

О МУЗИЧКИМ ПРИЛИКАМА У КРАЉЕВИНИ СРБА, ХРВАТА И СЛОВЕНАЦА КРОЗ ПРИЗМУ ЧАСОПИСА МИСАО (1919–1929)

Музичка школа „Мокрањец“,
Београд

Апстракт: Циљ овог рада је да осветли музички живот Србије у периоду од стварања Краљевине СХС до Шестојануарске диктатуре кроз текстове који су излазили у часопису *Мисао*. У раду се говори о музичком образовању и васпитању, концертима домаћих и страних извођача, домаћим композиторима, као и о оперским представама којима су становници Београда после рата имали прилике да сведоче.

Најделатнији критичари тог времена су настојали да пруже што више информација о музичким делима, композиторима, извођачима, да што боље анализирају извођења и да у ширем смислу допринесу музичком освешћивању наше средине.

Кључне речи: *Мисао*, музички живот, музичка критика, композитори, опера

Часопис *Мисао* је 1919. године покренут под уредништвом Велимира Живојиновића и Симе Пандуровића као књижевно-политички периодик. Доласком на чело часописа Ранка Младеновића, 1922. године, добио је атрибут књижевно-социјалног периодика, да би се ове назнаке касније изгубиле. У доба Ранка Младеновића часопис *Мисао* имао је карактеристике авангардности: „Младеновићев период у историји часописа *Мисао* издваја се као посебна целина, препознатљива по праћењу токова савремене европске уметности и окупљању најзначајнијих представника српске књижевне авангарде“ (Бараћ 2008: 15). Но, ова дистинкција није била толико приметна у написима о музици и музичком животу. Она се донекле, а нарочито у време Младеновића, огледала у написима Станислава Винавера, и то више у његовом стилу и мишљењу, а не у истицању модерних и авангардних композитора и музичких дела. И управо чланци о музици доказују да је *Мисао*, „поред основног задатка да прати књижевну продукцију, у складу са својим називом, пратила и развој укупне мисли свога времена“ (Бараћ 2008: 9), кроз политичке, научне, филозофске, економске и друге области, с веома израженим интересовањем и за уметничке садржаје.

Музички критичари часописа *Мисао*

Као што Александар Васић за *Српски књижевни гласник* каже да се „одабиром личности својих музичких критичара желео дистанцирати од наноса традиције аматерског писања о музици“ (Васић 2023: 33), то исто важи и за часопис *Мисао*. Оба су тежила ка стручној музичкој критици, и из тог разлога су ангажовани добри познаваоци музичке уметности. Као и СКГ, и *Мисао* је посвећивала пуно пажње музичким темама. Водећи музички критичари тог времена се углавном нису везивали само за једно гласило. Као пример можемо навести Станислава Винавера који је био критичар дневног листа *Време*, али његове чланке о музици налазимо и у *Полиџици* као и у часописима *Мисао* и *Рејублика*. Милоје Милојевић, пожртвовани критичар СКГ-а и *Полиџике*, у њима је оставио бројна запажања и есеје о музици, али у периоду који обухвата овај рад, у часопису *Мисао*, сусрећемо се с малим бројем његових текстова. Можемо запазити да су међу поменутиим критичарима, потписницима текстова о музици, у часопису *Мисао* били најзначајнији и најпознатији српски композитори – Коста Манојловић и Стеван Христић.

У периоду од 1919. до 1929. године по броју написаних чланака о музици у часопису *Мисао* издвајају се три аутора. Први је Станислав Винавер, који је у овом часопису био активан од 1920. до 1923. године, а нарочито током 1922. и 1923. године, затим Петар Бингулац чије критике преовладавају од 1927. године (Војводић Николић 2023: 149–166) и Велимир Живојиновић Massuka који је објављивао претежно 1920. и 1927. потписујући се као В. Живојиновић, В. Ж., Ж., али и псеудонимом Велмож.

Мисао је првенствено била намењена представљању и истицању словенске музике, али паралелно потенцирајући значај немачких и аустријских великана класичне музике с веома честим помињањем Бетовена. Између осталог је и тежила „обучавању“ публике у процени квалитета музичких дела и музичке изведбе. Зато су критике музичких програма биле честе. Поводом концерта хрватског пијанисте Цирила Личара, Винавер веома отворено исказује незадовољство:

Ово је већ други пут да загребачки уметници багателишу Београд. Први пут је г. Златко Балоковић изашао са једним доста неозбиљним програмом. Овај пут г. Личар излази са програмом у коме (сем скерца Шопеновог) нема ни једне у пуном смислу дубоко музичке ствари, која би вибрирала као засебан свет, као жива целина, као остварени организам: најпре једна доста плитка парафраза Хендл-Лист, па онда Бетовн и то најскромнији, ђачки за средњи курс клавира, мала, лепа али ни мало значајна соната с којом се никад не излази пред озбиљан аеропаг једног реситала: Па мале стварчице од Дебисија, Скота, Новака – све мало, кржљаво, интересантно, али то није велика музика то је све иверје музике, то је миниатура,

звучно иверје. Коју је велику, дубоко значајну ствар интерпретирао г. Личар? То није европски програм. То је дилетантски и салонски програм.¹

Поред приметног наглашавања значаја квалитетног репертоара ради формирања доброг музичког укуса домаће публике, уочљиво је и потенцирање стручног музичког образовања.

У појединим критикама насталим у првим годинама након Првог светског рата може се приметити да је на позитиван или негативан исказ о одржаном концерту у великој мери утицало и критичарево мишљење о самом рату и губицима нашег народа, као и о односу према странцима у периоду након рата и путу који треба изабрати да би се српској музици и српској уметности уопште нашло право место.

Оно што је такође у великој мери утицало на мишљење критичара који су писали за *Мисао*, што је постало видљивије након промене уредника 1922/23. године, јесу актуелни филозофски и уметнички токови у осталим земљама Европе. Из текстова се може видети да су се некад мишљења појединих критичара преклапала у одређеним сегментима, а потпуно разилазила по неким другим питањима. Мишљења су се углавном подударала кад је реч о образовању и начину на који треба спроводити наставу. Разилазила су се по ставовима о страним утицајима на музичку културу у Србији и шире, у Краљевини СХС, која је била у повоју, још увек фрагилна и из тог разлога је захтевала промишљен рад ради исправног тока њеног развоја.

Есејистика

Поводи за објављивање чланака у виду есеја су углавном биле годишњице, концерти и музичке публикације. Обележене су и пропраћене годишњице Стевана Стојановића Мокрањца,² Бетовена,³ Чајковског⁴ и Шуберта.⁵

Есеј „О принципима стила музичког романтизма“,⁶ објављен у часопису *Мисао* 1919. године, настао је на основу предавања које је Милоје Милојевић одржао у склопу концерта камерне музике у сали

1 Станислав Винавер, „Покушаји европеизирања. Концерт г-ђе Руже Винавер. Сценска музика г. Ст. Христића. Реприза „Мињоне“ у новој режији. Реситал г. Ђирила Личара. Два руска уметника“, *Мисао*, 1922, фебруар, бр. 3, 224.

2 Милоје Милојевић, „Уметничкаличност Стевана Ст. Мокрањца“, *Мисао*, 1919, бр. 2, 134.

3 Божо Ловрић, „Л. в. Бетховен. Поводом стопедесетгодишњице“, *Мисао*, 1921, април, бр. 8, 622; Стеван К. Христић, „Бетовенова прослава. Лудвиг ван Бетовен – Поводом стогодишњице од његове смрти“, *Мисао*, 1927, април, бр. 7/8, 463.

4 К. П. Манојловић, „Чајковски“, *Мисао*, 1923, децембар, бр. 7, 1765.

5 Михаило Вукдраговић, „Франц Шуберт. (Поводом стогодишњице његове смрти)“, *Мисао*, 1928, септембар, бр. 1/2, 77.

6 Милоје Милојевић, „О принципима стила музичког романтизма“, *Мисао*, 1919, 4, 312.

„Касина“.⁷ Слушаоци су том приликом могли да чују гудачке квинтете Бетовена и Шумана у извођењу састава Стојановић-Ружичка-Зорко-Мокрањац. Слично је поступио и Коста Манојловић који је предавање с концерта Хрватског певачког друштва „Коло“ (Загреб) преточио у есеј објављен у два дела под називом „Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела“.⁸ Концерт је одржан у Загребу, и тада је прослављено шездесет година од оснивања овог певачког друштва. Недуго затим излази и његов опширан текст „О музичком васпитању омладине“.⁹ Манојловић се у уводном делу осврће на музичке почетке, од ритма као базног елемента, мелодијског развоја, и њиховог еволутивног тока, да би указао на њихов значај у образовном процесу: „[...] мора се систематски приступити раду на музичком образовању, које не сме да буде једнострано, и у коме не сме да буде занемарен ни један од битних музичких елемената, а на име: ритам, мелодија, хармонија, динамика“. Манојловићу је веома битна корелација међу предметима, о чему ће бити речи и у одељку где је анализирано музичко образовање у Србији:

Правилно се музички васпитати значи: познати музичку историју, у потпуности, кроз сва њена дела, да би се, тек кроз њих, познали сви музички стилови и њихова карактеристика, што ће све да нас одведе правилном оцењивању уметничких квалитета једнога дела, и могућности да се што боље и верније удубимо у његову психолошку садржину, у којој тек и лежи историјска вредност једнога дела.¹⁰

Поводом публикације „Ритам, музика и васпитање“ швајцарског музичког педагога Е. Жака Далкроза,¹¹ критичар И. (Александар Илић) је пренео његова запажања и ставове који наглашавају значај ритма и стављају га у центар пажње.

Само преко музике, а помоћу ритма, а без педагогије и професорске сувопарности треба пробудити код деце савест своје личности, развити њихов темперамент и ритам индивидуалности. Више него икад увиђа се да се само преко ритма може да успостави однос душа и духа, подсвесног и свесног, између квалитета имагинације и остварења [...] Само преко ритмике може се обезбедити јединство људских способности. Му-

7 Милојевић је имао обичај да одређена концертна извођења обогати и својим тематским предавањима. Нека од њих су најављивана и објављивана и у дневном листу *Политика*.

8 К. П. Манојловић, „Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела“, *Мисао*, 1924, март, бр. 5, 369; 1924, март, бр. 6, 446.

9 К. П. Манојловић, „О музичком васпитању омладине“, *Мисао*, 1924, јун, бр 3/4, 825.

10 Исто, 828.

11 Émile Jaques-Dalcroze (6. 7. 1865 – 1. 7. 1950) био је швајцарски композитор и педагог који је познат по еуритмици и њеном значају у музичком образовању. Њега је у овом часопису и Винавер помињао и упућивао на значај увођења његове технике по школама, а осврнуо се и на јавни час који је Мага Магазиновић приредила с ученицима своје школе ритмичких игара по методи овог Швајцарца.

зичко васпитање неће тежити да научи децу мртвој синтакси и немим реченицама већ ће тежити да развије код деце нова средства спонтане енергије и стваралачке фантазије. А кад се до тога дође онда ће само дете тежити да научи што више речи, као изразе ритма, и што више пластике ритма као изразе речитости целог себе, а не појединачних својих способности. Само тако завладаће у целом друштву нов ред, нова пропорција, која је суштина ритма, као основе како уметности тако и друштва. Јер то се више не може одвајати једно од друго.¹²

Домаћи композитори

Први текстови који се јављају у часопису *Мисао* 1919. године писани су у тзв. националном духу. Музичке теме отвара чланак Стевана Христића „О националном репертоару“,¹³ а затим следи Милојевићев осврт на живот и уметнички рад С. С. Мокрањца поводом годишњице његове смрти.¹⁴ У свом чланку Христић се осврнуо на садржаје првих српских репертоара које су чинили драмски комади комбиновани с музиком и који нису имали уметничку вредност. Као пример наводи комаде *Ђуго*, *Кошћана*, *Чучук-Сћана* у којима су биле уметнуте народне песме, или оне компоноване у том духу. Напомиње да је њихов значај био једино историјски. За формирање новог националног репертоара Христић истиче неопходност раздвајања „дела драмског“ од „дела музичког карактера“, тј. наглашава потребу да се писци посвете писању драме, комедије или писању либрета који ће служити композиторима за даљи рад на стварању опере.

Есеј који је Милојевић посветио Мокрању одликује лични и емоционалнији стил, с пијететом и оданошћу преданог ученика великом уметнику.¹⁵ Овде се Милојевић дотиче и других композитора и периода који је претходио развоју личности као што је Мокрањец. Станковићу одаје значај за популарисање српских народних песама, али одриче изворну вредност његовом уметничком стваралаштву. За разлику од Станковића, Мокрању признаје квалитет како световних тако и духовних композиција. *Руковети* посебно издваја из целог опуса и посвећује им више пажње, називајући их рапсодијама и баладама српске музике. Од црквених дела издваја *Литургију* за мешовити хор за коју каже да је „једна од најлепших у целој словенској музичкој литератури“.

Композитор који је у уметничком смислу обележио националну музику у предратном периоду је несумњиво био Мокрањец. То потврђују чланци критичара који су у периоду од 1919. до 1929. у часопису *Мисао* писали о њему:

12 Е. Жак-Далкрос „Ритам, музика и васпитање“, *Мисао*, 1922, јул, бр. 5/6, 1085–1086.

13 Стеван К. Христић, „О националном репертоару“, *Мисао*, 1919, бр. 1, 76.

14 Вид. нап. 2 у овом раду.

15 Милојевић је одржао говор на концерту у част С. С. Мокрањца у сали „Касине“ 20. 10. 1919. године, који је касније изашао у часопису *Мисао* у форми овог есеја.

Када је г. 1887. за хоровођу Београдског Певачког Друштва дошао Стеван Ст. Мокрањац, који се тада вратио са својих музичких студија из иностранства, националистички музички правац добио је свога правог вођу, који је сигурном руком повео српску музику путем којим је она пошла још од Корнелија, али, због недовољне снаге оних који су је до Мокрањца водили, није могла да се развија како треба. Од Мокрањца, може се мирно рећи, почиње прави период новог музичког стремљења [...]¹⁶

Но, и поред осврта на значај и допринос Мокрањца развоју музичке културе код нас, није пропуштано да се укаже на нова дела која су одраз савременог духа. Концерти на којима су могла да се чују остварења домаћих композитора су први послератни концерт Певачког друштва „Станковић“ одржан 22. марта. 1920. године у „Манежу“, композиторски концерт Петра Коњовића одржан 12. јануара 1920. године у „Касини“, те композиторски концерт Милоја Милојевића одржан 9. априла 1927. године на Народном конзерваторијуму. Често су на програмима страних и домаћих извођача била уврштена и понека дела српских аутора, што је свакако наилазило на одобравања код критичара.¹⁷ О концерту у организацији Музичког друштва „Станковић“¹⁸ одржаном у „Манежу“, писао је Винавер. Његов фокус је био на програму и анализи дотадашњег српског музичког стваралаштва. Примећује да се српска музика претежно базирала на ограниченој обради народног материјала те није давала значајнија остварења уметничке вредности:

Упрошћавањем музичке конструкције, подметањем примитивнога темеља, упропаштају се сва оригиналност народне мелодије, коју је можда народ музички мислио друкчије, са пуно оригиналне динамике, само није умео да развије мисао до краја и динамику искаже на један музички начин. Већина композиција, које смо чули, јесте просто узимање народних мелодија, и крајње примитивно, сурово опхођење с њима.¹⁹

Програм састављен од четрнаест композиција различитих аутора имао је за циљ да прикаже ретроспективу српског вишегласног стваралаштва. Мокрањчева *Пейнаестја руковей* није задовољила критеријуме писца ове критике који је у поменутом делу само у обрисима могао уочити уметнички квалитет, док је *Звезду* Стевана Христића истакао у позитивном контексту.

16 К. П. Манојловић, „Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела“, *Мисао*, 1924, март, бр. 5, 377–378.

17 Као пример можемо навести концерт харфисткиње Никол Анкије Кастеран која је 9. 2. 1920. у сали „Манежа“ извела композиције: *Варијације на тему „На ње мислим“* од Слободе; *Српске народне њесме* од Биничког и *Perzo Elegiasso* од Милоја Милојевића, и наступ Иванке М. Милојевић која је као гошћа на концерту камерне музике 12. 11. 1919. у сали „Касина“ певала на бис песму *Јајан* од Милоја Милојевића. Иванка Милојевић је иначе често на концертима изводила дела свога супруга Милоја Милојевића.

18 Ово је био први концерт друштва након рата.

19 Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, 1920, април, бр. 7, 949.

Рецензије композиторских концерата Петра Коњовића и Милоја Милојевића је написао Велимир Живојиновић. Коњовић је по Живојиновићу у свом стваралаштву веома вешто спајао интелигенцију с интуитивношћу, што му даје посебну вредност, тако да је резултат тога био настанак оригиналних дела.²⁰ Код Милојевића примећује композиторово „настојавање да модеран [...] израз, тако наклонен дисонантним киданјима и зато, у својим најпреснијим облицима, мало разбарушен и нечитак, помири са строжијом, повезанијом, уравнотеженијом линијом класичара“.²¹ Увиђа недовољну спретност и умешност у развоју музичког материјала код сложенијих форми и зато сматра успелијим мање облике као што су клавирске минијатуре.

Овај Милојевићев „проблем“ је привукао пажњу и других критичара, па тако и Винавер износи следеће мишљење: „Његове минијатуре нису замишљене као минијатуре. Он долази до минијатуре после бескрајних напора, јер је даље није могао развити. Његове минијатуре јесу крајњи резултат рада г. Милојевића да слаби и нечујни призив претвори у нешто бар донекле материјално.“²²

Петар Коњовић је имао још једно своје вече посвећено опери. Приликом премијере опере *Вилин вео* 27. фебруара 1923. године, Винавер је изнео своје виђење овог дела. Иако не спори Коњовићев дар за компоновање и сматра га једним од најталентованијих српских композитора ипак је указао на мане ове опере:

Вилинско Царство госп. Коњевића јесте само декор, само низ размештених музичких лампијона и украса. Шта обасјавају те толике раштркане светилке музике? Кога изражава оркестар? Не догађа се савршено ништа, драмски ни музички: све је само да подвуче оно што би се евентуално имало догодити. Све чекамо. Али ћилимима толиких звучних укрштања не пролази ни једна поворка живих осећања. Веома сретно решио је композитор само један проблем: примену националног мотива. Узео га је не као зачин, не као егзотику већ као нешто почетно и природно.²³

С обзиром на то да Винавер често критикује домаће композиторе да народне мотиве банално користе у својим делима, можда је у том смислу похвала Коњовићу да је зналачки и неусиљено искористио суштину народног мотива у овој опери још изразитија.

20 Велмож, „Концерат г. П. Коњовића“, *Мисао*, 1920, јануар, бр. 1, 473.

21 В. Ж., „Вече г. Милојевићевих композиција. (Народни конзерваторијум, 9. IV 1927)“, *Мисао*, 1927, април, бр. 7/8, 489.

22 Станислав Винавер, „Коначни смисао призива. Григ у интерпретацији г-ђе Винавер; Линијски позитивизам квартета Зика; Фаталност минијатура код г. Милојевића; Символика г-ђе Попове и г. Крижаја“, *Мисао*, 1922, мај, бр. 1, 709–710.

23 Станислав Винавер, „Од оваплоћења до области. Г. Слатин као музичар. Г-ђа Магазиновић као педагог. Г-ђа Вилке као теоретичар. Г. Павловски као режисер. Русија Чајковскога. Музички рај супруга Реј. Вилистан Петра Коњевића“, *Мисао*, 1923, март, бр. 6, 463.

Музичко образовање

Тадашња музичка школа у Београду је била приватна установа која је финансирана углавном из сопствених извора.²⁴ Добијала је од државе новчану помоћ²⁵ која је претежно покривала само трошкове изнајмљивања простора.²⁶ Запослени, у складу с њеним приватним статусом, нису имали иста права као запослени у државним установама,²⁷ а борба за етатизацију музичких школа је дуго трајала. Тражећи једнаке услове и могућности за запослење музичара у просвети, покрећу се питања о промени дела Закона о средњим школама који се односио на учитеље вештина, како су тада били називани. О овом проблему у часопису *Мисао* пише Јован Зорко, за кога можемо с правом рећи да је најкомпетентнији и најстручнији да износи ставове о овој теми, с обзиром на његову позицију тадашњег и касније дугогодишњег директора Музичке школе у Београду.²⁸ Зорко констатује: „Професорско удружење сматрало је учитеље вештина као просветне раднике ‘нижег ранга’.”²⁹ Имајући у виду да су учитељи вештина били веома цењени музичари, незадовољство због деградације у том погледу је разумљиво. Тако се и овде показује „да су ликовни уметници и музичка „интелигенција“... имали маргиналан статус на овим просторима“ (Весић, Пено 2017: 43).

Питање школства је било обрађивано и у другим чланцима. О томе су писали Христић, Манојловић и Винавер. Поводом концерта

24 У правилима Српске музичке школе из 1899. године у члану 2 пише: „Српска Музичка Школа издржава се својим редовним или ванредним приходима, помоћу, које даје ‘Београдско Певачко Друштво’ (у колико горњи приходи не буду довољни) као и поклонима и завештањима, које школе учине поједине особе, установе или корпорације.“ Током година је дошло до мањих измена појединих чланова. На основу решења из 1919. године (видети фусноту 29) увиђамо да је школа добијала новчану помоћ и од државе, а у правилима из 1923. године члан који се односи на питање финансирања је члан 3. Он гласи: „Музичка Школа се издржава својим приходима и државном помоћу. У своје буџету она се креће у границама средстава, по прописима ових правила, а под сталним надзором Министра Просвете.“ Кад су начињене измене 1928. године, члан 3 се није мењао. Архив Југославије, фонд Министарства просвете Краљевине Југославије, 66–362.

25 Један од таквих примера је решење од 5. фебруара 1919. године кад је Министарство просвете и црквених послова Краљевине Србије одобрило пружање месечне помоћи (укључујући и исплату за месец јануар) у износу од 833,33 динара. Историјски архив Београда, фонд Музичке школе „Мокрањац“, 4. 1. 282.

26 Јован Зорко, „Конзерваторијум у Београду“, *Мисао*, 1923, април, бр. 8, 593.

27 Као запосленима у приватној установи, наставном кадру Музичке школе у Београду било је одбијено чланство у Потрошачкој задрузи београдских чиновника, с образложењем да нису државни чиновници. Историјски архив Београда, фонд Музичке школе „Мокрањац“, 4. 1. 282. Пошто нису били државни чиновници нису имали права ни на пензију.

28 Јован Зорко је био директор Музичке школе у Београду, данашње Музичке школе „Мокрањац“ од 1921. до 1942. године.

29 Јован Зорко „Конзерваторијум у Београду“, *Мисао*, 1923, април, бр. 8, 595.

на којем су наступали ученици Музичке школе у Београду, 29. марта 1920. године, Винавер је написао критику у којој се осврнуо и на музичкообразовање и на битне услове којима се треба испунити у том процесу:

Тражимо да музичка школа уздигне ниво музичке културе у народу, да музички што боље образује што већи број људи. Тек на другом месту тражимо да школа да стручњаке и виртуозе. Дакле, и пре свега, музичка школа има мисију музичкога васпитања нације. Само мали број ученика школе, посвећује се искључиво музици, да му она буде високи занат. Већини, Музичка Школа има да музичко образовање, има да их васпита, у колико је то могуће, да разумеју, да буду осетљиви за музику, да се науче музички осећати и мислити.³⁰

Он је и у једном другом чланку истакао важност квалитетног музичког образовања у основним, средњим и учитељским школама: „Преко је потребно: као у толиким културним земљама увести не површно, неозбиљно и некако шверцерски већ солидно и обавезно наставу музике по школама[...] Музика је једна од основа савременог човечанства [...]”³¹

Такође је запазио кризу у систему музичких школа где се не обраћа пажња и потцењује се важност стручних музичких предмета као што су хармонија, камерна музика, историја музике:

Знамо из најнепосреднијег искуства како је напр. у школи Станковић било до ужаса тешко објаснити неким професорима – занатлијама да нема правог музичког течаја без науке о хармонији, без камерне музике, без схватања стила и развијања ритма у заједничкој сарадњи. Још влада то старо: папагајско наметање трију нота, одсуство стила, неразвијање музичке интелигенције. Тек кад то не буде, јавиће се, као последица развијенији музички хоризонти.³²

Манојловић дели исто мишљење о значају других музичких предмета за стварање смисленог и потпуног музичког образовања:

Велика је погрешка, још и данас, код већине наше омладине која се васпитава по музичким школама, што још није свесна да, кад се жели музички васпитати, васпита се правилно и потпуно, а не учити само један предмет или инструменат. Идеја, да је правилно музичко образовање само оно које даје свеопшту музичку културу, спроведена је и у новом наставном плану Београдске Музичке Школе, и, по њему, ученици су дужни да, поред једнога главног предмета, обавезно посећују и све друге споредне предмете, потребне свеопштој музичкој култури, и правилном схватању и интерпретирању дела, која улазе у обим њиховог главног предмета.³³

30 Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, 1920, април, бр. 7, 951.

31 Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, 1921, јул, бр. 5/6, 417–418.

32 Исто, 418.

33 К. П. Манојловић, „О музичком васпитању омладине“, *Мисао*, 1924, јун, бр. 3/4, 829.

Винавер је имао обичај да посећује концерте музичких школа и да у рубрици „Музички живот/Музички преглед“ забележи импресије. Концерт који је одржала Музичка школа у Београду 29. марта 1920. године у „Касини“ није прошао без његовог осврта:

Много смо од тога видели на концерту Музичке Школе. Видели смо да се озбиљно ради у ансамблима, у хору и у оркестарским вежбама. Избор самих ствари одавао је укус, знање и интелигентну пажњу. Учитељи: г. г. Милојевић и Крстић, радили су са оркестром и хором много и дуго, у пуном сазнању да се музички свестрано образује само кроз ансамбле, кроз заједнички рад. На жалост, по нашем мишљењу, Музичка Школа није на целом вечери, истакла ни један ђачки таленат изнад осредњег. То је, до душе, тешко констатовати, услед неизбежне треме, код ученика...³⁴

Још једну кратку опсервацију је забележио приликом концерта Музичке школе „Станковић“ 1922. године: „Школа 'Станковић' приредила је ђачки концерт, који није задовољио колико се очекивало. Ученици су били и сувише преплашени. Зашто?“³⁵

Петар Бингулац је на једном од концерата ове школе запазио труд и рад ученика и наставника. Тада је издвојио и именовао оне који су се истакли по свом извођењу и таленту, а за директора Емила Хајека је рекао да „он гвоздеом дисциплином води ову школу, својом спремом и својим одушевљењем ствара и израђује и одушевљење и спремне музичаре. А то је баш потребно.“³⁶

О неопходности оснивања високошколске музичке установе говори се у чланцима Стевана Христића³⁷ и Јована Зорка.³⁸ Христић похваљује рад музичких школа и сматра да су оне добар основ за даље надограђивање у виду конзерваторијума/музичке академије. Обе школе су имале врхунске стручњаке међу наставничким кадрам. Музичка школа у Београду је имала у својим редовима Милоја Милојевића, Косту Манојловића,³⁹ касније и Јосипа Славенског (од 1924). На основу Христићевих речи можемо увидети да је свака имала свој спецификум: „Док у једној преовлађује инструментално-теоретски стил, дотле у школи 'Станковић' преовлађује вокални

34 Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, 1920, април, бр. 7, 951.

35 Станислав Винавер, „Концерти“, *Мисао*, 1922, јануар, бр. 2, 142.

36 Петар Бингулац, „Два југословенска концерта“, *Мисао*, 1929, новембар, бр. 5/8, 464.

37 Стеван К. Христић, „Досадањи музички рад“, *Мисао*, 1919, бр. 5, 394.

38 Јован Зорко, „Конзерваторијум у Београду“, *Мисао*, 1923, април, бр. 8, 593.

39 Коста Манојловић се 23. 10. 1919. године обратио Управи Музичке школе у Београду, на предлог Милоја Милојевића, са жељом да започне рад у овој установи. У писму које је упутио школи стоји:

„... из свог убеђења да сви млађи музичари, по свршетку својих музичких студија, треба да ставе своје скромне силе овој установи, ради развика наше националне музичке уметности, мени је част ставити се Управи школе на расположење“. Историјски архив Београда, фонд Музичке школе „Мокрањац“, 4. 1. 282.

стил. У њој предају соло певање, осим г-ђе Бинички, још г-ца Ловчинска и г. Ертл.⁴⁰ Бојазан која је постојала код Христића односи се на недостатак стручног кадра за академију који би извео генерације професионалних извођача. Он наглашава неопходност добрих предавача, поготово на пољу извођаштва, јер је приметио да су композитори бројнији у односу на инструменталисте и певаче, који су неопходни у већем броју да би се неко обимније дело наших композитора извело.

У чланку Јована Зорка наилазимо на податак да се колегијум Музичке школе у Београду zaloжио за покретање питања о оснивању високошколске установе за музику и да су започета конкретна делања на том пољу. Међутим, иако су направљени нацрти Уредбе о Конзерваторијуму у Београду и Закона о државним музичким школама, дешавања на политичком пољу су зауставила његово оформљење. Београд ће добити такву институцију тек 1937. године, двадесет једну годину након Загреба и осамнаест година након Љубљане.

Концерти домаћих уметника

У часопису *Мисао* критичке осврте завређивали су углавном концерти најпознатијих и најекспониранијих југословенских музичких уметника и ансамбала, као што су Петар Стојановић, Јован Ружичка, Јован Зорко, Јован Мокрањац, Златко Балоковић, Иванка и Милоје Милојевић, Петар Крстић, Ружа Винавер, Јелка Стаматовић, трио Слатин.

Виолиниста Златко Балоковић је био готово канонизован и прихваћен као изузетан уметник којим се југословенска култура може поносити. Велимир Живојиновић је за његов наступ на концерту одржаном 3. новембра 1919. године имао само похвале и нагласио да Балоковић поседује добру технику као и друге квалитете који су основа за сваког уметника, али понајвише истиче његову способност истинског разумевања дела које изводи, а које је те вечери било Дворжаков Концерт за виолину у а-молу.⁴¹ Неколико месеци касније, 2. фебруара 1920. године, Балоковић је, по писању Живојиновића, поновио успешан концерт, с бољим програмом и уверљивијим свеопштим утиском. Констатовано је да његово осећајно извођење допире до публике при чему она, а и критика, лако заборављају евентуалне недостатке као и сужени избор дела међу којима нема оних који захтевају жешћи израз и другачији карактер од Балоковићевог, те да он исправно не укључује таква дела у свој репертоар. Живојиновић похваљује и уврштавање дела домаћих аутора, попут

40 Стеван К. Христић, нав. дело.

41 Велмож, „Три концерта“, *Мисао*, 1919, бр. 2, 155.

Милојевића, Манојловића и Коњовића.⁴² Међутим, критике Балоковићевих концерата нису увек биле тако егзалтиране. Винавер је 1922. године био разочаран избором програма нашег „најпризна-тијега и збиља европскога виолинисте“. Критиковао је „површност“ одабраних композиција и замерио му на, по свему судећи, слабом мишљењу о домаћој публици речима: „Зашто нас, г. Балоковићу, тако мало сматрате Европљанима?“⁴³ Репертоар који је Балоковић тада изводио био је следећи: Моцарт, Шевичик, Вијењавски, Брух, Корели, Сметана, Бадини (Турлаков 1994: 91).

Винавер је концерт који је одржала Ружа Винавер, његова мајка, као и њен избор репертоара, оценио позитивно. Свирала је дела Шопена и то, како Винавер наговештава, дела која показују ону мање познату страну Шопена. Винавер пише:

Ипак нарочитом вољом интерпретаторке, узет је највише онај херојски, борећи се Шопен, а не толико Шопен скрханих руку и мистичне резигнације. Изгледа ми да је Шопен много више но што се мисли био херој [...] Шопен није декоратор храма отаџбине, он је неимар храма. Својим храмом од звукова хоће да зароби стварност и примора је на милосрђе према несретној Пољској. И не успева. Храм се руши. Шопен нема снаге за своју грандиозност. И ту је трагедија.⁴⁴

Винавер је, овако говорећи о Шопену, чини се, уједно говорио и о свом животу и утиску који буди свирање његове мајке Руже Винавер.⁴⁵

Текст који је Станислав Винавер написао као критику концерта пијанисте Станислава Станчића насловио је „Злочин и казна г. Станчића“. Винавер, који је за Бетовена сматрао да је „болни џин, забринут судбином васељене и човека; велики мађионичар који је хтео да победи удес тоновима, ради људи...“⁴⁶ Станчићу није могао да опрости што је имао потребу, а и смелости, да Бетовенову Апасионату „поправи“ тако што ће је извести „у преради г. Станчића“.⁴⁷

42 Велмож, „Концерти г. Балоковића и г-ђе Никол Анкије Кастеран“, *Мисао*, 1920, фебруар, бр. 3, 638–639.

43 Станислав Винавер, „Концерти“, *Мисао*, 1922, јануар, бр. 2, 140.

44 Станислав Винавер, „Покушаји европеизирања. Концерт г-ђе Руже Винавер. Сценска музика г. Ст. Христића. Реприза 'Мињоне' у новој режији. Реситал г. Ђирила Личара. Два руска уметника“, *Мисао*, 1922, фебруар, бр. 3, 220.

45 Да је Винаверу у јавности замерано што је писао музичке критике о концертима своје мајке сведочи Милан Јовановић Стоимировић. Видети: Ђорђевић 2021: 792.

46 Станислав Винавер, „Музички живот. Концерат Зигмунда Фајермана. Ото Шулхоф као пратилац. Руски Балет, игра госпођице Јурјеве. Вертер. Госпођица Ловшинска и г. Турински. Г. Христић као диригент“, *Мисао*, 1920, април, бр. 6, 877.

47 Станислав Винавер, „Балкан балканским народима – у музици. Г-ђа Пољакова као жртва Мусоргског; Глумачко Удружење у улози музичког арбитра; Грехови и врлине г. Ваше Пишиоде; Злочин и казна г. Станчића; Молитва г-ђи Поповој у постскриптуму; Културна одговорност г. Б. Широле“, *Мисао*, 1923, јануар, бр. 1, стр. 61–62.

На програму тог концерта који је одржан 20. децембра 1922. године у „Манежу“, налазили су се, поред Бетовена, још и Шопен и Бах (Турлаков 1994: 95).

Петар Стојановић, Јован Ружичка, Јован Зорко и Јован Мокрањац су у Београду наступали као квартет. Тон којим је Коста Манојловић писао критику о концерту који је одржан 12. новембра 1919. године у сали „Касине“ био је суздржан и резервисан. Он је у том тексту указао на значај баланса и неистичања појединачних извођача у саставима попут квартета, и приметио да је управо то недостајало овом домаћем ансамблу при извођењу у Београду, а да у том смислу највише иступа П. Стојановић. Проценио је и да је састав био недовољно увежбан и да је самим тим изостало и суштинско разумевање дела.⁴⁸ Стеван Христић је, иако с једне стране сагласан с тим да састав није увек довољно усвиран због Стојановићевог честог одсуства из Београда, с друге стране овај квартет окарактерисао као један од битнијих састава у музичком животу престонице.⁴⁹

Концерти страних уметника

Гостовања страних уметника покретала су различите теме на које су критичари у својим текстовима у часопису *Мисао* скретали пажњу. Неке од тих тема биле су и питање пријема страних музичких извођача, утицај страних култура и музичких стилова земаља Европе, посебно Аустрије, на српску музику и музички живот у Србији. Морис Розентал, пољски пијаниста (Милојевић и Винавер га сматрају аустријским јер је до 1918. био држављанин Аустроугарске), одржао је свој први концерт у Београду 26. јануара („Манеж“), други 29. јануара („Касина“) а трећи 4. фебруара 1920. године (Сала „Станковић“). У дневном листу *Полиџика* том приликом је штампан чланак Милоја Милојевића⁵⁰ који је изазвао низ коментара Станислава Винавера објављених у часопису *Мисао*. Милојевић је писао неповољно о страним извођачима, али и о оним домаћим који се нису поносили својим пореклом и именом, „док је Аустрија била Аустрија, алма матер“ и који се воде мишљу „отаџбина је свуда где је добро“, а за Розентала додаје: „Отаџбина је свуда где за фотељу могу да узмем 30 динара што чини 300 аустријских круна кад у Бечу не могу да узмем за то ни десети део“. Милојевић даље наставља да се новонастала држава треба много више уздати у сопствено наслеђе и уметнике који су свесни своје народности и да на тој основи треба подићи националну музику а не допуштати да наша земља буде „пијаца“ за све што не пролази добро у свету. Сматра да и београдска публика постаје свесна тога и да мала посећеност на Розенталовом

48 К. П. Манојловић, „II камермузички концерт“, *Мисао*, 1919, бр. 3, 243–244.

49 Стеван К. Христић „Досадањи музички рад“, *Мисао*, 1919, бр. 5, стр. 396.

50 Милоје Милојевић, „За нашу националну културу“, *Полиџика*, 1920, бр. 4306, 1–2.

трећем концерту представља „почетак борбе против најезде“, а да остали концерти сличних извођача такође „имају да буду достојно 'празни' јер су празни“. По његовом мишљењу, „Розентал је данас ништа друго него једна машина која, навијена, лети горе, доле по диркама, хладна, челична. Нигде срца, нигде душе“, а „бечка 'култура', сјајно престављена плитком и неукусном бурлеском и немогућим 'Лептиром' из пера Розентала“ никако није заслужила аплаузи нити било какву другу потврду од публике у Београду.

Први Винаверов текст с освртом на Милојевићеве изјаве и ставове је објављен 4. марта 1920. године, под насловом „Г. Милоје Милојевић и музички снобизам“. Алузије на Милојевића могу се уочити и у Винаверовом писању у секцији „Музички живот“ из априла и јула исте године. Винаверу је несхватљиво да музичар попут Милојевића може да говори тако о музичкој култури Беча одакле потичу Бетовен, Моцарт, Шуберт, Хајдн, Шенберг и други. Сматра да су то последице стравичног рата који је утицао на многе уметнике и научнике, али да они ипак не би смели нарушавати „завете своје европске културне савести“. Посматрајући Винаверове ставове поводом изјава Милојевића може се уочити извесна недоследност. Чини се да је Винавер превише једнострано пришао овом Милојевићевом чланку јер, како је и сâм споменуо, Милојевић је већ имао „неколико својих веома трезвених“ текстова о немачкој школи. Такође, у *Политици* је једном приликом Хајдна и Моцарта назвао великим класичним мајсторима. Из тог разлога делује да кад Милојевић спомиње лоше представљање бечке „културе“ „плитким“ композицијама, он у ствари мисли на тренутну културу и уметнике који долазе из Беча, као што су Розентал и њему слични.

И сâм Винавер је, међутим, коментарисао слабу посећеност концерата. Смањени број публике на концертима он види као резултат поменутог Милојевићевог текста у листу који чита велики број људи. Примећује да су многи долазили на концерте из снобизма, а да им је овај чланак послужио као изговор да више не долазе јер су на основу њега могли да закључе да „на концерте страних уметника не треба долазити, јер то није патриотски ('тако мисли и наш музичар г. Милојевић'); на концерте наших домаћих уметника нема смисла долазити, јер она не стоје на потребној музичкој висини ('тако мисле сви они који нападају г. Милојевића'). Резултат: на концерте се не мора ићи, и може се скинути најзад наметнуте маске лажне културности“.⁵¹

У броју 5/6 који је изашао у јулу 1921. године, Винавер негодује и због све мањег броја концерата страних уметника који се одржавају у престоници. Као један од разлога навео је и „страх од српског музичког шовинизма“ осуђујући још једном по њему строгу и неправедну критику Розентала и позив на физички обрачун са уметником.

51 Станислав Винавер, „Музички живот. Г. Милоје Милојевић и музички снобизам. – Концерат г. Хермана Груса. – Концерат руских певача“, *Мисао*, 1920, март, бр. 4, 717–718.

Од осталих критичара наступе Мориса Розентала је испратио и Велимир Живојиновић. Он је издвојио одличну технику, виртуозност, изузетан осећај за динамику с јасним пијанисимом и убедљивим фортисимом. Он такође детаљно описује савршенство тона који је у потпуности одмерен.⁵²

Концерт Зигмунда Фајермана у Београду Винавер је видео као резултат победе наше земље и остварену могућност да се и на овом простору представе нека „блага“ која је Аустрија пре рата чувала само за себе.⁵³ Насупрот Милојевићевом мишљењу, Винавер је сматрао да треба да будемо отворени за стране утицаје уколико они имају шта да пружи и могу да допринесу развоју културе новостворене државе.

Међу извођачима који су наступали у престоници била су и нека имена која су обележила прву половину двадесетог века. Тој групи уметника свакако припадају пијанисти Артур Рубинштајн и Алфред Корто. Алфред Корто је наступао 5. маја 1926. године у Народном позоришту у оквиру Петог симфонијског концерта Београдске филхармоније.⁵⁴ Том приликом је изведен Четврти клавирски концерт Сен-Санса и Франкове *Симфонијске варијације*. Концерт је пропратио Владимир Велмар Јанковић који је поборник чешћих долазака овог француског пијанисте, уз опаску да се не понављају наступи којима не претходе пробе с оркестром. Рубинштајн је 1927. године у Београду одржао два концерта о којима је писао М. Радовановић с прилично контроверзним, антисемитским ставовима. По Радовановићу, Рубинштајн јесте врхунски виртуоз али не и уметник првог реда, те наглашава неједнакост та два појма, сматрајући „да дух семитства нема услова за пречишћену уметност“.⁵⁵ Мора се истаћи да је ова критика базирана на расној теорији једна од ретких негативних, а да је о гостовању тада младог Рубинштајна у другим листовима и часописима писано с усхићењем.

Оперске теме

Скоро трећина чланака о музичком животу, објављена у часопису *Мисао* у периоду од 1919. до 1929. године, посвећена је опери. Кад се пише о опери или много ређе о балету, углавном је повод изведба у Народном позоришту у Београду. Изузетак чине чланци „Хрватска опера“,⁵⁶ „Опера у Загребу (поводом педесетогодишњи-

52 Велмож, „Два концерта“, *Мисао*, 1920, фебруар, бр. 2, 564.

53 Станислав Винавер, „Музички живот. Концерат Зигмунда Фајермана. Ото Шулхоф као пратилац. Руски Балет, игра госпођице Јурјеве. Вертер. Госпођица Ловшинска и г. Турински. Г. Христић као диригент“, *Мисао*, 1920, април, бр. 6, 877.

54 Велмар Јанковић, „Концерти“, *Мисао*, 1926, јун, 3/4, 252.

55 М. Радовановић, „Два концерта г. Рубинштајна“, *Мисао*, 1927, септембар 1/2, 124.

56 Ж. /Велимир Живојиновић/, „Хрватска опера (1870–1920)“, *Мисао*, 1920, октобар, бр. 2, 1542.

це“,⁵⁷ „Опера у новосадском Народном позоришту“.⁵⁸ О овој сценско-музичкој области су највише писали С. Винавер, В. Живојиновић и П. Бингулац. Поље опере Винаверу је несумњиво било веома блиско. Његови чланци о овој теми убедљиво надвлађавају приказе осталих поменутих критичара. Често је без устручавања осуђивао управу Народног позоришта због поставке одређених дела слабије уметничке вредности. Он је помно извештавао о извођењу опера у периоду кад је био активан у овом часопису, од 1920. до 1923. године, и у то време су овакви чланци превасходно с његовим потписом.

Прва опера која је изведена у Београду после Великог рата, 9. фебруара 1920. године, у „Манежу“⁵⁹ је била Пучинијева *Мадам Батерфлај*. Ово је свакако био велики догађај за Београд јер се тиме показало да се културни живот креира и на плану сложенијих подухвата. Поводом тог дешавања читаоци часописа *Мисао* су могли да се подробније упознају како с радњом опере тако и са самим извођењем. Велимир Живојиновић се у уводном делу свог чланка задржавао на фабуларном приказу, а затим је похвално оценио извођаче. Док је Живојиновић више оптимистички приступио писању о овом догађају као основи на којој ће се стварати нови и квалитетнији оперски репертоар, Винавер је своју критику усмерио на само дело:

Наше позориште пошло је од принципа да се најбоље не може одмах дати, да је потребна постепеност, и да се има почети од најгорег. Тако је наше Позориште почело са Мадам Батерфлај, једном музички илузорном стварју. Од онолике музике, у мадам Бетерфлај нигде нема музике. То су све тонови и акорди, случајни, и пратиоци нечега случајнога, једне драмске акције, без сваке унутрашње логике све у спољашњим ефектима.⁶⁰

Овај чланак је занимљив и по томе што је редак случај међу критичарима, а нарочито код Винавера, да се позитивно оцени диригентски рад Стевана Христића.⁶¹

Сам Стеван Христић се није много оглашавао у вези с оперским темама. Он поред опсежног текста посвећеног првој оперској сезони у Београду, где сумира утиске и оставља своја запажања о овим опе-

57 „Опера у Загребу (Поводом 50-то годишњице)“, *Мисао*, 1920, новембар, бр. 4, 1692.

58 Андреја Милићевић, „Опера у новосадском Народном позоришту (Трубадур, Тоска, Балетско вече, Madame Butterfly)“, *Мисао*, 1921, април, бр. 8, 629.

59 Пошто је Народно позориште било оштећено, за изведбе представа, опера, концерата служио је „Манеж“, све до повратка у обновљену зграду. „Манеж“ је међутим наставио да обавља исту функцију и након поправке зграде Народног позоришта, служећи за извођење мањих дела.

60 Станислав Винавер, „Музички живот. Концерат Зигмунда Фајермана. Ото Шулхоф као пратилац. Руски Балет, игра госпођице Јурјеве. Вертер. Госпођица Ловшинска и г. Турински. Г. Христић као диригента“, *Мисао*, 1920, април, бр. 6, 878–879.

61 Стеван Христић, шеф и диригент Београдске филхармоније од 1923. до 1934, диригент Београдске опере, а од 1925. до 1935. и њен директор, веома често је трпео велике увреде у штампи на рачун свог организаторског и диригентског рада.

рама, није писао друге чланке у часопису *Мисао*. И за Христића *Мадам Бајтерфлај* није врхунско дело оперске литературе, али нема толико негативан суд у односу на Винавера. Напомиње да његова занимљивост лежи у источњачкој естетици и „инжениерској стилизацији“.

Након *Мадам Бајтерфлај* следећа опера која је постављена у Народном позоришту била је Маснеов *Верјер*. По Винаверу, ова опера представља мали помак у односу на квалитет претходне. Ловшинску и Туринског сусрећемо и у овој подели улога. Ловшинској одаје признање за глумачко умеће и запажа њену спознају примарности музике у опери, док код Туринског примећује одсуство ритмичке усаглашености с делом које изводи.

За Винавера је поставка *Трубадура* у Народном позоришту значила увођење „праве музике“, иако, како каже, „мало престареле“,⁶² док је за Христића ова опера представљала „један романтични апсурд, писан по шаблону романтичарских опера свога времена“, дела истог композитора, која ставља изнад ње *Травијату*, *Ријолето*, и *Ернани*.⁶³

У критичком чланку о *Хофмановим причама* Винавер нескривено исказује задовољство због ангажовања руских уметника и у домену режије. За ово дело је режија поверена Павловском, који доноси „потпун преокрет и нову оријентацију“.⁶⁴ Иван Брезовшек као диригент оставио је леп утисак у овој опери, као и у *Проданој невест*.

Иако је Винавер био заговорник авангардних струјања у уметности, у неким ситуацијама уочавамо управо критику упућену оваквим настојањима у сценској уметности, па и у опери. Један од авангардних руских режисера Јуриј Ракитин, који је објављивао своје ставове у часопису *Мисао* и заузимао „повлашћено место“ за време уређивања Ранка Младеновића, јер се његов светоназор у великој мери уклапао у „програмска начела самог уредника“ (Бараћ 2008: 92), није по Винаверу успео да спроведе „нову слободу у 'Фаусту'“.⁶⁵ Винавер врло експлицитно износи свој негативан суд. Критике упућене режији су се могле запазити и у приказу репризе опере *Мињон* где констатује да „режија губи из вида оно главно: музику“.⁶⁶ О премијери опере *Кармен* Винавер без околишања пише: „Премијера Бизеове Кармен била је највеће разочарење од постанка наше опере до данас.“⁶⁷ Солисте, осим Јурењева, сматрао је недораслим за ово дело.

62 Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, 1920, април, бр. 7, 950–951.

63 Стеван К. Христић, „Прва оперска сезона у Београду (1919–1920). Репертоар опере и композитори“, *Мисао*, 1920, септембар, бр. 5, 1286.

64 Станислав Винавер, „Хофманове приче“, *Мисао*, 1922, јануар, бр. 1, 56.

65 Станислав Винавер, „Нова слобода“, *Мисао*, 1922, април, бр. 8, 622.

66 Станислав Винавер, „Покушаји европеизирања. Концерт г-ђе Руже Винавер. Сценска музика г. Ст. Христића. Реприза 'Мињоне' у новој режији. Реситал г. Ђирила Лицара. Два руска уметника“, *Мисао*, 1922, фебруар, бр. 3, 221.

67 Ст. Винавер, „За гором гласови“, *Мисао*, 1923, април, бр. 8, 613.

Оно што је заједничко за све критичаре који су у *Мисли* писали о музици и музичком животу јесте чињеница да су њихови текстови ишли више у правцу музичког описмењавања нације, и да су сматрали да, кад је у питању музичко образовање, стварање виртуоза не би требало да буде примарни циљ. Музичка уметност, па и написи о њој, требало је да послуже „културном изграђивању“ јединственог југословенског народа. Стога, кад су писали о изведбама музичких уметника и њиховим концертима, углавном су се освртали на репертоар, давали коментар о уметниковом схватању изведених дела, његовом таленту, техници, увежбаности. Јединствени тон који провејава у тим чланцима јесте вера да култура у нас може да се развија у складу с највишим донетима и стандардима. То су истицали сви аутори ових чланака, без обзира да ли су се слагали по питању страних утицаја, музичких стилова или у оценама наступа и достигнућа појединих музичких уметника. Најзад, с обзиром на то да је највише пажње посвећивано музичком животу престонице тадашње Краљевине СХС, на основу ових чланака може се прилично поуздано реконструисати атмосфера и амбијент у коме се одвијао музички, па у ширем смислу и културни живот Београда у трећој деценији прошлог века.

ИЗВОРИ

Архив Југославије, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије.
Историјски архив Београда, Фонд Музичке школе „Мокрањец“.
Часопис *Мисао* (Београд).

ЛИТЕРАТУРА

Аранитовић, Добрило. *Библиографија часописа Мисао*. Нови Сад – Београд: Матица српска, Службени гласник, 2013.
Бараћ, Станислава. *Аванјардна Мисао*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
Васић, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023.
Весић, Ивана; Пено, Весна. *Између уметности и живота: о делатности Удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.
Војводић Николић, Дина. „Музичке критике Петра Бингулца у часопису Мисао: вредновање српске хорске музике и њених извођача“. *Музикологија*, 34; pp. 149–166, 2023.

Ђорђевић, Бојан. Човеку се чини да није крив: београдска чаршија о Станиславу Винаверу“. *Аванјарда и коменџари* (ур. И. Перишић, В. Бајчета). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021.

Турлаков, Слободан. *Лейбойс музичкој живоји у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности, 1994.

Zorana Vladislavljević

*On Musical Developments in Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes
Through the Lens of the Misao Periodical (1919–1929)*

Summary

The founding of the journal *Misao* [Thought] coincided with the end of the Great War and the beginning of a new chapter in the development of the state and its culture. In this context, periodicals such as *Politika*, *Vreme*, *SKG*, and *Misao* played a significant role in raising awareness and shaping correct opinion and good taste among the citizens of the newly established country. *Misao* followed contemporary events and covered various fields.

The contributors approached their topics with diligence and offered their judgments. Musical topics were addressed by knowledgeable music experts and composers, among whom the most prominent were Stanislav Vinaver, Velimir Živojinović, Kosta Manojlović, and Stevan Hristić, while Miloje Milojević contributed less frequently to this publication. Through their essays, they presented composers and their works, as well as critical reviews of concerts and opera performances.

To mark anniversaries of significant composers, essays were published on Mokranjac, Beethoven, Tchaikovsky, and Schubert. Performances by local artists, such as Zlatko Baloković, Ruža Vinaver, and the renowned quartet comprising Petar Stojanović, Jovan Ružička, Jovan Zorko, and Jovan Mokranjac, were also presented and analysed. Among foreign artists whose concerts were reviewed were Sigmund Feuermann, Moriz Rosenthal, Arthur Rubinstein, and Alfred Cortot.

Full-length concerts dedicated to the works of Kosta Manojlović and Miloje Milojević were discussed. The periodical frequently examined issues related to musical education. Contributors such as Jovan Zorko, Stevan Hristić, Kosta Manojlović, and Stanislav Vinaver highlighted problems in musical education and offered solutions.

Issues pertaining to the opera were addressed by Stanislav Vinaver, Velimir Živojinović, and Petar Bingulac. The Belgrade audiences had the opportunity to hear operas such as *Madama Butterfly*, *Werther*, *Il Trovatore*, *The Tales of Hoffmann*, *Faust*, *Carmen*, and others. Although the critics were initially not particularly favourable toward operas that were initially performed, room was nonetheless given for the development of the operatic repertoire and the inclusion of higher-quality works in the operatic literature.

Keywords: *Misao*, musical life, music criticism, composers, opera

Примљено: 10. 7. 2024.

Прихваћено: 23. 12. 2024.