



JOSIP SLAVENSKI

1896-1955

Povodom 120-godišnjice rođenja

UREDNIKA IVANA MEDIĆ



JOSIP SLAVENSKI

Südslawischer Gesang und Tanz

Југословенска Песма и игра
Chant et danse yougoslaves



VIOLINE & PIANO

EDITION SCHOTT No. 1951

Ivana Medić (ur.)
JOSIP SLAVENSKI
(1896–1955)

Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја

Ministarstvo prosvete,
nauke i tehnološkog razvoja
Republike Srbije

Sokoj ORGANIZACIJA
MUZIČKIH AUTORA
SRBIJE

SOKOJ
Organizacija muzičkih
autora Srbije



Београд
www.beograd.rs

Grad Beograd
Sekretarijat za
kulturu

JOSIP SLAVENSKI
(1896–1955)

Povodom 120. godišnjice rođenja
kompozitora

urednica Ivana Medić

Muzikološki institut SANU
Beograd, 2017.

Ivana Medić (ur.)
JOSIP SLAVENSKI (1896–1955)
Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora

Muzikološki institut SANU
Knez Mihailova 36/IV, Beograd

Recenzenti

akademik Dimitrije Stefanović
Srpska akademija nauka i umetnosti
dr Melita Milin, naučni savetnik
Muzikološki institut SANU
dr Marija Masnikosa, vanredni profesor
Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Prevod sa engleskog na srpski jezik

Ivana Medić

Dizajn korica

Dejan Medić

Korektura teksta

Jelena Janković-Beguš

Priprema za štampu

Dejan Medić

Štampa

Colorgrafx, Beograd
Tiraž: 200 primeraka
Prvo, nekomercijalno izdanje, 2017.
ISBN 978-86-80639-31-4

Ova knjiga je rezultat rada na projektu *Identiteti srpske muzike između lokalnih i globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Objavlivanje ove knjige finansirali su Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, SOKOJ – Organizacija muzičkih autora Srbije i Grad Beograd – Sekretarijat za kulturu

Fotografije na korici: Portret Josipa Štolcera Slavenskog u vlasništvu Muzeja Međimurja Čakovec, inv. br. MMČ 6313; Naslovna strana izdanja *Južnoslavenske pjesme i plesovi*, Schott, Mainz, 1926, inv. br. MMČ 6293; Čakovec (stock photo); Haos (stock photo)

*Posvećeno prof. Milanki Mišević,
s ljubavlju i poštovanjem*

SADRŽAJ

Beleška o autorima	9
IVANA MEDIĆ Predgovor	11
MIRJANA ŽIVKOVIĆ Društveni aspekt izvođenja muzike Josipa Slavenskog	13
MAŠA HRUSTEK-SOBOČAN Josip Štolcer Slavenski – čakovečki skladateljski genij s beogradskom adresom i svjetskim glasom	22
DANIJELA Š. BEARD Ozvučavanje zenitizma: modernost, Balkan i Slavenski <i>(prev. Ivana Medić)</i>	50
MILENA MEDIĆ „To ti je tajna moje muzike:“ konfiguracije prostora i vremena u muzici Josipa Slavenskog	64
IVAN MOODY Slavenski, zenitizam i Evropa <i>(prev. Ivana Medić)</i>	84
NEBOJŠA TODOROVIĆ Josip Slavenski u kontekstu srpske i hrvatske muzike između dva svetska rata	95
MILOŠ BRALOVIĆ Gudački kvarteti Josipa Slavenskog: elementi modernizma	105
ANA KOTEVSKA Dis/continuum: Slavenski na kraju XX i početkom XXI veka	124
JIM SAMSON Srbo-Hrvat: Ko poseduje Slavenskog? <i>Iz knjige <i>Muzika na Balkanu</i> (prev. Ivana Medić)</i>	136
IVANA MEDIĆ Problemi interpretacije klavirskog stvaralaštva Josipa Slavenskog. Iskustva iz izvođačke prakse	144

BELEŠKA O AUTORIMA

Mirjana Živković (1935–), kompozitorica, penzionisana u zvanju redovnog profesora teorijskih predmeta na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti. Autorka velikog broja udžbenika i teorijskih radova. Duži niz godina bila je glavna urednica stručnog časopisa *Muzička teorija i analiza*. Od 1983. do 1990. godine radila je na projektu redakcije i štampanja *Sabranih dela Josipa Štolcera Slavenskog*.

Jim Samson (1947–), muzikolog, profesor emeritus na Departmanu za muziku koledža Royal Holloway Univerziteta u Londonu. Objavio je osam monografija i uredio devet publikacija, uključujući *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Autor je prve opsežne monografije na engleskom jeziku posvećene muzici našeg podneblja, *Music in the Balkans* (Leiden/Boston: Brill, 2013).

Ana Kotevska (1947–), predsednica Muzikološkog društva Srbije. Magistrirala je estetiku muzike na Univerzitetu Sorbona u Parizu. Dugogodišnja urednica u Kulturnoj redakciji Trećeg programa i muzička urednica Drugog programa Radio Beograda. Bila je direktorka SOKOJ-MIC-a i Legata *Slavenski*. Objavila je dve knjige i veliki broj članaka, kritika i prikaza.

Nebojša Todorović (1957–), muzikolog i muzički teoretičar, redovni profesor Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu. Diplomirao je u Zagrebu, magistrirao u Prištini, a doktorirao u Bijeljini. Objavio je dve monografije (jednu u saradnji sa Sonjom Marinković) i veliki broj naučnih radova.

Ivan Moody (1964–), kompozitor, muzikolog, dirigent i pravoslavni sveštenik. Muziku je studirao i doktorirao u Ujedinjenom Kraljevstvu, a pravoslavnu teologiju u Finskoj. Živi u Portugaliji, gde je saradnik CESEM-a pri Novom univerzitetu u Lisabonu. Objavio je dve knjige i uredio nekoliko zbornika. Njegove kompozicije izvođene su širom sveta.

Milena Medić (1971–), muzikološkinja i muzička teoretičarka, docentkinja na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Objavila je monografiju *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu* i brojne radove iz oblasti renesansne italijanske muzike, opere i savremene srpske muzike. Jedan je od urednika tematskog zbornika *Histories and Narratives on Music Analysis* (Cambridge Scholars Publishing, 2013).

Ivana Medić (1975–), naučna saradnica Muzikološkog instituta SANU. Doktorirala je na Univerzitetu u Mančesteru. Objavila je tri monografije i uredila nekoliko zbornika. Rukovodi glavnim projektom Muzikološkog instituta SANU i međunarodnim projektom *Kvantna muzika*. Koordinatorica Studijske grupe REEM/BASEES i saradnica Centra za rusku muziku, Goldsmiths, Univerzitet u Londonu. Glavna i odgovorna urednica časopisa *Muzikologija*.

Maša Hrustek-Sobočan (1978–), diplomirana istoričarka (povijesničarka) umetnosti i slavistkinja, profesorka ruskog jezika i književnosti. Zaposlena je kao viša kustoskinja i upravnica Memorijalne zbirke Slavenski u Muzeju Međimurja Čakovec, Republika Hrvatska.

Danijela Š. Beard, (1979–), muzikološkinja i slavistkinja; predaje muziku na Univerzitetu u Kardifu, Vels. Radila je na Univerzitetu u Notingemu, a njen postdoktorski projekat podržao je Institute of Music Research (Rojal Holovej, Univerzitet u Londonu). Koordinatorica je Studijske grupe REEM/BASEES i internacionalna urednica za recenzije pri časopisu *Muzikološki zbornik*. Urednica zbornika *Made in Yugoslavia* (Routledge, 2018) sa Ljerkom Rasmussen.

Miloš Bralović (1991–), muzikolog, MA, student doktorskih studija na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Objavio više naučnih radova. Autor programskih tekstova i bloga Beogradske filharmonije. Primarna oblast istraživanja je modernizam, u svim njegovim pojavnostima.

PREDGOVOR

Tematski zbornik koji je pred vama objavljujemo u sklopu obeležavanja jubileja – 120. godišnjice rođenja kompozitora Josipa (Štolcera) Slavenskog. Na dan kompozitorovog rođendana, 11. maja 2016. godine, Muzikološki institut SANU, u saradnji sa Muzikološkim društvom Srbije, organizovao je okrugli sto u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti, na kojem su učestvovati eminentni muzikolozi, kompozitori i teoretičari raznih generacija, iz Srbije i Ujedinjenog Kraljevstva. Istog dana održana je promocija notnog izdanja *Horske kompozicije Josipa Slavenskog I* u redakciji Mirjane Živković (Muzikološko društvo Srbije, 2016), a Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević, sa gostima, priredila je koncert kamernе muzike Josipa Slavenskog u Svečanoj sali Doma vojske Srbije. Tom prilikom izvedene su sledeće kompozicije: Sonata za klavir, Sonata za violinu i klavir, sedam komada iz zbirke *Igre i pesme sa Balkana*, prvi i četvrti stav iz *Jugoslavenske svite* za klavir i tri pesme za sopran i klavir (*Tri tičice, Mesec i Ljubavna pesma*).

Pošto sam u organizaciji ovih događaja učestvovala u trostrukom svojstvu – kao naučna saradnica Muzikološkog instituta SANU, članica Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije i članica Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević – pripala mi je čast da osmislim i priredim zbornik radova posvećen jubileju Josipa Slavenskog. Cilj ove publikacije jeste da se domaćoj i međunarodnoj javnosti predstavе rezultati najnovijih istraživanja u vezi sa životnim okolnostima i različitim oblastima stvaralaštva Josipa Slavenskog (uključujući horsku, kamernu i klavirsku muziku), kao i delovanjem Slavenskog u kontekstu jugoslovenskog muzičkog života u prvoj polovini XX veka.

Dugujem veliku zahvalnost autorkama i autorima iz Srbije, Hrvatske, Portugalije i Ujedinjenog Kraljevstva, koji su se odazvali pozivu da prilože radove za ovaj zbornik: Mirjani Živković, Ani Kotevskoj, Maši Hrustek-Sobočan, Mileni Medić, Danijeli Š. Beard, Nebojši Todoroviću, Ivanu Mudiju (Ivan Moody) i Milošu Braloviću. Takođe, zahvaljujem se izdavačkoj kući Brill na dozvoli da objavimo prevod odabranih odlomaka iz knjige Džima Semsona (Jim Samson) *Muzika na Balkanu (Music in the Balkans, 2013)*.

Značajan doprinos objavlivanju ovog zbornika dali su recenzenti: akademik Dimitrije Stefanović, Melita Milin i Marija Masnikosa. Zahvalna sam kolegincama Biljani Milanović i Katarini Tomašević iz Muzikološkog instituta SANU, kao i Hristini Medić (Clio) i Zdravku Blažekoviću (RILM, New York), na

konstruktivnim predlozima i nesebičnoj pomoći u različitim fazama pripreme ovog zbornika. Pored toga, zahvaljujem se članovima Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije na ukazanom poverenju, kao i svim kolegicama i kolegama koji su učestvovali u programima proslave jubileja Josipa Slavenskog, a posebno Jeleni Janković-Beguš, Mariji Brajković, Slavici Krstić-Rajevac i Radoslavu Spasiću.

Organizovanje proslave jubileja Slavenskog i objavljivanje ovog tematskog zbornika ne bi bilo moguće bez finansijske podrške koju su nam pružili Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, SOKOJ – Organizacija muzičkih autora Srbije i Grad Beograd – Sekretarijat za kulturu.

Svi notni primeri u knjizi preuzeti su iz edicije *Sabrana djela Josipa Štolcera Slavenskog*, koju su, od početka osamdesetih godina XX veka do raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, pripremali i objavljivali Udruženje kompozitora Srbije i Društvo skladatelja Hrvatske.

Ovu knjigu posvećujem mojoj profesorki klavira Milanki Mišević, koja mi je otkrila nepregledno bogatstvo klavirske muzike Josipa Slavenskog.

U Beogradu, oktobra 2017. godine
dr Ivana Medić, urednica

Mirjana Živković¹
**DRUŠTVENI ASPEKT IZVOĐENJA MUZIKE JOSIPA
SLAVENSKOG**

Moj lični doživljaj muzike Josipa Slavenskog potiče iz vremena kada sam bila učenica Srednje muzičke škole pri Muzičkoj akademiji u Beogradu. Godine 1956, posle smrti Josipa Slavenskog, škola je ponela njegovo ime, a datum njegovog rođenja, 11. maj, proglašen je za Dan škole. Sledeće, 1957. godine, koncertom učenika i nastavnika svečano je obeležen ovaj datum. Sećam se da sam te školske godine, na časovima istorije muzike, prvi put čula *Simfoniju Orijenta*, a tokom priprema za koncert, kao i na samom koncertu, klavirske i kamerne kompozicije Slavenskog, koje su me snažno impresionirale; ova muzika bila je drugačija od svega što sam do tada slušala. Bila sam iznenađena njenim zvučnim bogatstvom, posebno na polju harmonije. Već tada sam se zainteresovala za odgonetanje njene „tajne,“ čega sam se poduhvatila mnogo godina kasnije. Posebno mi je imponovala činjenica da Slavenski nije bio ni Nemač ni Francuz, već naš Beograđanin, koga sam pamtila kao osobu razbarušene svetle kose, koju sam susretala u hodnicima škole² i vidala na koncertima.

Kasnije, kada sam radila kao profesorka teorijskih predmeta u muzičkoj školi *Slavenski* (1964–1975), dela Josipa Slavenskog često su se nalazila na repertoaru učenika i školskih ansambala. Notna izdanja, svojevremeno štampana od strane nemačkog izdavača *Schott*,³ vremenom su se iscrpla, i pored toga što je Udruženje kompozitora Srbije nešto od toga umnožilo. Veći broj dela nije ni bio štampan, tako da se do notnih materijala teže dolazilo, pa se i broj

¹ mirjanazivk@gmail.com

² Muzička akademija i Srednja muzička škola radile su u istoj zgradi.

³ Izdavačka kuća B. Schott's Söhne, Mainz (danas: Schott Music) od 1926. do 1932. štampala je 12 instrumentalnih dela i 21 hor Josipa Slavenskog. Ugovor je potpisan za vreme studijskog boravka Josipa Slavenskog u Parizu, 1926. godine. Pored toga, u tadašnjoj Jugoslaviji je povremeno štampan (litografisan) manji broj dela, uglavnom horskih ostvarenja.

izvođenja muzike Slavenskog proredio, kako u školama, tako i na koncertnim podijumima

Podsetimo se, u najkraćim crtama, osnovnih podataka iz biografije kompozitora. Najcenjeniji jugoslovenski kompozitor na internacionalnoj muzičkoj sceni između dva svetska rata, rođen je kao Josip Štolcer u međimurskom gradiću Čakovcu 1896. godine, tada još pod Austrougarskom. Tu je izučio pekarski zanat kod svog oca Josipa Štolcera i završio osnovnu i građansku školu⁴ – na mađarskom jeziku (maternji jezik nikada nije učio u školi). Već tada se kod mladog Josipa rađa bunt protiv mađarizacije hrvatskog stanovništva. Rano uočene izuzetne muzičke sposobnosti omogućile su mu, posle prvih pouka dobijenih u Varaždinu, gde je radio kao pekarski pomoćnik, odlazak na muzičke studije u Budimpeštu (1913–1916). Tu se upoznao sa Bartokovim (Béla Bartók) i Kodaljevim (Zoltán Kodály) radom na sakupljanju i proučavanju narodnih melodija. Studije je prekinuo usled izbivanja Prvog svetskog rata, da bi ih nastavio 1920. godine i, uprkos velikim materijalnim teškoćama, uspešno završio u Pragu, 1923. godine.

U međuvremenu, stvorena je zajednička država, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Kao student praškog Konzervatorijuma, Josip Štolcer je oduševljeno prihvatio panslavističke ideje i počeo da se potpisuje kao Štolcer-Slavenski – „Nisam hteo da misle da sam Nemač.“⁵ Kasnije (1932) prezime Slavenski ozvaničio je i kao građansko. Bio je oduševljen osnivanjem zajedničke države južnoslovenskih naroda, te je u brojne naslove svojih kompozicija iz praškog perioda, a i kasnije, ugrađivao jugoslovensko ime.⁶

Po povratku sa praških studija, Slavenski je postavljen za nastavnika u zagrebačkom Glazbenom zavodu. Njegova rana dela se izvode i skreću pažnju na talentovanog autora. Ipak, 1924. godine, nakon što je njegov Prvi gudački kvartet doživeo izuzetan uspeh na festivalu savremene muzike u nemačkom gradu Donauešingenu, Slavenski prelazi u Beograd. „Zašto je Slavenski posle

⁴ Građanske škole u Austrougarskoj monarhiji su spremale mlade ljude za rad u privredi, trgovini, zanatstvu itd. (*Prim. ur.*)

⁵ M. Slavenski 2006: 57.

⁶ U ova dela spadaju: klavirske svite *Iz Jugoslavije* (1916–1923) i *Jugoslavenska svita* (1921); drugi stav Prvog gudačkog kvarteta (1923) zove se *Danse Yougoslave*. Nešto kasnije piše *Jugoslavensku pesmu i igru* za violinu i klavir (1925), da bi se nakon Drugog svetskog rata vratio sličnim naslovima: izdvajaju se kantata *Borba za Jugoslaviju* (poznatija pod naslovom *Simfonijski epos*, 1945) i *U planinama Jugoslavije* (1947).

godinu dana napustio Zagreb, nije nikada do kraja razjašnjeno“ – piše Milana Slavenski u svojoj knjizi *Josip*,⁷ i dodaje:

On sam, kada bi o tome bilo reči, odmahivao bi rukom, „ko to da pamti“ i, oturajući od sebe neke stare zaboravljene gorčine, svojstvenim humorom: „Oterali me Pemci“⁸ – uproščavao je šaljivo, dobrodušno, aludirajući pritom na uticajne starije kolege iz Glazbenog zavoda, kojima njegovo bavljenje na Akademiji (Glazbenom zavodu) nije, izgleda, bilo po volji, njegov pedagoški postupak – a možda i šta drugo? – nije bio po njihovoj meri.⁹

Očigledno je da se mladi kompozitor po svom temperamentu, stvaralačkim težnjama i društvenom statusu, teško uklapao u akademsku sredinu u kojoj se našao, a i stalno zaposlenje mu nije bilo zagarantovano. Poziv iz Beograda prihvatio je bez dvoumljenja.

Susret Josipa Slavenskog sa Beogradom, prestonicom novoformirane države, privlačnom za mnoge strance, koji su svoj rad ugrađivali u kulturni razvoj te sredine, njegova supruga opisuje sledećim rečima, istovremeno slikajući Beograd s početka tridesetih godina prošlog veka:

Došavši u balkanski bučan i šarolik grad, sa još vidnim, živopisnim ostacima Istoka – neposredan susret sa novim, novootkrivenim, nastojašćim, nepatvorenim i punim boje balkanskim folklorom – nesputani svojstveni dinamizam, razgalamljeno slobodarstvo, nepoštovanje ikakve vlasti i autoriteta, u isto vreme patrijarhalna razneženost, sve ga to, emotivnog i vruće krvi, netrpeljivog za svako sputavanje – neodoljivo privlači.¹⁰

Došavši u Beograd, Slavenski dobija stipendiju za Pariz, gde provodi deo školske 1925/6. godine, potpisuje ugovor sa izdavačkom kućom *Schott* iz Majnca, a po povratku u Beograd zasniva brak (1927). Tada počinje najplodniji period njegovog stvaralaštva, uprkos tome što je godinama bio zaposlen u dve

⁷ M. Slavenski 2006.

⁸ Pemci – Česi u kajkavskom dijalektu, ovde upotrebljeno u prenosnom smislu.

⁹ M. Slavenski 2006: 59.

¹⁰ Ibid.: 65.

škole istovremeno.¹¹ Zbog nedostatka vremena za stvaranje mnogo puta je pisao Ministarstvu prosvete, ali tek 1937. dobija zaposlenje u Muzičkoj školi pri Muzičkoj akademiji (koja danas nosi njegovo ime), da bi 1945. godine postao profesor Muzičke akademije; na tom položaju ostaje do kraja svog, prilično kratkog, životnog veka. Preminuo je sa 59 godina, 30. novembra 1955. godine.

Uspesi kompozicija Josipa Slavenskog u inostranstvu nisu uvek nailazili na odgovarajući prijem u Beogradu. Njegov muzički avangardizam bio je stran beogradskoj koncertnoj publici, što se može dovesti u vezu sa stepenom muzičkog razvoja ove sredine u prvoj polovini XX veka, a posebno sa njenom nespremnošću da prihvati nov odnos prema muzičkom folkloru, drugačiji od onog koji je bio tek uspostavljen u srpskoj muzičkoj kulturi. Narodne melodije, ugrađene u dela Slavenskog, dobijaju okruženje koje iznenađuje primenom kompozicionih tehnika koje su se u to vreme pojavile u evropskoj umetničkoj muzici (npr. bitonalnost, slobodan tretman disonanci u „bezobzirnoj“ polifoniji i drugo). I u zagrebačkoj sredini se nerado gledalo na njegovu veliku zainteresovanost za folklor, posebno širokog balkanskog i, još daljeg, istočnog područja, a možda i na njegovu životnu filozofiju, po kojoj su svi ljudi, bez obzira na poreklo, veru ili naciju, bili jednako poštovani. Uz to, u Beogradu je bio „došljak,“ kao i njegov nešto stariji kolega, kompozitor i violinista Petar Stojanović,¹² koji je, kao muzičar evropske reputacije, 1925. godine iz Beča stigao u Beograd. Stojanovićev obiman kompozitorski opus, obeležen izražajnim sredstvima poznog romantizma, takođe nije doživeo očekivani prijem u Srbiji.

Uspom Josipa Slavenskog, čija dela izdaje izdavačka kuća *Schott* iz Majnca, obeležava niz značajnih izvođenja u Beogradu, Berlinu, Ljubljani, Bratislavi, Baden-Badenu, Veneciji... Simfonijsku svitu *Balkanofonija*, posle prvog izvođenja u Beogradu 1928, već sledeće godine Erih Klajber (Erich Kleiber) diriguje u Berlinu i ovo delo, potom, obilazi svet. Posle beogradske premijere 1934. godine, *Religiofonija (Simfonija Orijenta)* doživljava reprize u Ljubljani (1936) i Bratislavi (1937). *Muzika za orkestar* izvedena je 1936. u Baden-Badenu; *Četiri balkanske igre* 1938. u Beogradu; *Muzika za kamerni orkestar* iste godine u Veneciji. Njegova kamerna muzika izvodi se i u Zagrebu (Zagrebački gudački kvartet, Zlatko Baloković) i u brojnim muzičkim centrima u inostranstvu.

¹¹ U Drugoj muškoj gimnaziji i Muzičkoj školi (današnja Muzička škola *Mokranjac*), 1924–1937.

¹² Petar Stojanović (Budimpešta 1877 – Beograd 1957), kompozitor i violinista.

Odjeci u kritici su i pozitivni i negativni. U ovom momentu nemamo prostora za osvrt na ove različito intonirane kritičke napise,¹³ ali vredno je spomenuti da je *Religiofonija* na beogradskoj premijeri 1934. godine doživela ovacije, a u kritici napade na ideološkoj bazi, posebno zbog završnog stava, koji je Slavenski tada nazvao „Pesma životu“ (a ne „Pesma radu,“ kako je prvobitno zapisao). I *Schott* odustaje od štampanja ove partiture; izdavači na sledeći način objašnjavaju svoju odluku:

Delo sadrži sve odlike Vaše velike umetnosti. Nažalost, nemoguće je u današnje vreme preuzeti rizik jednog takvog poduhvata. Uz to, ne sme se smetnuti s uma da bi, pri trenutnom nacionalističkom raspoloženju koje je ovladalo nemačkom muzikom, teško išlo s muzikom tako internacionalnog karaktera. Drugi deo, koji se bavi jevrejskom muzikom, a koji spada u najlepše delove Vaše partiture, morao bi i tako otpasti...¹⁴

I u Jugoslaviji se dela Slavenskog sve manje izvode. Drugi svetski rat, pa zatim obnova zemlje i promena društvenog sistema, marginalizuju svest o značaju umetnosti koja nije u službi dnevno-političkih potreba. Slavenski, kao i drugi naši kompozitori, piše masovne pesme, a do ranijih izdanja edicije *Schott* se sve teže dolazi. Ipak se njegov uticaj oseća: on je profesor Muzičke škole, a zatim profesor Muzičke akademije u Beogradu, te kao pedagog podstiče i usmerava stvaralačke težnje svojih učenika – Ljubice Marić i drugih.¹⁵ Godine 1954. *Religiofonija* – sada kao *Simfonija Orijenta* – doživljava opšte priznanje, što potvrđuje engleska firma DECCA snimanjem dela na LP ploču. Teško je poverovati da u isto vreme, prilikom posete rodnom gradu, kompozitor otkriva da u Čakovcu nisu ni čuli za njega.¹⁶ Štaviše, kao da se ni danas tamo o njemu ne zna tako mnogo. Godine 2015, kada je, povodom 60-godišnjice smrti Josipa Slavenskog, grupa uglednih građana iz Čakovca posetila Legat Slavenski u

¹³ O recepciji stvaralaštva Josipa Slavenskog videti detaljnije u: Pejović 1981: 51–58.

¹⁴ Iz pisma datiranog 6. novembra 1934. kojim edicija *Schott* odgovara Slavenskom na poslatu partituru *Religiofonije*. Sačuvano u rukopisnoj zaostavštini kompozitora, u vlasništvu njegovih naslednika.

¹⁵ Časove kompozicije kod Slavenskog pohađali su, osim Ljubice Marić, još i Ladislav Grinbauer-Grinski, Ludmila Frajt, Nikola Petin, Božidar Trudić, Vitomir Trifunović, Milan Ristić i Rudolf Bruči.

¹⁶ M. Slavenski 2006.

Beogradu, bila sam iznenađena pitanjem zbog čega je i kada Josip promenio svoje prezime!

Krajem XX veka stvaralaštvo Slavenskog doživljava revitalizaciju. Dve republike tadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Srbija i Hrvatska – finansiraju obiman projekat redakcije i štampanja edicije *Sabrana djela Josipa Štolcera Slavenskog*. Ovaj značajan izdavački poduhvat preuzimaju Udruženje kompozitora Srbije i Društvo skladatelja Hrvatske preko zajedničke Redakcije, s kojom saraduje veći broj stručnjaka iz obe republike (između ostalih i autorka ovog teksta).

Probuđena svest o vrednosti opusa Slavenskog, uoči raspada zajedničke države, nije proizašla samo iz želje da se ova dela putem štampanja učine dostupnim najširem krugu konzumenata, već je bila povezana i sa političkim trenutkom. Nije teško uspostaviti paralelu sa pozicijom stvaralaštva Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1915), u vreme kada se, krajem XIX i početkom XX veka, Srbija zalagala za ujedinjenje južnoslovenskih naroda. U knjizi o inostranim turnejama Beogradskog pevačkog društva sa svojim dirigentom Stevanom Mokranjcem, muzikološkinja Biljana Milanović zaključuje da su ove turneje predstavljale vid kulturne diplomatije, „pokušaj da se putem kulture zategnuti odnosi neutralizuju i poprave.“¹⁷

Poduhvat izdavanja *Sabranih djela Josipa Štolcera Slavenskog* u zajedničkoj ediciji Udruženja kompozitora Srbije i Društva skladatelja Hrvatske odvijao se u periodu od 1983. do 1990. godine. Od ambiciozno planiranih četrdesetak svezaka, objavljeno je samo 16: Klavirska dela I i II, *Slavenska sonata* za violinu i klavir, Kompozicije za violinu i klavir II, Kompozicije za violinu i orgulje, Gudački kvarteti 1, 2 i 3, *Pjesme moje majke*, Kvintet *Sa sela*, *Duvački kvintet*, *Muzika za kamerni orkestar*, *Muzika za orkestar*, *Haos* za orgulje i simfonijski orkestar, *Balkanske igre* i *Balkanofonija*. Pokušaj da se u poslednjim decenijama XX veka muzika Josipa Slavenskog stavi u službu jačanja već poljuljanog jugoslovenstva nije mogao da doprinese očuvanju Jugoslavije. Ipak, u Srbiji se njegova dela od tada češće sreću na repertoarima izvođača. Posebno treba spomenuti da je Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević 1999. godine, u studiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, snimila celokupnu

¹⁷ Milanović 2014.

klavirsku muziku Josipa Slavenskog.¹⁸ U Hrvatskoj, gde je Slavenski bio zaboravljen, priznaje se da je marginalizovan, ali je nazvan „autsajderom,“ zato što se „našao izvan srednje i samim tim i glavne struje glazbe svoga doba i podneblja.“¹⁹ Ovde bi vredelo citirati reči nemačkog muzikologa Venera Lindena (Werner Linden), koji primećuje:

Da je Slavenski u Njemačkoj svojedobno bio ozbiljnije shvaćen, mogao je možda u posleratnom Darmstadtu pionirskog razdoblja predstavljati alternativu serijalnom mahnitanju.²⁰

Četrdeset godina mlađi od svog velikog prethodnika Stevana Mokranjca, Slavenski pripada drugoj generaciji naših stvaralaca XX veka. Vreme u kojem se školovao obeležava period stilskog pluralizma u evropskoj muzici. Početkom XX veka susreću se pozni romantizam, impresionizam, ekspresionizam i neo-stilovi (neobarok, neoklasika, neoromantizam), kao i nove kompozicione tehnike – bitonalnost, politonalnost, atonalnost, dodekafonija, serijalnost, traganja za novim izvorima zvuka... Slavenski na sve to nije imun, a nove tehnike utiču i na novi prilaz muzičkom folkloru, što se u našoj muzikološkoj literaturi karakteriše kao *folklorni ekspresionizam*.²¹ Kroz njegove partiture provejava čak izvestan muzički naturalizam, uporedo sa zvučnom ekstatičnošću i stranicama punim neskrivene emocionalnosti.

Kakva je pozicija stvaralaštva Josipa Slavenskog danas, 60 godina posle njegove smrti i 120 godina od rođenja? Rođen u Hrvatskoj (u okviru Austrougarske monarhije), a građanin Beograda, pravoslavac od 1944. godine,²²

¹⁸ Dvostruki CD *Klavirska muzika Josipa Slavenskog* I i II, ur. Ivana Janković [Medić], Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević, 1999. Izdavači ovog dvostrukog CD-a trebalo je da budu Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Muzički informativni centar SOKOJ-a i Udruženje kompozitora Srbije; međutim, usled bombardovanja Savezne Republike Jugoslavije u proleće 1999. godine, ovo nije realizovano. Videti tekstove Ane Kotevske i Ivane Medić u ovoj knjizi [*prim. ur.*]. Takođe videti: Živković 2014: 143–146.

¹⁹ Sedak 1984: 10.

²⁰ Linden 1986: 10.

²¹ Grujić 1983.

²² Dosije Josipa Slavenskog, Arhiv Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

a po opredeljenju Jugosloven, posthumno se našao na „klackalici“ između dve svoje domovine. I Srbiji i Hrvatskoj stalo je do toga da u svoju kulturnu istoriju upišu ime velikog kompozitora. Njegova muzika ostavila je mnogo više traga u Srbiji negoli u Hrvatskoj, iako se u njoj, kao „zlatna nit,“ stalno provlače međimurske melodije.

Ipak, treba imati na umu da je Slavenski doživljavao folklor kao deo univerzuma – koji ga je posebno privlačio, zajedno sa svim fizičkim i akustičkim zakonitostima prirode – i da njegovo stvaralaštvo nadilazi uske okvire bilo koje ograničene teritorije.

CITIRANA LITERATURA

- Grujić [Vlajnić], Sanja (1983) *Orkestarska dela Josipa Slavenskog*, diplomski rad (rukopis). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Linden, Werner (1986) „Slavenski u Njemačkoj.“ *Međimurje – Časopis za društvena pitanja i kulturu* 9.
- Milanović, Biljana (2014) „Uvodna razmatranja – Inostrano muzičko predstavljanje Mokranjca i Beogradskog pevačkog društva kao vid kulturne diplomatije.“ Biljana Milanović (ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac – Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom*. Beograd: Muzikološki institut SANU i Muzikološko društvo Srbije, 13–45.
- Pejović, Roksanda (1981) „Prilog monografiji Josipa Slavenskog – mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920–1941. godine.“ *Zvuk* 3: 51–58.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza*. Knjiga I. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.), Beograd: Muzička škola *Slavenski* i SOKOJ-MIC.
- Živković, Mirjana (2014) „Pesnik Balkana u Beogradu i Zagrebu.“ *Interakcija muzike i vremena*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Univerzitet umetnosti, 143–146.

Grada i izvori

Dosije Josipa Slavenskog. Arhiv Fakulteta muzičke umetnosti (Muzičke akademije) u Beogradu.

Rukopisna zaostavština kompozitora, u vlasništvu njegovih naslednika.

Notna izdanja

Sabrana djela Josipa Štolcera Slavenskog (1983–1990) Beograd/Zagreb, Udruženje kompozitora Srbije/Društvo skladatelja Hrvatske.

Diskografska izdanja

Klavirska muzika Josipa Slavenskog, Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević (dvostruki CD). Ivana Janković [Medić] (ur.) Samostalno izdanje Radionice za klavirsku muziku (planirani izdavači Udruženje kompozitora Srbije, SOKOJ-MIC i Fakultet muzičke umetnosti). Beograd, 1999.

Maša Hrustek-Sobočan¹

JOSIP ŠTOLCER SLAVENSKI – ČAKOVEČKI SKLADATELJSKI GENIJ S BEOGRADSKOM ADRESOM I SVJETSKIM GLASOM

I. UVOD

1. O skladatelju

Skladatelj Josip Štolcer Slavenski (Čakovec, 1896. – Beograd, 1955) živio je i stvarao u turbulentnim političkim vremenima, periodu čestih izmjena vladajućih režima, obilježenom okvirom dvaju svjetskih ratova. Rođen za vrijeme Austrougarske monarhije u gradiću Čakovcu, na krajnjem sjeveru hrvatske države, unutar prisilno pomađarene pokrajine Međimurje, svoje je stvaralaštvo započeo u žarištu pojave modernih vremena na umjetničkoj sceni. Ovaj mladić kozmopolitskog nonšalantnog izgleda, budimpeštanski i praški đak, neopterećen teritorijalnim i mentalnim granicama, ubrzo je talentom prerastao okvire domaćeg teritorija, te briljirao pobjedom kao mlada nada na njemačkom festivalu u Donaueschingenu 1924. godine. U ovom prvom stvaralačkom periodu inspiriran je folklorom, osobito tradicionalnim i pučkim pjesmama svog Međimurja.

Nakon školovanja predaje neko vrijeme na zagrebačkoj Kraljevskoj muzičkoj akademiji; no, ubrzo seli u, tada slobodoumniji, Beograd, gdje njegovo stvaralaštvo dostiže zrelost i gdje će provesti ostatak života. To vrijeme predstavlja njegovo zrelo i stvaralački najplodnije razdoblje, u kojemu pronalazi svoj specifičan i originalni avangardni izričaj, koji nastaje kao neobičan spoj inspiriran balkanskim melosom i napjevima slavenskih zemalja, te postulatima moderne glazbe. Tada nastaju njegove najbolje skladbe. Za vrijeme i u periodu nakon Drugog svjetskog rata, koje se poklapa s njegovim trećim stvaralačkim periodom, postao je državni kompozitor programskih skladbi, koje veličaju postulate nove, komunističke, federativne Jugoslavije, kao i lik vođe naroda,

¹ masa.hrustek.sobocan@mmc.hr

druga Tita. No, nakon nekog vremena u potpunosti se ograđuje od ovakvog programatskog skladanja. Osobit trag ostavio je u skladanju glazbe za tada novi medij, film, te u eksperimentiranju s elektronskom glazbom u tridesetim godinama XX stoljeća, čak četiri desetljeća prije nego što će se ona popularizirati u modernom glazbenom izričaju.



Slika 1. Josip Štolcer Slavenski, Im. br. MMC 6313

O životu i radu Josipa Štolcera Slavenskog do sada je dovoljno istraženo i napisano; njegovom biografijom i radom najviše se bavila muzikologinja dr Eva Sedak, dok o intimnijim obiteljskim trenucima saznajemo mnogo iz biografije Slavenskog, jednostavno naslovljene *Josip*, nastale na osnovu sjećanja njegove udovice Milane. U Čakovcu su održani i okrugli stolovi o Josipu

Slavenskom 11. svibnja 1983, 9. svibnja 1996. i 16. svibnja 2013, te *Naučni skup povodom 50 godina od kompozitorove smrti* u Beogradu 2006. godine. Iza njih su ostale publikacije s objavljenim priložima s opsežnih istraživanja na temu njegovog lika i djela.

U Muzeju Međimurja Čakovec 2015. godine, povodom 120. godišnjice skladateljevog rođenja, postavila sam tematsku i dokumentarnu izložbu pod nazivom *Vrag vas skeljlil Međimurci, idemo pljesat!* Izložba je nastala iz netom revidiranog i digitaliziranog fundusa Memorijalne zbirke Slavenski. Klasična izložba trodimenzionalnih predmeta popraćena je i virtualnom izložbom kreiranom za suvremenu i tehnološki zahtjevniju publiku, te je ona i dalje dostupna na uvid u sklopu internet stranica Muzeja Međimurja na linku: <<http://mmc.eindigo.net/slavenski/>> Početkom 2017. godine izložba je premještena u stalni postav Muzeja. Osim izložbe organizirana je i tribina s predavačima pod nazivom: *Josip Slavenski i čakovečki kulturni krug*.

Muzej Međimurja Čakovec ove godine obilježava 120. godišnjicu rođenja skladatelja Josipa Štolcera Slavenskog (Čakovec 1896. - Beograd 1955.) **izložbom o Slavenskom.**

U sklopu 43. Majskog muzičkog memorijala koji nosi skladateljevo ime: *Josip Štolcera Slavenski*, održat će se otvorenje izložbe pod nazivom: *Vrag vas skeljlil Međimurci, idemo pljesat!* Izložba je dokumentarna i prezentira predmete iz fundusa Memorijalne zbirke Slavenski koja se čuva u Muzeju. Autorica izložbe je viša kustosica, voditeljica memorijalne zbirke, Maša Hrustek Sobočan.

Otvorenje izložbe biti će na sam rođendan Slavenskog: 11. svibnja 2016. u 19 sati, u Izložbenom salonu Muzeja Međimurja. Nakon izložbe program se nastavlja u Centru za kulturu u Čakovcu koncertom dviju poznatih avangardnih skladbi Slavenskog: *Religiofonije i Chaos*, u izvedbi zbora i orkestra Muzičke akademije u Zagrebu.

Na Međunarodni dan muzeja, 18. svibnja 2016. Muzej organizira tribinu o Slavenskom pod nazivom: *Josip Slavenski i čakovečki kulturni krug*. Predavači na tribini su:

- Ladislav Varga, akademski glazbenik, ravnatelj Centra za kulturu Čakovec i predsjednik Majskog muzičkog memorijala *Josip Štolcera Slavenski* u Čakovcu;
- Tea Kulaš i Daniela Perković, studentice IV. godine Muzičke akademije u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju;
- mr. sc. Vladimir Kalšan, povjesničar, muzejski savjetnik, ravnatelj Muzeja Međimurja Čakovec;
- i Maša Hrustek Sobočan, povjesničarka umjetnosti, viša kustosica, voditeljica Memorijalne zbirke Slavenski u MMC i autorica izložbe *Vrag vas skeljlil, moj Međimurci, idemo pljesat!*.

Tribina će se održati u Muzejsko-informativnom centru s početkom u 11 sati.

Izložba u Muzeju ostaje otvorena do 15. srpnja 2016. godine.

MMC

Slika 2. Reklamni letak za izložbu i tribinu povodom 120. godišnjice rođenja Josipa Štolcera Slavenskog u Muzeju Međimurja Čakovec



Slika 3. Pozivnica za izložbu i tribinu povodom 120-godišnjice rođenja Josipa Štolcera Slavenskog u Muzeju Međimurja Čakovec

2. O izložbi

2016. godine Muzej Međimurja Čakovec proslavio je 120. godišnjicu rođenja jednog od najpoznatijih Međimuraca – skladatelja svjetskog glasa, rođenog Čakovčanca, Josipa Štolcera Slavenskog. Iako kozmopolitskog duha i aktivnog djelovanja na svjetskoj umjetničkoj pozornici, kamo ga je talent vinuo, nikad nije iz svog najčišćeg esencijalnog bića i duha izbacio dječaka-sanjara iz međimurske ravnice; a međimurske napjeve, koje mu je pjevušila majka, gajio je u svom umjetničkom srcu poput žive jezgre i srcu ugodne tople žeravice iz koje je crpio vlastiti unikatni stil. Isto svjedoči njegova žena Milana Slavenski, autorica biografske knjige: „Josip je uvek imao neko skriveno nežno sećanje za mamiku, detinjstvo, Međimurje.“² Osim stvaralačkom radu, zdušno se posvetio i radu s ljudima, pa se, uz pedagoški rad s učenicima i studentima, puno zalagao u djelovanju unutar *Hrvatskog prosvjetnog društva Međimuraca* u Beogradu u predratnim tridesetim godinama dvadesetog stoljeća. Kako je zapisano u sjećanjima jedne od članica Društva, na plesnim probama u žaru im je znao

² M. Slavenski 2006: 13.

doviknuti: „Vrag vas skeljil, moji Međimurci, idemo pljesat!“³ s tipičnim donjomeđimurskim dijalektalnim izgovorom, koji pretvara glas „l“ u „lj“.⁴ Kroz međimurski govor, rad i druženje s Međimurcima, koji su dolazili u Beograd na privremeni rad, Josip je ostajao povezan sa svojim zavičajem, a zahvaljujući neumornoj predanosti inspirirao je neke od članova da se, i nakon povratka u rodnu grudu, nastave baviti očuvanjem narodnog plesa i pjesme unutar lokalnih seljačkih ogranaka. Upravo je ta neraskidiva veza s Međimurjem bila lajtmotiv ove izložbe koju je, njemu u čast, Muzej postavio u rodnom mu gradu Čakovcu; a ova simpatična, krajnje jednostavna i topla izjava, kojom se Slavenski poistovjećuje sa svojim narodom i njegovim nagonskim zahtjevom za plesom, uzeta je za ime izložbe.

U Muzeju Međimurja oformljena je 1965. godine *Memorijalna zbirka Slavenski*, unutar koje se čuvaju njegove originalne, kao i tiskane partiture, biblioteka i dio namještaja iz beogradskog doma Josipa Slavenskog. Memorijalna zbirka Slavenski ima status nacionalnog kulturnog dobra Republike Hrvatske, te nadilazi lokalne, pa čak i državne okvire po važnosti, s obzirom na to da je Slavenski skladatelj od srednjeeuropskog značaja. Muzej Međimurja Čakovec jedini je hrvatski muzej koji čuva i prezentira materijalnu ostavštinu ovog renomiranog skladatelja svjetskog glasa rođenog u Hrvatskoj. Sjećanje na njega živim se održava i u sklopu *Legata Josip Slavenski* u Beogradu, u Srbiji, gdje je proveo drugu polovicu svog života.

Osim Muzeja Međimurja, u očuvanju sjećanja na lik i djelo Slavenskog aktivno je uključena cijela zajednica grada Čakovca. U gradu djeluje renomirani zbor pod imenom *Josip Štolcer Slavenski*, čakovečka gimnazija nosi njegovo ime, a od 1974. godine na skladateljev rođendan, 11. svibnja, u Čakovcu se održava *Majski muzički memorijal*, koji ugošćuje mnoge poznate strane i domaće glazbene umjetnike, kao i laureate godišnje nagrade grada Čakovca koja nosi ime Štolcera Slavenskog. Uz koncerte, održavaju se razne tematske izložbe, okrugli stolovi i predavanja na godišnjoj razini. Lik i djelo Josipa Štolcera Slavenskog jedan je od čakovečkih prepoznatljivih brendova, baziran na izražajnoj umjetničkoj individui, koji osigurava dodanu artistsku vrijednost ovoj sredini.

³ Novak 1983: 71.

⁴ Alteritet glasa „l“ u „lj“ karakterističan je za hrvatsko područje donjeg Međimurja, a posebno za sela Donja Dubrava, Donji Vidovec, Kotoriba i Sveta Marija.



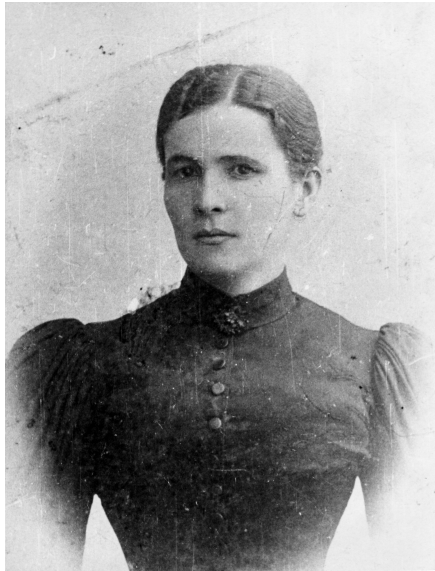
Slika 4. Hrvatsko prosvjetno društvo Medimuraca u Beogradu 1938. godine s Josipom Štolcerom Slavenskim u sredini, Inv. br. MMC 6314

II. JOSIPOV ŽIVOT I RAD

U ovom sam tekstu, iz mora informacija, pokušala stvoriti jasnu i integriranu sliku Josipa kao osobe i Josipa kao glazbenika, te naglasiti prekretno momente u životu i radu, koji su ga oblikovali u umjetničku osobnost.

1. Josipove note iz krušne peći

Josip je naslijedio glazbeni talent od talentiranog oca pekara, od kojega je primao prve poduke o notama i sviranju na citri (citra se nalazi u fundusu Muzeja Međimurja Čakovec). Od Majke, koju je obožavao i cijenio cijelog života, Majke, čije je ime uvijek pisao velikim slovom, Majke, koja se žrtvovala kako bi mu omogućila škole, poduke iz jezika i poticala ga u razvoju glazbenog talenta, naslijedio je ljubav prema međimurskim narodnim napjevima, koje je vječito pjevušila. Majka je prije udaje služila u bogatim građanskim čakovečkim obiteljima i dio tog modernog duha širih nazora prenosila na svoj dom i djecu. Nakon završene građanske škole, Josip je kod oca učio pekarski zanat. Noću je mijesio tijesto i pekao kruh, a danju je sam savladavao i učio glazbu, matematiku i fiziku. Ono što je danju naučio, noću bi ispekao: cis, dis, fis, na jednoj strani poredani molovi, na drugoj durovi. Te slasne i tople note ravno iz krušne peći čekale su četiri mlađe sestre, kao jestivu glazbenu poduku ujutro.



*Slika 5. Majka Julijana Štolcer, rođena Novak,
Inv. br. MMC 22 235*



*Slika 6. Otac Josip Štolcer,
Inv. br. MMC 22 236*



*Slika 7. Josip sa sestrama Linkom, Anom, Marijom i Julijom oko 1910. godine,
Inv. br. MMC 22 234*

2. Ivančica u zapučku

Kao maturant Čakovečke građanske škole 1910. godine sudjelovao je u zajedničkom đačkom tihom revoltu protiv mađarizacije Međimuraca, protiv ugnjetavanja i ugrožavanja slobode, te protiv plaćanja školarine. Sudionici tihe pobune raspoznavali su se po cvijetu ivančice zataknutom u zapučak. O teškoj socijalnoj nepravdi oko 1910. u Međimurju svjedoče riječi sestre Julije: „Krajnja segregacija je sprovedena u Međimurju. Djeca su bila strogo izdvajana: na jednoj strani sjedila su djeca bogatih trgovaca, izvoznika, činovnika, jednom riječju djeca čakovečkih Mađara, a na drugoj međimurska sirotinja.“⁵

Zavjera je otkrivena tek nakon što su podijeljene svjedodžbe, a sudionici su ostali obilježeni.



Slika 8. Josip s maturantima čakovečke Građanske škole s ivančicom u zapučku 1910. godine (izvor: M. Slavenski 2006)

⁵ M. Slavenski 2006: 28.

3. Odbijenica iz Varaždina otvara put u Budimpeštu

Mladenački bunt, u kojemu se vrlo rano očituje Josipov otklon od konformističkih kompromisa, djelomično je zaslužan i za odbijenicu za upis na višu glazbenu školu. U Varaždinu je sa 16 godina radio u pekari gospođe Kirhmajer. Tamo ga je, udubljenog u note, zatekao uvaženi varaždinski profesor glazbe Antun Stöhr, te mu odlučio davati besplatne privatne poduke iz teorije. Prvi učitelj klavira bio mu je Dragutin Simon, sudac, boem, glazbeno visokoobrazovan Varaždinac. Josip je poslao svoje prve kompozicije na Muzičku školu Hrvatskog glazbenog zavoda u Varaždinu, kako bi pristupio daljnjem glazbenom školovanju, a podnio je i molbu za Petrovićevu stipendiju. Na njegovo veliko razočaranje, kompozicije nisu smatrane dovoljno vrijednima za pristupanje u tako visoku glazbenu školu, a Petrovićevu stipendiju nije dobio jer nije bio rođeni Varaždinac. Josip je nakon ovakvog udara doživio potpuni slom i izgubio vjeru i ambiciju za daljnji život. Uskočila je njegova voljena *mamika* i zatražila pomoć kod jedne od svojih gospođa poslodavki, žene čakovečkog židovskog advokata Volaka. Gospođa Volak je napisala pismo svom zetu Gezi Nađu, profesoru budimpeštanske Muzičke akademije i priložila Josipove kompozicije. Odgovor je bio pun priznanja za mladog talentiranog glazbenog samouka, a Josip je, na osnovu svojih radova, primljen na Konzervatorij u Budimpešti bez suvišnih formalnosti, te je oslobođen školarine. Ono što domaći nisu prepoznali, te tako gotovo uništili mladu nadu u prvim nastojanjima, to su otvoreniji umovi europske metropole cijenili i poticali. Gospođa Volak je također među čakovečkim dobrostojećim obiteljima prikupila sredstva da mladi Štolcer otputuje u Budimpeštu i da može podmiriti prve neophodne troškove, te je kod svojih prijatelja u Pešti organizirala da u svom domu određenog dana primaju Josipa na objed.

4. Dr. Ivan Novak i dovršenje studija u Pragu

U Budimpeštu Josip stiže 1913. godine. Bio je odličan đak, hvaljen od profesora i voljen od kolega. Završio je prvu i drugu godinu, te prvi semestar treće godine, kada je 1916. sa svojih 20 godina mobiliziran u Prvi svjetski rat. Od svih profesora, na njega su najviše utjecali Zoltán Kodály i Béla Bartók, koji su u to vrijeme provodili terenska istraživanja na temu folkloru i borili se za očuvanje njegove čistoće i autentičnosti. Josip im je prepisivao bilješke s terena, kako bi dodatno zaradio, pa, inspiriran njihovim primjerom, u svom stvaralaštvu počinje upotrebljavati narodni melos. Nakon rata, 1. prosinca 1918.

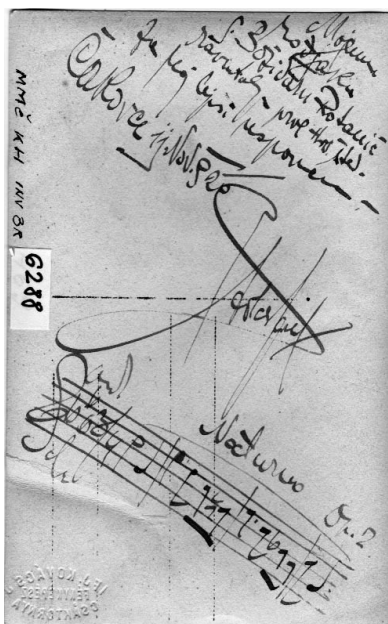
osnovana je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, koja isprva ne obuhvaća Međimurje. Zahvaljujući zalaganju rodoljuba, dr Ivana Novaka i nacionalno osviještenih Međimuraca, Međimurje je pripojeno matičnoj državi na Badnjak 1918. Poslije rata Josip se odbija opredijeliti za Mađarsku i tamo nastaviti školovanje. Radi sljedeće dvije godine s ocem u pekari. Družuje se s varaždinskim studentima, s kojima provodi slobodna popodnevna raspravljajući o umjetnosti i znanosti. Dr Ivan Novak tada radi u Zagrebu kao građanski povjerenik za Međimurje. Na osnovu Štolcerove molbe za financiranje daljnog školovanja, u siječnju 1920. godine dodjeljuje mu se jednokratna pomoć u iznosu od 6000 kruna, pomoću kojih Štolcer odlazi na završetak studija u Prag.⁶ Na praški Državni konzervatorij primljen je 16. studenog 1920. godine; Majstorsku školu završava kao redovni student u razredu profesora za kompoziciju Vitezslava Novaka. Novakov đak bio je i Krsto Odak. U Pragu u jednom trenutku stanuje sa slikarom Ivom Režekom. U to vrijeme u Pragu djeluje vrlo poticajna umjetnička i studentska klima. Na čelu glazbene avangarde tamo je Alois Hába, tvorac četvrttonske glazbe. Iako je s velikim zanimanjem pratio njegov eksperimentalni rad, Štolcer nije prigrlio Habin sustav u svojim kasnijim avangardnim traganjima, već je težio pronalasku vlastitog prirodnog tonskog sustava s 53 tona u oktavi.

5. Prvi uspjesi i prolazak kroz Zagreb

Početak dvadesetih godina XX stoljeća počinju se javno izvoditi Štolcerova djela. Prvi javni nastup Štolcer ima s *Nokturnom* 10. svibnja 1920. na Večeri jugoslavenskih skladatelja u Zagrebu. Popraćen je s oduševljenjem, kao i izvedba *Jugoslavenske svite* na solističkom koncertu u Zagrebu 8. siječnja 1922, te prva izvedba kompozicije *Voda zviru* u Pragu 22. svibnja 1922. Redaju se uspjesi, no najveće priznanje tek slijedi. Štolcerov je *Prvi gudački kvartet* izabran između 142 sonate i trija, 91 kvarteta i 47 djela većeg opsega za izvedbu na Festivalu komorne muzike u Donaueschingenu 19. srpnja 1924. U žiriju su bili F. Busoni, A. Schönberg, F. Schrecker, H. Burkhardt. Počasni predsjednik festivala bio je Richard Strauss. Kvartet Slavenskog izveo je praški *Zika* kvartet s kojim je ostao u dobrim odnosima i kasnije opet surađivao. Na osnovu donaušingenskog uspjeha dobio je kasnije stipendiju francuske vlade, koja mu omogućuje studijsku godinu u Parizu.

⁶ Cf. Kapun 1983: 25–36.

Josip Štolcer diplomirao je na Majstorskoj školi Državnog konzervatorija u Pragu 28. lipnja 1923. Na mjesto nastavnika teorijskih predmeta na nižoj i srednjoj školi Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu primljen je tri mjeseca kasnije, 28. rujna 1923. Ravnatelj Glazbenog zavoda u Zagrebu tada je bio Fran Lhotka, a administrativni direktor Varaždinac Vjekoslav Rosenberg-Ružić, isti onaj koji nije dozvolio Štolcerov upis na Muzičku školu u Varaždinu 1913, u kojoj je u to doba bio ravnatelj. Možemo samo nagađati da odnosi mladog skladatelja burnog karaktera i administrativnog šefa nisu bili usklađeni, te Štolcer biva „oslobođen dužnosti“ već 1924. godine, navodno u sklopu reorganizacije akademije. Zapravo su Štolceru napravili medvjedu uslugu, jer se on ionako nije mogao prilagoditi strogim i krutim akademskim pravilima, kako u radu, tako i u ophođenju s ljudima, koja su bila diktirana „staromodnom austrougarskom etiketom suzdržanosti, distance i pedanterije.“⁷ Ne čudi što je Josip bez zastajkivanja i osvrtnja produžio u Beograd, utopivši se u šareni, opojni i gostoljubivi svijet istočnog Balkana istog trenutka kada je lakonogo stupio na beogradski kolodvor s jednim kovčegom u ruci.



Slika 9. Nekoliko taktova Nokturna na poledini fotografije-dopisnice s datumom 11. 11. 1920. uz potpis skladatelja, Inv. br. MMČ 6288.

Slika 10. Prednji dio iste fotografije-dopisnice

⁷ M. Slavenski 2006: 28.

6. Beograd i susret s Balkanom

U Beograd je otišao u rujnu 1924, prihvativši poziv Jovana Zorka, upravitelja privatne srednje Muzičke škole, za redovnog profesora. Od jeseni 1926. uz ovu prvobitnu službu, preuzima i mjesto učitelja vještina na Drugoj muškoj gimnaziji, gdje radi do 1937. Beograd je tada u svemu bio toliko drugačiji od konkretno politički i kulturno usmjeravanog Zagreba; kombinacija ležernog i veselog životarenja s beskrajnim *kafenisanjima* i ugošćivanjem u središtu poslovične balkanske gostoljubivosti, uz nezaobilaznu pjesmu i nesputano strujanje novih, konvencijama neopterećenih ideja na središnjoj poziciji jugoslavenske države u začetku. I glazbeni život u Beogradu bio je tek na začetku. U Beogradu je Slavenski u potpunosti uronio u balkanske glazbene korijene i ostao tamo do kraja života.



Slika 11. Josip Štolcer Slavenski u Beogradu (izvor: M. Slavenski 2006)

7. Zenitisti i avangarda Josipa Slavenskog

Sredinom dvadesetih u Beogradu se već profilirala avangardna umjetnička scena grupirana oko časopisa *Zenit*. Izlazio je u Zagrebu i Beogradu od veljače 1921. do prosinca 1926. godine. Glavni propagatori i nosioci zenitističkog pokreta su braća Micić – Ljubomir i Branko V. Poljanski. *Zenitizmu*, umjetničkom pravcu „jugoslovenske varijante ekspresionizma,“⁸ prethodila je 1919. formirana *Grupa umetnika*, slikara i književnika, koji su dokaz o vrlo ranom uključivanju domaćih umjetnika u svjetske umjetničke avangardne suvremene tokove. Kao i ostali suvremeni pokreti, zenitizam je negativno nastrojen prema dotadašnjoj umjetnosti i kulturi. Njegova je specifičnost pružanje novog koncepta nove kulture – koncept „balkanskog tipa konstruktivnog stvaranja.“⁹ Zenitisti su zahtijevali „balkanizaciju Evrope“¹⁰ suprotstavljajući se preslikavanju kulturnih modela Zapada. Balkan smatraju „prastarom kolevkom kulture“¹¹ i svemoćnom jezgrom iz koje se treba razviti nova kultura, „od kulturnog individualizma do barbarskog kolektivizma,“¹² čiji će nosilac biti simboličan novi čovjek – stvaralac – „barbarogenije.“¹³

Sličnog razmišljanja bio je i sam Štolcer, koji je već 1923. godine dodao svom potpisu i prezimenu „Slavenski,“ što je proizašlo iz njegovog oduševljenja svime što ima veze s jugoslavenskim, kao i iz odbijanja njemačkog prizvuka prezimena Štolcer. O promjeni prezimena je rekao: „Nisam hteo da me smatraju Nemcem. Tim pre, jer sam se u međunarodnom muzičkom svetu pojavio u Nemačkoj [...] Hteo sam da se odmah zna ko sam.“¹⁴ Već ga u koncertnim programima u zagrebačkoj sezoni 1923/4. potpisuju kao Štolcer-Slavenskog. Ime-pseudonim Slavenski ozakonio je kao svoje prezime i kao prezime uže obitelji 1932. godine.¹⁵ Njegovom oduševljenju jugoslavenstvom doprinijelo je oslobađanje Međimurja od mađarske okupacije 1918. godine,

⁸ Grujić 1983: 54.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ M. Slavenski 2006: 57.

¹⁵ Cf. Ibid.: 58.

protiv koje je iskazivao bunt još u školi u đачkoj dobi, kao i utjecaj dr Ivana Novaka, istaknutog hrvatskog preporoditelja na čiju je inicijativu i došlo do oslobođanja Međimurja. Unutar rane pojave modernizma u drugom i trećem desetljeću XX stoljeća Slavenski je zauzimao posebnu i specifičnu poziciju. Njegov karakterističan stil izgrađen je kroz zanimanje za narodne napjeve u sudaru s modernom umjetničkom scenom u nastajanju. Preokupacija idejom *jugoslavenstva* očitava se u ovim ranim djelima: *Tri tičice* (Improvizacija na narodne Jugoslavenske popijevke) (1918), *Jugoslavenska suita* (1921), *Iz Jugoslavije* (1916–1923), *Jugoslavenska pesma i igra* (1925).¹⁶ U *Zenitu* broj 36 iz listopada 1925. godine kao separat je objavljena kompozicija Slavenskog *Zagorski tamburaši – Danse Balkanique* potpisana s Jos. Chtolzer-Slavensky. Josip se tada svrstavao u skladatelje koji poniru u najdublje folklorne slojeve i pronalaze u njima osnove za stvaranje. Ovakav folklorni ekspresionizam donijeli su nam i Béla Bartók i Igor Stravinski. Godine 1924. objavljen je prvi, a 1925. drugi svezak zbirke *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* Josipovog prijatelja, muzikologa dr Vinka Žganca. Slavenski se oduševljavao i upotrebljavao u svojim djelima ne samo međimurski melos rodne grude, već i hrvatske, srpske, makedonske i grčke narodne napjeve iz južnoslavenskih zemalja i cijelog Balkana, a takve Balkanom inspirirane kompozicije stvarao je već od 1910. godine.¹⁷

Zenitisti i Slavenski prepoznali su jedni u drugima identična zalaganja za obranu vlastitog kulturnog identiteta pred nadirućom uniformnošću zapadnjaštva. I kad Slavenski kaže: „Nijedna melodija nije tako stara da ne bi mogla biti nova,“¹⁸ i „Ja ne uvozim iz inostranstva,“¹⁹ te se izjave čine poput prirodne dopune zenitističkoj paroli „Za balkanizaciju Evrope!“²⁰

Slavenski je zajedno s Brankom V. Poljanskim stanovao na studijskoj godini u Parizu 1925/6. No, umjesto praćenja tamošnje kulturno-umjetničke scene i pohađanja stipendiranih satova kompozicije učitelja Vincenta d'Indyja na *Schola cantorum*, Slavenski se radije povukao i skladao ili pripremao kompozicije za objavu u ediciji velike i poznate tvrtke *B. Schott's Söhne* iz Mainza. S tada najuglednijom svjetskom izdavačkom kućom potpisao je ugovor 8. ožujka

¹⁶ Špirić 2006: 161.

¹⁷ Mosusova 2006: 174.

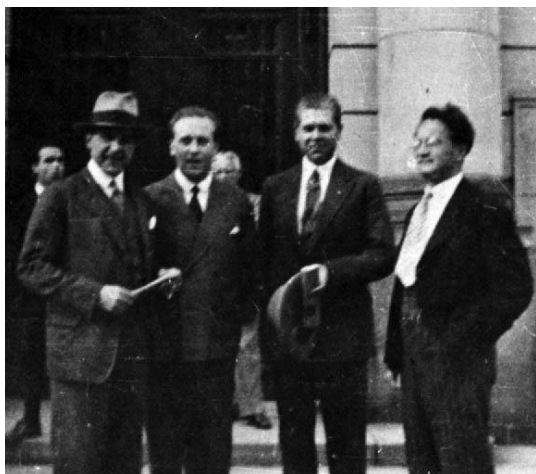
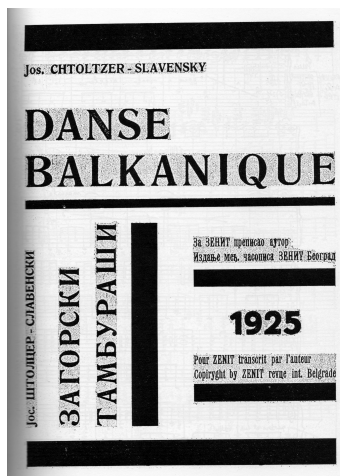
¹⁸ Grujić 1983: 55.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

1926, kojim se otkupljuju sva prava na sva njegova djela pisana do tada. Slavenski je dobio jednokratnu sumu od 30.000 franaka, što i nije mnogo za sva prava svih djela, ali dobiva i svjetsku slavu i izvedbu svojih djela, što je neprocjenjivo. Godina 1927. je godina velikih promjena u njegovom životu: ženi se Milanom Ilić, nastaje djelo svjetskog glasa *Balkanofonija*. Dok Slavenski zahvaljujući radu i trudu raste, zenitisti se gube i nestaju, prodajući razvodnjenu propagandu bez konkretnih djela za sitni novac, koji su u dva navrata kasnije kao pomoć tražili i od Slavenskog.

Slavenski je bio jedan od osnivača SIMC-a (Međunarodnog društva za suvremenu muziku) 1922. godine.



Slika 12. Fotokopija naslovnice časopisa Zenit br. 36 iz 1925. godine. U tom broju objavljena je partitura Slavenskog Zagorski tamburaši, Inv. br. MMC^x 119

Slika 13. Josip Slavenski i braća Strecker: Ludwig, Willi i Peteschull (B. Schott 's Söhne), krajem 1920-tih, Inv. br. MMC^x 22 208



Slika 14. Južnoslavenske pjesme i plesovi Slavenskog u ediciji Schott's iz Mainz-a iz 1926. godine, MMC^č 6293

Slika 15. Josip Slavenski i Branko V. Poljanski, oko 1925. godine (izvor: fototeka KPO MMC^č)

8. Eksperimentiranje s elektronskom glazbom

Slavenskog s avangardom zblizava još jedan vid njegova djelovanja – vrlo rano eksperimentiranje s elektronskom glazbom, koje seže u početak tridesetih godina XX stoljeća – te, shodno tome, razvijanje teorijske podloge u znanosti kojoj je sam Slavenski nadjenio ime *Astroakustika*. O astroakustici je Slavenski napisao i poveći istoimeni spis te članak naslovljen „Električni instrumenti,“ objavljen 1939. u *Muzičkom glasniku*.²¹ Astroakustikom je nazvao dio astronomije koji se bavi proučavanjem akustičkih zakona u svemiru. Isti zakoni koji vrijede u glazbi važe i u svemiru, i tamo se primjenjuju potpuno. Slavenski nikad nije nagingao sentimentu, niti čitao romane, za njega je glazba bila znanost i eksperiment. Trautonij, preteču današnjeg sintesajzera, nabavio je 1937. i iduće dvije-tri godine eksperimentirao s elektronskim zvukom, strastveno se zalažući za ideju da je elektronska glazba – glazba budućnosti. Kako je

²¹ Slavenski 1939.

samo bio u pravu! Tih se godina, 1936. i 1937. iscrpno bavi proučavanjem tonskog sustava. Rezultat tog proučavanja bio je zaključak da je rješenje tonskog sistema u prirodnom tonskom sustavu od 53 tona u oktavi. Napisao je i kompoziciju u tom sustavu *Muzika harmonije i disharmonije*, poznatija pod naslovom *Muzika 36* (1936), kao i kompoziciju za 4 trautonija i udaraljke, obje objedinjene pod jednim nazivom *Muzika za prirodni tonski sistem* (1937). Na tom je eksperimentalnom tragu i u „potrazi za novim zvukom Slavenskog“²² i *Muzika 38*, izvedena na Venecijanskom muzičkom bijenalu 1938. godine. U tim predratnim godinama, ovakva vizionarska eksperimentalna djela mogla su ga koštati glave, jer su za postulate, koje tada u europskoj umjetnosti propisuje nacionalsocijalistički hitlerovski režim, nerazumljiva i previše larpurlatistička.

9. Stvaralačke faze Slavenskog

Cijenjena muzikologinja Eva Sedak, koja je proučavala Slavenskog i opširno pisala o njegovom životu i skladbama, podijelila je stvaralaštvo Slavenskog na tri faze:²³

I faza: 1913–1926. (Čakovec, Varaždin, Ptuj, Budimpešta, Prag, Zagreb, Pariz)

Najpoznatija djela nastala u tom razdoblju:

Nokturno, *Prvi gudački kvartet*, začetak *Drugog gudačkog kvarteta*, tri glasovirske suite, *Sonata*; skladbe *Violinski koncert*, *Pesme moje majke*, *Chaos*, *Drugi gudački kvartet* i neki aspekti *Religiofonije*, iako nastale nakon 1926, u većoj ili manjoj mjeri začete su u prvom razdoblju.

II faza: 1926–1939. (Beograd)

Milana Slavenski taj vremenski period stvaranja Slavenskog naziva *Balkanski ciklus*. U tom periodu nastaju ova velika djela:

Balkanofonija, *Drugi gudački kvartet*, *Chaos*, *Religiofonija*, *Muzika harmonije i disharmonije* (*Muzika 36*), *Muzika 38*, *Balkanske igre* i *Pjesme moje majke*, *Treći gudački kvartet*, *Violinski koncert*.

Sva su ova djela vrlo specifična i vrijedna te ga čine skladateljem svjetska glasa. Većina tih djela nastajala je sporo i dugotrajno se razvijala iz manjih djela u veće opuse. Jedno od njegovih najpoznatijih djela, *Pjesme moje majke* (1. Međimorje, kak si lepo zeleno; 2. Tu za repu, tu za len; 3. Imala je majka tri jedine kćerke;

²² Mikić 2006: 150.

²³ Preuzeto iz Marković 2006: 39–46.

4. Raca plava po Dravi) nalazimo u različitim verzijama i opsezima čak od 1913. pa do 1939. godine, kada ga Slavenski definitivno uobličuje.

U tom plodnom razdoblju Slavenski je napisao i glazbu za dva filma: 1933. *Pesma crnih brda* ili *Fantom Durmitora* (*Das Lied der schwarzen Berge (Auf den schwarzen Bergen)*), te 1934–1935. za prvi zvučni film kod nas, *A život teče dalje*. Napisao je i glazbu za dramu Antonija Panovića *Pečalbari* 1936. godine.

III faza: 1940–1955. (Beograd)

U toj fazi Slavenski više ne dostiže brojčano ni kvalitetom prijašnje skladateljske rezultate. No, zauzvrat vrlo mnogo daje društveno angažiranim radom, naginjući pritom ljevičarskoj orijentaciji, po prirodi svog radničkog podrijetla. Zajedno s Andrijom Habušom, zemljakom i istaknutim komunistom, vodi u Beogradu *Hrvatsko prosvjetno društvo Međimuraca*. Slavenski je bio umjetnički voditelj pjevačke i tamburaške sekcije. Uz ostale voditelje, bio je odgovoran i za vođenje folklorne sekcije, te su često zajednički i timski osmišljavali koreografije. Prema zapisima riječi nekadašnjih aktivnih članova Društva, Slavenski je jako volio Međimurje i Međimurce. Nakon odrađenih proba s članovima, još bi dugo u noć ostajao u Društvu, sređujući administrativne poslove i papire. Od zapaženijih nastupa Društva ističe se postavljanje i izvedba igrokaza *Matija Gubec* u Manježu 18. prosinca 1940. za koji je Slavenski napisao glazbu. Igrokaz je doživio samo dvije izvedbe prije nego je zabranjen.

Članove *Hrvatskog prosvjetnog društva Međimuraca* u Beogradu činili su većim dijelom Međimurci koji su odlazili u Beograd na „deru“ (rad). Upravo u razdoblju između dva svjetska rata, kada je i sam Slavenski mnogo pridonio radu Društva, u Beogradu su se u Društvu našli Međimurci koji će kasnije, povratkom u svoj zavičaj, snažno doprinijeti razvoju lokalne folklorne scene. Zapaženo djelovanje u Društvu imali su Martin Glavina iz Preloga, koji je bio jedan od prvih članova Društva i član tamburaške sekcije, te je uz Slavenskog kasnije bio i voditelj plesne folklorne sekcije; Josip Glavina iz Preloga, Martinov stariji brat, koji je članove plesne grupe naučio plesati međimursko kolo *Tu za repu, tu za ljen*;²⁴ zatim, Mijo Novak iz Donje Dubrave, o kojem smo saznali nešto više zahvaljujući serijalu tekstova *Narodni koreografiji u Međimurju* autorice Marije Novak, njegove kćeri.²⁵ Mijo je bio izučeni postolar, a u

²⁴ Cf. Novak 1983: 72.

²⁵ Marija Novak, *Narodni koreografiji u Međimurju*, izrezak iz nepoznatih novina pronađen u ostavštini folklornog koreografa Matije Grabrovića u Muzeju Međimurja Čakovec.

Beogradu se zaposlio kao tekstilni radnik. Za dodatni izvor zarade svira u limenoj glazbi *Sokolskog društva br. 11* na Karaburmi, od 1935. do 1941. godine. Pred sam početak Drugog svjetskog rata vraća se u Donju Dubravu, stupa u kontakt s dr Vinkom Žgancem i 1947. obnavlja *Ogranak seljačke sloge Donja Dubrava*. Mijo Novak je glumio jednog od glavnih likova u predstavi *Matija Gubec* u 5 čina, prema drami autora Vučić-Pohora, a za koju je glazbu napisao Josip Slavenski. On je na Novaka izvršio snažan utjecaj za ljubav prema međimurskoj narodnoj pjesmi i plesu.²⁶ Najveće iznenađenje je djelovanje u Društvu u međimurskom narodu veoma poznate Elizabete Toplek – tete Lize iz Donje Dubrave. Ona je došla u Beograd na rad 1937. ili 1938. godine kao trinaestogodišnjakinja, na radno mjesto njene starije sestre Kate Kuzmić. Sestra se udala za Franju Graša iz Preloga. Nakon udaje, bogati trgovci Marta i Milan Gazdić ostali su bez kućne pomoćnice, pa Kata dovodi svoju mlađu sestru Lizu na to mjesto. Pazila je na njihovu kćerku Nataliju, koja je bila samo neznatno mlađa od Lize. Nakon godinu i pol, uoči rata vraća se u Donju Dubravu. Zajedno s Mijom Novakom radi na rekonstrukciji i stvaranju plesova za donjo-dubravski ogranak Seljačke sloge.²⁷ U Društvu se spominju i ljudi iz Kotoribe i Hodošana.²⁸

Slavenski je bio i omiljeni profesor, čija su djela tadašnji mladi umjetnici, đaci i studenti, više uvažavali i bolje razumijevali nego tadašnja glazbena kritika. 1937. osniva se u Beogradu Muzička akademija, na kojoj Slavenski dobiva mjesto nastavnika u srednjoj školi. Danas ta škola nosi njegovo ime. Poslije rata radi kao profesor kompozicije na Muzičkoj akademiji, od 1945. kao izvanredni, a od 1949. kao redovni profesor. Određeni broj učenika i studenata posvetio mu je svoja djela, od kojih su značajnija *Sonata fantazija za violinu solo* Ljubice Marić, komponirana u klasi Slavenskog pri Srednjoj muzičkoj školi, *Drugi gudački kvartet* Rudolfa Bručija i *Ekloga* Ludmile Frajt,²⁹ koji su studirali kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu.

²⁶ Cf. Marija Novak, *Narodni koreografi u Međimurju 2*, izrezak iz nepoznatih novina pronađen u ostavštini folklornog koreografa Matije Grabrovića u Muzeju Međimurja Čakovec.

²⁷ Cf. Čituš Čižmešija 2009: 30–37.

²⁸ Novak 1983: 72.

²⁹ Cf. Medić 2006: 122.

Završetak Drugog svjetskog rata Slavenski je, kao i svi, pozdravio s oduševljenjem i entuzijazmom, te dobrovoljno stavio svoju glazbu u službu veličanja naroda i rada u to poslijeratno doba obnove i izgradnje. Takvo što bilo je normalno i za očekivati u jeku socijalističkog napretka i uslijed prvih napora izgradnje novog društva i države. Tada nastaje *Borba za Jugoslaviju – Simfonijski epos* s kojim pozdravlja oslobođenje; orkestrirao je *Internacionalu*, harmonizirao partizanske pjesme te napisao pjesme podrške radnim akcijama kao što su *Pesma omladini*, *Da nam živi rad*, *Udarnička*, *Pesma petogodišnjem planu* i pjesme koje veličaju osobu predsjednika države SFR Jugoslavije, druga Tita. No, društveno angažirano, propagandno skladanje prigušivalo je umjetnika u njemu. U trenutku kad je to shvatio, ostavio se takvog angažmana.



Slika 16. Društvo Međimuraca u Beogradu na predstavi Gubec beg 1940. godine
(izvor: fototeka KPO MMC)

10. Smrt

Josip Štolcer Slavenski umire 30. studenog 1955. u 60. godini života, u svom domu u Beogradu, u Ulici Svetog Save 33. Dva dana prije smrti, povodom državnog praznika Dana Republike, dodijeljena mu je službena nagrada *Orden*

za zasluge za narod I reda. Jedini gost na posljednjem ručku u domu Slavenskih tog dana, 28. studenog, bio je Josipov prijatelj Pavle Stefanović, novinar Trećeg programa Radio Beograda, koji je intenzivno pratio i analizirao njegov rad u svojim emisijama. Stefanović, koji ga je nadživio trideset godina, postat će njegov *post mortem* zaštitnik, te će pisati polemičke tekstove na uočene propuste i nepravde učinjene Slavenskom.³⁰ Uzrok smrti nigdje nije javno naveden, a prema biografskoj knjizi *Josip*, njegove udovice Milane Slavenski, bolest je došla i pokosila ga u roku par mjeseci.



Slika 17. Obavijest o smrti Slavenskog iz 1955. godine (izvor: dokumentacija KPO MMC)

11. Memorijalna zbirka Slavenski

Dr Vinko Žganec, priznati muzikolog, popisivač međimurskih pučkih popijevki, prijatelj Slavenskog, još je davne 1959. godine pismeno posvjedočio o namjeri osnivanja Memorijalne zbirke Slavenski u tadašnjem novoosnovanom čakovečkom Gradskom muzeju, čiji je ravnatelj tada bio još jedan domaći umjetnik i entuzijast, akademski kipar Aleksandar Schulteiss. Tako Žganec u *Međimurskoj reviji*, u članku „Slušao sam riječi kompozitora Slavenskog“ (baziran na magnetofonskoj snimci razgovora vođenog sa Slavenskim 1954) opisuje želju da se

³⁰ Cf. Kotevska 2006: 114.

snimka i „riječi Slavenskog prenesu na ploču, koja bi se pohranila u muzejskoj sobi u rodnom mu gradu Čakovcu, koju tamošnji njegovi štovatelji pripremaju, da u njoj izlože najvažnije stvari vezane s njegovim muzičkim stvaranjem.“³¹

U ovim prvim poticajima o formiranju zbirke Slavenski, koje inicira Zavičajni klub Međimuraca u Zagrebu, sudjelovali su Zvonimir Bartolić, Joža Martić, Petar Bingulac i Danijel Režek.³² Njima se pridružuje 1959. godine i Vinko Lisjak, tada direktor tek osnovanog Narodnog sveučilišta. Pokrenuti su konkretni koraci u akciji dobivanja predmeta za Memorijalnu sobu Slavenskog u čakovečkom muzeju. Započeta je živa prepiska s udovicom Milanom Slavenski na relaciji Zagreb – Čakovec – Beograd. Godine 1966. osnovan je odbor za obilježavanje 70. godišnjice rođenja kompozitora i 10-godišnjice smrti. Odbor upućuje radnu ekipu, Aleksandra Schulteissa, Stjepana Leinera i Vinka Lisjaka, u Beograd sa zadatkom da snime svu glazbenu ostavštinu i animiraju suprugu Slavenskog da ustupi dio inventara, povezanog sa stvaralaštvom Slavenskog, za memorijalnu sobu u čakovečkom muzeju.³³ Posjeta je urodila plodom.



Slika 18. U posjetu Milani Slavenski u Beogradu 1966. godine, s lijeva na desno: Emil Vidović, Aleksandar Schulteiss, Milana Slavenski i Vinko Lisjak (izvor: fototeka KPO MMĆ)

³¹ Žganec 1959: 30.

³² Cf. Lisjak 1996: 51.

³³ Cf. Ibid.: 52.

Krajem veljače 1966.³⁴ u čakovečki muzej stižu predmeti iz vlasništva pokojnog Slavenskog: teleskop ručne izrade i elektronski aparat *Telefunken–Trautonium* kao poklon, te harmonij marke *Estey Organ Co.* iz Brattelboroa u državi Utah iz SAD i citra marke *Johann Jobst* poslani na pohranu. Teleskopom ručne izrade Slavenski je noću, sa svoje terase u Ulici Svetog Save, promatrao zvijezde, a na električnom instrumentu trautioniju tvrtke Telefunken-Siemens, koji je nabavio 1937. iz Njemačke, obavljao je pokuse iz elektronske glazbe, kad je ona bila još nepoznata i glazbenicima iz struke. Zadnja dva predmeta izuzetne su sentimentalne obiteljske vrijednosti, pa je udovica ispočetka oklijevala dati ih Muzeju za stalno. Citra je pripadala Josipovom ocu i to je prvi instrument na kojemu je Josip učio svirati uz očeve pouke. Harmonij je Josipu darovala supruga Milana za njegov pedeseti rođendan, kao utjehu za njegov međimurski harmonij, koji je prodan u Čakovcu za njegova odsustva. Uz ove predmete stiže i nešto notnog materijala i fotodokumentacija.



Slika 19. Josip Slavenski sa svojim teleskopom, Inv. br. MMČ 22 233

³⁴ Isto

Dana 19. svibnja 1966. Miran Kučiš iz Zagreba, sin Josipove sestre i šogora, Julije i Tihomila Kučiša, iz svoje ostavštine prilaže za Memorijalnu zbirku bilježnice, list iz dnevnika, razglednice, pisma, tiskane partiture, te nekoliko časopisa u kojima se piše o Slavenskom.

Prvi postav memorijalne sobe Slavenski svečano je otvoren 8. svibnja 1966. u vanjskoj fortifikaciji palače Starog grada, u kojoj je tada bio smješten Gradski muzej Čakovec. Istog je dana postavljena i spomen ploča na rodnoj kući Slavenskog na inicijativu Zavičajnog kluba studenata Međimurja iz Zagreba.

Godine 1976. ponovno se uspostavlja prepiska Muzeja s udovicom Slavenskog, u kojoj ju se moli za ustupanje namještaja radne sobe Slavenskog, kako bi se što vjernije i neposrednije predočio radni ambijent u kojemu je skladatelj stvarao. U međuvremenu udovica Slavenskog umire. Početkom 1981. za ostavštinu Josipa Slavenskog bore se Muzej u Čakovcu i Muzička škola *Slavenski* u Beogradu, također odlučna u postavljanju memorijalne sobe Josipa Slavenskog. Slučaj vodi i ocjenjuje Republički zavod za zaštitu spomenika kulture u Beogradu. U polemiku se upliće Nikola Žanetić, nasljednik koji je svjedočio o Milaninoj želji da, poslije njezine smrti, ostavština prijeđe u Josipov rodni Čakovec. Spor je ubrzo razriješen u dvostruku korist, i čakovečkog muzeja i grada Beograda. Dana 23. prosinca 1981. u Čakovec stiže velika pošiljka Josipovih predmeta – od namještaja, partitura, bilješki, albuma, instrumenata do osobne knjižnice i primjeraka vlastitih tiskanih partitura. Drugi, veći dio predmeta iz stana obitelji Slavenski, kao i većina prepiske (1099 pisama), originalne fotodokumentacije, muzikalija, biblioteke, ipak je ostala u Beogradu. Predmeti su poslužili kao osnova za formiranje Legata Slavenski u Beogradu 1983. godine.

U povodu stote obljetnice rođenja Josipa Štolcera Slavenskog 1996. godine u Muzeju Međimurja otvoren je novi, moderniji postav memorijalne sobe Slavenski, ovog puta u glavnoj palači čakovečkog Starog grada.

Pripremom Memorijalne zbirke Slavenski za registraciju pri Ministarstvu kulture 2013. godine, u Muzeju je obavljena revizija građe unutar Zbirke. U Zbirci je od velikog broja jedinica građe do tada bilo inventirano samo devedesetak predmeta, većina kojih je iskorištena za stalni postav memorijalne sobe Josipa Slavenskog. Nakon obrade ostale neinventirane građe pohranjene u Muzeju, broj se popeo na 619 jedinica inventirane građe. Najvrjedniji primjerci Zbirke prije svega su skladateljevi autografi, odnosno, originalne partiture, od kojih pojedini datiraju u same začetke umjetnikovog stvaralaštva u drugom desetljeću XX stoljeća. Tu pripadaju i skladateljevi ručno pisani članci o astrofizici, bilješke o pročitanim knjigama, te prepiska s obitelji sestre Julije u

Donjem Kraljevcu i starim prijateljem Lackom Kronastom, ravnateljem Prve međimurske štedionice u Čakovcu, koji je za njega rješavao pravne i imovinske odnose u rodnom gradu od kada je Slavenski odselio u Beograd. Iz tih pisanih tragova vidljivo je da je Slavenski čitao i pisao na hrvatskom, francuskom, engleskom, njemačkom i mađarskom jeziku, te ortografski u jednakoj mjeri koristio latinično i ćirilično pismo. U Zbirci je također 13 magnetofonskih traka sa snimljenom glazbenom izvedbom djela Slavenskog i intervjuom sa njim, kojeg je vodio renomirani hrvatski muzikolog rodom iz Vratišnica, dr Vinko Žganec, a prema čemu zapis ima dvostruku dokumentarnu vrijednost, jer sadrži svjedočanstvo o našem poznatom skladatelju Slavenskom i slavnom muzikologu Žgancu. U fundusu Zbirke nalazi se i dio namještaja iz beogradskog doma Slavenskog – namještaj, originalni narodni ćilimi iz Pirota u Srbiji, instrumenti (koncertni klavir manjih dimenzija, harmonij, citra, trautonij, dvojnice), kao i cijela osobna skladateljeva biblioteka od nekoliko stotina naslova.

12. Majski muzički memorijal *Josip Štolcer Slavenski*

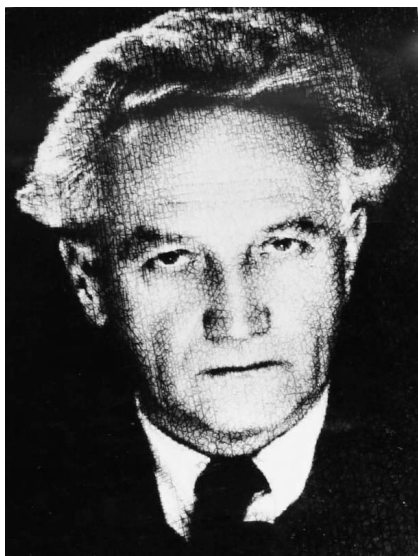
Čakovečki Majski muzički memorijal održava se godišnje na dane oko skladateljevog rođendana (11. svibnja) i ugošćuje mnoge poznate strane i domaće glazbene umjetnike, kao i laureate godišnje Vjesnikove nagrade koja nosi ime Štolcera Slavenskog. Uz koncerte se održavaju i razne tematske izložbe, te okrugli stolovi. Začetci Memorijala sežu u 1970. godinu, kada je u redakciji zagrebačkih dnevnih novina *Vjesnik* ustanovljena nagrada *Josip Slavenski* – godišnje priznanje za najuspješnija skladateljska i interpretacijska dostignuća u suvremenom glazbenom stvaralaštvu SR Hrvatske. Prve dvije godine nagrada se dodjeljivala u Zagrebu, no na inicijativu iz Čakovca, 1974. godine svečana podjela nagrada seli u Čakovec. Uručenje nagrada tada je preraslo u veći projekt: *Majski muzički memorijal*. Tako je 10. i 11. svibnja 1974. godine održan prvi čakovečki Memorijal te su dodijeljene, do tada nedodijeljene, nagrade za 1972. i 1973. godinu. Memorijal su na noge zajedničkim snagama postavili Danijel Režek, predsjednik skupštine općine Čakovec i jedan od začetnika ideje o obilježavanju sjećanja na Slavenskog u rodnom gradu, prof. Mira Kermek, tada predsjednica Prosvjetnog vijeća općine Čakovec, i Vinko Lisjak, direktor Narodnog učilišta. Financijsku potporu Memorijalu osigurao je Režek, te je upravo on imao čast službeno otvoriti prvi čakovečki Majski muzički memorijal.³⁵

³⁵ Cf. Lisjak 1996: 53–56.



Slika 20. Plakat prvog Majskog muzičkog memorijala održanog u Čakovcu 1974. godine, Inv. br. MMC 22 634

Slika 21. Publika na 1. Majskom muzičkom memorijalu u Čakovcu 1974. godine; U prvom redu u sredini sjedi Milana Slavenski, a prvi s desna u prvom redu je Danijel Režek (izvor: D. Režek)



Slika 22. Jedan od posljednjih portreta Josipa Štolcera Slavenskog iz 1955. godine, Inv. br. 22 219

Slika 23. Josip i Milana Slavenski (izvor: fototeka KPO MMC)

Zaključak

Svojim upornim glazbenim istraživanjima i djelima toliko specifičnim da ga se nikako ne može svrstati unutar određenog pravca ili škole, Slavenski je upisao svoje ime na bezvremensku lentu zaslužnih umjetnika, te ono proporcionalno dobiva na značenju kako vrijeme sve više odmiče. Njegov rodni Čakovec ponosno održava sjećanje na ovog velikana živim, a Memorijalna zbirka Slavenski u Muzeju Međimurja u Čakovcu od velike je nacionalne važnosti i dio je kulturnog registriranog dobra Republike Hrvatske.

Tekst je originalno objavljen u katalogu izložbe povodom 120. godišnjice rođenja Josipa Štolcera Slavenskog: Vrag vas skeljil Međimurci, idemo pljesat, Muzej Međimurja Čakovec, 2016.

CITIRANA LITERATURA

- Čituš Čižmešija, Zinka (2009) *Teta Liža – mojih 85*. Donja Dubrava: vlastita naklada.
- Grabar, Bojana (2003) *Josip Štolcer Slavenski: zbornica djela*. Diplomski rad. Pedagoški fakultet Osijek, Katedra glazbene kulture.
- Grujić, Sanja (1983) „Veze Josipa Slavenskog sa zenitističkim pokretom dvadesetih godina.“ *Međimurje – časopis za društvena pitanja i kulturu* 4: 53–61.
- Kapun, Vladimir (1983) „Neosporni glazbeni talent.“ *Međimurje – časopis za društvena pitanja i kulturu* 4: 25–36.
- Kotevska, Ana (2006) „Pavle Stefanović o Josipu Slavenskom – od manifesta do sumnje i dalje.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 102–120.
- Lisjak, Vinko (1996) „Slava radu, slava pokretu, slava životu.“ *Čakovečki dani hrvatske glazbe „Josip Štolcer Slavenski“*, zbornik radova s okruglog stola na temu „100 godina rođenja Josipa Štolcera Slavenskog“ 9. svibanj 1996. Čakovec: Centar za kulturu Čakovec, 51–82.
- Marković, Tatjana (2006) „Internacionalna djelatnost Josipa Slavenskog u svetu njegove korespondencije.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 39–55.

- Medić, Ivana (2006) „Posvete Josipu Slavenskom.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 121–129.
- Mikić, Vesna (2006) „U potrazi za novim zvukom – Josip Slavenski: *Muzika u prirodnom tonskom sistemu* (1937).“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 150–156.
- Mosusova, Nadežda (2006) „Stvaralašto Josipa Slavenskog i njegova scenska muzika za Panovićeovu dramu *Pečalbari*.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 169–181.
- Novak, Marija (1983) „Uspjela umjetnička stilizacija kola *Tu za repu tu za ljen* u scenskoj postavi Slavenskog.“ *Međimurje – časopis za društvena pitanja i kulturu* 4: 71–77.
- Novak, Marija (s.a.) „Narodni koreografi u Međimurju.“ Izrezak iz nepoznatih novina, pronađen u ostavštini folklornog koreografa Matije Grabrovića u Muzeju Međimurja Čakovec.
- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.) Beograd: Muzička škola *Slavenski* i SOKOJ-MIC.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza*. Knjiga I i II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Špirić, Danijela (2006) „Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the first Yugoslavia (1918–1945).“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 157–168.
- Žganec, Vinko (1959) „Slušao sam riječi kompozitora Slavenskog.“ *Međimurska revija* 1: 29–32.

Danijela Š. Beard¹
**OZVUČAVANJE ZENITIZMA:
MODERNOST, BALKAN I SLAVENSKI**

Muzički modernizam Josipa Slavenskog neraskidivo je povezan sa pitanjima političkog, kulturnog i ličnog identiteta, a njegovo viđenje južnoslovenskog regiona, koje se vremenom menjalo i razvijalo, značajno je doprinelo oblikovanju njegovog muzičkog stila i ukupnog estetskog stava. Ova teza proizilazi iz mog razmatranja različitih kulturnih faktora, uz poseban osvrt na jugoslovenstvo Slavenskog, kao i na njegovu interakciju sa zenitistima. Naime, smatram da je ta interakcija presudno uticala na njegovu modernističku estetiku, koja se odrazila na ono što nazivam „antipijanističkim“ muzičkim pismom Slavenskog, a koje je vidljivo već u ranoj klavirskoj sviti *Sa Balkana* (1910–1917).²

Rođen i odrastao na obodu Habsburške monarhije, u hrvatskom Međimurju, Slavenski je odbacio austrougarski uticaj i od rane mladosti bio zagovornik nezavisnosti Međimurja i ujedinjenja Jugoslavije, a njegova porodica je iskusila teško siromaštvo i društvenu nepravdu, kao posledicu nasilne mađarizacije, koja je sprovedena u mnogim oblastima nastanjenim pretežno hrvatskim življem. Njegova sestra Julija se kasnije prisećala:

Znala je sirota mama tada, revoltirana, plaćući, uzviknuti: ‘Doći će vreme da će bogataši i gospoda biti satrti i više neće tlačiti siromahe.’³

Slavenski se suočavao sa sličnim stavovima i tokom studija u Budimpešti (1913–1916), posebno dok je sarađivao sa Bartokom (Bela Bartók) i Kodaljem

¹ Spiric-BeardD@cardiff.ac.uk

² Više o jugoslovenstvu Slavenskog i mojoj „antipijanističkoj“ tezi videti u Špirić-Beard 2013: 192–266.

³ M. Slavenski 2006: 28.

(Zoltan Kodály) na transkribovanju njihovih zapisa sa terena. Pogađalo ga je njihovo duboko ukorenjeno osećanje nacionalne superiornosti, jasno vidljivo iz njihove uverenosti u to da je mađarski uticaj dominantan u susednim regijama, uključujući Međimurje. Slavenski je posebno kritikovao Bartokovu tvrdnju da je staroslovenska pentatonika, zapravo, mađarska i tvrdio je da je Bartok „svesno ili nesvesno delovao unutar kruga turanijskih [promađarskih] ideja.“⁴ U članku pod nazivom „Muzički folklor kao političko oružje“ Slavenski se prisećao:

Sa visine na koju ga je popela njegova velika slava svetski priznatog kompozitora, i sa koje muzički i kulturni svet uopšte sluša njegove reči kao „ultima verba“ u pitanju muzike i folklor, Bartok, naizgled nenametljivo i blago, u suštini sa ironijom i krajnjim omalovažavanjem, ništi jednu našu inzvanrednu muzičku oblast, naše jedinstvene, poznate i priznate međumurske popevke, koje po svojoj lepoti i bogatstvu mogu da se mere jedino sa ukrajinskim i makedonskim melodijama, sa kojima doduše nemaju ritmičke, ali nesumnjivo imaju intervalske sličnosti. To naše jedinstveno blago iz Međimurja (oblasti koja je šezdeset i jednu godinu bila pod vlašću Mađarske, a ne „pripadala“ Mađarskoj, kako Bela Bartok kaže, oblasti koja je po mađarskim statistikama iz 1900. g, dakle pod vlašću Mađarske, bila naseljena sa 93% hrvatskim stanovništvom), to naše blago iz kojega je crpao svoju inspiraciju veliki broj naših kompozitora, na kojem sam, između ostalih, rastao i razvijao se i ja; na kojem su se, kao takvom, inspirisali i mnogi strani kompozitori, kao Weinberger, Finke i drugi – to naše živo bogatstvo Bartok ništi u prah, i preko tog praha navlači mađarski veo.⁵

Ova rana iskustva, stečena u Međimurju i Budimpešti, presudno su uticala na to da Slavenski prigrli narodnu muziku kao moćno estetsko i ideološko oruđe, ali i da odbaci buržoaski intelektualizam, koji je u to vreme preovladavao u centralnoj Evropi (a naročito u Hrvatskoj).⁶

Na Istok, prema Balkanu

Odlazak na studije, najpre u Prag, a zatim u Pariz, dodatno je proširio vidike Slavenskog. Naoružan tehničkim i kompozicionim majstorstvom stečenim u Pragu (1920–1923), uz sve veća međunarodna priznanja, krunisana uspehom

⁴ Slavenski 1955: 8.

⁵ Ibid. S tim u vezi, videti i Radinović 2006: 239–255.

⁶ M. Slavenski, citirana u Sedak 1984: 242.

Prvog gudačkog kvarteta, na osnovu kojeg je dobio ugovor sa edicijom Schott, Slavenski se 1924. godine preselio u Beograd. Nakon Budimpešte, njegovo zanimanje za Balkan i otomansko nasleđe, koje je bilo vidljivije u jugoistočnim krajevima Jugoslavije, postepeno je postajalo sve izraženije. U članku naslovljenom „Naše narodne melodije“ on piše:

Razmatrajući bogato prisustvo narodnih melodija, Balkansko poluostrvo je, bez sumnje, najzanimljivija regija, nakon prostranog Sovjetskog Saveza. Ovo nije iznenađujuće jer je, kao most između dva kontinenta – Evrope i Azije – Balkansko poluostrvo bilo regija gde su se različite nacionalne kulture starosjedelaca, doseljenika i osvajača mešale, spajale i stvarale nove i često izuzetno lepe i zanimljive forme. Istinski nadareno balkansko seljaštvo, vekovima nedirnutu savremenom urbanom kulturom i prepušteno samo sebi, stvorilo je izuzetno bogat folklor.⁷

Njegova ideja Balkana je suprotna savremenim i istorijskim pogledima na region, koji se fokusiraju na duboko ukorenjenu mržnju.⁸ Slavenski je zamislio prostor u kojem mogu da koegzistiraju različitost i hibridnost, uz isticanje pozitivnih i kohezivnih elemenata za lokalnu populaciju. Za Slavenskog, Balkan nije granična regija koja razdvaja hrišćane i muslimane – *antemurale christianitati*⁹ – već most koji spaja njihovo, uzajamno isprepletano, evropsko i otomansko nasleđe.

Balkanske teme prožimaju najveći deo opusa Slavenskog, najizrazitije u razdoblju od 1910. (*Sa Balkana*) do 1938. godine (*Balkanske igre*) – ili čak do 1945. godine, ukoliko uračunamo i kompoziciju *Užička čarlama*. Poput skupine „jugoslovenskih,“ njegova „balkanska“ dela sadrže veliki broj orkestracija i re-orkestracija, te su proistekla iz zajedničkog repozitorijuma folklornog materijala. Ključni primeri jesu svite *Sa Balkana* (1910–1917), *Pesme i igre sa Balkana* (1927), *Balkanofonija* (1927), *Balkanska svita* (1930) i (*Četiri*) *Balkanske igre* (1937–1938). Što se tiče tematizma, svita *Sa Balkana* zasnovana je na materijalu sa severa Hrvatske (iz Međimurja i Zagorja), *Balkanske igre* na materijalu iz Srbije,

⁷ Slavenski 1946: 1.

⁸ Cf. Bakić-Hayden 2004: 25–41. Marija Todorova u knjizi *Imaginarni Balkan* daje najobuhvatniju kritiku ove petrifikovane negativne predstave o Balkanu. Cf. Todorova 1997.

⁹ Cf. Kolstø (ur.) 2005.

dok *Balkanska svita* i *Balkanofonija* inkorporiraju folklorni materijal iz Međimurja, ali i sa čitavog jugoistočnog Balkana (Srbija, Makedonija, Rumunija, Bugarska, Albanija, Turska i Grčka). Tematsko i ideološko jezgro balkanskih dela je najpotpunije razvijeno i ostvareno u *Igrama i pesmama sa Balkana* (1927). Ne samo što ovo delo pruža inkluzivnu geokulturološku predstavu Balkana u kojoj se spajaju tri glavne religije i tri imperijalna nasleđa (katoličanstvo, pravoslavlje i islam, odnosno, slovensko, otomansko i vizantijsko nasleđe), već ističe i specifične socio-kulturne tradicije, poput narodnih igara ili plesova derviša. Ova dela jasno ilustruju pokušaj Slavenskog da izmašta i otvori prostor za sapostojanje etničke, religiozne, kulturne i umetničke različitosti.

Balkanske teme i motivi u delima Slavenskog pružaju zanimljiv uvid u njegova ideološka i izvanmuzička razmišljanja, ali i svedoče o njegovim kompozitorskim i estetskim idejama. Njegova predstava istorijske i geografske *konkretnosti* Balkana – kao poluostrva sa konkretnom istorijskom prošalošću pod Vizantijom i Osmanlijama – suprotna je *nedodirljivoj* prirodi Orijenta, koja nije bazirana na istorijskoj i geografskoj realnosti: egzotična i eskapistička dimenzija Orijenta, sa svojim „ženskim,“ senzualnim prelivima (žudnja za „zabranjenim“) kontrastira specifičnoj „muškosti“ Balkana, njenom mitskom bekstvu u srednji vek i povezanim temama trvenja i konflikta. Ova maskulina esencija balkanističkog diskursa igrala je centralnu ulogu u muzici Slavenskog, posebno tokom njegove saradnje sa zenitistima, našta ću se osvrnuti kasnije.

Šire gledano, ovaj balkanski zaokret proistekao je iz uverenja da je austro-ugarsko carstvo (u kojem je preovladavala nemačka kultura i jezik) najveći neprijatelj Jugoslavije, koje je bilo rasprostranjeno na prelazu iz XIX u XX vek – viđenje koje su najglasnije zastupali hrvatski unitaristi, ali je bilo popularno i među Srbima.¹⁰ Godine 1901, zagrebačke dnevne novine štampane na nemačkom, *Agramer Tagblatt*, najavile su da će Hrvatska služiti Austro-Ugarskoj kao most ka Balkanu, u kontekstu ekspanzije železnice u Hrvatskoj. Kao odgovor na to, beskompromisni hrvatski političar i novinar Frano Supilo je ljutito istakao:

Hrvatska kao most na Balkan znači: Hrvatska stafaža Beča i Pešte za Drang nach Osten [...] Kojim pravom možemo, da se nudimo kao most drugim idejama, naperenim proti interesima naše rođene braće [Srba i Bugara]? [...] Mi

¹⁰ Za detaljniji uvid u kulturno konstruisanje jugoslovenstva od strane unitarista konsultovati: Wachtel 1998.

sa ovom teorijom o „mostovima“ navlačimo na sebe odijum balkanskih naroda, koji se bore za svoju slobodu i obstanak.

Hrvatska kao most na Balkan, to je negacija svakog narodnog ideala [...] Hrvatska kao most na Balkan (i kome još most!) to je najponiženija uloga, koja se može namieniti jednome narodu [...] Prestanite, za miloga Boga, sa tim „mostovima“, inače će Hrvata biti stid reći, da je Hrvat [...]

Čuvajte radije Zagreb od onih, koje mislite na „mostovima“ prevadjeti na Iztok; to bi bila neka – hrvatska misija, koju odavna željni očekujemo.¹¹

Tri godine kasnije, 1904, nakon što je formalno uspostavio saradnju između Hrvata i Srba, Supilo je podjednako pasionirano napao viziju Hrvatske kao hrišćanske granice (*antemurale christianitatis*), koju su pojedine političke grupe i dalje prizivale, nadajući se nagradi za hrvatske vojne napore da zaštite Evropu od Osmanlija. Umesto toga, Supilo je propagirao poziciju Hrvatske kao *obrnutog antemurala*:

Kada bi i stajala tvrdnja, da smo mi spasili zapad i njegovu kulturu od iztočne turske najezde, ipak to znači biti slipe i ne vidjeti današnju posve izmjenjenu situaciju [...] U prijašnjim vijekovima bili su Turci razoran elemenat, danas dolazi sa zapada [negativan] intelektualni, moralni i ekonomski elemenat [...]

Za to je upravo smiešno i pomišljati na to, da će nas netko štediti ako mu kažemo – kako smo mi štit zapada. Koga da mi branimo i od koga? Od Turaka? Od balkanskih Slavena? A obsjenjujemo li se i nadalje i zavodimo sa „predzidjem kršćanstva“, onda u današnje doba, to znači, da pogodujemo prodiranju zapada na iztok. Pogodovati mu pako u bilo kojoj formi u bilo kojem pravcu i sa bilo kojom namjerom, znači kopati sam sebi grob [...]

Nama je jedini spas i naša je jedina misija, da danas budemo predzidje i štit iztoka, bedem Balkana.¹²

Zenitisti i Barbarogenij

Supilo ne samo da odražava duh jugoslovenstva sa početka XX veka, posebno prisutan među hrvatskim intelektualcima (uključujući Slavenskog), već postavlja i scenu za njegovo buduće angažovanje oko avangardnog pokreta *zenitizam*, inspirisanog sličnim antievropskim stavovima. Slavenski je došao u dodir sa

¹¹ Supilo 1901: 1.

¹² Supilo 1904: 1.

zenitistima tokom studija u Parizu, u zimu 1925/1926. Predvođen Ljubomirom Micićem, zenitizam se inspirisao širokim spektrom dadaističkih, nadrealističkih, ekspresionističkih, futurističkih i konstruktivističkih ideja, a njegov najproduktivniji i najrevolucionarniji period bio je tokom dvadesetih godina XX veka, naročito dok je izlazio časopis *Zenit* (od 1921. do 1926. godine). Zenitisti su pasionirano promovisali ideju „balkanske umetnosti“ i „balkanizacije Evrope,“ koja je, prema njihovom uverenju, trebalo da dovede do preporoda evropske civilizacije.¹³ Kako ističe Irina Subotić:

Iako je odbacivao sve tradicije, zenitizam je priznavao svoje drevne korene koji bi, kako se verovalo, mogli da pobude sveže, mlado, originalno i snažno tkivo u umornoj i ratovima iscrpljenoj evropskoj civilizaciji.¹⁴

Antievropske i probalkanske ideje zenitista ilustruje njihov manifest, objavljen u petom broju časopisa *Zenit* 1921. godine, na nemačkom jeziku,¹⁵ kao i komentar Ljubomira Micića na manifest u sedmom broju časopisa:

„Mi smo goli i čisti“ (Manifest zenitizma) znači: u kolevci čistoj, u kolevci jugoslavensko-balkanskoj rodio se novi duh – integralan, nezavisan – **duh stvaralačkog individualizma** koji je samo kao takav sposoban da rađa i stvara nove vrednosti. Rodio se novi duh jedne jake rase koja je dosad bez umetnosti i kulture. [...]

Čovečanstvo se mučno rađa stolicima ali nije bilo snage u Zapadu da ga rodi jer on nema religije osećaja nego samo religije misli.

(Tu leži slom zapadne kulture i njenog lažnog humanizma!)

Religija osećaja i misli rađa se na JUGOISTOKU koji je digao i koji će nositi zastavu. [...]

ZENITIZAM: ETIKA ČOVEKA

*

Heroizam Duha: Barbaro-Genij [...]¹⁶

¹³ Milin 2005: 133.

¹⁴ Subotić 1990: 15; citirano u Erjavec 2003: 42.

¹⁵ Goll 1921: 1.

¹⁶ Micić 1921: 4–5.

Mada su istorijske avangarde bile protiv kultura u kojima su dominirali nacionalni mitovi, zenitizam je bio izrazito nacionalno orijentisan, uzdižući balkanskog *barbarogenija* (varvarskog genija) kao svoj ljudski ideal. *Barbarogenij* je metaforična figura koja glorifikuje nacionalnu i duhovnu premoć, a svojim militantno antizapadnjačkim stavom, on je predstavljao „štit protiv Zapada.“ Pored toga, Nevena Daković ukazuje da, prema zenitistima, „spasenje Zapada leži u omogućavanju balkanizacije, to jest, širenja ove sirove, primitivne energije, koja će oživeti i omogućiti oporavak ostatka sveta [...] balkanski barbarogenij trebalo je da se oženi veselom udovicom Evropom i da je oplodi.“¹⁷ Ukratko, zenitizam je promovisao ideju *barbarogenija*, kao specifičnu lokalnu verziju Ničeovog natčoveka (*Übermensch*), „balkanskog Supermena“,¹⁸ koji je superioran u odnosu na Evropu i njene istrošene vrednosti. Varvarstvo, prema Sonji Briski Uzelac, nije bilo viđeno kao antiteza kulture, već kao šansa za njen „oporavak [...] most kojim će varvarske legije novog duha ući [u Evropu].“¹⁹

Veza Slavenskog, kao jedinog kompozitora koji je sarađivao sa zenitistima, sa ovim pokretom nije dugo trajala i uglavnom je bila ograničena na vreme koje je proveo u Parizu, gde je delio stan sa Micićem, kao i na kratak period nakon povratka u Beograd 1926. godine. Mada je Slavenski imao malo zajedničkog sa subverzivnim, anarhičnim i intelektualističkim pristupom umetnosti karakterističnim za zenitiste, nadahnute dadaističkim, provokativnim i reakcionarnim delovanjem, on je svakako delio njihove ideje o balkanizaciji Evrope, autohtonoj balkanskoj umetnosti i balkanskom barbarogeniju. Štaviše, nakon boravka u Parizu, u kojem su u to vreme dominirali Šestorka i neoklasicizam, Slavenski je samo ojačao svoju ubeđenost, koju je delio sa zenitistima, da njegov „muzički balkanizam,“ pre nego neoklasicizam, predstavlja pravi odgovor na krizu moderne muzike.²⁰

Zenitistički koncept barbarogenija imao je jasan pandan u konceptu „muzičkog balkanizma“ Slavenskog, te simboličkom okretanju od civilizovanog Zapada i Evrope „primitivnom“ balkanskom seljaštvu. Tokom čitavog života Slavenski je isticao da je crpeo inspiraciju iz muzike naroda „neiskvarenih“

¹⁷ Daković 2003: 474–5; 485.

¹⁸ Djurić 2003: 69.

¹⁹ Briski Uzelac 2003: 169, nap. 15.

²⁰ Milin 2005: 136.

civilizacijom, tumačeći esenciju barbarogenija kao zajednički balkanski kvalitet: njegova silovitost, bes, balkanstvo, ekstatičnost, fanatizam, uzbuđenost, vitalnost i divljaštvo su, bez izuzetka, viđeni kao pozitivni i inspirativni. Već na prvi pogled, partiture Slavenskog su prepune ekspresivnih oznaka koje daju uputstva izvođačima da prizovu određene balkanske kvalitete: *Feroce balcanico*, *Presto balcanico furioso* u kvartetu *Sa sela*; *Agitato (sauvage, démonique)* u Sonati; *Feroce pesante* u sviti *Sa Balkana*; *Monumentale balcanico (Pesante)* u Sonati za klavir; *Allegro fanatico orientalico* u „Bosanskoj igri“ iz *Narodne svite*; *Allegro estatico vitale*, *Allegro balcanico* i *Più presto (balcanico)* u Prvom gudačkom kvartetu; *Allegro agitato caotico* u *Haosu*; *Allegro vandalico* u *Muzici za orkestar (Muzika 36)* itd.

Međutim, Slavenski teži istim kvalitetima i u strukturalnim detaljima svoje muzike, što se ispoljava u polimetričkim i poliritmičnim teksturama, disonantnim polimodalnim slojevima, sučeljavanju homofonih blokova (često politonalnih ili polimodalnih), učestaloj upotrebi klastera (često u vidu kompletnih dvanaesttonskih hromatskih grozdova), posebno u odseku *Sauvage, balkanique* u *Slavenskoj sonati*. U pomenutom odseku, klavirska deonica obiluje poliakordskim strukturama i klasterima izgrađenim od sekundi, koje Slavenski u partituri dovodi u vezu sa brzim uzbuđenjem (*Allegro agitato*) i surovim Balkanom (*Sauvage balkanique*; *Vivo possibile allegro*). Razdor između deonica klavira i violine je oličan akordskim rupturama i hromatskim klasterima, koji kulminiraju u ekstatičnom *fffffz* materijalu koji se graniči sa belim šumom (od t. 146), kao i u finalnom odseku *Demonico*, sa klasterima u klaviru naspram melodije u violini (taktovi 186–270).

„Antipijanizam“ Slavenskog

Čitavog života Slavenski je težio slobodi netemperovanog sistema u svojim delima, upravo suprotno prirodi klavira kao epitoma temperovanosti. Kao potvrdu ove konstatacije imamo zabeležku Slavenskog sa naslovne strane autografa svite *Sa Balkana*: „Improvizacija za različite seoske muzičare, sada aranžirana za klavir od strane autora [Slavenskog].“²¹ Prema Evi Sedak, ovo je bilo dopunjeno napomenama datim na početku svakog stava (kasnije precrtanim), koje pružaju uvid u kompozitorov doživljaj klavira kao instrumenta, kao i njime uslovljenih kompozicionih struktura, u momentu kada je pisao ovo delo:

²¹ Sedak 1984: 54, nap. 52.

1. (orig. Harmonium et voci) [originalno za harmonijum i glas]
2. (orig. pour 2 cytres en Fa et La ad lib.) [originalno za dve citre in F i A ad lib.]
3. (orig. Orgue) [originalno za orgulje]
4. (original für Dorfmusikanten orchester [sic]) [originalno za seosku bandu].

Ove ideje, međutim, nisu mogle tako lako da se prenesu u klavirsku partituru. Pri nastojanjima da svoje zamisli transponuje u kompozicije, Slavenski je koristio različite tehnike koje su, zauzvrat, dovele do onog što ja nazivam njegovim „antipijanističkim“ stilom, koji gotovo da ide *protiv* klavira, a čije su odlike: sinkopiran, hromatizovan muzički jezik, koji karakteriše ritmička silovitost i fizička energija; upotreba politonalnosti, poliritmije, homofonih blokovskih struktura, klastera, distorziranih akorada i disonance, uz izostanak konstantnog pulsa (do čega dolazi usled slobodne deklamacije govorenih, odnosno, pevanih rečenica). Združeno dejstvujući, ovi efekti dovode do nastanka „hibridnog“ muzičkog jezika, pa i do „dekonstrukcije“ pijanizma. Ovakav hibridni muzički jezik suštinski je produkt tenzije u odnosu između evropske i lokalne prakse – to jest, između umetničke i narodne muzike – što se manifestuje u različitim komponentama muzike Slavenskog poput tretmana forme, harmonije, ritma, metra, tonaliteta, fature, sonornosti i boje.

Disharmonija je jasno uočljiva na harmonskom planu. Drugi stav započinje klasterom od 10 tonova (od toga, 8 različitih tonskih visina), koji je nastao naslojavanjem dva, mahom celostepena, klasterska akorda (Eis, Fis, Gis, Ais, His / F, G, A, H, C, gde su Eis i F, odnosno His i C enharmonski zamenljivi). Ovaj akord otkriva neke važne aspekte kompozitorskog postupka Slavenskog. Naprimera, slobodno superponiranje klastera zasnovanih na sekundama dovodi do hromatizma unutar konteksta koji nikad nije u potpunosti presekao sve veze sa tonalnošću. No, hromatizam Slavenskog, kao i njegova upotreba sekundnih sazvučja, mnogo su bliži Bartoku (posebno u klavirskoj kompoziciji *Allegro barbaro*) negoli, recimo, Šenbergu (pošto je Šenberg tumačio hromatizam kao neophodan korak u pravcu racionalizovanog distanciranja od tonalne hijerarhije). Kao takvo, harmonsko mišljenje Slavenskog gotovo da preskače, ili barem zaobilazi, sveprisutnu krizu tradicionalne funkcionalne harmonije, koja je prevladavala u zapadnoevropskoj umetničkoj muzici početkom XX veka.²² Uz proširenje tonaliteta i sve veću upotrebu klastera, prisutno je i osećanje vertikalne emancipacije zvučne boje, koje podseća na zvučne vizije futurista, ali

²² Cf. Bujčić 1963.

i eksperimentalista sa početka XX veka poput Vareza (Edgar Varèse) i Ajvza (Charles Ives).²³

Nagoveštaj trozvuka F-dura i Fis-dura u početnom odseku drugog stava indikativan je za način na koji Slavenski koristi bitonalnost, što ne samo da ukazuje na element novatorstva, već predstavlja i osnovni izvor tenzije u ovoj kompoziciji (između dva tonalna/modalna plana). U ranim delima Slavenskog, bitonalnost funkcioniše kao jednostavan konflikt, često između tonalnih centara tonike i dominante/subdominante, i, kao što Sedak primećuje, dok je Stravinski pokušao da kompenzuje nedostatak harmonske tenzije (ranije ostvarivane tradicionalnom funkcionalnom harmonijom) ritmičkom pulsacijom, Slavenski postiže sličan efekat upotrebom bitonalnosti/bimodalnosti. Sedak tvrdi da bitonalnost u igrackim stavovima (drugom i četvrtom) svite *Sa Balkana* ne funkcioniše kao konflikt ili konvergencija, već kao preklapanje uzrokovano blizinom: „Bitonalnost, dakle, nije način zaoštavanja dviju kontrapunktičkih linija, nego konstatacija nesklada dviju ploha, pri čemu se očekuje da sam nesklad bude dovoljnim razlogom za napetost.“²⁴ Ovo je jasno vidljivo u drugom stavu svite *Sa Balkana*, gde dva kontrastna tonalna centra izranjaju iz početnog klastera – najpre trozvuk F-dura u 3. taktu (jasnije profilisan u 14. taktu), koji zatim biva zamagljen drugim bitonalnim slojem in A, od 19. takta nadalje. Slično tome, na početni odsek četvrtog stava – koji, zapravo, predstavlja dugačak ostinato C–G–A/C–G–A–H (taktovi 1–45) – nadovezuju se nizovi bitonalnih formulacija.

Još jedan tip fragmentacije pojavljuje se u t. 79 gde se, prethodno stabilan metar i tonalni centar, destabilizuju iznenadnom ritmičkom i harmonskom promenom. Međuigra C-dura i D-dura je ritmički jasno usmerena (taktovi 69–70), uz očekivanje da će se jedan od njih iskristalisati kao tonalni centar. Međutim, umesto toga, oni služe da premoste granicu, te se prelivaju u tonalitet „između“ ova dva centra, cis-mol (t. 79). Trozvuk cis-mola u levoj ruci se proteže na osam taktova, predstavljajući odmorište, a osećaj smirenja je istaknut hipnotičkim ostinatnim figurama (E–Fis–Cis / E–H–Cis) u desnoj ruci (u t. 79–86).

Najjači destruktivni poriv oseća se na kraju stava, posebno u taktovima 131–160. Ritmički nalet se prekida teškim klasterima u četvrtinama. Mada se

²³ Špirić-Beard 2013: 251–262.

²⁴ Sedak 1984: 54–55.

čitav ovaj pasaż suštinski naslanja na trozvuk gis-mola, leva ruka efektivno oscilira između Dis i Gis, klizeći u oktavno udvojeno H u t. 155; ovaj gest se zatim reafirmiše u narednih pet taktova kroz pet oktava. Međutim, ovom pasażu potpuno nedostaje tonalna i harmonska stabilnost, jer deonica desne ruke prolazi kroz niz nepovezanih i konfliktnih tonalnih centara, od kojih je svaki konstantno zamagljen dodatim sekundama, augmentiranim kvartama/ umanjenim kvintama i tako dalje. Opet, ovo politonalno natezanje između Gis i H, D i C, koje se odvija u dinamičkom rasponu između *ff* i *sffz*, podriva kompozicionu strukturu i dovodi do osećaja potpune dezintegracije. Nakon kratke pauze, u t. 160 izranja početna tema laganog, trećeg stava, kao da se raspadnuti materijal iz prethodnog pasaża pretopio u savršeno formiranu melodiju. Sličnu tehniku Slavenski će primenjivati u mnogim drugim kompozicijama – najupečatljiviji primer nalazimo u *Balkanofoniji*, a na zanimljiv način je primenjena i u *Haosu*.

Dakle, u suštinskom smislu, najveći deo ranih ostvarenja Slavenskog se nalazi u procepu između kohezivnosti i fragmentarnosti. Kao što smo videli u kompoziciji *Sa Balkana*, struktura se pretežno odlikuje fragmentarnim elementima, koji se uočavaju na različitim teksturalnim, harmonskim, melodijskim, ritmičkim i tembralnim nivoima. Time oni razotkrivaju širi spoj između folklorne i umetničke muzike, između formalne strukture i muzičkog materijala, između slobodnijih i čvršće definisanih melodija, između ritmičkih i harmonskih struktura, kao i između motivskog jedinstva i fakturane fragmentiranosti. Upravo smer delovanja ovih suprotnih sila daje taj elementaran i sirov kvalitet ranim ostvarenjima Slavenskog, dok njegovo istovremeno raspoređivanje i uravnotežavanje ovih elemenata čini da kompozicije na kraju deluju celovito. Dakle, rani rani modernizam Slavenskog počiva na otkrivanju najvećeg mogućeg stepena fragmentacije, koji pak ne ugrožava ukupnu strukturu kompozicije.

Prema Meliti Milin, muzičko balkanstvo Slavenskog nije bilo entuzijastično prihvaćeno u Evropi, prevashodno „zato što, po nekima, njegov pristup folkloru nije bio dovoljno sublimisan.“²⁵ Na slične stavove nailazimo kod brojnih autora koji su pisali o Slavenskom, poput muzikologa Bojana Bujića, koji je kritikovao folklorne i programske elemente kao prepreke za tonalnu i formalnu emancipaciju Slavenskog.²⁶ Međutim, sam kompozitor nije imao

²⁵ Milin 2005: 136.

²⁶ Bujić 1963.

nameru da „uglanca“ svoj idiom, niti da sledi serijalističku modernističku struju. Umesto toga, paganski, „ditirambski“ kvalitet Slavenskog, koji je takođe bio pripisivan Stravinskom, Bartoku i Janačeku,²⁷ kombinovan je sa interesovanjem za zvuk kao slobodno kompozitorsko sredstvo, što, pak, proističe iz njegovog individualizovanog pristupa kompoziciji, a ne iz intelektualno sistematizovanih metoda.²⁸ U krajnjem zbiru, Slavenski pripada modernistima koji su zastupali oštrij zvuk i čija je muzika rezonirala sa bruitizmom, futurizmom i motorizmom; svi ovi kompozitori su usvojili sličan, muževan diskurs, zasnovan na silovitom uništenju devetnaestovekovne sentimentalnosti i ženskosti,²⁹ te su prigrlili strastveni dionizijski zanos umesto apolonijske smirenosti – kao što to pokazuju dela Bartoka i Stravinskog poput *Allegra barbara*, *Čudesnog mandarina*, *Petruške* i *Posvećenja proleća*. Međutim, ova dela se bave izolacijom i fragmentacijom, a njihova suštinska razlika u odnosu na Slavenskog (i jugoslovenske kompozitore uopšte) ogleda se u tome što je njihova modernistička *kriza* prevedena u jugoslovenski *oportuniizam* obeležen optimizmom i radošću zbog osnivanja jugoslovenske države 1918. godine. Slavenski je otelotvorio ovu romantičnu opijenost jugoslovenstvom 1926. godine, kada je pripremao svoje rukopise za objavljivanje kod edicije *Schott*. Komentarišući svoju promenu prezimena iz Štolcer u Slavenski, rekao je:

Nisam hteo da me smatraju Nemcem. Tim pre, jer sam se u međunarodnom muzičkom svetu pojavio u Nemačkoj [zahvaljujući Schott-u], nisam hteo da misle da sam Namac. Hteo sam da se odmah zna ko sam.³⁰

²⁷ Taruskin 2000: 360–467; Whittall 2003: 34–54.

²⁸ Videti npr. *Jugoslavensku svitu*, 1921; Sonatu za klavir, 1924; kao i violinske sonate *Slavensku* (1924) i *Religiosu* (1919–1925).

²⁹ Važno je napomenuti da, šire sagledano, u kompozicijama Slavenskog postoji osećaj ravnoteže između lirskih i silovitih elemenata. Kao što je slučaj sa većinom gore nabrojanih kompozitora, muzika Slavenskog se bazira na ravnoteži između stabilnosti i nestabilnosti, između utešne pravilnosti i naglih kontrasta: njegovo oslanjanje na arhetipske generičke kvalitete pevanja i igranja gotovo da garantuje ovu ravnotežu, a kao rezultat toga njegova sklonost da narušava muzičku strukturu je donekle kompenzovana izvesnim stepenom kohezije koji stvara formalna paradigma pevanje/igranje (što je ilustrovano motivskim i ritmičkim jedinstvom svite *Sa Balkana*).

³⁰ M. Slavenski 2006: 57.

Za razliku od zenitista, čija je delatnost bila zasnovana na intelektualnim modelima evropske avangarde (posebno francuskom dadaizmu), Slavenski je bio istinski posvećen idealu autentične balkanske umetnosti, kao ishodišta za obnovu evropske moderne kulture. Njegovo svesno odbacivanje centralno-evropskog nasleđa i, kao što primećuje Bujić, činjenica da ga nije opterećivalo „istorijsko breme tradicije,“ koje se ispoljilo kao kriza moderne muzike među vodećim evropskim kompozitorima toga doba, značilo je da je Slavenski bio povezan sa centralnoevropskim modernizmom, ali ne i vezan za njega. Uprkos tome što je bio blizak evropskom modernizmu – zahvaljujući, najpre, studijama u Budimpešti, Pragu i Parizu; zatim, preko izdavačke kuće *Schott*; kao i zahvaljujući učešću na vodećim festivalima poput Donauešingena i delatnosti u okviru jugoslovenske sekcije ISCM-a – on je do kraja života ostao nekonvencionalna persona, jer je stvorio specifičan modernistički jezik, koji je bio svestan evropskih trendova, ali im ništa nije dugovao.

Prevela Ivana Medić

CITIRANA LITERATURA

- Bakić-Hayden, Milica (2004) „National Memory as Narrative Memory: The Case of Kosovo.“ Maria Todorova (ed.), *Balkan Identities: Nation and Memory*. London: Hurst, 25–41.
- Briski Uzelac, Sonja (2003) „Visual Arts in the Avant-gardes Between the Two Wars.“ Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 122–169.
- Bujić, Bojan (1963) „Daleki svijet muzikom dokučen.“ *Izraz* 7/11: 324–336.
- Daković, Nevena (2003) „The Unfilmable Scenario and Neglected Theory.“ Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 466–489.
- Djurić, Dubravka (2003) „Radical Poetic Practices.“ Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 64–95.
- Erijevć, Aleš (2003) „The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.“ Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 36–63.

- Goll, Ivan (1921) „Zenitistisches Manifest.“ *Zenit – Internacionalna revija za novu umetnost* 5: 1–2.
- Kolstø, Pål. Ed. (2005) *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. London: Hurst & Company.
- Mićić, Ljubomir (1921) „Duh Zenitizma.“ *Zenit – Internacionalna revija za novu umetnost* 7: 3–5.
- Milin, Melita (2005) „’Tonovi naricanja, melanholije i divljine’ – zenitistička pobuna i muzika.“ *Muzikologija* 5: 131–144.
- Radinović, Sanja (2006) „Stanislav Vinaver, Jožef Debreceni, Josip Slavenski i Bela Bartók.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 239–255.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski*. Knjiga I. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Slavenski, Josip (1946) „Naše narodne melodije.“ *Muzičke novine* 2: 1. [Originalno objavljeno u časopisu *Muzički glasnik*, 1–2. Beograd, 1941.]
- Slavenski, Josip (1955) „Muzički folklor kao političko oružje.“ *Književne novine* VI, 3/4: 8–11.
- Slavenski, Milana (1970) „Veze Josipa Slavenskog s muzičkom izdavačkom kućom B. Schott’s Söhne, Mainz.“ *Zvuk* 109/110: 437–441.
- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.) Beograd, Muzička škola *Slavenski* i SOKOJ-MIC.
- Subotić, Irina (1990) „Zenit and Zenitism.“ *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17: 15–24.
- Supilo, Frano (1901) „I opet ‘most’.“ *Novi List* IV: 159, 16. svibnja 1901, 1.
- Supilo, Frano (1904) „Predzidje iztoka.“ *Novi list* VII: 265, 24. rujna 1904, 1.
- Špirić-Beard, Danijela (2013) *Border-Bridge-Crossroads: the Construction of Yugo-slav Identity in Music (1835–1938) and the Case of Josip Štolcer Slavenski*. PhD diss., Cardiff University.
- Taruskin, Richard (2000) „Stravinsky and the Subhuman.“ *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 360–467.
- Todorova, Maria (1997) *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Wachtel, Andrew Baruch (1998) *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press.
- Whittall, Arnold (2003) „Rites of Renewal and Remembrance.“ *Exploring Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 34–54.

Milena Medić¹

„TO TI JE TAJNA MOJE MUZIKE:“
KONFIGURACIJE PROSTORA I VREMENA U MUZICI
JOSIPA SLAVENSKOG*

*Onaj koji je gledao zvezde i iz noći u noć s
njima putovao kroz vremena i prostore, shvatio
je u bezmernom divljenju Silu koja se obnavlja
– alem u lotosu (samotvorna snaga u svetu).²*

Stvaralački opus Josipa Slavenskog ispoljava snažnu kompozitorovu potrebu za imenovanjem, ponavljanjem imena i preimenovanjem, kao potrebu za objavom i pamćenjem. Jer, imenom označiti postojanje i utvrditi identitet znači ostaviti trag u prostoru i vremenu kao potvrdu trajanja. Izrazit onomastički postupak Josipa Slavenskog uključuje, s jedne strane, *toponime* i njihove kretikose (*Balkan, Sa Balkana, Balkanska, Iz Jugoslavije, Jugoslavenska, Slavenska, Iz hrvatskog Zagorja, Iz Varaždina, Međimurska, Iz Srbije, Užička, Čačanska, Crnogorsko, Iz Makedonije, Makedonska, Rumunjska* itd.), koji pripadaju međimurskom/balkanskom/jugoslovenskom semantičkom polju, a s druge strane, *kosmonime* koji potiču iz semantičkog polja kosmogonije i religije (voda, kamen, zvezde, zvona, haos, harmonija, disharmonija, molitva, pevanje, plesanje, muzika). Na trećoj, ne manje važnoj strani, *matronim* (majka) i njegove blisko značnice (uspavanka, dečja igra, detinjstvo, mladost) deo su maternalnog semantičkog polja, koje se kod Slavenskog manifestuje kao *magna mater, mater natura, mater terra, mater confusa, mater coelis*, dakle, kao *mater, materia* i *matrix*.

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (br. 177019), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ milena.medic@fmu.bg.ac.rs

² M. Slavenski 2006: 122.

Učestalost upotrebe pomenutih posebnih reči otkriva sveopštu povezanost ovih semantičkih polja u jedinstvenom arhisemskom polju. Ukorenjeno u zavičaju i iskonu i snažno u svojoj duhovnoj prirodi i funkciji, jedinstveno arhisemsko polje simbolički obremenjuje pomenute reči tako što ih potencira, prema principu *nomen est omen*, u ideje. Zahvaljujući svom upućivačkom značenju, ove ideje pokreću i proizvode dinamizam opozita oko kojih se kreira čitav sistem značenja na nivou kompozitorove poetike.

Opozitna značenja delatna su ne samo kao osnov semantičkih slojeva, već i kao stilski obeležen postupak, utkan u kompoziciono načelo Slavenskog. Stratifikacija binarnih opozicija zahvata nekoliko nivoa. Prvi nivo binarnih opozicija obuhvata iskonski zavičajne parove: kosmos – kaos; božansko – ljudsko; sakralno – profano; kamen – voda; pesma – igra. Drugi nivo sačinjavaju afektivno-ekspresivni parovi: pesme moje majke/uspavanka – dečija igra; *cantabile/rubato* – *energico/furioso*; *adagio religioso* – *allegro vandalico/prestissimo demonico*; *grave/funebre/lamentoso* – *scherzando/giocoso*; elegija – pastorala. Na trećem nivou, izdvajaju se arhetipsko-arhaični zvučni parovi: maternja melodija – maternji ritam; bazični ton kontra C (iz orguljskog zvuka basova) – alikvotni tonovi (iz odjeka crkvenih zvona); (modalna, pentatonska, celostepenska ili balkanska) folklorna linearnost – (tembralna eufonija) klasterske vertikalnosti; minimalizacija zvuka – maksimalizacija zvuka; harmonije – disharmonije; dijatonika – hromatika.

Dva uporedna sistema semantički usaglašeni slojeva binarnih opozicija grade tipične kontrastne predstave u kontrastnim stavovima Slavenskih klavirskih, kamernih, vokalnih, orkestarskih svita i sonata, osvetljavajući na taj način kompozitorovo iskustvo intuitivno-estetske vizije drugog i različitog od jednog i istog. Na svakoj pojedinačnoj strani binarnih suprotnosti, jedinice, premda distinktivno pozicionirane i kompleksno međuuodnošene unutar opusa kao svojevrsnog makroteksta, ipak se značenjski približavaju i ukrštaju, jer odjekuju jedna u drugoj na, takoreći, poliptotonski način. Dobacujući jedna drugoj eho svojih značenja, jedinice u nizu kosmos–božansko–sakralno–kamen–pesma–majka–uspavanka–elegija–*cantabile–religioso*–maternja melodija–folklorna linearnost–bazični ton C–dijatonika–harmonija itd. uzvisuju se u moćne kohezivne sile među kompozicijama i stavovima, kao svojevrsnim mikrotekstovima i, sledstveno tome, dodatno se semantizuju. Na sličan način, ovo se zbiva na strani kaos–ljudsko–profano–voda–igra–dete–pastorala–*furioso–demonico*–maternji ritam–klasterska eufonija–hromatika–disharmonija.

Poliptotonski eho realizuje se, nadalje, u opusu Slavenskog, ne samo u ruhu transkribovanih i prerađenih verzija jednog te istog dela, ili, pak, premeštanja jednog dela ili teme po različitim uglovima drugih dela, već i u još jednom značajnom vidu. Osnovna značenja stilski su snažno obeležena i ispoljena su u konstruktivnim i sintaksičkim postupcima ponavljanja. Ekstenzivne repeticijske forme, sa njihovim paralelnim strukturama i opetovanim elementima (tonom, motivom, temom, ostanatom, ritmičkim obrascima, anaforičnim nizovima, refrenom), Slavenski gradi prema principima litanije, varijacije ili alternacije (Primer 1), dok intenzivne kumulativne forme, sa njihovim raslojenim strukturama i heterogenim elementima (polifonija, heterofonija, klaster), prema principima adicije, akumulacije ili kondenzacije (Primer 2).

Primer 1. „Zagorski tamburaši“ (*Sa Balkana*, svita za klavir, 1910–1917)

The image displays a musical score for the piece "Zagorski tamburaši" by Slavenski. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is marked with the tempo and rhythm "Ritmo di quatro e due battute" and includes dynamic markings *sfz* and *p*. The music is characterized by a complex, repetitive rhythmic pattern in the right hand, often consisting of dense chords or clusters, while the left hand provides a steady accompaniment. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *sfz* and *ffz*. The overall texture is dense and rhythmic, typical of the composer's style.

Primer 2. *Muzika za kamerni orkestar* (1938)

The image displays two systems of a musical score for chamber orchestra. Each system consists of two staves of woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, Bassoon) and two staves of strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabasso). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this pattern with some variations in the woodwind parts. The score is presented in a clean, black-and-white format with clear staff lines and notes.

Postupci ponavljanja, paralelizama i kumulacije, te, posledično, odsustvo narativne logike razvojnosti, suštinski su pokazatelji poezije. Kao takvi, oni sugerišu u osnovi lirsko obeležje Slavenskove kompozicione i zvučne strukture. Povrh intonaciono-tematskih i sintaksičkih mehanizama identiteta, paralelizama i intenzifikacije, te jakog efekta forme, lirizacija je uvek pokret pounutrašljenja i refleksivne kontemplacije, jer je usmerena na izražavanje emocionalno povišene i duhovno pojačane unutrašnje svesti. Izražavajući svoje intenzivno

osećanje iz arhisitacije, introspektivno Ja približava i povezuje stvari udaljene vremenom, prostorom i značenjem.

Za Slavenskog, jedinstvena arhisitacija jeste muzika i jeste praton za kojim je, prema svedočenju Milane Slavenski, uvek tragao i koji je osluškivao svuda i u svemu:

Do tančina razvijena sluha, slušao je u šumi pticu i krik, kamen koji se odronjava, čagljeve, u naletima vetra kad u horu štekću na rtu preko mora, ali i železničke točkove kad kloparaju, avion bruji, sirene zavijaju. Slušao je i gameleone, i tapane, i šofare i zurle, i muziku sa električnih instrumenata: električne talase Martinaoa, trautionijum, helertion, Bozankeov enharmonijum [...]

Slušao je i ono što je bilo ugodno uhu, i ono što je bilo neugodno...

Da li je to bio praton koji je slušao, i za kojim je uvek tragao? [...] Kod šiptarskog čobana, možda, koji uz svoju više nego zvukovno oskudnu čitelu, peva ona dva-tri tona svoje jednolične pesme, epske dužine, beskrajnih ponavljanja? Ili kod crnogorskog guslara, ne onog izvikanog, paradnog – kod arhaičnog guslara u dalekim gudurama crnogorskim? U njegovim malim tercama, prešlim u njegovo pevanje iz prstometu na guslama [...] Slušao i stare kaluđere zarasle u brade, po polusrušenim manastirištima, i derviše po zabitim, u zeleni gustiš zaraslim tekijama, i tamnoputog bakšu u seljačko-taljigaškoj pagodi u Mokrom Lugu. Slušao, neopažen, s brda preko puta, seljančicu kako, dok plete čarapu za ovcama, peva u neverovatno uskim intervalima [...] Slušao je smejući i sa simpatijom i seoske tamburaše i njihovo šepRTLjanje, i Cigane i njihovo neobuzdano preterivanje i kićenje.

Lakonog, otvorena uha i zaoštrenog sluha, dospevao je na izvore.³

Iz vrela prapostojbinskog tona izvire to, kod Slavenskog, snažno ispoljeno osećanje svepovezanosti i svepripadnosti. Odatle proističe raznozvučje za koje je stilski obeležen postupak imenovanja toliko važan. Zvučno i muzičko „raznoredje“, upravo osvetljavaći unutrašnje stratifikovanu prirodu muzičkog jezika Slavenskog prema žanrovima (lirska pesma, igra, svirka, alikvotni tonovi, zvona, brujevi, uspavanka, pastorala, tužbalica, molitva, himna, fuga itd.) i prema društvenim i nacionalno-verskim grupama (čobanin, seljančica, ribar, kaluđeri, guslar, tamburaš, derviši, Cigani, pagani, Budisti, Jevreji, Muslimani, Hrišćani itd.), dopušta mogućnost razumevanja stvaralačkog sveta Slavenskog iz produbljujuće bahtinovske perspektive.

³ M. Slavenski 2006: 101–102.

Polazeći od sagledavanja jezika ne kao „sistema apstraktnih gramatičkih kategorija, već pre jezika kao ideološki zasićenog, jezika kao pogleda na svet,“⁴ Mihail Bahtin je definisao koncept raznorečja (heteroglosije) u smislu žive interakcije raznovrsnih glasova, narečja, govora, gledišta, konkretnih svetova itd. sa specifičnim okruženjem; interakcije koja „pronalaži izraz u nizu posebnih crta u semantici, sintaksi i stilistici.“⁵ U pogledu toga, on je pojasnio:

Jezik – poput živog konkretnog okruženja u kojem živi svest verbalnog autora – nikada nije unitaran. [...] Aktualan društveni život i istorijsko postajanje stvaraju, unutar apstraktno unitarnog nacionalnog jezika, mnoštvo konkretnih svetova, mnoštvo ograničenih verbalno-ideoloških sistema verovanja, unutar ovih raznovrsnih sistema [...] jesu elementi jezika ispunjeni raznovrsnim semantičkim i vrednosnim sadržajem i svaki sa sopstvenim razlikovanim zvukom.⁶

U slučaju Slavenskog, unutrašnji dijalogizam različitih glasova, zvukova i narečja, svetova i gledišta – sa Balkana i Orijenta kao izvorišta „rasne bujnosti, snage, šarenila, raznovrsnosti“⁷ i, još dalje, iz „galaksija muzike“⁸ – kreira njegov stvaralački svet kao heteroglotni i, intezivirajući razlike među njima, daje im „individualizovano otelotvorenje,“⁹ da se poslužim Bahtinovom formulacijom, u melodijskim i ritmičkim „likovima,“ koji nose sopstvena, uposebljena gledišta i značenja, emocije i vrednosti. Kao takvi, ovi „likovi“ su uodnošeni u koegzistenciju, pomoću jukstapozicije, superimpozicije, komplementacije, kontrasta, tako da svaki pronalazi sebe okruženog raznozvučjem, a unutar, kako bi Bahtin rekao, jednog (nacionalnog) jezika. Balkanska (i orijentalna i kosmička) muzička heteroglosija stupa u Slavenskovo delo kroz intencionalnu distinkciju i diferenciju melodijskih i ritmičkih „likova,“ njihovu stilizaciju i varijaciju, te umetnički strukturiranu organizaciju.

⁴ Bakhtin 1981: 271.

⁵ Ibid.: 279.

⁶ Ibid.: 288.

⁷ M. Slavenski: 106.

⁸ Ibid.: 85.

⁹ Bakhtin 1981: 272.

Bahtin smatra da ovi različiti elementi jezika – ispunjeni, dakle, „različitim semantičkim i vrednosnim sadržajem i svaki sa sopstvenim razlikovanim zvukom“ – uvek služe obuhvatnijoj autorovoj nameri: „oblikotvornoj ideologiji,“¹⁰ pod kojom podrazumeva „čitav totalitet refleksija i refrakcija ljudskog uma o društvenoj i prirodnoj realnosti, koju čovek izražava i učvršćuje pomoću reči, crteža, dijagrama ili druge forme *značka*,“¹¹ kojoj možemo prisajediti i muziku. Imamo li u vidu da dublji slojevi ove oblikotvorne ideologije, kako Bahtin dalje obrazlaže, „određuju bazične žanrovske karakteristike umetničkih dela,“¹² to onda znači da žanr predstavlja specifičan ekspresivan obrazac autorove ideologije u smislu sistema ideja. Posledično, to isto tako znači da žanr, sasvim izvan pukih formalnih atributa koje, kao zajedničke, deli izvestan niz umetničkih dela, jeste pre svega perspektiva gledanja. Ukoliko svaki žanr kodifikuje izvestan poseban *kerugožor*, ukoliko, drugim rečima, jeste način viđenja i razumevanja čoveka i sveta, onda on mora, kako sugeriše Bahtin, da bude delatan i u prostoru i u vremenu, rečju, da bude hronotopičan, podrazumevajući pod hronotopom „nerazdvojivost prostora i vremena (vreme kao četvrtu dimenziju prostora),“ „unutrašnju povezanost temporalnih i spacijalnih odnosa koji su umetnički izraženi.“¹³ To stoga što su prostor i vreme neraskidivo povezani sa predstavom čoveka i sveta, što je, drugim rečima, ta predstava, budući natopljena tragovima vekova, uvek iznutra hronotopična. Kao žanrovski konstitutivna matrica, hronotop i njegove konfiguracije prostora i vremena ne podvlače samo književnost, već, kako Bahtin napominje, i „druga područja kulture,“¹⁴ kojima svakako pripada i muzika (tim pre kao temporalna umetnost, a s obzirom na to da je vreme osnovna kategorija hronotopa) i, reklo bi se, uopšteno određuju društveno-kulturalnu svest i imaginaciju istorijskog perioda.

Semantizovani binomi i njihovi heteroglotno stratifikovani diskurzivni stilovi (raznorečja) obrazuju jedinstvene konfiguracije povlašćenog prostora i povlašćenog vremena u muzičkom jeziku Slavenskog, kao i u žanrovskim karakteristikama i značaju, kulturnim identitetima i vrednosnom sistemu, te

¹⁰ Bakhtin 1984: 83.

¹¹ Voloshinov /Bakhtin/ 1983: 98, n. 3.

¹² Bakhtin 1984: 83.

¹³ Bakhtin 1981: 84.

¹⁴ Ibid.: 84.

predstavi čoveka i univerzuma. Neraskidivost povlašćenog prostora i povlašćenog vremena znači, u slučaju Slavenskog svetonazora, to da je spacijalno temporalno (prostor-u-vremenu, prostor kao trag vremena) i da je temporalno lokativno (vreme-u-prostoru, vreme kao marker prostora). Znači, drugim rečima, to da se povlašćeni prostor i povlašćeno vreme mogu sagledavati na međuzamenljiv način, kako u metonimijskoj, tako i metaforičkoj dimenziji. U prvom slučaju *metonimije*, neraskidivost je zasnovana na graničnom dodirivanju i zameni (međimursko, balkansko, jugoslovensko, orijentalno, kosmičko/galaksije muzike), dok u drugom slučaju *metafore*, na otvaranju perspektive ka nečem novom i nepoznatom (u smislu bliskosti ne-bliskog, približavanja udaljenog, gde je Muzika, kao po Slavenskom, religija nad religijama, ta koja povezuje [*religare*] različito i udaljeno, koja jeste izvor i mera bliskosti), pri čemu su i ove dimenzije međuzamenljive. Jedinica veza udaljenih strana prostora i vremena jeste kod Slavenskog svita, ali ne kao posebna tradicionalna forma sa nizom oblikotvornih, sintaksičkih, tematskih i inih pravila i normi, već, sasvim suprotno, kao žanr, koji je podvučen svojim hronotopom. Svita je, dakle, kod Slavenskog naročita perspektiva gledanja na svet i na čoveka, način vrednovanja i otelotvorenja zavičajnog iskustva i iskonske stvari i, otuda, repozitorijum kulturalne memorije akumuliranih prošlih značenja, bremenit potencijalom nove stvaralačke artikulacije. U inherentnoj hronotopičnosti svite Slavenskog, pesma i igra nisu smeštene prosto u odnos kontrasta i jukstapozicije, već, prvo i pre svega, u dijalogizovanu interakciju, koja kreira kompozitorov heteroglotni svet.

Prateći dalje stvaralački postupak Slavenskog na liniji Bahtina, neophodno je imati u vidu i to da je unutar jednog umetničkog dela i, još šire, unutar opusa kao celine, moguće, pored velikog i dominantnog hronotopa, primetiti takođe više manjih i naporednih hronotopa. Koegzistirajući, ovi različiti hronotopi stupaju u takve složene preplete i odnose da osvetljavaju svoju interakciju na dijalogizovan način. Pri tome, Bahtin ističe sledeće:

Ali taj dijalog ne može da stupi u svet koji je reprezentovan u delu, niti u bilo koji hronotop reprezentovan u njemu; on je izvan reprezentovanog sveta, iako ne izvan dela kao celine. On (taj dijalog) stupa u svet autora, izvođača i svet slušalaca i čitalaca. Svi ovi svetovi su takođe hronotopični.¹⁵

¹⁵ Bakhtin 1981: 252.

U tzv. folklornom hronotopu, kako ga imenuje Bahtin, a takav je dominantni (pra)zavičajni hronotop u opusu Slavenskog, izražena je posebna transpozicija vremena – „istorijska inverzija (historical inversion)¹⁶ – koja, iz perspektive savremenosti, prednost daje prošlosti, ali na takav način da je ona „već večna i izvan vremena, no koja ipak funkcioniše kao da je zaista bila realna i savremena.“¹⁷ Lociranje vrednosti, identiteta, emocija u prošlost kao vreme istine znači, nadalje, da se „taj vanvremenski i večnosni kvalitet shvata kao nešto istovremeno sa datim trenutkom u sadašnjosti.“¹⁸ Tipična, kako Bahtin kaže, za mitološki i umetnički modus promišljanja i razumevanja punoće vremena, takva „nadstruktura za realnost (sadašnjost)“ izgrađuje se duž vertikalne, a ne horizontalne ose vremena, jer inverzibilno vreme postavlja ujedno, kao važno, pitanje „velikog vremena“ u kojem, prema Bahtinu, „ništa nikada ne gubi svoj značaj,“ u kojem „sa svakim novim korakom napred naši prethodni koraci stižu novo, dodatno značenje,“ u kojem će „svako značenje imati svoj praznik ponovnog rođenja.“¹⁹ U velikom vremenu folklornog hronotopa, „veliko iskustvo čovečanstva otelotvoreno je i memorisano u simbolima folklorne kulture.“²⁰ To stoga što su simboli folklorne kulture tesno povezani sa spatiotemporalnim dimenzijama i što je puna realizacija folklornog čoveka moguća jedino u prostoru i vremenu. Bahtin utoliko smatra važnim naglasiti da autentičan folklor „nije poznavao sistem ideala odvojen od otelotvorenja tog sistema u vremenu i prostoru.“²¹ Zbog ovoga, u folklornom hronotopu memorija nije prosto memorija prošlosti kao nekakve apstraktne ili apsolutne kategorije temporalnosti u smislu istorijske ili epske prošlosti, već, naprotiv, memorija je trenutak večnih povrataka značenjskih energija i numinoznosti u sadašnje kontekste i na suštinski dijalogizovan način.

Inverzibilno vreme je takođe duhovno vreme, rekla bih, u onom smislu i značaju koji mu dodeljuje Mirča Elijade (Mircea Eliade) kada kaže sledeće:

¹⁶ Ibid.: 147.

¹⁷ Ibid.: 148.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Navedeno prema Shepherd 2006: 33–34.

²⁰ Ibid.: 40.

²¹ Bakhtin 1981: 150.

po svojoj naročitoj prirodi duhovno vreme je reverzibilno u smislu da, pravo govoreći, jeste primordijalno mitsko vreme učinjeno prisutnim.²²

I dalje:

Religiozan čovek periodično nalazi sebe u mitskom i duhovnom vremenu, ponovo ulazeći u *vreme porekla*, vreme koje ne protiče jer ne učestvuje u profanom temporalnom trajanju, jer je komponovano od večne sadašnjosti, koja se beskrajno obnavlja [...] *Večna sadašnjost* mitskog zbivanja čini mogućim profano trajanje istorijskih događaja.²³

Očigledno je Elijadeov koncept duhovnog vremena kao reverzibilnog i cikličnog opisućenja primordijalnog vremena (*ab origine, in illo tempore*) ekvivalentan Bahtinovim konceptima istorijske inverzije i velikog vremena kao „praznika ponovnog rođenja značenja“, praznika koji, drugim rečima, sugerise besmrtnost značenja i uvek u dijalogizovanim interakcijama sadašnjeg, savremenog konteksta. Jer, jedino dijalogizovan odnos između savremenosti autorove umetnosti i kulture i memorije večnog povratka može da otvori semantički horizont, a koji je u osnovi hronotopičan. Ovi ekvivalentni koncepti se na kreativan način susreću i otelotvoruju u stvaralačkom postupku Slavenskog, pre svega u Muzici, kao onoj večno obnavljajućoj sili, samotvornoj snazi u svetu, koja će uvek imati svoj praznik ponovnog rođenja.

Budući da je vertikalna, duhovna osa ekstremno jaka kod Slavenskog, povlašćeno vreme i povlašćeni prostor postaju vizija dubljeg smisla. Ona mu se nudi, jer intuitivno osluškuje i iskustvuje zavičaj, iskon i svet. U takvoj viziji prostorno je čak vanprostorno, a vremensko čak vanvremensko. Prostor je numinozan, jer je usmeren na (pra)zavičaj, na maternje jezgro čoveka i *omphalos* sveta, a ovi su otelotvoreni u centralnosti maternje, inkantacione melodije/ teme, u redukciji muzičkog materijala na ono tipično, elementarno, na konstitutivne elemente kao reprezentaciju suštine, u motivičkoj logici artikulacije forme iz početnog melodijskog jezgra. Vreme je mitsko, jer je usmereno na iskon, na *arche*, na cikličan povratak kao obnavljanje *illud tempus*, čije je, pak, otelotvorenje u postupcima ritmičkog, tonskog, motivičkog ili

²² Eliade 1957: 68.

²³ Ibid.: 88–89.

strukturnog opetovanja, kao gradacije ili sintaksičkih paralelizama. Ovi, stilski obeleženi, postupci pretočavaju se u semantičku komponentu vraćanja iznova i iznova na određenu predstavu, iz različitih pravaca. Opetovano i obnavljajuće vraćanje na predstavu jeste nastojanje da se pronađe žarišna, ujedinjujuća tačka. Slavenskova fantazija o usredištenju, fokusiranju, centru, korenu, domu/zavičajju, primordijalnom ženskom principu ili majci zemlji, cirkularnim odnosima i procesima, kružnim uroboričnim oblicima, jeste tipična fantazija u mitskom modusu devičanske i lunarne vestalke, Hestije. Čitav sistem semantizovanih binoma otkriva se, na koncu, kao manifestacija principa *coincidentia oppositorum*, a ovaj je, pak, zbog dvostrukog otkrivenja, kako u više svojih radova ističe Elijade, obrazlažući mit o večnom povratku, tipičan obrazac mitskog promišljanja vremena i prostora, čoveka i sveta.

Koegzistencija vremenskog i prostornog polja u folklornom, (pra)zavičajnom hronotopu Slavenskog hijerofanična je zato što otkriva svetost, susret sa svetošću, te prostor kao sveti prostor i vreme kao sveto vreme. Iskustvo hijerofanije preobražava svakoliko čovekovo biće u simbol, kako je to više puta naglašavao Elijade. U svetlu toga, ono Slavenske toponime, kosmonime i matronime uzvisuje u reči-simbole, koji onda, kao hijerofanični izrazi, dobijaju duhovnu funkciju, jer, prema Elijadeu „čitav simbolizam je taj koji daje vrednost raznovrsnim značenjima hijerofanija.“²⁴ Ako je hijerofanija očitovanje svetosti u profanoj stvarnosti preko simbola, onda se folklorni, (pra)zavičajni hronotop Slavenskog približava takođe pragu svetog (duhovnog), najpre zato što su oprečne sile (semantizovani binomi) u stanju ekvilibrijuma, a potom i što ga karakteriše snažno uključenje mnemoničkog materijala. Prag svetog (duhovnog) čini osnovu religije, a shvatimo li religiju na liniji sa Slavenskim, dakle, u njenom izvornom značenju *veze, povezivanja*, na osnovi mnemoničkog materijala, kao i u značenju povratka u maternalno u smislu mat(e)rice sveta, onda je Slavenskovo shvatanje religije, jednako kao i njegovo kreiranje religiofonije, izrazito hronotopično.

U svetlu Bahtinovog razlučivanja jednog dominantnog i mnoštva manjih hronotopa u umetničkom delu, ili, pak, čitavom opusu nekog autora, u pogledu Slavenskog krugozora, Međimurje, Balkan, Jugoslavija i Orijent jesu ti specifični manji, naporedni hronotopi, koji generišu i oblikuju tzv. međimurski

²⁴ Eliade 1952: 153.

ciklus,²⁵ balkanski ciklus,²⁶ jugoslovenski ciklus²⁷ i *Simfoniju orijenta* (1934). To stoga što su međimurske, balkanske, jugoslovenske i orijentalne veze delatne i u vremenu i u prostoru, to jest izražavaju u kompozitorovom stvaralačkom postupku jedinstvo estetske slike, u kojem su temporalni i spacijalni odreditelji nerazdvojni.

Ove hronotope iskustvujemo, kako precizira Bahtin, u „spoljašnjem materijalnom biću dela,“ u „čisto spoljašnjoj kompoziciji,“ u „materijalu dela koji nije mrtav, koji govori, označava (uključuje znakove).“²⁸ To znači, kroz folklorne melodije, folklorne ritmove, folklorne tembrove, folklorne lestvice i harmonske sklopove, folklorne teksture, kao muzičke „forme *znaka*“²⁹ i kao muzičke nosioce emocije i vrednosti, temporalni i spacijalni pokazatelji Slavenskog međimorskog, balkanskog, jugoslovenskog, orijentalnog hronotopa, postaju umetnički čujni. U njima, drugim rečima, uvek možemo čuti pesmu majke, vizantijsko pojanje kaluđera, pevušenje ribara, šepRTLjanje tamburaša, neobuzdano kićenje Ciganina, seljančicu, beskrajna ponavljanja dvatri tona čobanina, male terce arhaičnog guslara, krik pagana, tužbalicu Jevrejina, šaputanje bramana itd. Rečju, uvek možemo čuti ljudski glas, okružen raznorečjem/raznozvučjem, koji traži vreme i prostor za punoću svoje realizacije.

²⁵ *Uspomena iz Varaždina* za klavir (1913), *Pesme moje majke* za glas i klavir (1916–1926), *Pesme moje majke* za glas i klavir/gudački kvartet (1916–1926–1940), *Međimurske narodne pesme* za klarinet, cimbal, 2 violine, violu, violončelo i kontrabas (1920), *Zagorska pesma* za mešoviti hor (1933, 1935–1939), *Zagorje*, simfonijeta (1941–1944).

²⁶ *Sa Balkana*, svita za klavir (1910–1917), *Balkanska pesma* za glas i klavir (1917), *Pesme i igre sa Balkana* I i II, svite za klavir (1927), *Balkanska svita* za gudački orkestar ili kvintet (1927), *Balkanofonija*, svita za kamerni orkestar (1927), *Sa Balkana*, svita za kamerni orkestar (1930), *Četiri balkanske igre* za simfonijski orkestar (1938), *Balkan*, simfonijska svita (1941–1944).

²⁷ *Iz Jugoslavije*, svita za klavir (1916–1923), *Jugoslavenska svita* za klavir (1921), *Jugoslavenska svita* za simfonijski orkestar (1922), *Jugoslavenska pesma i igra* za violinu i klavir/kamerni orkestar (1925), *Iz Jugoslavije*, gudački trio (1944).

²⁸ Bakhtin 1981: 252.

²⁹ Ibid.: 258.

Primer 3. *Pastirska svirka* za klavir (iz *Narodne kantate* za muški hor, tenor/ sopran solo i orkestar, 1932)

Allegro pastorale (Rubato pastorale)

The score is for piano and violin. The piano part is in the lower register with simple chords and eighth notes. The violin part is in the upper register with a melodic line featuring a long slur and a dynamic marking of *fi.* (forzando).

Primer 4. *Ribarska pesma* (iz *Narodne svite* za violinu i klavir, 1932)

Largo rubato

The score is for violin and piano. The piano part features a complex, dense texture with many chords and a dynamic marking of *v.* (vibrato). The violin part has a simple, slow melodic line.

Primer 5. *Slepi guslar* za dve violine

The score is for two violins. It consists of a single melodic line on a single staff, featuring a series of eighth notes and a dynamic marking of *p.* (piano).

Primer 6. *Molitva Praslavena* (*Narodne pesme* za pevanje i klavir, 1920–1928)

Lento misterioso, religioso

The score is for voice and piano. The voice part has a slow, solemn melody with lyrics: "O Ma - ri - ja, maj - ka bož - ja". The piano part is in the lower register with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Primer 7. Hrišćani (*Religiofonija/Simfonija Orijenta*, 1926–1934)

The image shows a musical score for three staves in bass clef, 2/4 time. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The lyrics are: Chri - - - ste e - le - - - i - - . The second staff continues with: - son, e - le - - i - - son. Chri - ste e - . The third staff concludes with: - le - - - i - son. Chri - ste e - le - i - son. —

Svi muzički elementi (melodija, ritam, harmonija, tekstura, tembr itd.) gravitiraju prema određenom hronotopu, pošto, kako sam Bahtin ističe, „svaki ulazak u sferu značenja dovršava se jedino kroz vrata hronotopa.“³⁰ To što hronotop po sebi osvetljava tajnovite veze i bliskosti među udaljenim i različitim stvarima i ljudima, prostorima i vremenima, jeste zato što stremljenje univezumu, a univezumu stremljenje jer stremljenje otvorenosti. Otuda hronotopičnost Slavenskove folklorne, (pra)zavičajne, međimurske, balkanske, jugoslovenske, orijentalne i kosmogonijske predstave nadržava puki nacionalni, otadžbinski karakter u muzici i povezuje se sa svetom u jedan uzvišeniji, kosmopolitski vid. Iz te i takve hronotopičnosti, iz ideje kulturalne heteroglosije, tek se može, čini se, razumeti arhaična uslovljenost kompozitorove savremenosti i njegovo modernističko preoblikovanje i pretumačenje dubokih folklornih slojeva pratona.

Međuigra različitih alternativnih hronotopa i hronotopičnih uglova gledanja tvori na nivou kompozitorove poetike specifičnu heterohroniju (raznovremenost) kao spatiotemporalni pandan heteroglosiji. Dinamizam heterohroničnih susreta, to će reći susreta različitih konfiguracija vremena i prostora, unutar kompozicije ili pak između grupe kompozicija, otvara mogućnost za uviđanje dijalozovanog međusobnog osvetljavanja dva distinktivna pogleda na svet –

³⁰ Ibid.: 258.

jednog, folklorno-realističnog i drugog, kosmogonijski-vizionarskog. Takozvani kosmogonijski ciklus Slavenskog³¹ može se, i u pojedinačnim kompozicijama i u celini, opisati kao izvođenje, u muzici i pomoću muzike, teurgijske prakse kosmogonije i, s njom povezanog, alhemijskog procesa *magnum opus*, jer oba počivaju na spoznajnom principu, koji cilja na inicijaciju u božansku misteriju i otkriće transcendentne suštine. Slavenskov kompozicioni postupak uključuje ovde apsolutni početak muzičkog toka u tišini, od orguljskog pedalnog tona kontra C, simbola solarne hijerofanije u njegovoj astroakustici. Postepeno taloženje tonova kosmičke i zemaljske skale (*Haos*), ili tonova alikvotnog niza (*Sonata religiosa*), proizvodi zgušnjavanje, ubrzavanje i intenzifikaciju haotične zvučne bujice, koja kao da kupi sve pred sobom, poput anaksagorske mešavine svega sa svačim. To je početna *massa confusa* na stupnju *nigredo* (tame ili senke), koji podrazumeva putrefakciju i dekompoziciju (Primer 8).

Iskustvo haosa ne samo da vodi transformaciji, već jeste, u suštini, transformacija u suprotnost. To je stupanj *albedo* (beljenje). Proces purifikacije i klarifikacije na ovom stupnju omogućava izranjanje opozitnog principa i on je, kod Slavenskog, opredmećen upravo u maternjoj melodiji, u plemenitoj jednostavnosti pevanja (dorskog, molitvenog, pastoralnog, elegičnog) (Primer 9).

Ako svet zamislimo kao skup razbacanih tačaka u stanju neodređene razređenosti, onda isto tako moramo zamisliti i svet kao suprotnu tendenciju – ka klasterima u stanju zgusnutosti. Uroboričan završetak ovih kompozicija klasterom, kao obrnutim likom početnih naslojavanih tonova, jeste taj transmutacioni i sublimacioni trenutak *chrysopoeia* (stvaranja zlata), dovršenja božanskog (u teurgiji) ili velikog dela (u alhemiji) na stupnju *rubedo* (Primer 10).

Kada je Bahtinova kategorija *chronosa* u konceptu hronotopa u pitanju, u slučaju Slavenskog moglo bi se govoriti o onoj drugoj ideji vremena, koja smisao ne crpe iz linearne, hronološke, razvojne sekvence događaja, niti iz kvantitativne dužine trajanja. *Kairos* je ime za mitsko, ciklično vreme, kvalitativnu punoću božanske vremenske zone, sveti prevratnički, ali onaj pravi trenutak, koji preseca hroničnost profanog vremena za prodor nečeg posebnog, dobre prilike, za prolazak kroz otvor ili prelazak preko praga. Kairotička prilika, prema tumačenju Džejmisa Hilmana (James Hillman), uvek za sobom najpre povlači haos kao *massu confusu*, da bi uopšte pokrenula

³¹ *Sonata religiosa* za violinu i orgulje (1919–1925), *Haos* za veliki orkestar i orgulje (1932), *Muzika 36 (Harmonije i Disharmonije)* za orkestar (1936), *Muzika 38* za flautu, obou, klarinet, fagot, 2 violine, violu, violončelo i kontrabas (1938).

„fantaziju o kosmičkoj plodnosti,“ „kreaciju kosmosa prema vlastitom liku.“³² Slavenskova umetnička teurgijsko-alhemijaska i astro-akustička vizija kosmosa i praksa kosmogonije kairotopična je u svom pokazivanju da „svaki poredak treba posmatrati kao statistički specijalan slučaj haosa,“ da je teurg „samo jedna kašika stvaranja koja vadi poredak iz supe haosa.“³³

Primer 8. *Haos* za veliki orkestar (1932)

The image shows a page of a musical score for a large orchestra. The title is "Allegro agitato caotico (poco a poco stringendo)". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Timp., G. c., T-lam., Org., Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., and Cb. The organ part is marked "Abaster 32' (solo) 32*16'" and includes the instruction "(I Minuete) Reg. B". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "pp" and "f".

³² Hillman 1988: 45; 48.

³³ Flusser 1990–1991: 277; 280.

Primer 9. *Haos* za veliki orkestar (1932)

35

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2

C. ingl.

Cl. (B) 1 2

Cl. b. (B)

Fg. 1 2

Cig.

Cor. (F) 1 2 3 4

Tr. (C) 1 2 3 4

Trbn. 1 2

Tb. 3

Timp.

G. c.

T-tam

Org.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

(4)

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

C. Ingl.

Cl. (B) 1, 2

Cl. b. (B)

Fg. 1, 2

Cig.

Cor. (F) 1, 2, 3, 4

Tr. (C) 1, 2, 3, 4

Trbn. 1, 2

Tb. 3

Timp.

G. c.

T-lam

Org.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

Primer 10. *Haos* za veliki orkestar (1932)

The image displays a page of a musical score for a large orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in Bb (Cl. (B)), Clarinet in Bb (Cl. b. (B)), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Clg.), Cor in F (Cor. (F)), Trumpet in C (Tr. (C)), Trombone (Trbn.), Tuba (Tb.), Timpani (Timp.), Gong (G. c.), Tam-tam (T-tam), Organ (Org.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and articulation marks. The page is numbered 82 at the bottom.

Na koncu, bahtinovska perspektiva o jeziku i predstavi, umetnosti i kulturi, čoveku i svetu, sa kontekstualno-smislenim konceptom heteroglosije, epistemološkim konceptom dijalogizma i analitičkim konceptom hronotopa, otkriva se produbljujućom u pogledu na stvaralački postupak Josipa Slavenskog. Ona nudi sasvim nov analitički i hermeneutički ključ za sagledavanje i razumevanje dijalogizma kompozitorove oblikotvorne ideologije, heteroglotnosti njegovog raslojenog muzičkog jezika i hronotopičnosti žanrovskih horizonata očekivanja. Slavenskov heterofoničan doživljaj čoveka i sveta pretočen je u muziku

u kojoj sve trepti, svaki ton živi svojim životom, a sve se spaja u jednu jedinstvenu celinu, uvek spremnu da bukne u grandioznu simfoniju koja će čovečanstvo prenети iz letargije, učmalosti, prosečnosti, sitnih strasti, i razbuktati ga u svet ustreptalog života i žive lepote.³⁴

Otuda je Slavenskovo celoživotno traganje za pratomom toliko duboko etično u svojoj duhovnosti.

CITIRANA LITERATURA

- Bakhtin, Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination*. Translated and edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin/London: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated and edited by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eliade, Mircea (1952) *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Translated by Philip Mairet. New York: Sheed & Ward.
- Eliade, Mircea (1957) *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Translated by Williard R. Trask. San Diego, New York: A Harvest Book.
- Flusser, Vilem (1990–1991). „Kašika stvaranja iz supe haosa.“ *Treći program* 84/1: 266–287.
- Hillman, James (1988) „Beleške o oportunistu.“ *Delo* 9–10: 40–64.
- Sheperd, David (2006) „A Feeling for History? Bakhtin and ‘The Problem of Great Time’“ *The Slavonic and East European Review* 84/1: 32–51.
- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.) Beograd: Muzička škola *Josip Slavenski* i SOKOJ-MIC.
- Voloshinov, V. N. (Mikhail Bakhtin et al.) (1983) *Bakhtin School Papers*. Translated by N. Owens. Edited by Ann Shukman. Russian Poetics in Translation 10. Oxford: Oxon.

³⁴ M. Slavenski 2006: 102.

Ivan Moody¹

SLAVENSKI, ZENITIZAM I EVROPA

Može se reći, bez straha od oprečnih mišljenja, da estetičko pozicioniranje i celokupan stvaralački opus čine Josipa Slavenskog jednim od najoriginalnijih jugoslovenskih kompozitora. Namerno izbegavam da ga okarakterišem pridevom „ekscentričan,“ pošto je etimologija ovog termina upravo suprotna njegovoj težnji da se pozicionira u centru i da, takvim svojim pozicioniranjem, sâm centar modifikuje. U mnogim svojim kompozicijama, a najizrazitije u *Balkanofoniji* (1927) i *Simfoniji orijenta* (1934), Slavenski je nastojao da zastupa veoma specifičnu i pozitivnu zamisao o snazi nacionalnog identiteta – ili, preciznije, nacionalnih identiteta – na polju muzike, u epohi u kojoj se puno razmišljalo o fragmentarnosti savremenog sveta. Ova konstatacija je posebno zanimljiva kada se sagleda u kontekstu polemičkih diskusija o modernizmu, koje su se odvijale u međuratnoj Jugoslaviji, posebno na stranicama časopisa *Zvuk* između 1932. i 1936. godine, a iz kojih iščitavamo potrebu da se hitno uspostavi jugoslovenski identitet u umetničkom stvaralaštvu, kao i u svetlu činjenice da Slavenski nije bio izolovan u svojoj nameri, premda se njegov krajnji rezultat veoma razlikovao od ostvarenja kompozitora poput Petra Kojčevića (1883–1970), Stevana Hristića (1885–1958) i Miloja Milojevića (1884–1946). Kao što je primetila Melita Milin, „ono što povezuje ova četiri kompozitora jesu njihove slična shvatanja u vezi sa estetikom nacionalnog izraza i potreba za stilskom modernizacijom;“² a ono što ih razdvaja jesu upravo načini na koje su se ova shvatanja manifestovala u njihovim muzičkim ostvarenjima.

U memoarskoj knjizi *Josip*, Milana Slavenski se osvrće na pozitivne okolnosti i govori o „prisnoj, prijateljskoj atmosferi“³ u kojoj se odvijao rad na *Simfoniji orijenta* (prvobitno *Religiofoniji*) – kompoziciji koja je, na neki način, anticipirala panreligijska interesovanja koja će Alfred Šnitke (Alfred Schnittke) ispoljiti u

¹ ivanmoody@gmail.com

² Milin 2009: 84.

³ M. Slavenski 2006: 118.

svojoj Simfoniji br. 4 (1983). Međutim, važno je, kada ovo spominjemo, da ne apstrahujemo intenzitet kompozitorovog rada na ovom projektu od njegovog sve intenzivnijeg promišljanja ideja proisteklih iz koncepta *barbarogenija*, a koje su naslanjaju na ideje zenitista.⁴ Kao što je istakla Danijela Špirić [Beard] u studiji o kompozitorovoj modernističkoj apropijaciji balkanskih folklornih tradicija u kontekstu Kraljevine Jugoslavije, „ovakav hibrid nipošto ne dovodi do harmoničnog pomirenja.“⁵ Slavenski nikada nije tražio jednostavne odgovore na pitanja koja je postavljao tokom čitave svoje karijere; samo priznanje postojanja konflikta predstavljalo je suštinski element njegovog kreativnog postupka.

Slavenski je sagledavao balkanstvo unutar veoma širokog konteksta, a jedan deo toga bila je i potreba za raščišćavanjem širokog prostora da bi se omogućilo *barbarogeniju* da se pojavi i da stvori novu kulturu. Manifest zenitizma iz 1921. godine bio je po tonu humanistički i antiratni, ali njegovo insistiranje na potrebi za novom, ujedinjenom Evropom, koja će se uzdići iz pepela stare Evrope, alarmiralo je vlasti, što je neumitno dovelo do zabrane časopisa *Zenit* 1926. godine. Njegov domet je od samog početka bio međunarodni, te je već prvi broj sadržao radove na nemačkom, francuskom i italijanskom jeziku, pored srpskohrvatskog.⁶ Slavenski je poznavao Ljubomira Micića (1895–1971), *spiritus movensa* zenitizma, a s pravom se može argumentovati da je u opusu Slavenskog zenitistički ideal dobio svoje jedino pravo muzičko otelovljenje. S tim u vezi, Danijela Špirić ističe:

U konglomeratu individua, mesta i razvojnih putanja koje su karakterisale rani modernizam, Slavenski zauzima jedinstvenu poziciju. Specifičnost njegove uloge ogledala se u tome što je bio povezan sa slovenačkom i hrvatskom muzičkom scenom (zahvaljujući prijateljstvu sa Slavkom Ostercom i Antonom Dobronićem); njegove studije u Budimpešti, Pragu i Parizu omogućile su mu susrete i poznanstva sa mnogim značajnim ličnostima (Zoltan Kodalj, Bela

⁴ Cf. Subotić 1996: 54–57; Božović 2013: 135–146.

⁵ Špirić 2006: 162. U ovom kontekstu takođe su značajna Samsonova zapažanja o Slavenskom i zenitizmu, kao i način na koji je Milana Slavenski predstavila tu vezu. Cf. Samson 2013: 372–373. M. Slavenski 2006: 71–74.

⁶ Svi brojevi časopisa *Zenit* dostupni su u elektronskoj verziji na portalu *World Digital Library*: <https://www.wdl.org/en/item/2320/view/1/15/>

Bartok, Vićeslav Novak, Jozef Suk, Vensan Dendi, Ljubomir Micić); prese-ljenjem u Beograd našao se u sredini koja je podržavala novatorstvo.⁷

Važno je biti svestan ovog konteksta prilikom pokušaja vraćanja naizgled „eks-centričnog“ Slavenskog nazad u centar, dok istovremeno nastojimo da ga pove-žemo sa Konjovićem, Hrišćem i Milojevićem – ali i da ga od njih razlikujemo.

Kompozitorova potraga za *barbarogenijem* jasno je vidljiva u kompoziciji *Slavenska sonata* za violinu i klavir iz 1924, tj. iz razdoblja dok je časopis *Zenit* još izlazio. Uputstva za izvođače sadrže termine poput „divljački, balkanski,“ a sam muzički materijal predstavlja destilovane balkanske folklorne lestvične nizove, pri čemu deonica violine ostaje tvrdoglavo lirska naspram klavirskih naleta, što sve skupa proizvodi ritmičku i harmonsku zamagljenost koja, sa izuzetkom dva pasaža zatišja u taktovima 80–103 i 315–340 (oba puta označena sa „Grave lamentoso“), gotovo da namerno podriva stabilnost koju melodijska deonica pokušava da uspostavi.⁸

Ali, kao što pokazuje simfonijsko ostvarenje *Haos*, Slavenski je još od ranije tragao za varvarskim. Ovo delo komponovao je 1918. godine, pre odlaska na studije u Prag, a njegov pokušaj da muzičkim sredstvima dočara prazninu pre stvaranja sveta, kao deo planiranog ciklusa *Kosmogonija*, predstavlja kosmičku *tabula rasa* koja iščekuje dolazak (balkanskog) barbarogenija, slaveći stvaranje sveta kroz specifično balkansku primitivno-modernu prizmu. Teško je zamisliti bilo kog drugog kompozitora da koristi uputstvo za izvođače „Allegro agitato caotico,“ ali paradoks je u tome što je haos Slavenskog veoma precizno organi-zovan. Pored okolnosti da oznaka za takt kroz čitavu kompoziciju ostaje 4/4 (što bi bilo vrlo teško pogoditi samo na osnovu slušanja muzike, bez partiture), ovo delo izrasta iz niza ulančanih tonskih serija, koje izvire iz dubokog C na orguljama, koje se čuje kroz čitavu kompoziciju, i postepeno narastaju do klastera (Primer 1); ova procedura bila je u vezi sa kompozitorovom teorijom „astroakustike.“⁹ Teško je prisetiti se još nekog dela, koje je do te mere višeslojno, ali apsolutno statično u središtu, izuzev *Keltskog rekvijema* (1969) Džona Tavenera (John Tavener), čija je kolažna struktura izgrađena na akordu Es-dura, a koji se, na sličan način, proteže kroz čitavo delo.

⁷ Špirić 2006: 161.

⁸ Cf. Perićić 1986.

⁹ Špirić 2003: 55–62.

Primer 1. Josip Slavenski, *Haos* za orkestar, str. 32

32

The image shows a page of a musical score for orchestra, page 32. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. Ingl. (English Clarinet), Cl. (B) (B-flat Clarinet), Cl. b. (B) (B-flat Clarinet), Fg. (Fagot/Bassoon), Clg. (Klarinet/Goblet), Cor. (F) (French Horn), Tr. (C) (Trumpet), Trbn. (Trombone), Tb. (Tuba), Timp. (Timpani), G. c. (Glockenspiel), T-tam (Tamtam), Org. (Organ), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Vl. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The organ part has the instruction 'U sempre' repeated three times. The double bass part has a '3' marking under the first measure of the first system. The page number '32' is at the top left.

Prve verzije dvostavačnog Gudačkog kvarteta br. 1, premijerno izvedenog u Donauešingenu 1924. godine, dela koje je široj javnosti prvi put skrenulo pažnju na Slavenskog, takođe potiču iz ovoga razdoblja; Eva Sedak implicira da je delo imalo komplikovanu genezu, na osnovu toga što početne verzije drugog stava datiraju iz 1918–1920. godine.¹⁰ Dok prvi stav „Pevanje“ obiluje gustom polifonijom, drugi, pod nazivom „Igranje/Danse yougoslave,“ pored toga što evocira (ili anticipira) češku muziku tog doba, povremeno takođe zvuči kao nešto što će Henrik Mikolaj Gorecki (Henryk Mikolaj Górecki) promovisati šezdesetak godina kasnije. Prvih deset taktova ovog dela svakako najavljuju pojavu *barbarogenija*, te predstavljaju produžetak *tabule rase*, haosa koji je prethodio nastanku balkanskog kosmosa (Primer 2).

Primer 2: Josip Slavenski, Gudački kvartet br. 1, II stav, taktovi 1–10

II

Igranje/Danse yougoslave

Andante deciso
Senza sord.

3

10

Allegro balcanico (meno mosso poco a poco)

18

accel.)

20

DSH – UKS JŠS 7

¹⁰ Sedak 1984.

Slično tome, početni taktovi kvinteta *Sa sela* (1925), dela koje je u celosti zasnovano na folklornim temama, takođe ukazuju na ono što možemo nazvati „pretpostmodernizmom;“ a čak i kompozitorove veoma precizne oznake za tempo – ovde „Allegro, energico, molto marcato“ – podsećaju na oznake Goreckog, premda se oznaka za treći stav „Presto balcanico, furioso“ sigurno može pronaći samo kod Slavenskog. Prilikom analize ovog dela, Sedak pokazuje izvesne rezerve u odnosu na ovu etapu kompozitorovog stvaralaštva:

Kvintet *Sa sela* pripada kreativnom razdoblju Slavenskog u kojemu je folklorni idiom podvrgnut karakterističnim transformacijama, u rasponu od potpune identifikacije tradicionalnih folklornih muzičkih izvora sa individualnom umetničkom ekspresijom u nekim od njegovih najuspelijih djela, do postepene redukcije na obrasce folklorne muzike i shematizovanu formu; u pojedinim njegovim djelima ovakva redukcija slabi njihovu autentično muzikalnu pokretljivost.¹¹

Svakako da u ovim rečima ima istine; ali, ovakva neujednačenost bila je neizbežna u datom trenutku Slavenskog života, provedenog u konstantnom traganju; Sedak takođe ističe zaista impresivno dostignuće „melodijske kinetike,“¹² prave sublimacije folklornih elemenata, koji ispunjavaju drugi stav (Primer 3). Da se do ove tačke došlo postepeno, tako što je kompozitor dosegao duboko razumevanje folklornog materijala sa kojim je radio, jasno je iz studije Iga Seresa (Hugues Seress), u kojoj on detaljno analizira kompozitorove metode harmonizacije međimurskih melodija, u poređenju sa tehnikama koje primenjuje Bartok. On primećuje:

pentatonske melodije koje harmonizuju Bela Bartok i Josip Slavenski, kao karakteristične ilustracije misaonih i stvaralačkih puteva ovog razdoblja, mogu nam pomoći da rasvetlimo određene procese hibridizacije koji nastaju iz sučeljavanja materijala različitog porekla. Bez obzira na to da li su ove melodije preuzete ili komponovane, komadi u kojima se one javljaju mogu sadržati slične harmonijske strategije, često nezavisne od kulturnog konteksta u kojem su nastale.¹³

¹¹ Sedak 1983.

¹² Ibid.: 12.

¹³ Seresse 2006: 214.

Primer 3. Josip Slavenski, *Sa sela*, str. 22

22

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a circled measure number 15. It features various dynamics including *p*, *f*, and *simile*. The second system continues the piece with similar dynamics. The third system is marked **Feroce appassionato** and *ff (possibile)*, indicating a more intense and rhythmic passage. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Čini mi se da je ovo zapažanje od suštinske važnosti ne samo za razumevanje kompozicionog procesa Slavenskog, već i čitave njegove umetničke filozofije. Najpre, okolnost da primenjuje sličan postupak na melodije „preuzete ili komponovane,“ „često nezavisne od kulturnog konteksta u kojem su nastale,“ podvlači u kojoj meri je modernista Slavenski bio duboko uronjen u jugoslovensko/balkansku tradiciju. Estetska matrica koju je koristio da bi objedinio harmonizovanje narodnih napeva podjednako je dobro služila za samostalno komponovane melodije, što je pak bilo u vezi sa shematizacijom folklornih napeva, koju je Sedak uočila u kvintetu *Sa sela*. To je bio korak ka kompozitorovom kreiranju vlastitog modernističko-tradicionalnog jezika, što je drugo važno zapažanje Seresa, tamo gde on govori o procesima „hibridizacije koji nastaju iz sučeljavanja materijala različitog porekla.“ Ali, podsetimo se ranije navedenog zapažanja Danijele Špirić da „ovakav hibrid ni na koji način ne dovodi do harmoničnog pomirenja.“ U svim delima koja smo dosad razmatrali, čak i kada se povremeno pojave trenuci predaha ili prozračne transcendencije (kao npr. u drugom stavu kvinteta *Sa sela*), oni suštinski ne menjaju konfliktan kvalitet, koji ne samo da je prisutan u ovoj muzici, već je njena generišuća sila. *Haos* je, da tako kažemo, sveprisutan.

S tim u vezi, Špirić piše:

Premda se u muzici Slavenskog registruje izvesno osećanje izmeštenosti, to nije postignuto svesnim posezanjem za evropskom modernističkom estetikom, već zahvaljujući uklapanju Slavenskog u sopstveno okruženje, Ovaj jugoslovenski milje je uticao na jedan lokalni sadržaj – muziku Slavenskog – ali njegov tretman tog materijala je osvetlio globalno relevantna pitanja u vezi sa inkoherentnošću i fragmentacijom modernih društava u celini.¹⁴

Upravo tako. Kao što je ranije istaknuto, evropska modernistička estetika je svakako bila prisutna tokom Slavenskog školovanja u inostranstvu, ali je on uvek propuštao kroz prizmu koju možemo široko definisati kao balkansku, pri čemu uočavamo jasnu paralelu sa stremljenjima Micića i njegovim idejama o balkanizaciji Evrope (koja bi trebalo da zaustavi propadanje Zapada) i sa shvatanjem Balkana kao „šestog kontinenta.“ U tome se vidi razlika između njih, s jedne strane, i „vizantijskog modernizma,“ za koji su bili zainteresovani

¹⁴ Špirić 2006: 168.

njegovi savremenici poput arhitekata Momira Korunovića (1883–1969) i Branka Tanazevića (1876–1945) s druge strane, kao i težnje za uspostavljanjem savremenog vokabulara za komponovanje sakralne muzike, koja je vidljiva u delu Konjovića i Hristića,¹⁵ pošto su obe ove tendencije bile „civilizovane“ i profilisane zapadnoevropskim obrazovanjem svojih protagonista. Kod njih apsolutno nema elemenata *barbarogenija*.

Šira prizma kroz koju možemo posmatrati Slavenskog i različite putanje kojima se kretao jugoslovenski modernizam jeste južnoevropska perspektiva: Balkan kao deo Mediterana. U ranijem tekstu izložio sam polazne pretpostavke na ovu temu, poredeći i suprotstavljajući Slavenskog italijanskom kompozitoru Đanfrančesku Malipjeru (Gian Francesco Malipiero, 1882–1973) i portugalskom kompozitoru Luišu de Freitas Branku (Luis de Freitas Branco, 1890–1955).¹⁶ Poput Slavenskog, ovi kompozitori su imali izuzetno široku vizuru kultura iz kojih su potekli kao sastavnih delova mnogo većeg i dubljeg prostora. Malipjerova dela treba sagledati u svetlu *Risorgimento* pokreta i italijanskog ujedinjenja, a Freitas Brankova dela naspram političkih prevrata u Portugaliji (ustavna monarhija je zbačena 1910, a prva portugalska republika se održala do 1926); pored toga, u oba slučaja treba uzeti u obzir uspon fašizma.

U širem smislu reči, uzlet modernizma u ovim zemljama moguće je sagledati i u paraleli, posebno s obzirom na to da ga je establišment doživljavao kao opasan, bilo zvanično ili nezvanično. U Portugaliji, časopis *Orpheu*, u kojem su centralne figure bili pesnici Fernando Pessoa (Fernando Pessoa) i Mario Sakanheiro (Mário Sá-Carneiro) nije potrajao čak ni koliko *Zenit* u Jugoslaviji, jer je ugašen posle svega dva broja, objavljena 1915. godine.¹⁷ U Italiji su se takođe pojavili brojni modernistički časopisi, na primer *Lacerba*, blisko povezan sa futurističkim pokretom i namerno suprotstavljen establišmentu; izlazio je od 1913. do 1915.¹⁸ Ovde su takođe relevantni bugarski časopis *Vezni* (1919–1922) i *Zlatorog*, koji je, u poređenju sa pređašnjima, prilično dugo izlazio, od 1920. do

¹⁵ Cf. Moody 2014: 69–79.

¹⁶ Moody 2015: 46–55.

¹⁷ Oba broja su dostupna na veb stranama <http://www.gutenberg.org/cache/epub/23620/pg23620-images.html> i <http://www.gutenberg.org/cache/epub/23621/pg23621-images.html>.

¹⁸ Cf. Somigli 2013: 469–490.

1943.¹⁹ Poslednji navedeni časopis je posebno zanimljiv u ovom kontekstu, kada se uzmu u obzir paralele između pisca i arhitekta Čavdara Mutafova (1899–1954), koji je koristio ovaj časopis za promovisanje svojih estetičkih ideja, s jedne strane, i Micića i *Zenita* s druge strane.

Viđeni kroz ovu prizmu, Slavenski i zenitizam se ukazuju kao deo mnogo šireg fenomena prihvatanja modernizma u zemljama čiji je identitet tek nedavno bio uspostavljen, ili su još uvek bile u procesu njegovog definisanja, i koje su se osećale odsečenima od centra Evrope. Način na koji je modernizam prihvaćen predstavlja integralan deo njihovih sociokulturnih istorija, čije su posledice ogromne; ali, tek kada ovo pitanje razmotrimo sa više strana, uz fokus na pojedine figure i načine na koje su one procesuirale modernizam – bilo putem njegovog prihvatanja, odbacivanja ili „temperovanja“ – ove konsekvence se izoštravaju.²⁰ Jasno je da prihvaćeni modeli kategorizovanja i procenjivanja umetničke produkcije u ovim zemljama, koliko god bili raznoliki, a ipak povezani, više ne odgovaraju svojoj svrsi. Složenosti i kontradikcije ovog, tek nastajućeg istorijskog narativa, sigurno – i obavezujuće – predstavljaju esencijalan i vitalno zanimljiv materijal za savremene istoričare umetnosti; a figure poput Slavenskog, Freitaš Branka i Mutafova, kao i raznoliki modernistički pokreti oličeni u publikacijama poput *Zenita* i *Lacerbe*, fundamentalni su za razumevanje doprinosa onih za koje se možemo nadati da uskoro više neće biti smatrani „periferijom“ prilikom razmatranja evropskog modernizma u celini.

Prevela Ivana Medić

CITIRANA LITERATURA

- Božović, Marijeta (2013) „Zenit Rising: Return to a Balkan Avant-Garde.“ In: Radmila Gorup (ed.), *After Yugoslavia: The Cultural Spaces of a Vanished Land*. Stanford, CA: Stanford University Press, 135–146.
- Medić, Ivana (2007) „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology.“ *Muzikologija/Musicology* 7: 279–294.
- Milín, Melita (2009) „Serbian Music of the Second Half of the 20th Century: From Socialist Realism to Postmodernism.“ Katy Romanou (ed.), *Serbian & Greek Art Music*. Bristol/Chicago: Intellect, 83–96.

¹⁹ Cf. Moser 1963: 117–133.

²⁰ Cf. Medić 2007.

- Moody, Ivan (2014) *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, Joensuu/Belgrade: ISOCM/Institute of Musicology SASA.
- Moody, Ivan (2015) „Turning the Compass.“ Ivana Medić and Katarina Tomašević (eds.), *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*. Beograd: Muzikološki institut SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti SANU, 46–55.
- Moody, Ivan (2016) „Re-envisioning Tradition: Ideology and Innovation in early 20th-century Church Music in Serbia and Bulgaria.“ Int. conference *Kosta P. Manojlović and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941)*. Institute of Musicology SASA, Belgrade, 29 November 2016.
- Moser, Charles A. (1963) „The Journal *Zlatorog* and Modern Bulgarian Letters.“ *The Slavic and East European Journal* 7/2: 117–133.
- Peričić, Vlastimir (1986) „Introduction.“ *Slavenska Sonata (Josip Štolcer Slavenski: Sabrana Djela. Kritičko-praktično izdanje Vol. 3)*. Zagreb/Belgrade: DSH/UKS.
- Samson, Jim (2013) *Music in the Balkans*. Leiden/Boston: Brill.
- Sedak, Eva (1984) „Introduction.“ *Sa sela (Josip Štolcer Slavenski: Sabrana Djela. Kritičko-praktično izdanje Vol. 11)*. Zagreb/Belgrade: DSH/UKS.
- Sedak, Eva (1983) „Introduction.“ String Quartet no. 1 (*Josip Štolcer Slavenski: Sabrana Djela. Kritičko-praktično izdanje Vol. 7*). Zagreb/Belgrade: DSH/UKS.
- Seresse, Hugue „L'harmonization des mélodies pentatoniques chez B. Bartók et J. Slavenski.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 211–238.
- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Beograd: Muzička škola *Josip Slavenski*.
- Somigli, Luca (2013) „Past-Loving Florence and the Temptations of Futurism.“ *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol. III. Oxford: Oxford University Press, 469–490.
- Subotić, Irina (1996) „The avant-garde visionary and utopian model proposed by Ljubomir Micić and his journal *Zenit*.“ *Balkan Studies* 3–4: 54–57.
- Špirić [Beard], Danijela (2003) *A distant world touched by music: a contextual and critic study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Štolcer Slavenski (1896–1955)*, M.A. Thesis. Durham University.
- Špirić [Beard], Danijela (2006) „Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the First Yugoslavia.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 157–168.
- Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću istoka i zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*. Beograd/Novi Sad: Muzikološki institut SANU/Matica srpska.

Nebojša Todorović¹

JOSIP SLAVENSKI U KONTEKSTU SRPSKE I HRVATSKE MUZIKE IZMEĐU DVA SVETSKA RATA

Život u Beogradu oko 1920. godine bio je šarolik, bujan, neobično složen i pun protivnosti... Tu je bilo mnogo mladog sveta iz svih krajeva države u stvaranju, koji je sve očekivao od novih prilika i sutrašnjeg dana, i dosta starijih ljudi koji su gledali kako da se prilagode, i tražili spasa upravo u toj bujici, krijuču svoj strah i odvratnost koju im je ona ulivala. Nečega od bujnosti i haosa zlatonosne zemlje Eldorada bilo je u životu i izgledu te prestonice jedne velike države, koja još nije imala ni određenih granica, ni unutaršnjeg uređenja, ni konačno utvrđenog imena...²

U tom i takvom Beogradu, kakvim ga je opisao Ivo Andrić, a koji je postao prestonica nove, zajedničke države Srba, Hrvata i Slovenaca, obreo se jednoga dana 1924. godine mladi kompozitor iz Međimurja, Josip (Štolcer) Slavenski, koji će vrlo brzo postati jedno je od najistaknutijih imena muzičkog života Beograda između dva svetska rata.

O Slavenskom je dosta pisano i u Hrvatskoj i u Srbiji. Još za vreme studija u Budimpešti, a zatim i u Pragu, uočena je njegova velika muzikalnost i originalan muzički talenat. Pored prigodnih napisa i kritika, objavljivanih prilikom izvođenja njegovih mladalačkih dela, javljaju se i prvi ozbiljni radovi posvećeni njegovim velikim ostvarenjima, iz pera muzičkog kritičara Branka Dragutinovića,³ a kasnije i Pavla Stefanovića i Petra Bingulca, koji su svojim temeljnim napisima o stvaralaštvu Slavenskog u velikoj meri doprineli njegovoj afirmaciji.

¹ bunibrod@gmail.com

² Andrić 1967: 188–189.

³ Dragutinović 1934.

U ovom tekstu pokušaću da, na osnovu sagledavanja pozicije Josipa Slavenskog u kontekstu srpske i hrvatske muzike u periodu između dva svetska rata, pozicioniram ovog stvaraoca izvan konteksta nacionalnih i ideoloških pozicija srpske i hrvatske historiografije, te da, na osnovu ponovnog promišljanja njegovog kompozitorskog opusa, preciznije odredim njegovo mesto u istoriji srpske i hrvatske muzike u prvoj Jugoslaviji.

Srpska i hrvatska muzika između dva svetska rata

Stvaranje nove države, Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, predstavljalo je novu etapu u istoriji južnoslovenskih naroda, pre svega Slovenaca i Hrvata, koji su vekovima bili pod austrijskom vlašću, marginalizovani, ekonomski i kulturno ugnjetavani. To se naročito uočavalo u sferi književnosti i jezika, gde su ova dva naroda konstantno bila izložena pretnji germanizacije i mađarizacije svih umetnosti, a posebno muzike. Propast Austrougarske monarhije stvorila je nove mogućnosti za razvoj nacionalnih muzičkih institucija. Jedna za drugom, osnivaju se Muzičke akademije/Konzervatorijumi kod sva tri konstitutivna naroda nove države: u Ljubljani 1919. godine, u Zagrebu 1921, a u Beogradu tek 1937. godine. Time je stvorena solidna osnova za školovanje profesionalnih muzičara.

Posle velikih razaranja u Prvom svetskom ratu, Beograd se ubrzano oporavlja, ne samo materijalno, nego i kulturno. Razoren i opustošen, sa desetkovanim stanovništvom, bez električne energije i pijaće vode, prestoni grad je vraćen čitav vek unazad. Neverovatnom energijom i zajedničkom trudom cele nacije, Beograd i Srbija se za kratko vreme obnavljaju i počinju ubrzan ekonomski i kulturni razvoj. Bilo je potrebno nešto više od desetak godina, da Beograd postane evropska metropola, sa svim atributima velikog grada i prestonice nove, velike države. Tridesete godine XX veka bile su prelomne u razvoju građanskog društva u Beogradu i Srbiji. Ovaj period, koji je trajao do početka novog rata i novog bombardovanja Beograda i Srbije, mogli bi smo da nazovemo zlatnim razdobljem srpskog građanskog društva. Taj neverovatan zamah duhovnog i materijalnog razvoja, u svim oblastima života, privukao je veliki broj doseljenika sa prostora nove države; Beograd postaje pravi multietnički i kosmopolitski grad evropskog tipa. U novu prestonicu dolaze najnapredniji umetnici sa čitavog južnoslovenskog prostora. Među njima, jedan od najiskrenijih bio je i Josip Štolcer, kompozitor iz Hrvatske, rođeni Međimurac, koji će svojim delovanjem i radom značajno obeležiti i dati veliki doprinos razvoju srpske muzike između dva svetska rata.

Pored institucija koje su postojale pre rata – dve značajne muzičke škole, koje su predstavljale bazu za školovanje profesionalnih muzičara po evropskim uzorima, kao i nekoliko značajnih pevačkih društava sa značajnom tradicijom – osnivaju se, konačno, i stalni ansambl Beogradske opere i Orkestar Beogradske filharmonije, koji će biti okosnica muzičkog razvoja prestonice sve do 1941. godine i početka novog rata. Beograd se razvijao i živeo u miru nepunih 25 godina; rezultati ovog mirnodopskog perioda na svim poljima umetnosti i književnosti bili su impresivni.

Generacije srpskih kompozitora, rođenih tokom poslednjih decenija XIX veka, najintenzivniju delatnost imaju upravo u ovom periodu. Pored trojice najznačajnijih kompozitora – Konjovića, Hristića i Milojevića – delovalo je još nekoliko zaslužnih muzičkih pregalaca, koji su dali veliki doprinos razvoju muzičke umetnosti u Beogradu: pre svih, Kosta P. Manojlović, osnivač Muzičke akademije; zatim, Petar Stojanović,⁴ koji se 1925. godine vraća iz Beča i trajno nastanjuje u Beogradu; rano preminuli, talentovani Milenko Paunović, kao i malo stariji kompozitori tzv. „beogradske škole“ na čelu sa Stanislavom Biničkim, osnivačem Beogradske opere i prvim izvođačem velikih vokalno-instrumentalnih dela u Beogradu i Srbiji. Kao muzičar i organizator, Binički je, krajem dvadesetih godina XX veka, nepravedno skrajnut iz muzičkog života Beograda, dok je još bio u naponu stvaralaštva. Čini se da još uvek nemamo dovoljno dobro ocenjen i procenjen rad i doprinos Stanislava Biničkog srpskoj muzici na početku XX veka, odnosno pre i posle Velikog rata. Ovo u velikoj meri važi i za Petra Stojanovića, čije je stvaralaštvo još uvek slabo poznato i nedovoljno proučeno, a koje se obično deklarise jednom jedinom rečju – da je bio „eklektik.“

Treća generacija kompozitora školovanih u Pragu, ali i u Beču i Parizu, stasava posle 1930. godine i unosi u srpsku muziku nove stilske elemente ekspresionizma i atonalnosti. Takozvana *praška grupa* kompozitora, koju čini šest originalnih stvaralaca – Stanojlo Rajčić, Predrag Milošević, Milan Ristić,

⁴ Interesantno je da slovenački muzikolog Dragotin Cvetko u svojoj knjizi *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, koju je preveo i izdao beogradski Nolit 1984. godine, ni jednom rečju ne spominje Petra Stojanovića, jednog od najznačajnijih srpskih kompozitora ovog perioda, ni kao stvaralaca ni kao izvođača. Jedan od osnivača beogradske Muzičke akademije i kompozitor najvišeg muzičkog obrazovanja, ne samo kod Srba, već i na celom južnoslovenskom prostoru, kompozitor sa međunarodnom reputacijom, čija su dela izvođena u najvećim muzičkim centrima Austrougarske i Nemačke i štampana kod evropskih izdavača, nije, po Cvetku, zaslužio da uđe u pregled južnoslovenske muzike. Cf. Cvetko 1984.

Dragutin Čolić, Vojislav Vučković i Ljubica Marić – konačno uvodi srpsku muziku u evropske tokove. Ovoj grupi kompozitora treba pripojiti i Mihovila Logara, slovenačkog kompozitora koji se naturalizovao u srpskoj muzici i delovao u njoj do kraja života. Blizak po godinama bio je i Milenko Živković – plodni kompozitor, organizator, muzički kritičar i teoretičar, koji je bio jedna od najistaknutijih ličnosti muzičkog života međuratnog Beograda.

Ovde treba spomenuti i značajnog hrvatskog kompozitora i dirigenta Krešimira Baranovića, koji je prvi put u Beogradu delovao kao dirigent od 1927 do 1929. godine, a zatim neposredno posle Drugog svetskog rata, od 1946. do smrti, 1975. godine. Baranović je takođe bio pristalica i jedan od najznačajnijih kompozitora nacionalnog smera hrvatske muzike između dva rata. Istakao se kao dirigent i direktor Beogradske opere, organizator i profesor Muzičke akademije u Beogradu i dao veliki doprinos razvoju srpske muzike.

Na drugoj strani, u Hrvatskoj, situacija je bila nešto povoljnija, ako se uzme u obzir okolnost da je Zagreb, kao značajan provincijski grad Austrougarske monarhije, imao operu još u XIX veku. Zagrebačka opera je, pored pretežno drugorazrednog operetskog repertoara, imala na repertoaru i poneko veće operско delo, uglavnom iz pera nemačke ili italijanskih romantičarskih kompozitora, a izvodile su se i prve opere hrvatskih, pa i srpskih kompozitora. Tek će u novoj jugoslovenskoj državi Zagrebačka opera pokazati veliki kvalitativni skok unapred u profilisanju slovenskog i nacionalnog repertoara, u čemu će najveću zaslugu imati upravo kompozitor i dirigent Krešimir Baranović. Dve najvažnije muzičke institucije, Muzička akademija i Zagrebačka filharmonija osnivaju se tek prisajedinjavanjem Hrvatske novoj državi Srba, Hrvata i Slovenaca.

Za vreme Prvog svetskog rata u Zagrebu je boravio i delovao srpski kompozitor Petar Konjović, čija se mladalačka opera, prvenac originalno naslovljen *Ženidba Miloševa* premijerno izvodi u Hrvatskom narodnom kazalištu pod nazivom *Vilin veo*, 1917. godine. Veze Konjovića sa Zagrebom će se nastaviti i posle rata: bio je direktor opere Hrvatskog narodnog kazališta od 1921. do 1926. godine, a intendant HNK od 1933. do 1935. godine. U Zagrebu je objavljena i Konjovićeva prva knjiga pod nazivom *Ličnosti*, 1920. godine, u kojoj se nalazi prvi pregled razvoja istorije srpske muzike, pod nazivom „Muzika u Srba.“⁵

⁵ Konjović 1920, 119–150.

Stariji hrvatski muzikolozi, prvenstveno Josip Andreis,⁶ a za njim i Krešimir Kovačević,⁷ preterano su istakli značaj tzv. *historijskog koncerta mladih hrvatskih skladatelja*, održanog 5. februara 1916. godine (za vreme Prvog svetskog rata) i označili ga kao početak novog razdoblja u hrvatskoj muzici. Koncert je organizovao i njime dirigovao zamenik direktora opere Hrvatskog narodnog kazališta, dirigent Fridrih Rukavina (1883–1940), koji će, nešto kasnije, biti i direktor Zagrebačke filharmonije i Opere HNK. Na koncertu su izvedena dela šestoro, uglavnom mlađih, hrvatskih kompozitora: Franje Dugana (1874–1948), Antuna Dobronića (1878–1955), Dore Pejačević (1885–1923), Božidara Širole (1889–1956), Krešimira Baranovića (1894–1975) i Svetislava Stančića (1895–1970). Kompozicije izvedena na ovom koncertu bile su stilski vrlo heterogene, baš kao što su i sami stvaraoci pripadali različitim kompozitorskim estetikama i različitim generacijama. Posle ovog koncerta zapravo se ništa sudbinski nije desilo u razvoju hrvatske muzike; izvedena dela ne spadaju u reprezentativna ostvarenja hrvatske muzike i danas se srazmerno retko izvode.

U periodu između dva rata, u novoformiranoj državi, dolazi do intenziviranja muzičkog života Zagreba, koji postaje centar muzičkog života Hrvatske. Dominantna struja u ovom razdoblju bio je *nacionalni smjer*, koji se bazirao na temeljima narodnog muzičkog idioma. Idejni začetnik i ideolog ovog usmerenja bio je Antun Dobronić, praški đak i profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1940. godine, veoma produktivan kompozitor i još aktivniji kritičar, polemičar i ideolog nacionalnog smera u hrvatskoj muzici. Većina hrvatskih kompozitora koji su delovali u razdoblju između dva rata, prihvatila je estetiku nacionalnog muzičkog usmerenja, neki sa više, a veći deo sa manje uspeha. Izrazita nacionalna orijentacija u hrvatskoj muzici u ovom periodu može se shvatiti i kao reakcija na neispoljeni i potiskivani nacionalizam,⁸ koji nije mogao da se slobodno razvija u prethodnom periodu. U ovom razdoblju susreću se dve grupe kompozitora: starija, koja je svoju aktivnost započela u prvoj deceniji XX veka, i mlađa, nacionalna, koja je snažno obeležila vreme nastanka nove Jugoslavije. Naiznčajniji hrvatski kompozitori koji su razvili značajnu stvaralačku aktivnost u ovom periodu bili su: Blagoje Bersa, Josip Hatze, Franjo Dugan, Franjo Lučić, Vjekoslav Rozenberg-Ružić i prva žena

⁶ Andreis 1974.

⁷ Kovačević 1966.

⁸ Termin *nacionolizam* ovde upotrebljavamo u najpozitivnijem smislu, kao odnos prema svom nacionalnom biću, istoriji, kulturnom nasleđu; a u muzičkom smislu, kao odnos prema folkloru, koji postaje jedan od bitnih elemenata muzičkog dela.

kompozitor u Hrvata, Dora Pejačević. Svi ovi stvaraoci pridaju grupi tzv. *prelazne generacije hrvatskih kompozitora* sa početka veka, koji su stilski pripadali tzv. *Moderni*, ali koji su nastavili da komponuju i u periodu između dva rata. Uporedu sa njima, sazreva mlada generacija kompozitora nacionalnog usmerenja i modernijeg muzičkog jezika, među kojima se pojavljuje i lik mladog i talentovanog Josipa Štolzera, kasnije Slavenskog. Pored Josipa Štolcera, ovde treba spomenuti i Marka Tajčevića,⁹ kompozitora srpske nacionalnosti, koji je do 1940. godine živeo i radio u Zagrebu. U ovom periodu je napisao svoja najbolja dela, od kojih se posebno ističu *Sedam balkanskih igara* za klavir, objavljenih kao prvo delo u ediciji notnih izdanja Hrvatskog glazbenog zavoda, 1926. godine. Tajčević je bio dosledni i jedan od najboljih nacionalno orijentisanih kompozitora, koji je koristio folklor šireg balkanskog područja, od Međimurja do Makedonije.

Autorka teksta „Začeci nove hrvatske muzike – Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja,“ Koraljka Kos, u ovoj izuzetno važnoj studiji o razvoju hrvatske muzike u XX veku, govori o *stilskom pluralizmu* hrvatske muzike između dva rata i preklapanju delatnosti starije i mlađe generacije hrvatskih kompozitora.¹⁰ Ovaj period autorka karakteriše terminom *novi nacionalizam* i datira ga u kontinuitetu od 1920. do 1960. godine. Pojam stilskog pluralizma još je više primenljiv na ubrzani razvoj srpske muzike prve polovine XX veka, gde dolazi do ukrštanja čak tri generacije kompozitora, koji uporedo stvaraju u različitim stilskim okvirima i na osnovama različitih stvaralačkih estetika.

Beograd i Zagreb su u ovom periodu bila dva najkrupnija muzička centra u novoj državi, sa najboljim uslovima za razvoj muzičkog života. Česta su bila gostovanja hrvatskih umetnika u Beogradu i obrnuto.¹¹ To je bio dinamičan stvaralački period koji je, nažalost, kratko trajao. Naime, još se nije ni zahuktao u potpunosti i ispoljio sve stvaralačke potencijale nekoliko generacija talentovanih kompozitora, koji su počeli da stižu međunarodnu reputaciju na

⁹ Marko Tajčević je rođen 1900. godine u Osijeku. Muziku je studirao u Zagrebu, Pragu i Beču. Radio je kao srednjoškolski profesor, horovođa više zagrebačkih horova, a bio je i jedan od osnivača muzičke škole *Lisinski*. U Hrvatskoj i Zagrebu je razvio bogatu muzičku delatnost koja je trajala do 1940, kada, zbog izmenjenih prilika, napušta Zagreb i prelazi u Beograd. Posle Drugog svetskog rata, od 1945. do 1966. godine, bio je profesor na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Umro je u Beogradu 1984. godine.

¹⁰ Kos 1976.

¹¹ Pejović 1972.

festivalima savremene muzike, kada ponovo dolazi do još strašnije katastrofe kakva do tada nije viđena. Drugi svetski rat je sve ponovo prekinuo i u potpunosti promenio lik i tok razvoja srpske i hrvatske muzike u drugoj polovini XX veka.

Slavenski u kontekstu srpske i hrvatske muzike između dva svetska rata

Mladi i još neafirmisani kompozitor rodom iz Međimurja, neobične pojave i snažne individualnosti, Josip Štolcer, pojavljuje se u Zagrebu 1923. godine, posle studija u Budimpešti i Pragu. Sa velikom verom u bolju budućnost, posle teških godina siromaštva za vreme studiranja, Josip Štolcer se u Zagrebu susreće sa neprihvatanjem i razočarenjem. Odlučuje se da pređe i potraži sreću i izvesniju budućnost u prestonici novoformirane države, koja je tada mladim ljudima mnogo obećavala, ali i mnogo pružala. Beograd postaje stecište najdarovitijih mladih ljudi iz svih oblasti – ne samo umetnosti već i književnosti i nauke.

Josip Slavenski je bio intrigantna stvaralačka ličnost srpske i hrvatske muzike, kompozitor koji i danas – više od šezdeset godine posle smrti – iznova zaokuplja pažnju muzikologa i teoretičara. Iako je nacionalna pripadnost Slavenskog neupitna, on se posle prelaska u Beograd dosledno izjašnjavao kao Jugosloven, ne želeći da se decidirano odredi ni kao srpski, ni kao hrvatski kompozitor. Njegov prelazak u Beograd bio je posledica nerazumevanja i neprihvatanja koje je doživeo u Zagrebu, kao i ličnog sukoba i netrpeljivosti sa tadašnjim upraviteljem škole, kompozitorom Vjekoslavom Rozenbergom-Ružićem. Pravi razlog odlaska iz Zagreba Slavenski nikada nije želeo da obelodani, čak ni svojoj supruzi Milani – to je ostala njegova tajna. Možemo da pretpostavimo da je u pitanju bilo nipodaštavanje i profesionalna ljubomora koja je ostala prisutna u zagrebačkim muzičkim krugovima dugo posle njegovog odlaska. U izvesnoj meri ona je prisutna i danas.¹²

Slavenski je isticao da je građanin sveta i nadnacionalan. Novo prezime *Slavenski* koje je trajno prihvatio 1932. godine, rečito govori o njegovom sveslovenskom duhu, koji je, opet, bio u skladu sa njegovim nacionalnim muzičkim opredeljenjem. Ovde bi smo mogli da citiramo mišljenje kritičara

¹² U zagrebačkim muzičkim krugovima se i danas može čuti da je Slavenski zapravo bio samo jedan „pek“ [pekar]! Naravno da se iza ovakvih zajedljivih komentara krije profesionalna ljubomora i zavist.

Rikarda Švarca iz 1933. godine,¹³ iz članka o klavirskim delima Slavenskog, koji je izašao u *Zvuku*, tada vodećem jugoslovenskom muzičkom časopisu, koji je vodila i uređivala Stana Ribnikar (Đurić-Klajn):

Jugoslovenski kompozitori naše generacije ostvaruju danas, sa zadocnjenjem od nekoliko decenija, nacionalni stil i crpe većinom svoju motivsku građu iz folkloru, narodnih pesama i igara. Dok je u drugim zemljama talas muzičkog nacionalizma već u opadanju, kod nas on tek prima svoju estetsku formulaciju i dolazi definitivno do prvih umetnički besprekornih rezultata [...] Gotovo svi naši mladi autori pišu interesantnu muziku koja ima veću vrednost od mnogih stranih epigonskih dela, koja se smatraju reprezentativnim delima savremene evropske muzike.¹⁴

Ova tačna konstatacija odnosi se ne samo na klavirsko stvaralaštvo Josipa Slavenskog, već i na njegov ukupan stil u ovom periodu, kada on svojim velikim vokalnoinstrumentalnim delima stiže međunarodnu reputaciju. Ovde pre svega mislimo na izvanredno uspele simfonijsku svitu *Balkanofonija* iz 1927. godine, reprezentativno delo Josipa Slavenskog, koje, po rečima kritičara Branka Dragutinovića, predstavlja „integraciju Balkana,“ „zemlje rasne bujnosti, snage šarenila, raznovrsnosti, južnjačke veselosti, slovenskog misticima, orijentalne nostalgije, arhaičnih napeva“ i snažnom dinamikom svoga „muzičkog primitivizma“ ostvaruje sintezu „haotičnih“ mešavina slovenstva.¹⁵

Sledeći veliki uspeh Slavenskog, koji je učvrstio njegovu međunarodnu reputaciju, bila je velika simfonijsko-oratorijumska svita za soliste, hor i orkestar, *Religiofonija* iz 1934. godine (posle Drugog svetskog rata nazvana *Simfonija Orijeanta*). Ovo izuzetno delo odmah je uočeno kao veliko ostvarenje,

¹³ Rikard Švarc (1897–1941 ili 1942) bio je kompozitor i muzički kritičar jevrejskog porekla, rodom iz Zagreba. Posedovao je muzičko visoko obrazovanje: završio je Bečki konzervatorijum. Godine 1927. prelazi u Beograd, gde razvija široku pedagošku i kritičarsku delatnost. Od 1936. do 1941. godine bio je direktor muzičke škole *Isidor Bajić* u Novom Sadu. Vraća se u Zagreb 1941. godine i tragično strada sa čitavom porodicom u ustaškom logoru Jasenovac. Rikard Švarc je bio jedan od najznačajnijih muzičkih kritičara i saradnika međuratnog *Zvuka*, čije kritike do danas nisu izgubile svoju aktuelnost.

¹⁴ Citirano u: Pejović 1988: 172–184.

¹⁵ Dragutinović 1934: 272. Ovo je jedan od prvih analitičkih radova posvećenih muzici Josipa Slavenskog, u kojem se uočava vrednost i značaj stvaralaštva ovog kompozitora.

iako su mu pojedini kritičari osporavali vrednost, zbog nedovoljne doradenosti kompozicione tehnike. Slavenski je u ovim delima, pre svega, tražio snažan izraz, originalnost i primitivnu snagu folklor, a manje tehničku i formalnu doteranost.

Iako je često bio osporavan, pa i neozbiljno shvatan, kao čudak i zvezdogledac, Slavenski je u Beogradu ipak bio prihvaćen kao originalna i snažna stvaralačka individualnost, naročito kod stručne kritike, koja je umela da prepozna njegov veliki talenat. To se ubrzo potvrdilo i na međunarodnom planu. Njegovi nastupi u inostranstvu, na festivalima savremene muzike, bili su najavljivani kao nastupi jugoslovenskog kompozitora. Pozicija Josipa Slavenskog kao stvaraoca jugoslovenske orijentacije bila je nedvosmislena: do kraja života je ostao privržen načelima i estetskim principima nacionalnog usmerenja, koje je obuhvatalo čitav južnoslovenski prostor.

Na kraju, Josipa Slavenskog možemo podjednako da smatramo i srpskim i hrvatskim kompozitorom, ako uopšte želimo da ga nacionalno opredeljujemo. Neosporna je njegova stvaralačka prisutnost i u hrvatskoj muzici i u srpskoj u periodu između dva rata. Posle 1925. godine, Slavenski se postepeno u potpunosti uključuje u savremene tokove srpske muzike između dva rata, bez obzira na to što se u Zagrebu povremeno izvode neka njegova dela – pre svega, kamerna i solistička.

Beograd se Slavenskom višestruko odužio još za života: prihvatio ga je kao čoveka i umetnika. Posle njegove smrti, srednja muzička škola pri Muzičkoj akademiji dobila je njegovo ime, a nekoliko nižih muzičkih škola u Srbiji takođe nosi ime Josipa Slavenskog. Verujemo da bi kompozitor bio veoma ponosan na ovu činjenicu.

CITIRANA LITERATURA

- Andreis, Josip (1974) *Povijest hrvatske glazbe*. Zagreb: Liber–Mladost.
- Andrić, Ivo (1967) „Gospođica.“ Sabrana dela; knjiga treća. Beograd: Prosveta.
- Bergamo, Marija (1980) *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti; posebna izdanja, knjiga DXXXVI.
- Cvetko, Dragotin (1984) *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Beograd: Nolit.
- Dragutinović, Branko (1966) „Religiofonija Josipa Slavenskog.“ Originalno objavljeno u: *Zvuk* 8–9, 1934; preštampano u: *Eseji o umetnosti*, Srpska književnost u sto knjiga, knjiga 91. Novi Sad/Beograd, Matica srpska/Srpska književna zadruga.

- Đurić-Klajn Stana (1971) *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro musica.
- Konjović, Petar (1920) "Muzika u Srba." *Ličnosti*. Zagreb: Čelap i Popovac, 119–150.
- Kos, Koraljka (1976) „Začeci hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja.“ *Arti musices* 7: 25–41.
- Kos, Koraljka (1979) „Hrvatska glazba između dva rata u svijetlu muzikološko-publicističke misli Pavla Markovca.“ *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Kovačević, Krešimir (1966) *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj, 1945–1965*. Zagreb: Udruženje skladatelja Hrvatske.
- Kovačević, Krešimir (1976) „Krešimir Baranović (1894–1975).“ *Arti musices* 7: 5–17.
- Markovac, Pavao (1957) *Izabrani članci i eseji*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- Miljković-Đurić Jelena (2008) *Uspori srpske kulture. Muzički književni i likovni život, 1918–1941*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Pejović, Roksanda (1972) „Hrvatski muzički umetnici i kompozitori u Beogradu između dva rata.“ *Arti musices* 3: 119–144.
- Pejović, Roksanda (1988) „Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata.“ *Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu* 13/14: 172–184.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. I-II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Švarc, Rikard (1933) „Josip Slavenski i njegova klavirska dela.“ *Zvuk* 5: 231–244.
- Žganec, Vinko (1924) *Zbornik jugoslovenskih pučkih popijevaka. Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja; prvi svezak (svjetovne)*. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Živković, Milenko (1966) „Muzički lik Stevana Hristića.“ *Eseji o umetnosti, Srpska književnost u sto knjiga*, knjiga 91. Novi Sad/Beograd, Matica srpska/Srpska književna zadruga.

Miloš Bralović¹

GUDAČKI KVARTETI JOSIPA SLAVENSKOG: ELEMENTI MODERNIZMA

Ovaj rad je koncipiran kao kratak pregled modernističkih kompoziciono-tehničkih postupaka primenjenih u gudačkim kvartetima Josipa Štolcera Slavenskog. Stoga, najpre ćemo izneti zaključak. Gudački kvarteti Josipa Slavenskog su ostvarenja izgrađena na osnovu modernističkih kompoziciono-tehničkih postupaka, tako da predstavljaju jedno od različitih, mnogostrukih „lica“ muzičkog modernizma. Pod modernizmom podrazumevamo promenu u kompozitorskim poetikama u prvim decenijama XX veka, koja se odnosi na „visok stepen samosvesti [umetnika] pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti,“² kao i to da je modernizam „pokret povezan sa ograničenim izborom umetničkog materijala i ogromnim trudom da se taj materijal uredi.“³ Prema Džonatanu Krosu (Jonathan Cross), „različiti modernizmi koegzistiraju i ukrštaju se na veoma kompleksne načine. Šenbergov modernizam nije Stravinskijev; Kejdžov modernizam nije Šostakovičev.“⁴ Modernizam može da se odnosi na promenjeno stanje duha nakon smrti Riharda Vagnera (Richard Wagner), koje je veoma izraženo u prvim godinama XX veka, na takozvani „povratak redu“ oličen, sa jedne strane, u dodekafoniji, a sa druge, u neoklasicizmu u razdoblju između dva svetska rata, kao i na vreme radikalizacije odnosa kompozitora prema kako bližoj, tako i daljoj (umetničkoj, muzičkoj) prošlosti u decenijama nakon Drugog svetskog rata.⁵ Radi hronološkog određenja pojma modernizam, preuzećemo definiciju Melite Milin, prema kojoj

¹ milosbralovic@gmail.com

² Albright 2000: 29.

³ „Ponekad su modernisti napuštali domen umetničke selekcije zarad dostizanja neobičnih stanja svesti [...] ali, osim nekoliko dadaističkih eksperimenata, oni nisu napustili umetničku selekciju.“ Albright 2000: 31.

⁴ Cross 2006: 27.

⁵ Milin 2006: 97–100.

se „modernizam sagledava kao epoha u muzici koja se vezuje za period od poslednjih godina XIX veka do kraja šezdesetih godina XX veka.“⁶ Prema tome, život Josipa Slavenskog se odvija u vreme koje se određuje kao vreme modernizma. Budući da je poznato da muzika ovog kompozitora u sebi sadrži pagansku, praiskonsku čulnost, osećajnost i ekspresivnost, ona stoga korespondira sa muzičkim (folklornim) ekspresionizmom, koji se javio u prvim godinama XX veka. Ali, ako imamo u vidu da tri gudačka kvarteta Slavenskog nastaju upravo u periodu između dva svetska rata, vremenu prodora konstruktivističke umetnosti (tendencije koja muziku nije „zaobišla“), postavlja se pitanje kakav je odnos Slavenskog i njegovih gudačkih kvarteta (kojima paganska, praiskonska, folklorna ekspresivnost ne nedostaje) prema novim tendencijama, koje ćemo u ovom slučaju u najširem smislu označiti kao tehnike prekomponovanja.

Ovom prilikom biće reči o tri gudačka kvarteta Josipa Slavenskog, koja su nastala između 1923. i 1938. godine. Napominjemo da je Slavenski autor svite za alt i gudački kvartet iz 1940. godine, pod nazivom *Pesme moje majke*, a koju je sam nazvao četvrtim gudačkim kvartetom. Iako ovo delo, po kompoziciono-tehničkim sredstvima koje sadrži, predstavlja logičan nastavak kvartetskog opusa Slavenskog,⁷ ono nije uzeto u razmatranje budući da predstavlja izlazak iz medija gudačkog kvarteta. U delima Slavenskog, a samim tim i u gudačkim kvartetima, očigledno je oslanjanje na muzički folklor, bilo u vidu citiranja narodnih melodija, bilo u vidu pisanja „u duhu folklor.“ Pored toga, javlja se i posezanje za savremenim kompozicionim tehnikama. I jedna i druga karakteristika se u kompozitorovom opusu pojavljuju na specifičan način. Iako deluju raznorodno, ove karakteristike se dopunjuju.

U gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog uočava se specifična redukcija muzičkog jezika. Mislimo na korišćenje dvanaest tonova hromatske lestvice (tonalno centriranih), a potom se muzički jezik postepeno redukuje na tonske nizove (tonalno centrirane). Kada je u pitanju rad sa materijalom, Slavenski eksperimentiše sa linearnim razvijanjem čeine teme, ali i radom sa svojevrsnim melodijsko-ritmičkim česticama. Ove tehnike su, takođe, u sprezi sa kompozitorovim oslanjanjem na muzički folklor, naročito ako imamo u vidu da arhitektonika forme počiva na „folklornom principu ponavljanja iste fraze, te da [...] faktura neretko polazi od folklorne, bilo da se radi o heterofonom

⁶ Milin 2006: 94.

⁷ Sedak 1984a: 133.

pevanju, o novijem seoskom muziciranju [...] ili o kakvoj ostanantno praćenoj istočnjačkoj melodiji.⁸ Kada je u pitanju odnos koji se uspostavlja između folklorne komponente i harmonskog jezika, „nije dovoljno istražiti [ga] samo sa aspekta iznalaženja latentne harmonske podloge jednoglasnom narodnom napevu ili melodiji u duhu narodne“, već se sagledava kroz „harmonska rešenja koja su uslovljena traženjem specifičnog izraza folklornog muziciranja.“⁹ Odnosno, posezanje za muzičkim folklorom koji ipak leži u osnovi poetike Slavenskog se vezuje sa posezanjem za savremenim kompoziciono-tehničkim rešenjima putem kompozitorove istraživačke logike. Ove dve nesrodne komponente njegovog izraza se na ovaj način zapravo relativizuju.

Ovi postupci se uočavaju već u Prvom gudačkom kvartetu, završenom 1923. godine. Izrazito linearno profilisan tok prvog stava, fuge pod nazivom „Pevanje“, zasniva se na temi folklornog prizvuka u dorskom modusu. Dijatonski harmonski jezik ekspozicije (t. 1–22) obeležen je kvartnim motivom, koji se javlja kao inicijalni interval teme, da bi do njenog kraja prerastao u njenu kadencirajuću „signaturu“, koja sa svakim sledećim nastupom teme narasta do kvartnog četvorozvuka (t. 8, 12, 16). U pitanju je narastajuće harmonsko jezgro koje prožima ceo kvartet, ne samo kao motiv koji se pojavljuje u melodijskim linijama, ili kao sazvuk, već nagoveštava i odnos tonalnih centara unutar tonalnog plana kvarteta. Tokom razvojnog dela (t. 23–72), koji sadrži dva razvojna luka i međustav, primećuje se odsustvo funkcionalne harmonije. Emancipacijom disonance, koja se dostiže pomenutim korišćenjem svih dvanaest tonova hromatske lestvice, dolazi do gubljenja zajedničkog tonalnog centra deonica po početku sprovednog dela. Budući da su deonice, pored toga što su različito tonalno centrirane, melodijski i ritmički nezavisne, harmoniju (u tradicionalnom smislu) čini sled slučajnih sazvučja, tako da je muzički tok kontrolisan najpre odnosom tonalnih centara deonica. Na strukturno važnim momentima u formi pojavljuje se, poput čvorišta dijatonski jezik, manifestovan kao iznenadno združivanje deonica oko istog tonalnog centra. Jedan od najupečatljivijih momenata jeste i mesto ose simetrije stava (t. 43), kada se javlja „čvorište“, usled „modulacijskog uklona koji na trenutak gotovo nasilno združuje politonalno raspršene deonice.“¹⁰ Fuga se završava stretom (t. 73–86),

⁸ Makević 1988: 15.

⁹ Ibid.

¹⁰ Sedak 1984a: 97.

u kojoj se muzički tok, nakon dve polarne veze, vraća u osnovni, dorski modus in D (videti shemu 1 u prilogu).

Rad sa materijalom u ovom stavu je donekle atipičan za fugu. Budući da se tema fuge javlja u celini, kao prepoznatljiv entitet, samo tokom ekspozicije i potom još dva puta u sprovodnom delu, u inverziji (t. 25 i 26), da bi se ponovo čula tek u streti završnog odseka (naime, svaka deonica je sačinjena od fragmentata teme ili njenih karakterističnih intervala), ona postaje objedinjavajuće tkivo fuge, u smislu početnog izvorišta celokupnog muzičkog toka. Tema se vrlo brzo po početku sprovodnog dela dezintegriše, ali i dalje ostaje prisutna kao gradivni materijal fuge. Drugim rečima, tema je podeljena na segmente koji se potom prepliću i samostalno transformišu; sve ritmičke i melodijske promene, koje bi mogle da se dogode unutar teme, dešavaju se fragmentima, dok se kao rezultat dobija to da se od istih elemenata stalno dobija nešto novo. Dakle, forma fuge se izgrađuje putem artikulisanja muzičkog materijala na način koji za tradicionalnu fugu nije tipičan, što ukazuje na moguće raskidanje povezanosti između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala. Ili, kako je to uobličio Nikša Gligo, „budući da je moguća svaka ‘forma,’ bilo koji ‘materijal’ može se organizirati da bi se artikulirala takva forma.“¹¹

U drugom stavu (sonatni oblik, pod nazivom „Igranje“) Slavenski značajno pojednostavljuje muzički jezik, približavajući ga modalnoj dijattonici, vraćajući se pretežno tercno strukturiranim savucima; ali, naglašavamo da se ipak u ovom stavu koristi svih dvanaest tonova hromatske lestvice. Očigledan uzrok ovog pojednostavljenja odnosio bi se na kontrast koji je potrebno postići unutar diptiha. Srodno ekspoziciji fuge, u ekspoziciji ovog sonatnog oblika (uvod: t. 1–24, prva tema: t. 25–64, most: t. 64–72, druga tema: t. 73–120) nalazimo prevashodno dijattonski muzički jezik. Tokom razvojnog dela uočava se postepeno razdvajanje tonalnih centara deonica, ali, za razliku od prethodnog stava, gde je svaka deonica mogla da ima različit tonalni centar, ovde broj različitih, istovremenih tonalnih centara retko dostiže tri. Proces razjedinjavanja tonalnih centara ima specifičnu funkciju – u pitanju je priprema citata nekoliko taktova iz prvog stava (t. 41–45 prvog stava identični su sa t. 293–297 drugog stava). Drugim rečima, Slavenski svoj muzički jezik postepeno

¹¹ Gligo 1987: 48. Autor takođe naglašava povezanost između organizacije tematskog materijala i organizacije forme tj. njihovo jedinstvo u tradicionalnoj muzici. Prema tome, određeni rad sa materijalom implicira određenu formu. U „novoj glazbi“ taj odnos se gubi.

počinje da oblikuje na način koji je koristio u prvom stavu, kako bi pripremio citat. Takav tretman muzičkog jezika¹² sposoban je da u sebe integriše i melodiku folklorne provenijencije, ali i različito tonalno centrirane deonice gudačkog kvarteta (videti shemu 2 u prilogu).

Rad sa materijalom u ovom kvartetu prati logiku koja podrazumeva učešće melodije u muzici bazirano na njenom specifičnom ponavljanju, nalik onom kakvo smo uočili u prvom stavu. Svaka od tema se, pošto je jednom izložena u celini, fragmentira. Fragmenti se potom varijantno ponavljaju, odnosno, koriste se u izgradnji dugačkih, neperiodičnih, monolitnih melodija koje imaju funkciju rastakanja tradicionalne periodičnosti forme. Istovremeno, ti fragmenti predstavljaju začetak budućih melodijskih i ritmičkih čestica, čiji će se prvi „manifest“ javiti u Drugom gudačkom kvartetu.

U Drugom gudačkom kvartetu (1928) uočava se autorovo eksperimentisanje sa fragmentima muzičkog materijala. Od tradicionalnog rada sa materijalom, dolazi se do izolovanja zasebnih fragmenata tematskog materijala, odnosno rada sa melodijskim ili ritmičkim česticama. Ovakav način rada sa materijalom implicira dalje pojednostavljenje muzičkog jezika, koji se gotovo u potpunosti svodi na dijattoniku (povremeno se javljaju bikordska sazvučja ili čak hromatski total, koji predstavljaju „bljesak“ unutar pretežno dijatonskog jezika). Drugi gudački kvartet je koncipiran kao trostavačni ciklus (sonatni oblik, trodel i složeni trodel). Za razliku od Prvog gudačkog kvarteta, ovde pronalazimo citate narodnih pesama.¹³

Pojednostavljenje muzičkog jezika verovatno je uslovljeno radikalnim postupcima u tretmanu muzičkog materijala. Naime, već tokom ekspozicije prvog stava (t. 1–126) uočava se postepeni prelaz od rada sa fragmentima (kakav se javlja u Prvom gudačkom kvartetu) ka radu sa melodijsko-ritmičkim česticama. U tom smislu, razvojni deo (t. 126–236) predstavlja skup možda najinteresantnijih kompozicionih postupaka (što ne znači da se slične pojave ne javljaju i u ekspoziciji). Od t. 132, kao središte muzičkog toka, uspostavlja se terca B-Des. Oba tona su uvedena sa po dve šesnaestine u vidu „predudara,“ čime se ovom fragmentu obezbeđuje prepoznatljivost. Predudar se potom proširuje do

¹² Ludmila Ulehla ovakav tretman muzičkog jezika naziva „modernistički tonalitet.“ Ulehla 1994: 258.

¹³ To su pesme „Jano, Janke,“ koja se nalazi u prvom stavu i „Što mi je milo i drago,“ u drugom stavu. Obe pesme se nalaze u zbirci Vladimira Đorđevića iz 1928. godine.

tri, a onda i do četiri tonske visine, čime se približava fragmentu koji se konstituisao još u t. 49 (i koji čini osam šesnaestina, hromatski pokret naviše i naniže), tokom mosta (t. 43–86). Fragment iz mosta se ponovo pojavljuje u t. 144–145, da bi se potom ove dve melodijsko-ritmičke čestice javile i ponavljale simultano. Pasaži u vidu velikog molskog septakorda B-Des-F-A, koje potom prati silazni pokret naniže, i dalje se odvijaju na fonu terce B-Des, sa „predudarima“ ponovo svedenim na dve šesnaestine. Pasaži očigledno predstavljaju derivat dve pomenute melodijsko-ritmičke čestice, sačinjen od mehaničkog šesnaestinskog pokreta prve čestice (one koja se formirala još tokom mosta) i retrogradacije druge (koja se formira oko terce B-Des). Fragment se ponavlja tri puta (t. 154–159), tretiran kao tradicionalni motiv, potom se tri puta ponavlja sa skraćenim prvim i proširenim drugim delom (t. 159–165), pri čemu se tretira kao melodijska linija, da bi se potom u narednom odseku, *Grave* (t. 174–179) ponovio još dva puta, bez silaznog pokreta naniže, tretiran kao pasaż sačinjen od razlaganja akorada. Napominjemo da je tokom čitavog navedenog segmenta veoma izražena statičnost harmonije (videti primer 1 u prilogu). Ostatak razvojnog dela protiče u radu sa prvom melodijsko-ritmičkom česticom (formiranom u t. 49), koja se pojavljuje kao duplo prošireni, hromatizovani niz od šesnaest šesnaestina, pored kojeg promiče prva tema ovog stava, odnosno melodija pesme „Jano, Janke,“ u cilju pripreme reprize (t. 237–281), a čijim se uvođenjem narušava (pre svega harmonska) statičnost, koja se javila u predašnjem muzičkom toku.

U naredna dva stava ovakvi postupci nisu uočljivi, barem ne u istoj meri. Lagani stav je u potpunosti baziran na razvoju u čijoj je osnovi varijantno ponavljanje teme (koja se u svakoj pojavi različito harmonizuje, ili ornamentalno varira). Poslednji stav sadrži rad sa fragmentom koji se, pre svega, svodi na rad sa ritmičkim česticama, dok njihova melodijska komponenta ostaje relativno slobodna (npr. u t. 125–129, gde se na različitim tonskim visinama ponavlja motiv uvek sačinjen od dve četvrtine, između kojih se nalaze dve osmine).

U Drugom gudačkom kvartetu uočljiv je rad sa muzičkim fragmentima na dva načina. Jedan je onaj kakav poznajemo iz Prvog gudačkog kvarteta, koji se bazira na izgradnji linearnog toka putem ponavljanja, slobodnog kombinovanja i variranja fragmenata, dok drugi predstavlja njihovo izolovanje, koncentrisanje na svaki fragment pojedninačno, ali tako da fragment uvek ostaje prepoznatljiv.

U određenoj meri, kao posledica ovih eksperimenata u prva dva kvarteta, a to su artikulacija linearno profilisanog muzičkog toka i rad sa fragmentima

tematskih materijala, može da se posmatra i Treći gudački kvartet (1928–1930, 1936, 1938). Specifičnost ovog kvarteta se ogleda pre svega u upotrebi aditivne forme u svim stavovima, osim u drugom stavu, koji je u trodelnoj formi, što je u sprezi sa korišćenjem folkloru, kao što je to navela Zorica Makević. Nakon postepene redukcije muzičkog jezika u Prvom i naročito u Drugom gudačkom kvartetu, Treći gudački kvartet je zasnovan na radu sa tonskim nizovima, uglavnom od pet do sedam tonova, tonalno centriranih. Odnosno, deonice više nisu različito tonalno centrirane, već su izgrađene na osnovu manje ili više različitih tonskih nizova (ovde pre svega mislimo na postojanje zajedničkih tonova), koji mogu, ali i ne moraju da budu različito tonalno centrirani.

Forma prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta artikulisana je segmentacijom na tri linijske formacije¹⁴ (t. 1–67, 73–142 i 176–248). U prvoj linijskoj formaciji dominira pentatonika. U pitanju su dva pentatonska niza između kojih postoji razlika u jednom tonu.¹⁵ Najizraženija promena koja se javlja tokom prve linijske formacije predstavlja izmenu tonskog niza u deonici viole (koja izlaže prvu linijsku formaciju), a odnosi se na alterovanje tona A u Ais. Završetak prve formacije karakteriše pojava novih tonskih nizova, odnosno, narušavanje prvobitno postavljene pentatonike. Unutar druge formacije nalaze se relativno homogeni segmenti muzičkog toka, koji se kreću u okviru pentatonskih, ili infrapentatonskih nizova, ili su u pitanju nizovi bazirani na istarskoj lestvici, ili (nalik) drugim orijentalnim lestvicama (pored kojih figurira i dvanaestonski tonalitet), da bi početak treće formacije (donekle u funkciji reprize prve) bio okarakterisan potpunim napuštanjem tonskih nizova i povratkom na dijatonski tonalitet. Iako se dijatonski tonalitet napušta vrlo brzo, Slavenski se ne vraća strogom radu sa tonskim nizovima, kakav je postojao na početku stava, već zajedno figuriraju i tonski nizovi i tonalno centrirana dijatonika i hromatika (videti tabelu 1 u prilogu). Rad sa materijalom se u ovom stavu svodi na rad sa melodijsko-ritmičkim česticama: linearna faktura ovog stava, najviše tokom prve linijske formacije, sačinjena je od permanentnog premetanja ritmičkih čestica (dakle, postoji određen broj njihovih kombinacija), koje mogu uzastopno da se ponavljaju. Melodijske čestice u najvećoj meri

¹⁴ „Linijska formacija,“ odnosno, „tematska formacija“ je termin koji Eva Sedak koristi pri analizi ovog kvarteta, napominjući da ona „preuzima mesto, ali ne i funkciju teme.“ Sedak 1984a: 126.

¹⁵ U pitanju su nizovi G-A-H-D-E u deonicama prve i druge violine i viole, odnosno C-E-G-D-A u deonici violončela.

kontrolirše tonski niz na osnovu kojeg je deonica u datom trenutku izgrađena. Specifičnost ritmičke komponente, ne samo tokom prve formacije, ogleda se u korišćenju određenih ritmičkih figura po nasumičnom sledu. U nekim deonicama te ritmičke figure trpe određene promene, a u nekim ostaju nepromenjene. Naime, muzički tok je izgrađen po principu *ars combinatoria*.

U drugom stavu nema radikalizacije kompoziciono-tehničkih postupaka kakvi se uočavaju u prvom stavu. Iako se tokom stava, u pojedinim segmentima, pojavljuju pentatonski nizovi (pre svega u deonici druge violine) i ostanantne „trake“ (u deonici violončela), muzički jezik ovog stava je zasnovan na tradicionalnom, funkcionalnom tonalitetu, mahom dijatonski profilisanom (G-dur, h-mol, gis-mol, cis-mol, Cis-dur). Rad sa materijalom u potpunosti odgovara ranije opisanom principu oblikovanja melodijske linije na bazi ponavljanja fragmenata sa njihovim variranjem.

U trećem stavu uočavamo jasnu selekciju muzičkog materijala, odnosno, rad sa zadatim tonskim nizovima. Eva Sedak piše da se treći stav ovog kvarteta „u cijelosti odvija unutar jedinstvenoga zvukovnog prostora što ga određuju kvintna superpozicija i tonski niz sačinjen od dva orijentalna tetrahorda, od kojih je donji promenljiv (C-H-As-G-F-E-Des-C, odnosno C-H-As-G-Fis-Es-D-C).“¹⁶ Napominjemo da tonovi koji čine pomenutu „kvintnu superpoziciju“ takođe pripadaju navedenim tonskim nizovima. Budući da tonski niz gravitira oko tona G kao tonalnog centra, u ovom stavu se postiže svojevrstan spoj rada sa tonskim nizovima i tonalnog mišljenja, koje je u ovom stavu svedeno na smenu tonike i subdominante. Identično je i nakon modulacije, kada tonalni centar postaje ton C (t. 57), s tim što se onda javljaju i povremena bikordska sazvučja, sačinjena od dominante i frigijskog kvintakorda. Sam kraj stava donosi kolorističko „osveženje“ naglim odstupanjem od tonskog niza i isto tako naglim zaustavljanjem motoričnog četvrtinskog pokreta u ovom stavu. Stav se završava pojavom pedala na tonu ges u basu i pojavom dva simultana kvintna četvorozvuka od tonova C i As (niz: C, D, Es, F, Ges, G, As, A, B, t. 114–116). Rad sa ritmičkim česticama je uočljiv jedino u deonici violončela, dok se u ostalim deonicama iznosi ostanantni sloj i linijska formacija.

Najveći stepen radikalizacije muzičkog jezika donosi četvrti stav. Ukupan tonski prostor ostanata koji se formira na osnovu teme crnogorskog ora čini tonski niz G-A-H-C-Des-Es (odnosno G-A-B-C-D-E od t. 170). Kroz stav protiče nekoliko linijskih formacija koje, sa ostanantnim slojem, mogu da dele

¹⁶ Sedak 1984b: 10.

tri, četiri ili pet zajedničkih tonova (videti tabelu 2 u prilogu). Repetitivni sloj je sačinjen od dva fragmenta, tretirana u vidu melodijsko-ritmičkih čestica (kao da su u pitanju repetitivni modeli). Jedan se uspostavlja kao osnovna, pulsirajuća čestica, baziran na četiri tona (G-A-H-C), čija se melodija ne varira, već se njegova dinamičnost ostvaruje stalnim dimnuiranjem i augmentiranjem njegovih ritmičkih vrednosti. Drugi je statičniji od prvog i baziran je na četiri poslednja tona u nizu (H-C-Des-Es). Njegova melodijska komponenta je statična, ali se, za razliku od prvog fragmenta, u drugom ne varira ni njegova ritmička komponenta. Folklorni uzorak, kao što smo napomenuli, čini tema crnogorskog ora, koja postaje repetitivni uzorak i na osnovu koje se gradi repetitivni, ostanantni sloj.

Pomenute tehnike prekomponovanja, termina vezanog najpre za Vebernovu (Anton fon Webern) poetiku,¹⁷ u ovom slučaju bi trebalo da budu shvaćene u najširem smislu. One se odnose na kreiranje određenih skupova (skupova tonskih visina, grupa melodijskih, odnosno ritmičkih ćelija), koje se pojavljuju, pre svega, u svojstvu spoljnog faktora kontrole muzičkog toka. Odnosno, bilo koja, za Slavenskog savremena, kompoziciona tehnika pojavljuje se kao element stran kompozitorovoj poetici. Proces prekomponovanja se, u ovom slučaju, svodi na poseban vid zvučne kombinatorike, koji se pojavljuje spontano, odnosno „bez doslednog sprovođenja posebno ‘konstruisanih’ kompoziciono-tehničkih sistema,“¹⁸ pri čemu se Slavenski kreće u prostoru između slobodnog komponovanja i predoblikovanja.

Budući da savremene kompozicione tehnike (koje Slavenski usvaja kroz svoje školovanje i kompozitorski rad) dolaze u dodir sa muzičkim folklorom u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog, postavlja se pitanje njihovog kontekstualnog određenja. Muzički modernizam, shvaćen kao niz heterogenih pojava, unutar kojeg se asimiluju najrazličitije muzičke prakse, postaje ne samo zajednički imenitelj raznorodnih pojava koje se uočavaju u gudačkim kvartetima, već uspeva da ih poveže i pomiri. Prema tome, evolucija žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog treba da se ukaže kao jedna od modernističkih „grana“ razvoja kompozitorovog individualnog stila, koja u sebi asimiluje elemente muzičkog folkloru, ali i elemente savremenih kompozicionih tehnika.

¹⁷ Opširnije u Veselinović 1983: 156–162.

¹⁸ Masnikosa 2007: 177.

Schema 2 (nastavak): Tonalni plan II stava Prvog gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog,
Andante deciso – Allegro balcanico

T. 282-3
 3 Vc in c: <|>
 4

T. 285 Vn I in as
 Vn II in as
 VI in as
 VI in as

T. 286-293
 in gis
 in c
 tacet
 in gis
 tacet
 in gis
 tacet
 in gis

T. 295
 in gis
 in c
 tacet
 in gis
 tacet
 in gis

T. 297-305
 tacet
 tacet
 tacet
 tacet
 tacet
 tacet
 in gis

T. 308-315 T. 316-323
 in a:
 in a:
 V⁶(V)
 V⁶(VII)

repriza (T. 324-396)
 T. 325
 T. 327-330
 a
 d
 g
 g
 c
 f
 c
 a
 b
 c
 c
 c
 b
 c
 c
 f

T. 335-7 T.339-340 T. 341-4 T. 345
 a: IV⁶ | VI⁷ | IV | I → G: I-----V | II
 c: I-----IV a: I | III | VI II | I

T. 356-7
 Vn I: allkv. niz
 Vn II, VI: in c
 Vc: in c (frigijski)

T. 358-9
 tacet
 tacet
 in g
 in g

T. 360-4
 in g
 in b
 in b
 in c
 in c

T. 365-9 T. 370 T. 371-2
 in a: Ib-|--IV | I-----|---V⁶ | in: a

T. 374-6

T. 377-389 T. 390 T. 392-6
 A: I | I/IV | I ≧ pppp ||

Primer 1: Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, *Allegro agitato molto*, t. 129–179

Musical score for measures 130-134. The score is in 3/4 time and features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 130 is marked with a circled number (130) and a *sfz* dynamic. Measures 131-134 show a descending melodic line in the first violin part, with a downward-pointing arrow above the staff. The second violin part has a *sfz* dynamic in measure 132. The viola and cello parts have *sfz* dynamics in measures 133 and 134 respectively.

Musical score for measures 135-139. The score continues with four staves. Measure 135 is marked with a circled number (135) and a downward-pointing arrow above the first staff. Measures 136-139 show a melodic line in the first violin part with a downward-pointing arrow above the staff. The second violin part has a *p* dynamic in measure 136. The viola and cello parts have *p* dynamics in measures 137 and 138 respectively.

Musical score for measures 140-144. The score continues with four staves. Measure 140 is marked with a circled number (140). Measures 141-144 show a melodic line in the first violin part with a downward-pointing arrow above the staff. The second violin part has a *mf* dynamic in measure 141. The viola and cello parts have *mf* dynamics in measures 142 and 143 respectively.

Musical score for measures 145-149. The score continues with four staves. Measure 145 is marked with a circled number (145) and a downward-pointing arrow above the first staff. Measures 146-149 show a melodic line in the first violin part with a downward-pointing arrow above the staff. The second violin part has a *p* dynamic in measure 146. The viola and cello parts have *p* dynamics in measures 147 and 148 respectively.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four systems, each starting with a circled measure number: 150, 155, 160, and 165. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mp*, *f*, and *mf*. There are also several downward-pointing arrows and horizontal arrows indicating specific performance techniques or phrasing. The key signature changes from one flat to two flats between measures 155 and 160, and then to two sharps between measures 160 and 165. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The first system (measures 170-172) features a first violin part with a circled measure number 170. The second system (measures 173-175) is marked "Grave" and includes a circled measure number 173. The third system (measures 176-178) includes a "pizz" (pizzicato) marking. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Tabela 1: Tonalni plan I stava Trećeg gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog, *Allegro estatico vitale*

Formacija	Takt	Deonica: tonski niz	Napomena/ Promene tonskih nizova po deonicama	Tonalni centri/ specifičnosti/ drugo
I	1–49	Vn I, II, VI: g-a-h-d-e Vc: c-d-e-g-a	Dva pentatonska niza (razlika: tonovi c-h)	Tonalni centar in e
	50–61	-II-	-II-	VI: ton a se menja u ais
	62–72	Vn I: infrapentatonika: des-es-ges Vn II, VI, Vc: in c	Od t. 66 Vc: istarska in c	
II	73–82	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in cis Vc: in h/in fis	VI: pojavljuje se folklorna tonika u linijskoj formaciji – ton dis Vc: imitacija linijske formacije	Vn II: tonovi cis-e
	83–85	VI: fis-gis-ais-cis-dis Ostale deonice isto.		
	86–95	Vn I, II, Vc: e-fis-gis-h-cis VI: in h	Vn II: kompletna pentatonika se javlja samo u t. 86–87. Inače se ponavljaju tonovi cis-e	
	96–115	VI: in gis Ostale deonice isto.	Vn II: -II- Vc: od t. 98 in gis. T. 109–119 tacet	
	116–122	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis VI: in f Vc: in f (od t. 119)		

	123– 133	Vn I: in a Ostale deonice isto	Vl, Vc: od t. 124 in d; od t. 132 in c	Vn I: niz a-h-cis ₁ - e ₁ -g ₁ -ais ₁ (b ₁). Od t. 127: dodaje se ton h ₁
	134– 142	Vn I, II: e-fis-gis-h- cis Vl, Vc: in c		
	143– 158	Vv I, II: in gis Ostale deonice isto		
	159– 164	Vl, Vc: e-fis-gis-h- cis		Vn I, II: tacet Vl, Vc: deonice centrirane in e
	165– 176	Vn I, II: istarska		Vn I, II: deonice centrirane oko b/ des
III	177– 193	in f: I VII I--- -- IV III IV--- --- --- I ⁶ /IV I IV V ⁶ /5 IV VII I I ⁶ IV I IV-- ---....	Slobodna (imitaciona) polifonija, quasi fuga?	
	194– 205	Vn I, II: in c Vl, Vc: as-b-c-es-f	Vc: od t. 199 in f	Vl, Vc: deonice centrirane in es
	206– 213	sve deonice: as-b-c- es-f	Vn I, II: od t. 207 in c	
	214– 219	Sve deonice in b: I	Vl: od t. 218 in ges	Sastav akorda: b-f- c
	220– 225	Vn I, II: c-d-a Vc: in f	Vl: od t. 220 tacet	
	226.	in c: VII ⁷	„bljesak“/ čvorište	
	227– 230	Vn I: in f Vn II: in c Vl, Vc: in b		

	231– 245	Vc: in f Ostale deonice isto		
	246– 248	in e: I		Sastav akorda: e-h- fis

Tabela 2: Tonalni plan IV stava Trećeg gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog, *Allegro rustico*

Ostinantni sloj:	in a: <ul style="list-style-type: none"> - g-a-h-c-des-es (podloga koja traje tokom celog stava, a postepeno se formira od t. 1 do t. 55) - od t. 170 ton h se menja u b i ton des u d (niz: g-a-b-c-d; gubi se ton es) 	
Formacija:	Deonica	Niz
t. 77	VI: balkanski mol in a	c-dis-e-fis-g
t. 88	Vc: -II-	c-dis-e-fis-g-a
t. 116	Vc: -II-	-II-
t. 129	Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis
t. 148	Vn I, VI, Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis-g
t. 170	Vc: in a	a-b-cis-d-es-fis-g
t. 203–204: završni sazvuč e-h		

CITIRANA LITERATURA

- Albright, Daniel (2000) *Untwisting the Serpent. Modernism in Music Literature and Other Arts*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Cross, Jonathan (2006) „Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism.“ *Muzikologija/Musicology* 6: 19–42.
- Gligo, Nikša (1987) *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar.
- Makević, Zorica (1988) „Uloga folkloru u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog.“ *Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu* 13/14: 14–36.
- Masnikosa, Marija (2007) „Ekspressionizam.“ Mirjana Veselinović-Hofman (ur.) *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Milin, Melita (2006) „Etapae modernizma u srpskoj muzici.“ *Muzikologija/Musicology* 6: 93–116.
- Sedak, Eva (1984a) *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. Knjiga I i II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Sedak, Eva (1984b) „Gudački kvartet br. 3.“ *Treći gudački kvartet* [partitura]. *Sabrana djela Josipa Štolcera Slavenskog*. Zagreb/Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske/Udruženje kompozitora Srbije.
- Ulehla, Ludmila (1994) *Contemporary Harmony. Romanticism through Twelve-Tone Row*. Burlington: Advance Music.
- Veselinović [Hofman], Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Ana Kotevska¹

DIS/CONTINUUM — SLAVENSKI NA KRAJU XX I POČETKOM XXI VEKA

Svaki novi susret sa stvaralaštvom Josipa Slavenskog omogućava ponovno doživljavanje i uživanje, razmišljanje i premišljanje, valorizovanje i revalorizovanje njegovog nedovršenog, naglo prekinutog jedinstvenog kreativnog procesa i dragocenih umetničkih rezultata. Svakim novim koncertnim izvođenjem ili slušanjem starih snimaka, njegova muzika nas iznova uverava u svoju originalnost, autentičnost, inovacijski potencijal, uticaje koje je vršila u vreme nastanka, kako na širem planu evropske moderne, tako i na muziku u tada jugoslovenskim, a posebno ovdašnjim okvirima, ali i podseća na rasprave i polemike o putevima srpske muzike razapete u izboru ili/ili, između samosvojnog, „balkanskog“ i zapadnoevropskog, „kosmopolitskog“ idioma.² Muzika Slavenskog u našem vremenu, odmaknuta od nekadašnjeg polemičkog, mada još uvek tinjajućeg žara, u stanju je da, u novom kontekstu, pokaže neko svoje, do tada zanemareno, prikriveno lice i, pre svega, unutarnju vitalnost koju prepoznaju i bude muzičari, oni posebne vrste i senzibiliteta.

Zato svako novo obraćanje delima Slavenskog dodaje još jedan kamenčić u veliki korpus pojedinačnih doprinosa razumevanju i tumačenju njegove muzike, koje, rasute, možemo pratiti od dvadesetih godina prošlog veka do danas.

Taj diskontinuiran, ne uvek lako dostupan i vidljiv, ali uzbudljivo autonoman život muzike Slavenskog počiva mnogo više na ličnim afinitetima i ukusima, na estetskim i etičkim ubeđenjima, nego na institucionalnoj podršci, posebno od devedesetih godina prošlog veka, kada su se još jednom zaoštreno čula pitanja i ogolile crno-bele dihotomije: Slavenski za i protiv, veliki inovator ili precejnjeni amater, centar ili margina muzičke kulture, Hrvat, Srbin, Jugosloven... Iza svih tih ili-ili pitanja, sa ozbiljnim posledicama po difuziju i recepciju stvaralaštva Slavenskog (imajući u vidu i činjenicu da su između 1992. i 1996. njegova dela

¹ ana.kotevska18@gmail.com

² Cf. Tomašević 2009: 141–195.

gotovo sistematski brisana iz „poželjnog“ repertoara za emitovanje na programima srpskog nacionalnog radija i televizije), lebdelo je *dejà vu* identitarno pitanje: „Čiji je Slavenski?“ Postavljeno 1981. godine na Mokranjčevim danima u Negotinu, kada je pokrenulo polemiku slabog intenziteta i odjeka, ovo pitanje danas čujemo kao alarm i propuštenu priliku da se na njega daju širi društveni odgovori. Naime, u svom kritički i ironično intoniranom tekstu „Negotinske melodije“ objavljenom u nedeljniku *NIN*, Dragutin Gostuški je, između ostalog, reagovao na „nešto što [...] dotiče jugoslovenske interese.“³ To „nešto,“ piše Gostuški, odnosilo se na izjavu akademika Mihaila Vukdragovića, a povodom referata Mirjane Živković o klavirskim kompozicijama Slavenskog i programa klavirskog resitala Dušana Trbojevića, da je „dotični skladatelj [...] hrvatski, a ne srpski kompozitor,“ kao i na zahtev da „organizatori javno, to jest auditivno, zamole sledećeg dana publiku za oprostaj.“ U ovom trenutku, nastavlja Gostuški, stvara se „blesava situacija da se reši da li Slavenski spada u građane Beograda [...] jer se trenutno preduzima akcija za arheološku zaštitu njegovog stana u jednoj autentičnoj stračari.“⁴ I dodaje u zagradi: „Sve ovo u znak solidarnosti sa književnicima i pesnicima. Zašto da samo oni teraju kola uzbrdo?“⁵ – verovatno misleći na polemike koje su se u isto vreme vodile oko Ive Andrića, oko pesničke zbirke *Vunena vremena* Gojka Đoga itd. Ovaj napis dobio je širu eksplikaciju i konkretniju odbranu kompozitora u polemički intoniranom tekstu Ivane Stefanović „Čiji je Slavenski?“⁶ Autorka se pita: „Da li je moguće da i danas moramo dokazivati da je [...] Josip Slavenski, iako Hrvat po rođenju, Jugosloven po ubeđenju – integralni, neraskidivi, fundamentalni deo muzike u Srbiji?“ Autorka zaključuje, u protestnom tonu, da „akcija, pokrenuta posle smrti udovice, da se njegov nekadašnji stan [...] osposobi i aktivira u jedan koristan muzički prostor [...] posrće upravo zbog ovakvih mišljenja.“⁷

Dve godine nakon ove razmene mišljenja koja, koliko nam je poznato, nije nastavljena u javnosti, muzika Slavenskog je ponovo dovedena u pitanje 27. februara 1983. kada je, povodom održavanja izložbe *Zenit i avangarda 20-tih*

³ Gostuški 1981: 35–38.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Stefanović 1981.

⁷ Ibid.

godina, u saradnji sa Radio Beogradom, priređen koncert njegovih kompozicija u izvođenju Beogradskog kamernog orkestra pod upravom Radivoja Spasića sa solistom, violinistom Dragutinom Bogosavljevićem i Enrikom Josifom kao uvodničarem.⁸ Nedelju dana ranije u *Borbi* se pojavio napis Radivoja Cvetičanina, tadašnjeg generalnog sekretara CK Srbije zaduženog za kulturu, pod naslovom „Utaja ‘srbijanstva,’ slučajno ili ne“ koji je, po rečima Irine Subotić, izazvao lavinu napada protivnika avangarde: „Nagoveštena je pretnja da će izložba biti zabranjena, u Narodnom muzeju sam doživela šikaniranja: partijska ćelija mi je priredila neku vrstu ‘suđenja’; više od tri sata morala sam da odgovaram na pitanja kolega, čistačica i pomoćnih radnika zašto sam priredila izložbu Miciću, neprijatelju našeg naroda koji se usudio da kritikuje Tita [...] Koncert sa delima Slavenskog bio je održan 27. februara u Atrijumu Narodnog muzeja i prenošen na Prvom programu Radio Beograda, ali je Enriku Josifu bilo zabranjeno da pominje povod, meni je rečeno da ne govorim pred početak koncerta, a uprava Narodnog muzeja nije htela da štampa pripremljen program, tako da sam ga sama otkucala na staroj pisaćoj mašini, prelomila i kopirala o sopstvenom trošku. Jedini dokaz da je koncert održan... a održan je pred brojnom, znatizeljnom i vernom publikom.“⁹

Ove vanumetničke i antiumetničke epizode danas pripadaju istoriji diskontinuirane ne/brige o zaostavštini Slavenskog, ali i o muzičkim zaostavštinama uopšte. Naime, u dogovoru sa naslednicima Slavenskog, Skupština grada Beograda je poverila deo njegove zaostavštine (radnu sobu i prepisku) Savezu organizacija kompozitora Jugoslavije (SOKOJ), smeštenu u prostor na Trgu Doma Sindikata 1 (danas Trg Nikole Pašića 1), dok su rukopisi kompozicija povereni Fakultetu muzičke umetnosti. Diskontinuitet nije zaobišao ni ovaj jedinstveni muzički legat u Srbiji, koji je, otvoren 8. decembra 1984. godine, delovao u sastavu Odeljenja za propagandu SOKOJ-a do 1997. godine, kada je osnovan Muzički informativni centar (MIC), da bi, posle 16 godina relativno kontinuiranih aktivnosti na promociji i difuziji dela Slavenskog i savremenih srpskih kompozitora,¹⁰ od 2009. do danas bio, sa malim prekidima, zatvoren za javnost.

⁸ Cvetičanin 1983: 11.

⁹ Za informacije o ovom događaju zahvalna sam dr Irini Subotić, autorki izložbe *Zenit i avangarda 20-tih godina* koja mi je decembra 2017. dostavila svoja sećanja, čiji fragment ovde navodim.

¹⁰ Cf. Kotevska 2009: 103–114.

Iako je kao razlog za poslednji pomenuti „prekid“ navedena transformacija SOKOJ-a u Organizaciju muzičkih autora, koju je novi statut obavezao da se bavi isključivo zaštitom autorskih prava, neosporno je da su ne samo pomenute glasne, već i „podzemne“ rasprave o nacionalnom identitetu Slavenskog (i drugih „međugraničnih“ kompozitora, koje se, u razmacima, intenziviraju – pre svega, političkim prilikama podignutom nacionalističkom „temperaturom“) u velikoj meri blokirale ili usporavale život same muzike, onemogućavale joj da se razmahne i dokaže u različitim vremenskim i prostornim kontekstima i da, sa svakom novom generacijom muzičara i slušalaca, prođe kroz obavezne filtere nove recepcije. Muzika Slavenskog nije dovođena u pitanje samo u regionalnim, jugoslovenskim, balkanskim nestabilnim okvirima, već i u širem evropskom kontekstu, kao što se to dogodilo tridesetih godina prošlog veka, kada je uspon nacizma u Nemačkoj prekinuo njegovu ozbiljnu međunarodnu karijeru prestižnog autora evropskih festivala savremene muzike, kao i njegovu reputaciju jednog od zaštitnih imena nemačke muzičke izdavačke kuće *Schott*.¹¹ Drugi, već pomenuti, potres dogodio se devedesetih godina prošlog veka, kada je, raspadom SFR Jugoslavije, na pola puta prekinut višegodišnji monumentalni projekat, Udruženja kompozitora Srbije i Društva skladatelja Hrvatske,¹² *Sabrana djela Josipa Štolcera Slavenskog*, ambiciozno započeto 1979. godine i zamišljen kao niz od 49 svezaka, sadržajno organizovanih prema kriterijumima muzičkih žanrova. Ta interupcija, ponovni upad vanmuzičkog u umetnička pitanja, reflektovala su se na recepciju njegove muzike. Između ova dva, svetskim i balkanskim ratovima ekstremno zaoštrena poglavlja istorije, koja su dovela u pitanje ili direktno uticala na marginalizovanje mnogih drugih značajnih umetnika i njihovih dela osuđenih na skriveni život, pitanja poput onih „čiji su Andrić, Slavenski, Hercigonja...“ neprekidno su tinjala da bi se razbuktala u zaošćenim političkim i ideološkim ne/prilikama.

Srećom, uvek je bilo i biće onih koji smatraju da svaka individua nosi više različitih identiteta, a da je svako autentično stvaralaštvo, u ovom slučaju – muzičko, identitet za sebe i po sebi, a ne neka mutna, nerazumljiva sila koja naknadno, u promenjenim kontekstima, proizvodi i emituje različite identitete koji stižu do revalorizacije i, čak, negiranja umetničkih vrednosti.

I pored diskontinuirane sudbine dela Slavenskog, supstanca njegovih dela i dalje vri i, poput ponornice, „zvira iz kamena,“ podstičući i inspirišući muzičare, muzikologe, muzičke pisce, ali i radoznale pojedince iz drugih disciplina i

¹¹ Cf. Marković 2006: 39–55.

¹² HDS od 1990. godine.

oblasti. Tako kompozitor, iako u dis/kontinuumu, iskrsava iz dubina pojedinačnih memorija i podseća nas na svoju jedinstvenost i značaj, reklo bi se na način na koji je on sam, brojnim civilizacijskim i kulturološkim nanosima zatrpane praslojeve pevanja i igranja, inventivno formulisao i iznosio preko svojih partitura na svetla podijuma, prepoznajući u njima ne samo građu, već i smisao (svog) stvaranja. O tome svedoče najznačajnije epizode od devedesetih godina prošlog veka do danas, koje su, poput pomoćnih stepenica, omogućavale da se muzika Slavenskog ne ugasi na duži period u muzičkom životu Beograda i Srbije, mahom zahvaljujući SOKOJ-u, SOKOJ-MIC-u, Muzičkoj školi *Slavenski* iz Beograda,¹³ beogradskim stručnim i naučnim časopisima i, pre svega, nastojanjima i intervencijama pojedinaca.¹⁴

Hronološki pregled najznačajnijih aktivnosti posvećenih Josipu Slavenskom u Beogradu i Srbiji, od početka devedesetih godina XX veka do danas

1994. Osnivanje, tj. obnavljanje Društva prijatelja Josipa Slavenskog pri njegovom Legatu, sa Muzičkom školom *Slavenski* kao kolektivnim članom. U narednim godinama održano je više kamernih koncerata u saradnji sa MŠ *Slavenski* i pokrenuta je inicijativa da Legat postane član Asocijacije evropskih muzičkih Legata, što se i dogodilo 2001. godine.

1996. Povodom stote godišnjice rođenja kompozitora SOKOJ je objavio kompakt disk *Josip Slavenski / 1896–1955 / Kamerna muzika / Chamber music*,¹⁵ sa već postojećim izvođenjima njegovih horskih (*Voda zvara* u dva različita izvođenja) i kamernih dela (Sonata za klavir, *Slavenska sonata*, *Muzika 38* za kamerni orkestar, Drugi gudački kvartet, *Pesme moje majke*), a redakcija

¹³ U Novom Sadu, jedna niža muzička škola takođe nosi ime Josipa Slavenskog.

¹⁴ U Hrvatskoj posle 1992. Slavenski i njegova muzika maltene nestaju iz javnog kulturnog prostora, osim u njegovom rodnom Čakovcu, gde gimnazija *Josip Slavenski*, istoimeni Mješoviti zbor, Majski muzički memorijal, pre svega preko Centra za kulturu osnovanog 1981. godinu, neguju uspomenu na najistaknutijeg sugrađanina pri godišnjicama njegovog rođenja i smrti. Uz tridesetogodišnjicu Majskog muzičkog memorijala, *Cantus* je objavio CD *Josip Štolcer Slavenski* (2003, CD 9999849992). O 120. godišnjici rođenja, 2016. godine, Zbor i Orkestar Muzičke akademije Zagreb izveli su *Haos i Religiofoniju* u Čakovcu i Dvorani *Lisinski* u Zagrebu, a Zavičajni muzej Međimurja je Slavenskom posvetio memorijalnu sobu i virtualnu izložbu. Poslednjih godina, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb obnovio je interesovanje za štampanje dela kompozitora.

¹⁵ CD SOKOJ special edition, *Komuna* 1996.

časopisa *Novi Zvuk* mu je u broju 7 posvetila tematski blok i prateći CD.¹⁶ Beležeći jubilej Slavenskog, 28. BEMUS je u svoj program uvrstio dva njegova dela za velike ansamble i poverio ih inostranim dirigentima: Beogradska filharmonija, pod upravom britanskog dirigenta Stivena Barloua (Stephen Barlow) izvela je 6. oktobra simfonijsku svitu *Balkanofonija*, dok su Hor i Simfonijski orkestar RTS-a sa solistima i ruski dirigent Jurij Alijev izveli *Simfoniju orijenta*.

1998–1999. Članovi Radionice za klavirsku muziku, koju je 1993. pokrenula profesorka Milanka Mišević, tokom 1998. i početkom 1999. godine, uz podršku SOKOJ-a, SOKOJ-MIC-a i Fakulteta muzičke umetnosti, snimili su integralan klavirski opus Slavenskog, sa namerom da ga trajno zabeleže na kompakt diskovima. Klavirske kompozicije Slavenskog interpretirali su Miloš Pavlović, Dragana Stojanović-Novičić, Jovana Stefanović, Milena Medić, Jelena Zlatarov-Marčetić, Ivana Janković [Medić], Jelena Janković [Beguš], Ivana Stamatović [Ilić] i Oliver Benić. Bombardovanje SRJ 1999. godine zaustavilo je dovršavanje ovog ozbiljnog projekta, iza kojeg su ostala dva „samizdat“ diska, umnožena u ograničenom broju primeraka.

1998–2017. Rezultati ovog kolektivnog napora Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević prisutni su do danas, budući da su na repertoaru skoro svih njihovih koncerata zastupljena dela Josipa Slavenskog.

2003. Iz štampe izlazi knjiga pripovedaka Borislava Čičovačkog *Nedopisane biografije*, na holandskom, među kojima i „Moja pesma,“ posvećena Josipu Slavenskom i njegovom stvaralaštvu.¹⁷

2004. Izložba Legata Josipa Slavenskog, sa faksimilima rukopisa, fotografijama i ličnim predmetima, predstavljena je tokom proleća u Beogradu, u prostorijama SOKOJ-MIC-a na Trgu Nikole Pašića 1, a u drugoj polovini maja i u Kulturnom centru Srbije u Parizu. Tom prilikom, nekoliko muzičara iz Srbije, koji žive i rade u Francuskoj (pijanistkinja Lidija Bizjak, kompozitor i dirigent Aleksandar Damjanović, violončelistkinja Maja Bogdanović), uz pomoć svojih francuskih kolega, priredilo je dva kamerna koncerta sa delima Slavenskog. U sklopu ovog programa, muzikološkinja Vesna Mikić održala je zapaženo predavanje o astromuzici Slavenskog studentima kompozicije Pariskog nacionalnog konzervatorijuma.

¹⁶ Živković 1995; Stefanović 1995.

¹⁷ Čičovački 2003.

2005. Obeležavajući pedeset godina od smrti Slavenskog, festival BEMUS je podstakao dva beogradska kamerna sastava da u svoj repertoar uvrste i dela ovog kompozitora. Gudači svetog Đorđa izveli su 10. oktobra njegov *Lirski kvartet* u verziji za gudače, dok je Ansambl za novu muziku, dva dana kasnije, premijerno koncertno predstavio njegovu baletsku muziku *Menehmi*, pisanu za istoimenu Plautovu komediju i izvedenu 1943. u Narodnom pozorištu u Beogradu. Iste godine, od 8. do 11. novembra, u organizaciji Muzičkog informativnog centra SOKOJ-a, Muzikološkog instituta SANU, Katedre za muzikologiju FMU i Muzičke škole *Slavenski* organizovan je Međunarodni naučni skup *Josip Slavenski i njegovo doba*, na kojem su muzikolozi, muzički pisci i kompozitori iz Srbije, Rusije, Francuske i Ujedinjenog Kraljevstva predstavili dvadeset dva naučna rada. Tom prilikom je akademik Dejan Despić, u prisustvu članova porodice, učesnika skupa, gostiju iz Čakovca i uz učešće Mešovitog hora MŠ *Slavenski*, otkrio memorijalnu ploču na zgradi u ulici Sv. Save 33, u kojoj je kompozitor živio i radio od 1937. do smrti. Na ploči postavljenoj zalaganjem SOKOJ-a, Legata i MŠ *Slavenski*, uz finansijsku pomoć Skupštine Grada Beograda, ugraviran je citat Slavenskog: „Sve je muzika – i život beskrajne vasiona, i život zvezda, i život atoma, i život živih bića.“ Ploča je, posle dve godine, „nestala“ i do danas nije vraćena.

2006. U izdanju Muzičkog informativnog centra SOKOJ-a, Muzikološkog instituta SANU i Katedre za muzikologiju FMU iz štampe je izašao Zbornik *Josip Slavenski i njegovo doba* sa pet tematskih celina (*Kontekst stvaralaštva, Recepcija stvaralaštva, Stvaralački opus, Josip Slavenski i folklor, O Slavenskom danas – sećanja i refleksije*).¹⁸ Iste godine, zahvaljujući Milani Đurđulov, Marini i Mirku Bojiću, naslednicima Slavenskog, koji su izvršili digitalni prepis i redakturu ne sasvim dovršenog rukopisa memoarskih zapisa Milane Slavenski (1899–1980), udovice kompozitora, MŠ *Slavenski* i SOKOJ-MIC objavili su knjigu *Josip*.¹⁹ Obe ove publikacije, dragocene za dalje proučavanje života i stvaralaštva kompozitora, podržane su na konkursima SOKOJ-a, Ministarstva kulture Republike Srbije i Skupštine Grada Beograda.

2007–2008. Uz finansijsku pomoć Sekretarijata za kulturu Grada Beograda, stručnjaci Etnografskog muzeja restaurirali su originalne pirotске ćilime i u Konjicu rezbarene komade nameštaja iz radne sobe Slavenskog. Izvršena je

¹⁸ Živković 2006.

¹⁹ M. Slavenski 2006.

i restauracija njegovog pijanina (Hofmann) na kojem su učenici MŠ *Slavenski* izveli dela iz klavirskog opusa kompozitora, u okviru koncerta koji je, tom prilikom, snimljen. Takođe, sva dela Slavenskog uneta su u bazu podataka *Srpski kompozitori i njihova dela*, a rukopisi iz zaostavštine kompozitora, uključujući i njegovu prepisku, koja sadrži preko hiljadu pisama, skenirani su i pohranjeni u arhivi SOKOJ-MIC.

2009. Krajem maja, Muzički informativni centar SOKOJ i Legat *Slavenski* zatvoreni su za javnost, odlukom Upravnog odbora SOKOJ-a, sa obrazloženjem da novi statut ne predviđa da se, kao Organizacija muzičkih autora Srbije, bave drugim aktivnostima osim zaštite autorskih prava kompozitora, tekstopisaca i aranžera muzike. Razloge za ukidanje Muzičkog informativnog centra i zatvaranje Legata *Slavenski* treba, pre svega, tražiti u odsustvu interesovanja republičkih i gradskih institucija kulture da preuzmu osnivačka prava i time osiguraju njihovo dalje postojanje i finansiranje, kao i u odsustvu interesovanja šire kulturne javnosti za probleme vezane za značajan segment muzičkog nasleđa Srbije.²⁰

2013. Hor i Simfonijski orkestar Fakulteta muzičke umetnosti sredinom oktobra izvode *Simfoniju orijenta* Josipa Slavenskog u Kolarčevoj zadužbini. Ova monumentalna i izuzetno dobro ocenjena, samo jednom predstavljena produkcija, fragmentarno je zabeležena na kanalu Youtube.

2013–2016. Muzikološko društvo Srbije (MDS), na osnovu potpisanog ugovora sa SOKOJ-em, 19. juna privremeno preuzima brigu o Legatu *Slavenski* (i delu zaostavštine Vlastimira Peričića, koji je od 2006. smešten u istom prostoru), do konačnog rešenja složene imovinske i pravne situacije prostora na Trgu Nikole Pašića 1. Muzikološko društvo Srbije otvara Legat za javnost svakog septembra, kada u okviru Evropskih dana baštine priređuje uvek dobro posećena javna vođenja, predavanja i koncerte umetnika poput pijanistkinje Jasmine Janković, članova Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević i učenika Muzičke škole *Slavenski*. U nedostatku finansijskih sredstava, svi ovi program, uključujući i dva inkluzivna koncerta, održani su zahvaljujući besplatnom učešću muzičara i muzikologa.

2015. Izdavački projekat MDS *Horsko stvaralaštvo Josipa Slavenskog*, zamišljen kao nastavak rada na Sabranim delima kompozitora, povodom pedesetogodišnjice njegove smrti, odbijen je na Konkursu Ministarstva kulture za kapitalna dela. Rad na digitalnom prepisu i stručnoj redakaturi Mešovitih

²⁰ Cf. Živković 2014: 170–173.

horova je, ipak, započet zahvaljujući podršci Fonda za kulturna davanja SOKOJ-a. Iste godine, na podstrek starijih kolega i profesora, stvaralaštvo Slavenskog inspiriše novi krug mlađih muzičara i muzikologa. Odbor za zaštitu muzičke baštine SANU, koji vodi akademik Isidora Žebeljan, 23. novembra u Galeriji SANU priređuje i snima koncert kamernih dela Slavenskog. U novom izvođenju mecosoprana Nataše Jović Trivić, violinistkinje Julije Hartig, pijaniste Miloša Veljkovića, Peti i Četvrti (*Pesme moje majke*) gudački kvartet, Sonata za klavir i *Slavenska sonata*, kao i pesma *Zvezde*, otvaraju se pred slobodnijim, širim pogledom nove generacije akademskih interpretatora, koji multikulturalnu sliku „muzike sveta,“ u okviru nje i balkanski muzički idiom, kao i sintezu različitih žanrova i muzičkih praksi, doživljavaju kao svoje prirodno stanište.²¹ Na Katedri za muzikologiju FMU, mladi muzikolog Miloš Bralović uspešno brani diplomski rad na temu *Analiza gudačkih kvarteta Slavenskog* (mentor Marija Masnikosa).²² Beležimo i pokušaj dvojice mladih Beograđana, arhitekta Nikole Dubajića i pravnika Marka Nagića da, preko Arhitektonskog foruma, pokrenu inicijativu da se na zgradu u ul. Svetog Save 33, u kojoj je Slavenski živeo od 1937. do kraja života, vrati memorijalna ploča i da se prostor između zgrada koristi za performanse i umetničke akcije – inicijativu koja nije dobila saglasnost današnjih stanara.

2016. Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora, 11. maja, Muzikološki institut SANU organizuje Okrugli sto *Stvaralaštvo i recepcija opusa Josipa Slavenskog* sa sedam učesnika, u nastavku kojeg MDS promovise Prvu svesku *Horskog stvaralaštva Josipa Slavenskog* u novoj redakciji prof. Mirjane Živković i elektronskom prepisu Slobodana Varsakovića.²³ Iste večeri, u domu Vojske, članovi Radionice za klavirsku muziku Milanke Mišević sa

²¹ Indikativno bi bilo poređenje Sonate za klavir u izvođenju Dušana Trbojevića, koji je svirao ovo delo sa nanosima nasleđenim iz romantičarske literature, velikim crno-belim kontrastima tempa i dinamike, u širokim lukovima, kojima je povezivao fragmentarne, usitnjene strukture, sa novom interpretacijom istog dela Miloša Veljkovića, koje u njegovoj verziji zvuči zgusnuto, kompresovano, strukturalno pročišćeno, sa akcentom na pevanju i igranju, kao pokretačkoj dihotomiji Slavenskog. Ili, uporediti *Pjesme moje majke* u emblematičnom izvođenju Aleksandre Ivanović sa novom, dramatisovanom dimenzijom koju je donela sjajna Nataša Jović Trivić, kao i reaktualizovani početak poslednjeg stave „Teškoto“ Petog gudačkog kvarteta u izvođenju Julije Hartig, Jelene Dimitrijević, Ivane Uzelac i Dejana Božića, sa starijim snimcima.

²² Bralović 2015.

²³ Slavenski 2016.

gostima priređuju koncert kamerne i klavirske muzike Slavenskog. Na dan smrti kompozitora, 30. novembra, u Ustanovi kulture *Vuk Karadžić*, a u organizaciji hrvatskog društva *Tim Ujević* iz Beograda, nastupa Mješoviti hor *Josip Slavenski* iz Čakovca, studenti Muzičke akademije iz Splita i Hor MŠ *Slavenski* pod upravom Tijane Kovačević, dok članovi Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević priređuju koncert u sali Doma vojske posvećen Josipu Slavenskom i Fern Rašković. Junu 2016, u nemogućnosti da finansira njegovo dalje održavanje, Muzikološko društvo Srbije vraća ključeve Legata.

2017. Kompakt disk *Josip Slavenski/Kamerna muzika*²⁴ – snimak koncerta iz novembra 2015. godine, predstavljen je 18. januara u Klubu SANU. Iz štampe izlazi druga sveska Horskog stvaralaštva Slavenskog, u kojoj su objavljeni dečji, ženski i muški horovi, među kojima ima i nekoliko do sada nepoznatih.²⁵ Mladi konceptualni umetnik Aleksandar Todorović iz Bijeljine, pokrenut diskrepancijom između snage stvaralačke ličnosti i muzike kompozitora, s jedne strane, i njegovog promenljivog, „nerešenog“ statusa, kao i fluktuirajućeg mesta koje on zauzima u istorijama srpske, hrvatske i jugoslovenske kulture i muzike, priprema vebsajt, vid digitalne arhive posvećene ovom autoru.

I to, svakako, nije tačka na ovoj provizornoj listi, mahom pojedinačnih nastojanja da stvaralaštvo jednog kompozitora, kao vrednost po sebi i kao deo muzičkog života Beograda i Srbije, ne ostane zaključano u rukopisima i arhivama, te da se njegov očigledno veliki umetnički vitalitet, u nekoj novoj balkanskoj pometnji i „višku istorije,“ još jednom ne „izgubi u prevodu“ na identitarna i teritorijalna pitanja. Ova problematika je unižavajuća za umetnika koji je Balkan doživljavao kao „metaforu kuće u kojoj je nalazio, ne samo znakove ‘istočnog’ i ‘zapadnog’ zvuka, već i tragove koje vode ka pradavnom i kosmičkom;“²⁶ umetnika, za koga je tradicija, kao i za Gustava Malera (Gustav Mahler), poput plamena koji se prenosi, a ne pepela koji se čuva.

Iako nismo zaboravili Slavenskog, sećajući ga se uglavnom o rođendanima, datumima smrti i velikim godišnjicama, očigledno je da sva pojedinačna nastojanja nisu uspela da vrate njegova dela na redovan koncertni repertoar, niti je to moguće ostvariti bez ozbiljne i koordinisane zajedničke akcije, uz zvaničnu

²⁴ *Josip Slavenski/Kamerna muzika*, MCR CD 322 Mascom Records.

²⁵ Slavenski 2017.

²⁶ Milanović 2006: 148.

podršku institucija kulture. Dok se to ne dogodi, sudeći po dosadašnjem autonomnom životu njegove muzike, govorićemo o „fenomenu Slavenski,“ o njegovoj „umetnosti višeg reda“ kao o alternativni, krećući se njegovim, još uvek neobeležanim, beogradskim stazama, između ulice Svetog Save, Fakulteta muzičke umetnosti, Opservatorije na Zvezdari i Novog groblja, gde je sahranjen. Kako je rekao akademik Dejan Despić 8. novembra 2005. godine, prilikom otkrivanja spomen-ploče: „U okruženju svakojakih efemernosti njegovog i našeg vremena, ne samo u muzičkom stvaralaštvu i umetnosti uopšte, u moru lažnih vrednosti, licemerja i taštine bez pokrića, ta muzika stoji stamena i poštena, ozbiljna i dosledna u svojim htenjima i ostvarenjima.“²⁷

CITIRANA LITERATURA

- Bralović, Miloš (2015) *Analiza gudačkih kvarteta Slavenskog*. Diplomski rad (mentor: Marija Masnikosa). Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti.
- Cvetičanin, Radivoj (1983) „Utaja ‘srbijanstva,’ slučajno ili ne.“ *Borba* LXI/47–48, 19–20. februar 1983: 11.
- Čičovački, Borislav (2003) *Uncompleted Biographies*. Amsterdam: Van Gennepe.
- Despić, Dejan (2006) „Pred domom Josipa Slavenskog.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 306–307.
- Gostuški, Dragutin (1981) „Negotinske melodije.“ *NIN* 1605, 4. oktobar 1981, 35–38.
- Kotevska, Ana (2009) „SOKOJ-MIC na putu od propagande ka promociji i difuziji savremene srpske muzike.“ *Tematski potencijali leksikografskih jedinica o muzičkim institucijama*. Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 103–114.
- Marković, Tatjana (2006) „Internacionalna delatnost Josipa Slavenskog u svetlu njegove korespondencije.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 39–55.
- Milanović, Biljana (2006) „Stvaralaštvo Josipa Slavenskog – Prilog tumačenju opusa kao jedinstvenog dela.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 141–149.

²⁷ Despić 2006: 307.

- Slavenski, Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.) Beograd: MŠ *Josip Slavenski i SOKOJ-MIC*.
- Stefanović, Ivana (1981) „Čiji je Slavenski?“ *Književne novine*, 634, XXXIII, 15. oktobar 1981.
- Stefanović, Pavle (1995) „Drama umetničkog stvaralaštva Josipa Slavenskog.“ *Novi Zvuk/New Sound* 7.
- Subotić, Irina (2017). Lična prepiska sa Anom Kotevskom.
- Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću istoka i zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*. Beograd/Novi Sad: Muzikološki institut SANU/Matica srpska.
- Živković, Mirjana (1995) „Težnja ka višem umetničkom redu.“ *Novi Zvuk/New Sound* 7: 15–22.
- Živković, Mirjana, ur. (2006) *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ - MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU.
- Živković, Mirjana (2014) „Muzički informativni centar.“ *Interakcija muzike i vremena*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 170–173.

Partiture

- Slavenski, Josip (2016) *Horsko stvaralaštvo I / Mešoviti horovi / Povodom 120. godišnjice kompozitorovog rođenja*. Marija Masnikosa (ur.) Beograd: Muzikološko društvo Srbije.
- Slavenski, Josip (2017) *Horsko stvaralaštvo II / Dečji, ženski i muški horovi*. Marija Masnikosa (ur.) Beograd: Muzikološko društvo Srbije.

Diskografska izdanja

- Josip Štolcer Slavenski – Uz tridesetogodišnjicu Majskog muzičkog memorijala*, Cantus, 2003, CD 9999849992.
- Josip Slavenski (1896–1955) Kamerna muzika/Chamber music*. ur. Ana Kotevska; autor tekstova Ana Kara-Pešić. SOKOJ/Komuna, 1996.
- Klavirska muzika Josipa Slavenskog*, Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević (dvostruki CD). Ivana Janković [Medić] (ur.) Samostalno izdanje Radionice za klavirsku muziku (planirani izdavači Udruženje kompozitora Srbije, SOKOJ-MIC i Fakultet muzičke umetnosti). Beograd, 1999.
- Josip Slavenski/Kamerna muzika*. Snimak koncerta održanog u Galeriji SANU, 23. novembra 2015. Ur. Isidora Žebeljan. MCR CD 322 Mascom Records, 2016.

Jim Samson¹
SRBO-HRVAT:
KO POSEDUJE SLAVENSKOG?²

Promenljive granice unutar Evrope i nestabilna politička situacija mogu da unesu haos u nacionalno (samo)određenje kompozitora. Hugo Volf (Hugo Wolf) je rođen kao pripadnik nemačke kulture, ali na teritoriji današnje Slovenije; Karol Šimanovski (Karol Szymanowski) kao pripadnik poljske kulture na teritoriji današnje nezavisne Ukrajine. U bivšoj Jugoslaviji, gde, kao što je rekao makedonski pisac Goran Stefanovski, „ne možeš da se rodiš i da umreš u istoj zemlji,“ ova pitanja su postala delikatna. Pomislite samo sa kojim su se teškoćama suočili urednici drugog izdanja rečnika *The New Grove*. Sve enciklopedijske jedinice koje su 1980. godine bile bezbrižno određene kao „jugoslovenske,“ u izdanju iz 2001. morale su pažljivo da se razvrstaju. Nije uvek lako dodeliti neosporiv nacionalni identitet kompozitoru u politički labilnom kontekstu. Zvanične definicije mogu biti neusaglašene – ne samo sa time kako kompozitori lično konstruišu svoju nacionalnost, već i sa konsenzusom koji vlada na nivou zajednica u kojima žive.

Čitava jedna generacija kompozitora rođena je u Srbiji, ili na hrvatskim i slovenačkim teritorijama unutar Habsburškog carstva; život su proveli u Jugoslaviji i umrli kao građani federalne države. Predmet je debate kako danas da ih razvrstamo. Većina njih su se osećali više kao Srbi, ili Hrvati, ili Slovenci nego kao Jugosloveni, mada su neki od njih ove termine smatrali sinonimima. Spolja gledano, do raspada zemlje bilo je uobičajeno da takve kompozitore nazivamo Jugoslovenima. Međutim, danas o njima razmišljamo kao o Srbima, Hrvatima ili Slovencima. Jezik je moćna metafora ovih promena. Više ne govorimo „srpskohrvatski“ jezik, jer se i jezik pocepao – Dubravka Ugrešić ga

¹ jim.samson@rhul.ac.uk

² Odlomak iz XIV poglavlja knjige *Muzika na Balkanu* [Music in the Balkans], Leiden/Boston: Brill, 2013, 369–376. Prevela i priredila Ivana Medić.

Prevod se objavljuje uz saglasnost izdavača.

opisuje terminima „pokidan, mučen“³ – uz veštačko razlikovanje srpskog, hrvatskog i bosanskog (bošnjačkog), a odskora i crnogorskog jezika. Ali, dugi niz godina smatran je jednim jezikom, a njegovi uspesi smatrani su trijumfom jugoslovenstva.

Profesionalne putanje dodatno komplikuju stvari. Kao što je spomenuto u prethodnom poglavlju, Petar Konjović i Marko Tajčević bili su Srbi koji su dobar deo života proveli u Zagrebu. I obratno, Krešimir Baranović i Josip Štolcer Slavenski bili su Hrvati koji su su drugi deo karijere proveli u Beogradu. Slavenski najjasnije izoštrava ovaj problem, baš zato što ga mnogi smatraju najznačajnijim kompozitorom koji je stvarao u nekadašnjoj Jugoslaviji. Za njega se vredi otimati. Izučavanje njegove muzike je manje-više ravnomerno raspodeljeno između Zagreba i Beograda. Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka objavljavani su radovi Eve Sedak, Hrvatice, i Mirjane Živković, Srпкиnje; monografija Sedakove, objavljena 1984. godine, koja odražava analitičke pristupe aktuelne u to vreme, još uvek slovi za najznačajniju publikaciju (ona sadrži i tematski katalog, koji su zajedno pripremile Sedak i Živković).⁴ U skorije vreme (2006), Živkovićeva je uredila zbornik radova proistekao iz konferencije kojom je obeležena pedesetogodišnjica kompozitorove smrti, čime je opus Slavenskog postao predmet proučavanja u XXI veku.⁵

Na nesreću, ratovi koji su usledili zaustavili su projekte saradnje između Beograda i Zagreba. Zajednički pokrenuto, objavljivanje sabranih dela Slavenskog obustavljeno je početkom devedesetih godina prošlog veka i nikad nije reaktuelizovano. Pored toga, na beogradskom simpozijumu održanom 2005. godine – iz kojeg je proistekao zbornik Živkovićeve – bio je upadljiv izostanak vodećih autora iz Hrvatske. Žalosno je što se takve stvari dešavaju u akademskoj areni. I za to nije samo jedna strana kriva. Možda Hrvati jesu odbili pozivnice za beogradsku konferenciju o Slavenskom (da li su stavili na crnu listu čitavu srpsku muzikologiju, ili su zamerali Slavenskom što se skrasio u Beogradu?), ali, na drugoj skorašnjoj konferenciji, jedan srpski muzikolog je naglas kritikovao drugog zato što je Slavenskog nazvao „hrvatskim kompozitorom.“ Sam Slavenski ne bi prepoznao nikakav rezon u ovakvom nadmetanju. Rodio se u (habsburškoj) Hrvatskoj, odnegovala ga je Srbija, ali ga

³ Ugrešić 2008: 11.

⁴ Sedak 1984.

⁵ Živković 2006.

nijedna nije posedovala. On je bio Srbo-Hrvat, Jugosloven, Balkanac. A i Međimurac.

Zanimljivo je da je Slavenski studirao u Budimpešti, gde se preselio 1913. godine, nakon školovanja u Čakovcu i Varaždinu. Budimpešta mu je pomogla da se razvije kao kompozitor, premda njegovim delima iz ovog ranog razdoblja nedostaje zrelost – ali ne i invencija (pojedini delovi njegove rane svite *Sa Balkana* su, u isto vreme, harmonski smeli i metrički složeni). U Budimpešti je radio sa Bartokom (Béla Bartók) i Kodaljem (Zoltán Kodály); studirao je kompoziciju kod Kodalja i transkribovao beleške sa terena za obojicu. Drugim rečima, imao je najbolje moguće uzore za modernizam proistekao iz tradicionalnog ruralnog repertoara. U kasnijim, ratnim godinama, Slavenski se i sam angažovao na prikupljanju melodija dok je služio vojsku (uglavnom duž granice sa Rumunijom), ali ovakav neposredan pristup tradicionalnoj muzici mu nikad nije bio od centralne važnosti. U svakom slučaju, do kraja Prvog svetskog rata već je bio doneo odluku da se posveti karijeri kompozitora – mada još nije znao kako da je finansira – a već je bio odredio i svoje estetsko usmerenje.

Neposredno po završetku rata postao je politički aktivan kao levo orijentisani „Mladi Međimurac“ (Međimurje nije bilo uključeno u sastav Kraljevine Jugoslavije odmah po završetku Prvog svetskog rata). Baš tada – pod uticajem advokata Ernesta Krajanskog i njegovog kružoka – počeo je svom prezimenu Štolcer da dodaje „Slavenski,“ da bi naglasio svoj slovenski identitet, koji je u to doba u Međimurju bio ugrožen (na kraju je „Štolcer Slavenski“ zamenio prezimenom „Slavenski“). Decembra 1920. godine načinio je korak koji je njegovu muziku podigao na novi nivo profesionalizma, dok je, u isto vreme, osigurao da njegov kompozitorski barjak bude čvrsto zakucan za modernistički jarbol. Naime, poput mnogih jugoslovenskih kompozitora, upisao se na Praški konzervatorijum, gde je učio kod Novaka (Vítězslav Novák) i Suka (Josef Suk) i družio se sa zemljacima poput Krste Odaka i Antuna Dobronića, zatim, sa češkim kompozitorima poput Buriana (Emil František Burian) i Habe (Alois Hába), kao i sa naprednim umetnicima iz drugih disciplina, kao što je bio varaždinski slikar Ivo Režek, sa kojim je jedno vreme delio stan.

Slavenski je proveo u Pragu tri produktivne godine. U istom gradu, 1922. godine, postao je član novoosnovanog Međunarodnog društva za savremenu muziku (ISCM), gde će kasnije biti jedan od najaktivnijih članova jugoslovenskog ogranka. Takođe, tokom ovih godina uspeo je da dovrši nekoliko velikih kompozitorskih projekata (*Jugoslovenska svita; Iz Jugoslavije; Prvi gudački*

kvartet) i prisustvovao je izvođenjima svoje muzike na koncertima u Pragu i Zagrebu. Ipak, kao što je istakla Eva Sedak, nekoliko njegovih glavnih ostvarenja već je postojalo u embrionalnoj formi pre nego što je krenuo za Prag. Radio je na „velikoj latinskoj misi“ što je, verovatno, bila rana verzija Mise za muški zbor *a cappella*, kao i na „simfonijskoj opeti“ *Stvaranje*, koja je verovatno bila konceptualno ishodište za ambiciozan poduhvat poznat kao *Misterij*, mada su, od nekoliko projektovanih delova, samo *Religiofonija* i *Haos* realizovani.⁶

Najznačajnije ostvarenje praških godina bio je Prvi gudački kvartet, koji postoji u nekoliko verzija, kroz koje se provlači isti muzički materijal. Dovođeno 1923. godine, ovo delo je, više od svih drugih, skrenulo pažnju međunarodne javnosti na Slavenskog, kada je izvedeno u Donauešingenu naredne godine. Činjenica da je žiri u čijem su sastavu, između ostalih, bili Šenberg (Arnold Schoenberg) i Šreker (Ernst Schrecker), presudno je uticala na karijeru Slavenskog (nakon toga potpisao je ugovor sa izdavačkom kućom *Schott*); ali, u godinama koje su usledile, imao je teškoća da održi takvu vidljivost, a nakon Drugog svetskog rata bio je poprilično skrajnut, mada je, tu i tamo, još doživljavao uspehe (poput izvođenja Violinskog koncerta i pozitivnih kritika nakon izvođenja *Simfonije orijenta*) u Beogradu pedesetih godina prošlog veka. U vreme izvođenja kvarteta u Donauešingenu, Slavenski se već bio vratio u Kraljevinu SHS. Bio je prinuđen da skрати svoj boravak u Pragu, te je septembra 1923. prihvatio skromno nastavničko mesto na zagrebačkoj Akademiji. Nakon manje od godinu dana preselio se Beograd, gde će ostati do kraja života, ako izuzmemo razdoblje od osam meseci (1925–1926) koje je proveo u Parizu.

Preseljenje u Beograd nije imalo veze sa nacionalnošću, baš kao ni Konjovićovo preseljenje u suprotnom smeru. Kratak boravak u Zagrebu bio je veoma produktivan (Sonata za klavir; *Slavenska sonata* za violinu i klavir), a u tom periodu Slavenski je oformio ili potvrdio trajna muzička prijateljstva. Neposredan povod za njegov odlazak bio je otkaz koji mu je uručen na Akademiji, usled velikih finansijskih rezova sprovedenih krajem 1923. Nasuprot tome, stajala je sigurna ponuda beogradske Muzičke škole. Ali, postoje i nagoveštaji da mu atmosfera u Zagrebu nije bila sasvim naklonjena, posebno kad se uzmu u obzir njegovi međimurski koreni. Milana Slavenski, koja se udala za kompozitora nekoliko godina kasnije, komentarisala je ne samo konzervativne uticaje koji su preovladavali u zagrebačkim muzičkim krugovima, već i izvesan

⁶ Drugi sastavni delovi bili su *Prasimfonija*, *Kozmogonija* i *Heliofonija*. Materijal predviđen za ova dela završio je u drugim kompozicijama Slavenskog.

snobizam prema „provincijalcu“ iz Međimurja (Slavenski nije propuštao da istakne da je sin pekara, te da se i sam oprobao u tom poslu).⁷

S druge strane, Beograd je bio otvoren grad, koji je neposredno pre toga stekao status glavnog grada, ali i „prazan list“ na kojem su umetnici iz svih oblasti ispisivali nove priče; posebno je Grupa umetnika, osnovana 1919. godine, igrala važnu ulogu u širenju kulturnog horizonta Beograda. Slavenski je po dolasku u Beograd nastavio da komponuje sa nesmanjenim žarom. Tokom prve godine u Beogradu dovršio je nekoliko značajnih dela, među kojima su kvintet *Sa sela*, *Sonata religioza* za violinu i orgulje, klavirska svita *Iz Srbije* i simfonijska skica *Mladost*; međutim, tokom boravka u Parizu, u zimskom periodu, zadovoljio se revidiranjem svojih dela. U isto vreme, Pariz je verovatno odigrao presudnu ulogu u njegovom otkrivanju radikalnijih stvaralačkih tendencija. Takođe, u Parizu se zainteresovao za avangardni pokret *zenitizam*, otprilike u vreme kada su jugoslovenske vlasti konačno zabranile kontroverzni časopis *Zenit* Ljubomira Micića.

Milana Slavenski umanjuje uticaj zenitizma na kreativni razvoj svog supru- ga,⁸ mada razmatra njegov susret u Parizu sa zagriženim zenitistom, umetnikom Brankom Ve Poljanskim, što je bio pseudonim Micićevog brata. Izgleda da je Slavenski uzeo Poljanskog pod svoje, finansijski ga pomagao, a da je zauzvrat Poljanski upoznao kompozitora sa nekolicinom umetnika iz pariskih avangardnih krugova, uključujući Pikasa (Pablo Picasso). Milanino odvajanje Slavenskog od zenitista je delimično opravdano; činjenica je da on nije prihvatio njihove subverzivnije agende, da se vremenom umorio od braće Micić, te da se njegov vlastiti koncept balkanske nadmoći razlikovao od njihovog. Ipak, time se minimiziraju vrlo realne veze.

Na početku, glavni uticaji na zenitizam bili su evropski avangardni pokreti, ali na kraju se pokret pozicionirao na opoziciji između Balkana i Zapadne Evrope, kao i na doživljaju Balkana kao potencijalnog izvora za obnovu potonje. Nastup zenitista bio je militantan – u maniru drugih avangardnih manifesta iz dvadesetih godina XX veka – a zahtevi ambiciozni: ništa manje od transformacije modernog života putem radikalne umetnosti. U zanimljivom obrtu od uobičajenog toka ideja, ono što je zenitizam smatrao potrebnim bilo je pročišćenje i ulivanje nove energije Evropi putem njene „balkanizacije“

⁷ M. Slavenski 2006.

⁸ Isto.

zahvaljujući moći *barbarogenija* – lokalne verzije ničeanske teme. Teško je ne uočiti primese ovog shvatanja barem u jednoj dimenziji muzike Slavenskog, konkretno u njenom referiranju na istočnu orijentaciju Balkana. Svakako dosta govori to što je partitura „Zagorskih tamburaša,“ drugog stava njegove svite *Sa Balkana*, bila prilog uz broj *Zenita* objavljen oktobra 1925. godine. Uskoro ću se vratiti „Zagorskim tamburašima.“

Do momenta kada se Slavenski vratio iz Pariza u Beograd, jula 1926. godine, da bi preuzeo mesto nastavnika muzike u muškoj Gimnaziji, već je posedovao impresivan portfolio kompozicija. Sada ćemo se nakratko pozabaviti njima. Pogledajmo najpre prve dve kompozicije nastale u Pragu; u obema se spominje Jugoslavija. Svita *Iz Jugoslavije* postoji u nekoliko verzija, vokalnih i instrumentalnih. Bazira se na folklornoj muzici, uključujući pesme iz Šumadije i hrvatskog Zagorja, koje su tretirane na tipično modernistički način, pri čemu Slavenski izbegava dijatonske funkcije u korist stabilnih harmonskih ploha, koje stupaju u bimodalne odnose sa melodijom. Ova tehnika je takođe primenjena u poslednjem stavu *Jugoslavenske svite* (u verziji za klavir). Ali, drugi stavovi ove svite su slobodne kompozicije, koje nas vode od harmonski „podebljane“ melodije „Teme sa improvizacijama“ (poliakordsko pisanje), preko energičnih disonanci „Skerca balkanika,“ do polimetričnog improvizacionog toka i disonantnog kontrapunkta trećeg stava, „Adagio religioso.“

Ovde imamo i rani primer diptiha *pevanja* i *igranja* kao oblikotvornog sredstva koje će se javljati u brojnim kasnijim delima Slavenskog, zasnovanim na tradicionalnoj muzici. Stavovi prve verzije Prvog gudačkog kvarteta su upravo tako nazvani; a ova dva termina, koji evociraju kontrastirajuće primalne elemente u tradicionalnoj balkanskoj muzici (melanholična pesma i divlji ples) u njegovom opusu se često koriste kao ekspresivne oznake. U svojoj finalnoj verziji, ovaj kvartet je jedno od najvažnijih ranih dela Slavenskog. Početna melodija je zasnovana na jednom od tipova pentatonske međimurske pesme, a kasnije će postati osnova za šesti stav *Balkanofonije*, personalizovan pod nazivom „Moja pjesma.“ I zaista, ona u opusu Slavenskog ima značaj njegovog potpisa. Ali, kvartet uvodi ovaj materijal u oblast kontrapunktske apstrakcije, uključujući imitacione procedure, a zgusnuti, koncentrisani motivski rad čini ga jednom od kompozitorovih najrigoroznijih, najpromišljenijih kompozicija.⁹

Kao što njen naziv sugeriše, *Slavenska sonata* takođe crpi inspiraciju iz tradicionalne muzike, ali ovde je ona transformisana u zvučni svet koji je

⁹ Bujčić 1978.

beskompromisnije modernistički od svega što se može naći u Prvom gudačkom kvartetu. Njen stil je potpuno jedinstven. Pokušavajući da uhvatimo taj stil, možemo izabrati kao referentne tačke Bartoka, Janačeka (Leoš Janáček) i Stravinskog, ali samo zato što nam oni, kao poznata imena, mogu poslužiti kao korisni markeri. Ali, na kraju, *Slavenska sonata* ne zvuči kao muzika bilo kog od njih. Njen motivski rad i kontrapunkt, kao i veza koju uspostavlja između intenzivno izražajnog melosa i često agresivno disonantne harmonske pratnje, imaju nečeg zajedničkog sa Bartokom. Međutim, diskontinuitet njenih procesa, njena kružna ostinata i ekspresivna neposrednost približavaju je Janačeku, kao i tendencija da „pratnja“ transcendiru uobičajene konotacije ove odrednice. Stravinski može delovati kao manje očekivana referentna tačka, ali postoji element tonalne distorzije u ovoj muzici koji joj je sličan po tehnici, mada ne po zvuku, a i melodija i harmonija su podvrgnute „tonalnim interferencijama.“

Međutim, kada ovu muziku sagledamo u celini, njena najupečatljivija odlika jeste ogroman ekspresivni raspon unutar relativno kratkog, jednostavnog dela. Muzika Slavenskog sadrži nežne trenutke folklorno-inspirisane melodije i silovite disonantne eksplozije, uz gotovo nimalo truda da se one pomire. I upravo nam ova logika ekspresije omogućava da ovu sonatu okarakterišemo kao posebno upečatljiv primer ekspresionizma. Zbog toga nije pogrešno vezati je uz zenitistički korpus ideja. Kada Slavenski napiše reči „divljačka balkanska ekstaza“ u partituri *Slavenske sonate*, u jednom posebno disonantnom momentu, on svakako evocira te pročišćujuće balkanske energije i njihov kapacitet da se suprotstave zapadnjačkoj dekadenciji, koja će kasnije biti imortalizovana u zenitističkom manifestu [*sic!*] *Barbarogenije decivilizator* Ljubomira Micića.¹⁰ I ovo je trop koji se često ponavlja u kasnijim ostvarenjima Slavenskog.

U *Sonati religiosi* za violinu i orgulje, komponovanoj neposredno nakon dolaska u Beograd, Slavenski se još više udaljava od tradicionalne muzike. Ona još utiče na izražajni melos violinske deonice, ali je sučeljena sa „sonorističkim“ plohamama u orguljama, koje su izgrađene iz nekoliko različitih tokova i aktivirane hitrim internim pulsacijama ili podelama. Ovde opet teško da možemo izbeći dodavanje još jede referentne tačke iz prethodnog stoleća. Poput Mesijana (Olivier Messiaen), Slavenski je bio živo svestan potencijala orgulja da kreiraju nešto nalik na religioznu ekstazu zahvaljujući moćnom zvuku, koji se odupire razvojnim energijama. Početni delovi *Sonate religiose* predstavljaju alternativu

¹⁰ Šimičić 2003.

diptihu *pevanje-igranje*, gde je „divljačka ekstaza“ *Slavenske sonate* zamenjena „religioznom ekstazom.“

U oba slučaja prisutan je dijalog između individualne ekspresije i depersonalizovanih ritualnih formi, predaja kolektivu koja se izražava putem plesa, ali i u okviru religioznog rituala. U *Sonati religiosi* meditacija na violinsku melodiju je, na početku, suprotstavljena kolektivnom religioznom zanosu, predstavljenom orguljama, a ostatak dela se može shvatiti kao posredovanje između ove dve pozicije. Međutim, zvučne eksploracije *Sonate religiose* zadobijaju autonoman kvalitet u nekim kasnijim delima, otelotvorujući jedan pol kreativnosti Slavenskog, dok motivski rad zasnovan na folkloru reprezentuje drugi pol. Dakle, trajektorija ovih ranih dela – od *Iz Jugoslavije* do *Sonate religiose* – opisuje putovanje od jednog tipa jugoslovenskog modernizma do drugog: da drastično pojednostavimo, od modernizma Konjovića do modernizma Osterca.

Prevela i priredila Ivana Medić

CITIRANA LITERATURA

- Bujić, Bojan (1978) „Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog.“ *Muzikološki zbornik* XIV: 73–87.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza*. I i II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Slavenski Milana (2006) *Josip*. Ana Kotevska (ur.). Beograd: MŠ *Josip Slavenski* i SOKOJ-MIC.
- Šimičić, Darko (2003) „From Zenit to Mental Space: avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde magazines and books in Yugoslavia, 1921–1987.“ Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge MA: MIT Press, 294–330.
- Ugrešić, Dubravka (2008) „Balkan Warrior.“ *The Guardian*, 23 March 2008, 11.
- Živković, Mirjana, ur. (2006) *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU.

Ivana Medić¹

PROBLEMI INTERPRETACIJE KLAVIRSKOG STVARALAŠTVA JOSIPA SLAVENSKOG

Iskustva iz izvođačke prakse*

Klavirskim stvaralaštvom Josipa Slavenskog, kompozitora koji je, uz Miloja Milojevića, dao najznačajniji doprinos ovom žanru u srpskoj, odnosno, jugoslovenskoj muzici u periodu između dva svetska rata, bavim se više od dvadeset godina. Neuobičajeno za nekog kome je muzikologija primarna vokacija, klavirskim delima Slavenskog primarno sam posvećena kao interpretatorica, a tek potom kao istoričarka i teoretičarka muzike. Naime, kao članica Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević od njenog osnivanja 1993. godine, mnogo puta sam na koncertima u zemlji i inostranstvu izvodila klavirska dela Josipa Slavenskog – najčešće Sonatu za klavir (1924), zatim, svitu *Iz Jugoslavije* (1924) i brojne komade iz ciklusa *Igre i pesme sa Balkana*. Upravo je prof. Mišević u meni probudila i odnegovala afinitet za izvođenje klavirske muzike naših kompozitora, tako da je moj repertoar obuhvatio, između ostalog, celokupan klavirski opus Vasilija Mokranjca,² zatim, klavirska dela Miloja Milojevića, Dejana Despića, Ivane Stefanović, Vojina Komadine, Zorana Hristića, Miroslava Miše Savića, Nataše Bogojević i drugih srpskih kompozitora. Ovakvo iskustvo mi omogućava da u ovom radu primenim tzv. „autoetnografski“ pristup; reč je o relativno novom metodu kvalitativnog istraživanja u društvenim naukama, u kojem se kombinuju narativna autorefleksija autora i analitička interpretacija konteksta u kojem autor deluje, a sa ciljem tumačenja rezultata kreativnih praksi (stvaralačkih, ali i izvođačkih).³

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu Muzikološkog instituta SANU *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ ivana.medic@music.sanu.ac.rs

² Klavirski opus Vasilija Mokranjca sam integralno izvela na četiri koncerta krajem 1999. godine i o njemu objavila prvu (i zasad, jedinu) monografiju; cf. I. Medić 2004.

³ Cf. Etherington 2004; Chang 2008.

Klavirski opus Josipa Slavenskog, po mnogim svojim odlikama, spada u najzanimljivije stranice naše muzike za ovaj instrument. Iako nije bio pijanista, Slavenski je otkrio nove načine pristupa klaviru i iz ovog instrumenta izvukao zvuke i boje dotad nepoznate u našoj sredini. Nakon studija u Budimpešti, Pragu i kratkotrajnog usavršavanja u Parizu, Slavenski je gotovo trideset godina kontinuirano živio i radio u Beogradu (1926–1955). U vreme njegovog dolaska u Beograd, srpska muzička kultura bila je, kako ističe Milena Medić, zakupljena „poznoromantičarskim i realističkim pitanjima vlastite nacionalne muzičke izvesnosti;“⁴ u takvom kontekstu, „delo Josipa Slavenskog imalo je značaj plodotvornog iskoračujućeg proboja ka zapadnoevropskim avangardnim muzičkim aktuelnostima, pre svega onim ekspresionističkim.“⁵ Folklor, kao „duhovno središte nacionalnog [...] koje kod Slavenskog dobija značenje kolektivno nesvesnog, univerzalnog, kosmogonijskog, jednom rečju, iskonski zavičajnog i arhetipski zvučnog“⁶ usmerio ga je ka promišljanju dijalektike ekspresionističkog i folklornog, modernog i arhaičnog, aktuelnog i arhetipskog, civilizacijskog i pretcivilizacijskog.

Pre nego što pristupim analizi interpretativnih izazova koje pred izvođače postavlja klavirski opus Slavenskog, posvetiću par redova ansamblu i pedagogu koji su presudno oblikovali moj doživljaj i razumevanje muzike ovog kompozitora. Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević osnovana je decembra 1993. sa idejom da okuplja mlade muzičare raznih profila (pijaniste, dirigente, kompozitore, muzikologe, orguljaše, muzičke pedagoge itd.) oko zajedničkih muzičkih projekata. Svi članovi Radionice su bivši ili sadašnji učenici i studenti Milanke Mišević. Višedecenijska pedagoška delatnost prof. Mišević od samog početka bila je obojena analitičko-istraživačkom sklonošću ka prevazilaženju ustaljenog okvira bilo tradicionalne, bilo savremene pijanističke literature, kao i težnjom za proširenjem stvaralačke i izvođačke svesti i horizonta razumevanja klavirske muzike. Težište aktivnosti Radionice za klavirsku muziku je na sintezi izvođačke i analitičke interpretacije, a suštinu projekta predstavlja timski rad, zajedničko dolaženje do idealne interpretacije i uzajamni uticaj članova Radionice, koji u tom procesu sazrevaju kao umetničke ličnosti. Tokom gotovo četvrt veka zvaničnog postojanja Radionice priređeno je preko

⁴ M. Medić 1999: 4.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

trista tematskih koncerata, posvećenih različitim kompozitorima, epohama, prožimanju muzike sa drugim umetnostima, kao i premijernom izvođenju mnogih novih dela. Kroz ovaj neformalni ansambl dosad je prošlo stotinak mladih muzičara različitih profila.

Premda su sva klavirska dela Josipa Slavenskog objavljena još osamdesetih godina prošlog veka, u dve sveske, u okviru edicije kompozitorovih sabranih dela u izdanju Udruženja kompozitora Srbije i Društva skladatelja Hrvatske, ne može se reći da su u potpunosti zaživela na koncertnim repertoarima, ako izuzmemo delatnost Radionice za klavirsku muziku. Projekat snimanja sabranih klavirskih dela Slavenskog realizovan je krajem 1998. i početkom 1999. godine, u momentu kada je Srbija, po ko zna koji put u svojoj istoriji, bila uvučena u ratna stradanja, a uslovi za pripremu ovog izdanja sasvim otežani. Ipak, članovi Radionice za klavirsku muziku, u to vreme studenti ili asistenti Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu – Miloš Pavlović, Dragana Stojanović-Novičić, Jelena Zlatarov-Marčetić, Milena Medić, Jovana Stefanović, Ivana Janković [Medić], Jelena Janković [Beguš], Ivana Stamatović [Ilić] i Oliver Benić – nisu ustuknuli pred izazovom. Snimci su načinjeni u tonskom studiju Fakulteta muzičke umetnosti, u ranim jutarnjim ili kasnim večernjim časovima, uz veliko zalaganje i posvećenost ton-majstora Dragana Simonovića. Montaža je urađena u studiju *Milton* u Beogradu, a montažeri su bili Miloš Matejić i autorka ovog teksta. Bilo je planirano da ovaj dvostruki CD objave Fakultet muzičke umetnosti, SOKOJ-MIC i Legat Slavenski. Nažalost, bombardovanje Savezne Republike Jugoslavije u proleće 1999. godine poremetilo je ove planove i dodatno ispraznilo fondove za kulturne projekte, dotad već u potpunosti osiromašene i devastirane zemlje. Nakon završetka bombardovanja, planirana postprodukcija i finalizacija izdanja nikada nije urađena, a dvostruki CD objavljen je kao samizdat Radionice za klavirsku muziku, finansiran od strane članova ansambla. Potonji planovi za remasterovanje i objavljivanje klavirskog opusa Josipa Slavenskog u reprezentativnom izdanju do današnjeg dana nisu realizovani.

U nastavku teksta, pružiću uvid u aspekte kompozicionog stila Slavenskog i različite interpretativne zahteve koje njegove klavirske kompozicije postavljaju pred izvođače. Više je razloga zbog kojih, uprkos obimu i značaju klavirskog opusa Slavenskog, dosad napisana samo jedna studija posvećena njegovim pijanističkim i pedagoško-didaktičkim aspektima, iz pera Miloša Pavlovića, pijaniste i člana Radionice za klavirsku muziku od njenog osnivanja.⁷ Osnovni razlog

⁷ Pavlović 2006: 295–305.

za to jeste okolnost da u Srbiji tek od pre nekoliko godina (tj. od „bolonjske“ reforme univerzitetskog obrazovanja i uvođenja doktorskih umetničkih studija) nastaju naučni radovi i disertacije koje u fokus stavljaju interpretaciju.

Ne bi bilo sasvim ispravno reći da u Srbiji, tokom prethodnih decenija, nije posvećivana pažnja interpretativnim problemima klavirske umetnosti. Kao što sam istakla u radu posvećenom interpretaciji klavirskih dela V. Mokranjca,⁸ možemo izdvojiti zbirku tekstova istaknutog klavirskog pedagoga Emila Hajeka *Napisi o muzici i muzičarima*,⁹ kao i radove Stane Đurić-Klajn.¹⁰ U časopisu *Muzički talas* je u dužem vremenskom periodu postojala rubrika *Umetnost interpretacije*, u kojoj su uglavnom objavljivani prevodi tekstova značajnih izvođača i muzičkih estetičara XX veka.¹¹ Čuvena studija Hajnriha Nojhausa (Genrikh Neigauz) *O umetnosti sviranja na klaviru* prevedena je na srpski jezik 1970. godine.¹² U opsežnoj studiji *O umeću sviranja klavira*,¹³ Alen Frejzer (Alan Frazer) tretira probleme klavirskog izvođaštva sa stanovišta tehnike i rešavanja pijanističkih problema. Premda je ovakav pristup, u kojem se autor bavi klavirskom tehnikom kao načinom dolaženja do interpretacije, uobičajen i u svetskim okvirima,¹⁴ neobično je to što Frejzer isključivo koristi primere iz standardnog klavirskog repertoara, praktično bez osvrta na stvaralaštvo srpskih kompozitora, uprkos činjenici da je već dugo aktivan u Srbiji, kao profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U novije vreme, radovi mladih muzikologa ili pijanista poput Nenada Đurđevića i Marije Dinov Vasić ukazuju na nove pristupe klavirskom izvođaštvu. Dinov Vasić posmatra pijanizam kao narativnu praksu u kontekstu „postklasične“ naratologije, u kojoj dolazi do pomeranja težišta istraživanja sa narativa na naraciju, te zaključuje da „pijanista postaje formirani umetnik onda kad počne kroz sopstveno izvođenje stvarati

⁸ I. Medić 2015.

⁹ Hajek 1994.

¹⁰ Cf. Đurić-Klajn 2010.

¹¹ Od 1994. do 2010. godine u rubrici *Umetnost interpretacije* uglavnom su objavljivani prevodi tekstova izvođača i estetičara muzike XX veka, dok je samo jedan rad iz pera domaćeg autora bio posvećen izvođačkoj umetnosti oboiste Ljubiše Petruševskog. Cf. Čičovački 2008: 1–5.

¹² Cf. Neigauz 2013: 261.

¹³ Frejzer 2011.

¹⁴ Cf. Rambo Sinn 2013.

elokventne muzičke oblike.¹⁵ S druge strane, u radu posvećenom Pogoreličevoj interpretaciji Šeste sonate Sergeja Prokofjeva, Đurđević uspostavlja terminološku razliku između „tumačenja“ i „interpretacije:“ „Pod ‘tumačenjem’ podrazumevam Pogoreličev pristup partituri, odnosno, njegovo shvatanje onoga što je kompozitor mislio. ‘Interpretacijom’ podrazumevam realizaciju, dakle, ono što publika može da čuje, zvuk klavira i način na koji je Pogorelič ‘osmislio’ kako neko delo treba da zvuči, da dobije svoju zaokruženu ‘zvučnu sliku’.“¹⁶ Međutim, vrlo je teško uspostaviti jasnu granicu između „tumačenja“ i „interpretacije,“ jer jedno bez drugog ne može postojati; odnosno, zvučni rezultat izvođenja proishodi iz prethodno sprovedenog analitičko-interpretativnog postupka. Prema terminologiji Džona Irvinga (John Irving), tri ključna elementa muzičkog izvođaštva jesu:

- 1) *konceptualno otelotvorenje* – prema tipologiji Robina Nelsona (Robin Nelson), koju Irving komentariše u svom radu, „znati da“ nešto treba da se uradi na određeni način;
- 2) *fizičko otelotvorenje* – odnosno, prema tipologiji Nelsona, „znati kako“ se nešto radi, što podrazumeva fizičku/mehaničku veštinu i umeće;
- 3) *kritičko-reflektivni proces* – prema tipologiji Nelsona, „znati šta“ treba uraditi, tj. znati zbog čega je određeni pokret ili način izvođenja svrsishodan.¹⁷

Irving zaključuje da je u idealnom izvođenju ostvaren balans između „subjektivnog“ učešća (konceptualnog, fizičkog i kritičko-reflektivnog) i „objektivnog“ znanja – o kompozitoru, stilu, epohi, instrumentu itd.

Pogledajmo sada, na primeru izvođenja klavirskih kompozicija Slavenskog, kako se prožimaju „subjektivno“ i „objektivno“ znanje, te kako se dolazi do adekvatne interpretacije. Milena Medić ističe da je Slavenski „tip ekstrovertnog intuitivnog umetnika, kojem je folklorni čulni/čujni stimulus osnovni spoljašnji, objektivni impuls za istraživanje zvučnih i akustičkih, čak sideričkih i kosmičkih zakonitosti, za naslućivanje i otkrivanje uvek novih mogućnosti trajanja, tembra, registra, metra, ritma, gustine, eha, izraza.“¹⁸ Eva Sedak naglašava da „sagledan kao cjelina, opus Josipa Štolcera Slavenskog raste pred nama kao hipotetska varijacija svega nekoliko osnovnih intervalskih i ritamskih

¹⁵ Dinov Vasić 2017: 342.

¹⁶ Đurđević 2014: 457–458.

¹⁷ Irving 2014: 31–46; posebno 42–45.

¹⁸ M. Medić 1999: 5.

jezgri.“¹⁹ Tumačeći kompozitorov način rada sa materijalom, Milena Medić ističe da se „namesto tradicionalnog razvojnog i progresivnog tematsko-formalnog procesa, različiti ili varijantni zvučni entiteti nadovezuju u jukstapoziciji, dajući tako, primenjenim modernim postupkom montaže, sinhrono poliperspektivno tkanje zapravo jedne i iste ishodišne zvučne predstave, koja se na taj način percipira iz različitih uglova gotovo istovremeno.“²⁰ Ovakav način strukturisanja muzičkog toka prisutan je u skoro svim klavirskim ostvarenjima Slavenskog, posebno u većim formama.

Sa izuzetkom Sonate, klavirske kompozicije Slavenskog uglavnom su oblikovane kao svite ili ciklusi minijatura. Diptih „pevanje-igranje“ prisutan je gotovo u svim delima, kako u Sonati (čija su dva stava, „Adagio religioso“ i „Allegro pastorale“ upravo otelotvorenja „pevanja“ i „igranja“), tako i u svitama, odnosno, ciklusima, u kojima se smenjuju neparni/spori i parni/brzi komadi. Minijature od kojih se sastoje ove svite i ciklusi najčešće su ostvarene na jedan od tri načina:

- monolitni komadi zasnovani na jedinstvenom tematskom materijalu (najčešće folklornoj melodiji), u kojima nije prisutan veliki stepen kontrasta; npr. „Albanska pesma“ iz ciklusa *Igre i pesme sa Balkana*;
- varijantni komadi, u kojima se (folklorni) materijal sprovodi kroz varijacije tzv. Glinkinog tipa, uz postepeno usložnjavanje fature, promene tempa i karaktera; npr. „Slavenska igra“ iz ciklusa *Igre i pesme sa Balkana*;
- komadi zasnovani na sučeljavanju dva kontrastna odseka, gde je dvojstvo „pevanje-igranje“ kompresovano u okviru jednog stava: npr. I stav svite *Iz Jugoslavije*, „Uzo deda – Šumadijka.“

I u pojedinačnim stavovima u kompozicijama većeg obima, poput *Jugoslavenske svite*, Slavenski primenjuje srodne oblikotvorne principe. Kompozicije Slavenskog ne postavljaju podjednake zahteve pred izvođače; tehnički i interpretativno su najslabije *Jugoslavenska svita* i Sonata za klavir. Ostala klavirska dela su jednostavnija i mogu se koristiti na raznim nivoima muzičkog obrazovanja.

Primerbe upućene klavirskom stvaralaštvu Slavenskog, kojima se opravdava činjenica da ova dela nisu postala sastavni deo repertoara naših i inostranih pijanista, mogu se grupisati na sledeći način. Prva zamerka, koja se često može čuti, jeste da ima „previše zvuka“ – što nije netačno, s obzirom na to da

¹⁹ Sedak 1984: 63–64.

²⁰ M. Medić 1999: 5.

Slavenski ponekad čitavu stranicu ispisuje u *ffff* dinamici, koristeći pritom ekstremne registre klavira i ostavljajući utisak da mu „nedostaje“ još tonova na klavijaturi. Seadeta Midžić ističe da je, u klavirskim kompozicijama Slavenskog, zvuk sam po sebi izražajna vrednost, a granične mogućnosti dinamike rezultat nastojanja da se postigne što veći raspon u snazi zvuka: „u pojedinim momentima sam zvuk prestaje biti sredstvo izraza i prerasta u stvarni sadržaj: najčešće izbija kao opijenost akustičkim fenomenom – susret s čistom elementarnom silom.“²¹ Slavenski se „bori“ sa ograničenjima notnog zapisa i samog instrumenta, pa notni tekst raspisuje u četiri linijska sistema, razdvajajući klavirsku fakturu na više istovremenih tokova i šireći tonski prostor naslojavanjem „varijanti“ u različitim tonalitetima, kako u horizontali, tako i u vertikali.

Vrlo često se u literaturi, ali i u razgovorima sa pijanistima i profesorima muzike, možemo susresti sa konstatacijom da dela Slavenskog „nisu pijanistički napisana.“²² Za ovakvu ocenu prevashodno je zaslužna originalnost klavirskog stila Slavenskog, koji je u potpunosti antiromantičarski. Nasuprot pijanizmu Šopena (Frédéric Chopin) ili Lista (Franz /Ferenc/ Liszt), da navedemo samo dve referentne tačke romantičarskog pijanističkog virtuoziteta, pijanistički stil Slavenskog, zasnovan na obilatoj upotrebi folkloru, uporediv je, najpre, sa klavirskim ostvarenjima Kodalja (Zoltán Kodály) i Bartoka (Béla Bartók),²³ sa kojima je Slavenski blisko sarađivao tokom studija u Budimpešti, ali i Sibelijusa (Jean Sibelius). Poput potonjeg, Slavenski obilato koristi igračke ritmove, unisono sviranje obe ruke, paralelne „prazne“ intervale, pastoralne efekte, onomatopeju zvona i bogat kontrapunkt. U ovom robustnom pijanizmu, nadahnutom folklorom, filigranski rad prstiju i lepota tona su u drugom planu, dok se na prvom mestu nalazi intenzitet tona, sonornost i „krupna“ tehnika.

Još jedna primedba upućena na račun Slavenskog jeste da su njegova klavirska dela rudimentarna, više nalik na skice nego na dovršena ostvarenja. Kako ističe Seadeta Midžić, u pojedinim klavirskim delima se „jasno razabire karakteristično zbarsko vođenje glasova,“ dok činjenica da su gotovo sve

²¹ Ibid.: 16.

²² Npr. Sedak 1984; takođe, videti rad Danijele Š. Beard u ovoj knjizi. Međutim, pijanista Miloš Pavlović ističe da faktura u klavirskim kompozicijama Slavenskog dobro „leži“ pod rukom, pijanistički je zgodno pisana, te zaključuje da „iako nije bio pijanista, očigledno je to nadomestio snagom svog talenta.“ Cf. Pavlović 2006: 302.

²³ Uticajem Bartoka na opus Slavenskog i Marka Tajčevića bavila se Katarina Tomašević; cf. Tomašević 2016: 115–129.

kompozicije za klavir kasnije prerađene za orkestar pokazuje „u kolikoj mjeri tkivo njegove klavirske muzike sadrži jedan u osnovi izvanklavirski potencijal.“²⁴ U kapitalnoj studiji nastaloj uporedo sa radom na ediciji sabranih dela Slavenskog, Eva Sedak ističe da se u klavirskim delima zapaža nesklad između izraza kojem streme i primenjenog izraznog medija (tj. klavira):

Zaokupljen vizijom zvuka izvan domašaja glasovira Slavenski je njime znao naslućivati zvučnosti kojih je pravo izvorište tek valjalo pronaći [...] U rasponu od nepretenciozne bilješke, često tek glazbenog stenograma ili folklornog zapisa, do većih pothvata ostvarenih, čini se, taj čas glasovirom umjesto nekim pogodnijim instrumentarijem (valja znati da je Slavenski sva važnija glasovirska djela preradio za orkestar, i to neka čak i u više verzija) nastaje međutim ipak samostojan i autentičan opus, u nekim slučajevima čak i pijanistički nov, što je neposredna posljedica novosti primijenjenog sloga.²⁵

Nakon ovog kratkog osvrtu na „objektivno“ znanje o klavirskom opusu Slavenskog, u nastavku teksta posvetiću se interpretaciji djevu njegovih kompozicija, koje sam nebrojeno puta izvodila na koncertima u Srbiji i inostranstvu.

Svita *Iz Jugoslavije* nastajala je u dužem vremenskom periodu, između 1916. i 1923. godine.²⁶ Sastoji se iz tri stava (I *Užo deda – Šumadijka*; II *Molitva Praslavena*; III *Još ni jedan Zagorec*), od kojih dva zasebna segmenta prvog stava, odnosno drugi i treći stav, čine parove pevanje-igranje. O „izvanklavirskoj“ inspiraciji ovih stavova govori činjenica da prvi i poslednji stav sadrže tekst – u prvom slučaju, stihove Jovana Jovanovića Zmaja, dok je poslednji stav prerada zagorske napitnice.²⁷ Drugi stav *Molitva Praslavena* postoji u istoimenim verzijama za mecosopran i klavir, za solo glas i hor, te kao troglasni ženski hor pod nazivom *Romarska popevka*; pored toga, svita je dva puta orkestrirana: za simfonijski orkestar i hor (sa alterantivnim nazivom *Domovina*) i za gudački trio.²⁸

Prvi segment prvog diptiha, *Užo deda* (t. 1–23), ostvaren je u jednostavnoj, nimalo „pijanističkoj“ fakturi melodije i pratnje: melodija u desnoj ruci kreće se

²⁴ Midžić 1968: 19.

²⁵ Sedak 1984: 33.

²⁶ Sedak 1983: 8.

²⁷ Ibid.: 8–9.

²⁸ Ibid.: 9.

u uskom ambitusu, u balkanskom fis-mollu, uz oštre akcente na prvoj dobi u gotovo svakom taktu, simulirajući pevanje uz gusle (spomenuto i u Zmajevim stihovima potpisanim ispod melodije); za to vreme, leva ruka izvodi bordun (udvojen u oktavi). Iako je prvi ton u taktu naglašen, Slavenski konstantnim izmenama oznake za takt uklanja metričke akcente i ostvaruje fluidnost melodijske linije. Prilikom ponavljanja prve osmotaktne rečenice, glavna melodija dobija i prateći glas u višem sloju fature, dok se bordunu dodaje „prazna“ kvinta; dakle, varijantnost se ne postiže motivskim izmenama, već fakturnim naslojavanjem. Pošto su tehnički zahtevi rudimentarni, interpretativni izazov se krije u simuliranju sviranja na guslama i dinamičkom oblikovanju melodije, pri čemu se svako uzlazno kretanje odvija u krešendu, a svako silazno kretanje u dekrešendu. Kompozitor daje oznaku za tempo (zapravo, za karakter stava) *Feroce cantabile*, zahtevajući snažan i rezak zvuk praktično do kraja prvog odseka, ali bez narušavanja „pevnosti.“ Nakon prelaza (t. 23–43), koji počinje u *piano* dinamici i postepeno narasta do *ff* (*poco a poco stringendo e crescendo; non legato*), tonalnim skokom u g-moll (balkanski) započinje drugi, brzi, igrčki deo stava – šumadijsko kolo. I u ovom odseku je naglašeno dvojestvo melodije i pratnje, ali sada kompozitor pred izvođača postavlja izazov da simulira sviranje na harmonici – u rasponu od hitrih, odsečnih *staccato* akorada u pratnji, do dugih melodijskih linija u postupnom kretanju, koje kao da nastaju „razvlačenjem meha.“ Prilikom izvođenja ove svite, nastojim da striktno poštujem kompozitorove oznake; praktično nije potrebno dodavati *rubato*, jer je kompozitor samim notnim zapisom već predvideo sva ritmička i agogička talasanja.

Drugi stav (drugo „pevanje“) nedvosmisleno referira na svoje paralelno postojanje u vidu horske kompozicije. Forma stava je dvodelna; u prvom delu najpre leva ruka donosi glavnu temu u prirodnom d-mollu; od t. 5 ista melodija se izlaže u imitaciji u desnoj ruci, u dorskom a-mollu. Drugi deo započinje u t. 10 i donosi promenu tonaliteta (D-dur), oznake za takt (9/8), tempa (*piu animato*) i fature (iz imitacionog dvoglasa u homofoni troglas). Kao i u prvom „pevanju,“ zadatak za izvođača jeste da simulira ljudske (ženske) glasove, da jasno izdiferencira svaki glas i da poštuje kompozitorove veoma precizne i detaljne dinamičke i agogičke oznake. Eva Sedak naglašava da se u ovom stavu „ponavljanje istih ritamskih kombinacija nastoji svesti na najmanju mjeru, čime je automatski smanjena i mogućnost periodizacije osnovnog melodijskog tijeka.“²⁹

²⁹ Sedak 1984: 60.

U posljednjem stavu (u tempu *Allegro molto vivace*) „raštimovana“ kafanska svirka dočarana je povremenim skretanjem muzičkog toka u bitonalnost. Za razliku od prethodnog, ovaj stav ne obiluje dinamičkim kontrastima i zadržava u čitavom svom toku pregnantno ritmizovan, razuzdano-poletan karakter.

Nasuprot sviti *Iz Jugoslavije*, Sonata za klavir³⁰ demonstrira visok stepen sofisticiranog kompozitorskog umeća, kao i potpuno preosmišljanje tradicionalnog koncepta klavirske sonate. Kako ističe Eva Sedak, „*Jugoslavenska suita* (1921) i *Sonata* (1924) dva su najznačajnija glasovirska opus Slavenskog, atraktivna i zahtjevna s pijanističkog stajališta, osebjuna po kvaliteti zvuka, a u tematskom smislu vezana uz folklor na način koji osobnom autorovom rukopisu ostavlja dovoljno prostora da individualizira čitku općenitost predložka.“³¹ Na drugom mestu ova autorka uočava da „*Jugoslavenska suita* i *Sonata* doista i prije svega **zvuče** iznenađujuće i zbog toga je većina dosadašnjih komentara isticala upravo tu komponentu, koji put na uštrb zanimljivosti i posebnosti njihove gradnje.“³² Za Sonatu možemo reći da je u potpunosti *pijanistički* napisana, uz korišćenje svih dinamičkih, registarskih i fakturnih osobnosti klavira.³³

Prvi stav *Adagio religioso* je slobodne, lučne forme, sa elementima trodela (I *Adagio religioso*, t. 1–20; II *Piu vivo*, 21–54; III *Poco animato [andante-andantino]*, t. 55–88). Zasnovan je na transformacijama početne teme, date u gustim polifonim prepletima, uz konstantno variranje metra i ritma i tonalnu fluidnost (Primer 1). Nakon početnog izlaganja u desnoj ruci, od t. 9 nadalje tema se uglavnom javlja u akordskoj fakturi, imitirajući zvuk zvona, uz masivnu gradaciju od t. 39 do kulminacionog odseka *Pesante* (t. 47–54) (Primer 2). Eva Sedak smatra da prvi stav Sonate predstavlja sažetak i nadgradnju principa uočenih u nešto ranijoj *Jugoslavenskoj sviti*: skretanja od vertikaliteta kao mase prema pokušaju njegove horizontalne transpozicije, kao i zgrušavanja ishodišne polifonije prema homofoniji: „ovaj ‘sonatni’ prvi stavak predstavlja istodobnost obaju načela bez pokušaja premoći jednog od njih.“³⁴

³⁰ Sonata za klavir je posvećena pijanisti Svetislavu Stančiću, koji ju je premijerno izveo 1927. godine u Zagrebu. Cf. Sedak 1983: 10.

³¹ Ibid.: 9.

³² Sedak 1984: 62.

³³ Premda postoji nedovršena orkestarska verzija Sonate pod naslovom *Zagorje – Tableaux symphoniques* (Cf. Ibid.), to ne umanjuje njene pijanističke kvalitete.

³⁴ Ibid.: 68–69.

Primer 1. Josip Slavenski, Sonata za klavir, I stav, početak (t. 1–5)

posvećeno Svetislavu Stančiću / dedicated to Svetislav Stančić

SONATA / SONATA

(1924)

1. Adagio religioso

Josip Slavenski

Primer 2. J. Slavenski, Sonata za klavir, I stav, kulminacija (*Pesante*), t. 47–54

Pesante 51

U ovom stavu uočavamo sve tipične odlike pijanističkog stila Slavenskog: najpre, izrazitu fluidnost muzičkog toka, uz konstantne promene oznaka za takt i tempo, čime se postiže utisak brisanja metričkih akcenata i neprekidan

melodijski tok; veoma precizne oznake za dinamiku, artikulaciju i pedalizaciju, čime je ostvareno plastično vajanje muzičkog reljefa; veliki dinamički raspon, od akcenata *ffff* u t. 54 (nakon kojih, u nastavku, Slavenski propisuje dodatno pojačavanje zvuka) do *pppp* na samom kraju stava; velike registarske kontraste, često u istom taktu ili frazi; naslojavanje gustih akorada, često u paralelnom kretanju, sa ili bez upotrebe desnog pedala; itd. Bez obzira na kompozitorovo precizno ispisivanje uputstava, ovaj stav dozvoljava veliku interpretativnu slobodu izvođaču, koji može da odabere da li će istaći „religioso“ aspekt ovog stava, imitiranjem pevane „molitve,“ ili će stav doživeti kao konstantno, gotovo impresionističko bojenje i reflektovanje stalno novih aspekata jedne iste teme; da li će drastično naglasiti kontraste u tempu, ili će nastojati da čitav stav odsvira „u jednom dahu,“ da se ne bi narušio kontinuitet celine; da li će dati izrazito preimućstvo osnovnoj melodiji, koja se najčešće javlja u najvišem glasu (bilo da je reč o heterofonim prepletima ili o gustim akordskom slogu), ili će je tretirati kao „prvu među jednakima.“

Poređenjem postojećih snimaka ovog stava konstatujemo da je Melita Lorković³⁵ manje insistirala na intenzitetu i bogatstvu zvuka, a više na ritmičkoj preciznosti, što mestimično dovodi do mehanicističkog karaktera, koji, čini se, nije u skladu sa kompozitorovom idejom. Dušan Trbojević³⁶ ostvaruje mnogo veći raspon zvuka, dozvoljavajući pritom sebi pomalo neodmerene ritmičke slobode. Moj snimak iz 1999. godine³⁷ je najverniji partituri, premda suzdržanijeg izraza; ovo je bilo uzrokovano činjenicom da je, usled ratnih okolnosti i ograničenog vremena za studijsko snimanje (koje je moglo biti prekinuto u svakom trenutku), snimak morao biti načinjen iz jednog pokušaja, bez prava na greške i ponavljanje! U poređenju sa ovim studijskim snimcima, tonski zapis izvođenja Miloša Veljkovića,³⁸ načinjen na koncertu održanom u Galeriji SANU 23. novembra 2015. godine, deluje spontanije i zvučno „otvorenije“ – ambijent likovne galerije dodao je eho i pojačao efekat zvonjave.

³⁵ Snimak je ostvaren 1975. godine u studiju Radio Beograda; remasterovan je 1996. godine i objavljen na CD-u *Josip Slavenski (1896–1955) Kamerna muzika/Chamber music*. ur. Ana Kotevska; autor tekstova Ana Kara-Pešić. SOKOJ/Komuna, 1996.

³⁶ *Dušan Trbojević* (LP ploča), Jugoton-Fonoars LSY-66157, 1982.

³⁷ *Klavirska muzika Josipa Slavenskog* (dvostruki CD) Radionica za klavirsku muziku prof. M. Mišević (samostalno izdanje). Ur. Ivana Janković [Medić]. Beograd, 1999.

³⁸ *Josip Slavenski/Kamerna muzika*, MCR CD 322 Mascom Records, 2016.

Drugi stav je, prema Vlastimiru Peričiću, „slika idilične božićne noći.“³⁹ Sedak takođe ukazuje na inspirisanost kompozitora božićnim praznikom i ističe da je ovaj stav ostvaren u sonatnom obliku „s dvije srodne teme u ekspoziciji, s naglim promjenama tonaliteta i akordskim superpozicijama kao zamjenom za tematski sukob u provedbi, te s obratnim redoslijedom tema u reprizi.“⁴⁰ Formalnu shemu ovog stava možemo prikazati na sledeći način:

Uvod (Lento), Des-dur, t. 1

Ekspozicija (Allegro ma non troppo, pastorale)

I tema, Des-dur/b-moll, t. 2–31

most, b-moll/C-dur, t. 31–58

II tema, a-moll (Meno mosso), t. 58–76

završna grupa, A-dur/Es-dur, t. 76–81

Razvojni deo (Allegro pastorale)

– prolazi kroz niz tonaliteta; najvećim delom bitonalan

uvodni odsek, materijal I teme, t. 82–86

centralni odsek, mat. I teme t. 87–124, mat. II teme t. 125–146

završni odsek, mat. II teme, t. 146–152

Repriza (Monumentale balcanico — Pesante)

Obrnut redosled tema

II tema, f-moll, t. 153–165

most, As-dur/D-dur, t. 165–185

I tema, D-dur, t. 186–198 (poslednja dva takta u funkciji z.g. ili Kode)

Drugi stav započinje onomatopojom zvona (uz oznaku *lontano, quasi le grandi campani infernali*) koja se konstantno pojačava i na koju se nadovezuje pastoralna prva tema u Des-duru. Premda je kompozitor u ovom stavu štedljivije označio pedalizaciju, ona je poželjna radi postizanja efekta zvonjave i odjekivanja, kao i pastoralnosti i isticanja bordunskog tona u pratnji. U odnosu na prvu temu, most i druga tema donose ritmički (sekstole umesto šesnaestina), tonalni (iz b-molla, preko C-dura, do a-molla kao tonaliteta druge teme) i faktorni kontrast (glavna melodija prelazi iz desne u levu ruku). I ovaj segment ekspozicije zasnovan je na folklornoj melodiji na fonu onomatopoeje zvona (ali ovde su,

³⁹ Peričić 1969: 498.

⁴⁰ Sedak 1983: 10.

umesto masivnih crkvenih zvona, simulirani zvončići). U razvojnom delu prepliću se obe teme, dok prelazak ka reprizi (t. 143–152) i sam početak reprize (t. 153–162) predstavljaju zvučnu kulminaciju stava. Druga tema (*Monumentale balcanico [Pesante]*) u reprizi se transformiše u zaglušujuća crkvena zvona, u bitonalnoj fakturi rasprostrtoj na četiri linijska sistema. Nakon mosta, stav se završava povratkom na pastoralnu prvu temu, u svetlom D-duru. Kao i u prvom stavu, Slavenski detaljno ispisuje dinamiku i artikulaciju, u cilju građenja zasebnih zvučnih ploha u različitim oktavama. Tehničke „akrobacije“ uglavnom se tiču elemenata krupne klavirske tehnike: masivnih akorada u paralelnom ili unakrsnom kretanju, velikih skokova u brzom tempu, uz nagle promene pravca kretanja. Harmonske kontraste, istupanja i tonalne skokove, najčešće prate i faktorni rezovi. Izvođaču je prepušten izbor da li će naglasiti konstruktivne elemente sonatnosti, ili će muzički tok razdvojiti na blokove; u oba slučaja, međutim, ne treba izgubiti iz vida folklornu melodiju, koja uvek mora da se čuje, u svim svojim osnovnim i transformisanim varijantama.

S obzirom na harmonsku fluidnost i nedostatak tonalnog jedinstva u oba stava, prilikom učenja notnog teksta moraju se najpre izdvojiti i naučiti zasebni harmonski odnosno faktorni slojevi, a zatim sjediniti u celinu, imajući pritom u vidu da su tonaliteti „zapravo statične konstatacije ploha, a koji put se tonalitet prema tonalitetu odnosi slično kao što su se nekoć unutar tonaliteta odnosile harmonije.“⁴¹ Tokom analitičkog postupka koji prethodi učenju, treba uočiti glasove u heterofonom prepletu, posebno one skrivene u središnjim slojevima fature i raspoređene između obe ruke. O zahtevnosti ovakve fature svedoči znatan broj grešaka u snimcima Melite Lorković, Dušana Trbojevića i Miloša Veljkovića – bilo da se radi o pogrešno pročitanim i naučenim akordima i pasażima, ili o greškama nastalim prilikom izvođenja. Tumačenje Melite Lorković u celini je neubedljivo, proizvoljno, karakterno „promašeno.“ Snimak Dušana Trbojevića je nešto bolji, premda pijanista uzima prebrz tempo od početka razvojnog dela, što rezultuje nedovoljno osmišljenim fraziranjem, kao i brojnim omaškama – koje nisu sasvim izostale ni kod Miloša Veljkovića, uprkos sporijem tempu i generalno ubedljivijoj interpretaciji. Kod svo troje pijanista nedostaje izdiferenciranost glasova u heterofonoj fakturi, a muzičke misli ostaju nedorečene, čime se narušava struktura sonatne forme. Ovo pokazuje da učenju notnog teksta i osmišljavanju interpretacije Sonate treba pristupiti maksimalno odgovorno, jer se, uprkos gustim nanosima zvuka, svaki propust – čuje.

⁴¹ Sedak 1984: 75.

U svom tipično ekstatičnom stilu, Petar Bingulac Sonatu za klavir proglašava remek delom moderne jugoslovenske muzike, nazivajući je kompozicijom „čudesno originalnom i u opštoj formalnoj koncepciji i u muzičko-idejnom sadržaju,“ te se pita „otkud tom mladom Međimurcu takvo čudesno bogatstvo mašte [...] na samom početku njegovog kompozitorskog rada?“⁴² Odgovor na ovo pitanje krije se, verovatno, u kompozitorovoj neizmernoj posvećenosti muzici, te u njegovom celoživotnom projektu oživljavanja u stvaralačkoj svesti, a zatim i u notnom zapisu, zvučnih utisaka koje je u sebi nosio iz detinjstva. Ovladavanje tehnikom komponovanja omogućilo je Slavenskom da svoje zvučne vizije prenese na klavir, te da tumačima svoje muzike ponudi potpuno nov i originalan zvučni svet, mimo konvencija i uvreženih mišljenja o tome šta je „pijanističko“ i „virtuozno.“

CITIRANA LITERATURA

- Beard, Danijela Š. (2017) „Ozvučavanje zenitizma: modernost, Balkan i Slavenski.“ Ivana Medić (ur.) *Josip Slavenski – Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 50–63.
- Bingulac, Petar (1988) *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Čičovački, Borislav (2008) „Izvođačko majstorstvo Ljubiše Petruševskog (1939–2002).“ *Muzički talas* 36/37: 1–5.
- Đurđević, Nenad (2014) „Poetika izvođaštva Ive Pogorelića na primeru Šeste sonate Prokofjeva.“ Vesna Mikić (ur.), *Muzikološka mreža – Muzikologija u mreži*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 457–466.
- Đurić-Klajn, Stana (Grupa autora) (2010) *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija – povodom stogodišnjice rođenja Stane Đurić-Klajn (1908–1986)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološko društvo Srbije.
- Etherington, Kim (2004) *Becoming a Reflexive Researcher – Using Our Selves in Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Frejzer, Alan (2011) *O umeću sviranja klavira*. Prev. Branislava Babić. Beograd: Clio.
- Hajek, Emil (1994) *O muzici i muzičarima*. Priedila Olga Milošević. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Irving, John (2014) „Creating Haydn’s Sonatas at the Keyboard – Performers Rights and Responsibilities in Historical Performance.“ *Muzikologija/Musicology* 18: 31–46.
- Medić, Ivana (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Beograd: Studentski kulturni centar.

⁴² Bingulac 1988: 228.

- Medić, Ivana (2015) „Problemi interpretacije klavirskog stvaralaštva Vasilija Mokranjca.“ Danijela Stojanović i Danijela Zdravić-Mihailović (ur.), *Balkan Art Forum 2014 – Umetnost i kultura danas: dub vremena i problemi interpretacije*. Niš: Fakultet umetnosti, 105–114.
- Medić, Milena (1999) „Josip Slavenski.“ Tekst uz dvostruki CD *Klavirska muzika Josipa Slavenskog*. Ur. Ivana Janković [Medić]. Beograd: Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević, 4–5.
- Midžić, Seadeta (1968) „Klavirska djela Josipa Slavenskog.“ *Zvuk* 81: 12–42.
- Neigauz, Genrih (2013) *O umetnosti sviranja na klaviru – Zapisi pedagoga*. Prev. Nina Misočko i Dragica Ilić. Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica (II ponovljeno izdanje).
- Pavlović, Miloš (2006) „Pijanistički i pedagoško-didaktički aspekti klavirskog opusa Josipa Slavenskog.“ Mirjana Živković (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba*. Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti i Muzikološki institut SANU, 295–305.
- Peričić, Vlastimir (1969) *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Rambo Sinn, Deborah (2013) *Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Sedak, Eva (1983) „Klavirska djela I“ (uvodni tekst). *Josip Štolcer Slavenski – Sabrana djela*, Ur. Natko Devčić. Zagreb/Beograd, Društvo skladatelja Hrvatske/Udruženje kompozitora Srbije.
- Sedak, Eva (1984) *Josip Štolcer Slavenski: skladatelj prijelaza*. Knjiga I. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Tomašević, Katarina (2016) „Na stazama modernizma Bele Bartoka – Sledbenici i saputnici: Josip Slavenski i Marko Tajčević.“ Jelena Jovanović, Pera Lastić i Katarina Tomašević (ur.), *Bela Bartok i srpska muzika*. Budimpešta: Srpski institut, 115–129.

Diskografska izdanja

- Dušan Trbojević* (LP ploča), Jugoton-Fonoars LSY-66157, 1982.
- Josip Slavenski (1896–1955) Kamerna muzika/Chamber music*. ur. Ana Kotevska. SOKOJ/Komuna, 1996.
- Josip Slavenski/Kamerna muzika*. Snimak koncerta održanog u Galeriji SANU, 23. novembra 2015. Ur. Isidora Žebeljan. MCR CD 322 Mascom Records, 2016.
- Klavirska muzika Josipa Slavenskog*, Radionica za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević (dvostruki CD). Ivana Janković [Medić] (ur.) Samostalno izdanje Radionice za klavirsku muziku (planirani izdavači Udruženje kompozitora Srbije, SOKOJ-MIC i Fakultet muzičke umetnosti). Beograd, 1999.

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Славенски Ј.(082)
78(4)"18/19"(082)

JOSIP Slavenski (1896-1955) : povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora /
Ivana Medić (ur.) ; [prevod sa engleskog na srpski jezik Ivana Medić]. - Beograd :
Muzikološki institut SANU, 2017 (Beograd : Colorgrafx). - 159 str. : ilustr. ; 24 cm

"Ova knjiga je rezultat rada na projektu 'Identiteti srpske muzike između lokalnih i
globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi' (br. 177004) ... "--> kolofon. - Slike J.
Slavenskog. - Tiraž 200. - Beleška o autorima: str. 9-10. - Str. 11-12: Predgovor / Ivana
Medić. - Napomene i bibliografske reference uz radove. - Bibliografija uz svaki rad.

ISBN 978-86-80639-31-4

а) Славенски, Јосип (1896-1955) - Зборници
COBISS.SR-ID 249648652

ISBN 978-86-80639-31-4



9 788680 639314