савладава певачке захтеве који су постављани пред њих. У позоришту су и даље радиле уметнице као што су Марта Тодосић, Ружа Кранчевић, Даница Матејић које су и у периоду пре доласка Жарка Савића биле способне да изводе певачке улоге. Међутим, неће проћи дуго, а ансамбл Српског народног позоришта престаће са радом због ратних дешавања која ће се проширити на целу Европу и свет.

* * *

У трећој развојној етапи уочен је значајан напредак у извођачкој делатности у односу на почетке рада у СНП. У овом периоду коначно долази до нужне поделе на глумице и вокалне солисткиње. Ово постаје могуће крајем

према ништавној плати других наших певачица – заиста прешло меру. Са госпођом Султаном Савић, Лепосавом Јовановићком и Даницом Матејићком, могли би бити задовољни за наше прилике, тим пре, кад видимо да нам је драма тако сирота.” *Застава*, бр. 270, 13. (26.) 12. 1911, стр. 2.

⁵³ *Невен*, бр. 22, 28. 05. 1914, стр. 2.

⁵⁴ *Ново позориште*, бр. 23, 06. 12. 1909, стр. 91.

XIX века када се у Српском народном позоришту налазе Милка Марковић, Драга Спасић и Даница Матејић које су биле способне да се носе са тежим певачким захтевима. Оне и њихове наследнице, све ређе наступају у комадима с певањем, већ углавном певају оперетске и оперске улоге.

У овом је периоду приметна тежња ка професионализацији певачког ансамбла. Доласком истакнутих оперских певачица попут Султане Цијук Савић, Лепосаве Јовановић, Фриде Грос ствара се могућност да се у репертоар СНП уврсте значајнија дела оперске и оперетске литературе. Међутим, ова ситуација је потрајала свега две године да би се одласком Жарка Савића са места управника СНП из трупе отишле најбоље вокалне солисткиње и са репертоара бивају повучена музичкосценска дела попут *Кавалерије Русџикане*, *Продане невесте*, али и *Слејої миша* и *Чари валцера*. Упоредјујући почетке уметничког рада нашег позоришта и ангажовање и формирање првих глумица-певачица и последње године пред Први светски рат не може, а да се не уочи узлазна путања којом се кретао женски део уметничког ансамбла. Од најраније фазе рада када је било довољно лепо „народски” певати као што је то радила Драгиња Ружић у комадима с певањем, преко народне миљенице Драге Спасић, дошло се до врхунских соло певачких способности какве је поседовала Султана Цијук Савић и до опере у оном облику у ком је ми данас познајемо.

ЛИТЕРАТУРА

- Браник*, бр. 294, 06. 01. 1905, стр. 4.
Браник, бр. 32, 23. 02. 1908, стр. 3.
Браник, бр. 18, 05. 02. 1908, стр. 3.
Браник, бр. 6, 21. 01. 1912, стр. 4
Браник, бр. 259, 07. 12. 1909, стр. 1–2.
Браник, бр. 65, 19. 06. 1897, стр. 2
Браник, бр. 52, 26. 03. 1912, стр. 3.
Браник, бр. 6, 21. 01. 1912, стр. 4
Енциклопедија Нової Сага, уредник др Душан Попов, Прометеј, Нови Сад 1999.
Засїава, бр. 264, 05. (18.) 12. 1911, стр. 2–3.
Засїава, бр. 276, 20. 12. 1911. (02. 01. 1912.), стр. 3.
Засїава, бр. 270, 13. (26.) 12. 1911, стр. 2.
Невен, бр. 22, 28. 05. 1914, стр. 2
Јовановић Рашко, „Животни пут Драге Спасић, *Pro musica*, бр. 14, Београд, 1966.
Ново позоришїе, бр. 11, 22. 11. 1909, стр. 42.

- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 11, 22. 11. 1909, стр. 42.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 1, 01. 01. 1910, стр. 159.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 3, 3. 01. 1910, стр. 166.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 30, 16. 12. 1909, стр. 119.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 15, 27. 11. 1909, стр. 59.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 21, 4. 12. 1909, стр. 83.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 13, 25. 11. 1909, стр. 51.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 8, 19. 11. 1909, стр. 31.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 11, 22. 11. 1909, стр. 42.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 16, 28. 11. 1909, стр. 66.
- Ново ѿозоришиѣ*, „У поводу мале стаѣоне” од Пере Коњовића, бр. 21, 04. 12. 1909, стр. 82.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 5, 15. 11. 1909, стр. 18.
- Ново ѿозоришиѣ*, бр. 21, 4. 12. 1909, стр. 83.
- Пејовић, Роксанда, *Срѣско музико извођашиѣво романѣишиарскоѣ доба*, Универзитет уметности, Београд 1991.
- Позоришиѣ*, бр.8, 21.5.1898, стр. 42.
- Позоришиѣ*, бр.27, 21. 06. 1898, стр. 118.
- Позоришиѣ*, бр. 11, 1902.
- Пејовић, Роксанда, *Срѣско музико извођашиѣво романѣишиарскоѣ доба*, Универзитет уметности, Београд 1991.
- Позоришиѣ*, бр.8, 21.5.1898, стр. 42.
- Позоришиѣ*, бр.27, 21. 06. 1898, стр. 118.
- Позоришиѣ*, бр. 11, 1902.
- Позоришиѣ*, бр. 37, 15. 12. 1904, стр. 210.
- Позоришиѣ*, бр. 18, 01. 01. 1909, стр. 76.
- Позоришиѣ*, бр. 17. 01. 1910, стр. 224.
- Савковић, Нада, „Музика на сцени Српског народног позоришта (1861–1914), *Зборник Маѣиѣце срѣске за сѣенске умеѣносѣи и музику*, бр. 45, Матица српска, Нови Сад, 2011, стр. 101–116.
- Слоѣа*, Сомбор, бр. 12, 23. 03. (05. 04.) 1908, стр. 3.
- Слоѣа*, Сомбор, бр. 6, 7. (20.) 02. 1910, стр. 5.
- Слоѣа*, бр. 8, 19. 02. (03. 03.) 1912, стр. 3.
- Сѣомениѣа 1861–1921*, Српско народно позориште, Нови Сад 1921.
- Сѣомениѣа СНП 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад 1961.
- Срѣска музичка сѣена*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. XII 1993. г. поводом 125. годишњице Народног позоришта. Приредиле Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић. Главни и одговорни уредник Надежда Мосусова. Музиколошки институт САНУ, Београд 1995.
- Срѣсѣиво*, бр. 231, 28. 11. (11. 12.) 1911, стр. 2.

Стојковић, Боривоје С., *Историја српског позоришта од средњег века до модерне доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности, Београд 1979.

Трговачке новине, бр. 46, 21. 11 (11. 12.) 1909, стр. 365.

Трговачке новине, бр. 45, 14. (25.) 11. 1909, стр. 356–357.

Трговачке новине, бр. 45, 14. (25.) 11. 1909, стр. 356–357.

Трговачке новине, бр. 3, 15. (28.) 01. 1912, стр. 3–4.

Трговачке новине, бр. 1, 1. (14.) 01. 1912, стр. 4.

Трговачке новине, бр. 53, 25. 12. (07. 01.) 1911–1912, стр. 4–5.

www.picasaweb.google.com

КЛАВИР И ПЕДАГОГИЈА У ЖИВОТУ И СТВАРАЛАШТВУ ИСИДОРА БАЈИЋА¹

И данас, сто тридесет пет година од рођења Исидора Бајића, и даље не постоји ниједна музиколошка студија која би за тему имала целокупан стваралачки опус овог српског композитора. Постоје појединачни напори музичких писаца и музиколога да се исцрпије позабаве појединим Бајићевим активностима или да његов животопис укратко и сажето представе у музичким лексиконима, енциклопедијама и књигама уџбеничког типа.² За време Бајићевог живота чешће су писани текстови у којима су савременици пратили његов рад. После његове смрти, на сличне подухвате одлучивали су се претежно они који су због некада личног познанства и контакта налазили за сходно да се огласе написом у знак сећања поводом годишњица или ретких извођења Бајићевих дела.³

Бајићево композиторско стваралаштво је, као обиман сегмент његове свеукупне делатности, било и остало занимљиво јер је неопходна карика у ланцу тока српске музике. Оно је данас значајно као дах прошлог времена освежен претежно духом фолклорног или грађанског мелоса, а важно по обиму и у функцији незаобилазно као један од последњих одблесака романтизма у српској музици. Намера нам је и да укажемо на то да су те остале Бајићеве активности умногоме усмериле и одредиле видове, начине и жанрове његовог композиторског стваралаштва. Односно, да је његов композиторски опус био у функцији осталих делатности: педагошке

¹ Предавање под називом „Piano and Pedagogy in Isidor Bajić's Life and Work” одржано је 2. јула 2013. године у оквиру Пете светске конференције клавирских педагога, пијаниста и уметника (Fifth World Piano Conference, Нови Сад, 27. јуни – 3. јули 2013). Садржај је прилагођен потребама интернационалног научног скупа - конференције чији су учесници и посетиоци углавном ученици, студенти и професори клавира. Стога је проблематика предавања о педагошком деловању Исидора Бајића усмерена само на оне моменте који су у вези са клавиром и клавирском педагогијом.

² Упор. литературу.

³ Били су то, на пример, Бајићев ученици и сарадници прота Стеван Поповић, композитор Милоје Милојевић или Јован Грчић, Бајићев први учитељ. Упор. литературу.

и просветитељске, мелографске, опште културолошке, друштвено признате и корисне у свим социолошким нивоима.

Основни извори за изучавање постављене проблематике била је рукописна грађа пронађена у Библиотеци и Рукописном одељењу Матице Српске /Нови Сад/, Музиколошком институту и Архиву Српске академије наука и уметности /САНУ, Београд/.



Исидор Бајић је рођен у Кули, 16. августа 1878, преминуо у Новом Саду, 15. септембра 1915. године. Издваја се од осталих војвођанских композитора тога периода не само по популарности коју је уживао међу широким круговима љубитеља музике, већ и по свестраној заинтересованости за све области музичке праксе своје средине. Синоним је разгранатог стваралачког духа у многим областима музичког живота Новог Сада и Војводине на прелазу из 19. у 20. век: био је педагог, организатор музичког живота, музички писац, издавач, мелограф и композитор.

Интересовање за музику је показао у раној младости, али је његово свеукупно музичко образовање било веома скромно. Учио је да свира виолину и хармонијум, углавном као ђак аматер (1891–93). Већ као гимназијалац почео је да компонује и диригује школским хором. По очевој жељи, од 1897. године је студирао право у Будимпешти, али је после две године уписао Музичку академију у истом граду. Изучавао је технике компоновања, хармонију и контрапункт са Хансом Кеслером⁴ и стекао диплому наставника певања у средњим школама 15. јуна 1901. године.⁵

У композиторском стваралаштву обухватио је жанрове који су могли да нађу примену у складу са музичким укусом и нивоом извођаштва свога времена:

⁴ Hans Kössler (1853–1926), професор музике на Музичкој академији у Будимпешти од 1881. до 1908. године. „Трудио се да своју љубав према музици потеклој из народа пренесе на своје студенте и усмери их према истраживању и бележењу таквих песама.” Међу његовим ученицима наићи ћемо на имена многих будућих композитора-етномузиколога, као што је Бела Барток. Упор. А. Пинтер, *Весели*, 14. Кеслер је Бајића упознао на једном концерту који је Бајић приредио диригујући студентским хором. В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 2

⁵ „Исидор Бајић”, *Бранково коло*, 1901, 24, 768; С. Ђурић Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, 1971, 94; РО МС, 4.339. До сада није нигде пронађен ниједан званичан документ у вези са Бајићевим студијама на Музичкој академији

- Соло песме (циклус „Песме љубави”, „Албум песама у духу српских народних песама”, „Српске народне песме из Мокрањчевих руковети”, „Сељанчице”, „Јесен стиже дуњо моја”);
- Клавирске композиције („Албум композиција за гласовир”, „За Косово-Куманово, за Сливницу-Брегалницу”);
- Камерна дела („Песма без речи”, „Пицикато полка”, „Романса”);
- Оркестарска дела („Магла пала”, „Елегија”, „Опроштајни поздрав Драги Ружићки”);
- Хорске композиције („Песма о песни”, „Ловачки збор”, „Божествена Литургија”, „Гусларева смрт”, „Из мога ђаковања”, „Из моје градине”);
- Комаде с певањем („Ђидо”, „Ракија”, „Мена”, „Дивљуша”) и
- Оперу „Кнез Иво од Семберије”.

Бајићев композиторски стил могао би бити описан као прави романтичарски. Типичан је представник српске националне школе, мада се осећају западноевропски утицаји немачке и француске школе, посебно Франца Листа. Био је талентовани млади музичар, без довољно стручног образовања и професионалног искуства.

Када говоримо о Бајићевом клавирском стваралаштву, потребно је да нагласимо да ће у даљем тексту бити представљене, пре свега, композиције које је сам Бајић јасно означио као дела компонована за клавир, с обзиром да у Бајићевом стваралаштву можемо наћи одређени број композиција које су писане за „клавир с потписаним текстом”, те су самим тим могле бити интерпретиране и као чисто инструментална дела, али и као вокалноинструментална, односно певана и свирана.

КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАВИР

Албум композиција за гласовир

За Бајићеве композиције писане за клавир (*Српска рајсогија*, *На извору*, *Баволан*) кажу да су увек биле атракција на бољим концертима. У неким од њих уочава се вештији композициони рад, зрелији однос према музичком садржају и третирању инструмента. Утицаји и узорима на које се Бајић ослања могу се наћи у клавирским делима Шумана, Листа и Чајковског.

Осим појединачних композиција о којима ће касније бити речи, у Бајићевом опусу налази се, добро познат и популаран циклус клавирских минијатура груписан у „Албум композиција за гласовир”. Бајић је овај албум штампао 1907. године у издању Српске читаонице у Новом Саду, по цени од 4 круне.⁶ Оригинална збирка садржи осам комада:

⁶ В. Р. Ђорђевић, *Опег*, 64; „*Ружица*”, *календар*. Збирку издавају и В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 3; В. Перичић, 15



Оригинална насловна страна збирке „Албум композиција за гласовир” из 1907. године, Архив САНУ

„чудних хармонија ... Штета је, што није ... слиједио Шопина и у елеганцији стила, и што његове мелодије не затрављују слушаоца онако, како Шопинове мелодије”.⁹ Игра (La danse) сматра се јединим комадом у Албуму обележеним српским националним елементима. Овај комад Кухач дефинише као стилизовано коло по узору на српску народну музику: „Не тајим да је г. Бајић у том колу слабо употријебио фразе пучкога фолклора онако, како бих ја то желио, и како сам показао у својем далматинском колу ... Али ритам у Бајићеву је народан, а форма је јако лијепо проведена.”¹⁰ Стога сматра да би коло требало довести до већег савршенства, као што су бечки композитори стилизовали валцер.

Већ цитирана, једна од ретких критика Бајићевих композиција поткрепљена стручним аргументима, уследила је баш за овај Албум. Критику

Резигнација (La resignation),
 На извору (A la fontaine),
 Чекање (L'attente),
 Санје (Le rêve),
 Valse mignonne,
 Игра (La danse),
 Capriccio D-moll и
 Capriccio E-moll.⁷

У овим комадима Бајић се највише удаљавао од фолклора и достиже највиши степен личног уметничког израза (као и у збирци соло песама „Песме љубави”). Комад *На извору (A la fontaine)* заправо је етида у којој јасно уочавамо утицај немачке пијанистичке школе и виртуозитет Листовског типа.⁸ Мали валцер (*Valse mignonne*) окарактерисан је у Бајићево време као неуспела имитација салонских валцера Фредерика Шопена, уз употребу

⁷ Представљени наслови осам клавирских минијатура исписани су онако како их је сам Бајић нотирао у партитури, комбинујући српске и француске називе. С. Ђурић-Клајн, *Исидоријски развој*, 95, каже да ова збирка има седам комада, што је нетачан податак

⁸ У поднаслову Бајић испишује „etude mignonne за гласовир у 2 руке”. Пре него што ју је уврстио у Албум, ова етида је објављена у издању Српске узичке библиотеке, П171903, бр. 4

⁹ F. Š. Kuhač, „Isidor Bajič: Album kompozicija za glasovir”, *Savremenik, mjesečnik društva hrv. književnika*, Zagreb, 1907, studeni, 11.

¹⁰ Исто

је написао и објавио у хрватском часопису *Савременик* Фрањо Кухач, надалеко познати хрватски композитор, музиколог и аналитичар, а на основу тога што му је сам Бајић послао збирку на увид.¹¹ Озбиљну примедбу Кухач ставља на честу и претерану употребу синкопа у првом, трећем, четвртном и шестом комаду. Јер, синкопе су ритмички колорит типичан за словачко-мађарске игре. Стога саветује и хрватске и српске композиторе да престану да их употребљавају, јер не само да се у српско-хрватском језику не нагалашава други него први слог у вишеслоговној речи, а музика и народни језик треба да сачињавају нераскидиву целину, већ синкопе представљају ритмичко сиромаштво с обзиром да их народне мелодије немају, а ипак су ритмички пребогате. Осим тога, Кухач увиђа да је на Бајића јак утицај извршила немачка композиторска школа, али да би он волео да, ако је Бајић већ тражио и угледао се на изворе у европској музици, да се радије окренуо француској и новој руској школи. „Али уједно кажу ми ти комади и то, да из Бајића не говори српска душа него стара интернационална гласба, која у новије доба особито бујно цвате у Њемачкој, пошто су Нијемци ... се опет повратили већ давно преживјелој апсолутној гласби... Бајићева гласба разликује се од старинске њемачке апсолутне гласбе по архитектоничкој и по карактеризацији предмета, за коју није марила апсолутна гласба, те је зато употребила само име форме: Соната, Сумпхонија, А-дур-квартетт, Клавир-Трио итд.”¹² Иако се Бајић у осмишљавању музичког садржаја овог албума највише удаљио од фолклора (у односу на многа друга дела, где је фолклор основна компонента), ипак се у неким детаљима неоспорно осећа присуство националног идиома. Сам Кухач то евидентира као покрет прекомерне секунде ... „Да је г. Бајић слушао у младости својој и српске пучке мелодије свједочи то, што је често употребио прекомерну секунду: ес-фис, гис-ф, јер је то посебан обиљежај српске и хрватске пучке мелодије ...

„Скупив све одједном, иде мој суд онамо, да је г. Бајић знаменит гласбени таленат, који заслужује сваку пажњу опћинства и нашег гласбеног свијета. Але јер такав таленат и стручно наображени умјетник, желио бих, да остави сву туђинштину, да црпи само из своје душе, и да ради ... у духу и на корист гласбенога напретка свога српског народа.”¹³

Појединачне композиције за клавир

Мада су се комади из збирке „Албум композиција за гласовир” могли и данас се изводе и појединачно, Бајић је, као и други романтичари, већи

¹¹ „Elegantan taj album originalnih kompozicija, koji mi je komponista dobrohotno priposlao, litografiran je u Leipzigu ...” F. Š. Kuhač, 700

¹² Исто

¹³ Исто

део клавирског опуса посветио компоновању самосталних клавирских минијатура. Међу њима се могу наћи и она из домена апсолутне, као и програмске музике. Нажалост, многа дела нису сачувана, а о неким композицијама забележени су само шутири подаци о времену настанка или извођењу на неком концерту, приредби, беседи...

КЛАВИР И ПЕДАГОГИЈА
У ЖИВОТУ И СТВАРАЛАШТВУ ИСИДОРА БАЈИЋА



Клавирске композиције

ПОЈЕДИНАЧНЕ ШТАМПАНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

- | | |
|--|-------------|
| ○ Мајски цвет | (1897) |
| ○ Змајевка | (1897-1901) |
| ○ Милетићев марш или Омладинац | (1903) |
| ○ Etude mignonpe | (1903) |
| ○ Рапсодија за клавир | (?) |
| ○ Зрачак вири | (1906-8) |
| ○ Ђаволан | (1906-7) |
| ○ Магла пала | (до 1908) |
| ○ За Косово-Куманово, За Сливницу-Брегалницу | (1912-13) |
| ○ Berceuse | (1914) |

Индикативно је да је не само повећи опус, већ да су и прве композиције младог средњошколца Исидора Бајића биле посвећене клавиру. Клавирска минијатура „Мајски цвет” изашла је из Бајићевог пера 1897. године, још док је био матурант Велике српске православне гимназије.¹⁴ Играчки карактер брзе, динамичне полке био је близак младом и темпераментном Бајићу. Композиција је објављена у литографији Е. Фукса и другова у Новом Саду, а изнад наслова стоји порука: „Ову полку приказујем својим друговима матурантима срп. вел. гим. у Н. Саду”.¹⁵ Најранија година штампања је 1903, али налазимо и друге године издања, до 1908. године¹⁶ (претпостављамо репринте), док у неким изворима налазимо (нетачан) податак да је то један од Бајићевих нештампаних радова.¹⁷ У Бајићеве гимназијске радове убрајамо и композицију „Милетићев марш” или „Омладинац” (упор. С. С. Илкић). У истом извору се наводи да је дело

¹⁴ S. S. Ilkić, 96; V. R. Đorđević, *Ogled*, 65.

¹⁵ Isto. Partitura je stajala 40 novčića.

¹⁶ *Veliki ORAO*, 53; S. S. Ilkić, 96.

¹⁷ V. R. Đorđević, *Prilozi ...*, nav. delo, str. 4.

објављено до 1908. године, док је у календару *Велики орао* назначено да је дело штампано 1903. године.¹⁸

Марш у славу педесетогодишњице књижевног рада Јована Јовановића Змаја – „Змајевка” за гласовир у две руке, компоновао је Исидор Бајић „правник, коровођа *Слоје* у Будим Пешти”.¹⁹ С обзиром да је композицију и објавило Српско трговачко занатлијско певачко друштво „Слога” у Будимпешти,²⁰ композиција је евидентно настала у време Бајићевих студентских дана у Будимпешти и време када је радио са различитим хорovima, у периоду од јесени 1897. до јесени 1901. године када се вратио у Нови Сад. Међутим, пошто подаци из Бајићевог индекса указују да је он касније, тачније 1907. године, обновио своје студирање права у Будимпешти, могло би се посумњати да је композиција касније настала. Ипак, с обзиром да други извори указују на то да је композиција већ 1903. године била објављена,²¹ остаје да први закључак претпоставимо као тачан.

Бајић се није одрекао писања инструменталних клавирских дела ни касније, по завршетку академије и повратку у Нови Сад. Према расположивим подацима, а посматрано хронолошки, следећа композиција за клавир из 1903. године је *Etude mignonne*. Кратка клавирска композиција француског назива посвећена је Види Вулко Варађанин, која ју је прва и одсвирала.²² Композицију је Бајић штампао у Српској музичкој библиотеци 1903. године, нешто измењеног наслова – *Etude mignon*. Композиција се нашла и на програму педесете Светосавске беседе 1926. године, заједно са још једном Бајићевом композицијом – „Рапсодија за клавир”.²³

У Архиву САНУ, под сигнатуром 14389/3-III, бр. 28, пронашли смо композицију „Зрачак вири” за клавир, заправо транскрипцију истоимене песме из комада с певањем „Дивљуша” који је Бајић компоновао 1906. године.²⁴

Годину дана касније (1907) Бајић је штампао једну од његових најпознатијих клавирских композиција „Ђаволан” у издању Томе Јовановића из Београда. Коштала је 80 пара, а могла је да буде добијена у Угарској, у српској књижари Браће М. Поповића у Новом Саду и у свим књижарама.²⁵

¹⁸ Pod sličnim nazivom „Srpski narodni Miletičev marš”, komponovao je klavirsku kompoziciju i A. Osvald.

¹⁹ *Veliki ORAO*, nav. delo, str. 53.

²⁰ V. R. Đorđević, *Ogledi*, 65.

²¹ В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 3.

²² Програм свечаности, РО МС, М. 12.775, стр. 2. Под овим насловом композицију спомиње и В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 3.

²³ Споменица, 34.

²⁴ Шест песама из истоимене представе Бајић је објавио и у „Албуму песама у духу српских народних песама” (1908).

²⁵ Упор. В. Р. Ђорђевић, *Опелеги*, 65

Исте године, дело је било изведено на Светосавској беседи.²⁶ Мотивски одабир је врло занимљив, али је мотивски рад веома једноставан „по обради примитивна почетничка ствар”.²⁷ Ова популарна Бајићева композиција доживела је и транскрипције за виолину и клавир (изведена 1913),²⁸ три виолине и клавир,²⁹ као и за оркестар.

„Магла пала” (настала до 1908) за гласовир, објављена је у издању Томе Јовановића у Београду, и могла се купити по цени 1,60 пара. Дистрибуирана је и у Угарској, у српској књижари Браће М. Поповића у Новом Саду и другим књижарама. Штампана је на седам страна, са потписаним текстом.³⁰ Рађена је на основу текста из збирке „Сељанчице” Милорада М. Петровића.³¹ Налазимо је и у верзијама познате и популарне песме,³² али и у транскрипцији за оркестар.

Међу оним, не ретким, композицијама у којима је Бајић потцртавао национални карактер и у самој тематици, међу оним родољубивим и песмама борбеним, револуционарним, којима је он, у годинама непосредно пред почетак Првог светског рата дао свој допринос, незаобилазна је композиција „За Косово-Куманово, за Сливницу-Брегалницу” настала у периоду 1912–13. године. Маршевски карактер „радосне песме одмазде”³³ први пут је одјекнуо као фанфаре на свечаној академији поводом 20 година од Бајићеве смрти.³⁴ Бајић је ово клавирско дело посветио свом зету, капетану Павлу Е. Јуришићу. Објављена је као литографски рад у издању штампарије Ђорђа Ивковића у Новом Саду, 1913. године,³⁵ а Бајић ју је исте године штампао и у петом издању обновљене *Српске музичке библиотеке*.³⁶

Verceuse за гласовир у две руке објављена је 1914. године у оквиру СМБ, бр. 4.³⁷ У неким изворима налазимо податак да постоји и композиција за три виолине и клавир са истим насловом. Претпостављамо да је у питању Бајићева транскрипција истоименог клавирског дела, али немамо података да је дело икада објављено.³⁸ Овакав закључак се намеће с обзиром да то није први пут да налазимо да је композиција истог нас-

²⁶ Споменица, 34.

²⁷ Р. Павловић, *Књижевни јул*, 1918, 412.

²⁸ „Читаоничко село у Новом Саду”, *Застава*, 1913, март.

²⁹ Нештампани рад. В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 4

³⁰ В. Р. Ђорђевић, *Огледи*, стр. 65.

³¹ Иклић, Ђорђевић, Грчић; Виловац, *Наша сцена*, 1959, 139, 8

³² Исто. Гавански, *Књижевни север*, 1925; М.Ђ. Нови Саг, 1936. Ст. Станојевић/К. Манојловић, *Народна енциклопедија*, I.

³³ С. Поповић, *Дан*, 1940, 218 (1603), 4 или исти, *Гласник Српске православне цркве*, 1940, 21, 782-3.

³⁴ „Израђен је...” *Дан*, 1935, 8.

³⁵ В. Р. Ђорђевић, *Оглед*, 64-5.

³⁶ Исто, 68.

³⁷ Композиција се нашла и на програму Светосавске беседе 1926. године. *Споменица*, 34.

³⁸ В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 4; Д. Стојаков, 7.

лова писана за различите извођачке ансамбле. Иако многа од тих, претпостављамо, транскрипција није могуће упоредити са оригиналом и извести основан закључак, јер партитуре нису сачуване (или пронађене?), тешко је веровати да је Бајић писао више дела с истим називом само за различите саставе. С друге стране, тешко је утврдити и шта је транскрипција а шта оригинална првобитна варијанта, јер нам нису познате године настанка дела, нити неки други податак на основу ког би се могао извести прецизан и недвосмислен закључак.

КЛАВИР И ПЕДАГОГИЈА
У ЖИВОТУ И СТВАРАЛАШТВУ ИСИДОРА БАЈИЋА

Клавирске композиције



НЕШТАМПАНЕ КЛАВИРСКЕ КОПОЗИЦИЈЕ

- Арапско кокољеште
 - Ђачки марш
 - Лирски комад
 - Мазурка
 - Молитва
- и за клавир четвороручно**
- Напред соколи

„Арапско кокољеште” је клавирска композиција која је остала међу Бајићевим нештампаним радовима, као и „Ђачки марш”, „Лирски комад”, „Мазурка” или „Молитва”.³⁹ Осим за композицију „Мазурка” коју међу значајна дела убраја С. С. Илкић (*Календар „Слоја” за 1908. годину*) на основу чега закључујемо да је композиција настала до године објављивања календара, за остале композиције немамо никакав податак о томе када су настале нити да ли су биле извођене? У категорију нештампаних радова В. Р. Ђорђевић је убројао и комаде *Valse mignonne* и *Игра*, иако

³⁹ С. С. Илкић, 96. В. Р. Ђорђевић је компоновао за мушки хор композицију „Ђачка песма”, која се налази у збирци *Седам композиција за мушки лок*. Упор. И. Бајић, „Музички радови Влад. Р. Ђорђевића”, *Летопис Мајнице Српске*, 1908, 249, 3, 109. У попису дела у дипломском раду Д. Стојаков, налази се наслов у множини: „Лирски комади”. В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 3-4. Ова дела наводи и Д. Стојаков, 7.

нам је познато да у још 1907. године објављеном „Албуму композиција за гласовир” постоје дела с истим називом.⁴⁰

Међу необјављеним радовима налази се и Бајићева композиција за клавир четвороручно под називом „Напред соколи”⁴¹. За клавир у четири руке обрађено је и „Коло”, док је аранжман за оркестар урадио Сава Вукосављевић.⁴²

БАЈИЋЕВА ПЕДАГОШКА ДЕЛАТНОСТ

Већ у септембру 1901. године, пошто је положио завршни испит на будимпештанској Музичкој академији и стекао звање наставника певања у средњим школама, почео је да предаје музику у Српској православној великој гимназији у Новом Саду (данас Гимназија „Јован Јовановић Змај”). Постао је стални наставник појања и музике, и до 1915. обављао је послове учитеља певања и црквеног појања, диригента ученичких хорова, гудачког и тамбурашких оркестара и организатора Светосавских беседа. Помагао је даровитим ученицима у њиховим првим композиторским корацима.

Основао је Музичку школу у Новом Саду 1909. године (која и данас носи његово име), после „Школе пјенија” Александра Морфидиса-Нисиса, прву институцију таквог типа на тлу Војводине.

У скоро свим периодичним часописима и дневној штампи тога времена (*Бранково коло*, *Лейојис Мајице српске*, *Засјава*, *Слоја*, *Нови васиљич*, *Позориште*) објављивао је текстове из области музике и музичке педагогије: „Певање као педагошко средство и корист његова”; „Српска црквена, народна и играчка музика”; „Како треба чувати и неговати глас”; „Како треба учити музику у препарандији и богословији”; „Наше црквено појање” и многе друге. Био је оснивач и власник *Српској музичкој листи*, у историји српског издаваштва хронолошки трећег музичког часописа (1902–03) у оквиру кога објављује нотну едицију *Српска музичка библиотека* (1903) с намером да пре свега промовише стваралаштво савремених српских композитора, и сопствено. После прекида од пуних десет година, *Српску музичку библиотеку* изнова покреће као самостално издање (1913).

Резултате педагошког рада налазимо сачуване у два уџбеника „Клавир и учење клавира” (1901) и „Теорија правилног нотног певања” (1904), као и у тексту „Пројекат за промену учења појања и певања у Великој српској православној гимназији” (1912).⁴³

⁴⁰ В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 4.

⁴¹ В. Р. Ђорђевић, *Прилози*, 3.

⁴² Програм концерта „Граничара”, РО МС, М. 12775, 4.

⁴³ Оригинал овог рукописа у Архив САНУ, 14389/15.

КЛАВИР И УЧЕЊЕ КЛАВИРА

Први уџбеник под овим насловом изашао је из пера двадесеттворогодишњег Исидора Бајића 1901. године, а штампан је у Српској књижари браће М. Поповића у Новом Саду.⁴⁴ Седамдесет страна текста Бајић је поделио у шест поглавља:

1. Уводни део⁴⁵ садржи поднаслов: „За што је потребна ова књига. – Ко треба да учи инструменат. – Учитељ музике. – Како треба с почетка учити гласовир. – Како треба код гласовира седети. Како треба држати тело, руке, ноге и прсте. – Удар. – О педалу.”
2. Технички део свирања у гласовир је објашњен у две мање целине од којих прва представља вежбе прсторедом на клавиру кроз различите захтеве (вежбе и скраћене вежбе триола, вежбе за брзину, за различите прсте, у терцама, секстама или октавама, за ширење, истезање или јачање прстију), и то како за почетнике, тако и за оне који брже напредују; а у другој се говори о прстореду и позицијама скала и лествичних акорда. Уз представљену проблематику увек су наведени нотни примери и препорука колико пута вежба треба да се понови.
3. Естетски део свирања у гласовир је трећи део општеобразовног карактера у коме се говори: „О главним правцима (стилу). – О приказивању композиција. – О изражавању музичких лепота (фразирање). – На што треба пазити код приказивања. – Када треба почети учити теорију и науку о хармонији. – Важност доброга избора. – Шта и како треба вежбати. – Кад и колико треба вежбати. – О понављању. – О читању нота с листа (vom Blatt). – Свирање у четири руке и коморна музика. – Памћење и свирање напамет.”
 - Постанка гласовира садржи кратак историјат
 - Терминолошки речник музичких израза и скраћеница груписаних по абecedном реду⁴⁶

⁴⁴ Издање које смо имали на располагању јесте фотокопија уџбеника из Музеја града Новог Сада, П-41, и то другог издања из октобра 1906. године, од када датира Бајићева „Завршна реч” (стр. 71). Фотокопија се чува у Библиотеци Музичке школе „Исидор Бајић” у Новом Саду. Упор. и В. Р. Ђорђевић, *Олеџ*, 179; Исти, *Прилози.*, 3; С. С. Илкић, *Слоја*, 49; *Ружица, календар*; С. Ђурић-Клајн, *Историјски развој*, 94; и др. Овом Бајићевом издању посебну пажњу посветио је Д. Шобајић, *Нови Звук*, 1994, 3.

⁴⁵ У оригиналном тексту не постоји посебан назив за прво поглавље књиге; ми смо га условно назвали „уводни део”.

⁴⁶ У: К. Манојловић/Ст. Станојевић, *Енциклопедија*; Г. Бабовић, *Правда*; С. Пашћан-Којанов, 104; *Споменница о педесетогодишњој Светосавској беседе*, 34, изнешен је податак да је Бајић штампао и *Музички речник*. Претпостављамо да ова констатација може да се односи на речник музичких термина и скраћеница у оквиру књиге *Клавир и учење клавира*, јер за сада нигде нисмо пронашли засебно издање с таквим насловом.

- Последње поглавље Какве вежбе, какво комађе, и којим редом треба свирати може да се протумачи и као наставни план и програм учења свирања на клавиру током једанаест година.⁴⁷

Задивљује свеобухватност материјала садржаних у овом уџбенику, садржај чију разноврсност не можемо да претпоставимо из самог наслова, као и Бајићева систематичност у обради изнесених проблема. Чињеница да је уџбеник настао у време његових студија на Музичкој академији у Будимпешти,⁴⁸ а да Бајић пре тога није имао стручно образовање у свирању на клавиру, указује на напоран и озбиљан рад, ширину и ерудицију у осмишљавању комплексне књиге која би информацијама, упутствима и саветима помогла читаоцу-ученику у само-едуковању, а тадашњим учитељима у бољем и ефикаснијем раду са ученицима. Иако Бајић није навео литературу којом се користио у писању уџбеника, у завршној речи је поменуо да се у раду помогао преведеним стручним књигама из немачке литературе, посебно књигом проф. Кована.⁴⁹ Могуће је и да је књига највећим делом превод или компилација неколико приручника! Ипак, за почетке клавирске педагогије у српској музици ово је ретко и по много чему вредно издање. Бајић је њиме започео пут којим ће поћи српска клавирска педагогија у 20. веку.

* * *

Представљајући и промишљајући Бајићеву делатност у педагогији, мелогрији, компоновању, издаваштву, тек смо започели процес сагледавања значаја, важности и корисности његових разноврсних активности. На основу нашег досадашњег изучавања изводимо одређене закључке, али и питања на које још увек немамо одговоре.

Оно што смо, пре свега, имали намеру да покажемо и нагласимо, јесте чињеница да је личност Исидора Бајића неправедно занемарена, нарочито у годинама после Другог светског рата. Јасно је да је српска музика кренула путем уклапања у европске музичке токове и успостављања ритма који је наметао модеран, брзи 20. век у свим цивилизацијским сферама,

⁴⁷ Није познато зашто се Бајић одлучио баш за једанаестогодишње учење клавира.

⁴⁸ Није могуће с прецизношћу утврдити да ли је уџбеник писан и објављен за време или после завршетка студирања 15. јуна 1901. године. Једина одредница је то што је уџбеник штампан у Новом Саду. Зато претпостављамо да је писан док је био у Будимпешти, а објављен по повратку у Нови Сад. С друге стране, на књизи нигде не постоји година издања, само већ поменути разговор написан у октобру 1906. године. Из других извора смо сазнали да књига датира из 1901. године (С. Ђурић-Клајн, Р. Пејовић, Д. Шобајић, нав. дела). Није нам познато зашто је разговор написан тек пет година касније. У прилог овом гласном размишљању иде и податак из Ј. Ж. *Богословски гласник*, 1905, 7/1, где аутор текста о Бајићевој књизи *Теорија правилној нојној пјевања* каже да је то Бајићева прва књига.

⁴⁹ И. Бајић. *Клавир и учење клавира*, Нови Сад, 1906, 71.

па и у уметничким. Јасно је и да су Бајићев музички „традиционализам” и једноставност, као последица карактера његове личности и недовољног општег и музичког образовања, карактеристике на основу којих није било могуће уврстити га у категорију стваралаца који су утицали на уже стручни уметнички напредак и развој српске музике. У поређењу са другим музичким стваралачким снагама једног Стевана Ст. Мокрањца или Петра Коњовића, Бајићев композиторски опус скоро да оставља утисак музичког аматеризма. Међутим, не смемо да занемаримо чињеницу да Исидор Бајић није био само композитор. Не сме се заборавити да је Бајић, осим кроз забележене и сачуване, објављене или необјављене композиције, оставио за собом још много сведочанстава о својој разноврсној културној делатности у Новом Саду. За само четрнаест година професионалног деловања (!) – од када је завршио студије на Музичкој академији у Будимпешти и запослио се на месту наставника музике у Великој српској православној гимназији (1901) до смрти (1915), Бајић је успео да: Успешно води гимназијски хор и оркестар и теоретски образује ученике кроз музичку наставу у Великој српској православној гимназији; Уочи проблеме у наставном плану и програму, осмисли и да предлог за промену учења појања и певања у Гимназији; Организује Светосавске беседе са увек новим репертоаром и у програме беседа уврсти последња остварења српских композитора средње и млађе генерације – што је значило да је требало да прати њихов рад, да буде упућен у најновија музичка збивања, познаје и остварује личне контакте са композиторима из других средина (Београд, Панчево); Да нове музичке радове сачува од заборава штампајући их у *Српској музичкој библиотеци* и збиркама *Кола њаршићура*; да тако помогне певачким друштвима и другим појединцима да брже и лакше дођу до квалитетних примерака партитура, а тиме посредно утиче на формирање репертоара и музичког укуса на основу дела српских композитора и у духу српске музике; Да и сам ради као хоровођа у певачким друштвима Новосадске трговачке омладине и Занатлијском певачком друштву „Невен” у Новом Саду; Утиче на оснивање нових певачких друштава и стално инсистира на њиховој неопходној међусобној сарадњи, па у том циљу напише Проглас и позив за оснивање Српског музичког сената, који би требало да делује и путем *Српској музичкој листи*; Започне са издавањем *Српској музичкој листи*, часописа који је требало да делује на више колосека, часописа који је имао едукативни и пропагаторски карактер и коме је, стога, као додатак била прикључена *Српска музичка библиотека*; Да своје стручно деловање прошири и на издавање првих музичких уџбеника у развоју српског музичког школства – *Клавир и учење клавира* и *Теорију њравилној нојној њевања* – уџбеника који су доживели више издања и постали теоретска основа у свим новосадским и институцијама широм Војводине где се учила музика; Да овим ауторским издањима дода нешто

што је такође било потребно за изучавање музичке теорије – да prevede и објави Молнарову *Науку о музичким облицима*; Да због процеса штампања и објављивања буде у току савремених издавачких достигнућа; да своју стручну музичку педагошку делатност и жељу да што више и боље образује и васпита новосадску омладину, оснује Музичку школу у Новом Саду која данас носи његово име; Да своју просветитељску делатност, увек обојену националним колоритом, усмери и у правцу реформе српског црквеног појања, односно његовог коначног и потпуног записивања, компарације записаних мелодија из православних цркава са различитих географских подручја и од врских појаца, редиговања и чишћења црквених песама од „трила” и других мелодијских уметака који нису у складу са основним појањем и коначног објављивања српског црквеног појања какво би требало да се чује свуда где поје православни Срби; Да бележи световне народне песме, објављује их и користи у свом композиторском стваралаштву; Да прати, пише и коментарише сличне подухвате његових савременика, и Да, коначно, све његове делатности буду опште корисне широким аудиторијуму и примењене у пракси.

Ако смо у овом набрајању и пропустили да назначимо неку од Бајићевих функција, то неће умањити тежину закључка да су све оне биле директно или индиректно повезане. Бајић свакако није размишљао краткорочно, од потеза до потеза, нити су његове активности биле независне. Иако нам још увек недостају неке карике у ланцу Бајићевог животописа, несумњиво је да су његови ставови и циљеви били узрочно-последично повезани, осмишљени и сагледани из више аспеката. Сваки његов подухват у ствари је обухватао већину проблема музичког живота које је имао намеру да реши, односно покрене питање решавања или утиче на убрзавање тока већ започетог процеса. Сваки подухват је требало да досегне општи циљ очувања српске музике и културе и на дуже (или заувек) постави чвршће темеље на којима је требало да наставе они који долазе.

ПРИЛОГ БИБЛИОГРАФИЈИ ИСИДОРА БАЈИЋА

А) Бајићеви текстови о музици⁵⁰

„Славјански у Новом Саду”, *Наше доба*, 1897, бр. 62.

„Певање као педагошко средство и корист његова”, *Нови васпитач, оріан за педагошку књижевност*, Нови Сад – Сремски Карловци, 1899, јануар, бр. 1. и фебруар, бр. 2.⁵¹

„Позив”, *Браник, оріан Српске народне слободоумне сѣранке*, Нови Сад, 1900, 21. септембар/4. октобар, бр. 111.

„Немиле појаве у народним композицијама”, *Српски музички календар за 1901. годину* (уредник Душан Шамбек), Нови Сад, 1901.⁵²

Клавир и учење клавира (прво издање), Нови Сад, 1901.

„Мена. Пастирска идила”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 24. јануар/6. фебруар, бр. 11.

„Мена. Пастирска идила”, *Позоришње*, Нови Сад, 1902, 24. јануар, бр. 13.

„Српска црквена, народна и играчка музика”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1902, 21. фебруар/6. март, бр. 8.

„За што је потребан српски музички лист”, *Српски музички лист*, Нови Сад, 1903, јануар, бр. 1.

„Како треба учити музику у препарандији и богословији”, *Српски музички лист*, Нови Сад, 1903, фебруар, бр. 2.

„Руске националисте”, *Српски музички лист*, Нови Сад, 1903, март, бр. 3/4.⁵³

„Савез српских певачких дружина”, *Српски музички лист*, Нови Сад, 1903, март, бр. 3/4.

„Педесетогодишњица београдског певачког друштва”, *Српски музички лист*, Нови Сад, 1903, април, бр. 5/6.

„Проглас и позив за оснивање Српског музичког сената”, рукопис, Нови Сад, 1903 (?).⁵⁴

⁵⁰ Зарад боље прегледности, овде су наведени сви досад пронађени, објављени и необјављени текстови које је Бајић писао, без обзира да ли јесу или нису кориштени у овом раду.

⁵¹ Текст овом листу је упутио Јов. Јан. Кнежевић, Бајићев „познатик и пријатељ”, који је написао и коментар у Пакрацу, октобра 1898.

⁵² Текст штампан још два пута 1906. и 1909. године. Упор. библиографске јединице 24 и 37.

⁵³ М. Бикички, 39, сматра да је вероватно Бајић аутор овог текста.

⁵⁴ Архив САНУ, 14389/1, омот 14, скица, 10 листова односно 12 страна. С обзиром да на прогласу није написан датум, према садржају програма претпостављамо да га је Бајић написао пошто је покренуо СМЛ и после прославе поводом педесетогодишњице Београдског певачког друштва, одржане 25. и 26. маја 1903. године.

/Живојновић Јован/ „Српске забаве”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1904, 16/29. септембар, бр. 37.

„Написао сам и издао ...”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1904, 23. септембар/6. октобар, бр. 38.

„О новој музици у ‘Сеоској лоли’”, *Позоришње*, Нови Сад, 1904, 28. новембар, бр. 25 (+ плакат).

„О новој музици у ‘Сеоској лоли’”, *Позоришње*, 1904, бр. 29.

Теорија правилној нојној пјевања, рукопис, 1904.⁵⁵

Теорија нојној пјевања (прво издање), Нови Сад – Ujvidék (Hongrie), Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1904.

„Шта треба да су српске певачке дружине”, *Застава*, Нови Сад, 1905, 14. април, бр. 84 и 21. април, бр. 89.

„Наше црквено појање”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1906, 30. март/ 12. април, бр. 12/13.⁵⁶

„Немиле појаве у народним композицијама”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1906, 11/24. мај, бр. 18/19.

Наше црквено појање, Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1906.⁵⁷

Клавир и учење клавира (групо издање), Нови Сад, Штампарија српске књижаре браће М. Поповића, 1906.

„Какав нам Савез српских певачких друштава треба”, *Браник*, Нови Сад, 1907, 17/30. мај, бр. 110; 29. мај/11. јун, бр. 119 и 30. мај/12. јун, бр. 120.

„Дали ‘Савез српских певачких друштава’”, *Србобран*, Загреб, 1907, 22. мај/4. јун, бр. 112 и 23. мај/5. јун, бр. 113.

„Да ли ‘Савез српских певачких друштава’”, Загреб, Штамп Српске штампарије, стр. 2–8.⁵⁸

„Београдско певачко друштво Станковић у Новом Саду”, *Застава*, Нови Сад, 1907, 20. јун, бр. 137.

„Неспоразум између Бајића и Коњовића”, *Новосадске новине*, Нови Сад, 1907, 8/21. јули, бр. 21.

„Каприц позоришног одсека српског народног позоришта у Новом Саду”, *Застава (вечерње издање)*, Нови Сад, 1908, 9. јануар, бр. 6.

„Музички радови Влад. Р. Ђорђевића”, *Летопис Мајнице Српске*, Нови Сад, 1908, књ. 249, св. 3.

⁵⁵ МИ САНУ, MI-III, Ан-13, 1-67. Вероватно је написан у години из које датира и прво штампано издање овог уџбеника.

⁵⁶ Текст прештампан у посебну књижицу Упор. библиографску јединицу 26.

⁵⁷ Прештампано. Упор. библиографску јединицу 23 и Ј. Д., *Бојословски гласник*, 1906, 9.

⁵⁸ Подаци из В. Р. Ђорђевић, *Олеги*, 185. Није пронађен оригинални извор. Прештампано. Упор. библиографску јединицу 29.

„Композиције Ст. Бињичког ‘На Липару’ од Ђ. Јакшића и ‘Гривна’ од А. Р. Шантића. Шест ‘Селјанчица’ Милорада М Петровића.”, *Летописи Матице Српске*, Нови Сад, 1908, књ. 252, св. 6.

Београдске новине, Београд, 1908, бр. 156.⁵⁹

„Немиле појаве у народним композицијама”, *Српски музички календар за 1909 (уредник Душан Шамбек)*, Нови Сад, Штампарија Деоничарског друштва, 1909.

„Оперета ‘Ускочкиња’. Музика И. Бајића.”, *Народности листи за јоли-тику, јули и август*, Земун, 1909, 18/31. октобар, бр. 83.

Наши ‘Покрејши’. Одговор на чланке о ‘Срп. нар. јозоришћу’ у *В. свесци ‘Покрејша’*, Нови Сад, Штампарија Учитељског деоничарског друштва „Натошевић”, 1910.

„Кнез Иво од Семберије”, тројезично Бајићево објашњење уз музику опере, рукопис, 1910 (?).⁶⁰

„Пројекат за промену учења појања и музике у Српској великој гимназији у Новом Саду”, рукопис, Нови Сад, 1912, 25. јун.⁶¹

Молнар др. Г. – Бајић Исидор, *Наука о музичким облицима*, Електрична штампарија Дра Светозара Милетића, Нови Сад, 1913.

Чика Иса – гост.⁶² „Српска певачка дружина темишварска у Чакову”, *Застава (јуларњи лист)*, Нови Сад, 1912, 23. август/5. септембар, бр. 183.

„Предавање о историјату музике”, рукопис, б. п.⁶³

„Предавање о Бетовену”, рукопис, б. п.⁶⁴

Б) Савременици о Бајићевом животоу и раду (избор)

А., „Милорад М. Петровић. Селјанчице.”, *Бранково коло*, 1902, 7/20. март, бр. 10.

К. Ј., „Један композитор српски”, *Застава*, Нови Сад, 1903, 4. септембар, бр. 195.

„Књижевност и уметност”, *Застава*, Нови Сад, 1914, бр. 1.

„Композиције Исидора Бајића”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1908, 6/19. март, бр. 10.

⁵⁹ Нисмо пронашли оригиналан извор, те нам није познат и сам наслов текста.

⁶⁰ Претпостављамо да је написан пре првог извођења опере 6/19. јануара 1911. године. Могуће је и да је Бајић објашњење написао и за неко од каснији извођења. Утврђена година је свакако најранији могући датум. МИ САНУ, црно мастило, мађарски језик, стр. 3, 34x21 цм, МИ-II, Ан-38 и пет примерака рукописа на немачком језику, готица, стр. 5, 34x21 цм, МИ-II, Ан-93. Превод на српски језик - објашњење „Семберијског Иве” - МИ-II, Ан-92.

⁶¹ Архив САНУ, 14389/15.

⁶² Претпостављамо да би ово такође могао да буде Бајићев текст.

⁶³ МИ САНУ, МИ-III, Ан-110, 1-4, 25x17 цм.

⁶⁴ МИ САНУ, МИ-III, Ан-108, црно мастило, 1-3, 34x21 цм.

„Магла пала, Ђаволан”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1904, 23. децембар 1904/5. јануар 1905, бр. 51–52.

„Мена. Пастирска идила”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 7/20. фебруар, бр. 17.

Нота, *Полиџика*, Београд, 1911, 7/20. јануар, бр. 2504.

Његошевац, „Горски вијенац’ на позорници”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1902, 6/19. фебруар, бр. 6.

„Опера Жарка Савића у Новом Саду”, *Браник*, Нови Сад, 1911, 13/26. јануар, бр. 9.

„Опера Жарка Савића”, *Срџсџво*, Нови Сад, 1911, 23. јануар/5. фебруар, бр. 15.

„Опера Исидора Бајића”, *Сриемске новине*, 1911, бр. 8.

„Откриће споменика Милици Српкињи у Раваници”, *Засџава*, 1913, 4/17. јуни.

„Песме љубави”, *Срџсџво*, *орџан срџске народне сџџранке у Уџарској*, Нови Сад, 1910, бр. 6.

Петровић Бошко, „О изведби комада с певањем Дивљуша ...”, *Засџава*, 1907, бр. 261.

Плакат за „Горски вијенац”, *Позоришџе*, Нови Сад, 1902, 27. јануар, бр. 15.

Полиџика, Београд, 1911, 6/19. јануар, бр. 2503.

„Преглед књижевности и уметности”, *Засџава*, Нови Сад, 1914, фебруар, бр. 2.

„Са концерта Обилића”, *Вигело*, Нови Сад, 1906, 9. мај.

„Савићева Опера”, *Срџсџво*, Нови Сад, 1911, 18/31. јануар, бр. 11.

„Савићева опера у Н. Саду”, *Сџџармлаџи*, 1911, бр. 14.

„Свечана представа ‘Горскога Вијенца’”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 29. јануар/11. фебруар, бр. 13.

Срџска ријеч, Сарајево, 1912, 21. март/3. април, бр. 64.

„Српско народно позориште”, *Позоришџе*, Нови Сад, 1902, 31. јануар, бр. 17.

„Српско народно позориште”, *Засџава*, 1913, октобар.

„Српско народно позориште. Иво кнез од Семберије”, *Засџава*, Нови Сад, 19. децембар 1911/1. јануар 1912, бр. 275.

„Српско народно позориште у Новом Саду”, *Браник*, Нови Сад, 1911, 18/31. децембар, бр. 249.

„Српско народно позориште у Новом Саду”, *Браник*, Нови Сад, 31. децембар 1911/13. јануар 1912, бр. 257.

„Српско цвеће за млада срца”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 23. децембар 1904/5. јануар 1905, бр. 51–52.

Срџсџво, Нови Сад, 1911, 19. јануар/1. фебруар, бр. 12.

Срџсџво, Нови Сад, 1911, 3/16. април, бр. 65.

- Ср̄ис̄иво*, Нови Сад, 1911, 5/18. април, бр. 66.
 „У Земуну је изведен комад с певањем Ускочкиња Мргуда и Бајића”,
Народнос̄и, 1909, бр. 83.
 „У суботу ‘Иво кнез од Семберије’ опера у једном чину од И. Бајића”,
Слоја, Сомбор, 1912, 4/17. март, бр. 10.
 „Узданица на делу”, *Грађанин*, Панчево, 1907, 18. март, бр. 12.
 „Хумор српских музичара пред рат”, *Гусле*, Сомбор, 1912, 1/14. но-
 вембар, бр. 9.
Ш̄ш̄ам̄ӣа, Београд, 1911, 5/18. јануар, бр. 5.
Ш̄ш̄ам̄ӣа, Београд, 1911, 7/20. јануар, бр. 7.

ЛИТЕРАТУРА

- Албум ср̄ис̄ких ком̄позит̄ора*, Нови Сад, Издавачка књижарница Светозара
 Ф. Огњановића, б.г.
 Андреис, Јосип, Цветко др Драготин, Ђурић-Клајн Стана, *Хист̄оријски раз-
 вој музичке кул̄туре у Јуџославији*, Загреб, Школска књига, 1962.
 Бабовић, Глиша⁶⁵, „Једно сећање на композитора Исидора Бајића”, *Правда*,
 1936, 19. септембар, бр. 11.461.
 „Baics-féle zeneiskola elsöhangversenye”, *Ujvidéki naplo*, Ujvidék, 1913,
 november 30., 4. oldal, 48. szâm, V. énfolyam.
 „Бајићева музичка школа”, *Зас̄ава*, 1913, август.
 Бикицки, Милана, „‘Српски музички лист’ Исидора Бајића”, *Зборник Ма-
 тице Ср̄ис̄ке за друш̄твене науке*, Нови Сад, 1964, бр. 39.
Велики ОРАО, илуст̄ировани ср̄ис̄ки народни календар за јодину 1903, Нови
 Сад, Српска штампарија браће М. Поповића, 1903.
 Виловац, Јован, „Певач равнице”, фелџон у шест наставака, *Дневник*, Бе-
 оград, 1955, 17–22. јул.
 Виловац, Јован, „Певач војвођанских равница”, *Наша сцена*, Нови Сад,
 1959, бр. 139.
 Гавански Александар, „Исидор Бајић”, *Књижевни север*, Суботица, 1925,
 1. децембар, књига 1, бр. 9.
 Грчић, Јован, „Исидор Бајић” у: *Портрет̄и с њисама*, књ. IV, Загреб, Загре-
 бачка добротворна задруга „Српкиња”, 1926.
 Д, „Културне појаве у српском народу. Неговање песме и свирке у нас и
 српска велика гимназија новосадска”, *Летопис Матице Ср̄ис̄ке*, Нови Сад –
 Сремски Карловци, 1897, књ. 190, св. 2.
 „Дело обожаваног Исе ...”, *Дан*, 1935, 8. децембар, бр. 166.

⁶⁵ Потписан титулом „архијерејски намесник”.

Dobronić, Antun, „I. Bajić: Album pesama. Za glasovir sa potpisanim tekstem”, *Savremenik, mjesečnik društva hrv. književnika*, Zagreb, 1908, listopad, br. 10.

Добронић, Антун, „У спомен Исидора Бајића српског композитора”, *Гласник, службени лист Српске православне историјаршије*, Сремски Карловци – Београд, 1935, 2. децембар, бр. 33.

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

Ђорђевић, Владимир Р, *Прилози биографском речнику српских музичара, посебна издања, књ. CLXIX*, Београд, Српска Академија Наука, 1950.

Ђорђевић, Мита, „Успомена на Исидора Бајића, композитора”, *Нови Сад*, Нови Сад, 1936, 7. јануар, бр. 1/2.

Ђурић, Хранислав, „Из прошлости музичког школства у Новом Саду”, *Звук*, 1981, бр. 2.

Ђурић-Клајн, Стана, „Исидор Бајић на југу Балкана” у: *Музички записи*, Београд, Културно-просветна заједница Србије, Музиколошки институт САНУ, „Вук Караџић”, 1986.

Ђурић-Клајн, Стана, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica, 1971.

Ђурић-Клајн, Стана, „Први српски музички часопис” у: *Музички записи*, Београд, Културно-просветна заједница Србије, Музиколошки институт САНУ, „Вук Караџић”, 1986.

Ђурић-Клајн, Стана, „Омиљени тумач музичких осећања свог народа, *Про мусица*, 1973, бр. 67–68.

Живојновић, Јован, „Теорија правилног нотног певања. Написао Исидор Бајић ...”, *Богословски гласник*, Сремски Карловци, 1905, књ. 7, св. 1.

Извештај о српској православној великој гимназији у Новом Саду за школску годину 1902/1903, Нови Сад, 1903.

Илкић, Стеван С. (уредио), *СЛОГА, велики српски илустрирани календар за преселишну годину 1908*, Сомбор, Штампарија М. Бикара и другова, 1908.

„Исидор Бајић”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1901, бр. 24.

„Исидор Бајић”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1901, бр. 29–30.

„Исидор Бајић ...”, *Зора*, Мостар, 1897, 1. новембар.⁶⁶

Јанковић, Душан, „Теорија правилног нотног певања, израдио (написао) Исидор Бајић”, *Наставник, лист професорскога друштва*, 1905, бр. 1–2.

Јонових, Петар, *Српско књижевство*, Нови Сад, Прометеј и Библиотека Матице српске, 1997.

⁶⁶ Упоредити са текстом „Позив” у *Бранику*. Међутим, година је дискутабилна. Чини се да је прерано да Бајић упућује овакав позив тек што је пристигао у Будимпешту, 1897. године, а притом те године свакако још увек није слушалац музичке академије, како се потписао. У доњем делу овог листа папира, додато је, руком исписано, да треба видети књигу Ј. Грчића, *Порирети с писмама*, IV.

„Концерат Бајићеве музичке школе у Новоме Саду”, *Заси́ава*, Нови Сад, 1913, 14/27. мај, бр. 107.

„Концерат музичке школе г. Исе Бајића”, *Заси́ава*, Нови Сад, 1909, 1/14. новембар, бр. 237.

Котур, Душан, „Теорија правилног нотног певања”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1904, бр. 41.

Кунач, Франjo Š, „Izidor Bajić: Album kompozicija za glasovir”, *Savremenik, mjesečnik društva hrv. književnika*, Zagreb, 1907, studeni, br. 11.

Leksikon jugoslavenske muzike, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 1984.

Матић, инг. Миљивој,⁶⁷ „Сећање на Ису Бајића”, *Нови Сад*, Нови Сад, 1940, 15. децембар, бр. 902.

Милојевић Милоје, „Теорија нотног певања од Исидора Бајића”, *Српски књижевни гласник*, 1912, 16. септембар, књ. 29, св. 6.

Милојевић, др Милоје, „Исидор Бајић” у: *Музичке студије и чланци II*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.

Милојевић, Милоје, „Дело обожаваног Исе. Поводом двадесетгодишњице смрти Исидора Бајића”, *Дан*, 1935, бр. 166.

Милошевић, Предраг, „Савремена српска музика”, *Летопис Мајице Српске*, Нови Сад, 1946, март.

„Музичка библиотека”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 21. март/3. април, бр. 35.

„Музичка Библијотека”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1901, бр. 46.

* „Музичка школа”, *Заси́ава*, Нови Сад, 1909, 10/23. јуни, бр. 124.

Н, „Нове музикалије”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1903, бр. 28/29.

Нед., „Српски музички лист”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1903, 23. јануар/5. фебруар, бр. 4.

„Нове музикалије”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1912, 30. новембар, бр. 22.

„Нове српске композиције”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1908, 15/28. мај, бр. 19–20.

„Нови Орао”, *велики календар за 1909*, Нови Сад, 1909.

„Одликовање српског музичара”, *Заси́ава*, Нови Сад, 1912, 2(3). март.

„О српској музици”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1901, бр. 26.

Остојић, Тихомир, „Конгрес угарских свирача, композитора и учитеља музике”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1902, 21. фебруар/6. март, бр. 8.

Остојић, Тихомир, „Предлог певачким друштвима и пријатељима српске гудбе о издавању српских четворогласних песама”, *Сиражилово*, Нови Сад, 1892, 22. новембар.

Павловић, Радивој, „Исидор Бајић”, *Књижевни јуџ*, Загреб, 1918, 1. јун, књ. 1, бр. 10–11.

⁶⁷ Бајићев друг из гиманзијских дана.

Пашћан-Којанов, Светолик, *Новосадска гимназија 1810–1960, сјоменица гимназије „Јован Јовановић Змај”*, Нови Сад, одбор за прославу 150-годишњице, 1960.

„Певач равнице”. Фелтон у шест наставака, *Дневник*, Београд, 1955, 17–22. јул.

Пејовић, Роксанда, *Кришике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825–1918)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1994.

Пејовић, Роксанда, „Музичке публикације српских аутора (1864–1941)”, *Музиколошки зборник*, 1981, књ. 17, св. 2.

Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођачиство романтичарској доба*, Београд, САНУ, 1995.

Перичић, Властимир, „Исидор Бајић” у: *Музички ствароци у Србији*, Београд, Просвета, 1969.

Пинтер, Адриене, „Рукописи Исидора Бајића у БСМ”, *Весџи, гласило библиотеке Матице Српске*, Нови Сад, 1996, април, бр. 16.

Плакат за „Горски вијенац”, *Позориште*, Нови Сад, 1902, 28. јануар, бр. 16.

Поповић, Стеван, „Исидор Бајић. (Пред прославу двадесетгодишњице његове смрти)”, *Дан*, 1935, 21. јун(јул), бр. 47.

Поповић, Стеван, „Исидор Бајић”, *Народни гласник*, Вршац, 1935, св. 35.

Поповић, Стеван, „Исидор Бајић и омладина”, *Нађвински: Трудом и радом*, Суботица, 1936.

Поповић, Стеван, „Слава Иси Бајићу”, *Јуџословенски нови лист*, Вршац, 1935, 15. децембар, бр. 51.

Сахс (Sic! вероватно Сакс) Емил, „Песме љубави И. Бајића”, *Лейџиис Матице Српске*, Нови Сад, 1910, књ. 268, св. 8.

„Светосавска беседа у Новом Саду”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 1/14. јануар, бр. 1.

Спасић, Велисав, „Иса Бајић као наставник и као човек”, *Нови Сад*, Нови Сад, 1940, 15. децембар, бр. 902.

SPECTATOR,⁶⁸ „Неспоразум између Бајића и Коњовића”, *Новосадске новине*, Нови Сад, 1907, 1/14. јули, бр. 20.

„Српска музичка библиотека”, *Засђава*, Нови Сад, 1914, март, бр. 3.

„Српска музичка библиотека”, *Засђава*, Нови Сад, 1914, јун, бр. 6.

„Српски складатељ” (некролог о Бајићу), *Хрвајски џокреј*, Загреб, 1915, 21. листопад, бр. 246.

„Српско народно позориште”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 23. јануар/5. фебруар, бр. 10.

„Српско народно позориште”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 24. јануар/6. фебруар, бр. 11.

⁶⁸ Према узвору *Библиџрафија расђрава и чланака*, Spectator је псеудоним Каменка Суботића.

„Српско народно позориште”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 7/20. фебруар, бр. 17.

Станојевић, др Ст., *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка I–IV*, Загреб, Библиографски завод д.д., 1929.

Стојаков, Душанка, *Исидор Бајић*, дипломски рад, куцан на писаћој машини, б. п.⁶⁹

Томандл, др Миховил, „Владимир Р. Ђорђевић, Прилози биографском речнику српских музичара”, *Зборник Мајнице српске, серија за друштвене науке*, Нови Сад, 1952, бр. 3.

„Српска Музичка библиотека”, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1902, 7/20. март, бр. 10.

„Српска музичка библиотека”, *Застава, лист српске народне радикалне странке*, Нови Сад, 1902, 9. март, бр. 54.

„Укор, песма Бранка Радичевића, за гласовир сложио Исидор Бајић”, *Бранково коло за забаву, йоуку и књижевност*, Сремски Карловци, 1897, бр. 30.

„Успех једног младог српског композитора”, *Браник*, Нови Сад, 1902, 8/22. април, бр. 43.

Фрациле, др Нице, *Мелографски и етномузиколошки рад новосадских музичара*, рукопис, Нови Сад.

„Хоровојама, певачима и пријатељима музичке уметности”, *Београдске новине*, Београд, 1904, бр. 272.

Шамбек, Душан, „Једна корисна новина у српској музичкој литератури”, *Грађанин, недељни лист за авиономне, просветне и материјалне потребе*, Панчево, 1906, 2. април, бр. 14.

Шамбек, Душан, „О личности Исидора Бајића”, *Нови Сад, културно-просветни и привредни лист за Дунавску бановину*, Нови Сад, 1932, 14. мај, бр. 20.

Шобајић, Драгољуб, „Трагом клавирских педагошких публикација у Србији”, *Нови Звук*, Београд, 1994, бр. 3.

Шутановац, Данијела, *Осамдесет и пет година од првог извођења опере „Кнез Иво од Семберије” Исидора Бајића*, семинарски рад, Нови Сад, Академија уметности, 1995.

⁶⁹ Нема насловне стране, тако да нам нису познати подаци када и у коју сврху је рад писан. На омоту бр. 13, који се налази у Архиви САНУ, 14389/1, пише да је у питању „дипломски рад ... Душанке Стојаков из Куле”, а на првој страни пише да је рад „својина: Јоце Бранковића, Ср. Карловци”.

ДНЕВНЕ НОВИНЕ *ЈЕДИНСТВО*, ПЕТАР КОЊОВИЋ, БАЛКАНИЗАМ И ЈЕДНА МОГУЋА ИСТОРИЈСКА СЛИКА О СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1861–1941)

Историја Српског народног позоришта (даље СНП) требало би да се, као и свака историја, састоји од материјалног наслеђа, кодификованих и конкурентских наратива, те флуидне смеше сећања и митологизација чије сегменте историјске интерпретације повремено покушавају да апсорбују, али им као целина она стално измиче, прелива се у свакодневницу и према њима буди неповерење. Намерно је речено „требало би”: иако је СНП често предмет историографске, музиколошке, театролошке и културолошке пажње усмерене на парцијална подручја његове прошлости, а у виталност „подозривих” сећања у вези са радом ове куће не треба сумњати, остаје утисак да недостају алтернативне историјске синтезе¹ засноване на читању дијалогског односа између друштвеноисторијских околности у којима је позориште деловало, односно повратног „трага” који је његова уметничка продукција остављала у друштву. Једна историјска слика СНП могла би да обухвата период од његовог оснивања (1861) до почетка Другог светског рата (1941), у којем међуратни период, иако испуњен настајањем и нестајањем различитих театарских кућа које су баштиниле традицију овог позоришта, са претходним раздобљем повезује континуитет аутономног деловања Друштва за СНП² као носиоца

¹ Историјским синтезама о СНП највише се приближавају докторска дисертација Петра Марјановића (1972) под насловом *Уметнички развој Српског народног позоришта у Новом Саду од 1861. до 1968. године*, као и две студије Петра Волка *Позоришни живот у Србији: 1944/1986* и *Позоришни живот у Србији: 1835/1944*, објављене 1990. и 1992. године у издању Института за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ у Београду.

² Друштво за Српско народно позориште основано је 29. и 30. маја 1862. године. На челу Управног одбора Друштва био је управник, а оно само било је подељено на економски и уметнички део. У надлежности првог налазило се прикупљање материјалних средстава, а другог одабир репертоара и глумаца, те остала стручно-уметничка питања. *Устав друштва за Српско народно позориште*, донет 1865. године, прокламује следеће друштвене и уметничке циљеве:

„Српско народно позориште је заведење, којим се постићи тежи, да се драматична вештина по створу и представљању у народу српском утемељи, развије и разпростре; да се тим не

друштвеног субјективитета и легитимитета ове институције, као и однос међусобног неповерења између Друштва за СНП и државе, прво Аустрије, затим Аустроугарске, а потом и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.

Иако се у литератури не среће експлицитно разврставање на три периода омеђена Првим и Другим светским ратом као покретачима коренитих промена државних граница, друштвеноекономског система и демографске слике на историјском простору данашње Војводине, научна продукција о СНП је своје теме до сада махом тражила унутар ових граница и тако их имплицитно конструисала. Оснивање СНП 1861. године може се посматрати као акт самоодржања српске етничке заједнице у пољу културе и језика³, у време када је она као политички субјект нестала са карте Хабзбуршке монархије.⁴ До 1914. године деловање СНП одређивале су про-

само нов извор душевне забаве народу отвори, него да се тежња народа за лепшим и вишим, људским и народним животом негује и укрепљава”.

³ „Позив на оснивање Србског народног позоришта у Новоме Саду” који су највероватније почетком 1861. године потписали Стеван Брановачки, Светозаар Милетић, Јован Ђорђевић и Јован Јовановић (Змај), почиње следећим речима:

„Језик је највеће благо народа. Ако је који народ ма како љуто страдао, раскомадан, расељаван бивао, – је ли само само свој матерњи језик сачувао, тај народ још није пропао, он живи, још се може надати, да ће изгубљено кад тад надокнадити. Али ако је који народ и у најугоднијем стању, у слави, богатству, власти и господству век проводио, – а ништа друго, само свој матерњи језик изгубио, и с туђим га заменио, тај је народ на веки пропао, њега нема више, нити има силе, која ће га икада више васкрснути. Народ дотле траје и живи, докле му траје и живи његов језик” (Из „позива на оснивање Србског народног позоришта у Новоме Саду”, према Томанек, 2010: 9)

⁴ *Октобарском дијломом* од 27. децембра 1860. године укинута је Српско Војводство и Тамишки Банат. Од оснивања Аустроугарске 1867. године донет је низ закона који су се односили на питања школства и територијалне организације државе, а које савремени историчари интерпретирају као репресију српских националних тежњи. Иако је 1868. године донет „Закон о народностима” који је гарантовао права мањинским националним заједницама, Андрија Раденић сматра да је овај закон имао функцију алибија за спровођење националне асимилације под плаштом јуридикчке заштићености (Раденић, 2001: 156). Као аргумент за тезу да су питања школства и јавне сфере надаље правно уређивана у правцу националне унификације Угарске територије, узима се чињеница да је 1879. године усвојен закон о обавези учења мађарског језика у основним школама, а четири године касније и у средњим школама. Још један правни акт тумачен као наставак асимилацијског процеса односио се на стављање образовања под државни надзор 1907. године, тзв. „Апоњијевим законом” којим је прописано да се рад учитеља и наставника делегира надлежности Министарства просвете, уместо епархијским школским одборима и Митрополитском школском савету. Такође, још 1848. године донет је закон којим је гласачко право зависило од имовинског стања или степена образовања, који је као последицу имао то да, у односу на бројно стање становништва, пропорционално мали број припадника српске националне заједнице добије статус политичких субјеката (упор. Микавица, 2005: 138–139). Иако ови закони нису морали имати у виду потискивање српског националног бића ништа више него оперативније административно управљање (не помиње се да је учење српског било забрањено, већ да је учење мађарског било обавезно), секуларно образовање које је данас широко прихваћена вредност, те буржоаски политички систем као такав, чини се да је њихово знањење у српској историографији сведено велики наратив о појави, сазревању и победничком исходу народноослободилачких борби „у којем се”, истиче Тодорова

менљиве и никад благонаклоне околности унутар институционалног система Хабзбуршке монархије, те релативан континуитет у погледу начина организације рада и експонирања тежњи за *етничком* хомогенизацијом Срба у Јужној Угарској, које су, иако испољаване у сфери културе и уметности, из перспективе догађаја након 1918. године телеолошком логиком артикулисане као идеолошка припрема за *националну* консолидацију каква је уследила са Краљевином Срба, Хрвата и Словенаца. Категорије *етније* и *нације* могу се раздвојити у складу са дефиницијама Марије Тодорове,⁵ која прву одређује као „једну страну аутодефиниције и самоозначавања особе, преданости, идеологије или вере (често секуларне), чији темељ чини осећање (најчешће измишљено) сродства и заједничког историјског искуства и, по правилу, заједница језика, религије и обичаја” (Тодорова, 2010: 91), а другу као „спој етничитета и државности” (Тодорова, 2010: 101). Чини се да ово разликовање нуди могућност не само да се преиспитата „буђење националне свести” као основна програмска оријентација СНП у периоду од његовог оснивања до почетка Првог светског рата, већ и да се период од 1861. до 1941. године посматра као један дужи период у којем се за историографску оптику нуде фактори континуитета и дисконтинуитета. О овој импликацији више речи у даљем току рада, након што буду размотрене предности и недостаци примене појмова *етничкијетета* и *нације*, како их Тодорова дефинише, на прошлост СНП.

Сама ауторка нагласила је да се њена дефиниција национализма као споја етничитета и државности у неким случајевима може показати као редуccionистичка, што се на примеру историјске слике СНП у периоду између 1861. и 1914. године одмах уочава. Оправдано је питати за природу основног идеолошког опредељења СНП у овом периоду, ако је његова национална агенда оспорена јер јој недостаје компонента државног пројекта. Хомогенизација српске етничке заједнице само је делимично задовољавајућ одговор, јер је СНП био *институција*, елемент друштвене организације која као таква врхуни у *држави*, представља њен сегмент и са њом је у нужној интеракцији. Иако СНП није основан од стране државе, иако је та држава умногоме ограничавала и спутавала његов рад, ако при-

„други процеси и догађаји појављују само као позадина, секундарне последице или околности које су ишле на руку односно ометале напредовање националних покрета.” (Тодорова, 2010: 28)

⁵ Речима саме ауторке, „постојала су два посебна, иако понекад паралелна или подударна процеса у целој модерној Европи. Један је био постепено формирање особене групе свести коју су разни аутори дефинисали као национално буђење или обнову, а ја га зовем етничитет и директно га повезујем са модерношћу. Тај процес је имао неједнак хронолошки развој паралелан неједнаком процесу модернизације, али, у целини гледано, врхунац је достигао у Европи осамнаестог и деветнаестог века, уз неке раније и неке касније манифестације. Други процес је спајање те свести са државношћу и стварање и развој нове свести и идеологије: национализма. Етничитет и национализам нису подударни иако се, бар што се тиче европског искуства, национализам по правилу везивао за етничко језгро и најчешће узимао карактер етнонационализма.” (Тодорова, 2010: 102/103)

хватимо један идеолошки неутралнији дискурс мора се приметити да је ова институција ипак омогућена тадашњим правним оквиром Аустријске монархије, да је од стране Аустроугарске државе касније регулисан и надзиран њен рад, те да је самим тим СНП био државни идеолошки апарат у у ширем, алтисеровском смислу. Позориште није спонтано етничко чувство одређене заједнице, већ добро организован, „одозго” постављен емитер културе.⁶ Све то га чини институцијом са националним програмом. Међутим, ако се ипак одредимо да задржимо критеријуме за национализам које је Тодорова поставила, позиција СНП може се одредити као унутрашње противуречна: оно и јесте и није национална институција. На сличан начин СНП и јесте и није израз етничке воље, односно државни идеолошки апарат. Ова дијалектика садржи већи потенцијал од доследне примене или одбацивања критеријума из дефиниције Марије Тодорове, а он до изражаја долази када се укрсти са другим подручјем којим се ова ауторка бави – балканским идентитетом и дискурсима који га производе – за које је СНП као феномен рубна тачка, али се, као што ће бити показано на примеру дневних новина *Јединство*, чини да се ипак налази више с „ове” стране његове границе.

Као гласило Демократске странке, политичке организације која се у јавном животу Новог Сада појавила крајем 1918. године, дневне новине *Јединство* нису ни сасвим проучено ни потпуно неистражено сведочанство о политичким, друштвеним и културним приликама у којима се становништво тек основане Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца нашло у неизвесним и изазовним годинама након Првог светског рата. Иако овај дневни лист у историографској перспективи мало шта издваја⁷ у односу на друга гласила тога времена, његов покретач и први управник био је композитор Петар Коњовић, те музиколози с правом могу бити посебно заинтересовани за писање *Јединства* о културним и уметничким питањима постављаним током првих послератних година у новосадском друштвеном миљеу. Глас Петра Коњовића активно је тумачио, критиковао, усмеравао и

⁶ У свом дипломском раду *Музика на рејеришоару Српској народној позоришћу у Новом Саду 1861–1914*, Катерина Томанек истиче следеће: „Задатак Српског народног позоришта био је далеко сложенији од задатка једне институције културе. Како је Позориште као институција било још ближе ширим народним слојевима од Матице српске, оно је носило огромну одговорност у остваривању своје мисије. Упркос свим ‘махинацијама’ власти да отежа рад Позоришта, оно је успевало да оствари своју замисао ‘ширења’ националних расположења.” (Томанек, 2010: 15). Као примере „подозриво” и репресивно-манипулативног односа Аустријске, односно Аустроугарске монархије према деловању СНП, Томанек наводи то што је оно потпадало под надлежност Министарства унутрашњих послова, а не Министарства за просвету и културу, као и начин на који је Позориште добијало дозволе за рад (до 1914. године, само на годину дана).

⁷ Идеолошку позицију *Јединства* карактерише монархистички, про-југословенски, либерално-грађански дискурс који је овај дневни лист, као званичан орган политичке партије, транспарентно заступао.

креирао културни живот Новог Сада од 1919. године, а композиторови написи о Српском народном позоришту омогућавају да се историјска слика ове институције сагледа у обухватнијој перспективи, ако се њене друштвеноисторијске претпоставке прочитају у проблемском кључу етничитета, национализма, балканизма и дискурса заосталости.

У свом тексту „Да ли је ‘други’ користан појам у међукултурним односима” Тодорова говори следеће о балканском идентитету:

Тврдила сам да је, за разлику од оријентализма, који је дискурс о импутираној другости, балканизам дискурс о импутираној амбивалентности. Будући да су негде „између”, да су у стању преласка из једног у друго, Балканци су могли једноставно постати непотпуни други; уместо тога конструисани су као непотпуно јаство (Тодорова, 2010: 87).

Ауторка даље наводи да су, према њеном мишљењу, религија и раса два основна разлога за ово „непотпуно јаство” и чињеницу да су становници Балкана истовремено и субјекти и објекти балканистичког дискурса. Примењена на до тада српску, али и „средњоевропску” Војводину, ова претпоставка се не може одржати без корекција, бар таквих које прецизирају механизам институционалног произвођења идентитета у којем је „ја” истовремено и „други од себе”. Пример идеолошког дискурса СНП подржава ауторкину теорију, јер је ова институција, као својеврстан „снабдевач идентитета”, амбиваленцију заступаних дискурса о етничитету, нацији и држави „емитовала” онима који су се са њом идентификовали.

Експликације национализма, етничитета и непотпуног (балканског) идентитета важне су због тога што бацају више светла на разлоге због којих је СНП са својом традицијом „побуђивања националних тежњи” прошло голготу у Краљевини СХС, држави која је требало да буде њихово остварење. Варијантна питања на тему „мађехинског” односа државе према најстаријем српском позоришту могу се поставити у вези са целокупним међуратним периодом. Како се догодило да 1919. године СНП буде подржављено мимо воље Друштва за СНП и преименовано у Народно позориште у Новом Саду?⁸ Како је дошло до тога са се овој театар-

⁸ *Јединство* од петка 10. X 1919. извештава о овом догађају: „Одлука владе о Позориштима: 1. Начелно се одређују три категорије народних позоришта у Краљевству Срба, Хрвата и Словенаца: а) три државна (национална) у Београду, Загребу и Љубљани; б) пет обласних субвенционисаних: у Скопљу, *Новом Саду*, Сарајеву, Сплиту и Осеку; в) потребан број градских (путујућих), за сад: у Нишу, Крагујевцу, Вараждину и Марибору. Уз то, Народно Позориште у Скопљу администрираће као своју филијалу позориште у Битољу, а Народно Позориште у Новом Саду администрираће као своју филијалу позориште у *Вршцу*. 2. Народна Обласна Позоришта организоваће се у погледу Управе и осталог на основу садашњег закона о Народном Позоришту у Београду, и добиваће сталне државне субвенције. Осим оног у Скопљу, за које је та субвенција већ одређена у државном

ској кући из године у годину смањују државне субвенције, да га локална штампа оспорава,⁹ да након пожара у којем је изгорела зграда позоришта Дунђерског 1928. године Министарство просвете одлучи да фузионише Народно позориште у Новом Саду и Народно казалиште у Осијеку, да Новосадско-осјечко позориште има амбулантни делокруг од Сплита и Шибеника до Чаковца и Суботице, да велики део глумаца позориште због тога напусти, да 1934. године оно буде укинута, да Нови Сад након тога уместо свог позоришта добије Секцију београдског Народног позоришта за Дунавску бановину, те да држава тек 1936. године поново оснује позориште са седиштем у Новом Саду (Народно позориште Дунавске бановине)? Како разумети чињеницу да се Друштво за СНП већ од 1922. године „дистанцирало” од наведеног лутања у решавању „позоришног питања” и основало своју трупу коју је издржавало углавном од сопствених средстава, уз повремену и више него скромну финансијску помоћ Бановине и жупанија? Овде није могуће на сва ова питања одговорити, јер већина захтева реконструкцију и интерпретацију учинака тадашњих актера на микрополитичком нивоу, али се сумарно она тичу узрока мимоилажења, с једне стране, позоришних кућа осниваних од стране државе које су „наследиле” традицију СНП, а са друге Друштва за СНП као правноисторијског носиоца континуитета ове институције у међуратном периоду.

Чини се да је у дијалошком процесу кроз који се СНП профилисао као институција „непотпуног јаства” (у истом значењу који Тодорова повезује са балканским идентитетом) у периоду до 1914. године, настајала и прескрипција његове осујећености да се то јаство „употпуни” у Краљевини СХС кроз идентификацију са новом државом. Неповерење Друштва за СНП према држави, формирано у Аустроугарској, опстало је и у Краљевини СХС и то је много више збуњивало ослободиоце, него оне који су били ослобођени и на чија плећа је падао терет нелогичности. Допринос стварању односа не-идентификације између јавности коју је Друштво за СНП заступало и нове државе вероватно је дао и процес нормализације

буџету, за остала обласна народна позоришта предвиђа се за сад годишња субвенција по 100 000 кр. с правом особља на додатке и скупоћу. 3. Обласним Народним Позориштима која би остала у приватној експлоатацији Министар Просвете додељиваће, из предвиђене суме од 100 000 круна, сразмерну годишњу награду за гајење националне и високе стране уметности. 4. За градска, односно путујућа народна позоришта у Вараждину и Марибору, предвиђа се по 20 000 Круна годишње помоћи. 5. Поред комисије за реформу Закона о Народном Позоришту, Министар Просвете, у споразуму са Министром Финансија, одредиће комисију за озраду пројекта уредбе о једном заједничком позоришном пензионом фонду. Министарских Савет Краљевства Срба, Хрвата и Словенаца у седници својој од 1. 10. 1919. г. у свему је усвојио предложено решење Министра Просвете.”

⁹ Петар Волк наводи да је „локална штампа, наклоњена традиционалистичкој политици и извесном локалистичком задовољству, оспоравала чак и минимизирала сваки вреднији покушај које је чинило Народно позориште” (Волк, 1992: 134).

међуетничких односа у Јужној Угарској који је текао од тренутка када је СНП у атмосфери међусобне нетрпељивости основан, до почетка 20. века (иако је та нормализација била нарушена Првим светским ратом), а што илуструје предратни репертоар СНП, формиран у дослуху са жељама публике и све више „пропустљив” за оперету, бечке и пештанске комаде,¹⁰ те због тога често нападан од стране национално и уметнички „одговорне” критике. Један од интелектуалаца који је често критиковао репертоарску политику и начин рада СНП у предратном периоду био је и Петар Коњовић, чију улогу у првим годинама након Првог светског рата театролог Петар Волк описује на следећи начин:

У време обнове Српског народног позоришта од 1919. до 1921. године међу члановима Друштва за Српско народно позориште, глумцима, критичарима и јавним радницима Новог Сада јасно су се учавала два опредељења: жеља да се настави у духу традиције и континуитета, самостално и мимо државног утицаја, али и да се исто тако сагледају реалне прилике и програмски циљеви усагласе са новим могућностима и друштвеним потребама. Међу онима који су се залагали за реформе и савременије тумачење стремљења Српског народног позоришта налазио се млади, изузетно образован, надарен композитор и театролог Петар Коњовић. Он је први схватио да двојност у тежњама Друштва и државних институција не води просперитету самог позоришта.”... „Није се Коњовић плашио репресија, али је реалистички оцењивао прилике и схватао да традиција овог позоришта може да буде ослонац једном квалитетно новом и далеко продуктивнијем програму који ће бити легализован кроз државне институције. Све је то управо експлицитно назначено у оних неколико месеци у пролеће 1921. године када се Петар Коњовић нашао на челу Српског народног позоришта. Међутим, управа Друштва се није сложила са његовим идејама, услед чега је уследила његова оставка, а затим раздвајање ансамбла на две трупе, од којих би једна требало да настави традицију Српског народног позоришта, а друга да остане да делује као Народно позориште у Новом Саду (Волк, 133).

Читалац дневних новина *Јединство* приметио би да је у неслагању између Петра Коњовића и Друштва за СНП било недовољно одмерености, бар када је у питању 1919. година у којој је Коњовић објавио прво неко-

¹⁰ Ова „пропустљивост” могла је бити резултат тражења равнотеже Друштва за СНП између репресивно настројеног Министарства унутрашњих послова Аустроугарске, а које никада није интервенисало ако би се неки комад са бечке и пештанске сцене нашао на репертоару у Новом Саду, и сопственог националног програма. Неупитна, ипак, остаје чињеница да је формирање репертоара у времену пре 1914. године у приличној мери зависило од финансијских средстава које је доносила посета одређеном типу представа, те да је управо то вероватан разлог због којег су бечка и париска оперета, те мађарске шаљиве игре добиле толики простор на репертоару СНП.

лико умерених критика, а потом је преко новина ушао и у оштру полемику са Друштвом које се, према његовом мишљењу, понашало „као да се овим ратом и слободом до које смо дошли ништа није десило” (Коњовић, 1919). Чини се да је управо 1919. година била кључна за судбину позоришта у међуратном периоду, јер је током ње Друштво за СНП обновило његов рад у Краљевини СХС и читаву сезону га водило пре него што је Министарство просвете, на челу са Миланом Гролом, одлучило да га подржави. У току ове краткотрајне симбиозе мало шта је наговештавао раније описани расплет, осим чланака Петра Коњовића у *Јединству* у којима је непрестано и све оштрије критиковао Управни одбор Друштва због организационих пропуста, лоше поделе улога међу глумцима, скромне сценографије, репертоара на којем је превише лаких комада „за народ”, а недовољно вредних уметнички и словенских дела. Повремено би исказивао разумевање због уметничких „компромиса” које је условио рат и тешка материјална ситуација у којој се позориште нашло, а своју наклоност је резервисао искључиво за успела извођења представа у целини, односно појединачна глумачка и редитељска остварења Коче Васиљевића, Димитрија Спасића и других првака новосадског глумишта. Иако је његово неслагање са Друштвом у погледу будућност СНП било принципијално и исказивало се у јавној сфери, отворено и демократски, неки чланци упућују на закључак да Коњовић није био само интелектуалац који је износио своје мишљење, већ да је још те 1919. године користио личне контакте како би навео државу да се што пре умеша и реши „позоришно питање”. Коњовићеве „претње” Београдом, као и целокупна његова реторика, заоштравале су се како је година одмицала. Крајем јуна композитор још увек не искључује аутономију СНП као нужно лошу опцију, али је не види као могућу „све дотле док наше друштво културно толико не ојача да уђе у такмичење с државом, и да је најзад, и обиђе”. До тада, најављује, „оснива се у Београду, у Министарству Просвете, у овај мах Уметнички Одсек који ће одсад водити сву бригу о целокупној нашој уметничкој култури: о позориштима, уметничким школама, музејима” (Коњовић, 1919: 28.06). Међутим, средином августа у чланку *Око позоришта*, Коњовић открива да је актер који прелази границу новинарског ангажмана:

И кад има пречих послова, онда ће наши дилетантски ‘љубитељи позоришта’ и даље за добре паре продавати једно рђаво карикирање уметности. Међутим на умирење стручњаку у ‘Застави’ а за обавештење свима онима који се искрено интересују за позориште, мада се не намећу да управљају њим, треба рећи да Београд данас има људи и да зна како ће решити питање новосадског театра. Недавно сам говорио са управником београдског позоришта, Г. Миланом Гролом, између осталог, и о новосадском позоришту. Г. Грол је изјавио да ће др-

жава, односно Уметнички одсек Министарства Просвете, ван сумње, прихватио новосадско позориште, али то мора бити тек ако се створи апсолутно *tabula rasa* са данашњим стањем, па да дође до једне нове солидне и уметничке организације (Коњовић, 1919: 14.08).

Чињенице да је две године касније постао управник СНП постављен од стране Министарства, да се након његовог одласка са тог места СНП поделило на Народно позоришта и Трупу Друштва за СНП, као и да се знатно касније, 1928. године, композиторов пут поново укрстио са, овог пута, Новосадско-осјечким позориштем, говоре да је Петар Коњовић био значајан фактор за осамдесетогодишњи период (1861–1941) у којем је историју СНП могуће посматрати као континуитет конфронтација са државним политикама Аустрије, Аустроугарске и Краљевне СХС.

Коњовићу, наравно, не треба импутирати било какво хтење које излази из оквира његових конзистентних и принципијелних ставова, али чини се да наведени искази и контекст у којем су дати подржавају став да је композиторов критичарски ангажман у *Jeginstivu* био антиципација политике коју је држава Краљевине СХС водила према СНП у међуратном периоду. Нарочито је у том смислу била индикативна полемика између Коњовића и Друштва око *традиције* позоришта и начина на који она треба да буде афирмисана у новој држави. Пошто је неслагање у вези са овим питањем језгро свих даљих неслагања између композитора и управе позоришта, потребно је додатно се задржати на њему, илустровати га наводима актера и протумачити га у светлу раније изложеног појмовног апарата Тодорове. Начелне тезе Друштва за СНП, изнесене у његовом Уставу проглашеном 16. септембра 1921. године (од Министарства унутрашњих дела Краљевине СХС одобреног 28. јануара 1920. године), сумиране су речима једног од водећих војвођанских интелектуалаца, Марка Малетина, на следећи начин:

Српско народно позориште вршило је својим представама, од свога постанка до 1914. године спасоносну националну мисију, не само у Војводини и осталом Српству већ и на читавом Словенском југу, и то под управом и руководством заслужног и аутономног Друш. за Срп. нар. поз., и уз свесрдну помоћ месних одбора Друштва, као и уз родољубиву и пожртвовану потпору чланова Друштва и целог националног друштва Војводине; неопходно је да Срп. нар. поз. ту традиционалну мисију настави и сада, после ослобођења и уједињења... (Максимовић, 165).

Питање које се може поставити из перспективе саморазумљивих ставова о позицији (замишљене) заједнице чија су етничка осећања постала државни пројекат, дакле о нацији која је доживела своју еманципацију и на

једној до јуче „туђој” територији, те која је у самом чину промене граница могла да спозна, ако не моћ масовног суверенитета, а оно бар ратне победе – питање које је Петар Коњовић у *Јединству* 1919. године с те стране оправдано постављао – било је зашто је потребно вршити *синонсну, итрадиционалну националну мисију* и сада, после ослобођења и уједињења? Због чега даље настављати у правцу оног што је већ постигнуто? Овај збуњујући *contradictio in adjecto* навео је Коњовића да у „традиционалној националној мисији”, чију је посредну манифестацију видео у остајању на курсу предратне репертоарске политике и начина организације рада позоришта, препозна алиби за тежњу ка аутономности Друштва за СНП у чијој су основи, према његовом мишљењу, могли да стоје само индивидуални интереси чланова Друштва, или нека групна идентификација која у новоствореној Краљевини СХС није видела остварење својих националних циљева. Композитор се није либио да своје сумње обелодани у *Јединству*, па треба уочити Коњовићеву критику војвођанског регионализма као паранационалне групе солидарности „слепе” за предности све(југо) словенског уједињавања:

Среда 17. 12; *Питање нашег Позоришта*: „Чардак ни на небу ни на земљи. Преко половину столећа скраћује време и весело се забавља некакав ‘Управни одбор’ кројећи капе нашим драгим глумцима. Кад је овдашње позориште требало штитити од обести Маџара и Немаца, кад му је пред светом ваљало дати леп просветни и уметнички облик, онда је дужност те шаке учених људи имала још некакав смисао. Данас више не. Српском Народном Позоришту у Новом Саду стоје два пута на располагању: да пређе у државне руке и да се спасе, или да остане као што је и да пропадне. Меродавни то знају, али... али они не дају *Србијанцима* своје Позориште; они хоће да сачувају и сами негују *војвођанску културу*; они не могу пустити на слободу славује, кад имају тако лепу крлетку.”

Реч је пре о афективној реторици него о интегралном аспекту Коњовићевог дискурса, али не треба сумњати да је композитор у инсистирању Друштва за СНП на аутономнији у вођењу позоришта видео манифестацију континуитета са предратном националном агендом позоришта, агендом која је у Аустроугарској као таква била оправдана, али је у Краљевини СХС представљала вишак националне „будности” који омета, дилентатизује, банализује и тривијализује оно што би стварно требало да буде национална уметност.

Четвртак 01.05; *Позориште – Српско Народно Позориште у Новом Саду* „Питање овог нашег народног театра улази, као део питања о нашој националној уметности, у наш културни програм, и као у

многом другом, ми смо и овде за нов ред ствари. Под новим условима за свој опстанак и развијање, наше Народно Позориште мора доћи под нову меру: његов задатак није више да спасава и буди националну свест, он је промењен у задатак да проширује свест о општој и расној уметничкој култури.”

Треба подсетити да Коњовић ниједног тренутка у свом животу није био против националне уметности као такве, те да су између њега и Друштва за СНП постојала разилажења у виђењу каква она треба да буде и шта је њена друштвена улога.¹¹ Реч је о ситуацији коју модел формирања нације Мирослава Хроха (Miroslav Hroch) идентификује као трећи и последњи чин конституисања и консолидације, јер сведочи о „доби масовних националних покрета, кад настаје целокупна друштвена структура, а покрети се диференцирају на супарничка крила са сопственим националним програмима” (према Тодорова, 2010: 48).

Коњовићева критика инерције Друштва за СНП, више пута и на различите начине изнета у листу *Јединство* током 1919. године, можда не би заслуживала толику пажњу да његови лични ставови о СНП нису испољили сличну, ако не и већу константност у периоду између 1909. и 1919. године. У два текста објављена у листу *Покрећ*, „Зашто је потребно повести реч о нашем народном позоришту?” и „Више реда у спољашњем раду Српског народног позоришта”, Коњовић износи готово исте примедбе као и десет година касније у *Јединству*: захтева да се стане на пут дилетантзму у областима рада СНП која се тичу организационих и уметничких питања, да критеријми приликом одабира репертоара не буду тржишно-популарног и националног карактера, јер резултирају искључиво продукцијом забавних и тривијалних дела, већ да буду формирану у складу са другачије схваћеном националном одговорношћу. Националну културу, закључује се из Коњовићевих ставова, не може произвести сама *ејнија* кроз процес конститутивних самоозначавајућих чинова, већ за њу то мора да учини елита, негујући јој укус у правцу интимног, субјективног саображавања са идентификационим оквиром *нације*. На тај начин се залагање за уметничко и естетско показује као један модалитет производње националне културе. Нуспродукт, или дијалектичко наличје националне свести у коју је уписана диференцијална линија између оних који произ-

¹¹ Национално у уметности Коњовић можда нигде није тако надахнуто и илустративно концептуализовао као 1918. године у критичком осврту на дела композиторке Доре Пејачевић у *Хрвајској њиви*: „национализам (...) није декоративан, националност није у томе, ако се са пар дескриптивних тонова, цртежа, боја подсетимо на некоју етничку средину (...) национализам је у цијелој крви, у цијелом мишљењу (...) у цијелој засновици и грађи умјетничког дјела, у атмосфери, коју то дјело доноси (...) У нашој артистичкој сфери то мора да се изроди дотицајем примитивне наше народне психе са личним осјетљивостима умјетника” (према Франковић, 144).

воде нацију и оних за које је нација произведена, какву Коњовић у континуитету демонстрира макар у наведеном десетогодишњем интервалу, на историјском простору Источне и Југоисточне Европе врло често је био дискурс кашњења и заосталости, који Марија Тодорова за подручје Балкана конкретизује као балканизам.

Значај *Јединства* огледа се и у томе што се на његовим страницама може наћи пример обрасца егзотистичке перцепције у време када је он „кристализован у специфичан дискурс о Балкану, негде у време Балканских ратова и Првог светског рата” (Тодорова, 2010: 87). Види се да је већ тада преузет и коришћен у међунационалним разрачунавањима у Војводини, па и као средство фракционашке борбе унутар једног националног корпуса. „Обичај приказивања суседа као ‘оријенталнијег’ од нас”, односно појава „ланчаног оријентализовања других”¹² коју Тодорова лоцира на Балкану као „шире стање духа”, проговара вероватно и овог пута речима Петра Коњовића, иако треба нагласити да писац чланка из којег је узет први навод није наведен, а аутор другог је потписан са „*Homme masque*”:

Среда 13.08; *Публика нека сама њази на рег*: „Приметили смо да се публика, нарочито на железничкој станици, толико гура у трамвај, те ни не чека да прво сиђу путници, који су дошли трамвајским колима. Онда није чудо ако се на мађарском језику, из публике, чује полугласна примедба, да смо балканци и да таквог нереда нема ни у Африци. Публика нека сама пази на ред.”

Уторак 29.04: *По Новоме Сагу – њозоришна њублика*: „Изгледа да се наша публика на галерији поправила. Јесте ли били на премијери ‘Сеоскога лоле’? Зар није била умеренија него раније? Није било довикивања ни звиждања! Како ће бити на осталима – видећемо; желимо, да галерија буде пристojна. То, у осталом, тражи добар глас нашег народа. Нас је светски рат разгласио по целом свету – не на нашу штету! Свет нас је почео ценити – па зар ми сами себе да не ценимо! Дужност је наша, да будемо озбиљни, но довољно трезвени. Идете ли у новосадске биоскопе? Добро – идете, па јесте ли видели како се Мађари понашају? Деру се, довикују се, звижде и цвркају уснама, кад се на платну љубе. Ала је то цвркање одвратно, а још одвратније, кад се нађе и по нека наша будала, па цврка! Причајте добре мађарске особине, јер они имају добрих особина, а чувајте се болесног хистеричног цвркања! А и Мађари треба, да се окану разузданости, јер ће једино трезвеношћу поправити оно, што је њихова необузданост покварила.

¹² Тодорова наводи: „Чак и кад се оријентализација одвија између група и друштва које не треба сматрати ‘западним’ у уобичајеном смислу, суштина је у томе што се вршилац оријентализације поистовећује са идеализованим или пожељним западним идентитетом.” (Тодорова, 2010: 72)

Имају ли Мађари у својој новој држави предњака учитеља – или је народ остављен сам себи?”

Homme masque

Публика је често била посматрана подозривим погледом аутора ових чланака, што је саобразно схватању националне културе као „старања о етницитету” од стране елите. У питању постављеном на крају другог навода то схватање исказано је у свој својој нагости и представља лапидарно сведочанство о комплементарности националистичког и балканистичког дискурса, заправо односа у којем националистичка реторика своју нужност потврђује балканистичким средствима.

Прошлост у којој су своје сложене и многоструко умрежене интеракције остваривали Петар Коњовић, Друштво за СНП, традиција ове институције, јавна сфера Новог Сада и Војводине, државни репресивни и идеолошки апарати Краљевне СХС и други, истражена је на материјалном нивоу. Чини се, међутим, да мало има запажених покушаја да се прошлости СНП приступи из перспективе критички настројене историографије која ће консултовати теоријске пробоје аутора као што је Марија Тодорова. Када се то учини отварају се интерпретативни хоризонти који омогућавају да се поштовање према историјским заслугама великана наше културе, као што је Петар Коњовић, не компромитује петрифицираним погледом на њихов живот и дело, већ да се обнавља новим контекстуализацијама, које ма колико да ненаклоњене изгледале, увек доприносе динамичности њиховог наслеђа више него пукe аполигије и коментари.

ЛИТЕРАТУРА

Дотлић, Лука (1981). „Позоришни живот у Новом Саду од најранијих времена до наших дана”, у *Српско народно позориште: 1861–1981*, Нови Сад: Војвођански музеј и Српско народно позориште.

Коњовић, Петар (1919). *Јединство*: орган Демократске странке, год. 1, Нови Сад: Акциони одбор Демократске странке.

Максимовић, Зоран (2012). „Репертоар Српског народног позоришта између два светска рата: (1918–1941)”, у *Свеске Матице српске: трађа и прилози за културну и друшћивену историју*, Нови Сад: Матица српска.

Максимовић, Зоран (2000). *Управни одбор Друшћива за Српско народно позориште (1918–1941)*, Нови Сад: Матица српска.

Микавица, Дејан (2005). *Српска Војводина у Хабзбуршкој монархији, 1690–1920*, Нови Сад: Stylos.

Radenić, Andrija (2000). „Srbi u Habzbuškoj monarhiji: 1868–1878”, u *Istorija srpskog naroda* knj. 5, tom 2, Beograd: Srpska književna zadruga.

Todorova, Marija (2006). *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek.

Todorova, Marija (2010). „Etnicitet, nacionalizam i komunističko nasleđe u Istočnoj Evropi”, u *Dizanje prošlosti u vazduh*, Beograd, XX vek, 91–119.

Todorova, Marija (2010). „Zamka zaostalosti: modernost, temporalnost i proučavanje istočnoevropskog nacionalizma” u: *Dizanje prošlosti u vazduh*, Beograd: XX vek, 11–57.

Томанек, Катерина (2010). *Музика на репертоару Српској народној позоришћу у Новом Сагу 1861–1914*. дипл. 38, АУНС.

Volk, Petar (1990). *Pozorišni život u Srbiji: 1944/1986*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.

Volk, Petar (1992). *Pozorišni život u Srbiji: 1835/1944*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.

Мила Стојадиновић

САЗНАЊА О ИСТОРИЈИ НАЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ У УЏБЕНИЦИМА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ У СРБИЈИ ОД 1986. ГОДИНЕ¹

Студија под називом *Сазнања о историји националне музике у уџбеницима Музичке културе у основној школи у Србији од 1986. године* резултат је вишегодишњег интересовања за присуство чињеница из области историје националне музике у школству у Србији. Чињеница је да је „музичко” – како га често колоквијално зовемо – неправедно маргинализовано, а да су сазнања о нашој, српској уметничкој музици у њему веома скромна. Све ово је као последицу имало раст интересовања и повећану жељу да се сазна о чему се то подучавају наша деца на часу овог предмета. Међутим, корен овог проблема не лежи само у начину на који се то знање „дистрибуира” већ у укупном односу према композиторској професији у нашој култури уопште, као и у односу према композиторском стваралаштву у нас.

Ако се најпре крене у истраживање досадашњих објављених опуса домаћих композитора, дакле самих партитура, трагање за њима брзо ће се окончати, а резултат ће бити поражавајући. Наиме, када се узме у обзир да је до сада у целости публикован једино опус Стевана Стојановића Мокрањца,² не треба да изненади чињеница што се у школама мало говори о домаћим музичким ствараоцима и музичкој култури уопште. Управо овакво стање код нас изазвало је питање колико ми бринемо о нашој историји музике и шта наша деца онда могу да науче о њој? Због природе и ширине коју пружа ова тема интересовање за ову проблематику било је потребно ограничити и усмерити на ужу област истраживања. Иако је било тешко одлучити се за један истраживачки простор, било је неопходно направити избор, те се ауторка одлучила за истраживање чињеница о на-

¹ Ова студија скраћена је верзија мастер рада писаног под менторством проф. др Ире Проданов Крајишник, одбрањеног јула месеца 2013. године на Академији уметности Универзитета у Новом Саду.

² Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањца, приредио Војислав Илић, Београд, 1992.

ционалној музици у уџбеницима *основне школе*. Иако се и ту ради о огромној грађи, ипак је одабир једног конкретног проблема донекле поставио границе истраживању и оставио простора за нека даља тумачења сврхе и намене предмета *Музичка култура*.

Већ на самом почетку бављења овом темом јавио се проблем око дефинисања појма *национална музика* – шта он подразумева, шта све обухвата, и шта се све може сматрати *националним*? Када се говори о *националном* у домаћој музиколошкој литератури више се мисли на национално у музици, на национални стил, националне тенденције и слично. Међутим, много је важније објаснити шта је то што историју музике чини *националном*, односно шта означава синтагма *историја националне музике* и који композитори се могу убројати у *наше*, односно *српске*, тј. *националне*?³ У том смислу одговор је вишеструк. Под *националном музиком* може се сматрати стваралаштво композитора, теоретичара, музиколога, и других који су: 1. припадници одређене нације;⁴ 2. који не припадају одређеној нацији, али су живећи на тлу њене државе значајно допринели њеној култури и музичком животу;⁵ 3. који припадају одређеној нацији или се бар декларишу као такви, а живе на територији ван њене државе.⁶ Уколико се ствари посматрају на овај начин постаје јасније ко су то *национални* композитори, аутори и која се дела могу сматрати *националним*. Сходно томе, у студији под називом *Сазнања о историји националне музике у уџбеницима Музичке културе у основној школи у Србији од 1986. године* у разматрање су узети они делови музичке историје који се тичу *наших* музичких стваралаца. Треба имати у виду да је то *наше* у једном тренутку било југословенско, па тек потом српско, због чега је прво требало одредити шта се у уџбеницима сматрало *нашим*, па тек онда тумачити и назвати *националним*.

О уџбеницима и њиховим садржајима након Другог светског рата, зна се веома мало.⁷ Важно је напоменути да се овде не мисли на лите-

³ Свако ко поседује било какав космополитски дух с опрезом треба да користи термин српски с обзиром на чињеницу да је он данас толико злоупотребљен да може изазвати негативне конотације. Будући да је и наша позната музиколошкиња Мирјана Веселиновић Хофман своју студију назвала *Историја српске музике, српска музика и евројско музичко наслеђе*, тиме је у научним круговима указала на чињеницу да тај пример нема никакво пежоративно значење већ се показао најпогоднијим. Према њеним речима појам српска музика подразумева „композиторско, репродуктивно и музиколошко-теоријско стваралаштво у Србији, прецизније, стваралаштво које је допринело формирању лика српске музичке културе. У томе је имао удела и изванредан број овде помињаних аутора који данас живе изван Србије”. Мирјана Веселиновић Хофман, *Историја српске музике, српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд, 2007, 17.

⁴ Само неки од њих су: Стеван Мокрањац, Станислав Бинички, Петар Крстић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Коста Манојловић и други.

⁵ На пример Јосип Славенски, Марко Тајчевић, Даворин Јенко, итд.

⁶ То су на пример: Александра Вребалов, Иван Јевтић, и др.

⁷ Углавном су писани радови који су се бавили музичком педагогијом у периоду до Првог светског рата или између два рата: Васиљевић, М. Зорислава, *Проблеми музичке културе и обра-*

ратуру која се тиче методике наставе предмета *Музичка култура*, као ни на разне приручнике за наставнике, већ искључиво на литературу која пружа историјски преглед, приказује развој уџбеника од средине 20. века до данас и њихов садржај. Овде се могу издвојити две студије у чијем је фокусу управо проблем данашњих уџбеника, а реч је о радовима ауторке Зориславе М. Васиљевић и ауторке Соње Маринковић.⁸ До настанка ове студије дошло се у жељи да се донекле „расветли” стање које је у уџбеницима данас, бар када су у питању елементи историје националне музике и уопште њен значај уз настојање да се избегне свака врста дилетантизма и да се остане на „домаћем тлу” у оквирима музиколошког поља истраживања. Сходно томе, амбиције овог рада не иду у смеру изучавања методике наставе музичке културе, већ искључиво анализе онога што се у осмогодишњој школи учи о нашој историји музике – дакле, шта се учи, а не како. Неопходно је образложити због чега се поменути 1986. година „наметнула” као кључна, а зашто није обухваћен период после Другог светског рата, како би то можда пре било очекивано. Од тренутка када је утемељен 1833. године предмет о музици у основној школи на српском говорном подручју, он је претрпео различите измене како садржаја тако и самог назива. Уколико у обзир узмемо чињеницу да је између 1954. и 1958. године вршена реформа школства и утемељен осмогодишњи систем школовања какав ми данас познајемо, те да је 1957. године на захтев Владе Републике Србије покренут Завод за издавање уџбеника и наставна средства оформљен искључиво у циљу штампања уџбеника, међу којима је касније био и уџбеник за наставу музике⁹, затим да је 1959. године утемељен назив предмета *Музичко васпитање*, а тек кључне 1986. године променио назив у *Музичка култура*, чиме је добио облике онаквог школског предмета (и

зовања од Миловука до Мокрањаца, докторска дисертација одбрањена на ФМУ у Београду, 1986, ментор др Мирјана Веселиновић. Дисертација је објављена под насловом: *Ради за српску музичку њисмености*, Београд, Просвета, 2000; Ивана Перковић Радак „Образовање је насушни хлеб”: црквено вишегласје, образовни процеси и српски национални идентитет између четврте деценије 19. века и 1914. године. у *Музикологија*, бр.7, САНУ – Музиколошки институт, Београд, 2007; Стана Ђурић Клајн, *Музичко школовање у Србији до 1914. године у Музичка школа „Мокрањац” 1899–1974*, Београд, стр. 11 – 41; Вишња Протић, *Музичко образовање у учитељским школама Србије од 1870. до 1914. године као један од чинилаца у развоју српске музичке културе*, Сарајево, 1991.

⁸ Зорислава М. Васиљевић, *Музичка настава у основној школи некад и сад – историјски осврт*, објављен у часопису *Настава и васпитање*, XLVI, 2–3, Београд, 1997. године. Соња Маринковић, *Сазнања о музици православне традиције у наставним програмима и уџбеницима основних и средњих школа у Србији*. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 15/1994.

⁹ Како је школство у Србији, тачније стање и развој уџбеника у годинама након Другог светског рата још увек било на незавидном ступњу развоја тешко да се може говорити о проблематици која је кључна у овој студији, тј. о историји музике, с обзиром на чињеницу да су уџбеници тада још увек били усмерени на певање и свирање све до 1987. године. Видети у: Стојановић Гордана, *Компаративна методологија наставае музичке њисмености и њојешној чиињања и њисања*, докторска дисертација одбрањена на ФМУ у Београду, 2001, ментор др Зорислава М. Васиљевић, 10.

уџбеника!) какав је данас свима познат, нимало не изненађује чињеница што је граница истраживања управо поменута година. Анализа „новијих” уџбеника музике за основну школу (уз историјски осврт на „старије”) значајна је због њихове актуелне употребе у настави што музичким педагозима омогућује увид у бар један сегмент музичке наставе данас.

Како би поређења уџбеника била што је више могуће прецизна, у разматрање су узети они уџбеници који имају истог издавача и исте ауторе, с обзиром на то да постоје и аутори који су објавили уџбеник нпр. само за седми и осми разред или само за пети, док с друге стране постоје издавачи који штампају уџбеник за све разреде, али имају различите ауторе.¹⁰ Према томе, ова студија базира се на анализи уџбеника Музичке културе кроз све разреде и то: уџбеника Музичка култура Завода за издавање уџбеника ауторки Гордане Стојановић и Надежде Ћирић, затим Музичка култура Вишње Протић, који ће послужити као пример уџбеника који више није у употреби, и уџбеника истог издавача и ауторке Гордане Стојановић и Вишње Протић, Зориславе М. Васиљевић, Татјане Дробни и Милице Рајчевић, што ће бити пример уџбеника данас заступљеног у настави. Дакле, избор уџбеника извршен је само на основу истог критеријума (исти издавач и ауторка¹¹) и њихове заступљености у свим разредима.¹² Како је истраживање усмерено на историју националне музике, односно на чињенице које су у вези са њом и њихово тумачење на нивоу општеобразовне школе у градиву уџбеника и *Правилника*¹³ кроз писани текст, певање, слушање, извођаштво, пажња је више усмерена ка разредима другог циклуса основног образовања, и то највише на 7. и 8. разред због количине конкретног садржаја који се односе на националну музику.

С обзиром на чињеницу да су основни циљеви предмета Музичка култура да изгради и развија критеријуме за процењивање естетских вредности, како добрих, тако и лоших, али и да ученике образује у оној мери која ће им у будућности обезбедити активно или пасивно бављење музиком, веома је битно обезбедити и пригодне уџбенике. У том смислу, важно је упознати се са уџбеничким садржајима које је неопходно увек изнова и у континуитету анализирати, упоређивати, и ако је потребно мењати.

¹⁰ Видети прилог бр. 9: Каталог одобрених уџбеника за Музичку културу за школску 2012/2013.

¹¹ Ауторка Гордана Стојановић и издавачка кућа Завод за издавање уџбеника.

¹² Попис уџбеника који су у овом раду коришћени при анализи дат је у Прилогу бр. 1.

¹³ С обзиром на чињеницу да су Планови и програми прописани Правилником, а да је Правилник много шири појам него сами Планови и програми, у циљу лакшег разумевања ова два израза ће у раду бити коришћена као синоними, при чему ће оба појма подразумевати законски оквир који се мора испунити, а односи се искључиво на предмет Музичка култура, осим кад у тексту није другачије назначено.

ТУМАЧЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИЗ УГЛА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У СРБИЈИ

У савременој музиколошкој литератури термину „национално” посвећена је озбиљна пажња. Не без разлога. Овај појам имао је толико много конотација у различитим периодима историје код нас да није чудо што се и у области дефинисања музичке уметности показао као вишезначан. Када се говори о националном, треба имати у виду да се оно може посматрати из два аспекта: национално као одређење припадности укупног стваралачког опуса у једној држави и национално као одређење самог садржаја тих опуса који могу да асоцирају на одређене музичке карактеристике културе једне нације. У том смислу може се разликовати француска музика, уколико је настала на француском тлу у односу на шпанску, или музика која садржи елементе француског фолклора у односу на музику која садржи елементе шпанског фолклора. Уколико најпре узмемо у обзир први критеријум, јавља се проблем територијалног и националног одређења једне државе из које потиче одређена музика. Овде се мисли на чињеницу која није у вези са овом темом: од краја Другог светског рата до данас на територији данашње Србије дошло је до мењања државних граница неколико пута. Управо због овакве ситуације тешко је говорити о *нашој* националној свести у оквиру државе која је од 1986. године до данас променила четири назива:

1. Социјалистичка Федеративна Република Југославија – од 1963. до 1992. године (назив СФРЈ је установљен 1963. године и обухватао је територију данашње Србије, Хрватске, Босне и Херцеговине, Македоније, Словеније и Црне Горе);
2. Савезна Република Југославија – од 1992. до 2003. године (територија данашње Републике Србије и Републике Црне Горе);
3. Државна Заједница Србија и Црна Гора – од 2003. до 2006. године;
4. Република Србија – од 2006. године.

Проблем националног и то у смислу садржаја који је у складу са културом једне нације, његово одређење, као и дискусије које се воде о „нашој” националној, југословенској и/или српској историји, увек је актуелна тема како међу музиколозима тако и међу другим теоретичарима¹⁴, и то управо због тога што је *национално* у различитим друштвеним околностима тумачено на различите начине, или је требало да означава једно,

¹⁴ Само неки од њих су: Ендру Барух Вахтел, *Стварање нације, разарање нације*, Београд, 2000; Антони Смит, *Национални идентитети*, Београд, 1998; Весна Голдсворти, *Измишљање Рурићаније*, Београд, 2000; Гордана М. Ђерић, *Митски аспекти српског идентитета*, Београд, 2002; Иван Чоловић, *Зид је мртав, живели зидови! Паг Берлинског зида и распад Југославије*, Београд, 2009; Вјекослав Перица, Митја Великоња, *Небеска Југославија*, Београд, 2012.

а у ствари је значило друго. Овде се мисли на идеју југословенске „наднације” којој се тежило, али која никада није остварена јер се национално увек сводило на српско, хрватско, словеначко итд.

О проблему националног расправљали су бројни музиколози,¹⁵ али када се у домаћој музиколошкој литератури говори о *националном* пре свега се мисли на *национални стил* у музици и његово тумачење при чему се најчешће везује за дискурс о фолклору. Да су аутори имали потешкоће да дефинишу овај термин још у периоду између два рата сведоче написи композитора и публицисте Милоја Милојевића. Он је у есеју *О музичком национализму* покушао да дефинише *национално музичко дело* и *националној композицији*: „Национално музичко дело је онда када сви музикални елементи који то дело сачињавају имају за основу музичке елементе: ритмичке, мелодијске, па и хармонске (тоналне), оне просте, неразвијене, али и искрене простонародне музике... Национални композитор је онај уметник који је умео, вођен у исти мах дубоком ерудицијом и својом интуицијом да развије оне оригиналне музичке клице које се налазе у простонародној музици до најширих, најгипкијих и најизразитијих концепција велике музичке уметности” (М. Милојевић, 1923:589). Ако се прихвати овакво тумачење, закључује се да се под термином *национални* композитори подразумевају искључиво они који су у својим делима користили фолклорне елементе. Он, дакле, није размишљао о два одређења националног: територијално и фолклорно. Јер, уколико се пође од Милојевићевог објашњења, поставља се питање да ли се композитори који не користе фолклорне елементе попут Дејана Деспића или Иване Стефановић могу уопште уврстити у *наше*, односно српске, тј. националне? У музиколошкој литератури „музички национално”, како тумачи Соња Маринковић, „у првој половини нашег века у српској музици се може мерити степеном присутних елемената из народне музике, дакле фолклора”.¹⁶ Надовезујући се на овакво схватање ауторке Маринковић,

¹⁵ Проблемом националног стила у музици бавила се Соња Маринковић у докторској дисертацији *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, одбрањеној 1994. године на Факултету музичке уметности у Београду, затим у студији „Феномен националних школа у романтизму”, *Музика кроз мисао*, ур. Драгана Стојановић Новичић и Ивана Перковић, Београд, 2002, 89–96; Zofia Lissa, „O nacionalnom stilu u glazbi”, *Estetika glazbe: Ogledi*, прев. Stanislav Tuksar, Zagreb, 1997; Татјана Марковић, *Трансфигурације српског романтизма – музика у контексту студија културе*, Београд, 2005, 171–176; Ира Проданов Крајишник, *Видови осмишљавања националној у стваралаштву Рајка Максимовића као одраз постмодерног односа према фолклору*, магистарски рад одбрањен на Академији уметности у Новом Саду 1998. године; Валентина Радоман, *Елементи импресионистичког стила у српској музици прве половине 20. века*, магистарска теза одбрањена 2006. године на Факултету музичке уметности у Београду.

¹⁶ Преузето из: Ира Проданов Крајишник, *Видови осмишљавања националној у стваралаштву Рајка Максимовића као одраз постмодерног односа према фолклору* (магистарски рад, рупкопис), Нови Сад, 1998, 7.

музиколошкиња Ира Проданов Крајишник прихвата ову „дефиницију” како би употребу термина *национални сџил*, *националне школе* и *музички национално* објаснила као појаву која се односи на „рад са фолклорним материјалом” (Проданов Крајишник, 1998:9). Поред тога ауторка додаје и да је приликом тумачења националног потребно сагледати шири социјално-политички контекст и извршити не само анализу ауторовог односа према фолклору већ и анализу „конкретне појавности националног стила у историјском развојном процесу” (Проданов Крајишник, 1998:10). Иако се у напорима музиколошког дефинисања националног стила у српској музици као главни аргумент за његово одређење најчешће и наводи композиторов однос према фолклору и компоновање у духу фолклора, Соња Маринковић ипак тврди да такав однос није довољан предуслов да би се њиме карактерисало *национално* у музици.¹⁷ Још је 1987. године поменута музиколошкиња указала на чињеницу да је синтагма „национални стил” или како га другачије назива „национални смер” доста олако прихваћена у музиколошкој литератури и пре свега коришћена да означи стилску формацију, а потом и композициону технику, те да „нико није осетио потребу да се осврне на то шта би у овој синтагми, у нашим приликама, требало да значи оно „националан” (Маринковић, 1987:192). Даље, Катарина Томашевић објашњава да се уметничка транспозиција фолклора „понекад површно и са подразумевањем многих чињеница које се већ по себи тешко дефинишу” (Томашевић, 1988:170), често замењује синонимом „национални стил”.¹⁸ Ауторка заузима став да се пуко цитирање фолклорних елемената никако не може сматрати карактеристиком композиције која тако *a priori* има одређену националну припадност. Катарина Томашевић наводи да ни националност композитора (уколико мисли на његову националну опредељеност, односно национални идентитет) није од пресудног значаја, већ су то „укупни културно-историјски чиниоци времена у коме уметност једног народа почиње да се конституише, а у коме

¹⁷ „У историји музике налазе се бројни примери који могу потврдити да ни чистота у избору тематског материјала, нити захватање у фолклор другог народа, не морају нужно утицати на формирање коначног суда о припадности опуса неког ствараоца одређеној националној традицији.” Соња Маринковић, *Романтичарски „национални сџил”, вид еклузицијетета или њеизисџенције?*, у: *Изузетност и сапостојање*, V Међународни симпозијум, Фолклор, музика, дело, Београд, 15–18. априла 1997. године.

¹⁸ Ауторка објашњава: „Природно, елементарно оправдање за коришћење термина ‚национално’, налазило се у посезању за музичким материјалом фолклорног порекла и, када су у питању вокално-инструментална и симфонијска програмска дела, за аутентичним, национално-историјском или фолклорном тематиком. Тако је било у Русији, Чешкој, па и код нас. Са непогрешивом прецизношћу, родоначелници нове музике у Србији препознали су путеве којима треба ићи ка идеалу доба – националној уметности као одразу једног колективног духа.” Катарина Томашевић, *Сазревање односа према националном сџилу кроз српску њозоришну музику XIX века*, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Реферати са научног скупа одржаног 29–31. X 1987. године, Београд, 1987, 170–171.

аутор делује” (Томашевић, 1988:174). Позивајући се на традиционално романтичарско схватање, Тајана Марковић при одређењу националног стила такође истиче употребу фолклорних елемената у уметничкој музици. Међутим, ова ауторка образлаже неподобност синтагме *национални стил* наводећи да се о „елементима националног израза (цитат, имагинарни фолклор), може говорити само у координатама одређеног стила, али сâм национални идиом свакако не може бити самостални носилац једне стилске формације” (Марковић, 2005:171). Из тога се закључује да је разматрани појам пре погодан као „атрибут одређеном стилу” (Марковић, 2005:176), него као назив за сам стил. Сличног става је и музиколошкиња Мирјана Веселиновић Хофман која сматра да „национална тенденција у српској музици”, како каже, „није самостална стилска категорија, већ се, као што смо досад могли да уочимо, јавља у оквиру готово сваке стилске линије српске музике” (Веселиновић Хофман, 2007:134).

Из наведених тумачења *националној* у музици, јасно је да је у домаћој музиколошкој литератури овај термин углавном коришћен за одређивање националног *стила*, односно стилских карактеристика. То подразумева да у музици постоје одређене референце ка *националном* где је акценат на композиторском раду са фолклорним елементима, док се основно значење термина *националан* занемарује. Због тога студија није усмерена на овај општеприхваћен термин који готово увек значи употребу фолклорних елемената, како то Мирјана Веселиновић Хофман назива „од његове конкретне до имагинарне заступљености” (Веселиновић Хофман, 2007:134), већ ће бити расправе о томе шта се сматра *националном музиком*, односно шта припада историји националне музике и које су то историјске чињенице из живота и стваралаштва националних композитора ушле у уџбенике за основну школу.

Полемика око одређења термина *национално* сама по себи не би била довољна, уколико се не сагледа контекст у којем се развијало школство у поменутом временском периоду, са посебним акцентом на националну/националне историје музике код *нас*. Како је придев националан изведен из речи нација/народ¹⁹ потребно је прецизирати на који народ/нацију се мисли када се говори о националном, тачније о чијој националној историји музике је реч у датом друштвенополитичком окружењу. Термин *национално* делује проблематично уколико остане неразјашњено о *чијем* наци-

¹⁹ Националан (лат. *nationalis*) се према дефиницији у Лексикону страних речи и израза Милана Вујаклије тумачи као народни, народски, који припада неком народу, који се тиче једног народа, који је својствен једном народу, отачествен, завичајан. Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, 2003, 581; Нација (лат. *nasci* родити се, *natio*) подразумева „народ, друштвену заједницу људи који говоре истим језиком, који су заједнички преживели политички и културни развој и који су прожети свешћу о узајамној припадности и целовитости у односу према другим нацијама”. Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, 2003, 581

оналном је реч и *коју* историју националне музике тај појам подразумева. Уколико живимо у држави која носи назив Социјалистичка Федеративна Република Југославија, а још прецизније у једном од њених 6 делова,²⁰ Социјалистичкој Републици Србији (СРС), доводи се у питање осећање националне припадности ко смо то *ми* (Југословен или Србин, Хрват, Словенац, итд?). Иако је идеја о уједињеним јужним Словенима промовисала братство и јединство²¹, она никада није могла у потпуности да уједини народе и „помири” различите тежње које су се јављале међу „братством”, те је југословенство, након вишедеценијског трајања, доживело свој крах на самом почетку 21. века.²²

Сходно томе поставља се питање и шта се под термином „национално” подразумева у нашој историји музике, као и шта се као такво налази у уџбеницима за Музичку културу?

Тумачење појма националног на овим просторима и његово проблематично дефинисање изазива непрестано интересовање музиколога и чини ову тему увек атрактивном. У прилог томе сведочи чињеница да је недавно у оквиру Форума Музиколошког института САНУ Мелита Милин одржала предавање под називом *О писању националних историја музике: доприноси из времена њрве и грује Југославије (1918–1991)*.²³ Већ сам наслов у којем су историје музике написане у множини, наговештава да је и поред једног државног оквира – југословенског, ауторка указала да је у времену Југославије постојало више историја музике народа и народности ове државе. Из тога произлази да није могуће говори о једној *југословенској* историји, већ о више историја на југословенском тлу. Међутим, поставља се питање какве су ставове приликом писања „домаћих” историја музике имали њени писци и шта су музиколози имали на уму када су стварали *наше* музичке историје које су касније биле главни основ за формирање градива предмета Музичка култура?

Уколико се издвоје само неки од наслова постојеће музиколошке литературе у којој се пише о историји музике код *нас* у периоду после Другог светског рата, врло лако се може уочити да су наслови студија усмерени на једну одређену историју музике, у овом случају српску. Тако су писане *Историјски развој музичке културе у Србији* (1971) Стане Ђурић Клајн, *Музички стваралаци у Србији* (1969) Властимира Перичића, *Српска музика*

²⁰ Социјалистичка Република Србија у свом саставу имала је и тада две аутономне покрајине, Војводину и Косово.

²¹ Милутин Срдих, Миљковић Ђорђе, *Политичка енциклопедија*, Београд, 1975.

²² Држава СФРЈ званично је престала да постоји 1992. Међутим, новоформирана СР Југославија наставила је да „гаји” југословенство све до 2003. године када се и та држава „теоретски” распадала, иако је, према тумачењу појединих аутора, идеја југословенства наставила да живи (В. Перица, М. Великоња, *Небеска Југославија*).

²³ Предавање је одржано 25. марта 2013. године у Београду.

(1998) Роксанде Пејовић и групе аутора, *Историја српске музике* (2000) Соње Маринковић, *Историја српске музике* (2007) Мирјане Веселиновић Хофман и групе аутора. Ипак, пре поменутих историографских студија постојале су тенденције да се обједине историје музике народа и народности које су живеле на подручју СФРЈ, што је резултирало настанком прве такве пуликације – *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* аутора Ј. Andreisa, D. Svetkova i S. Đurić Klajn (1962). Иако је учињен напор да се напише „заједничка” историја музике народа Југославије, овакав подухват није представљао хомогенизацију историја и стварање једне заједничке „наднационалне”, југословенске историје, већ баш супротно. Објављена студија заправо је збир одвојених националних историја југословенских народа у којој се пише о развоју музичке уметности у Хрватској (Андреис), Словенији (Цветко) и Србији (Ђурић Клајн),²⁴ а која управо приказује одређене границе, јасну „линију” између нација које су у једној држави. Дакле, јалов покушај да се обједини нешто само заједничком штампом у једном тому. Сходно томе, јасно је да процес „замишљања” југословенске „нације”²⁵ у музиколошким публикацијама није остварен, а како се идеја „југословенског” односно српског/хрватског/словеначког инкорпорирала у наставу Музичке културе најбоље сведоче садржаји програма и уџбеника о музици у основној школи.

У овој дискусији интересантно је поменути и чињеницу да предмет о српској историји музике у средњим стручним музичким школама, као и у оквиру високог образовања, носи назив Историја националне музике. Дакле, иако у називу није наведено о којој је нацији реч, унапред се зна шта се под овим термином подразумева и чију националну припадност он обухвата. Тако „научену”, своју националну припадност ученици су у не тако далекој прошлости доживљавали најпре као српску/хрватску/словен-

²⁴ Поменута студија није била једина овог типа. Године 1975. Драготин Цветко је објавио историографско дело Лужни Словени у историји европске музике, у којем је, обухвативши и бугарску музику, премашио југословенске границе. Иако заслужује изузетно признање због настојања да се изврши компарација неколико историјских наратива, ово дело се, према речима Мелите Милин, може изложити критици због неизбалансираног приступа у позиционирању појединих српских композитора.

²⁵ На „замишљање” југословенске нације указала је Валентина Радоман: „Оно што је много важније за истраживача (из различитих области, па и за истраживача-музиколога) јесте савремена спознаја о томе да нација нема, како је раније сматрано, референцу у реалности, да не представља биолошку датост која опстаје у некаквом трансисторијском вакууму, већ да концепт нације/национализма бива конструисан у одређеним идеолошким, политичким, културолошким и социјалним условима. Данас доминира мишљење да је нација, како то каже Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson), „дискурзивна конструкција”, односно „имагинарна/замишљена заједница” („imagined community”), те да, према Гелнеровим (Ernest Gellner) речима, национализам не подразумева буђење нација у којем оне доспевају до самосвести, већ да „национализам измишља нацију тамо где она не постоји...”!”; Валентина Радоман, *Елементи импресионистичког сџила у српској музици прве половине 20. века* (магистарски рад, рукопис), Београд, 2006, 4.

начку, а тек затим шире и као југословенску. То би значило да се свест о *националном* и осећање националне припадности „учи” и кроз музику и њен историјски развој, а да читаоци/ученици прихватају *национално*. Из тога се закључује да и настава о музици може представљати „средство” путем којег се индоктринира политички став државе, односно да може бити погодан начин да се учећи о националној музичкој историји уједно и „национално васпитава”²⁶.

НАСТАВА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ – СРЕДСТВО ДРЖАВНОГ ИДЕОЛОШКОГ ОБРАЗОВНОГ АПАРАТА

Модерно друштво какво је данас јесте индустријско, производно и потрошачко. У таквој атмосфери која се јавља као последица капиталистичког система образовање има веома значајну улогу. О томе расправља и француски теоретичар Луј Алтисер у својој теорији о државним идеолошким апаратима (ДИА)²⁷. Он истиче образовни систем као водећи у односу на остале ДИА, дајући му на тај начин главну конститутивну улогу у одржавању и регулисању капитализма.

С једне стране ту су Марксови државни (репресивни) апарати (ДРА) који се јављају у виду владе, администрације, полиције, затвора, суда, чија је главна карактеристика функционисање путем силе тј. репресије. С друге стране, оно што Алтисер у дефиницији државе додаје и тумачи јесу државни идеолошки апарати који представљају „одређене и специјализоване институције” (Алтисер, 2009:25). Према тумачењу Алтисера државни идеолошки апарати су религијски (систем цркви), образовни (систем разних „школа” јавних и приватних), породични, правни, политички, синдикални, информациони (штампа, радио, телевизија, итд.), културни (књижевност, лепе уметности, спорт, итд.). Главна разлика између ДРА и ДИА јесте та што државни апарати окарактерисани као репресивни делују помоћу силе, док државни апарати који се тумаче као идеолошки, спроводе своју функцију путем идеологије.²⁸

²⁶ Више о улози уџбеника у националном васпитању видети у Александра Илић, *Уџбеници и национално васпитање у Србији (1878–1918)*, Београд, 2010.

²⁷ Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Београд, 2009.

²⁸ „Маркс је користио термин идеологија за описивање облика веровања које искривљује стварне услове живота у класном друштву. У марксистичком смислу, идеологија се описује као „облици свести” који одређују становиште људских бића. Према Марксу, постоји разлика између правих интереса људи и „облика у којем се ти интереси доживљавају”. Према томе сматра се да постоји раскол између тих идеја које утичу на људе и њихових правих интереса. Међутим, лажна или „искривљена” свест могла би се објаснити као неспособност радничке класе да препозна своје „праве” интересе, јер је преузела вредности и веровања доминантне класе у друштву.” (Прајс, 2011:106)

У данашњем капиталистичком систему водећу позицију међу ДИА, како тврди овај француски теоретичар друштва, заузима образовни ДИА. Он се наметнуо као „главни”, „доминантни”, као „први” у зрелим капиталистичким друштвеним формацијама где се јавио као последица идеолошке и класне борбе против старог доминантног државног идеолошког апарата – Цркве (Алтисер, 2009: 42). Иако политички ДИА заузима предњи део сцене, буржоазија је за владајући ДИА поставила образовање које стоји иза свега, док се идеје политичког ДИА спроводе управо кроз образовање.

Из тога произлази да образовни систем служи као „канал” за спровођење владајуће идеологије, која на скривена врата (путем школе) „намеће” друштву представе, илузије и лажне слике стварности. образовање представља погодан „простор” да буржоазија неприметно „креира” друштво по свом укусу, јер се школа (захваљујући управо владајућој идеологији) сматра „неутралном средином лишеном идеологије где учитељи пуни поштовања према ‚свести‘ и ‚слободи‘ деце коју су им поверили (у потпуном поверењу) њихови ‚родитељи‘... деци отварају пут ка слободи, моралности и одговорности одраслих својим сопственим примером, путем знања, књижевности и својих ‚ослободилачких‘ врлина” (Алтисер, 2009:45). Тако је коришћење образовног система у сврху спровођења одређене идеологије можда најмудрији начин да се „безболно” формира личност која одговара тренутним потребама друштва.

Образовни систем је државни идеолошки апарат број један. Основно образовање је обавезно (и ништа мање важно, бесплатно), те стога има најбројнију „публику” 8 сати дневно, 5 до 6 дана недељно коју чини укупан број деце (Алтисер, 2009:45). Из тога произлази да школе имају значајну улогу у изграђивању и формирању човекове личности, његових ставова, вредности и веровања. Образовни идеолошки апарат „врши” свој задатак тако што „присваја” децу из свих друштвених слојева још у врлом младом добу, а потом их годинама „обликује” помоћу старих и нових метода (образовних), у доба када су деца „најрањивија”, разапета између државног апарата породице и државног апарата школе. образовање им се „прикрада”, а потом „напада” не остављајући им избор „одбране”, већ их храни и развија утискивајући им „вештине” увијене у владајућу идеологију или им једноставно сервира владајућу идеологију у свом јасном облику кроз грађанско образовање, веронауку, филозофију, социологију.

Тако Планови и програми, као и уџбеници за Музичку културу до 1992. године садрже чињенице из којих се може закључити да је историја националне музике историја народа и народности насељених на територији СФРЈ, а од поменуте године „нашом”, домаћом историјом музике сматрана је само историја музике и стваралаштво композитора који су стварали на територији Србије. Тако је и историја „националне” музике у општеобразовним

школама од 1986. године до данас, директна последица идеологије која је владала у одређеном тренутку, а која се јасно огледа у садржајима, најпре Планава и програма, а потом и уџбеника Музичке културе.

УЛОГА И ЗНАЧАЈ ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА

Да је музика још код старих Грка имала важну улогу у човековом образовању сведоче и Платонове речи:²⁹ „Није ли музика, Глауконе, основа васпитања зато што ритам и хармонија најдубље продиру у унутрашњост душе и највише је обузимају, уносећи у њу племенитост и отменост, али само када је музичко образовање добро вођено, јер у противном неће имати никакве ефекте? А ово опет због тога што ће млад човек, који је у музици ваљано образован, моћи најлакше да запази све оно што је непотпуно и несавршено у делима природе и радиности”.³⁰ Према мишљењу Церемија Јудкина музика је и у средњем веку имала посебан значај у образовању: „Потпуно развијен образовни систем у средњем веку се заснивао на седам општеобразовних предмета. Они су се делили на две групе – тривијум („три пута”) и квадравијум („четири пута”). Тривијум су сачињавале вербалне вештине – граматика, реторика и логика – док је квадравијум обухватао математичке вештине – аритметику, геометрију, музику и астрономију.”³¹

Као што је био случај у прошлости, тако би музика и данас требало да има важну улогу у образовању, те јој је стога потребно посветити посебну пажњу и истаћи значај школског предмета Музичка култура. Пре свега, оно што га чини специфичним јесте његова јединствена особина, а то је да се музика „дешава”, и потом доживљава у тренутку самог наставног процеса. На тај начин, она омогућава јединствени естетски доживљај, са којим је у нераскидивој вези, чинећи тако Музичку културу предметом издвојеним од осталих. Ова предност музике³² омогућава да се искуства, доживљаји и сазнања о музичкој култури пренесу на свакодневни, ваннаставни живот, што и јесте у циљу образовног процеса: да се стечено знање примени на друге активности.³³

²⁹ „Платон, када говори о музици, увек има у виду њено етичко деловање будући да је музика (као уметност звука), од одлучујућег значаја за образовање у држави, као што је музика, у највишем смислу значења те речи, одлучујућа за образовање државе, будући да јој даје највише законе.” Милан Узелац, *Филозофија музике*, Нови Сад, 2005, 24.

³⁰ Платон, *Држава*, Београд, 2013, 71, 402е.

³¹ Цереми Јудкин, *Музика у средњовековној Европи*, Београд, 2003, 38–39.

³² Условно речено „предност” музике, јер је предност само ако се естетски доживљај који музика проузрокује оствари на адекватан начин у наставном процесу, што, иако првенствено зависи од музике, зависи и од стручности наставника.

³³ *Образовни стандарди за крај основног образовања за предмет Музичка култура*, Београд, 2010.

Музичка култура нема за циљ да створи професионалне музичаре, већ да ученику омогући да кроз лично искуство упозна основне музичке аспекте, како би могао да разуме форму, садржај музичког дела и учествује у музичком догађају у степену и на начин за који се у будућности определи.³⁴

Да би се одређено знање о музици инфилтрирало у контекст наставног процеса предмета Музичка култура у основној школи, и да би се остварили наведени циљеви, формулисани су Образовни стандарди. Стандарди се утврђују на основу наставног Плана и програма у складу са законским оквирима, а дефинисани су тврдњама о томе шта ученик треба да зна и уме по завршетку основног образовања. Према томе, Стандарди су формулисани за четири области, тзв. „музичко четверство” (*Образовни стандарди*, 2010:5): 1. Знање и разумевање, 2. Слушање музике, 3. Музичко извођење, 4. Музичко стваралаштво.

Поменуте четири области чине „органско јединство” (*Образовни стандарди*, 2010:6) и оне се морају спроводити у наставном процесу, без обзира на градиво које се обрађује. Наставник предмета Музичка култура требало би унапред да припреми и испише сваку наставну јединицу у складу са одређеним захтевима Образовног стандарда, затим Правилника о наставном плану и програму основног образовања и васпитања које објављује Министарство просвете Републике Србије, као и уџбеником који изабере за потребе наставе.

Правилник, међутим, не представља само средство за „правилно” организовање наставе већ уједно и приручник који би требало да користи сваки аутор приликом писања уџбеника за наставу. Увидом у Правилник аутор стиче, пре свега, свест о томе које градиво уџбеник, у овом случају уџбеници Музичке културе за основну школу треба да садрже, на који начин ће оно бити организовано (садржај) и распоређено тако да обухвати и испуни све предвиђене захтеве. Стога је задатак аутора да градиво прилагоди узрасту ученика, да га учини јасним, лаким за памћење, али у исто време занимљивим и сврсисходним.

МУЗИЧКА КУЛТУРА У ПРАВИЛНИКУ О НАСТАВНОМ ПЛАНУ И ПРОГРАМУ ОД 1986. ДО 1992. ГОДИНЕ

Како је немогуће коментарисати и истаћи сваки штампани законски документ засебно, као и сваки елемент Плана и програма³⁵, акценат је

³⁴ Оп. цит.

³⁵ Планови и програми за сваки предмет који се учи у основној школи прописани су Правилником о наставном плану и програму основног образовања и васпитања, а које пишу чланови Националног просветног савета и објављује га Министарство просвете РС у Просветном гласнику Републике Србије – званичном гласилу о важећим правилницима и прописима у образовању на свим нивоима образовања, као и о њиховим изменама и допунама. То значи да Планови и про-

пре свега стављен на третман историје националне музике у различитим „оквирима” исте државе.

Рат који се на југословенском простору водио 1992. године довео је до промена државних граница и тиме неминовно условио и измене у раду државних институција у оквиру којих је и школство. Пре свега, у појединим школским предметима као што су Историја, Географија, Српски језик, али и Музичка култура морало је нужно доћи до извесних промена што је подразумевало новине како у плановима и програмима, тако и уџбеницима.

Тако се за први пример може узети Правилник из Просветног гласника штампан септембра 1986. године, односно школске 1986/87. године.³⁶ На основу увида у овај Правилник о уџбеницима, може се закључити да је уџбеник намењен за предмет Музичка култура, у настави заступљен тек од 3. разреда основне школе (до 8. разреда), што касније неће бити случај. Поред тога, важно је напоменути да су уџбеници конципирани тако да садрже два разреда у једном уџбеничком формату. Једна књига садржи градиво за 3. и 4. разред, затим 5. и 6, а потом 7. и 8. разред, што значи да је постојало свега три уџбеника за Музичку културу у основној школи у СРС.³⁷ Међутим, Планови и програми из истог броја Просветног гласника, сведоче о томе да је предмет Музичка култура био заступљен у свим разредима основне школе, од 1. до 8. разреда. Из тога се може закључити да за 1. и 2. разред није постојао званично прописан уџбеник који би се користио у настави, што никако не значи да ангажовани наставни кадар није користио неке друге врсте приручника или уџбеника.³⁸

План и програм за Музичку културу³⁹ састоји се од неколико сегмената. Пре свега, исписани су Циљ и Задаци васпитно-образовног рада који

грами, иако у служби формирања квалитета наставе, представљају законску обавезу коју сваки наставник, али и аутор уџбеника мора поштовати и пратити како би редовно био информисан до каквих промена је дошло.

³⁶ Ово гласило издавао је „Службени орган Просветног савета Социјалистичке Републике Србије, Републичког комитета за образовање и физичку културу, Републичке заједнице основног образовања, Заједнице усмереног образовања за територију Републике и Завода за уџбенике и наставна средства Београд”, а било је део Службеног гласника тадашње Социјалистичке Републике Србије. У овом броју гласника из 1986. године налази се и Правилник о плану уџбеника за основно образовање и васпитање, а затим и Правилник о плану и програму васпитно-образовног рада за основно васпитање и образовање. Данас *Просветни гласник* објављује Министарство просвете.

³⁷ У Прилогу бр. 10 дат је библиографски попис свих објављених уџбеника штампаних за предмет о музици у основној школи до 2007. године које је издао Завод за издавање уџбеника.

³⁸ У Издању Завода за уџбенике постојале су публикације које су могле да буду у служби уџбеника: Божидар Станчић, *Песме малих ђака за I, II, III и IV разред*, 1. изд. 1963. године, 2. допуњено изд. 1965; Марија Озгијан, *Песме у школи – од I до IV разреда*, 1. изд. 1983. године, 2. изд. 1986, 3. изд. 1988, 4. изд. 1990. (Марковић, 2007:194).

³⁹ Кључне године за настанак предмета и развој наставе о музици у општеобразовним школама: 1833. званично уведен први музички предмет у школске програме основне школе (Мале и Нормалне школе) – *Црквено појање*; 1844. *Црквено певање* и у гимназијама (Велике школе); 1863.

представљају генерално „правило” за целокупно музичко образовање у основној школи. Овај својеврстан увод Плану и програму, није саставни део сваког разреда, већ стоји као појединачни одељак, што имплицира да се односи на целокупно градиво Музичке културе у основној школи. Затим су за сваки разред (од 1. до 8.) формулисани Садржаји програма који обухватају одељке/пасусе – Певање песама, Дечје музичке игре, Свирање на дечјим инструментима, Музичко изражавање и стварање и Упознавање музичких дела, након чега следе поглавља Обавезне ваннаставне активности, Слободне активности, Дидактичко-методичко упутство, Организација васпитно-образовног рада. Од свих поменутих целина биће разматране само оне које су у уској вези са националном музиком и формирањем националне свести кроз музику.

Поред циља Музичке културе који није занемарљив, интересантно је истаћи поједине задатке које овај предмет мора извршити да би остварио поменут циљ:

- „да музичким стваралаштвом народа и народности СФРЈ, народноослободилачког рата и социјалистичке изградње, доприноси зближавању, неговању и јачању братства и јединства наших народа и народности и развијању југословенског социјалистичког патриотизма, као и формирању друштвено-моралних, радних и других позитивних особина код ученика;
- да васпитава ученике да слушају, разликују и воле разне врсте музике;
- да развију дух интернационализма⁴⁰

Министарство просвете и црквених дела донело је закон о формирању Правитељствене школе музике и Правитељствене школе певања у гимназијама (свирање и певање из нота нису били обавезни предмети, (Г. Стојановић, 2001:8); 1870. Законом о уређењу учитељске школе утврђен предмет Црквено појање са основама музике; 1873. учитељска школа – *Црквено њевање и основи вежбања у нојном њевању*; 1877. подељен на 2 предмета у учитељској школи: *Црквено њевање с Правилном и Нојно њевање с Музиком* (подразумевало свирање на виолини); 1884. у основној школи уместо назива *Црквено њојање*, уводи се назив *Певање*; први пут са овим програмом обухваћене и световне песме; 1888. израђен нов наставни план за гимназије; Музика и Певање (уместо Нотно певање) постају обавезни предмети од првог до осмог разреда; 1898. „На основу законом утврђених предмета који се имају предавати” програм музичке наставе је редукован – у свим средњим школама свирање на виолини више није заступљено, а певање се учило 2 часа недељно у првом и другом разреду. (Стојановић, 2001:9); 1954–1958 реформа у којој је установљена основна школа у осмогодишњем трајању за децу узраста од 7 до 15 година (Стојановић, 2001:52); 1957. Влада РС је основала Завод за уџбенике и наставна средства; 1959. Утемељен назив предмета Музичко васпитање (Стојановић, 2001:52 и 21); 1960. Музичка уметност – промењен назив предмета у реорганизованој четворогодишњој гимназији (Стојановић, 2001:10); 1985. Промењен назив предмета у основној школи у Музичка култура (Стојановић, 2001:63); 1987. Промењен назив предмета у средњој школи у Музичка култура (Стојановић, 2001:10).

⁴⁰ Преузето из *Просветној гласника* бр. 1, XXXVI, Београд, септембар 1986, школска 1986/87. година.

На основу увида у задатке који би требали бити извршени кроз васпитнообразовни рад у оквиру Музичке културе, школске 1986/87. године, поред тога што се стиче сазнање о захтевима који су стављени пред наставнике, али и пред ученике, уочава се неколико детаља који се недвосмислено односе на неговање националне свести кроз музичку уметност.

Први од њих јасно показује да се дух југословенства и јачање националне свести у правцу одржавања југословенске заједнице-нације ширио путем „правилника” које су сви морали да поштују и да се њима руководе. Не би било превише алармантно да се у Плану и програму за Музичку културу налази само једна клаузула која, као захтев пре свих, стоји да „подсети” како путем музичке културе треба јачати социјалистички патриотизам. Међутим, даље разматрање планова и програма не доводи само до сазнања да је идеја југословенства евидентно присутна кроз све разреде основне школе, већ да је на њу стављен посебан акценат. Она се јавља као први (што можда говори о томе да је и најважнији) задатак у свим разредима и захтева да се на часу Музичке културе певају песме народа и народности „СФРЈ и НОР-а” (*Просветни гласник* бр.1. 1986: 917, 918, 919, 920, 921).

Овакав захтев налази се у плановима и програмима од 1. до 8. разреда. Поред задатка да се певају песме, стоји и објашњење: „Песме треба да буду посвећене природи, пионирима, братству, јединству, домовини, Јосипу Брозу Титу, партизанима, народним херојима, раду и разоноди” (*Просветни гласник* бр.1. 1986: 919). Песма која се учи на часу Музичке културе има јасан циљ, а то је да се негује „природан” осећај пионирства, братства, јединства, итд. Тако се ученицима, док уче и певају песмице, „усађује” народноослободилачки дух и јача осећај заједништва међу свим југословенским народима, што према Плану и програму и јесте био један од главних задатака овог предмета.

Почевши од 3. разреда основне школе, од ученика се очекивало не само да певају народне и уметничке песме народа и народности СФРЈ и из НОР-а, већ и да се „уз активно учешће упознају са 6 до 8 дечјих народних и уметничких песама и композиција народа и народности СФРЈ и из НОБ-а, вокалних, инструменталних и вокално-инструменталних – солистичких, хорских и оркестарских, као и малих инструменталних композиција програмског карактера” (*Просветни гласник* бр. 1, 1986:919). Из наведеног цитата није дефинисан начин на који се врши поменуто упознавање, мада се из даљег текста који следи закључује да је реч о слушању музике, што се може видети на обележеном делу слике бр. 2. Дакле, ученици су се кроз процес слушања „упознавали” са композицијама, што свакако није морао да буде њихов једини контакт са музичким делом.

С обзиром на то да у Плану и програму из 1986. године није наведен избор песама за певање, свирање и слушање, што се нашло у четири го-

дине млађем програму, уџбеник је био једини извор у којем су се овакви примери налазили, обезбеђујући ученику боље упознавање са музиком наших, дакле југословенских народа. Важан допринос стицању одређених знања о делима имали су, дакле, уџбеници, али и наставници као тумачи одређених појава у музици, опуса и историјских чињеница.

Није занемарљива чињеница да се од ученика тражи да се упознају са историјом музике „других народа света” (*Просветни гласник* бр. 1, 1986: 921) тек у 7. и 8. разреду.⁴¹ То још једном доказује да је на предмету Музичка култура у основној школи акценат стављен на оно што се сматрало нашим националним музичким стваралаштвом, док се начин упознавања са музичком традицијом Запада, која се изучавала да би се стекло „шире” образовање, може протумачити као средство коришћено у сврху јачања свести о важности Других.

Интересантно је истаћи да се у наредном Правилнику⁴² већ може уочити постепено раздвајање „српства” од „југословенства”, иако је и даље један од циљева предмета да се кроз њега формира национални идентитет (*Просветни гласник* бр. 5, 1990). Међутим, овде је битно установити који се национални идентитет конструише кроз Планове и програме две године пре распада СФРЈ. Музичка култура има задатак да код ученика:

- „развије патриотска осећања упознавањем музичких дела из културне баштине српског народа и њихов допринос формирању националног идентитета;
- да упознају културне тековине југословенских народа и народности који живе у СР Србији и Југославији;
- упознају музичко стваралаштво других земаља чиме се доприноси развијању опште културе ученика и васпитава у духу интернационализма, међусобног разумевања, уважавања и поштовања”⁴³

Из наведених клаузула може се закључити да је акценат и даље на стицању знања о музичком животу наших простора, како српског, тако и југословенског. С друге стране, за разлику од четири године старијег Правилника, овде се већ на самом почетку међу задацима предмета (дакле, од 1. разреда) први пут захтева одвојено упознавање културе српског, а тек онда југословенских народа. Чињеница да се и у Плану и програму деведесете године прошлог века наилази на „српство” и „југословенство” као две засебне категорије, сведочи о томе да се већ и у оквиру Музичке кул-

⁴¹ На пример, један од оперативних задатака у 8. разреду гласи: „Да ученици певају или свирају песме, теме или мелодије из слушаних композиција, из југословенске, уметничке и народне, као и музичке литературе других народа света”, *Просветни гласник* бр. 1, 1986, 921.

⁴² *Просветни гласник* бр. 5, 1990.

⁴³ Преузето из *Просветни гласник* бр. 5, 1990.

туре могао наслутити расцеп државе који је уследио. И у овом Правилнику налази се захтев да се код ученика развија „дух интернационализма” и то преко њиховог упознавања са музиком других земаља. Која је то музика нашег, а која Других народа и шта је њена улога у школском предмету о музици? Да образује и информише, или да „производи” друштво? На ова питања можда ће бити лакше пронаћи одговор у уџбеницима. Ипак, не треба занемарити ни податке који су добијени анализом садржаја планова и програма.

На основу пописа свих предложених композиција за извођење и слушање дела у сваком разреду основне школе може се извести закључак да су дела домаћих аутора⁴⁴ у настави Музичке културе заступљена више него дела страних композитора (види прилог бр. 1). Уколико се упореди однос заступљености домаћих и страних композиција за извођење и слушање, а самим тим и упознавање са музичком традицијом одређеног народа (југословенских или иностраних – свих који не припадају СФРЈ), добија се резултат у којем је домаћа литература заступљена 13% више него страна. Од укупно 235 предложених песама и композиција за извођење и слушање у основној школи, 133 су дела домаћих аутора, док су 102 музичка опуса препоручена из стране литературе. Ради прегледнијег разумевања дати су табела и графикон у којима је однос наведен у процентима.

⁴⁴ Под синтагмом *домаћи аутори* сматрају се аутори који су живели и стварали на територији бивше СФРЈ, а припадају народима земаља чланица СФРЈ. У овом случају то су музички ствараоци из Хрватске, Словеније, Македоније, Црне Горе и Србије. Терминологија домаћи и страни аутори, дела и сл. овде је употребљена и по узору на термине коришћене у правилницима.

Табела бр. 1

РАЗРЕД	ИЗВОЂЕЊЕ/СЛУШАЊЕ		ДОМАЋИ АУТОРИ		СТРАНИ АУТОРИ		УКУПНО	УКУПНО ДОМАЋИХ	УКУПНО СТРАНИХ	ЗБИР
	а	б	12	1	1	13				
I			12	1		13	17	5	22	
			5	4		9				
II			10	0		10	19	5	24	
			9	5		14				
III			10	4		14	18	14	32	
			8	10		18				
IV			10	5		15	19	15	34	
			9	10		19				
V			14	3		17	23	16	39	
			9	13		22				
VI			9	4		13	17	14	31	
			8	10		18				
VII			7	4		11	13	18	31	
			6	14		20				
VIII			4	4		8	9	13	22	
			5	9		14				
УКУПНО							135	100	235	

Графикон бр. 1



Графикон бр. 2



Процент од 13% разлике сведочи о томе да је у основној школи у годинама пре распада СФРЈ пажња скоро подједнако била посвећена како упознавању домаће, тако и стране музичке уметности, али је и поред тога, гледано из ширег угла, ипак било мало. Разлог те уједначености се

можда може наћи у тежњи за ширењем и обogaћивањем „духа интернационализма”, или пак приписати случајној расподели музичких дела која је ишла у прилог и јачању националне и интернационалне свести, док се, најзад, може протумачити и као преписивање садржаја из претходних правилника што је тема за нека друга истраживања. Интересантно је приметити чињеницу да је у 1. и 2. разреду разлика у заступљености препоручених дела за извођење и слушање домаћих и страних аутора ипак видно упадљива.⁴⁵ У прва два разреда основне школе ученицима је понуђено тек неколико страних дела, док је проценат композиција домаћих аутора значајно виши. То се може разумети као намера оних који су одговорни за писање програма, а то је да се ђаци најпре упознају са својом музичком културом, па тек онда и са музиком Других која је у последње две године основне школе чак у благом вођству. Све ово треба прихватити с одређеном дозом резерве с обзиром на то да наставник на крају сам одлучује о избору песама и композиција, док, с друге стране, ипак мора поштовати законске прописе који управо нуде баш та музичка дела за обрађивање на часу. Тако се може извести закључак да је Планом и програмом за Музичку културу до 1992. године подједнако пропагирано упознавање дела и домаће и светске музичке литературе.

МУЗИЧКА КУЛТУРА У УЦБЕНИЦИМА ОД 1986. ДО 1992. ГОДИНЕ

Тежња за обнављањем државне заједнице југословенских народа јавила се као последица народноослободилачке борбе против окупатора, борбе за национално ослобођење. У оваквим околностима дошло је до жеље за уједињењем народа „блиске културе, језика и сличне судбине” (*Полијтичка енциклопедија*, 1974:406). У таквој једној „друштвеној акцији” како је назива Душан Плавша, дошло је и до појаве великог броја уметничких дела која су била у служби остварења државних циљева. Уцбеници за Музичку културу који су штампани у годинама пре 1992, један су од верних показатеља владајуће државне идеологије тог времена. То су били:⁴⁶

- *Музичка култура за петти и шестти разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ћирић, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уцбенике и наставна средства, Београд, 1986. године,

⁴⁵ Видети графикон бр. 1, стр. 97.

⁴⁶ Ради комплетнијег увида у градиво дате су насловне стране и садржај сваког од наведених уцбеника – Прилог бр. 3, бр. 4, бр. 5, бр. 6, као и библиографски попис свих штампаних уцбеника за наставу о музици у основној школи од оснивања Завода за уцбенике па до 2007. године – Прилог бр. 10.

- *Музичка култура за седми и осми разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ћирић, Завод за издавање уџбеника Нови Сад, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987. године,
- *Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ћирић, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987. године,⁴⁷
- *Музичка култура за 3. и 4. разред основне школе*, Вишња Протић, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 1988. године.

Уџбеници који су били у употреби до 1992. године наведени су према хронологији настајања, односно према годинама њихових првих издања. Овај попис свакако не сведочи о томе да је 1986. године штампан први уџбеник намењен предмету о музичкој уметности у основној школи, али је први објављен под називом Музичка култура.⁴⁸

Уџбеници Музичке културе који су овде узети у разматрање помажу остварењу једног од главних задатака прописаних Правилником што је свакако развијање патриотских осећања и јачање националног идентитета упознавањем музичких дела, песама за извођење и слушање. Тако је ученицима већ у првом циклусу основног образовања, тачније у 3. и 4. разреду кроз учење песмица народноослободилачке и родољубиве тематике, развијана свест о југословенству и осећају припадности југословенској држави. Овакво „стање” у уџбеницима поново сведочи о чињеници да је Музичка култура погодна средство за спровођење владајуће државне идеологије. У том смислу интересантно је навести неколико песама које уче деца узраста девет и десет година. Уз сваку песму дата је и илустрација чиме се доприноси још већем емоционалном доживљају дела. Наиме, у овим примерима може се конкретно уочити како се „спроводило” национално васпитање у оквиру часова Музичке културе.

⁴⁷ На основу извршеног увида у библиографију уџбеничких издања за Музичку културу Завода за уџбенике која би требало да садржи попис свих штампаних публикација од 1957. до 2007. године, закључује се да је изостављен уџбеник *Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ћирић, чије је прво издање штампано 1987. Видети Прилог бр. 10.

⁴⁸ О развоју предмета о музици у основној школи погледати фусноту 39 на страни 21.

ПЕВАЈМО

Уз помоћ наставника научи следеће песме.

ПАРТИЗАН САМ, из НОБ-а

Партизан сам, тим се дичим,
то не може бити свако,
умријети за слободу
може само див, јунак,
умријети за слободу
може само див, јунак.

Пушка ми је другарица,
митраљез ми мио брат,
сваког часа бдим на стражи,
да тирану скршим врат,
сваког часа бдим на стражи,
да тирану скршим врат.

Народу сам завет дао,
ја, народни партизан,
да ћу чуват стег слободе,
борити се ноћ и дан,
да ћу чуват стег слободе,
борити се ноћ и дан.

⁴⁹ Из уџбеника *Музичка култура за шесте и четврте разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ђирић, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987, 70.

Ово је само један од бројних примера песама НОБ и НОР из уџбеника првог циклуса основног образовања. Исто се може пронаћи у уџбеницима од 5. до 8. разреда о чему сведоче само неки од наслова песама: *Тишо зове сва се земља ширесе* из НОБ-а, *Ја у борбу саг њолазим* из НОБ-а, *Тишо* – Оскар Данон и други.⁵⁰ С обзиром на чињеницу да Југославија није била држава једне нације, а да је имала једног вођу, нимало не изненађује што је он био заједнички именитељ те разнонационалне државне заједнице чак и у музичком смислу. Уџбеник за 7. и 8. разред ауторки Гордане Стојановић и Надежде Ђирић садржи и лекцију која носи назив *Музика НОР-а и дела инспирисана НОБ-ом*. У њој је дато објашњење масовних песама које су настајале за време и након народноослободилачког рата на једногласне и двогласне народне мелодије. Обично се певало о борбама које су се водиле, о јунацима који су изгубили свој живот, о новој слободној домовини (Стојановић, Ђирић, 1987:77). Песме патриотског садржаја стварали су борци, али су их писали и југословенски композитори међу којима су Оскар Данон, Никола Херцигоња, Рудолф Закрајшек, Мирослав Шпилер, Јосип Славенски и други.

Идеја о јачању националне свести била је пропагирана тако што је акценат најчешће стављан на градиво путем којег је најлакше било остварити национално „јединство”. То је у случају Југославије, државе више различитих нација, подразумевало стално подсећање на „заједничку судбину”⁵¹ која је представљала једини заједнички именитељ одговоран за конструисање националног идентитета. Ову појаву Загорка Голубовић објашњава: „Веровање у заједничко порекло или у заједничку историју и културу производи осећање солидарности и повезаности. То појединцима даје снагу, будући да се не осећају изоловано” (Голубовић, 1999:81). Тако се у музичкој уметности подсећање на исту прошлост и исту судбину најбоље манифестовало у песама НОР и НОБ које су у том моменту биле означитељ „националног”. На овај начин дошло је до „активирања” колективне националне свести и до „замишљања” наднационалне заједнице, те и до јачања идеје југословенства.

Неговање традиције НОР кроз музику је према речима музичког педагога и писца Душана Плавше представљало нераздвојни део школске активности: „Суштински је неоспорно да је традиција НОБ-а негована у музичкој уметности колико захваљујући спонтаној креативној делатно-

⁵⁰ Из уџбеника *Музичка култура за ђети и шести разред основне школе*, ауторке Гордана Стојановић и Надежда Ђирић, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986. година.

⁵¹ Антони Смит у својој студији Национални идентитет разликује три компоненте заједничког искуства које конституишу колективни идентитет: 1. континуитет искуства генерације одређене популације; 2. „заједничко сећање” на кључне догађаје који су чинили преломне тачке колективне историје; 3. осећање заједничке судбине; Антони Смит, Национални идентитет, Београд, 2010.

сти музичких стваралаца, толико и подстицајима те делатности од стране бројних културних па чак и привредних институција. То значи да она није настала као плод једног романтичног тренутка у развоју наше уметности, већ је била стимулисана од стране читавог организованог друштва, које је уметничким делима открило сопствену самосвест о важности и дале-косежности једног свог коренитог политичког и културног преображаја.” (Плавша, 1989:51). Аутор заправо истиче да је музичка култура била „у служби идеолошких циљева од којих зависи прогрес неког народа или неке заједнице нације.” (Плавша, 1989:51).

И поред тога што је тематика НОБ и НОР у Музичкој култури „наше” земље одиграла важну улогу у формирању националне свести, она, иако у већој мери заступљена, није била једина која је подразумевала националну музику. Наиме, у уџбеницима тога времена може се наићи на по један пасус о Стевану Мокрањцу, Корнелију Станковићу где се поменути композитори наводе само као утемељивачи „српске националне уметничке музике”,⁵² док је њихов значај на пољу духовне музике, као и уопште било какав говор о црквеној музици, сходно владајућем комунистичком режиму, био потпуно изостављен.⁵³ О другим композиторима може се сазнати тек у оквиру поглавља као што је *Композитори опере у свешћу и код нас*, где се помиње Ватрослав Лисинки, композитор за кога се у „нашој земљи везује појава националне опере”,⁵⁴ те узгред наводе и имена Исидора Бајића, Петра Коњовића и Јакова Готовца; или се композитори као што су Оскар Данон, Никола Херцигоња, Јосип Славенски, Мирослав Шпилер, Иван Ковач, Михајло Вукдраговић, Рудолф Бручи, Раде Симонтије могу наћи само набројани у поглављима попут *Музика НОР-а и дела инспирисана НОБ-ом, Народна и новокомпонована музика, Музика на филму радију и телевизији*, и другим.

МУЗИЧКА КУЛТУРА У „ПРЕЛОМНОМ” ПЕРИОДУ НАКОН 1992. ГОДИНЕ

Последња деценија 20. века на домаћем тлу значила је почетак периода транзиције из ауторитарног политичког система једнопартијског типа

⁵² Гордана Стојановић, Надежда Ћирић, Музичка култура за VII и VIII разред, Београд, 1987, 7.

⁵³ У прилог томе сведочи мишљење музиколошкиње Соње Маринковић да су „творци наставног плана и програма сматрали да у основној школи ђаци не треба да сазнају било шта о постојању духовне музике као особеног музичког жанра дуготрајне и богате традиције, нити о потојању разних конфесионалних традиција у тој области”. Соња Маринковић, Сазнања о музици православне духовне традиције у наставним програмима и уџбеницима основних и средњих школа у Србији, Нови Сад, 1994, 140.

⁵⁴ Гордана Стојановић, Надежда Ћирић, Музичка култура за VII и VIII разред, Београд, 1987, 66.

ка новом демократском уређењу. Свакако није изненађујуће што је у годинама након распада Друге Југославије, образовни систем још увек носио печат бивше идеологије и био организован по узору на претходна времена, јер образовање према речима социолога Триве Инђића, свакако није било на листи приоритета у датом моменту.⁵⁵ Процедура писања и одобравања планова и програма била је пре свега формална, централизована и одвијала се у Министарству просвете. Планови и програми углавном су датирани из осамдесетих или самог почетка деведесетих, а настајали су тако што је група истраживача, универзитетских професора, надзорника и неколико наставника узимала претходне верзије које је потом делимично редуковала и вршила минималне измене. Комуникација међу ауторима који су састављали програме различитих стручних области, као и њихова сарадња са предавачима била је на веома незавидном нивоу.⁵⁶ У прилог томе сведоче како План и програм, тако и уџбеници намењени настави предмета Музичка култура који су представљали ништа друго него скраћене верзије својих претходника из времена Социјалистичке Републике Србије као дела СФРЈ.

Оно што представља битну промену у односу на социјалистичке уџбенике и планове јесте чињеница да се више не истиче неговање свести која доприноси јачању југословенства. Музичка култура више није имала задатак да подстиче упознавање културне традиције народа и народности СФРЈ, да учењем масовних песама подстиче колективно памћење и тиме „уједињује братство” и да јача наднационални идентитет који ионако никада није остварен. Међутим, музичка уметност итекако је остала погодан канал за спровођење нове државне идеологије.

У последњој деценији 20. века предмет о музичкој уметности почео је да се развија у складу са новим друштвеним потребама. Прве новине могу се уочити већ преломне 1992. године. Ипак сама садржина уџбеника у односу на претходне веома је мало измењена. Текстови су готово дословно преписани, а промене које се могу уочити делују минимално, али су веома битне.

Тако на пример, ако се упореде уџбеници за 8. разред Гордане Стојановић из 1987. и 1992. године, тачније, два иста поглавља под називом *Композитори опере у свету и код нас*, лако се може уочити да је разлика једино у тумачењу и перципирању *наше* националне опере. Тако је у првом случају написано „У нашој земљи појава националне опере се везује за

⁵⁵ Више о томе видети у: Триво Инђић, *Естетско образовање, криза школе и друштва, или о уметничком образовању као јуџу ка јолијичкој слободи у: Настава и васпитање*, часопис за педагошку теорију и праксу, бр. 2–3, Београд, 1997, 181–193.

⁵⁶ Наведене тврдње представљају закључке групе аутора из Секретаријата ОЕБС који су објављени у тексту *Темајски приказ националних образовних јолијика*, Србија, 2001, 25. http://www.see-educoop.net/portal/id_serbia.htm

Ватрослава Лисинског (1819–1854), хрватског композитора из времена илирског покрета” (Стојановић, Ћирић, 1987:66), док се тек неколико година касније нашем националном опером сматра *На уранку*, Станислава Биничког (Стојановић, Ћирић, 1992:65), поред кога се као композитори овог жанра наводе Исидор Бајић и Петар Коњовић. Даље, лекција *Музички животи у Југославији* (Стојановић, Ћирић, 1987), замењена је лекцијом *Музички животи код нас* (Стојановић, Ћирић, 1992).⁵⁷ Једина разлика је у томе што су у новијем издању истог уџбеника у grubим цртама само објашњени термини као што су музичке приредбе, фестивали, репродукција – радио и ТВ снимање, музички критичар и слично, без навођења више различитих културних манифестација у нашој земљи које би ученицима послужили као пример (што је претходно био случај). У уџбенику су, наиме, наведене једино Београдске музичке свечаности. Овај пут су примери попут Дубровачких љетних играра, Сплитских љетних игара, три фестивала у Опатији и Загребачког музичког бијенала, фестивала у Цељу, који представљају концертни живот код „нас”, свакако морали бити изостављени. Поставља се питање зашто су своје место у уџбенику када се говори о домаћој музичкој сцени изгубили Фестивали дечијих хорова који су се одржавали у Шапцу или Сомбору, и да ли су поред свакако значајног Бемуса постојала и друга музичка дешавања вредна помена, као на пример Номус или Нимус? Овакав пропуст може се приписати или новонасталом стању у држави на које је адекватно и снажљиво требало брзо дати задовољавајући „одговор”, или снажној централизацији власти која је промовисала укупну централизацију културне моћи истичући само фестивал у Београду. Новине су учињене и 1993. године када је први пут градиво за 5. и 6, али и за 7. и 8. разред раздвојено по разредима и распоређено у четири засебне књиге. И поред поступка који је скромно навестио да би могло доћи до промена у писању уџбеника, њихова садржина остала је непромењена.

ИСТОРИЈА НАЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ У УЏБЕНИЦИМА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ ДАНАС

Нови уџбеник за Музичку културу Гордане Стојановић, сада у сарадњи са ауторкама Зориславом Васиљевић, Татјаном Дробни и Милицом Рајчевић, другачије концепције, текстуалне грађе и дизајна, имао је своје прво издање 2004. године, а био је намењен ученицима првог и другог разреда.⁵⁸ Након овога издања, сваке наредне године објављиван је по један уџбеник за сваки разред основне школе, након чега је стари уџбеник „со-

⁵⁷ Оваква ситуација била је идентична и у раније поменутом уџбенику за Музичку културу за 3. и 4. разред ауторке Вишње Протић, пре и после распада СФРЈ.

⁵⁸ Уџбеници су штампани појединачно за сваки разред.

цијалистичког кова” потпуно искључен из употребе. У табели бр. 3 дат је преглед годишта свих нових Заводових уџбеника од 1. до 8. разреда ауторке Гордане Стојановић.⁵⁹

Табела бр. 3 – Уџбеник за Музичку културу, Гордана Стојановић и други аутори

Разред	Година првог издања
I	2004.
II	2004.
III	2005.
IV	2006.
V	2007.
VI	2008.
VII	2009.
VIII	2010.

С обзиром на поражавајућу чињеницу да се велики број деце у Србији упознаје са музичком културом свога народа највише током похађања основне школе⁶⁰ веома је важно да се о историји српске музике, о композиторима заслужним за развој музичког живота код нас, како кроз њихово стваралаштво, тако и кроз допринос у формирању првих музичких институција и зачецима музичке педагогије, кроз уџбенике до 8. разреда добије довољно основних информација. С друге стране, Музичку културу

⁵⁹ Гордана Стојановић није била самостална ауторка уџбеника, али је била једина чији су уџбеници у редовној употреби још од 1986. године до данас. Због веће прегледности у датој табели нису наведене коауторке које су сарађивале са Г. Стојановић, што никако не умањује њихов допринос и значај. Тачни и комплетни библиографски подаци свих Заводових издања уџбеника Музичке културе могу се видети у Прилогу бр. 1, б.

⁶⁰ Средње стручне школе Музичку културу имају само у првом разреду, природни смер гимназије имају прве две године, док је предмет о музици у све четири године заступљен једино у гимназијама у оквиру друштвеног смера. <http://www.mпn.gov.rs/>

у основној школи свакако не треба претворити у сувопарно набрајање факата, већ је прилагодити узрасту детета, а путем „живе” уметности, слушања и певања или свирања песмица, ученике заинтересовати и у што већој мери упознати и са уметничком и са традиционалном музиком нашег народа.

Уколико се у разматрање узму садржаји уџбеника који су данас заступљени у настави, а који су дати у табели бр. 3 ауторке Гордане Стојановић долази се до закључка да се концепцијски нису много изменили у односу на оне „старе” из времена Југославије. Костур је остао исти, односно први циклус основног образовања и даље је остао „резервисан” за слушање и извођење песмица из нота и по слуху, што се у нешто мањој мери наставља и до средине другог циклуса, затим за постепено учење о музичким инструментима, као и за почетке музичког описмењавања, док се у 7. и 8. разреду, сходно и вишем нивоу зрелости ученика, у већој мери обрађује градиво које залази у поље историје музике, а тиче се стилских епоха, стилова, као и живота и рада страних и домаћих композитора. Оно што међутим садржину уџбеника чини другачијом од свих претходних јесте управо приступ у излагању и презентовању градива ученицима који је де факто више приступ историчара него музичког педагога. Ова тврдња најбоље се може уочити уколико се изврши поређење самог садржаја претходних уџбеника са онима који су данас важећи.⁶¹ У првом случају градиво последња два разреда подељено је на следећи начин: у нижем разреду обрађују се инструменти, док се у последњој години основног школовања уче музички облици; у другом случају градиво последња два разреда другог циклуса распоређена су тако да се у једној години прво уче епохе од праисторије до музике класицизма, а у другој, последњој градиво почиње романтизмом, а завршава се музиком двадесетог века. У оба уџбеника најпре је обрађено градиво које се тиче опште историје музике да би на крају каденцирало са потпоглављима „Музика на тлу Србије” или „Српска музика 19. века” и слично.⁶² Иако је и у ранијим уџбеницима било покушаја да се издвоји, па самим тим и истакне музичко стваралаштво на домаћем тлу (такво је на пример било поглавље „Музички живот у Југославији” у књизи објављеној 1987. године), они се, међутим, не могу поредити са тренутно актуелним уџбеничким градивом које са собом носи не само другачији начин излагања, већ и кореспонденцију са друштвено-историјским чињеницама, као и детаљнију обраду појединих тема било да су у питању епохе, било да су композитори или дела. Ипак, квантитет не

⁶¹ Каталог одобрених уџбеника за школску 2012/2013. годину преузет са сајта Министарства просвете РС дат је у Прилогу бр. 9.

⁶² Насловну страну и садржај видети у Прилогу бр. 7 и 8.

мора нужно да сведочи и о самом квалитету, те је у складу са тим најбоље направити осврт на одређене сегменте уџбеника.

Свакако да није занемарљива чињеница да се већ у уџбеницима за пети и шести разред повремено појави пасус од две реченице о Корнелију Станковићу или Стевану Мокрањцу, али пажњу музиколога свакако да пре привлаче они делови који садрже више текстуалне грађе, па самим тим и већи број историјских података који се налазе у уџбеницима последња два разреда основне школе. Тако уџбеник за 7. разред који је започет периодом праисторије садржи следећа поглавља:

1. Музика праисторије
2. Музика старог века
3. Музика средњег века
4. Музика ренесансе
5. Музика барока
6. Музика класицизма
7. Музика на тлу Србије

Оно што је за овај рад од већег значаја, те му је самим тим и посвећена пажња јесте последње поглавље које се односи на музички живот и његов развој на српском тлу. Од 65 страница колико броји поменути уџбеник, 18 је искоришћено за упознавање са домаћом музичком традицијом што је чак скоро једна трећина уџбеника (28%). Поменути „простор” који је посвећен српској музици може да се тумачи из два угла, и негативно и позитивно. Уколико се поново да осврт на заступљеност дела домаћих и страних аутора у времену до распада СФРЈ, стиче се утисак да су дела домаће литературе више присутна у уџбеницима за основну школу,⁶³ а ако се из графикана бр. 1 погледа какво је стање када је реч само о последња два разреда, као што је случај и овде, долази се до закључка да се у две завршне године школовања више учило о иностраном музичком животу, бар према писаним документима како у виду планова и програма тако и уџбеника. С друге стране, не треба бити заваран чињеницом да је сада музичка култура у Србији битан фактор у развоју како националног, тако и општег васпитања, коначно добила довољно заслуженог простора на „школској хартији”. Оно што у редовима текста посвећеног српској музици пише, само је мали део наше богате музичке културе која не би требало да остане занемарена. С друге стране, за наставу Музичке културе

⁶³ Ову тврдњу треба тумачити с резервом због тога што су у графиконима изнети резултати предложених, али не и нужно употребљених у настави, песама за слушање и извођење у којима преовлађују песме НОР-а и НОБ-а.

предвиђено је свега 36 или 37 часова годишње, што је ипак веома мало у односу на друге предмете као што су Српски језик – 180 часова, Историја – 72 часа или Физичка култура – 72 часа,⁶⁴ и други.

Интересантна новина у важећим уџбеницима Гордане Стојановић пре свега је што свако поглавље, ондосно епоха, период или стил у музици, започиње друштвеним контекстом без кога не би било могуће разумети дешавања у било којој уметности. Према томе док се чита о музици старог века сазнаје се најпре о првим цивилизацијама – о народима Месопотамије, Египта, Кине, Индије као и о њиховом робовласничком друштвеном уређењу подељеном на владајућу класу робовласника и потлачен народ, тј. робове. У том контексту следи развој музике, с једне стране музика на дворовима и круговима више касте, док с друге стране она постаје музика маса. Даље, када је реч о музици средњег века, ауторке уџбеника пружају пре свега информације о историјским дешавањима с почетка средњовековног доба – распад Римске империје до којег је дошло 395. године и њена подела на Источно и Западно римско царство, односно на поделу хришћанске цркве на источну православну и западну католичку, чиме уводе у два правца музичке културе европског средњег века, те су поднаслови који следе: *Источно православно црквено певање* и *Западноевројско римокатоличко црквено певање*. У овом поглављу о православном црквеном певању ученици могу први пут да се мало детаљније информишу о нашој музичкој историји и то духовној музици која не само што им није блиска попут неке друге световне, или популарне, већ и са којом до сада нису имали прилике да се на овакав начин упознају у старијим уџбеницима. Наведене су основне карактеристике византијске музике, говори се о вокалном, једногласном певању, о појмовима као што су литургија, осмогласник, затим о химнама, тропарима, ирмосима, стихирама. Као музички пример наведен је Ускршњи тропар I гласа који је забележио Исаија Србин у 15. веку.

⁶⁴ За предмете Српски језик, Историја и Физичка култура наведен је годишњи број часова предвиђен у 5. разреду основне школе.

Пример бр. 4 – *Музичка култура за седми разред*, део о православној музици средњег века и музички пример Ускршњи тропар, глас I, Исаија Србин, 15. век

сматрало се, да се само једногласним музицирањем може славити један Господ Бог. Византијско црквено певање је засновано на осмогласју – систему од осам гласова у којима су садржани мелодијско-ритмички модели – узорци по коме се компоњује. Низањем модела, њиховим комбиновањем и варирањем настају мелодије које певач, према својим способностима, прилагођава повом црквеном тексту. Збирка песама недељних служби назива се **Осмогласник**.

Византијска традиција певања настављена је у православној музици грчке, српске, руске и бугарске цркве. У словенским земљама се певало на црквенословенском језику.

Најзначајнији облик црквеног певања код православних народа је **литургија**. Обредни чин богослужења садржи четири молитвена момента изражена у тачно утврђеном броју и редоследу песама. У току годишњег црквеног циклуса изводе се и друге врсте песама као што су **химне**, **тропари**, **стихире**, **ирмоси**. Оне се певају у току службе (јутарње или вечерње), али и у другим приликама и свечаностима (пример *Химна Св. Сави*).

УСКРШЊИ ТРОПАР

Глас I

Исаија Србин, 15. век

духовна музика – музика религиозног садржаја која се изводи у цркви (данас и концертно)

ирмос – врста богослужбене песме, део јутарње службе

једногласје – извођење које се састоји од једне мелодије, без обзира на број извођача

литургија – богослужење, садржи тачно утврђен број и редослед песама које се певају у току богослужења

осмогласник / октоих – збирка песама недељних служби посвећених Христовом васкрсењу, заснованих на систему од осам гласова. Песме се певају од Ускрса, током црквене године до Лазаревог суботе

световна музика – музика намењена свакодневном животу, супротно – духовна

стихира – песма која се пева после стихова песама (песме у славу Бога), у част празника или светитеља, на јутарњој или вечерњој служби

тропар – кратка црквена песма у част празника или светитеља

химна – похвална песма; у хришћанској музици у славу Христа или светитеља

Први следећи пут о музичким збивањима у историји српског живља пише се у поглављу које и носи назив *Музика на тлу Србије*. Пре било каквог говора о музици прво се излаже текст на чак једној целој страни уџбеника који се тиче првих култура праисторије и њиховог историјског развоја од палеолита и неолита, преко старчевске и винчанске културе, па до Србије као саставног дела Римске империје и њених градова Сингидунума, Сирмиума, Виминацијума, итд, али и Србије након распада царства. Тако се преко словенских племена која су населила ове крајеве и њиховог преласка из многобожачке у једнобожачку хришћанску религију, као и њихових обичаја и веровања, логично надовезује потпоглавље *Народна музика и обичаји*. У овом делу књиге први пут се у уџбенику Музичке културе говори о народним обичајима и објашњавају обреди уз које се певало и играло, коледи, лазарице, крстоноше, краљице, додоле, али и друге некалендарске песме које су се тицале радова у пољу, породице, свадбе, итд. У старом уџбенику за 8. разред постојало је кратко поглавље под називом *Народна и новокомпонована музика*, које сем дефиниције није пружало више, односно не само више, него и било какве друге информације о традиционалној народној музици у Србији. Поглавље садржи и пет нотних примера: коледарску песму, лазаричку, крстоношку, краљичку и додолску, као и графичке приказе обреда.

У наредном сегменту истог поглавља под насловом Световна музика средњег века акценат је стављен на улогу коју је музика имала у периоду после 9. века када долази до формирања класног друштва, стварања првих феудалних посела и прве феудалне државе династије Немањића. У том смислу истакнути су музичари – певачи, играчи, глумци који су називани скомрасима, жонглерима, шпилманима и то по угледу на западноевропску музичку традицију. Сем ликовних споменика и фресака од којих су неке приказане и у уџбенику, сама музика није остала забележена, те је у овом делу акценат стављен на музичке инструменте.

Након тога следи *Развој црквене музике од 12. до 18. века*. У овом потпоглављу сада се о духовној музици конкретно говори као о развоју црквене музике на српском тлу, а не више уопштено о православној духовној музици као што је случај на почетку уџбеника. Из овог дела ученик може да сазна о значају Светог Саве за православну цркву 13. века; да је језик на којем се певало био црквенословенски; да су се песме певале и преносиле усменом традицијом, те због тога биле подложне прихватању других, тј. народних елемената; да су се у 15. веку појавили први неумски рукописи, али и да су из тог времена позната три српска композитора кир Стефан Србин, Никола Србин и Исаија Србин. Даље се наводе историјске чињенице о распаду српске државе и турским освајањима на овим просторима, при чему се узгред помиње Карловачка митрополија и фрушкогорски манастири који су представљали и тадашњи центар кул-

туре. Такође се сазнаје да је постојао некакав руски и украјински утицај који је довео до неговања трогласних песама без инструменталне пратње, али и духовних концерата. У последње две реченице ђаци могу сазнати да је „најпознатија књига тог времена *Поздрав Мојсеју Пушнику* Захарија Орфелина (1726–1785), у којој се уз стихове, на неколико места налазе и ноте”.⁶⁵ Иако музиколошкиња Стана Ђурић Клајн у својој студији *Историјски развој музичке културе у Србији* из 1971. године, истиче важност и значај овог познатог српског књижевника називајући га чак и првим војвођанским композитором (Ђурић Клајн, 1971: 43), о њему се из уџбеника не сазнаје ништа више сем имена и једног његовог нотног записа. Ученици међутим не добијају информацију да је поменута књига, тј. рукопис од великог значаја јер се у њему налази „једини пример записаних, без сумње и оригинално компонованих мелодија” (Ђурић Клајн, 1971: 42). Ово нажалост није једина недоречена или необјашњена појава у развоју српске музике. О карловачком појању пише тек толико да је дошло до његовог формирања и да представља основ за развој српске православне музике 19. века. Након тако изложеног градива о карловачком појању које се сматра основом српске духовне музике, поставља се питање како се ученицима представља било која друга област у музици која не подразумева нужно основ на којем почива традиција једног народа, било да је у питању духовна или световна.⁶⁶

Овакво стање у основним школама нимало не изненађује с обзиром на то да проучавању духовне музике у Србији још увек није посвећена довољна пажња, или и ако јесте реч је о свега неколицини музиколога.⁶⁷ Не треба свакако заобићи чињеницу да је у поглављу о црквеној музици дато чак седам нотних примера,⁶⁸ након чега следи кратак Разговор о музици

⁶⁵ Гордана Стојановић, Милица Рајчевић, *Музичка култура за седми разред*, Завод за уџбенике, Београд, 2012. 3. издање, 54.

⁶⁶ Према речима музиколошкиње Соње Маринковић „Православна духовна музика се у току осмогодишњег школовања готово и не помиње, изузев узгред, у напоменама да су се Корнелије Станковић и Стеван Мокрањац бавили и српском духовном музиком”. Соња Маринковић, Сазнања о музици православне духовне традиције у наставним програмима и уџбеницима основних и средњих школа у Србији, треба имати у виду да је поменути текст објављен 1994. године када је у уџбеницима који су још увек били под утицајем социјалистичког режима, црквена музика потпуно изостављена из градива. Данас се наилази на покушаје да се такво стање промени, али као што се може закључити из градива уџбеника данас, о српској музици световној или духовној мање се зна, тј. ученицима пружа мање информација него када је реч о традицији Запада.

⁶⁷ Неки од музиколога који се баве овом тематиком су Даница Петровић, Димитрије Стефановић, Соња Маринковић, Ивана Перковић Радак, Богдан Ђаковић.

⁶⁸ *Сјемо, Сјемо, Лици* из *Поздрава Мојсеју Пушнику* – Захарија Орфелин; *Мнојаја љеџа* – Дмиртриј Бортњански; *Стихира Св. Сави*, глас 4; *Сейосавски шројар*, глас 3; *Божјићни шројар*, глас 4; *Тебе појем* из Литургије св. Јована Златоустог – Стеван Ст. Мокрањац; *Буди имаја јосјодње* из Литургије св. Јована Златоустог – Стеван Ст. Мокрањац;

који „објашњава” литургију и наводи, али и коментарише њене главне делове и ставове.

Последње краће потпоглавље када је реч о музици на тлу Србије носи назив *Мешовити шакићи*. Да ли је реч о мешовитим, асиметричним тактовима или пак о хемиолној метрици, као и да ли је песма *Маријо, дели бела кумријо* наша народна (како се из текста уџбеника да закључити), или народна песма неке друге националне заједнице заступљене на тлу Србије, проблематика је којом треба да се позабаве етномузиколози.

У уџбенику Музичке културе за 8. разред⁶⁹ поглавља и потпоглавља изгледају овако:

1. Увод
2. Музика романтизма
3. Српска музика 19. века
4. Импресионизам
5. Музика 20. века
6. Српска музика 20. века

Уџбеник за 8. разред такође је по узору на свог „претходника”, конципиран тако да се периоди/стилови у музици хронолошки ређају један за другим, али се већ на први поглед могу уочити две битне разлике. На крају сваке завршене историјске целине налази се потпоглавље *Шта знам или шта моју да сазнам*, које заправо представља резиме или преглед претходно изложеног градива. Друга битна ставка која се намеће као закључак на основу самог увида у садржај јесте чињеница да се о српској музици пише у два наврата једном као о музици 19, а други пут 20. века што би читаоца могло навести на помисао да је о музичкој култури на територији наше земље једнако посвећена пажња, као што је посвећена и општој/светској. Овога пута очекивања су можда помало изневерена с обзиром на то да је од укупно 89 страна уџбеника за осми разред само 18 посвећено домаћем музичком животу што је једна петина укупног градива (тачно 20%). Да ли је заиста истинита тужна чињеница да музички живот у Србији нема више да „исприча” младим генерацијама које су под утицајима ере интернета, нових технологија и масовне културе све мање упознате са итекако вредним делима и културним заоставштинама народа из кога потичу? Важно је нагласити да се под овим не сматра нагомилавање сувопарног градива из српске музичке историје, као и да се не жели умањити значај европске и светске музичке културе, баш напротив. Овим ставом указује се на то да је садржаје потребно распоредити сразмерно

⁶⁹ Насловну страна и садржај видети у прилогу бр. 8.

тако да се ученицима пружи основна сазнања како из светске, тако и домаће музичке литературе.

У првој половини уџбеника Музичка култура за осми разред која узима простор од чак 43 странице, ученици могу да се упознају са периодом 19. века, музиком романтизма, најважнијим облицима који су се тада развијали и усавршавали, као и кључним композиторима ове епохе. Тек тада следи Српска музика 19. века.

Поглавље о музичкој култури у Србији 19. века почето је друштвено-историјским догађајима који су свакако од суштинске важности за разумевање једне уметности. Због петовековног ропства под турском влашћу Србија је каскала за европским токовима те није нимало чудно што ни српска музика није била у кораку с европским музичким животом. Међутим, у Србији ипак долази до буђења националне свести, а после устанка (1804. и 1815) и формирања аутономне Кнежевине (1830) за време Милоша Обреновића и до повољних услова за развој музичке културе на овим просторима. Тако ауторке уџбеника о том времену пишу: „То је време оснивања певачких аматерских друштава... У Србију продиру савремени европски инструменти... у Крагујевцу, тадашњој престоници Кнежевине Србије, основан је (1831) оркестар „Књажевско српска банда“, са европским инструментима и приученим музичарима” (Стојановић, Рајчевић, 2012: 44). У општим одликама српске музике у 19. веку налази се и комад с певањем – „позоришна врста српске музике” (Стојановић, Рајчевић, 2012: 44). У пасусу који следи ауторке даље наводе да је „весник националног препорода” био Корнелије Станковић, а од најзначајнијих имена српске музике друге половине 19. века истичу се имена композитора Јосифа Маринковића и Стевана Стојановића Мокрањца. О поменутих композиторима највећу пажњу заслужује Мокрањца с обзиром на то да се у уџбеничкој литератури за основну школу о њему бележи чак на једној целој страници, док је дело претходна два композитора само узгред поменуто кроз један пасус о сваком.

Тешко је, међутим, не приметити чињеницу да о Исидору Бајићу, композитору који се сматра једним од најзаслужнијих за развој музичког живота у Новом Саду, није забележена ниједна писана реч у уџбеницима за 7. и 8. разред који су усмерени на градиво историје музике.⁷⁰ То значи да уколико наставник Музичке културе нема склоности и жељу за проширењем градива које је ван *Плана и програма* или уџбеника овог предмета, ученици остају ускраћени за сазнање о не толико можда „важним” чињеницама као

⁷⁰ Композитор Исидор Бајић, поменут је у уџбенику 5. разреда само као аутор песме „Зрачак вири”. Гордана Стојановић, Милица Рајчевић, Музичка култура за 5. разред основне школе, Београд, 2007, 29.

што је на пример да је Бајић био оснивач *Српској музичкој лисџа* (1903)⁷¹ или да је био први професионални музичар који је радио на месту наставника музике у Српској великој гимназији (1902–1915),⁷² колико о чињеницама да су мелодије које су често присутне у њиховом окружењу управо потекле из пера овог композитора. Јер нису песме попут *Јесен сџиже дуњо моја*, *Срџкиња*, *Све док је џвоја блајо ока* и многих других, настале у српском народу као што већ увелико влада опште мишљење, него су то управо дела овог српског композитора неправедно изостављеног у литератури музичке културе у основној школи.⁷³

Поглавље се завршава кратким освртом на такозване староградске или варошке песме чија је појава условљена јачањем грађанског друштва с краја 19. и почетка 20. века. У уџбенику су дати нотни примери три песме: *Шџо се боре мисли моје*, *Тихо ноћи* и *Ој јесенске гује ноћи*.

У последњем поглављу уџбеника Музичке културе осмог разреда, говори се о српској музици 20. века у којем су уз помен једине музичке школе која је тада постојала најпре наведене „значајне стваралачке личности” (Стојановић, Рајчевић, 2012:80) Мокрањац и Бинички, Мокрањац као вођа „Београдског певачког друштва”, а Бинички као оснивач „Орchestra краљеве гарде”. У наставку истог пасуса даље пише „Уметнички догађај Београда било је извођење Бетовенове *Деветџе симфоније* (1910). Скоро двадесет година од њеног настанка, Београђани су први пут могли да чују ово величанствено дело на сцени Народног позоришта (1869). Значајан датум за српску музику јесте извођење прве српске опере (На уранку) 1903. године” (Стојановић, Рајчевић, 2012:80). Изложени искази у уџбенику свакако да су тачни, али уколико овај пасус прочита ученик који се први пут сусреће са материјом, нарочито са именима композитора, у овом случају Станислава Биничког, неће разумети, тј. из написаног текста неће закључити да је управо композитор Бинички дириговао поменути догађајем који се издваја као кључни, или да се баш он сматра творцем прве српске опере. Нажалост, на овакве и сличне пропусте није тешко наићи у уџбеничкој литератури.

Наредно потпоглавље насловљено је као *Сџваралаџџво Коњовића*, *Хрисџића* и *Милојевића*. Овим композиторима посвећено је мало више од једног пасуса текста, више него Станковићу и Маринковић, а мање него Мокрањцу што није изненађујуће јер је чињеница да се у домаћој литера-

⁷¹ Стана Ђурић-Клајн, *Истџоријски развој музичке кулџуре у Србији*, Pro musica, Београд, 1971, 94

⁷² Соња Маринковић, *Истџорија срџске музике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, 56

⁷³ О композитору и педагогу Исидору Бајићу није дат никакав помен или осврт у виду текстуалне грађе ни у уџбеницима Музичке културе за 8. разред Соње Маринковић, Славице Стефановић, Тијане Марковић, а такође ни Александре Паладин и Драгане Михајловић Бокан.

тури о Мокрањцу највише пише. Без икаквог осврта на, на пример, Јосипа Славенског, на живот и дело композитора који је цео свој радни век провео на српском тлу живећи и радећи у Београду, или без било каквог помена композитора и теоретичара Марка Тајчевића, Косте Манојловића и других значајних композитора који су обележили музичку културу у Србији тога доба,⁷⁴ ауторке дају нови сегмент под насловом *Модерна и њосѝмодерна у срѝској музици*. Од композитора који су „своје место под сунцем” нашли на две странице последњег поглавља овог уџбеника јесу Љубица Марић, Душан Радић, Рајко Максимовић, Владан Радовановић, Зоран Христић, док су само набројана имена композитора Василија Мокрањца, Александра Обрадовића, Константина Бабића и Дејана Деспића у контексту првих генерација студената београдске Музичке академије. На исти начин као композитори средине 20. века наведени су Срђан Хофман, Иван Јевтић, Властимир Трајковић и Ивана Стефановић и при том окарактерисани само као „композитори чија се дела са успехом изводе у земљи и иностранству” (Стојановић, Рајчевић, 2012:85).

Школа, као државна институција, имала је велики утицај на формирање и развој националног идентитета, због чега је и историја националне музике, пропагирана кроз предмет Музичка култура у основним школама, била једна од погодних „средстава” за спровођење државних идеологија. Доказ овој тврдњи представљају конкретни садржаји школских планова и програма с једне стране, и штампаних уџбеника, с друге, те је управо због тога потребно да се писању закона и уџбеника приступи с великом пажњом и одговорношћу њихових аутора.

На основу досадашњих истраживања спроведених током писања ове студије, али и на основу доступних података о развоју, као и третману предмета Музичка култура у основној школи може се извести општи закључак да је музичка уметност кроз школски предмет имала вишеструку улогу и значај. Поред тога, показало се да музика у оквиру школског предмета итекако има важну улогу у општеобразовном процесу с обзиром да представља неодвојив елемент културне традиције једног народа, те кореспондира и са другим предметима као што су Историја, Географија, Ликовна уметност, о чему сведоче и уџбеници који су анализирани у овом раду. Ипак, увидом у „старије” и „новије” уџбенике и Планове и програме, дошло се до закључка да је музика у основној школи погодна да се кроз њу упознаје култура свог и Другог народа, да се путем ње негује традиција,

⁷⁴ О композитору Јосипу Славенском речено је у једном пасусу и то и у уџбенику Соње Маринковић, затим у уџбенику Александре Паладин, док се о Тајчевићу или Ерићу кроз један пасус може прочитати само у уџбенику ауторке Соње Маринковић.

да се путем ње „национално васпитава” и тиме формира национални идентитет.

Шта се, међутим, заиста налази у уџбеницима када је реч о историји националне музике, тј. оне која је важна за развој музичке културе у Србији, а са којом се деца у основној школи први пут сусрећу? Интересантно је што је данас, за разлику од последње две деценије прошлог века, градиво у уџбеницима изложено хронолошки, попут „кратке” историје музике, што доприноси лакшем разумевању музичке културе и историјског развоја различитих појава у музици – од развоја првих инструмената и музичких облика, преко епоха, стилова и њихових карактеристика, па до стваралаштва појединих композитора. Ипак, и поред оваквог начина излагања, уочени су одређени недостаци. Наиме, поједине личности важне за развој музичког живота у Србији, потпуно су изостављене у „историјском” делу Музичке културе који се обрађује у 7. и 8. разреду. Ако се композитори попут Исидора Бајића или Марка Тајчевића чак и помену у уџбеницима, то се налази у нижим разредима услед обраде појединих песама, што свакако није чињеница коју треба занемарити, али јесте чињеница која на неки начин умањује њихов значај јер се међу „истакнутим” и „важним” личностима у последња два разреда њихова имена уопште не помињу. Ово свакако није случај са Стеваном Мокрањцем који се и у 5. и у 6. разреду помиње као „један од најзначајнијих српских композитора” (Стојановић, 2007:9). Свакако да не би било пожељно градиво 7. и 8. разреда „претрпати” историјским чињеницама и тиме ученике оптеретити мноштвом назива, наслова, имена и детаља из живота и стваралаштва великог броја аутора што би можда довело до краткорочног памћења појединих информација, а вероватно би и смањило, или потпуно елиминисало преостало време на часу предвиђено за слушање музике, што у случају музичке уметности никако није пожељно. Како би се на адекватан, у исто време садржајан, али и занимљив начин у уџбеницима представила „историја” српске музике и при том квалитетно обрадила кроз слушање или извођење дела из литературе градиво би требало равномерно распоредити, те већ од 5. разреда уџбеник започети са поглављем о музици праисторије, старог века, средњег века, итд, чиме би се обезбедио већи „простор” за упознавање музичке културе у Србији која би тако могла бити детаљније и јасније објашњена кроз сва четири разреда другог циклуса основног образовања.

Ово свакако не значи занемаривање историје музике кроз векове других народа, већ управо стварање простора за детаљније писање о њиховим историјским чињеницама. Поред излагања самог градива, поменути предлог оставио би места и за садржаје и задатке забавног карактера. Овде се пре свега мисли на интернет истраживање као посебан сегмент у уџбенику

на крају сваке обрађене теме. Уколико овакав вид стицања знања у први мах може да изгледа неподобан или сувишан, изузетно је важно формулисати га тако да ученике упути на оне линкове, сајтове, интернет странице где ће моћи да пронађу додатне музичке примере, детаљније информације о теми обрађеној на часу, али и друге податке у вези са њом, нпр. историјске, географске, уметничке, итд, за које се више заинтересују.⁷⁵

Међутим, исто колико је важно имати увид у то ШТА? се налази у уџбеницима и КАКО? су они осмишљени, једнако је битно дати одговор на питање КО? је „одговоран” за садржаје који су ђацима понуђени. Овде су у разматрање узети само Заводови уџбеници ауторки Гордане Стојановић и Надежде Ћирић, с једне стране, и Вишње Протић, с друге стране, до 1992. године, затим уџбеник Гордане Стојановић и Вишње Протић, у „преломним” годинама после 1992. године, а потом и они који се данас користе у настави ауторке Гордане Стојановић заједно са Зориславом Васиљевић, Татјаном Дробни и Милицом Рајчевић. Поменуће ауторке, међутим, нису једине чији су уџбеници тренутно заступљени у настави: ту су и Соња Маринковић и група ауторки, затим Александра Паладин и Драгана Михајловић-Бокан, као и бројни други.⁷⁶ Из наведеног се закључује да се ауторка Стојановић најдуже и у континуитету бавила писањем уџбеника за Музичку културу, што свакако сведочи о њеном ангажованом и посвећеном раду. Међутим, кључно питање када је у питању ауторство у писању литературе оваквог типа јесте да ли су ти аутори били и још увек јесу у контакту са „живом праксом”, односно да ли редовно и раде са децом за коју пишу уџбенике?

Свакако да писању уџбеника треба приступити са великом одговорношћу, те из тог разлога посебно уважити и ценити сваки напор учињен у поцесу његовог настајања. Ипак, сходно томе да свако ауторство захтева веома сложен, комплексан и дуг рад, треба му посветити посебну пажњу. Како би се обезбедили адекватни уџбеници који би у ери интернета бар у некој мери могли да парирају вануџбеничким садржајима, и на тај начин се приближили „духу” данашњице, њихову грађу неопходно је увек изнова анализирати и упоређивати, вршити компарације са уџбеницима других предмета, али имати у виду и потребе ученика.

⁷⁵ Уџбеник за Музичку културу Александре Паладин садржи овакав вид обраде градива, што није случај са уџбеником ауторке Гордане Стојановић чији су уџбеници анализирани у овој студији.

⁷⁶ Види Каталог одобрених уџбеника за 2012/2013. у прилогу бр. 9.

ПРИЛОГ БР. 1

а) Попис Заводових уџбеника за Музичку културу који су коришћени као примери оних који званично више нису у употреби:

- Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за пети и шести разред основне школе*, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986. године,
- Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за седми и осми разред основне школе*, Завод за издавање уџбеника Нови Сад, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987. године,
- Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе*, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987. године,⁷⁷
- Протић, Вишња, *Музичка култура за 3. и 4. разред основне школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988. године,
- Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за седми разред основне школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1992. године,
- Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за седми и осми разред основне школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1993. године,
- Протић, Вишња: *Музичка култура за 3. и 4. разред основне школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994.

б) Попис Заводових уџбеника за Музичку културу који су коришћени као примери оних који званично јесу у употреби:

- Стојановић, Гордана, Васиљевић, Зорислава, Дробни, Татјана: *Музичка култура за 1. разред основне школе*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 2004;
- Стојановић, Гордана, Васиљевић, Зорислава: *Музичка култура за 2. разред основне школе*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 2004;
- Стојановић, Гордана: *Музичка култура за 3. разред основне школе*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 2005;

⁷⁷ На основу извршеног увида у библиографију уџбеничких издања за Музичку културу Завода за уџбенике која би требало да садржи попис свих штампаних публикација од 1957. до 2007. године, закључује се да је изостављен уџбеник Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе, ауторке Гордане Стојановић и Надежде Ћирић, чије је прво издање штампано 1987.

- Стојановић, Гордана: *Музичка култура за 4. разред основне школе*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 2006;
- Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за 5. разред основне школе* Завод за издавање уџбеника, Београд, 2007.
- Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за 6. разред основне школе* Завод за издавање уџбеника, Београд, 2008.
- Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за седми разред основне школе* Завод за издавање уџбеника, Београд, 2009.
- Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за осми разред основне школе* Завод за издавање уџбеника, Београд, 2010.

ПРИЛОГ БР. 2

Примери за извођење и слушање музике прописани *Правилником о насљавном плану и програму основној образовања и васпићања* из 1990. године за *Музичку културу*:

1. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем из нота или по слуху:

ДОМАЋА ДЕЛА

СТРАНА ДЕЛА

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. <i>На крај села</i> , народна | 1. Ж. Б. Лили: <i>Док месец сја</i> |
| 2. <i>Зелени се јајодо</i> , народна | |
| 3. <i>Сви шајкаши</i> , народна | |
| 4. <i>Под оном јором зеленом</i> , народна | |
| 5. <i>Лейа Анка</i> , народна | |
| 6. <i>Сийна киша њадала</i> , народна | |
| 7. Рамоуш: <i>Дејте њева</i> | |
| 8. Шпољар: <i>Пролећна њесма</i> | |
| 9. Н. Вукомановић: <i>Јежева усљаванка</i> | |
| 10. <i>Девојчица њлајино бели</i> | |
| 11. <i>Како ми се мак сеје</i> | |
| 12. В. Томерлин: <i>Изљубљено њиле</i> | |

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. Химна: *Хеј Словени*
2. М. Воглар: *Игра часовника*
3. С. Барић: *Стирашан лав*
4. И. Ивановић: *Ал'је леј овај
свeи*
5. В. Комадина: *Пјесма ирасића
из оперете Мачкин дом*

СТРАНА ДЕЛА

1. Р. Шуман: *Дивљи јахач*
2. П. И. Чајковски: *Игра Шећерне
виле и Кинески илес* из балета
Крико Орашчић
3. Л. В. Бетовен: *За Елизу*, клавир
4. С. Прокофјев: *Пећа и вук*

2. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем из нота или по слуху:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. *Златиборe*, народна из старе
Србије
 2. *Кад су Сремци кренули*,
народна из Србије (Војводина)
 2. *Разиранала ирана јорјована*,
народна из Србије (Косово)
 3. *Роса илeиe*, народна из Црне
Горе
 4. *Ошидов в иора зелена*, народна
из Македоније
 5. *Поранила девојчица*, народна
из Србије (Војводина)
 6. М. Драгутиновић: *Зимски дан*
 7. Ј. Каплан: *Чеситика мајци*
 8. Ј. Пожгај: *Зашито волим
домовину*
 9. Ј. Коруновић: *Пролећна иесма*
 10. С. Стојанов: *Јесенска иесма*
-

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

СТРАНА ДЕЛА

- | | |
|--|--|
| 1. С. Мокрањац: <i>У Будиму граду</i> | 1. Ф. Бећири: <i>По вијне крухџиј – за глас</i> |
| 2. А. Кораћ: <i>Песма за наше маме</i> | 2. Ж. Ф. Рамо: <i>Кокош</i> |
| 3. Ј. Готовац: <i>Дом</i> | 3. Ј. Брамс: <i>Усџаванка</i> |
| 4. Ј. Магдић: <i>Мали зоо</i> | 4. Р. Шуман: <i>Сањарење</i> |
| 5. Н. Петин: <i>Бакине џриче</i> | 5. А. Понкиели: <i>Игра часовника</i>
из опере <i>Боконда</i> |
| 6. Ф. Пинтарић: <i>Дугаш</i> (Гајдаш) | 6. В. А. Моцарт: <i>Турски марш</i>
(Rondo alla Turca) |
| 7. П. Шивец: <i>Складбице за младино</i> | |
| 8. Р. Мац: <i>Сџара ура иџра џолку</i> | |
-

3. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем из нота или по слуху:

ДОМАЋА ДЕЛА

СТРАНА ДЕЛА

- | | |
|--|---|
| 1. <i>У ливади</i> , народна из Србије | 1. <i>Мали вриџиреџић</i> , народна из Белгије |
| 2. <i>Ој, Јело, Јелице</i> , народна из Хрватске | 2. <i>На кохо си дијевичаџко</i> , словачка народна |
| 3. <i>Иџрале јунаци</i> , народна из Македоније | 3. П. Ступел: <i>Нова џодина</i> |
| 4. <i>У Ивана џосџодара</i> , народна из Црне Горе | 4. В. А. Моцарт: <i>Блисџај</i> , блисџај |
| 5. <i>Ху, Ху, баба ху</i> , народна из Србије (Косово) | |
| 6. <i>У Милице</i> , народна из Србије | |

7. *Дафина*, народна из
Македоније
8. Б. Станчић: *Со ми годџ*
9. П. Овадија: *Завичају мој*

10. В. Симић: *Пролећни дах*

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. П. Аврамовски: *Слободо*
2. М. Пребанда: *Пјесме
Јуџославији*
3. Р. Вучковић: *Усџомена*
4. К. Станчић: *Рондо бр. 2. за
Орфов инсџрументџариј*
5. М. Сакс: *Мишко међу
живоџињама*
6. Р. Шаман: *Деда Мраз*
7. К. Кромбхолц: *Књџа за
скиџирање*
8. З. Вауда: *Рођенданска*

СТРАНА ДЕЛА

1. В. Ђини: *Trëni i borës*
 2. К. Сен-Санс: *Пџице из
Карневала живоџиња*
 3. К. Сен-Санс: *Фосили из
Карневала живоџиња*
 4. Е. Григ: *Марш џаџуљака*
 5. Л. Керубини: *На часу музике*
 6. Р. Шуман: *Весели сељак*
 7. Ј. Брамс: *Мађарска џџра бр. 5*
 8. Ш. Гуно: *Марш из опере
Фаусџ*
 9. П. И. Чајковски: *Валџер цвећа
из балета Крџко Орашчић*
 10. Е. Григ: *Солвејџина џесма из
Пер Гинџа*
-

4. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем из нота или по слуху:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. *Хеј Словени*
2. *Чија је оно звезда*, народна из НОР-а
3. *Киша њага*, народна из Хрватске
4. *Там на Пуљег јори*, народна из Словеније
5. *Шоша*, народна игра из Србије (Косово)
6. *Рујна је зора*, народна из Србије (Војводина)
7. Н. Херцигоња: *Шайушање*
8. Н. Вукомановић: *Домовина*
9. З. Гргошевић: *Зайлови барка*
10. Б. Стефановић: *У јесење дане*

СТРАНА ДЕЛА

1. Ф. Гретри: *Мајарац и кукавица*
2. Ф. Менделсон: *Поздрав њролећу*
3. *Све су њишце ојеш њу*, народна из Немачке
4. *Скачи мила скачи*, народна из Холандије.
5. Н. Хиба: *Армија смела*

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. Н. Херцигоња: *Свечана њесма*
2. О. Данон: *Коњух њланином*
3. Ст. Ст. Мокрањац: *И руковети*
4. С. Стојков: *Мајска њесма*
5. И. Ковач: *Чудесна звона*

СТРАНА ДЕЛА

1. В. А. Моцарт: *Гле њре ли красне*
2. Р. Руди: *Нје кокѣ, нје ток*
3. К. Сен-Санс: *Лабуд из Карневала живоњиња*
4. К. Сен-Санс: *Увод и марш лавова из Карневала живоњиња*
5. Росини-Респиги: Галоп из балета *Фанњасњични дућан њњрачака*

- | | |
|---|--|
| 6. П. Озгијан: <i>Мала свиџа за оркестар хармоника и мелодика</i> | 6. П. Чајковски: <i>Лабудово језеро</i>
одломци |
| 7. Б. Сакач: <i>Инструментни чаробњак</i> | 7. Ф. Шуберт: <i>Музички ипренуџак</i>
(ф-мол). |
| 8. Ф. Штефановић: <i>Шумска краљица</i> опера за децу (избор) | 8. Ф. Шопен: <i>Валцер Дес-гур</i>
(Минутни валцер) |
| 9. Б. Таминцић: <i>Бисер Мара</i> | 9. А. Дворжак: <i>Словенска иџра</i>
<i>Оџ. 46. број 1. Ц-гур</i> |
| | 10. В. А. Моцарт: <i>Симфонија</i>
<i>бр. 40 џ-мол (I став).</i> |
-

5. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем и свирањем:

ДОМАЊА ДЕЛА

1. *Вишњиџиџа род родила*, народна
2. *Велхни, велхни фиџолиџа*, народна
3. *Пасџирче*, народна
4. *Мој очка*, народна
5. *Тече Тара*, народна
6. *Биљана џлаџно белеше*, народна
7. *Нина, нона*, народна
8. Д. Деспић: *Оџлас*
9. М. Милојевић: *На ливаџи*
10. *Славјо џоје*, народна

СТРАНА ДЕЛА

1. *Edu szem buzo tereme*, мађарска народна
2. Бетовен: *Сумрак*
3. *Пролеће у шуми*, народна из Финске

11. *Ој за јором, за зеленом,*
народна
 12. Н. Херцигоња: *Црвени макови*
 13. З. Гргошевић: *Гле иде јеж*
 14. *Саг зиме више нема,* народна
-

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. В. Милошевић: *Песме са Змијања*
2. Р. Петровић: *Вијоладе*
3. П. Коњовић: *Чочечка шџра из Кошијане*
4. Д. Ступар: *Лишће на вејџру*
5. Ј. Готовац: *Симфонијско коло из опере Еро с оноја свијеџа*
6. С. Мокрањац: *V руковејџ*
7. М. Тајчевић: *Балканске шџре,* избор
8. Ст. Христић: *Иџра Грлица из балета Охридска лејенда*
9. Ј. Јовичић: *Војвођанска свиџа*

СТРАНА ДЕЛА

1. А. Ферстер: *Горењски славчек*
2. А. Вивалди: *Пролеће* из циклуса *Годишња доба*
3. А. Дворжак: *Хумореска*
4. Ф. Шопен: *Валцер цис-мол*
5. Е. Григ: *Пролеће*
6. Ж. Офенбах: *Баркарола*
7. Б. Сметана: *Влијава*
8. В. А. Моцарт: *Мала ноћна музика,* I и III став
9. Л. В. Бетовен: *Менуејџ* из II става *Сонајџине у Г-гуру ојџ. 49*
10. А. Хачатуријан: *Иџра сабљама* из балета *Гајана*
11. М. Мусоргски: избор из циклуса *Слике с изложбе*
12. Ф. Менделсон: *Песме без речи* (избор)

6. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем и свирањем:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. *Звездичка*, народна из Словеније
 2. *Ој, Јелена, Јелена*, народна из Хрватске
 3. *Са Овчара и Каблара*, народна из старе Србије
 4. *Јаз ња њојдем на Горењско*, народна из Словеније
 5. Н. Херцигоња: *Свечана њесма*
 6. Марковић: *Ми волимо земљу своју*
 7. С. Коруновић: *Јесен* (Кроз сеоце моје мало)
 8. *Ој, Мораво*, народна из Србије
 9. З. Гргошевић: *Жабе* (канон)
 10. З. Гргошевић: *Музиканти* (канон)
-

СТРАНА ДЕЛА

1. *Floricica trei sulcine*, румунска народна из Војводине
2. С. Цинали: *Њепа*
3. В. А. Моцарт: *Чезња за њролећем*
4. *Хајде да иџрамо*, народна из Аустрије.

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. Стеван Мокрањац: *VIII руковети*
2. П. Коњовић: *Врајолан*
3. В. Комадина: *Појкозарје*
4. Т. Прокопијев: *Ленка*
5. К. Бабић: *Зајонейке*
6. М. Тајчевић: *Прича*
7. Р. Бручи: *Мала јуџословенска свийа за оркестар хармоника*
8. З. Кодаљ: *Инјермецо став из свите Хари Јанош*

СТРАНА ДЕЛА

1. В. А. Моцарт: *Менуети из Мале ноћне музике*
 2. Ф. Лист: *Љубавни сан*
 3. В. А. Моцарт: *Лацримоса из Реквијема*
 4. П. И. Чајковски: *Концерт б-молл, I сив*
 5. Ђ. Верди: *Хорови из опера Трубадур, Набуко, Ауга*
 6. Н. Римски-Корсаков: *Шехерезага*
 7. Б. Сметана: *Полка из опере Продана невесја*
 8. Ф. Шопен: *Мазурка В-гур Ој. 7. бр. 1.*
 9. Ф. Шопен: *Полонеза Ас-гур*
 10. Ф. Шуберт: *Војнички марш*
-

7. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем и свирањем:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. П. Дежетер: *Инјернационала*
2. *По језеру близу Трилава, народна из Словеније*

СТРАНА ДЕЛА

1. В. А. Моцарт: *Концерт за хорну и оркестар, Ес-гур тема из II става*
2. В. А. Моцарт: *Симфонија i-мол из I става*

- | | |
|--|--|
| <p>3. Д. Радић: <i>Концертно за клавир</i> – тема</p> <p>4. Ј. Славенски: Тема из <i>Гудачкој кваријети Ој. 3</i>, II став</p> <p>5. П. Озгијан: Тема из I става (Ариета) <i>Свише концертанше за флауиу и гудаче</i></p> <p>6. Л. Соркочевић: <i>I симфонија, Г-дур</i> – Тема из I става</p> <p>7. Б. Берса: <i>Симфонијска њома „Сунчана њоља”</i> – тема</p> | <p>3. Л. В. Бетовен: <i>Концерт за виолину и оркестар Д-дур</i></p> <p>4. Л. В. Бетовен: <i>IX симфонија, Ода радости.</i></p> |
|--|--|
-

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. Д. Деспић: *Вишеће* за дувачки квинтет
2. Д. Радић: *Концертно за кларинет и оркестар*
3. Ј. Славенски: *Гудачки кваријет бр. 2. Ој. 3.* II став
4. А. Обрадовић: *Свита Кроз свемир*
5. Л. Соркочевић: *V симфонија*
6. Б. Берса: *Сунчана њоља*

СТРАНА ДЕЛА

1. П. И. Чајковски: *Серенада за гудаче, Ц-дур* Оп. 28
2. Б. Сметана: *Полка Сећање на Плзен*
3. М. Равел: *Болеро*
4. Л. В. Бетовен: *За Елизу*
5. В. А. Моцарт: *Соната Ц-дур (фациле)*
6. Б. Барток: *Allegro barbaro*
7. Ђ. Росини: *Увертира из опере Севиљски берберин*
8. Л. В. Бетовен: *Симфонија бр. 5 ц-мол, I став*
9. Б. Бритн: *Водич кроз оркестар*
10. М. Мусоргски: *Ноћ на јолом бргу*

11. Ф. Менделсон: *Концерт за виолину и оркестар е-мол*
 12. И. Стравински: *Петрушка* – Руска игра
 13. Ј. Хајдн: *Рондо ала унаресе* из клавирског трија
 14. К. Дебиси: *На месечини* (III из Бергамске свите)
-

8. РАЗРЕД

а) Извођење музике певањем и свирањем:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. *Ој, море дубоко* (двоглас у обради Ј. Готовца) народна из Далмације
2. Р. Бручи: *Звездани брод*
3. Ј. Готовац: *Ђулина њесма* из опере *Еро са оноја свијетја*
4. И. Тијардовић: *Марице гушо*, из оперете *Мала Флорами*

СТРАНА ДЕЛА

1. Ђ. Верди: *Марш* из опере *Аида*
 2. Л. Делиб: *Валцер* из балета *Којелија*
 3. Џ. Гершвин: *Лейње гоба* (*Суммерџиме*) из опере *Порџи и Бес*
 4. *Дај нам сунца* из мјузикла *Коса*
-

б) Избор композиција за слушање:

ДОМАЋА ДЕЛА

1. В. Лисински: *Порин* опера – одломци
2. Ј. Готовац: *Еро са оноја свијетја* опера – одломци
3. И. Тијардовић: *Мала Флорами* оперета – одломци

СТРАНА ДЕЛА

1. Џ. Гершвин: *Порџи и Бес* опера – одломци
2. Ј. С. Бах: *Токајџа и фуџа д-мол*
3. С. Прокофјев: *Ромео и Јулија* – балет (одломци)

- | | |
|---|---|
| 4. С. Христић: <i>Охридска лејенда</i>
балет – одломци | 4. Е. Григ: <i>Концерти за клавир и оркестар А-мол</i> , I став |
| 5. М. Вукдраговић: <i>Везиља слободе</i> – кантата | 5. Д. Ф. Хендл: <i>Алелуја из Месије</i> |
| | 6. Л. В. Бетовен: <i>IX симфонија</i> – IV став |
| | 7. Ж. Бизе: Одломци из опере <i>Кармен</i> |
| | 8. Л. Бернштајн: <i>Прича са Зајадне сиране</i> (одломци) |
| | 9. Р. Вагнер: Увертира из опере <i>Танхојзер</i> |
-

Напомена: Наставник се према слободном избору опредељује и за друга дела из домаће и стране литературе, а у складу са захтевима планова и програма.

ЛИТЕРАТУРА

- Алтисер, Луј: *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Београд, Карпос, 2009.
- Андреис, Јосип, Цветко, Драготин, Ђурић-Клајн, Стана: *Хисторијски развој музичке културе у Југославији*, Загреб, Школска књига, 1962.
- Баковљев, Милан: *Борбе Најшошевић, педагошка делатност и педагошка сјановишта*, Нови Сад, Савез педагошких друштава Војводине, 1998.
- Барух Вахтел, Ендрју: *Сиварање нације, разарање нације*, Београд, Стубови културе, 2000.
- Чоловић, Иван: *Зид је мртав, живели зидови! Пад Берлинској зида и распад Југославије*, Београд, Библиотека XX века, 2009.
- Дробни, Ивана: Докторске дисертације из области музичке педагогије, објављен у часопису *Педагогија*, LXV, 1, Београд, 2010.
- Дробни, Ивана: *Методичке основе вокално-инструменталне наставае*, Београд, Завод за уџбенике, 2008.
- Дробни, Ивана, Каран, Гордана: *Ретроспективна библиографије из области историје српске музичке педагогије*, објављено у *Зборнику XII педагошкој форуму*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за солфеџо и музичку педагогију, 2008.
- Цереми, Јудкин: *Музика у средњовековној Европи*, Београд, Слио, 2003.

Ђерић, М. Гордана: *Музички аспекти српској идентичности*, Београд, Филозофија и друштво ХИХ – ХХ, 2002.

Ђорђевић, Јелена: *Посткултура*, Београд, Слио, 2009.

Ђурић-Клајн, Стана: *Музичко школовање у Србији до 1914. године у Музичка школа „Мокрањац“ 1899–1974*, Београд, 1974.

Ђурић-Клајн, Стана: *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro musica, Београд, 1971.

Голдсворти, Весна: *Измишљање Руријаније*, Београд, Геополитика, 2000.

Голубовић, Загорка: *Ја и дрући*, Београд, Република, 1999.

Илић, Александра: *Педагози у Краљевини Србији о нацији и националном васпитању*, Београд, Педагогија, LXII, 2, 2007.

Илић, Александра: *Учбеници и национално васпитање у Србији (1878–1918)*, Београд, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2010.

Инђић, Триво: *Естетско образовање, криза школе у друштвима, или о уметничком образовању као путу ка политичкој слободи, Насиња и васпитање*, часопис за педагошку теорију и праксу, бр. 2–3. Београд, 1997, 181–193

Кучукалић, Зија: *Музика и школа*, Сарајево, Иггро „Свјетлост“, ОООР Завод за уџбенике, 1980.

Lissa, Zofia: *O nacionalnom stilu u glazbi, Estetika glazbe: Ogledi, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb, Naprijed, 1997.*

Марковић, Бранислава: *Библиографија завода за уџбенике 1957 – 2007*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

Марковић, Соња: *Музички национално у српској музици прве половине ХХ века*, докторска дисертација, Београд, Факултету музичке уметности у Београду, 1994.

Марковић, Соња: *Сазнања о музици православне традиције у насловним програмима и уџбеницима основних и средњих школа у Србији*, Нови Сад, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 15, 1994.

Марковић, Соња: *Романтичарски „национални стил“, вид ексклузивности или еџистенције?*, у: *Изузетност и саосијање*, V Међународни симпозијум, Фолклор, музика, дело, Београд, 1997.

Марковић, Соња: *Феномен националних школа у романтизму*, часопис *Музика кроз мисао*, уреднице Драгана Стојановић-Новичић и Ивана Перковић, Београд, Факултет музичке уметности, 2002.

Марковић, Соња: *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.

Марковић, Соња, Стефановић Славица, Маринковић Тијана, *Музичка култура за осми разред основне школе*, Нови Сад, Завод за издавање уџбеника, 2010.

Марковић, Татјана: *Трансфигурације српској романтизма – музика у контексту ситуација културе*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 2005.

Милојевић, Милоје: *О музичком национализму*, Српски књижевни гласник, 16, VIII, књ. IX, бр. 8, Београд, 1923.

ОЕБС (Европска организација за безбедност и сарадњу), гупа аутора из Секретаријата: *Темајски приказ националних образовних политика*, Србија, 2001, 25. http://www.see-educoop.net/portal/id_serbia.htm

Паладин, Александра, Михајловић-Бокан Драгана, *Уџбеник музичке културе за седми разред основне школе*, Београд, Логос, 2010.

Паладин, Александра, Михајловић-Бокан Драгана, *Уџбеник музичке културе за осми разред основне школе*, Београд, Логос, 2010.

Перица, Вјекослав, Великоња, Митја: *Небеска Јуџославија*, Београд, Библиотека ХХ век, 2012.

Перичић, Властимир: *Музички сџвараоци у Србији*, Просвета, Београд, 1969.

Перковић-Радак, Ивана: „*Образовање је насушни хлеб*”: *црквено вишећласје, образовни процеси и српски национални идентитет између четврте деценије 19. века и 1914. године*. у *Музиколоџија*, бр.7, Београд, САНУ – Музиколошки институт, 2007;

Пешић, Јелена: *Социокултурни процес уџбенику*, објављено у *Психологија*, 2005, вол. 38 (4), Београд, 369 – 381.

Платон: *Држава*, Дерета, Београд, 2013.

Плавша, Душан: *Музичко – педагошке дилеме и теме, чланци и расправе*, Нови Сад, Академија уметности у Новом Саду, 1989.

Прајс, Стјуарт: *Изучавање медија*, превод с енглеског Владислав Коловић, Цлио, 2011.

Проданов-Крајишник, Ира: *Видови сџваривања националној у сџварилашћу Рајка Максимовића као одраз џосћмодерној односа према фолклору*, магистарски рад, Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад, 1998, ментор Мирјана Веселиновић-Хофман

Просветни гласник, бр. 1, Београд, септембар 1986, школска 1986/1987. година

Просветни гласник, Правилником о изменама правилника о наставном плану и програму основној образовања и васпитања, Музичка култура, тачка 5. Просветни гласник, број 610-00-381/2006-02, Београд, 29. мај, 2006.

Просветни гласник, Правилник о наставном плану и програму за осми разред основној образовања и васпитања, Просветни гласник, година ЛИХ, бр. 2, Београд, 15. март 2010.

Протић, Вишња: *Музичко образовање у учитељским школама Србије од 1870. до 1914. године као један од чинилаца у развоју српске музичке културе*, Сарајево, Универзитет у Сарајеву, Музичка академија, 1991.

Протић, Вишња: *Музичка култура за 3. и 4. разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1988.

Протић, Вишња: *Музичка култура за 3. и 4. разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1994.

Радоман, Валентина: *Елементи импресионистичкој сћила у српској музици прве џоловине 20. века*, магистарски рад, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2006, ментор др Весна Микић

Радомировић, Војко: *Неке психолошке основе савремених основношколских уџбеника*, Зборник радова Филозофског факултета у Нишу, Ниш, 2003.

Смит, Антони: *Национални идентитет*, Београд, Библиотека ХХ век, 1998.

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 10/2004, 20/2004, 1/2005, 3/2006, 15/2006, 2/2008, 2/2010, 7/2010, 3/2011, – др. правилник, 7/2011 – др. правилници и 1/2013: *Правилник о наставном плану и програму за први и други разред*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 1/2005, 15/2006, 2/2008, 2/2010, 7/2010, 3/2011, – др. правилник, 7/2011 – др. правилници и 1/2013: *Правилник о наставном плану и програму за први, други и трећи разред основној образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 3/2006, 15/2006, 2/2008, 3/2011, – др. правилник, 7/2011 – др. правилници и 1/2013: *Правилник о наставном програму за други циклус основној образовања и васпитања и наставном програму за четврти разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 6/2007, 2/2010, 7/2010, – др. правилник, 3/2011 – др. правилници и 1/2013: *Правилник о наставном плану и програму за други циклус основној образовања и васпитања и наставном програму за пети разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 5/2008, 3/2011 – др. правилник и 1/2013: *Правилник о наставном програму за шести разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 6/2009, 3/2011 – др. правилник: *Правилник о наставном програму за седми разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. /2010, 3/2011 – др. правилник: *Правилник о наставном програму за осми разред основној образовања и васпитања*;

Службени гласник, Закон о уџбеницима и другим наставним средствима, Сл. гласник РС, бр. 72/2009, III Одобравање уџбеника, члан 20.

Службени гласник, Закон о уџбеницима и другим наставним средствима, Сл. гласник РС, бр. 72/2009, II Припремање уџбеника, члан 9.

Срдић, Милутин, Миљковић Ђорђе: *Полијичка енциклопедија*, Београд, Савремена администрација, 1975.

Стојановић, Гордана: *Компаративна методологија наставе музичке писмености и почетној читања и писања*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2001, ментор др Зорислава М. Васиљевић.

Стојановић, Гордана, Ђирић, Надежда: *Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе*, Књажевац, Издавачка организација „Нота”, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1987. године

Стојановић Гордана, Ђирић, Надежда: *Музичка култура за пети и шести разред основне школе*, Књажевац, Издавачка организација „Нота”, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1986;

Стојановић, Гордана, Ђирић, Надежда: *Музичка култура за VII и VIII разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1987;

Стојановић, Гордана, Ђирић, Надежда: *Музичка култура за VII и VIII разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1992;

Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за седми разред основне школе*, Нови Сад, Завод за издавање уџбеника, 2008;

Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда: *Музичка култура за осми разред основне школе*, Нови Сад, Завод за издавање уџбеника, 2008;

Стојановић, Гордана, Васиљевић, Зорислава, Дробни, Татјана: *Музичка култура за 1. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2004;

Стојановић, Гордана, Васиљевић, Зорислава: *Музичка култура за 2. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2004;

Стојановић, Гордана: *Музичка култура за 3. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2005;

Стојановић, Гордана: *Музичка култура за 4. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2006;

Стојановић, Гордана, Рајчевић Милица: *Музичка култура за 5. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2007.

Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за 6. разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2008.

Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за седми разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2009.

Стојановић, Гордана, Рајчевић, Милица: *Музичка култура за осми разред основне школе*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2010.

Стојановић, Гордана, Ћирић, Надежда, Ленаси Нада: *Оријентациони распоред наставног градива музичке културе за VIII разред*, Београд, Завод за унапређивање васпитања и образовања града Београда, 1988;

Томашевић, Катарина: *Сазревање односа према националном стилу кроз српску џозорину музику XIX века*, у: *Фолклор и његова уметничка трансјозиција*, Београд, Реферати са научног скупа одржаног 29–31. X 1987. године.

Узелац, Милан: *Филозофија музике*, Нови Сад, Stylos, 2005.

Васиљевић, М. Зорислава, *Методика музичке писмености*, Београд, Завод за уџбенике, 2006.

Васиљевић, М. Зорислава: *Рај за српску музичку писменост, од Миловука до Мокрањца*, Београд, Просвета, 2000.

Васиљевић, М. Зорислава: *Музичка настава у основној школи некад и сад – историјски осврт*, објављен у часопису *Настава и васпитање*, XLVI, 2–3, Београд, 1997.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

Вучић, Лидија: *Педагошка психологија*, Учење, Београд, Центар за примењену психологију Друштва психолога Србије, 2007.

Вујаклија, Милан: *Речник страних речи и израза*, Београд, Просвета, 2003.

Каталог одобрених уџбеника за школску 2012/2013. годину;
<http://www.mp.gov.rs/page.php?page=80>

Наставни планови и програми основне школе, Министарство просвете Републике Србије; <http://www.mpn.gov.rs/propisi/kategorija.php?id=11>

ПРОБЛЕМ ТЕЛА У МУЗИКОЛОГИЈИ – ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ТЕОРЕТИЗАЦИЈЕ*

Чини се да у хуманистичким дисциплинама, а нарочито у музикологији, проблем тела и телесности оних који у овим теоријским подручјима суделују није често био разматран. Определио сам се да пишем о овом питању због тога што телесност, моја али и других музиколога, најчешће у текстовима остаје неупитна, прикривена „објективним” заступањем знања, тј. бављењем Другим, наиме, предметом теоретизације. Тако се може рећи да тело музиколога за музикологију остаје невидљиво у било ком уобичајеном виду, те делује као да га нема или да није од значаја за теоријски рад, осим ако није „друго тело”, тј. тело као објект. Мене, с друге стране, више занима „прво тело” (у даљем тексту само „тело”), тј. специфично музиколошко тело које дисциплина ствара од оних који у њеним оквирима суделују. Та тела нису најчешће доступна као људска тела оних који пишу теоријске радове, већ само као концепти, носиоци (не)одређеног значења који стварају теорију, али сами остају ван домања те теорије, бивајући доступни тек теоретизацијом читаве теоријске платформе са које наступају и принципа према којима (се) она производи. Сагледавајући начин на који (се) дисциплина производи (музиколошка, али и друге), покушао сам да експлицирам одређени концепт телесности у музикологији који не коинцидира са увреженим претпоставкама о телу, већ доноси другачије поимање овог појма, иманентно самој дисциплини у оквиру које се јавља, али истовремено и догађају (моје) теоретизације као чија последица се јавља.

Тело схватам као тело-без-органа, идентичност произведеног и производње.¹ Оно није тело у биолошком смислу, пошто је то „биолошко

* Текст је настао у оквиру докторских студија музикологије на ФМУ у Београду, као резултат рада на предмету Музикологија 2, под менторством проф. др Весне Микић

¹ „Тело без органа је нерепродуктивно; а ипак, оно је произведено на свом месту и у своје време у везивној синтези, као идентичност произвођења и произведеног. Тело без органа није сведок неког изворног ништавила, као ни остатак неког изгубљеног тоталитета. А поготову није пројекција; све то нема никакве везе са сопственим телом или сликом тела. То је тело без слике.

тело” само пресек флукса машине биологије, која га има за свој објект. У том случају биологија територијализује тело-без-органа, организујући га. Тим органима тело учествује у производњи, производећи се истовремено као биолошки субјект. Међутим, овај принцип капиталистичког произвођења тела није ексклузивно везан за подручје биологије, већ је он као иманенција капитала присутан у читавој производњи. Тело-без-органа је нерепродуктивно и увек изнова произвођено. Разлог томе је што оно увек пресеца флуксе различитих машина, постајући тело са органима неке од њих. Флуксеви које емитују машине су механизми њиховог уодношавања. Свака машина је повезана на друге машине, међутим, не само у бинарном односу јер је свака већ са своје стране повезана са неком, тако да је њихов однос „линеаран у свим правцима”.² То је такође последица капиталистичког начина производње. Он почива на противречностима поделе рада и вишка вредности.

Како се приликом сваког произвођења, однос рад-вредност мења због тога што су машине које га производе у сталном мењању услед процеса рада, капитал се јавља као детерминанта, крајња инстанца, врховни означитељ, тј. механизам који ће дати систем производње представити као нужност. Капитал има за циљ да прикрије противречности производње и представи их као логичне, природне односе у друштву.³ Биолошко, али и свако друго тело, пресек је тих „природности”, промењиви, али ипак, универзални доказ продуктивности и саморазумљивости тренутног односа између поделе рада и вишка вредности. Капитал, као иманенција производње, сваку производњу представља као непроизведену, тј. представља је као један релативно аутономни ентитет, који је у зависности од других исто тако независних чинилаца, као што су друге производње, потрошње и бележење промена. Разлог томе је што је свака производња већ произведена. Али, производња истовремено производи и потрошњу

Оно, не репродуктивно, постоји тамо где је произведено, у трећој фази бинарно-линеарног низа. Оно непрестано бива поново убацивано у производњу.” Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, 10

² „Желеће машине су бинарне машине, с бинарним правилом или асоцијативним режимом; увек је једна спојена с другом... То је с тога што увек постоји једна машина која производи неки флукс, и друга која је с њом повезана, која врши рез (пресеца тај флукс), која узима из тог флукса. А како је прва машина и сама повезана с неком другом према којој се односи као пресецање, рез или узимање, бинарни низ је линеаран у свим правцима... Сваки ‘објект’ претпоставља континуитет неког флукса, сваки флукс – фрагментирање објекта.” Исто, 8.

³ „За њега (капитал) Маркс каже: он није производ рада, али се јавља као његова природна или божанска претпоставка. Он се заправо не задовољава пуким супротстављањем производним снагама као таквим. Он се своди на целу производњу, конституише једну површину на којој се дистрибуирају снаге и агенси производње, тако да он присваја додатни производ и себи припаја процес у целини и делове процеса, те изгледа као да они произлазе из њега као из својеврсног квазиузрока.” Исто, 11.

и бележење које с друге стране представља као оне од којих зависи.⁴ Тако, у свакој производњи, постоји лик капитала који се представља као њена иманенција, њено ексклузивно подручје, нужност због које она постоји. Производња производње се огледа у томе што саму производњу поставља као неопходност услед „објективних околности”, док се истовремено, заједно са производњом и те околности производе. Производња се тако успоставља на сцени произвођења. У том смислу, она и јесте нужност, али нужност нужности, она је неопходна да би се „објект” представио као узрок или повод за произвођење. Тела-без-органа која пресецају флуksеве машина које на овај начин производе, добијају органе иманентне тој производњи. У том тренутку се, заправо иманенција производње – капитал – довршава, интервенишући у и на *телу* представљајући га као природно и самим тим, логично и сврсисходно. Тело се тиме инвестира у производњу, оно је њен резултат и истовремено сам процес. Тело се у том случају види као иманенција те производње, одричући се сопствене иманенције као нечег „другог”.

Узмимо као пример, музиколога. То је тело-без-органа које пресеца флуks музикологије. Музикологија је, дакле, машина. Она се успоставља на сцени производње као производња. Њена „нужност” због које наводно постоји је појам музике. Он је њена иманенција. Када је музикологија конституисана, то је учињено на основу једне такве идеје о музици (или више њих), чиме су се многи други дискурси о музици нашли ван онога што се представљало и сматрало научним и објективним заступањем знања о тонској уметности. Без обзира на то колико се значење појма музике разликовало међу културним контекстима, сама идеја формирања оваквог посредничког дискурса око датог појма јесте последица капиталистичког устројства производње. Њиме се образлаже „сама” производња, а прикрива производња потрошње и бележења. Управо се појам музике рационализује и разлаже логичким операцијама као нешто што постоји негде, а за шта једино музикологија може да произведе неопходну разумљиву и прихватљиву реалност.⁵ Међутим, музикологија управо производи околности у којима се та неопходност јавља – и проблем и решење.

⁴ „...нема релативно независних сфера или кружних токова: производња је сместа и потрошња и бележење, бележење и потрошња непосредно детерминишу производњу, али је детерминишу у оквиру саме производње. Тако да је све производња: производња производњи, делања и трпљења; производња бележења, расподела и реперирања; производња потрошње, наслада, текоба и болова. Све је у толикој мери производња да бележења сместа бивају потрошена, истрошена а потрошња непосредно репродукована. Такав је први смисао процеса: унети бележење и потрошњу у саму производњу, учинити их производима једног истог процеса.” Исто, 7

⁵ „Јединствени систем науке свемоћне у овом смислу јесте идеал. И зато што се на предмету све разлаже у мисаону одредбу, као резултат овог рада не може се замислити ништа чврсто, материјално; функција која одређује, уређује, ствара јединство, јесте једина ствар на којој се све заснива према којој су усмерени сви лојдуски напори. Произвођење је произвођење јединства,

Њена иманенција се поставља као својство нечег другог, али је једино музикологији својствено да га заступа. То је идеја сваког догађаја музикологије, ма који лик он имао. Објект музикологије, њена иманенција, јесте и њен производ и сама производња, будући да га музикологија производи да би њиме производила. Свака даља таква производња, доказује и оправдава музикологију. Она такође повезује музикологију са другим машинама. Тако, читав флукс таквих произвођења пресеца тело-без-органа. Музикологија, као теоријска дисциплина, тело пресеца са једном жељом – иманентизације органа – међутим, тај се пресек никад не одвија једнозначно и детерминсано, пошто свако тело већ пресеца бројне друге флуксеве. Музикологија, као аспект своје природности, друге флуксеве не приказује као повезане с њом, већ тражи тела у која ће се моћи што боље инвестирати. Зато је музикологија, као капиталистичка машина – желећа машина. Она производи жељу тела да пресече њен флукс.

Музика не производи музикологију, да би је она заступала, већ је музикологија лик капитала који производи производњу појма музике. Дакле, појам музике који музикологија производи нешто значи само у оквиру музикологије зато што она производи његово значење. Међутим, музикологија се успоставља као заступник тог значења које приписује музици као својство, одакле следи да се она представља као посредник знања, али и да заправо производи читаву производњу, односно, успоставља сцену на којој се производња значења одвија. Тако, није важно које ће значење појма музике музикологија производити, све док га производи на исти начин и у оквиру исте машине. Та машина производи жељу за значењем појма музика, тј. ствара потражњу за производњом – услове потрошње.

Речима, сама идентификација музикологије у било ком тренутку, доказ је пресека флукса који она производи, само-посредовање Ја као музикологије и обратно, посредовање посредством посредовања. У тој ситуацији, било какав говор о говору јесте само средство да се на површини одржи привид неопходности датог начина производње, будући да пресеци флуксева машина увек догађају нове субјекте, иманентне самом догађају, без могућности да буду заступани а да се притом процес њиховог догађања не настави. Самим тим, немогуће је да се исти субјект изведе двапут, пошто његово тело-без-органа не може два пута резултирати истим пресеком флукса. Када Делез каже да је „тело без органа нерепродуктивно; а ипак, произведено на свом месту и у своје време у везивној синтези, као идентичност произвођења и произведеног”,⁶ отуд онда следи да се музикологија јавља у догађају музиколога, тачније у

и само произвођење је производ.” Макс Хоркхајмер, Традиционална и критичка теорија, *Трећи програм* бр. 13, 1972, 317-358, 325

⁶ Делез..., 10

организовању његовог тела, тј. додељивањем органа којима се то тело препознаје као актер музиколошке праксе. Зато музикологија нема род, пошто јој недостају родни прерогативи којима би тела која пресецају њен флуks била као таква препозната. Такође, нема класу, расу итд. пошто су њени органи као машине фокусирани на појам музике, који је успостављен као њена иманенција управо на исти начин као што се субјект у њој догађа – музико-логија је догађај појма музике у иманентном искуству организовања тела.

Как(в)о је то музиколошко тело? То је разуме се, људско тело, пошто је музикологија хуманистичка дисциплина, али оно по себи нема никакве везе са биолошким телом. Нема крв, плућа, ноге, нема пол. То је тело коме је иманентан појам музике. Њега нема у текстовима као људског субјекта, оно чак не може са тог аспекта заступати објект, оно се у музикологији види једино као пресек флуksа који она производи. У било ком другом виду је одсутно (што је такође доказ његове присутности). Тело у музикологији пресек флуksа обавља радом, тј. учествује у подели рада и стварању вишка вредности. Рад се тако отуђује од тела, иманентизујући се појмом музике, постајући радом машине. Тело и само отуђује свој рад, прихватајући жељу коју машина ствара. Како Макс Хоркхајмер каже „... од појединих црта теоријске делатности научника стварају се универзалне категорије, готово моменти светског духа, вечити логос, или, боље речено, одлучујуће црте друштвеног живота свде се на теоријску делатност научника”⁷

Један од аспеката музиколошке производње јесте да се она представља као производња знања о појму музике. Тачније, знање које она производи јесте тај њен појам. Другим речима, она је дискурзивна пракса. Она ствара говор који у свакој својој појединачној манифестацији садржи иманенцију музикологије. Како је та иманенција лик капитала који се успоставља као услов одређеног говора, знање о појму музике се производи како би се постојећа подела рада и вишка вредности очувала. То знање, иако апсолутно аутономно, као машина је повезано са другим машинама, којима се помаже или које помаже. Музиколошко знање, као знање о њеном објекту, својом независношћу и универзалношћу сваког конкретног случаја понавља својства капиталистичке производње. Аутономија и универзалност су у том случају функције, оне су као такве друштвено условљене и одређене, јер како Адорно каже „уопштавањем свезе људи услед њихових потреба и уопштавањем начина да се за те потребе припреме и прибаве средства, повећава се – на једној страни – нагомилавање богатства, јер се из ове двоструке општости извлачи највећи добитак, као што се на другој

⁷ Хоркхајмер..., 325

страни повећава упоједињавање и ограниченост посебог рада и тиме зависност и нужда класе која је везана за тај рад”.⁸

Речима, музикологија се у пољу музике успоставила као „говор о објекту”, заступник његове истинитости. Међутим, како би очувала своју позицију, истина музикологије је морала бити вечна, општа – јер је и производња која је ствара мишљена да траје – те је та истина била везана за један идеални објект универзалне вредности. Како би остварила своју заступничку улогу, музикологија је морала да прикрије то да је заправо производња производње и представила се само као производња. Тако представљена, она је „природно” захтевала потрошњу, као и бележење, односно, мерење, референтност. Другим речима, захтевала је да се раслоји и уклопи у постојећу слику функционисања друштва.

С тим у вези значајан је Хоркхајмеров став да су „то посебљења такве врсте у каквима се друштво обрачунава са природом и одржава у свом датом облику. То су моменти процеса друштвене производње, па макар они сами били мало или уопште никако продуктивни у правом смислу”.⁹ Другим речима, објект музикологије је „посебљење” у којем се универзалност стално изводи као иманенција конкретних околности и то, како оних које историјски посредује, тако и оних у којима се само извођење музикологије догађа. Управо је стална променљивост повезаности друштвених пракси у којима се музикологија дешава, условила њен производни механизам доказивања универзалне нужности. Иманенција музикологије, појам музике, како год био одређен, поставља се као доказ нужности музиколошке производње. Производња његовог постојања, „посебљење”, јесте производња музиколошке производње. Тиме се иманентно музиколошки рад идентификује као подручје стручне и аутономне активности „изведене из унутрашње суштине свог предмета”, слободне од не-музиколошких утицаја (што не значи да нема таквих утицаја, напротив, већ само то да они не условљавају функционисање музиколошке дисциплине).¹⁰

Речима, друштвена функција аутономије и универзалности јесте да буду без функције, да се увек изнова јављају приликом заступања објекта, као део његовог логичког процесуирања у механизму дисциплине. Њихово

⁸ Теодор Адорно, О логици друштвених наука, *Трети програм* бр. 52, 1982, 363-380, 366

⁹ Хоркхајмер, 324

¹⁰ О овом моделу структурисања научних дисциплина Хоркхајмер примећује да је „традиционална представа о теорији апстрахована из бављења науком какво се одвија у оквиру поделе рада на датом ступњу. Она одговара делатности научника, каква се обавља поред свих осталих делатности у друштву, а да се непосредно не примећује веза између тих појединих делатности. Стога, у тој представи се не јавља реална друштвена функција друштва, не оно што теорија значи у људској егзистенцији, већ само оно што она значи у одвојеној сфери у којој се ствара под историјским условима.” Хоркхајмер..., 324

прихватање, било као претпоставке било као емпиријског закључка, део је настојања да се објект музикологије одржи довољно далеко, како се не би разоткрила његова капиталистичка природа. Тело музикологије, тако, при пресецању њеног флукса, конкретно искуство иманентно неком тренутку или догађају трансцендира, иманентизујући то искуство логичким каузалитетом који нуди дисциплина. Сама одредљивост таквог искуства као објективног или субјективног, дакле, његово постојање у артикулисаном говору, значи територијализацију тела. Његово се даље одређење читује не-телесно, тј. машински. Говор тела се тиме производи као његово својство. У случају музикологије то значи да за њу музиколог постоји само као такав говор тела.

Одређујући говор као својство тела, искључује се могућност његове нестабилности и променљивости, будући да се говор који музикологија производи представља као аутономан и универзалан. Говор какав музикологија производи јесте, као што сам рекао, усмерен ка објекту и као такав, произведен у постојећој подели рада. Он, разуме се, није својствен телу-без-органа, пошто се то тело истовремено производи и оквиру других машина. Међутим, нису све машине подједнако продуктивне, нити производе на истим равнима, те и није могуће учити сва њихова деловања, пошто су истовремено повезане са бројним другим машинама. С друге стране, принципи капиталистичке производње су у основи читавог тог комплекса. Тако, говор тела музиколога није једино што то тело јесте и може, али јесте оно што је за дисциплину једино релевантно. Он је као музиколошки, доказ функционалности, како саме машине, тако и друштва у оквиру којег она производи. Музиколошко тело нема глас, нити заузима неки простор, не може се емпиријски заступати. Оно у оквиру дисциплине има једино својство, а то је говор. Међутим, говор тела није говор о телу, његов метајезик, већ је једино што тело може – да буде говор. Тело које пресеца флукс музикологије, не говори за музикологију или јој пружа услуге говора, као да постоји и нешто друго у том телу чиме оно тај говор производи. Напротив, том телу се говор предпоставља као његова иманенција. Његова је телесност говорна (у смислу да *јесте његов говор*, не *да говори*), она постоји само као произведени субјект говора музикологије. То се може формулисати и овако: тело музиколога је говорено као говор музикологије – оно само себе говори као говор иманенције.

Не треба разумети да је такво тело пасивно или не-мислеће. Његова се природа уопште и не може одредити у тим категоријама, пошто је оно у свакој појединачној манифестацији различито и увек изнова произвођено. Другим речима, тело музиколога се може описати и заступати само појмовима музикологије, пошто оно ван ње не постоји, а сваким се његовим ближим одређењем на конкретном случају улази у музиколошку производњу. Оно се види једино у случају када говор о музици

постане говор о капиталу са ликом појма музике, пошто се тада машина радећи квари, допуштајући телу да интервенише у подели рада, напуштајући претпоставку њене нужности. Тада се тело шизофрено де-организује, креће се и догађа као иманентно околностима које доводе до тог догађаја, разоткривајући у тим околностима производњу која их ствара, те противречности на којима почива.

ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Теодор, О логици друштвених наука, *Трећи програм* бр. 52, 1982, 363–380.

Delez, Žil, Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

Хоркхајмер, Макс, Традиционална и критичка теорија, *Трећи програм* бр. 13, 1972, 317–358.

САДРЖАЈ

Тибор Вајда, <i>Лирска слика сурове стварности</i>	5
Бранка Којадиновић, <i>Вокалне солисткиње у Српском народном позоришту почетком XX века</i>	15
Данијела Кличковић, <i>Клавир и педагогија у живој и стваралаштву Исидора Бајића</i>	39
Немања Савић, <i>Дневне новине Јединство, Петар Коњовић, балканизам и једна моћна историјска слика о Српском народном позоришту (1861–1941)</i>	63
Мила Стојадиновић, <i>Сазнања о историји националне музике у уџбеницима музичке културе у основној школи у Србији од 1986. године</i>	77
Милан Милојковић, <i>Проблем шела у музикологији – испитивање моћности теоретизације</i>	135

СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Серија уметности
Св. 15

За издавача
доц. др Борђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Лектор и коректор
Миљана Зрнић

Технички уредник
Вукица Туцаков

Ликовно-графичко решење корица

Коле Биновић

Компјутерски слог
Слађана Новаковић, S&N book, Ср. Каменица

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

7

СВЕСКЕ Матице српске : грађа и прилози за културу и друштвену историју. Серија уметности / уредник Мирослав Радоњић. - 1986, св. 1(3)- , - Нови Сад : Матица српска, 1986- . - Илустр. ; 24 cm

ISSN 0352-7700

COBISS.SR-ID 2858250