

Бела Барток и српска музика



Српски институт
Будимпешта, 2016

БЕЛА БАРТОК И СРПСКА МУЗИКА
100 година од првих фонозаписа традиционалне музике Срба у Банату

зборник радова са скупа
„Сто година од Бартокових фонозаписа српске народне музике“
одржаног у Будимпешти, децембра 2012. године

Издавач:

Српски институт
www.srpskiinstitut.hu
info@srpskiinstitut.hu
Budapest V., Veres Pálné u. 19.
+36-1-782-1639

Суиздавачи:

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности
Музиколошки институт Мађарске академије наука
(MTA ВТК Zenetudományi Intézete)
Удружење „Вујичић“ - Сентандреја

Уредници:

Јелена Јовановић
Пера Ластић
Катарина Томашевић

Сарадник уредника:

Золтан Бада (Bada Zoltán)

Рецензенти:

Даница Петровић
Данка Лајић Михајловић
Селена Ракочевић
Пал Рихтер (Richter Pál)

Превод на српски:

Нада Хајџан

Српска језичка лектура:

Лав Николић

ISBN 978-963-12-7802-6



Dartón Bela

Садржај

Реч уредника.....	9
<i>Ласло Фелфелди</i> : Значај Бартокових записа српске народне музике из аспекта истраживања народних игара.....	13
<i>Золтан Г. Сабо</i> : Бела Барток и гајде	27
<i>Стеван Бугарски</i> : Сава Илин трагом Беле Бартока	49
<i>Пал Рихтер</i> : Заоставштина Тихомира Вујичића.....	65
<i>Јелена Јовановић</i> : Бела Барток и етномузикологија у Србији.....	81
<i>Габор Ередич</i> : О повезаности традиција Јужних Словена у Мађарској са покретом оживљавања народне играчке традиције.....	97
Катарина Томашевић: На стазама модернизма Беле Бартока.....	115
Сто година од бартокових фонозаписа српске народне музике	135
Summaries	143

Катарина Томашевић

На стазама модернизма Беле Бартока *Следбеници и сапутници: Јосип Славенски и Марко Тајчевић¹*

*Да би неко био способан да ради,
он мора поседовати жар за животом,
то јест снажну радозналост
за постојећи Универзум. Он мора бити одушевљен
„светим тројством” Природе, Уметности и Науке.
Бела Барток²*

Нема сумње да су на многим пољима развојни токови југословенске³ и српске уметничке музике, као и науке о музици и, посебно – етномузикологије⁴, били снажно обележени одјецима плодних и разноврсних активности Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945). У фокусу овог рада, у коме ћемо настојати да допуномо и преиспитамо досадашња сазнања о Бартоковој улози у процесима формирања музичког модернизма на просторима некадашње југословенске Краљевине, наћи ће се двојица Бартокових нешто млађих савременика – композитори Јосип Славенски (1896–1955) и Марко Тајчевић (1900–1984). Њихови стваралачки доприноси доминантној струји национално оријентисаног стваралаштва у првој половини XX века могу се сматрати пропорционалним онима које је Барток остварио у мађарској музичкој кул-

¹ Овај рад је писан у оквиру пројекта *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. На енглеском језику, допуњена и прилагођена физиономији часописа, верзија рада је (без илустрација које прате овај прилог) објављена у часопису *Muzikološki zbornik [Musicological Annual]*, издање Филозофског факултета Универзитета у Љубљани, LII/1 : 2016, 27–40.

² Из Бартоковог писма виолинисткињи Стефи Гејер (Stefi Geyer), од 6. септембра 1907. Нав. према Demény 1971: 82.

³ Појам „југословенска музика” обухвата музичко стваралаштво и праксу на територијама бивших југословенских држава: Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1919–1929), Краљевине Југославије (1929–1945) и Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (1945–1992) која је у почетку више пута мењала свој назив: Демократска Федеративна Југославија (1945), Народна Федеративна Република Југославија (1945–1963). С обзиром на тему и временске границе ове студије, у раду ће пре свега бити речи о музици насталој у време првих двеју југословенских држава.

⁴ Видети посебно детаљно у студији Јелене Јовановић у овом зборнику.

тури. Поред померања стилских хоризоната ка пределима модернизма, Славенски и Тајчевић су постигли да југословенска и српска музика, као интегрални део балканског простора, искораче са локалне на европску сцену и да буду признате и високо цењене у породици такозваних „модерних националних школа” свог времена. Можда је још и значајније да су, подстакнути Бартоковим новим и свежим, антиромантичарским методама у приступу фолклору и Славенски и Тајчевић обогатили музичку палету тада савременог света новим бојама, ритмовима, хармонијама, агогиком и, посебно – специфичним антикласичним формама, отварајући тиме врата да, на трагу и Бартокових интересовања, музички свет Балкана буде трајно, све до данас, препознат као једна од најузбудљивијих и најшароликијих музичких територија Европе и света.

Један од циљева овог рада јесте да подсети на многобројне заборављене, или, пак, сасвим мало познате или недовољно истражене, заједничке моменте који најприсније повезују како уметничке биографије, тако и композиторске стратегије, поетичке и естетичке константе у опусима све тројице композитора.

У пуној мери оправдано, без имена Беле Бартока се не може замислити ниједан респектабилан преглед историје музике XX века.⁵ Сведоци смо, међутим, ситуације да и поједини водећи историјски прегледи међународног значаја – конципирани с претензијом да буду најтемељитији и најамбициознији у смислу (све)обухватности⁶ – маргинализују, или у потпуности занемарују читаве регионе европског музичког простора, остављајући као „бела” поља музичке историје замашне „територије” стварања многобројних угледних, а у прошлости, чак и не тако далекој – интернационално признатих стваралаца европског југоистока. Када је реч о српској и југословенској музици прве половине XX века, није само реч о Јосипу Славенском или Марку Тајчевићу – чије ће стварање у орбити Бартоковог модернизма бити главна тема ове расправе, већ и о кључним представницима претходне композиторске генерације: Петру Коњовићу (1883–1970), Милоју Милојевићу (1884–1946) и Стевану Христићу (1885–1958), да споменемо овде само тројицу најистакнутијих стваралаца епохе раног модернизма; њихова су дела већ за живота аутора доживљавала не само највиша признања у земљи, већ и значајну афирмацију ван њених граница. С ретким, тим пре и значајнијим изузецима, као што је, на пример, сасвим недавно објављена књига *Music in the Balkans* Цима Семсона (Samson 2013) – посвећена у целини традиционалној, умет-

⁵ Видети и Taruskin 2006.

⁶ Видети нпр. Taruskin 2005, 2009, 2nd ed. 2010.

ничкој и популарној музици Балкана, достигнућа кључних композиторских фигура с простора бивше Југославије и даље најчешће измичу визурама како савремене западне музичке историографије, тако и компаративних научних студија у оквирима проучавања музичког идентитета модерне Европе.⁷

Из тог разлога ћу се у овом раду најпре осврнути на неколико неоспорно занимљивих података с почетка треће деценије прошлог столећа, који ће нас непосредно повести ка „главном току приче” о Јосипу Славенском и Марку Тајчевићу, као следбеницима и сапутницима Беле Бартока на стазама европског музичког модернизма.

Прича прва – Јосип Славенски

Година је 1930, време – непосредно по завршетку Фестивала Нове музике у Берлину, а „сведок-казивач” је знаменити аустријски музиколог Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein, 1880–1952). Сумирајући утиске из претходних неколико година Фестивала, Ајнштајн констатује: „Година 1924. била је година открића Јосипа Славенског” (Einstein 1930, према: Sedak 1984: 241)

Било је то на Четвртом фестивалу камерне музике у Донауешингену (Viertes Donaueshinger Kammermusikfest, 19–20. јули 1924), када је *Први гудачки квартет* Славенског, прошавши оштру селекцију међу 250 дела,⁸ био изврсно изведен у тумачењу прашког „Зика квартета” (*Zika Czechoslovak Prague Quartet*). Напомињемо да су те исте, 1924. године, поред *Квартета* Славенског, на програму истог фестивала биле изведене и композиције Ервина Шулкофа (Erwin Schulhoff, 1894–1942), Антона Веберна (Anton Webern, 1883–1945) и Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg, 1874–1951), на пример. Био је то први међународни успех Јосипа Славенског. Он му је отворио врата издавачке куће Шот (Schott) из Мајнца, која је тада стекла и ексклузивна права за штампање његових дела.⁹

За нашу основну тему, вишеструко је индикативан још један податак, такође с краја двадесетих година 20. века. Према статистици минутаже емитовања савремене музике на немачком радију, објављеној у часопису

⁷ О проблемима заступљености и представљања такозваних „малих музичких култура” у Западним општим историјама музике, енциклопедијским и лексикографским издањима видети Милин 2001. и Milin 2009.

⁸ Почасни председник Фестивала те године је био Рихард Штраус (Richard Strauss), а чланови жирија – Бузони (Busoni), Шенберг (Schoenberg), Шрекер (Schreker) и Буркхарт (Burkhardt).

⁹ У издању Шота објављено је укупно 33 дела Јосипа Славенског, од тога 12 инструменталних и 21 хорских.

Мелос (*Melos*, Berlin, 1920–1934),¹⁰ током октобра месеца 1929. године, од укупно 157 часова емитоване музике, највише времена – 1ч. 50 мин., заузела су дела Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963). Потом следе композиције Игора Стравинског (Игорь Стравинский/Stravinsky, 1882–1971), са 1ч. 45 мин., Арнолда Шенберга – са 1ч. 40 мин. и Беле Бартока – са 1ч.15 мин., док су следећу „позицију”, са по укупно 1ч. 5 мин. поделили Сергеј Прокофјев (Сергей Прокофьев/Prokofiev, 1891–1953) и кључни протагониста наше „приче” – Јосип Славенски. Музика најприснијег Бартоковог сарадника и истакнутог представника мађарске музике тог времена, Золтана Кодала (Kodály Zoltán, 1882–1967), била је те године на таласима немачких радио-станица заступљена са 40 минута.¹¹

Ко је, дакле, био Јосип Славенски, композитор који је метеорски заблистао на музичком небу Европе?¹²

Петнаест година млађи од Бартока, Јосип (Штолцер) Славенски је рођен у северној Хрватској, у региону Међимурје, у Чаковцу, 1896. године. Од оца, локалног пекара, наследио је изразити дар за музику, а од мајке, за коју је говорио да је била „живи музички архив” понео је дубок осећај за међимурску и, генерално – традиционалну музику Балкана. У почетку свог бављења музиком, Славенски је био аутодидакт. Богатство фолклора родног краја оставило је у њему најдубљи траг, као што је већ од најраније младости био фасциниран звуцима црквених звона и аликвотним тоновима.

Тек са шеснаест година Славенски стиче прва класична знања о музици. У Вараждину, где се школује, пасионирано проучава *Добро темперовани клавир* (*Das Wohltemperierte Klavier*) Ј. С. Баха (J. S. Bach, 1685–1750) и Бетовенове (Beethoven, 1770–1827) клавирске сонате.

¹⁰ Видети у бази RIPM: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MEL>

¹¹ Вест је из *Мелоса* преузео и београдски часопис *Музички гласник* (новембар–децембар 1931) (према Sedak 1984: 248).

¹² Јосип Славенски један је од најистакнутијих, најплоднијих и најоригиналних југословенских композитора. Рођен у Чаковцу (данашња Хрватска), од 1926. године је живео и радио у Београду. Био је дугогодишњи професор београдске Музичке академије. Његов опус обухвата велики број композиција свих жанрова (осим опере и балета), од којих су многа дела стекла и међународну афирмацију. Видети детаљније у: *Oxford Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com>). Живот и дело Јосипа Славенског били су предмет темељног проучавања у музикологији бивше СФРЈ. Искрпну библиографију радова о Славенском до 1984. године видети у: Sedak 1984: 261–269. Резултате новијег проучавања видети нпр. у зборнику радова Живковић, Мирјана (ур.) (2006) *Јосип Славенски и његово доба*. Значајну пажњу поконио је Славенском и Џим Семсон у већ споменутој монографији *Music in the Balkans* (Samson 2013).

За младог, амбициозног музичара, пресудан је био одлазак на школовање у Будимпешту, где на студијама музике проводи две и по године, од 1913. до 1916. Хармонију и контрапункт му је током прве године предавао Золтан Кодаљ. Забележена су сведочанства да је професор одмах препознао изразити таленат и пасионираност студента из Међимурја. Према речима Лајоша Киша (Kiss Lajos, 1902–1951)¹³, Кодаљ је за Славенског говорио да је „био пун одушевљења и жеља за што више знања”, те да је „и поред обавезних задатака, (...) у масама лиферовао многобројне каноне сваке врсте” (према: Slavenski 2006: 45). Током друге и треће године, Славенски је контрапункт и музичке облике слушао код Виктора Херцфелда (Herzfeld Viktor, 1856–1919), Алберт Шиклош (Siklós Albert, 1878–1942) му је предавао инструментацију, читање партитура и акустику, а Геза Молнар (Molnár Géza, 1870–1933) – естетику и историју музике. Први светски рат значао је за овог запаженог студента привремено обустављање школовања: следеће две године он ће провести на ратишту у Мађарској и Румунији.

Својих будимпештанских студија Јосип Славенски се сећао с великим пијететом. Према његовим речима, значај ове непотпуне три године учења није се могао преценити, поготово када је реч о савладавању техника контрапункта и стицању знања о акустици.¹⁴ Према тим пољима је већ у Пешти развио посебан афинитет, као што је већ тада, слично Бартоку, утврдио своју будућу доживотну фасцинацију и заокупљеност бројевима, пропорцијама и златним пресеком, као заједничким именитељима природе, науке, уметности уопште и саме музике, што је све заједно, у случају Славенског, касније резултирало покушајем заснивања теорије „астроакустике”.¹⁵

Са Бартоком, Славенског – модернисту зближава и склоност ка експерименту, ка непрекидном освајању нових теориторија звука. Управо је Барток био тај који је са својим клавирским комадом *Allegro barbaro* 1911. године направио први револуционаран, антиромантичарски искорак у том

¹³ Лајош Киш је био истакнути мађарски етномузиколог, сарадник Золтана Кодаља и приређивач многобројних значајних збирки са записима фолкорне традиције Мађара, посебно војвођанских. Пошто је 1964. године посетила Музичку академију у Будимпешти, Милана Славенски – супруга Јосипова, замолила је Киша да потражи колеге Славенског из времена студија и да прикупи што више сећања на њихове заједничке године. У писму од 20. фебруара 1965. Киш ју је известио о својим сазнањима (Slavenski 2006: 44–45).

¹⁴ Детаљније о годинама студија Славенског у Будимпешти видети Slavenski 2006: 43–48.

¹⁵ О свему томе видети у изванредно занимљивом и значајном чланку Властимира Перичића (Perićić 1985).

правцу, наговештавајући читаву струју модерних композиторских интерпретација духа музике Балкана. Славенски му се на тој стази прикључио већ са студентским радовима из Пеште – клавирским комадима који представљају прве, најраније примере политоналности и примене оштрих дисонанци у будућој југословенској музици.

Ипак, за потоњи стваралачки идентитет Јосипа Славенског пресудна је била непосредна сарадња са Кодалем и Бартоком у њиховом етномузиколошком раду. Упркос чињеници да Барток никада није предавао Славенском (у том периоду Барток је држао клавирску класу), могуће је претпоставити да су се њих двојица сусрели већ на самом почетку студија Славенског у Будимпешти. О томе сведочи једна занимљива анегдота коју је Славенски много година касније радо препричавао својим студентима. Током прве године похађања курса хармоније, професор Кодал није престајао да се чуди због чега његов, иначе талентован и марљив студент, упорно и тврдоглаво хармонизује дату мелодију у молском тоналитету, а уместо *ha* ставља *be*. Одговор студента – „да му се тако више свиђа”, то јест, „да је тако лепше”, није задовољавао професора, те се он у некој прилици пожалио колеги Бартоку. У решавању „загонетке”, Барток је испољио дубоку интуицију и проницљивост: затражио је од студента да му отпева неколико песама из његовог родног краја – Међимурја. У овим напевима који су од најранијег детињства били уклесани у музичко памћење и свест Славенског, Барток је пронашао одговор и радосно узвикнуо „Еурека!” – било је то оно карактеристично *be* из миксолидијског модуса, карактеристичног за мелодије Међимурја, које је вукло Славенског на такозвану „погрешну” хармонизацију.¹⁶

Од тог тренутка, Барток се и лично више заинтересовао за даровитог студента. Знајући за тешко сиромаштво с којим се бори, понудио је Славенском да се за скроман хонорар укључи у етномузиколошки рад. Студенту је било поверено преписивање Кодалевих и Бартокових мелографских записа до чистих копија. Пошто је на тај начин био у непосредном контакту не само са обојицом истраживача, већ и са материјалом са терена, Славенски је касније често говорио да никада у животу више о фолклору није научио него слушајући Кодалеве и Бартокове коментаре и дискусије. Такође, темељ његовог будућег, стваралачког односа према фолклору и традиционалној музици, поступно је формиран управо под Бартоковим утицајем. „Имао сам

¹⁶ Видети Slavenski 2006: 46–47.

најближи могући увид у његове методе истраживања”, истицао је много пута.¹⁷

Непосредна блискост са водећим фигурама мађарског модернизма у потпуности је одредила будућу оријентацију Јосипа Славенског: у музици Кодаља и Бартока, или, могуће је на пола пута између њиховог индивидуалног музичког израза, Славенски је пронашао кључ за сопствени стваралачки пут.

После две године проведене на ратним фронтима, Славенски је 1921. године наставио студије у Прагу, на одсеку за композицију, код Јозефа Сука (Josef Suk, 1874–1935) и Вићеслава Новака (Vítězslav Novák, 1870–1949). У чешкој престоници се тих година (1921–1923), на концертима *Друштва за модерну музику*, могао упознати и са најсавременијим токовима Нове музике и Друге бечке школе. Немајући, међутим, као ни Барток, ни склоност, ни разумевање за авангардистичке пројекте деконструкције традиције, Славенски се у Прагу посветио изучавању музике прошлости, и то превасходно врхунских мајстора полифоније, форме и хармоније. „У то време”, записао је Славенски, „најбољи пријатељи били су ми Палестрина (Palestrina, 1525–1594), Бах и Бетовен” (Slavenski 2006: 57); баш као што су и у Бартоковој еволуцији управо ови мајстори одиграли улогу највећих „учитеља” и узора. А из непосредне, ближе прошлости, обојицу их је највише привукао Клод Дебиси (Debussy, 1862–1918), чија су их иновативна решења на плану хармонског језика касније понела ка пределима модалности, потом и полимодалности, као и ка изразито колористичком третману хармоније.

Први стварно велики и значајан међународни успех Јосипа Славенског био је већ споменути *Први гудачки квартет* из 1923. године. Али, упркос признањима стеченим у иностранству, Славенски из многобројних разлога као да није био добродошао у Загребу, где је иницијално планирао да се

¹⁷ Према сећањима Милане Славенски, млади студент из Међимурја је, међутим, поред свог поштовања према Кодаљу и Бартоку и њиховој „несумњивој научничкој и уметничкој тежњи за истином”, осећао „ту и тамо, и не одвећ ретко, да они не успевају увек и до краја да савладају свој можда и несвесно али дубоко укореењени осећај националне супрематичке, кад у фолклору својих суседа, посебно подвлашћеног Међимурја, виде и истичу првенство и превласт мађарског утицаја. Због тога његово родољубиво међимурско срце пати и буни се.” (Slavenski 2006: 47). Патриотски револт и бунт ће у Славенском достићи свој зенит неколико деценија касније, након што је у Београд стигао примерак Барток-Лордове (Lord) књиге *Serbo-Croatian Folk Songs* (1951). Више о томе видети Радиновић 2006. О маргиналијама знаменитог српског етномузиколога Миодрага Васиљевића, прибележеним на страницама српског превода Барток-Лордове студије видети Јовановић 2006.

настани после студија и тамо отпочне професионалну каријеру. „Музички свет [Загреб], настао из виших друштвених слојева и одгојен на класици (...) са високом је гледао на Јосипово мејимурско плебејство”, забележила је у својим сећањима Милана, животна сапутница Славенског (Slavenski 2006: 63). Но, више од тога, препрека прихватању Славенског у Загребу био је и изразито модеран, импулсиван истраживачки однос према фолклору, који је одударао од умерених, доминантних струја хрватске музичке Модерне на почетку треће деценије.

Неприхваћен у академским круговима Загреб, Славенски се 1926. године трајно наставује у Београду, прикључивши се тада у потпуности токовима српске музике као дела југословенског простора. Неопходно је, међутим, истаћи да је Јосип Славенски, иначе левичар по убеђењу, по свом интимном опредељењу био Југословен, хуманиста, те да је музику сматрао најузвишенијом религијом, златним мостом ка братству свих људи, упркос разликама и ратовима, о чему ће нешто касније – средином тридесетих година, најуверљивије посведочити његова надахнута, знаменита кантата *Симфонија Оријента*, или – *Религиофонија* (1934).

Следећи моменат у коме идентификујемо приближавање ауторских поетика Бартока и Славенског наступио је у време када се Славенски, бора-већи 1925. године у Паризу, нашао у ширем кругу *Зенитиста* – авангардних уметника из Југославије, који су, слично дадаистима и футуристима, сматрали да је стари свет западне европске културе у потпуности истрошен и без могућности даље обнове.¹⁸ Идеји европеизације култура тзв. „малих народа”

¹⁸ *Зенитизам* је био интернационално оријентисан покрет који је значајно обележио токове југословенске уметничке авангарде двадесетих година 20. века. Аутори „Манифеста зенитизма“ били су Љубомир Мицић (1895–1971) и Бошко Токин (1894–1953) – млади српски песници и уметници бунтовног духа, и Иван Гол (Ivan Goll, 1891–1950) – песник јеврејског порекла који је своју експресионистичку и надреалистичку поезију писао равноправно на немачаком и француском језику; у време настанка покрета, они су живели у три различита града (Загреб, Београд, Париз). Покренут у име хуманизма и у антиратном духу, *зенитизам* је имао одређеног одјека и у ширим, посебно левичарски оријентисаним европским круговима. „На идејном плану *зенитизам* је био у знаку оштре критике европског цивилизацијског комплекса, којем је у духу иновативних тенденција понудио панбалканску културну концепцију, израђену на принципима неопрIMITИВИЗМА.” (Вида Голубовић и Ирина Суботић). Настанак и развој покрета нераскидиво су повезани за часопис *Зенит*. Као гласило покрета, часопис *Зенит* је излазио од 1921. до 1926. године у Загребу и Београду. На почетку рада, са овим часописом сарађивали су истакнути српски песници авангардног опредељења Милош Црњански, Душан Матић, Станислав Винавер и други. Прилоге су објављивали и међународни сарадници Александар Блок, Јарослав Сајферт (Jaroslav Seifert), Василиј

на Балкану, *Зенитисти* су супротставили идеју и програм „балканизације Европе”. Јосип Славенски није био ни изблиза радикалан као водећи песници и књижевници овог покрета.¹⁹ Следећи у стваралачком погледу, заправо, замисао и дух Бартоковог *Allegra barbara*, али и откривајући у рустичним, руралним, архаичним слојевима фолклора најплодоносније клице за потенцијал преображаја савремене музике ка новој и аутентичној звучности и естетици, Славенски се у то време већ нашао у оном истом пољу идеја „модерних националних школа” прве половине XX века на коме су израстала остварења Стравинског и Прокофјева (из тзв. „руског периода”), Леоша Јаначека (Leoš Janáček, 1854–1928), Золтана Кодаља и самог Беле Бартока.²⁰ Са Бартоком су га можда најприсније повезивали склоност ка полифоним формама и архаизацији израза.

Уверљиве потврде о блискости појединих композиционих проседеа Бартока и Славенског пружили би многобројни примери, од којих овом приликом указујемо само на два карактеристична. Реч је о финалним ставовима *Четвртог гудачког квартета* Бартока (1928) и *Другог, лирског квартета* Славенског (1928) – оба компонована у форми фуге, те о двама играма – Бартоковој *Мађарској сељачкој игри* (оркестрирана верзија из 1933)²¹ и завршној, *Бугарској игри* из оркестарске свите *Балканофонија* (1927) Славенског.

Свита *Балканофонија* заслужује да јој и овом приликом поклонимо још мало пажње. Тежећи интегралној, репрезентативној слици музике Балкана, Славенски је свиту реализовао у седам ставова, кроз које се наизменично смењују жанрови игре и песме: 1. Српска игра; 2. Албанска песма; 3. Турска игра; 4. Грчка песма; 5. Румунска игра; 6. Моја песма; 7. Бугарска игра. Захваљујући композиторовом издавачу – Шоту (Schott), за партитуру се заинтересовао знаменити диригент Ерих Клајбер (Erich Kleiber, 1890–1956), који се убрзо побринуо и за светску премијеру *Балканофоније*. Под Клајберовом диригентском палицом, свиту Славенског су са великим успехом премијерно извели чланови Београдске и Загребачке филхармоније, у Берлину, у позоришту „Под липама” („Theater unter den Linden”), 25. јануара 1929. године. После тога, *Балканофонија* је, са укупно чак осамдесетдва иностранца извођења, тријумфовала широм Европе и света: у интерпретацијама највећих

Кандински (Василий Васильевич Кандинский), Анри Барбис (Henri Barbusse). Детаљније о покрету и часопису видети у: Суботић & Голубовић 2008.

¹⁹ О везама Славенског са *зенитистичким* покретом видети нпр. Грујић 1983, Милин 2005, Томашевић 2005, Slavenski 2006: 71–74, Subotić 2009.

²⁰ Видети оцену позиције Јосипа Славенског у кругу споменутих стваралаца у значајном чланку Бојана Бујића (Бујић 1963: 327).

²¹ Из оркестарског циклуса *Мађарске сељачке песме* (1933), ВВ 107.

диригентата тога доба, извођена је у Буенос Ајресу (Клајбер), поново у Берлину (Валтер/Walter), Атини (Митропулос/Mitropoulos), Визбадену (Булке, Völke), Минхену, Варшави, Хамбургу, Нирнбергу, Прагу, у Русији, Копенхагену, Паризу, Лондону...²²

Заокружујући слику о тачкама пресека између уметничких биографија и ауторских поетика Бартока и Славенског, указаћу у најкраћим цртама на неколико кључних момената који обојицу стваралаца чврсто позиционирају у пољу модернизма. Пођимо од знаменитих Бартокових речи, наведених као мото овог текста. Јосип Славенски је, као и Барток, поседовао „страст за животом” и клицу увек будног, љубопитљивог стваралачког трагања за универзалним принципима на којима почивају природа, наука и уметност.²³ Велики љубитељ боравка у природи, Славенски је – као и Барток – био страствени планинар, такође и астроном-аматер, прави модерни Питагорејац зарођен подједнако у микрофизички свет атома и периодног система елемената, као и у макросвет космоса и његову хармонију. Верујући, као и Барток, у јединственост елемената на којима почива укупан универзум, неуморно је трагао за смислом музички естетског у формама „које рука човека Запада још увек није искварила”.²⁴ Близак Бартоку и по темпераменту, у коме су равноправно коегзистирали нежност и страст, Славенски је био велики лиричар и мајстор топле певности, али је подједнако испољио и афинитет за већементне, робусне играчке ритмове, постижући каткада музичку експресију наглашено рудиментарне снаге.

Приликом обликовања свог индивидуалног музичког говора, Славенски је, као и Барток, у фолклором надахнутим делима, тежио синтези привидно „варварског примитивизма” и такозваног „рационалног конструктивизма” („Анкета...” 1928: 158). Најдубље заинтересован за феномен чистог, „незагађеног” фолклора, није се, као ни Барток, задржао на територији свог родног Међимурја, нити Балкана, као његове шире и најприсније музичке домовине. Са музиком је, као и Барток, пропутовао цео свет, остварујући, као на пример у *Симфонији Оријента*, плодне стваралачке дијалоге са арапским, турским, јеврејским, индијским музичким традицијама. У бити је, као и Барток, веровао да се истински прогрес у музици може остварити тек с

²² Више података о интернационалним извођењима и рецепцији *Балкановоније* видети Пејовић 1981, Кара-Пешић 2000. и Марковић 2006.

²³ О рефлексима Бартоковог односа према природи у његовој стваралачкој поезици видети Harley 1995.

²⁴ Овде парафразирамо фрагмент одговора Славенског на питање постављено савременим југословенским композиторима у часопису *Музика*, 1928. године („Анкета о националном музичком стилу” 1928: 158).

новом синтезом западних и источних традиција („Анкета...” 1928: 158; Томашевић 2009: 24–27). У том светлу није, дакле, нимало случајно, да је обојици композитора, поред Палестрине, Баха и Бетовена, Клод Дебиси био заједнички, непосредан узор.²⁵

Начин на који је Барток третирао народне мелодије највероватније је, ипак, био главни путоказ Јосипу Славенском. Неретко, обојица би цитирали напев у изворном облику, али га у следећим појавама не би варирали, већ би интервенисали на „окружењу”; непромењен, напев би више пута био поновљен, што би у крајњој инстанци резултирало порастом тензије, све до климакса на самом крају композиције, или њеног сегмента. Као заједничке, за модернизам типичне композиционе процедуре, компаративна анализа идентификује још неколико крупних одлика: реч је о монотематском мишљењу, обиљу и разноврсности примене полифоних, контрапунктских техника, као и о хармонском језику, неретко утемељеном у модалности и пентатоници.

Како би демонстрирање сваке од наведених одлика захтевало посебну студију, задржаћу се овде на једној необичној околности, која, такође, на специфичан начин, одаје сродност Бартока и Славенског. Упркос свему о чему је у нашем досадашњем излагању било речи, Јосип Славенски је, наиме, енергично и жустро одбијао било какве коментаре о евентуалном Бартоковом утицају на његов еволутивни пут као композитора. И не само Бартоковом, већ било чијем! Чак је о себи најрадије говорио као о аутодидакту, тврдећи да је све оно „ново” што је његова музика евентуално донела, „научио из самог фолклора, а не из музике других.” (Томашевић 2009: 243) Тиме је, заправо, само још једанпут стао уз раме свом великом мађарском савременику, који је и сâм, како је о томе уверљиво и надахнуто писао Ласло Викариуш (Vikárius 1999), бежећи од личне анксиозности од видљивости могућих утицаја, у фолклору нашао не само психолошко уточиште, већ и најмоћнијег савезника у прикривању трагова инспирације коју би, у разним фазама свог рада, налазио у моделима уметничке музике како својих претходника, тако и савременика (Móricz 1999: 461).

Прича друга – Марко Тајчевић

За разлику од Јосипа Славенског, Марко Тајчевић, тај одани поклоник националне идеје у музици и велики поштовалац традиције Стевана Стоја-

²⁵ О Бартоковом вредновању Дебисијеве музике и њеним рефлексима на Бартоково стваралаштво уверљиво пише Ласло Викариуш (Vikárius 1999); видети и детаљан приказ Викариушеве монографије из пера Кларе Мориц (Móricz 1999).

новића Мокрањца (1856–1914), никада није имао потребу да сакрије порекло иницијалног импулса који га је усмерио на пут на коме ће се афирмисати као један од најистакнутијих представника међуратног југословенског и европског модернизма.²⁶ Тајчевић је имао само двадесетпет година када је у Загребу, где је тада живео и радио, 1925. године први пут на концерту чуо Бартокову музику, а неким путем ускоро и дошао до партитура клавирских композиција.

„Када сам први пут листао Бартокова дела”, отворено је признао Тајчевић, „био сам фрапиран. Осетио сам ново, рађање новог у музици, и то ме је намах заокупило” (Адамовић 1983: 252–254). Први моћни стваралачки одјек фасцинације Бартоком у Тајчевићу се убрзо догодио, већ следеће, 1926. године: тада је настао клавирски циклус *Седам балканских игара*.

Потоњи пут овог младалачког остварења Марка Тајчевића уверљиво је потврдио да је циклус био право ремек-дело, једно од оних ретких, и самим тим – сасвим изузетних, преломних остварења, оних која поседују моћ да преусмере доминантне токове националне музике ка новим, до тада неиспитаним и неосвојеним просторима звука.

Уз остварења Јосипа Славенског, *Седам балканских игара* Марка Тајчевића припадају не само најизразитијим остварењима националног модернизма, већ представљају и једно од најуспелијих савремених музичких виђења Балкана у првој половини XX века.

У досадашњој музиколошкој и музичко-теоријској литератури већ је утврђено да постоји читав низ сродности које повезују Тајчевићеве *Игре* и *Шест игара у бугарском ритму*, којима се Бартоков *Микрокосмос* закључује.²⁷ Уверљиве аналогije лако се могу идентификовати и на другим примерима: поређењем, на пример, „Гајдашке музике” (*Микрокосмос*, бр. 136) са првом игром Тајчевићевог циклуса.

Као и *Балканофонија* Славенског, Тајчевићевих *Седам балканских игара* постигле су велики међународни успех: доспеле су на репертоар Артура

²⁶ Рођен у Осијеку (данас Хрватска), Марко Тајчевић је краће време студирао у Прагу и Бечу, да би студије музике завршио у Загребу. Још од младости се афирмисао као истакнути педагог, хорски диригент (певачка друштва „Балкан“, „Српско певачко друштво“, „Слога“) и музички критичар. Уочи Другог светског рата долази у Београд, где је од 1945. био професор теорије и композиције, као и ректор Музичке академије. Као композитор, најзначајнија остварења дао је на пољу хорске и клавирске музике. Истакнут је и његов допринос теорији музике. Видети детаљније у: *Oxford Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com>)

²⁷ Минуциозну компаративну анализу композиција, илустровану нотним примерима, видети у чланку Анице Сабо (Сабо 2004).

Рубиншајна (Artur Rubinstein), Игњаца Фридмана (Ignaz Friedman), Николаја Орлова, Кендала Тејлора (Kendall Taylor)... Знаменити виониста Јаша Хајфец (Jascha Heifetz) изводио их је широм света у преради за виолину и клавир (Peričić s.a.: 540), док их је цењени немачки пијаниста Валтер Георгиј (Walter Georgii) уврстио у „врхунску класу источноевропске музике којој припадају клавирска свита из *Петрушке* Стравинског, *Чешке игре* Бохуслава Мартинуа (Bohuslav Martinů, 1890–1959), *Румунске игре* и *Шест игара у бугарском ритму* Беле Бартока.” (...) „Расно играчко, распламсали ритам, пунокрвно музичко ткиво дају овом опусу елементарну снагу”, записао је Георгиј 1950. године (Georgii 1950, према: Деспић 1972).

Несумњиво, био је Георгиј у праву када је Тајчевићеве *Игре* препознао у истој сфери у којој је и Барток остварио „балкански део” свог опуса. Та иновативна слика о до тада неистраженим и непознатим музички територијама Балкана као зоне укрштања и прожимања утицаја Истока и Запада, Севера и Југа, одјекнула је као прави изазов музичком модернизму европског Запада. Да је одабрани пут – наслућен у аури Бартоковог модернизма био исправан, Славенски и Тајчевић су добили потврду у изванредно позитивној међународној рецепцији *Балканофоније* и *Седам балканских игара*, композицијама које су широко отвориле простор за интеграцију српске и југословенске музике у светске оквире.

У самој Codi овог рада, истакла бих следеће: иако су Јосип Славенски и Марко Тајчевић као ствараоци били изнедрени из саме орбите Беле Бартока, они нису остали тек пуки следбеници великана мађарске музике 20. века, већ су равноправно са њим, као сапутници, учествовали у узбудљивој модернистичкој авантури стварања новог и свежег музичког универзума у којем су балканске и источноевропске фолклорне традиције доживеле, у бахтиновском (Бахтин) смислу, „празник свог новог рођења.”

ЛИТЕРАТУРА

- Адамовић, Драгослав (1983): *Разговори са савременицима. Ко је на вас пресудно утицао и зашто?* Београд: „Привредна штампа”.
- „Анкета о националном музичком стилу” (1928). In: *Музика* (Београд), I/5-6: 152–159.
- Bartók, Béla – Lord, Albert (1951): *Serbo-Croatian Folk Songs. Text and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press.
- Bujić, Bojan (1963): „Daleki svijet muzikom dokučen”. In: *Izraz* (Sarajevo), VII/11: 324–337.
- Demény, János (Ed.) (1971): *Béla Bartók's Letters*. London: Faber and Faber.
- Despić, Dejan (1972): *Marko Tajčević*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Einstein, Alfred (1930): „Festival Neue Musik”. In: *Berliner Tagblatt* (Berlin), 19.06.1930.

- Georgii, Walter (1950): *Klaviermusik*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Grujić, Sanja (1983): „Veze Josipa Slavenskog sa zenitističkim pokretom”. In: *Međimurje* (Čakovec), 4: 53–63.
- Harley, Maria Anna (1995): „‘Natura naturans, natura naturata’ and Bartok’s Nature Music Idiom”. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarice* (Budapest), Tomus XXXVI, Fasciculi 3–4 [Proceedings of the International Bartok Colloquium. Szombathely, July 3–5, Part I]: 329–349.
- Јовановић, Јелена (2006): „Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији Беле Бартока „Морфологија српско-хрватских народних мелодија”. In: *Музикологија* (Београд), 6: 365–393.
- Кара-Пешић, Ана (2000): „Преписка Јосипа Славенског: одједи композиторових дела у иностранству”. In: *Нови звук* (Београд), 15: 117–126.
- Живковић, Мирјана (уред.) (2006): *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Факултет музичке уметности Београд ; Музиколошки институт САНУ ; СОКОЈ МИЦ.
- Марковић, Тајјана (2006): „Интернационална делатност Јосипа Славенског у светлу његове кореспонденције”. In: Живковић, Мирјана (уред.): *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Факултет музичке уметности Београд ; Музиколошки институт САНУ ; СОКОЈ МИЦ, 30–55.
- [Melos] RIPM (URL: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MEL>) (Accessed October 16, 2015)
- Милин, Мелита (2005): „Тоновни нарицања, меланхолије и дивљине – зенитистичка побуна и музика”. У: *Музикологија* (Београд), 5: 131–144.
- Milin, Melita (2001): „General Histories of Music and the Place of European Periphery”. In: *Музикологија [Musicology]* (Београд), 1: 141–148.
- Milin, Melita (2009): „The Place of Small Musical Cultures in Reference Books”. In: Blažeković, Zdravko – Dobbs Mckenzie, Barbara (eds.): *Music’s intellectual history*. New York: RILM Intellectual Center and The City University of New York, 653–658.
- Móricz, Klára (1999): „The Anxiety of Influence and Comfort of Style”. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarice* (Budapest), Tomus XL, Fasciculus 4: 459–474.
- Pejović, Roksanda (1981): „Prilog monografiji Josipa Slavenskog. Mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920–1941. godine”. U: *Zvuk* (Sarajevo), 3: 51–58.
- Peričić, Vlastimir (s. a. [1969]): *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Peričić, Vlastimir (1985) „Josip Slavenski i njegova ‘astroakustika’”. In: *Međimurje* (Čakovec), 7: 117–127.
- [На немачком језику објављено у: *Musiktheorie* (Laaber), 1988, 3, Heft. I: 55–70]
- Радиновић, Сања (2006): „Станислав Винавер, Јожеф Дебрецени, Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим последицама једне старе полемике)”. In: Живковић, Мирјана (уред.): *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Факултет музичке уметности Београд ; Музиколошки институт САНУ ; СОКОЈ МИЦ, 239–255.
- Сабо, Аница (2004): „Бела Барток – Марко Тајчевић”. In: Деспић, Дејан (уред.): *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*. Београд: САНУ, 113–131.
- Samson, Jim (2013): *Music in the Balkans*. Leiden; Boston: Brill.

- Sedak, Eva (1984): *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza. Svezak prvi*. Zagreb: Muzičko informativni centar Koncertne direkcije Zagreb ; Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu.
- Slavenski, Milana (2006): *Josip*. Beograd: Muzička škola „Josip Slavenski” ; SOKOJ MIC.
- Суботић, Ирина & Голубовић, Видосава (2008): *Зенит, 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Subotić, Irina (2009): „Two Self-Portraits of Josip Slavenski”. In: *New Sound [Novi zvuk (Beograd)]*, 33: 65–76.
- Taruskin, Richard (2006): „Why You Cannot Leave Bartók Out”. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest), Tomus XLVII, Fasciculi 3–4, September 2006. [Bartók’s Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest (22–24 March 2006). Part I.]: 265–277.
- Taruskin, Richard (2005, 2009, 2nd ed. 2010): *The Oxford History of Western Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Томашевић, Катарина (2005): „Исток-Запад у полемичком контексту српске музике”. In: *Музикологија* (Београд), 5: 119–130.
- Томашевић, Катарина (2009): *На раскришћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ ; Нови Сад: Матица српска.
- Vikárius, László (1999): *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Ars Longa Jelenkor Kiadó.
[Модел и инспирација у Бартоковом музичком мишљењу. Према интерпретацији феномена утицаја.]



Јосип (Штолцер) Славенски (1896 – 1955) – аутограф композитора (оставштина Стане Ђурић-Клајн, Збирка фотографија МИ САНУ, F 68)



Марко Тајчевић (1900 – 1984) (Оставштина Стане Ђурић-Клајн, Збирка фотографија МИ САНУ, F 221/136)

in Serbia and helped forming the attitude of the researches of several generations towards the specific topics. His findings contribute to comparative researches, to the insight into diachrony of multi- and intercultural processes, as well as to the methods of applied ethnomusicology. These subjects are topical in contemporary ethnomusicology in Serbia and Bartók's results are precious and unavoidable source for further investigations.

Gábor Eredics

REFLECTIONS ON THE LINKS BETWEEN
SOUTH SLAVS' TRADITIONS IN HUNGARY AND THE
„DANCE HOUSE” MOVEMENT

In this paper, the author reveals some interesting and less known details from the insider position in the process of reviving South Slav musical folklore in Hungary and directions of development of „dance house” movement.

In the early period of folk music research in Hungary, it was clear that multi-layered traditional musical culture in the Pannonia needs also a multi-faceted research approach; thus, the folk music of minorities in Hungary also became a subject of the investigations. The studies of Serbian tradition in particular were based primarily on Béla Bartók's audio field recordings from Banat area made in 1912. Tools for these researches have been Bartók's transcriptions (made in 1935), highly appreciated by the experts, as well as excellent quality of restored sound recordings. Both for Bartók's work, and for the work of his descendants, Banat area itself has been a region which provides many possibilities for intercultural investigations.

Publications that encompass both transcriptions and sound recordings are of a key significance for the movement of folk music revitalization. In this regard the Vujicsics Association made a contribution with their edition, a CD+Extra (published in 2004) with Bartók's audio and written data of Serbian music in Banat at the beginning of the 20th century. This special kind of multimedia edition is considered precious for all musicians who want to get acquainted to Serbian folk music in Hungary and to learn to play or to sing it. Moreover, the significance of this edition can be considered from different aspects: ethnomusicological, of the revived folk music practice, of the institutionalized folk music education, as well as of consolidation of the Serbian community in Hungary musical self-awareness. Thus, the strong connection has been established and confirmed between the folk

Аутори и уредници књиге (азбучним редом):

- Золтан Бада, историчар, библиотекар, сарадник Српског института
(Будимпешта)
- Стеван Бугарски, историчар (Темишвар)
- Золтан Г. Сабо, музичар (гајдаш), етнограф, шеф одељења у Музеју
мађарске народне радиности при Дому традиција(Будимпешта)
- Габор Ередич, музичар, руководилац Ансамбла Вујичић, предавач на
Универзитету музичке уметности „Франц Лист“ у Будимпешти
(Сентандреја)
- др Јелена Јовановић, етномузиколог, виши научни сарадник
Музиколошког института САНУ (Београд)
- Пера Ластаић, директор Српског института (Будимпешта)
- др Пал Рихтер, виши научни сарадник, директор Музиколошког
института МАН (Будимпешта)
- др Катарина Томашевић, музиколог, виши научни сарадник
Музиколошког института САНУ (Београд)
- др Ласло Фелфелди, етнокорееолог, виши научни сарадник
Музиколошког института МАН у мировини (Деска)

Објављивање књиге помогли су:
Министарство за људскe ресурсе Мађарске



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Српска самоуправа у Будимпешти
Српска самоуправа у Зуглоу – Будимпешта XIV кварт
Српска мањинска самоуправа у Ержебетварошу – Будимпешта VII кварт

За издавача:
Пера Ласић, директор Српског института

Слог и штампа:
Агресс Кфт. – Budapest
Тираж:
300

На омоту, насловна страна:
Барток транскрибује записе народне музике током тридесетих година 20. века
(Бартоков архив)

На полеђини омота:
Српски момци из Црепаје. Фотографија: Јанош Јанко, 1895.
(Збирка фотографија Етнографског музеја у Будимпешти)

На 5. стр:
Бела Барток у Њујорку, 1927.
(фото: Н. Мареј, Бартоков архив)

Захвалност:
Српски институт се захваљује Маријети Вујичић, Ансамблу Вујичић, Золтану Г. Сабоу, Стевану Бугарском, Мађарском музичком архиву 20-21. века при Музиколошком институту МАН и Музиколошком институту САНУ што су ставили на располагање фотографије за ово издање