

# Бела Барток и српска музика

Српски институт, 2016



# Бела Барток и српска музика



Српски институт  
Будимпешта, 2016

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

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

Издавач:

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

Суиздавачи:

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

Уредници:

Јелена Јовановић  
Пера Ластић  
Катарина Томашевић

Сарадник уредника:

Золтан Бада (Bada Zoltán)

Рецензенти:

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

Превод на српски:

Нада Хајџан

Српска језичка лектура:

Лав Николић

ISBN 978-963-12-7802-6



*Dartón Bela*



## Садржај

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





## Реч уредника

По обиму невелики научни скуп, одржан децембра 2012. године у организацији Српског института и Музиколошког института Мађарске академије наука у Будимпешти, обележио је стогодишњицу од настанка фонографских записа инструменталних, вокално-инструменталних и вокалних мелодија Срба из Баната, које је 1912. године начинио Бела Барток. Јубилеј, којим се потврђује и стогодишњица од првих етномузиколошких истраживања српске музичке традиције у овим крајевима, био је изванредан повод за разговоре и размене мисли, као и за сабирање резултата остварених на пољу бележења, проучавања и очувања традиционалне музике и игара Срба у Панонској низији, са посебним освртом на допринос Беле Бартока не само у погледу самог поменутог теренског рада и његових резултата, већ и вишестраног његовог утицаја на развој нових сазнања.

Симпозијум је окупио стручњаке из сфере етнокореологије, етномузикологије, али и музикологије, као и музичаре-практичаре, одличне познаваоце народних инструмената, њиховог историјата, грађе, извођачких могућности и репертоара, а уз то и настављаче традиционалне музичке праксе у савремено доба. Значајно је истаћи да је већина учесника скупа и пре овог окупљања поводом јубилеја већ деценијама у живом међусобном контакту ради размене идеја, литературе, грађе, или ради конкретне помоћи у теренском или истраживачком раду. Сада се њихови радови, чија се тематика међусобно умногоме прожима, по први пут налазе обједињени у оквиру једног целовитог зборника. Он има значаја као показатељ сарадње стручњака и поштовалаца традиционалне музике и игре, као и уметничке музике са традиционалним мотивима из трију суседних земаља – Мађарске, Србије и Румуније, окупљених око заједничких тема, као и око фолклорне и уметничке баштине у којој је много тога заједничког. Кад се има у виду да се тематика о којој је реч делимично односи и на просторе још двеју земаља у овом делу Европе: Словачке и Хрватске, то додатно говори о значају садржаја зборника за шири регион Источне Европе.

Зборником који је пред нама постају нам доступни сазнања, идеје, размишљања, подаци сагледани из разних углова, по први пут обједињени у једну целину. Рад Ласла Фелфелдија представља респектабилни научни резултат дугогодишњег, посвећеног бављења народним играма поморишких Срба, при чему Бартокови теренски налази из Баната, уз

налазе неколицине његових претходника, представљају драгоцену полазну основу. Обимна ауторова истраживања донела су прву етнокореолошку синтезу кад је реч о играчкој традицији Срба ових крајева. Студија Золтана Сабоа, по својој слојевитости, обиљу података донетих на нови начин, нарочито података из Бартокове преписке, о којима аутор говори са становишта органолога и истовремено извођача и настављача свирачке традиције – даје вредан допринос познавању тематике свирања на гајдама у Панонији. Тема рада Стевана Бугарског посвећена је етномузиколошком и композиторском раду темишварског композитора, професора музике, диригента и мелографа Саве Илина. Њен је фокус на двострукој нити истраживања трагом теренског рада Беле Бартока: најпре Саве Илина, а потом и самог аутора рада, што је донело сасвим нов и оригиналан критички поглед на Бартокове налазе. Студија Пала Рихтера својом тематиком се надовезује на претходну: Рихтер исцрпно пише о великом настављачу Бартоковог сакупљачког рада, српског порекла, пониклом на простору Мађарске – композитору, етномузикологу и свестраном музичару Тихомиру Вујичићу, који је дао практично највећи допринос познавању музичких традиција Срба и, генерално, Јужних Словена у Мађарској. Студија говори о његовом животу, етномузиколошким и композиторским делима, као и о важности његовог рада за даљи (па и данашњи) живот фолклорне музичке традиције. Рад Јелене Јовановић даје одређену синтезу о утицајима рада Беле Бартока на етномузиколошка усмерења код научника у Србији, пре свега у погледу методологије (теренског рада, транскрибовања, мелопоетске анализе), а затим и у погледу општег односа према фолклорној музици и развоја или критике одређених Бартокових идеја. Надаље, рад Габора Ередича осветљава везе између самих писаних и снимљених извора, живог музичког наслеђа, и данашњих напора да се и кроз институције настави са неговањем фолклорне музике, и то са становишта музичара, непосредног учесника у процесу развоја покрета оживљавања традиционалне музичке праксе Јужних Словена у Мађарској. Најзад, из студије Катарине Томашевић по први пут сазнајемо о утицајима и одјецима Бартоковог композиторског стваралаштва заснованог на фолклорним мотивима међу југословенским ауторима, првенствено у делима двојице истакнутих композитора међуратног доба, Јосипа Славенског и Марка Тајчевића.

Из свих ових разлога, објављивање зборника о којем је реч сматрамо оригиналним, значајним кораком за продубљивање досадашњих знања и отварање перспективе за даља проучавања, читања и слушања. У светлу досадашњих српско-мађарских културних и музичких веза, као и сарад-

ње српских и мађарских стручњака кад је реч о музичкој традицији и музичком стваралаштву у региону, замисао уредникâ овог зборника јесте сабирање знања и искустава на овом пољу, а мотив објављивања ових радова садржан је у визији о наставку рада на заједничким пројектима у будућности. Надамо се да ће теме покренуте у зборнику подстаћи нова интересовања за међународну сарадњу научника и љубитеља традиционалне музике и игре. Циљ би био проширење заједничких тема у интересу радости сазнавања и музицирања, као и у интересу развоја будућих етномузиколошких, етноорганолошких, етнокореолошких и музиколошких истраживања.

Тиме ће се остварити и мисија Српског института, научне установе српске националне мањине у Мађарској да повезујући српску и мађарску науку допринесе даљем научном развоју и бољем упознавању српског наслеђа на тлу Мађарске.

# BÉKÉS-CSANÁD, CSONGRÁD és HONTH

VÁRMEGYÉK LEIRÁSA.

---

IRTA

**ifj. PALUGYAY IMRE,**

CS. KIR. TANÁCSOS, PÁPAI SZ. - GERGELY RENDI VITÉZ, S MAGYAR TUDÓS TÁRSASÁGI  
LEVELEZŐ TAG.

---

„Patriam, cum possis, non illustrare, scelus est. —  
At nequum est meminisse et me, qui discretam,  
hominem esse, et qui judicetis — nihil ultra  
requiritis!”

Cicero.

---

**PEST.**

HECKENAST GUSZTÁV SAJÁTJA.

---

1 8 5 5.

Насловна страна књиге Опис жупанија Бекеш-Чанад, Чонград и Хонт Имре Палуђа-ија мл. (1855) у којој налазимо први познати опис српског кола на мађарском језику

*Ласло Фелфелди*

# **Значај Бартокових записа српске народне музике из аспекта истраживања народних игара**

## **Увод**

Циљ овог краћег рада јесте да се из аспекта истраживања народних игара и музике за игру оцени значај записа српске народне музике коју је сакупио Бела Барток 1912. године у Торонталској и Тамишкој жупанији. У интересу тога размотрићемо примере спорадичног интересовања за српске народне игре са почетка XX века, испитаћемо мотивације Беле Бартока које су га усмериле ка истраживању народне музике тадашњих мањинских заједница, а на крају ћемо дати преглед резултата ових истраживања.

## **Претходна истраживања**

Спорадични публиковани подаци са почетка XX века указују на интересовање за српске игре и народну музику у Мађарској. Највише пажње вредних података налазимо у стручној литератури тога доба, везаној за локалну историју, етнографију и опис Угарске. Резултати су настали као последица свеобухватног интересовања за народни живот Срба из угла безброј различитих тема. Као такви, они нам не говоре много; посматрајући са ове временске дистанце, они су површни, непотпуни, нетачни и самим тим им треба веома критички приступити. Објављене слике, цртежи, описи игара, обичаја и ноте су, међутим, сами по себи драгоцен изворишта за данашња истраживања (Felföldi 1984).

Примера ради, наводимо овде кратак опис српских игара из Чанадске жупаније, који је дао Имре Палуђаи (Ifj. Palugyay Imre) 1855. године: „Срби играју коло. Али ова игра не изражава лепоту играчевог изгледа и саме вештине играња и зато није забавна публици. Мушкарци и жене се ухвате у круг и корачајући према ритму музике десно-лево врте се у круг, док гајдаш не испусти из гајди оштар, пискави звук сличан стењању услед издувавања ваздуха из меха, чиме се друштву даје до знања, да је било доста” (Palugyay 1855: 79–80) Иако опис није похвалан за играче, сматра се важним извором, јер представља један од најстаријих помена српског кола као мешовите игре у облику круга у којој се извођачи крећу наизменично на десно и на лево везаним корацима као основним елементима игре.

У описима игара које је објавио Антоније Хаџић (Hadzsics 1891), наилазимо на много више корисних детаља: „Коло је веома једноставна игра, мушкарци и жене се ухвате у коло, и на звук гајди корачају три пута налево и једном надесно, певачући при том разне песме уз коло. Мушкарцима се придружују жене опасане марамама око струка. Под вођством коловође сви играчи се повезују у једну целину и полако затварајући круг формирају венац. Коло почиње у лаганом темпу, наставља се уз међусобно задиркивање и ћаскање, да би се постепено све више убрзавало до ватрене кулминације, а завршава се изненада.

Кораци се крећу десно-лево, а потом се полукружно помере унапред, рекло би се лагано, али ту и тамо са снажним искоракком.”

Антоније Хаџић је музичку пратњу игре описао овако: „Коло се одвија у полукругу или формира цео круг, гајдаш стоји у средини а играчи око њега играју. Гајдаш главом и десном ногом даје такт, а када се разигра на гајдама, истовремено и певуши оно што свира. Играње кола траје и до два-три сата, а две-три игре попуњавају цело поподне и читаву ноћ. Жене око врата носе ниске од дуката и звечке, који звече у ритму игре. Понекад током игре млади момци подвикују, изговарају гласно шаљиве стихове, међутим, тако да не кваре ритам музике.” (Hadzsics 1891: 640). Опис игре употпуњавају цртежи српског кола, на којима се види и данас примењивани традиционални начин хватања у затвореном колу.

У време када је Бела Барток својим фонографом снимао српску народну музику, Стеван М. Коларов (Kollárov M. István) је објавио прилично опширан опис српских игара из Арадске жупаније, који је значајан за нас из више аспеката. С једне стране зато што се опис Колара односио на област у близини терена на ком је Барток истраживао, па су играчке традиције ових подручја преко честих брачних веза могле бити у блиском узајамном односу (Felföldi 1984: 165–167). С друге стране, описане игре се могу прецизно и лако локализовати; наиме, на размеђи XIX и XX века у Арадској жупанији Срби су живели у свега три насеља, недалеко једно од другог: у Араду, у Арад-Гају и у Печки је живело укупно око две хиљаде Срба. Коларов српске игре забавног карактера приказује у оквиру описа свадбе: „Игра почиње после ручка. Играју своја народна кола, *Заплет*, *Сељанчицу*, *Српкињу*. Разликују скоро тридесет врста кола. Мушкарци и жене се ухвате у коло и на звук гајди корачају двапут на десно, двапут на лево и притом певају. Под вођством коловође сви играчи се стапају у једну целину и полако затварајући круг формирају венац” (Kollárov 1912: 490).

Поред тога што представља репертоар игара и обичаја везаних за игру, Коларов објављује и ноте за мелодије које прате четири кола (*Бранково коло*,

*Заплет, Сељанчица, Српкиња*). Он прилаже текстуалне описе основних корака двеју последњих игара, укључивши и припадајуће ритмичке вредности. Ово се у тадашњој стручној литератури сматрало ретко примењиваном, али изузетно квалитетном методом. Док се код Хаџића у описима препознају асиметрични кораци старих банатских кола, код Коларова већ налазимо симетричну форму двокорака. Код обојице је интересантно приказивање почетка старог кола које се развија тако да формира затворени круг.

Ови рани извори поред забавних игара помињу и игре са обредном функцијом у оквиру обичаја као што су додоле, коледари, турке / цурке и друге. Од поменутих највећу пажњу заслужује Коларовљев ретко навођен опис божићних коледарских обичаја. То је методичан опис са пуно детаља који обухвата и опис најчешће извођених мелодија у том контексту.

### **Интересовање Беле Бартока за српску музику у Банату и Поморишју**

Шта је мотивисало Белу Бартока да упозна музичку традицију Срба и Бугара у банатским селима у близини свог родног града? Барток у једној од својих аутобиографија сам наводи да су међу његовим разлозима били неуспех покушаја реформи мађарског музичког живота и жеља за бегом из јавности:

„На врхунцу борбе, 1911. године, неколико младих музичара, међу којима Кодал и ја, покушало је да оснује друштво под именом Ново мађарско музичко удружење. Циљ нашег подухвата било је заправо формирање једног самосталног концертног оркестра, који би нова и најновија остварења уметничке музике интерпретирао на задовољавајући начин. Али, упркос свим напорима које смо уложили да бисмо дошли до овог циља, нисмо постигли резултат. Ови и други, неуспешни покушаји личне природе подстакли су ме, да се око 1912. године потпуно повучем из јавног музичког живота...” (Szöllösi 1966: 10).

Жужа Гал (Gál Zsuzsa) у биографији Бартока објављеној 1970. године, претпоставља да су иза Бартокове одлуке стојали и стручни, музиколошки разлози:

„У почетку је веровао да ће се задовољити мелодијама мађарског говорног подручја. Када је увидео утицај деловања суседних народа, схватио је, да треба да обиђе целу југоисточну Европу и да прати путеве сеоба Мађара из Азије. За остварење тог огромног радног плана наишао је на изузетног сарадника... у лику Золтана Кодала” (Gál 1970: 41).

Свестан свих ових околности, Барток одлучује да крене на терен у Торонталску и Тамишку жупанију, у крајеве које је од детињства познавао, али у којима до тада није препознавао значај вишенационалне средине. Његову

претежну пажњу привукла је румунска народна музика и игра, и ову грађу је намеравао да објави у посебном издању. Али, током 1912. године у два наврата је посетио и насеља са српским и бугарским становништвом; ова по обиму мања, али значајна грађа, представља предмет нашег рада.

### Грађа сакупљена у Торонталској и Тамишкој жупанији

- **Време:** март и новембар 1912.
- **Место:** Моноштор (Тамишка жупанија), Саравола (Торонталска жупанија), Винга (Тамишка жупанија)<sup>1</sup>
- **Регистарски број фонографских снимака који се налазе у Етнографском музеју:** М.Ф. 1671–1674, 1690, 1712, 2026–2033, 2058–2061
- **Свирачи и певачи:** *Михај Скитовић* (ромски музичар, виолина), *Милан Марковић* (22 године, тамбураш) из Моноштора, један гајдаш, један „свирач у гајде” (cornemuse) из Сараволе, Мариса Рајкова (25 година) из Винге.
- **Нотни записи су објављени у:** Bartók Béla (1970) „Musique paysanne serbe (No 1–21), bulgare (No 22–28) du Banat”, Budapest, 1935. In: Denijs Dille (ур.), *Documenta Bartokiana* Heft. 4, Budapest: B. Schott’s Schöne, 221–244.
- **Нотни записи су објављени у:** Bartók Béla (1970) „Musique paysanne serbe et bulgare du Banat [à 2 et 1 v. et à 1 instr., violon, cornemuse, tamburaj]” (fac-sim. de la notation de Bartók), Budapest, 1935.  
Мелодије игара из Моноштора у збирци:<sup>2</sup>
  - *мало коло, велико коло* MF 2026ab, Михај Скитовић, ромски виолиниста (мел. записи 1 и 4)
  - *мало коло, велико коло* MF 2027, 2028, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. записи 2 и 3)
  - *Српкиња* MF 229b, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. запис 5)
  - *сељанчица* MF 2030a, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. запис 6)
  - *заплет* MF 2031a, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. запис 7)
  - *Ој девојко рококо* MF 2031b, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. записи 7 и 8)
  - *Љурђевка* MF 2030b, Милан Марковић, српски тамбураш (мел. запис 9)Мелодије игара из Сараволе у збирци:
  - *мало коло* MF 2058a,
  - *велико коло* MF 2058b,

<sup>1</sup> Идентификацију мелодија помажу Бартокове напомене у загради поред назива игара (*danse, danse cornemuse*).

<sup>2</sup> Идентификацију мелодија помажу Бартокове напомене у загради поред назива игара (*danse, danse cornemuse*).



- *банатско коло* MF 2060b,
- *српски мађарик* MF 2061a
- Извођач: гајдаш, мушкарац [кога Барток не именује, *прим. ур.*]

Како је Барток оценио резултате свог сакупљачког рада из 1912. године у Торонталској жупанији и у другим крајевима јужне Угарске сазнајемо, на пример, из његовог писма упућеног професору музике у Белењешу с краја 1912. године:

„На Ваше срдечно писмо сам већ одавно хтео одговорити и написати колико сам интересантних ствари пронашао у Торонталу. Сада опет управо у вези са тим потреба за молбом (опет молба) савладава моју лењост према писању писама...” (Demény 1971: 25–27)

Овде Барток извештава о својим открићима – о изобиљу румунских балада, о музичком инструменту који он назива „пра-обоом”, о обичају призивања кише,<sup>3</sup> о турки / цурки, о музичком материјалу погребних обичаја и о репертоару игара на недељним игранкама. Истовремено моли Јоана Бушицу (Јоан Буџиџа), да покуша да пронађе у Бихорској жупанији аналогне појаве међу Румунима. Веома га је занимао међусобни утицај јужнословенске и румунске народне музике, о чему сазнајемо из његовог писма упућеног Винку Жганецу, 27. октобра 1934. године:

„Веома ме занима та грађа [садржај збирки јужнословенских мелодија, објављених у Југославији; Л. Ф.], не из мађарског аспекта, јер, као што показује Кухачева и Кубина велика збирка (босанска и херцеговачка, издата у Сарајеву), додирне тачке – изузев Међимурја – једва да постоје. Међутим волео бих што темељније упоредити румунску музику са њом, јер – углавном у музици банатских Румуна – слутим да постоји јак јужнословенски утицај; штавише, и за бихорску румунску музику верујем да је настала укрштањем пентатонских и јужнословенских мелодија” (Demény 1971: 76).

Барток је своју банатску збирку сматрао вредном пажње, што уверљиво потврђује и чињеница да је 1935. године већину сакупљене аудио грађе записао нотама, минуциозно бележећи и најситније детаље. Данас можемо само жалити што га је ситуација настала светским ратом између 1914–1918. године и мировним споразумом склопљеним у Трианону,<sup>4</sup> спречила у томе да продуби истраживања међу Србима на пољу народне музике и игре, као што је то учинио међу Румунима у Бихору. По нашем сазнању, Барток не помиње овај свој сакупљачки рад ни у тадашњим ни у каснијим написима, нити у широко по-

<sup>3</sup> Реч је о обредима додола (*прим. ур.*).

<sup>4</sup> Аутор мисли на промењене државне границе, чиме је ова територија припала Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (*прим. ур.*).

стављеној компаративној студији под насловом „Наша народна музика и музика суседних народа”, као ни другде.

## Откриће Бартокове збирке и њен значај у истраживању народне музике и народних игара у Мађарској

Истраживачи народне музике и народних игара Срба у Мађарској сазнали су за Бартоков сакупљачки рад посредством делатности Тихомира Вујичића и током рада на објављивању сабраних дела Бартока (Vujičić 1978; Bartók 1970). Међутим, до практичне примене поука које нуди збирка Бартокових записа српске народне музике у Банату дошло је тек касније, осамдесетих година, у оквиру сакупљачког и истраживачког програма „Играчке традиције код Срба у Поморишју”. О томе видети студију Фелфелдија публиковану 1984. и његову монографију објављену на српском језику (Felföldi 1984; Фелфелди 2003). Бартокова збирка у целости (ноте са звучним материјалом) постала је позната широј јавности тек 2004. године помоћу савременог носача података CD+Extra<sup>5</sup> у издању Удружења Вујичић, који је уредио Габор Ередич (Eredics 2004).

Значај Бартокових записа српске музике из 1912. године за фолклористику народних игара може се резимирати на следећи начин:

- Снимање појединих комада из репертоара игара и музике за игру помоћу раног модела фонографа – *мало коло, велико коло, сељанчица, Српкиња, заплет, Ој девојко рококо, ђурђевка* (Моноштор), *мало коло, велико коло, српски мађарик и банатско коло* (Саравола);

- Веома детаљни записи мелодија;

- Снимање инструменталне музике у пуном трајању, у дугим секвенцама – гајде (Саравола), тамбура и виолина (Моноштор);

- На тај начин је омогућено темељитије интерпретирање изворне грађе која се односила на промене народних игара Срба у Поморишју и шире, у Банату, током 20. века;

- Сабрана и квалитетно обрађена аутентична, изворна грађа доступна је за компаративна истраживања румунске и српске традиције.

Музичка грађа коју је сакупио Барток увелико је допринела да боље упознамо и одредимо општи карактер игара Срба у југоисточном делу Панонске низије (Поморишју). Према нашим садашњим сазнањима, општи карактер омиљених игара Срба са ових простора одређен је доминацијом мешовитог затвореног кола уз инструменталну пратњу, недостатком отворених кола, над-

<sup>5</sup> Детаљније о овом типу издања видети: [https://en.wikipedia.org/wiki/Enhanced\\_CD](https://en.wikipedia.org/wiki/Enhanced_CD).

игравањем мушкараца у месту, распрострањеношћу импровизованих игара у пару, апсолутним недостатком спорих женских кола уз певање, као и постепеним ишчезавањем обредних игара (Felföldi 1984: 185). По тим карактеристикама ова регија се издваја са својим специфичностима и чини посебно подручје у панонској области игара Срба, као што то потврђују резултати истраживања народних игара Срба (Ivančan, 1975: 117–118).

До настанка специфичних банатских карактеристика дошло је највероватније још у 18. веку када је почела да се формира ова етно-културна група<sup>6</sup>. У току наредна два столећа, играчке традиције које су донели са собом из првобитне постојбине<sup>7</sup> претрпеле су бројне утицаје (Mladenović 1973: 57, 70–72) Старом балканском слоју традиције поморишких односно банатских Срба припадају: *мало коло*, *велико коло* и обичајне игре (додоле, лазарице, итд.). Због утицаја суседних народа из панонског подручја, паровне игре разноликих назива и мушке соло игре са реквизитима преузете су највероватније још у 18. веку. Релативно се давно распространио и *контраданс* западноевропског порекла и грађанске, односно салонске игре. Овај слој традиције је заступљен игром са јастуком и валцером.

Игре различитог порекла и постанка на српским игранкама у Поморишју су у време прекретници столећа повезане у специфичан низ оваквог редоследа: *мало коло*, *велико коло*, *сељанчица*, *подвоје*, *валцер*.

После Првог светског рата, за време југословенске окупације,<sup>8</sup> дошло је у моду *Кукуњешће*, *Врањанка*, *Жикино коло*, итд, а затим и нове грађанске салонске игре. Након Другог светског рата појавом покрета тзв. плесачница (махом градских омладинских клубова у којима се уз живу народну музику играју народне игре међу којима су посебно биле популарне јужнословенске) чврсти поредак игара постепено је губио на снази. Данас редослед игара одређује жеља музичара и играча (Felföldi 1984).

---

<sup>6</sup> Под етно-културном групом мисли се на Србе у Банату (*прим. ур.*).

<sup>7</sup> Аутор панонске Србе посматра искључиво као досељенике у те крајеве и не узима у обзир претпоставке о континуитету њиховог боравка на овом простору од времена досељавања Словена; в. Ердџановић [(1925)] (сепарат).

<sup>8</sup> Реч је, заправо, о окупацији од стране српске војске (*прим. ур.*).

## ЛИТЕРАТУРА

- Alexics György [s.a.]: Temes vármegye népe. In: Borovszky Samu (szerk.): *Temes vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság, 129–150.  
[„Народ Тамишке жупаније”. In: *Жупанија Тамиш*]
- Bartók Béla (1934): „Népzeneünk és a szomszédnépek zenéje”. In: Molnár Antal (szerk.): *Népszerű Zenefüzetek, 3. sz.* Budapest: Somló Béla Könyvkiadó.  
[„Наша народна музика и музика суседних народа”]
- Bartók Béla (1970): *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat* [Budapest, 1935]. In: Dille, Denijs (szerk.): *Documenta Bartokiana, 4. Heft.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 221–244.
- Borovszky Samu (szerk.) [1912]: *Temes vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság.  
[*Жупанија Тамиш.*]
- Czarán Gyula (1901): Aradmegyei kolindálás és turka-táncoltatás. In: *Ethnographia* (Budapest), XII. évf. 5. sz. (1901. május), 221–225.  
[Коринђање и турке (цурке) у жупанији Арад.]
- Demény János (szerk.) (1971): *Bartók Béla levelei. Új dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó.  
[*Писма Беле Бартока. Нови документи.*]
- Dille, Denijs (szerk.) (1970): *Documenta Bartokiana, 4. Heft.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ердељановић, Јован [(1925)]: Трагови најстаријег словенског слоја у Банату. In: *Niedrlův sborník* (Praha), 275-308.
- Eredics Gábor (2004): *Bartók Béla szerb népzenei gyűjtése. Fonogramok a Bánáttól 1912 = Serb Folk Music Collected by Béla Bartók. Early Wax Cylinder Recordings from the Bánát Region 1912.* CD extra ТМ. Budapest: Vujicsics Egyesület.  
[*Записи српске народне музике Беле Бартока. Фонографски снимци из Баната. 1912*]
- Felföldi László (1984): „A Maros menti szerbek táncairól”. In: *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve* (Szeged), 1980–1981/1. 163–189.  
[*О народним играма Срба у Поморишју*]
- Фелфелди, Ласло (2003): *Плесне традиције Срба у Поморишју*. Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској.
- Gál Zsuzsa (1970): *Bartók Béla*. Budapest: Zeneműkiadó.  
[*Бела Барток*]
- Hadzsics Antal (1891): A délmagyarországi szerbek. In: [Stefánia özvegy trónörökösne főhercegnő] (védnökség): *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képekben. Magyarország II kötete*. Budapest: A Magyar Királyi Államnyomda kiadása, 619–656.  
[*Срби у Јужној-Угарској.*]
- Ivančan, Ivan (1964): Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji. In: *Narodna Umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* (Zagreb), 1: 17–37.
- Ivančan, Ivan (1975): Jugoszlávia néptáncai. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 113–123.  
[*Narodni plesovi u Jugoslaviji.*]
- Јанковић, Љубица С. – Јанковић, Даница С. (скупиле и описале) (1949): *Народне игре*. Књ. 5. Београд: Просвета.

- Kiss Mária (1977): *A magyarországi délszlávok folklór-kutatásának áttekintése*. Budapest: TIT.  
[Преглед истраживања фолклора Јужних Словена у Мађарској.]
- Kollárov Mózés István (1912): Arad város és Arad megye szerb népe. In: Somogyi Gyula (szerk.): *Arad vármegye és Arad szab. kir. város néprajzi leírása*. III. kötet első felének I. része. Ethnografiai rész: a magyar, német, román, szerb, tót és cigány népélet leírása. Arad: Monographia-Bizottság, 464–491.  
[Српски народ града Арада и Арадске жупаније. In: *Етнографски опис Арадске жупаније и слободног краљевског града Арада*]
- Kricskovics Antal [é.n.]: *Južnoslovenske Narodne Igre = Magyarországi délszláv táncok*. Budapest: [Múzeumok Rotaüzeme].
- Martin György (1979): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest: Akadémiai Kiadó.  
[Мађарски игре у круг и сродне игре у Европи]
- Младеновић, Оливера (1973): *Коло у јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт.
- Ifj. Palugyay Imre (1855): *Békés-Csanád, Csongrád és Hont vármegyék leírása*. Pest: Heckenast Gusztáv sajátja.  
[Опис жупанија Бекеш-Чанад, Чонград и Хонт.]
- Somogyi Gyula (szerk.) (1912): *Arad vármegye és Arad szab. kir. város néprajzi leírása*. III. kötet első felének I. része. Ethnografiai rész: a magyar, német, román, szerb, tót és cigány népélet leírása. Arad: Monographia-Bizottság.  
[Етнографски опис жупаније Арад и слободног краљевског града Арада.]
- [Streitmann Antal] [1911]: Torontál vármegye népe. In: Borovszky Samu (szerk.): *Torontál vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság, 141–168.  
[Народ жупаније Торонтал.]
- Szóllósy András (1966): *Barátok Béla összes írásai, I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.  
[Целокупна писана дела Беле Бартока, I. том]
- Újváry Zoltán (1963): Une costume de Slaves du Sud: la dodola. In: *Slavica : Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludvico Kossuth nominatae* (Debrecen), III. [tomus]. Congressui V. Internationali Litterarum Slavisticarum Dicata, 131–140.
- Újváry Zoltán (1969): *Az agrárkultusz kutatása a magyar és az európai folklórban*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.  
[Истраживање аграрних култова у мађарском и европском фолклору.]
- Újváry Zoltán (1973): Turkajárás az erdélyi és a magyarországi románok körében. In: *Népi kultúra – Népi társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoportjának Évkönyve, VII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 391–413.  
[Турке (цурке) међу Румунима у Трансилванији и Угарској.]
- Vakarcz Kálmán (1913): Dodolajárás a délmagyarországi szerbeknél. In: *A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője* (Budapest), XIV. évf. 3-4. füz., 303–307.  
[Додоле код Срба у Јужној-Угарској.]
- Vujičić, Tihomir (1978): *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj = A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.



Карта угарских (мађарских) историјских жупанија са означеним родним местом Беле Бартока и насељима у којима је направио **фонозаписе** српске традиционалне музике 1912. године. Данас се ова насеља налазе у румунском делу Поморишја, близу румунско-српско-мађарске тромеђе: (са запада на исток) Велики Семиклуш, Саравола, Моноштор и Винга





**Банатско српско коло**, рад Уроша Предића. Илустрација приложена уз студију Антонија Хаџића „Срби у Јужној Угарској“ објављене 1891. на мађарском језику у серији **Аустроугарска монархија у слици речи**



Српски момци из Црепаје (Торонталска жупанија), 1895. Фотографија: Јанош Јанко (из Збирке фотографија Етнографског музеја у Будимпешти)



Бела Барток 1910, на разгледници Предузећа за издавање музичких дела и организовање концерата Рожавелђи и друг (Бартоков архив)

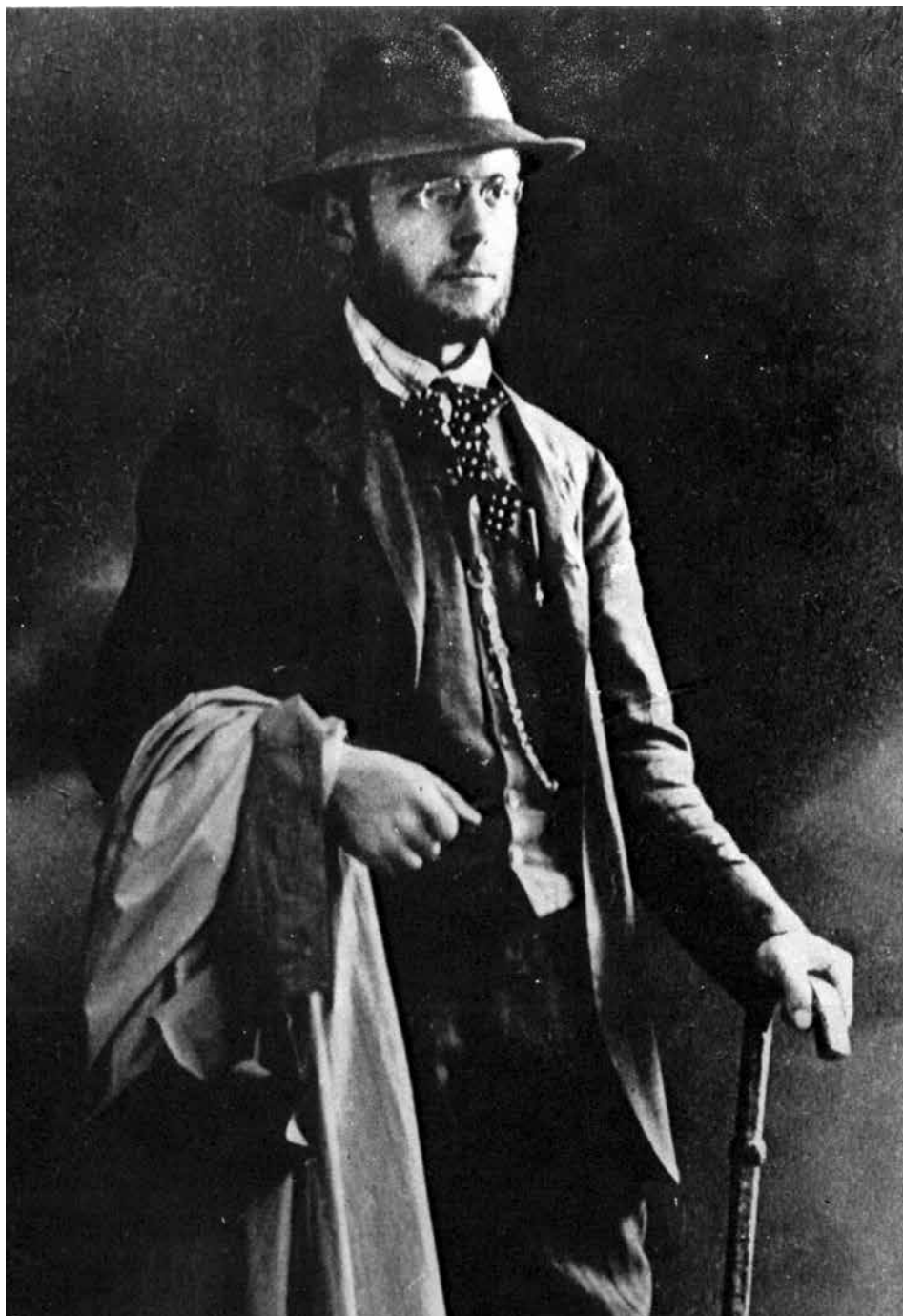




Поглед на Моноштор (стара разгледница, поч. 20. века)



Велики Семиклуш на старој разгледници са зградом Ратарске школе у којој је Бартоков отац био директор (поч. 20. века)



Бела Барток приликом снимања народних мелодија у Трансилванији, 1907. Фотографија: Иштван Ковач (Бартоков архив)

## Бела Барток и гајде

Последњих година XIX века етнографска и етномузиколошка истраживања су добила нови правац, пошто је проналазак фонографа омогућио да се направе трајни звучни записи.<sup>1</sup> Прва збирка фонографских записа у Европи, драгоцен и незаменљива како са научног, тако и са аспекта историје технолошког развоја, основана је у Етнографском архиву Мађарског народног музеја. У том контексту, посебно место међу првим фонографским записима заузимају снимци свирања на гајдама које је начинио Бела Барток (Bartók Béla).

Бројни историјски извори сведоче о значају гајдашке музике на простору Панонског басена.<sup>2</sup> На њега је указивао и Барток, уочивши у ггајашкој свирци технику импровизације коју је сматрао једном од најважнијих тема за етномузиколошка истраживања. Био је спреман да и више пута превали напоран пут због гајдаша који су били на добром гласу, да би њихову свирку забележио помоћу фонографа. Овај крхки младић пошао је на терен носећи опрему тешку 25–30 kg. О почецима сакупљачког рада обавештава своју мајку у писму датираном са 29. мајем 1906. године у летњиковцу у Ракошкестуру (Rákoskeresztúr): „У жупанији Бекеш, 20. јула, појавићу се са опремом од које ће ти добри људи пасти у несвест од чуда. Прво ћу да одем у Ђулу, где се 20. одржава вашар.” (Demény 1976: 108) У једном од наредних писама о овом оствареном путовању писао је овако:

„Првог дана – тог знаменитог петка, уопште није успело ништа – само сам се нагутао прашине. Јер прашине је било добрано, а највише врућине, а ни Галгоција (Galgóczy) није било нигде. Телефонска веза са Бенедком је била у прекиду – управо онда, када сам ја хтео да зовем, а ни гајдаш Вагаши (Vágássy) није дошао на вашар. Главни градски хотел је био препун, нешто

---

<sup>1</sup> За сумирање историјата сакупљања народне музике помоћу фонографских ваљака видети: Gronow, Pekka, Saunio, Про. *An International History of the Recording Industry*. Translated from the Finnish by Christopher Moseley. London, New York: Cassell, 1998; Chanan, Michael. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York: Verso, 2000; Holmes, T. (ed.) *The Routledge guide to music technology*, New York: Taylor & Francis Group 2006. Мађарска литература о овој теми: Pávai 2000, 828–840. О сакупљањима у раној фази видети: Tari 1982, 573–585; Bartha 1934; Bartha 1937-.

<sup>2</sup> Као један од значајних новијих радова на ову тему, видети Lommel 2008.

мало касније пронашао сам и једини, преостали хотел у граду. Само је још једна соба била на располагању, а због вашара је коштала душло више. Ходником су трчкарале жене сумњивог морала: стигао сам у хотел који је био на лошем гласу и где су се удружила два заната због уносне зараде. [...] У суботу сам срећно допутовао у Бенедек. Тај пробисвет Вагаши, због кога сам се нагутао прашине на вашару у Ђули, није дошао ни другог дана.” (Ifj. Bartók 1961: 6; Demény 1976: 109)

Година 1910. заслужује посебну пажњу јер су тада начињени звучни записи приликом „такмичења гајдаша” у Ипољшагу (Ipolyság, словачки назив Šahy, данашња јужна Словачка), а ово такмичење се везује за истраживаче Иштвана Ђерфија (Györffy István) и Белу Бартока. Реч је о првом планском истраживању у тадашњој Мађарској, у оквиру којег су се истовремено одвијали сакупљање предмета и снимање звука. Иштван Ђерфи, кустос Етнографске збирке Народног музеја, добио је понуду да у оквиру велике Привредне изложбе жупаније Хонт уреди етнографску поставку. Привредно удружење жупаније Хонт дало је за прикупљање предмета 1000 круна, уз услов да предмете након изложбе откупи Народни музеј. Ђерфи је од свињара из Ипољкесија (Ipolykeszi), слов. Kosiňu nad Ipl'om) откупио сву његову одећу, заједно са опремом, алатима и гајдама (Инв.бр: 89601-89613), да би у недељу, 13. новембра исте године, у организацији жупанијског архивисте Алајоша Соколија (Szokoly Alajos), стигао заједно са Белом Бартоком у град. (Györffy 1910a; Györffy 1910b; Györffy 1910c; Györffy 1910d)

„Такмичење је имало за циљ да се отпеване и на горе наведеним инструментима одсвиране мелодије забележе на фонограмске цилиндри. Пастире није било лако придобити за тако нешто, штавише, ни окупити их није било лако; заслуга за то припада свакако једном ентузијасту, поклоннику уметности, који је успео у томе да пастире окупи, расписавши награду за најбоље, поуздајући се – потпуно исправно – у њихову жељу за самоистицањем, тако својствену мађарском човеку, јер заиста није мала ствар међу пастирима бити у жупанији проглашен за најбољег гајдаша или свирача у пастирски рог. Такмичари су се сакупили у дворшту жупанијске куће, где су их прво фотографисали у парадном оделу за Народни музеј, а потом су се упутили на пијачни трг, где се одржало такмичење. Прво су један за другим наступали свирачи у пастирски рог и изводили су веома интересантне архаичне мелодије. Најлепше је у рог свирао свињар из Хонта, Михаљ Шеметке (Semetke Mihály) који је освојио прво место и добио награду од 10 круна. Као добри свирачи на пастирском рогу, награде су још освојили свињари из Ипољпастоа (Ipolyrásztó, слов. Pastovce), Баратија (Baráti, данас Bernesebaráti) и млади свињар из Палашта (Palást, слов. Plášťovce). Пастире

из Ипољшага нису имали храбрости да се придруже такмичарима и да се са њима надмећу.

Потом су своје умеће представили и гајдаши. Прву награду за свирање на гајдама је добио Михаљ Чувара (Csuvara Mihály), свињар из Ипољпастоа, а награде су још освојили пастири из Кеменцеа (Kemenca), Бернецеа (Bernese, данас Bernesebaráti), Мереа (Mere, слов. Merovce) и Егега (Egeg, слов. Hokovce). По завршетку такмичења кренули су у жупанијску кућу, где је Бела Барток фонографом снимиио мелодије изведене на пастирском рогу, као и песме, у певаном облику и одсвиране на гајдама. Овај посао је трајао до увече.

За то су време остали свињари – из предострожности да остану у трезном стању – били послати у двориште, где су се старији уз звуке гајди надигравали у свињарским и пастирским плесовима на опште одушевљење присутне младежи и публике. После уручења награда, неки су прешли у Хопфингерову гостионицу, где су се придружили игранци и наставили са забавом; остали су се разишли по граду, али су се у неким деловима града гајде чуле још и после поноћи.” (Györfly 1910: 4)<sup>3</sup>

Убрзо потом, Бела Барток је у научно заснованој студији са приложеним нотним записима први у Мађарској објавио у штампаној форми резултате својих истраживања на ову тему (Bartók 1912: 110–114). Посебно је скренуо пажњу на једну особеност гајдашког извођења – на орнаментисање, тј. „на употребу мало живљих детаља у интерлудијуму и у завршном делу” што су у Нађмеђеру (Nagygyeuer, слов. Vel'ký Meder у области Csallóköz, слов. Žitny Ostrov, такође на југу Словачке) називали (у слободнијем преводу) *ситном свирком*<sup>4</sup>, а примењивали су их и гајдаши са других простора тадашње Угарске. У резултатима тих и каснијих сакупљачких радова данас имамо прилику да уживамо слушајући снимљену грађу – гајдашку свирку на компакт дисковима. Реч је о музичкој грађи снимљеним од десеторице свирача у пастирски рог и петорице гајдаша са сусрета у Ипољшагу као и о грађи у различитим збиркама, прикупљеној током ранијих и каснијих те-

---

<sup>3</sup> Дугујем захвалност Жожефу Хали (Hála József), који ми је скренуо пажњу на публиковане извештаје о „Концертном такмичењу свињара“, како је у штампи оног времена назван тај догађај.

<sup>4</sup> Мађарски израз аргја (српски: ситниш, ситно, уситно) Барток је чуо у Нађмеђеру и преузео га, па се он до данас у мађарском језику усталио као назив за уобичајени гајдашки интерлудијум који подједнако употребљавају и српски, словачки и хрватски гајдаши.

ренских истраживања.<sup>5</sup> Збирка из Ипољшага поред музичке грађе садржи и предмете.

*Сакупљачи гајдашких мелодија снимљених на фонографским цилиндрима 1906–1940.*<sup>6</sup>

сакупљач	период	број мелодија	мађарске	румунске	Српске	хрватске
Бела Барток (Bartók Béla)	1906 (1910)–1914	175	43	126	6	
Золтан Кодалъ (Kodály Zoltán)	1906–1914	20	20			
Ласло Лажта (Lajtha László)	1913–1935	21	21			
Јанош Манга (Manga János)	1935–1938	72	72			
Оскар Динчер (Dincsér Oszkár)	крај тридесетих година 20. века	27	13			14
Вилмош Семајер (Seemayer Vilmos)	крај тридесетих година 20. века	4	4			
Петер Бала (Balla Péter)	крај тридесетих година 20. века	4	4			

На воштаним цилиндрима забележено је 296 гајдашких мелодија, што се сматра јединственим на свету узимајући у обзир својства инструмента и могућности сакупљања. Безброј спољашњих физичких утицаја на инструмент, зависност висине тона од временских прилика, стање коже од које је начињена мешина, физичко и психичко стање самог гајдаша, пискови који би могли да откажу било када, као и пукотине на дрвеним деловима – све је то могло у свако доба да се одрази на квалитет снимљене мелодије.

На снимцима се добро чује да је – изузев неколико интерпретатора – на воштаним цилиндрима забележена музика од изузетно надарених музичара.

<sup>5</sup> Видети, на пример: Aki dudás akar lenni... [Ко гајдашем жели бити, у пакао мора ићи], CD, Избор и ур: Pálóczy Krisztina és Szabó Zoltán, Néprajzi Múzeum [Етнографски музеј], Будимпешта, 2004. Реч је о избору дигитализованих снимака из фонда Музеја који је објављен у комерцијалне сврхе; у Музеју су дигитализовани сви снимци гајдашке музике – од најстаријих, из Ипољшага, до најновијих (прим. ур.).

<sup>6</sup> Код повезивања мелодија са одређеним етницитима узели смо у обзир став самих сакупљача, формиран на основу извора на које се позивају.

Бела Барток је најзначајнији мађарски сакупљач гајдашких мелодија, и у квантитативном и у квалитативном смислу (реч је о мелодијама које се истичу и својом лепотом). Посебну вредност имају снимци мађарских мелодија из Нађмеђера и Ипољшага, као и снимци румунских мелодија из жупаније Бихор и Хуњад. Пажњу заслужује (на Бартоковим снимцима из 1912. и у записима, на жалост, неименовани) српски гајдаш из Торонталске жупаније,<sup>7</sup> који је – у упуређењу са српским и хрватским гајдашима млађих генерација и са њиховим репертоаром и умећем свирања – био непревазиђен, изузетно надарен свирач. (Ередич 2001) Међу мелодијама снимљеним у његовом извођењу, поред традиционалних сватовских песама и музике за игру, могу се пронаћи и оне које су неколико година раније штампане и које потичу од познатих аутора,<sup>8</sup> наравно – у извођењу које је стилски прилагођено „народном укусу”. Бартокове везе са музичарима нису прекидане ни после снимања, што доказује и податак да је он и након две године од сусрета у Ипољшагу са сигурношћу знао где се налази победник пастирског свирачког такмичења. Засигурно је познато да је одржавао контакте са ранијим организаторима сакупљачког рада, о чему, на пример, сведочи писмо упућено крајем 1912. године Шандору Шољмошију, тадашњем председнику Етнографског друштва:

*„Веома цењени господине Шољмоши,*

*Радије бих био за то да одаберемо један дан у фебруару. Која је сала боља, то не знам. Једном приликом је неко негодовао због акустике – али не знам на коју се то дворану односило. У међувремену сам се заузео како бисмо могли придобити ‘учеснике’.*

*Господин др Берфи је рекао да би било најбоље, да се Друштво обрати Алајошу Соколију, архивисти жупаније Хонт, преко којег бисмо могли доћи до гајдаша и свирача у пастирски рог Чуваре, који тренутно служи на Ши-мековом салашу. (Салаш се налази негде између насеља Залабе и Кишђармата.<sup>9</sup> Најбоље би било да се ангажује неки жандар или неки други званичник, коме би наложили да Чувари купи карту и да га допрати на воз, иначе би свирачев долазак био потпуно неизвестан. Исти тај човек би јамчио Чувари, да ћемо му ми овде уистину исплатити обећани хонорар. На сличан*

<sup>7</sup> О идентитету овог свирача видети више у раду Стевана Бугарског објављеном у овом зборнику.

<sup>8</sup> О овим мелодијама видети више у раду Габора Ередича у овом зборнику.

<sup>9</sup> Оригинални називи насеља: Zalaba и Kisgyarmat (слов. Sikenička; прим. ур).

начин би требало довести из Сентеша свирца на инструменту њењере<sup>10</sup>. Можда би најбоље било, обратити се сентешком „музеју”, пошто се његовог имена не сећам; у сваком случају треба пронаћи најбољег. Није ли то пуно новаца? Или 50 форинти? Није ли то скупо за Друштво?

Напомињем да би музичари требало да стигну дан раније (ујутру), да бих могао на одговарајући начин да их припремим. Можда ће ми бити потребан и клавир, али то још није сигурно.

Уторком од 10–12 (изузев 10. децембра), и од 2–4, четвртком од 3–5 и у петак од 9–12 боравићу на Академији, када бих вам евентуално могао дати још потребних информација (понедељком нисам у граду).

С изузетним поштовањем, Ваши одани Бела Барток.” (Demény 1976: 195)

Представа чије је одржавање планирано и најављено у наведеном писму није, нажалост, одржана због недостатка материјалних средстава, тако да је овај план представљања мађарских народних инструмената пропао. (Ifj. Bartók 1982: 288)

Питања која је Барток поставио у наредним писмима потврђују да је био потпуно упознат са механизмом рада свирала са језичком као и са чињеницом да је најједноставнија варијанта ових инструмената, са писком од трске утиснутим у тршчану цев, распрострањена скоро свуда у свету (детаљно види: G. Szabó 2004). О томе сведочи писмо упућено Јаношу / Јоану Бушици (Búsiția János) у Белењеш (Belényes, рум. Beiuș) крајем 1912. године:

„На Ваше срдачно писмо сам већ одавно хтео да одговорим и напишем колико сам занимљивих ствари пронашао у Торонталу. [...] Испоставило се да је јужни крај Угарске посебно извориште балада. Већ ту и тамо се појављивала код младих по једна балада, док напослетку у Петровом Селу (чисто румунско место, премда има српски назив) један стари чувар ми је издиктирао одједном 7 дугачких балада, као да их је читао. Непрекидно сам записивао у трајању од 2 ½ сата, и једва сам издржао. А стари је непрестано диктирао. [...]

Затим: у истом селу сам открио један древни инструмент: дугачку свиралу од трске, са б рупица и засеченим језичком. Пра-обоа! У ствари, она даје тако пискави звук као писак гајди, али нема мешину. Дува се непосредно

---

<sup>10</sup> Термин *њењере* (nyenyere) је емски термин за инструмент којег мађарски стручњаци именују као *tekerőlant*, док је његов интернационални назив *органиструм* (енгл. *hurdy-gurdy*). Према доступним, мада од стране стручњака непровереним подацима, Срби у појединим насељима у Мађарској користе за њега називе *њењара*, *кобилина глава* и *слепачка виолина* (в. <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=351.0> ; прим. ур).



из уста. Данас га добро познаје само један једини старац. Инструмент се назива *sărabă*; али исто тако називају у том подручју и обичне гајде. Да ли познајете ту реч? Занимљиво – овај старац са *sărabă*-ом је истовремено и бајар [народни лекар, врач]<sup>11</sup> и у току церемоније исцељења свира одређену мелодију на овом инструменту (*pentru beteșug*). [...]” (Demény 1976: 196)

Наведени детаљ из писма сведочи о томе да су композитора занимала веровања, као и обредне радње везане за инструменте. Музичке детаље није истраживао изоловано, него према улогама које они имају у заједници. Посебно је узбудљив детаљ писма везан за румунског бајара, јер расветљава ранију функцију дувачких инструмената са језичком, која досеже све до старовековних митова. Значајно је и да је Барток овај инструмент видео као далеку претечу савремених инструмената.<sup>12</sup>

Гајде са двоцевном гајденицом из јужног дела Трансилваније једно су од најзначајнијих и најлепших Бартокових открића; начинио је бројне снимке свирања на овом инструменту. На истом подручју боравио је 1909, а враћао му се још пет пута током наредних година. (Ifj. Bartók 1982: 179)

Следеће писмо Шандору Шољмошију, упућено 14. фебруара 1914, сведочи о томе да се Етнографско друштво није одрекло намере да организује Бартокове концерте с предавањем и да са истраживаних подручја доведе певаче и музичаре који би илустровали поруку предавача.

*„Веома цењени господине Професоре.*

*Директор Семајер ме је обавестио о томе да се Етнографско друштво примило да доведе гајдаша и фрулаша (евентуално певача) из жупаније Хуњад и организује концерт са предавањем на којем би дотични музичари могли да изведу своје нумере.*

*Молим Вас да приредба не буде у великој (свечаној) сали музеја, већ да се одржи у једној мањој просторији (у малој сали Академије наука?); ово је важно због акустике. Даље: биће ми потребни клавира и црна табла са личним системом (ваљда ће се моћи позајмити из неке школе).*

---

<sup>11</sup> Извори за превод са мађарског на српски: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Београд: САНУ, Институт за српскохрватски језик, Књ. I, 1959: 248; Књ. III, 1965: 21.

<sup>12</sup> Традиционалне свирале са једним језичком могу се сматрати претечом кларинета, а инструменти са двоструким језичком претечом обое. Типична свирала од трске (мађарски: *nádsíp*) коју описује Барток има један језичак. Гајде у Панонском басену користе један језичак, док у Западној Европи налазимо и гајде које користе двоструки језичак.

*Наслов вечери могао би гласити:*

*Регионална народна музика (музички дијалекат) Румуна у жупанији Хуњад и представљање гајди, које су на том подручју још у употреби.*

*1. Демонстрирање начина израде фонографских и грамофонских снимака за Етнографско одељење.*

*2. На предавање ће доћи у најбољем случају 3 човека, у најгорем случају 1 (гајдаш). Њима припадају дневнице за 5 дана (дневно и по глави 3 К) и надокнада путних трошкова. За долазак, путни трошак (Будимпешта – Вајдахуњад, III класа, путнички воз)<sup>13</sup> треба да се пошаље унапред Петеру Римбашу [Rimbás Péter], окружном бележнику у Чербелу [Cserbel/Cerbál], з.п. Вајдахуњад. Друштво нека пошаље истом окружном бележнику и званично писмо у коме се тражи да људе које сам ја одредио упути датог дана, у недељу, 15-ог фебруара, да би у понедељак увече стигли у Пешту.*

*На железничкој станици ја ћу их дочекати; постараћу се за њихов смештај или, ако не будем могао, то ће урадити послуга Етнографског одељења. У том случају требало би да их неко од послуге, коме бих ја поверио те људе, сачека на станици. (То ћу иначе ја лично средити са директором Семајером).*

*За сад, још очекујем одговор од Римбаша о томе колико ће од тројице изабраних људи моћи да допутује у Пешту. Чим добијем одговор, јавићу телеграмом господину Професору (овако: 'Путни трошак за три особе у Чербел'). До тада свакако молим да ми свој одговор пошаљете у Ракошкестур, да знам да ли ће дворана, табла итд. бити припремљени. [...].'" (Demény 1976: 217)*

Приредба је одржана 18. марта 1914. године, под насловом *Музички дијалекат румунског народа у Хуњаду*. (Ifj. Bartók 1982: 289) У наведеном писму је вероватно погрешно наведен месец). Након више измена, у Будимпешту су из забаченог села Чербел стигли један гајдаш, један фрулаш и два певача, са једним пратиоцем. Ови људи су тада први пут били далеко од својих домова; до тада нису били ни у варошици, а камоли у главном граду. Барток је гостима обезбедио смештај и оброк у свом летњиковцу у Ракошкестуру; штавише, своје штићенике је одвео и у обилазак града. (Ifj. Bartók 1982: 289)

Резултати сакупљачког рада међу Румунима у јужној Трансилванији јединствени су из више аспеката. Познато је да се у народној музици Трансилваније гајдашка музика сматра веома ретком, пошто су тамошњи гудачки састави који немају премца у целој Европи и који се могу наћи у скоро

<sup>13</sup> Вајдахуњад (Vajdahunyad) – данас Hunedoara у Румунији (прим. ур).

сваком насељу, у XIX веку потисли гајдаше, што је довело до њиховог нестанка, поготово на подручјима где живе Мађари. Гајде су опстале једино код Румуна у јужној Трансилванији. Али, о којем типу инструмента је овде реч? Познато нам је да је источно од Карпата још и на почетку XX века коришћен искључиво инструмент *simpoi*, гајде са једноструком пребираљком.<sup>14</sup> У Молдавији су једино код Мађара-Чангова<sup>15</sup> из околине Бакоа (Bákó, рум. Васău) задржане гајде са двоцевном свиралом, без рупе гласнице, коју тамо називају *тиском*.<sup>16</sup> Међутим, сви доступни подаци са већ споменутог подручја жупаније Хуњад потврђују да су тамо музичари користили гајде са двоцевном гаједницом и са једном бордунском свиралом, као и са украсом у облику козје главе. У будимпештански Етнографски музеј, нажалост, није доспео ниједан примерак ових инструмената; о наведеном сведоче само аудио снимци и фотографије. Барток је на овом простору сакупио 126 мелодија од којих су све изведене на инструменту сличном гајдама које користе Палоци.<sup>17</sup> На фотографијама у Фототеци Етнографског музеја такође се виде овакви типови инструмената.<sup>18</sup> Између два светска рата то подручје је обишао Денис Геловеј (Denis Galloway) који је за Етнографски музеј Трансилваније у Клужу (мађ. Kolozsvár, рум. Cluj-Napoca) фотографисао и сакупљао предмете и који је начинио и снимке више гајдаша. Снимци израђени на основу његових стаклених плоча су толико оштри да се и на основу њих доказује горе наведена теза, наиме – на свакој слици се виде гајде са двоцевном пребираљком, рупицом гласницом и октавном рупицом, које музичари приликом свирања држе на исти начин као гајдаши код Палоца.<sup>19</sup>

Барток је 1912. године објавио део своје дводелне студије *Инструменти мађарског народа* који се односи на гајде. (Bartók 1912: 110–114) Будући да је већ у тој публикацији написао своја дотадашња искуства, поготово

<sup>14</sup> О „*simpoi*” детаљно види на пример: Alexandru 1956.

<sup>15</sup> Термин Мађари-Чангови односи се на данас готово порумуњену етничку групу мађарског порекла у области Молдавије у Румунији, иза Карпата (*прим. ур*).

<sup>16</sup> Реч *тисак* је одабрана као у овом контексту најадекватнији превод термина *síp*, који у мађарском језику означава пиштаљку или свиралу (*прим. ур*).

<sup>17</sup> Палоци (мађ. palócok) су специфична мађарска етничка група измешана са Словацима на северистоку данашње Мађарске и југу данашње Словачке. Њихов говор, ношња и етнографске одлике су најраније и најподробније описани од стране мађарских етнографа. Барток је са својим сарадницима горе описано надметање гајдаша организовао у њиховом кругу (*прим. ур*).

<sup>18</sup> Néprajzi Múzeum, Fotógyűjtemény [Етнографски музеј, Фототека], F 10962, 10963.

<sup>19</sup> Tötszegi 2008, 110, 115, 118, 123–128, 131, 157.; Tötszergi–Pávai 2010, 97, 100, 103, 107, 109, 118.

она из Ипољшага, поставља се питање зашто се и надаље занимао тим специфичним типом инструмента и музиком која се изводи на њему? Претпостављамо да је разлог био у томе што је наишао на једно питање важно за историју развоја инструмената: одакле подударност у типу инструмента који се користи код Палоца и код Румуна у Трансилванији? Извођачи су свирали узбудљиву и специфичну музику на тим инструментима, и то не само на забавама и не само код Румуна, него су одлазили поводом празника и у насеља где су живели Мађари (на пример, приликом честитања о Божићу).

Барток је био потпуно свестан вредности резултата својих истраживања у вези са гајдама, о чему сведочи његово писмо упућено Винку Жганецу у Сомбор, датирано са 23. децембром 1935. године:

*„Недавно сам начинио нотне записе неколико својих српских (и бугарских) фонографских снимака из 1912. године, односно, ревидирао сам старе, не потпуно тачне записе. Мислим да ће Вас занимати српски снимци, због тога ћу вам послати копију нотних записа. [...] По мом мишљењу, веома су вредни записи гајдашких мелодија: према мом сазнању, овако прецизне транскрипције гајдашке музике до сада још нису биле објављене.”* (Demény 1976: 516)

Обратимо пажњу на Бартокове композиције инспирисане гајдашком музиком, снимљеном на терену. Резултате такмичења свињара у Ипољшагу можемо чути у два става композиције *Петнаест сељачких<sup>20</sup> песама* (1914–1918)<sup>21</sup>, као и у делу *Мађарске сељачке песме за оркестар* (1933) које је настало на основу претходне композиције. (Lampert 2005: 119, 122, 170)

Друга географска област из које потиче гајдашка музика коришћена у Бартоковим делима јесте јужна Трансилванија. Композиција *Сонатина* (1915), бисер међу раним композицијама Бартока, настала је на основу мело-

---

<sup>20</sup> Мађарска реч *paraszdal* у буквалном преводу значи *сељачка/ратарска/проста песма*. Мађарски *paraszt* вероватно је јужнословенског порекла од речи „прост“. Међутим код Бартока има специфично значење. За њега је ово израз за *праву, изворну, аутентичну* (мађарску) народну музику која треба да се разликује од градске, квази народне музике коју често изводе Цигани по кафанама (нешто као новокомпоноване песме у народном стилу), којом су се типично развеселавали мађарска центрија (осиромашено ниже и средње племство) и градско становништво у Бартоково време и која је раније донекле инспирисала европске композиторе када су у своја дела уткали „мађарске“ мотиве (Јоханес Брамс и др.; прим. ред.).

<sup>21</sup> Néprajzi Múzeum, МН 1332b. és МН 1342. számú hengerek. [Етнографски музеј, Будимпешта, цилиндри под ознаком МН 1332 б. и МН 1342.]

дија из Марамуреша<sup>22</sup> сакупљених у Ферегу (рум. Fereg) и Цампу (рум. Cămp) 1913. године.

Посебно је интересантна композиција за две виолине под насловом *Четрдесет и четири дуа* (*Negyvennégy duó*, 1931–1932), где се више пута чује имитација гајди, као, на пример, у дуу под бројем 22, *Игра комарца* (*Megfogtam egy szúnyogot / Mosquito Dance*).<sup>23</sup> Ову мелодију је Барток забележио у Нађмеђеру, недељу дана пре чобанског такмичења у Ипољшагу. Имитацију свирке на гајдама проналазимо и у случају дуа бр. 26.<sup>24</sup>

Потребно је истаћи да је Бела Барток направио и значајну количину фонографских и механичких клавирских, као и концертних снимака, са циљем да документује своје свирање на клавиру и своје клавирске концерте. Његов циљ су били документовање сопственог свирања на клавиру и усавршавање умећа своје интерпретације. Поред ових, сачувани су и снимци његових извођења које су снимиле мађарске и иностране радио станице. Они су 1981. године објављени на два посебна албума, у издању највеће мађарске дискографске куће Хунгаротон. (Bartók 1981a; Bartók 1981b.) У вези са овим снимцима, скрећемо пажњу на композиције у којима приликом извођења на клавиру Барток непоновљиво имитира звук гајди. Комад број 138 *Микрокосмоса* (1926–1939)<sup>25</sup> и Пети став *Мале свите* под насловом *Гајдаш* (1936) такође представљају непоновљиву, уверљиву уметничку транспозицију гајдашке музике (Слика 68).

Барток се гајдама „бавио детаљно као нико пре њега у Мађарској (штавише, може се без претеривања рећи, као нико пре њега у Европи)”. (Tari 2007: 18) Његов однос према гајдама прецизно и сликовито описује Ласло Шомфай (Somfai László):

„Селјачке гајде у Бартоковом поетском свету припададе су привилегованом кругу базичних етномузиколошких открића које су му пружале инспи-

---

<sup>22</sup> Марамуреш (мађ. Máramaros, рум. Maramureş) је планинска погранична област између данашње Румуније и Украјине (*прим. ур.*).

<sup>23</sup> Дословни превод овог наслова, иначе наслова шалјиве мађарске народне песме гласи *Ухватио сам комарца* (*прим. ур.*).

<sup>24</sup> О овоме детаљно видети: Lampert 2005: 156, 158.

<sup>25</sup> Bartók 1981a. LPX 12330–A/2, односно Bartók 1981b. LPX 12335–A5. Поводом стогодишњице рођења две грамафонске плоче су објављене са снимцима Бартоковог свирања на клавиру. На једној плочи се налазе професионални радио-снимци, механички клавирски снимци и снимци плоча, а на другој плочи се налазе снимци пронађени у разним приватним збиркама. Детаље ових аудиалних издања видети у одељку за литературу: Somfai - Kocsis 1981a; Somfai - Kocsis 1981b; Somfai - Kocsis 1991; Somfai - Kocsis 1995.

рацију до краја живота.” (Somfai 1981a: 167; цитира: Tari 2007: 17) „Познајући његове радове о народној музици и о сељачким народним инструментима, тешко да можемо оспорити да су му од свих инструмената највећи доживљај пружале гајде, тај древни инструмент са којим се упознао у селима Панонског басена насељеног различитим етницитетима. (Somfai 2006)

Бела Барток и његови следбеници су тек наслућивали, а ми већ засигурно аргументовано знамо да у Панонском басену типови гајди (*duda, gajde, dude, dudu*) чине једну самосталну породицу унутар велике европске породице инструмената са језичком, јер су овакви инструменти (у гајденици се налазе 2–4 писка, и један писак који даје басов тон) традиционално заступљени само овде на целој Земљиној кугли. (Baines 1973) Дугујемо захвалност Бели Бартоку, композитору светског гласа, за покретање првих организованих сакупљачких теренских радова, као и генерацијама истраживача који су следили његов траг.

## ЛИТЕРАТУРА

- Agócs Gergely (szerk.) (2001): *A duda, a furulya és a kanásztüzlök. A magyar hangszeres zene folklórja*. Budapest: Planétás.  
[Гајде, фриула и свињарски рог. Фолклор мађарске инструменталне музике.]
- Alexandru, Tiberiu (1956): *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.  
[Румунски народни инструменти.]
- Baines, Anthony (1973): *Bagpipes*. Oxford: University Press ; Pitt Rivers Museum.
- Bartha Dénes (1934): *A jánoshidai avarkori kettőssíp*. Budapest: Országos Magyar Történeti Múzeum.  
[Двоцевна свираљка из аварског периода у месту Јаношихида.]
- Bartha Dénes (1937): *A magyar népzenei felvételek programja*. Budapest: Országos Magyar Történeti Múzeum.  
[Програм снимања мађарске народне музике.]
- Bartók Béla (1911–1912): A hangszeres zene folklóreja Magyarországon. In: *Zeneközlöny* (Budapest), IX. 5. (1911. január) 141–148., IX. 7. (1911. február) 207–213., IX. 10. (1911. március) 309–312., X. 19. (1912. április) 601–604.  
[Фолклор инструменталне музике у Мађарској.]
- Bartók Béla (1912): A magyar nép hangszerei. II. A duda. In: *Ethnographia* (Budapest), XXIII. évf. 2. füz. 110–114.  
[Музички инструменти мађарског народа. II Гајде.]
- Bartók Béla – Kodály Zoltán (közlik) (1906): *Magyar népdalok. Énekhangra zongorakísérettel*. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadóhivatala.  
[Мађарске народне песме. За глас и за клавирску пратњу.]

- Bartók Béla – Lampert Vera (közr.) (1999a): *Írások a népzénéről és a népzene kutatásáról I.* Budapest: AduPrint.  
[*Наниси о народној музици и о етномузикологији, I.*]
- Bartók Béla (1999b): A hangszeres zene folklórja Magyarországon. In: Bartók Béla – Lampert Vera (közr.): *Írások a népzénéről és a népzene kutatásáról I.* Budapest: AduPrint, 46–64.  
[Фолклор инструменталне музике у Мађарској. In: *Наниси о народној музици и о етномузикологији, I.*]
- Bartók Béla (1999c): A magyar nép hangszerei. In: Bartók Béla – Lampert Vera (közr.): *Írások a népzénéről és a népzene kutatásáról I.* Budapest: AduPrint, 65–75.  
[Музички инструменти мађарског народа. In: *Наниси о народној музици и о етномузикологији, I.*]
- Ifj. Bartók Béla (1961): *Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai.* Gyula: Békés Megyei Nyomda.  
[Контакти Беле Бартока у жупанији Бекеш]
- Ifj. Bartók Béla (1981): *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó.  
[Хроника живота мога оца]
- Berlász Melinda (1984): *Lajtha László.* Budapest: Akadémiai Kiadó.  
[Ласло Лажта.]
- Bónis Ferenc (1980): *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban. Centenárium kiadás.* 2. átdolg. kiad. Budapest: Zeneműkiadó.  
[Живот Беле Бартока у сликама и документима.]
- Chan, Michael (2000): *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music.* London ; New York: Verso.
- Demény János (összegy. és sajtó alá rend.) (1948): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották.* Budapest: Független Nyomda.  
[Бела Барток. Писма, фотографије, рукописи, ноте.]
- Demény János (1955): Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Találkozás a népzénnel (1906–1914). In: Bartha Dénes – Szabolcsi Bence (szerk.): *Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 286–459.  
[Године уметничког сазревања Беле Бартока. Сустрет са народном музиком (1906–1914). In: *У спомен Франца Листа и Беле Бартока.*]
- Demény János (szerk.) (1976): *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó.  
[Писма Беле Бартока]
- Ередич, Габор (2001): Сакупљачки рад Беле Бартока 1912. године међу банатским Србима. In: Рус, Борислав (уред.): *Етнографија Срба у Мађарској = Magyarországi szerbek néprajza* (Будимпешта), 3, 9–15.
- Fejős Zoltán (főszerk.) (2000): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei.* Budapest: Néprajzi Múzeum.  
[Збирке Етнографског музеја.]
- Gronow, Pekka – Saunio, Ilpo – Moseley, Christopher (eng. transl.) (1998): *An International History of the Recording Industry.* London ; New York: Cassell.
- Gunda Béla (szerk.) (1943): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.* Budapest: Magyar Néprajzi Társaság  
[Спомен књига у част 60. рођендана Золтана Кодаља.]
- Györfy István (1910a): Néprajzi kiállítás. In: *Honti Lapok* (Ipóltság), XVI. évf. 1910. október 1. [40. sz.] 3.  
[Етнографска изложба]

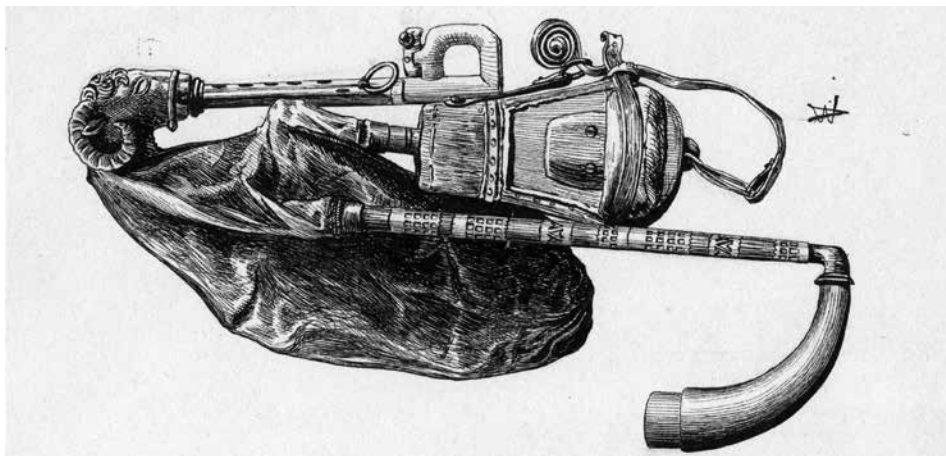
- Győrffy István (1910b): Kanász hangverseny. In: *Honti Lapok* (Ipolyság), XVI. évf. 1910. november 19. [47. sz.] 4.  
[Концерт свињара.]
- Győrffy István (1910c): Kanász hangverseny Ipolyságon. In: *Vasárnapi Újság* (Budapest), 57. évf. 50. sz. 1911. december 11. 1035.  
[Концерт свињара у месту Ипољшаг.]
- Győrffy István (1910d): *Elszámolási jegyzék azon tárgyakról, melyeket Dr. Győrffy István m. n. múz. gyakornok Hont vármegyében a hontmegyei gazdasági egyesület költségén gyűjtött.* Kézirat. In: Néprajzi Múzeum, Irattár, NMI 73/1910. Kelt: Ipolyság, 1910. október 2.  
[Обрачунски списак предмета, које је музејски приправник, Др Иштван Ђерфи сакупио на територији жупаније Хонт о трошку жупанијског привредног удружења. Рукопис.]
- Halász Péter (szerk.) (1991): *A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Tanulmányok Andrásfalvy Bertalan tiszteletére.* Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.  
[Традиционална култура подунавских народа. Студије у част Берталана Андрашфалвија.]
- Herman Ottó (1895): *Pásztorélet. Vegyes néprajzi gyűjtés.* Kézirat. Ethnológiai Adattár, EA 182. [Budapest]: Néprajzi Múzeum.  
[Пастирски живот. Мешовита етнографска грађа. Рукопис.]
- Herman Ottó (1899): *A magyar ősfoglalkozások köréből.* Ethnológiai Adattár, EA 4316. [Budapest]: Néprajzi Múzeum.  
[Древна мађарска занимања.]
- Herman Ottó – Kósa László (vál., szerk., bev., jegyz.) (1980): *Halászélet, pásztorkodás. Válogatott néprajzi tanulmányok.* Budapest: Gondolat.  
[Рибарски живот, пастирска делатност. Изабране етнографске студије.]
- Holmes, T. (ed.) (2006): *The Routledge guide to music technology.* New York: Taylor & Francis Group.
- Juhász Katalin – G. Szabó Zoltán (2010): Redicowery of the bagpipe in Hungary. In: Hoppál, Mihály (ed.): *Sustainable Heritage. Symposium on European Intangible Cultural Heritage, Budapest, April 23–24, 2010.* Budapest: European Folklore Institute, 201–226.
- Lampert Vera (2005): *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok.* Második, jav. és bőv. kiad. Budapest: Hagyományok Háza [etc.].  
[Народна музика у делима Бартока. Списак извора обрађених мелодија. Мађарске, словачке, румунске, русинске, српске и арапске народне песме и игре.]
- Lommel, Arle (2008): The Hungarian Duda and the Contra-Chanter Bagpipes in the Carpathian Basin. In: *Galpin Society Journal* (Oxford), Vol. 61: 305–321.
- Madarassy László (1930): *Úton, útfélen, vegyes feljegyzések.* Kézirat. Ethnológiai Adattár, EA 1951. [Budapest]: Néprajzi Múzeum  
[Путешествије, разне белешке. Рукопис.]
- Madarassy László (1934): A palóc duda. In: *A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának Értesítője* (Budapest), XXVI. évf. 3-4 füz. 81–88.  
[Гајда код Палоца.]



- Manga János (1937): Dudák, sípok, furulyák gramofonlemezen s egyéb gyűjtemények. Népi hangszereink a Jókai Egyesület múzeumában. In: *Komáromi Lapok* [Komarno], 58. évf. 1937. május 15, 5.  
[Гайде, свираљке, фруле на грамофонским плочама и друге збирке.]
- Manga János (1939): Népi hangszerek a Felföldön. In: *Ethnographia* (Budapest), L. évf. 1-2. sz. 135–153.  
[Народни инструменти на планинском северу Угарске]
- Manga János (1950): *Nógrádi dudások*. Budapest: Franklin Nyomda.  
[Гайдаши у жупанији Ноград.]
- Manga János (1965): Hungarian bagpipers. In: *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest), Tomus XIV., 1–97.
- Manga János (1968): A magyar dudák – magyar dudások a XIX–XX. században. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Népi kultúra – népi társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportjának Évkönyve*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 127–186.  
[Мађарске гайде – мађарски гайдаши у XIX–XX веку.]
- Paksa Katalin (1969): A szegedi dudahagyomány. In: *Néprajzi Közlemények* (Budapest), XIV. évf. 3-4. sz. 125–140.  
[Сегединско гайдашко наслеђе.]
- Pálóczy Krisztina – G. Szabó Zoltán (szerk.) (2004): „Aki dudás akar lenni...”. *Archív felvételek a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményéből*. CD-lemez. Budapest.  
[„Ко жели гайдаш бити...” Архивски снимци из Збирке народне музике Етнографског музеја.]
- Pávai István (2000): Népzenei gyűjtemény. In: Fejős Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Budapest: Néprajzi Múzeum, 813–852.  
[Збирка народне музике. In: Збирке Етнографског музеја.]
- Pávai István (szerk.) (2008a): *Bartók Béla, a népzenekutató. Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza.  
[Бела Барток, етномузиколог. Слике и документи једне изложбе.]
- Pávai István (2008b): *A népzenekutató Kodály Zoltán. Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza.  
[Золтан Кодаљ, етномузиколог. Слике и документи једне изложбе.]
- Rajeczky Benjamin (1972): A magyar népzenei hanglemezek. In: *Ethnographia* (Budapest), LXXXIII. évf. 2-3. sz. 370–373.  
[Грамафонске плоче са мађарском народном музиком.]
- Širola, Božidar (1937): *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Širola, Božidar (1943): Horvát népi hangszerek. In: Gunda Béla (szerk.) (1943): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 114–127.  
[Хрватски народни музички инструменти. In: Спомен књига у част 60. рођенда на Золтана Кодаља.]
- Somfai László (1981): *18 Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó.  
[Осамнаест студија о Бартоку.]

- Somfai László (1981): Bartók Béla zenéje. In: Somfai László (1981): *18 Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 5–28.  
[Музика Беле Бартока. V: *Осамнает студија о Бартоку*]
- Somfai László – Kocsis Zoltán (szerk.) (1981a): *Bartók zongorázik, 1920–1945. Bartók Hangfelvételei Centenáriumi Összkiadás*. 1. album [LPX 12326-33]. Budapest: Hungaroton.  
[*Барток свира на клавиру, 1920–1945. Аудио снимци свирања Бартока. Целокупно издање поводом стогодишњице рођења*. 1. албум.]
- Somfai László – Kocsis Zoltán (szerk.) (1981b): *Bartók felvételek magángyűjteményekből, 1910–1944. Bartók Hangfelvételei Centenáriumi Összkiadás*, 2. album. [12334-38]. Budapest: Hungaroton LPX.  
[*Бартокови снимци из приватних колекција, 1910–1944. Аудио снимци свирања Бартока. Целокупно издање поводом стогодишњице рођења*. 2. албум]
- Somfai László – Kocsis Zoltán (szerk.) (1991): *Bartók zongorázik [hangfelvétel], 1920–1945 : eredeti hanglemezek, gépzongora felvételek, koncertfelvételek*. [Budapest]: Hungaroton, 1991. – 6 CD : ADD stereo + melléklet [HCD 12326–31]  
[*Барток свира на клавиру [аудио снимак], 1920–1945 : оригиналне плоче, снимци механичког клавира, концертни снимци*.]
- [Somfai László – Kocsis Zoltán] (szerk.) (1995): *Bartók felvételek magángyűjteményekből (1910–1944)*. CD kiadás: HCD 12334–37. [Budapest]: Hungaroton Classic Ltd. 1995.  
[*Бартокови снимци из приватних колекција, 1910–1944. CD-издање*.]
- Somfai László (2006): Hosszú ének. Egy mestermű rejtett üzenete. In: *Magyar Nemzet* (Budapest), 69. évf. 2006. december 16, 36.  
[*Дуга песма. Тајна порука једног мајсторског дела*.]
- G. Szabó Zoltán (1991): Dudások a magyarországi szerb és horvát népszokásokban. In: Halász Péter (szerk.): *A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Tanulmányok Andrásfalvy Bertalan tiszteletére*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 459–466.  
[Гайдаши у народним обичајима Срба и Хрвата у Мађарској. In: *Традиционална култура подунавских народа. Студије у част Берталана Андраишфалвија*.]
- G. Szabó Zoltán (2001a): Gajde és dude : Dudák és dudások a magyarországi horvátoknál és szerbeknél. In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztülök. A magyar hangszeres zene folklórja*. Budapest: Planétás, 457–476.  
[Гайде и дуде : Гайде и гайдаши код Хрвата и Срба у Мађарској. In: *Гайде, фрула и свињарски рог. Фолклор мађарске инструменталне музике*.]
- G. Szabó, Zoltán (2001b): *Gajde su gajde...* Gajdaši i dudaši u Hrvata u Mađarskoj. In: Franković, Đuro (ured.): *Etnografija Hrvata u Mađarskoj = A magyarországi horvátok néprajza* (Budapest), 8, [Budapest]: Magyar Néprajzi Társaság, 105–122.
- G. Szabó Zoltán (2004): *A duda = The Bagpipe*. Budapest: Néprajzi Múzeum = Museum of Ethnography.
- Szabolcsi Bence (1958): *Bartók Béla élete*. 2. bőv. kiad. Budapest: Zeneműkiadó.  
[*Живот Беле Бартока*]
- Tari Lujza (1982): Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza. In: *Ethnographia* (Budapest), XCIII. évf. 4. sz. 573–585.  
[*Прва фаза наше инструменталне етномузикологије*.]

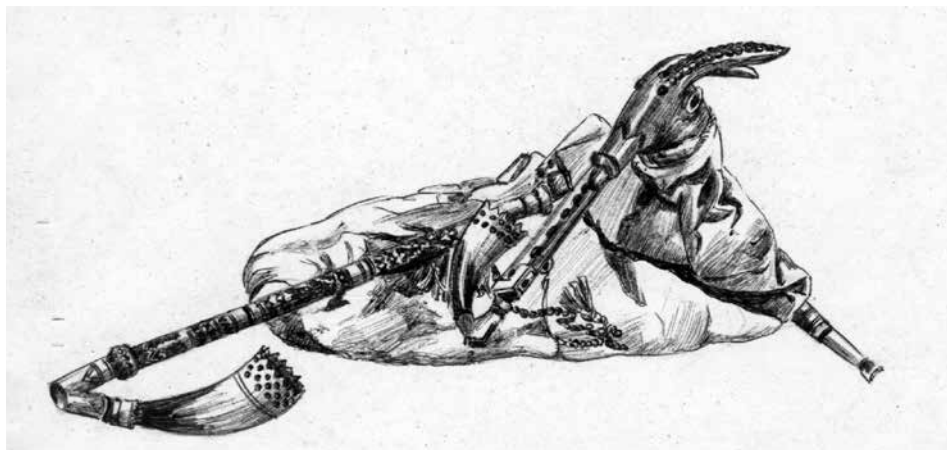
- Tari Lujza (2001): *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi Kiadó.  
[Золтан Кодаљ, истраживач инструменталне народне музике.]
- Tari Lujza (2007): Bartók Béla magyar hangszeres népzenei gyűjtése és rendje. Bartók Béla születésének 125. évfordulójára. In: *Néprajzi Látóhatár* (Debrecen), XVI. évf. 3-4 sz. 5–37.  
[Сакупљачки рад и систем Беле Бартока на пољу мађарске инструменталне народне музике. Поводом 125. годишњице рођења Беле Бартока.]
- Tötszegi Tekla (2008): *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway : Transilvania, Partium, Banat, Bucovina*. Cluj-Napoca: Argonaut.  
[Традиционално село кроз објектив Дениса Геловеја : Трансилванија, Парциум, Банат, Буковина]
- Tötszegi Tekla – Pávai István (2010): *Zene, tánc, hagyomány. Denis Galloway romániai fotói, 1926–1932 = Muzică, joc, tradiție. Fotografii executate în România de Denis Galloway, 1926–1932. = Music, dance, tradition. Dennis Galloway's Romanian Photographs, 1926–1932*. Budapest: Hagyományok Háza.  
[Музика, игра, традиција. Фотографије Дениса Геловеја, 1926–1932]
- Vargyas Lajos (1956): A duda hatása a magyar népi tánczenére. In: *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* (Budapest), VIII. köt. 1-4. sz. 241–291.  
[Утицај гјди на мађарску народну музику за игру.]



Гајде са југа Панонске (Велике) низије, 1899. (Етнографски музеј у Будимпешти, Етнолошки архив, ЕА 4318)



Музичари из Сентеша почетком 20.века (приватно власништво)



Гајде свињара из Ипољкесија (Етнографски музеј у Будимпешти, Збирка народних инструмената, Инв. бр: 89601)



Гајдаши учесници концертног такмичења свињара, 1910. Фотографија: Иштван Берфи. (Етнографски музеј у Будимпешти, Збирка фотографија, F 14127)



Српски сватовски званичници из Крепаје (жупанија Торонтал, данас у Србији) са гајдашем, 1895. Фотографија: Јанош Јанко. (Етнографски музеј у Будимпешти, Збирка фотографија, F 345)



Румунски свирач са гајдама са двоцевном свиралом и украсом у облику козје главе, Чербал (жупанија Хуњад, данас Румунија), 1909. (Етнографски музеј у Будимпешти, Збирка фотографија, F 10973)



Цртеж свирала од трске у рукопису мађарског етнографа Ота Хермана, 1899. (Етнографски музеј у Будимпешти, Етнолошки архив, табла 4318.42)





Свињар из Ипољкесија са гајдама, 1910. Фотографија: Иштван Ђерфи, Етнографски музеј у Будимпешти, Збирка фотографија, F 14133)



Иван Јанчић, градитељ гајди и гајдаш из Мохача, који је подједнако добро умео да свира Србима, Шокцима и Мађарима. Његову свирку на гајдама снимили су Золтан Кодал и Оскар Динчер. (приватно власништво)



Полазак на сеоску славу са гајдашем, Ловра, 1910. (приватно власништво)



**Сава Илин (1935–1989)**



## Сава Илин<sup>1</sup> трагом Беле Бартока

На овом тексту радио сам дуго и узгредно.

Стицајем околности дошао сам до необјављеног списка Саве Илина, за који је знао само мали број његових колега. Имајући у рукама један од ретких примерака тога рада и стекавши непосредан увид у однос Саве Илина према записима српских мелодија са подручја данашњег румунског Баната која је обавио Бела Барток, осетио сам се двоструко одговорним: према предности с којом је Сава Илин обрадио тему, и према угледу Беле Бартока, међународно признатог истраживача музичког фолклора источне и југоисточне Европе.

Сава Илин, човек банатскога поднебља, бацио је нов, лични поглед на налазе Беле Бартока, занимљив не само за културну средину Темишвара и Баната, већ и за шире стручне и научне кругове; отуда побуда да се шири јавност упозна с његовим становиштима али и да се његови подаци додатно поткрепе новим, свежим сазнањима и проверама. Тако сам, на основу основнога извора – студије Саве Илина о раду Беле Бартока у селима румунског Баната – подстакнут знатижељом и намером да кроз сопствено искуство проверим податке које Бела Барток износи а Сава Илин коментарише, предузео истраживања по архивима и на терену, следећи траг Саве Илина, управо као што је он следио траг Беле Бартока. Циљ ми је био да се изблиза упознам и са могућим присећањима данашњих житеља на некадашње казиваче, те да из свога угла сагледам налазе обојице истраживача. Сазнања до којих сам дошао, као додатни извори, омогућила су ми да текст овако уобличим.

### Истраживања српске музичке традиције у Банату до времена Саве Илина

Бележећи музички фолклор по Ердељу и Банату, Бела Барток је марта 1912. коначио у селу Моноштору (Арадска жупанија) и ту је записивао српске мелодије по неким свирцима који су наступали као увежбана *банда*;

---

<sup>1</sup> Савино оригинално презиме је Илин. Његов отац Лаза, промућуран сељак, после рата је ушао у српско новинарство у Темишвару и почео се потписивати презименом Илић, које су после, као неки полу-псеудоним, преузели његови синови Сава и Миша.

новембра исте године затекао се у Сараволи и записивао српске мелодије по једном гајдашу. Записао је свега 21 мелодију. У Моноштору бележи имена казивача-извођача: Михај Скитовић, Милан Марковић, Има Јовић и Димја Урмаз; гајдаша из Сараволе помиње сасвим неодређено: *неко* („un homme”), односно, свирац на гајдама („le joueur de la cornemuse”).

Није то први покушај записивања српског фолклора у Банату, у околини Темишвара и Арада.

Још 1863. Александар Николић, родом из Арада, а тада у Темишвару као помоћни диригент Филхармонијског друштва и хоровођа српских певачких дружина у зачетку, најавио је издавање сто српских песама, које је „скупио и у четири мушка гласа сложио”; издао је, колико се зна, само прву свеску са 10 песама (Николић 1863).

У раздобљу 1878–1881. Фрањо Кућач је издао четири тома (Кућач 1878, Кућач 1879, Кућач 1881а, Кућач 1881б), а постхумно је издат и пети зборник (Кућач-Širola-Dukat 1941), његових записа песама и игара; изван број мелодија записан је у Банату, па и у самом Темишвару.<sup>2</sup>

Своје нотне записе Бела Барток је начинио у Будимпешти 1935. године, али су они објављени тек много касније, 1970. године (Bartók 1970: 221–244). Значи, записивање Беле Бартока из 1912, хронолошки долази тек на треће место.

После њега је на подручју Баната у Румунији банатски (у том склопу и српски) музички фолклор записивао Сава Илин 1952–1974. (в. Илин 1958; Илић 2006).

Нажалост, иако смо имали музичара, свим тим записивањима није, од стране културних посленика међу самим Србима у Румунији, поклоњена достојна пажња. Њима се доцно, опет некако узгредно и скрајнуто, позабавио Сава Илин.

## Сава Илин

Рођен је у Варјашу (Тамишка жупанија) 15. јануара 1935, у земљорадничкој породици Илин, њеном огранку који је носио надимак Литрај, односно Литрајеви.

Сава је похађао у Темишвару Српску педагошку школу 1949–1953, а напоредо и Средњу музичку школу 1950–1953; дипломирао је на Музичком конзерваторијуму у Букурешту 1958.

---

<sup>2</sup> Реч је о укупно 11 мелодија са назнаком „из Баната“ (Кућач 1879: 48, 193, 48; 1881а: 283, 297, 379, 380; 1881б: 211–212; 1941: 357–358) и једној мелодији са назнаком „из Темишвара“ (Кућач 1879: 105). Нажалост, уз ове записе нема података о томе да ли су мелодије забележене од казивача Срба, или припадника других етницитета.

По повратку у Темишвар постаје главни музички методиста<sup>3</sup> Обласног дома за стваралаштво 1958–1962. За члана Савеза композитора Румуније примљен је 1961. Од 1963. до 1969. професор је у некој осмогодишњој школи и напоре до хорвођа, чувенога по традицији, банатског хора у румунском селу Кизатау; 1964. постаје асистент приправник, 1969. ванредни професор на тада основаном Музичком факултету. Ту саставља и умножава универзитетске уџбенике хармоније и контрапункта. Одликован је Орденом за културне заслуге 1968.

Од тада његова каријера иде силазном путањом: Музички факултет се затвара 1979, Сава Илин је опет премештен у неку осмољетку; кратко ће 1980–1982. бити директор Народне школе за уметност, а после ће опет у осмољетку до смрти 22. октобра 1989.

Био је уметник и боем. Још као ученик занимао се за музику; одбио је учитељски позив, за који се годинама спремао, оженио се својом бившом професорком, њу оставио у Темишвару, па отишао на студије у Букурешт. Убрзо се и развео и затим још двапут женио.

Ужу струку на студијама формулисао је као: композиција, хорвођство<sup>4</sup>, музичка педагогија, а он се још из средње школе био занео музичком фолклористиком: бележио је шта Срби у његовом завичају свирају и певају. Накупило се скоро 500 записаних мелодија, те је скренуо на себе пажњу чувенога Сабина В. Драгоја (Sabin V. Drăgoi, 1894–1968), тадашњег директора букурештанског Института за фолклор;<sup>5</sup> под његовим покровитељством, још као студент завршне године, објавио је *Антологију српских народних песама* (1958), у којој је заступљен трећи део записа. После је, делом и по-словно, тимски записујући румунски фолклор, крстарио и по селима са српским и хрватским живљем, те још записивао, али много мање; у коначном је имао 555 записа. Био се преусмерио на своје друге пасије: компоновање, хорвођство и дидактички рад са ученицима.

Увек искрен и отворен, радо је приман у свако друштво, али није био омиљен код претпостављених, за које, уосталом, није марио. Он је слободно исказивао своја мишљења и заступао становишта, не водећи рачуна ни о реакцијама, ни о последицама. Да није био такав, можда би и избегао силазно раздобље каријере, али не би остао чувен по својој усправности. Уоста-

---

<sup>3</sup> Реч *методиста* преузета је из терминологије за просветна звања у румунском језику; може се превести на српски као методичар, у значењу инструктор, надзорник или асистент (*прим. ур.*).

<sup>4</sup> Савременом терминологијом: руковођење хором, хорско дириговање (*прим. ур.*).

<sup>5</sup> Данас Институт за етнографију и фолклор „Константин Брајлоју” (*прим. ур.*).

лом, он је гледао своја посла: за њим је остало много композиција, фолклорних записа, више монографских бележака, педагошких састава и приручника. А да ли је било неизбежно, да ли упутно и сврсисходно, ванредног универзитетског професора упутити у основну школу удаљеног кварта, кад је у Темишвару постојала и Музичка гимназија, то је за размишљање. Некада сам срочио да је Сава Илин двапут умро: онда, 1979, када је и жалио због тога; и поново 1989. а тада му је било свеједно.

Када је са достојанства ванредног професора Музичког факултета, после две деценије узорног педагошког рада, враћен као наставник у основну школу, поставили су му захтев да, ради обезбеђења сталности, полаже испите за наставне степене у општој настави, као сваки новопечени апсолвент. То ће и учинити. Полажући 1980. највиши наставни степен, требало је да пред комисијом Букурештанског конзерваторијума одбрани и неки рад, што за њега није представљало тешкоћу: иступио је са списом о записима Беле Бартока.

## Трагом Беле Бартока

У ствари, том темом он се почео бавити још 1977. године на предлог музиколога Ласла Ференца (Ferenc László) из Клужа, који је спремао књигу поводом стогодишњице рођења Беле Бартока. У писму које му Ласло Ференц беше упутио 21. марта 1977. истакнута су два суштинска питања:

- Како се мелодије које је записао Бела Барток уклапају у општи склоп српског фолклора?

- Колико су оне специфичне за фолклор Срба у Румунији?

Преписка између Илина и Ференца трајала је неколико година. У завршници је Ласло Ференц објавио две књиге на тему Беле Бартока, обе у издавачкој кући Критерион у Букурешту: 1980. као аутор, под насловом: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* (Бела Барток. Студије и сведочанства); 1982. као приређивач, под насловом: *Bartók dolgozatok 1981* (Студије о Бартоку 1981). Прилог Саве Илина није уврстио. У писму од 31. децембра 1981. ставио му је до знања да га сматра неприхватљивим.

Тако је Илинова студија остала позната само по умноженој и вероватно не коначно редигованој верзији из 1980, на румунском језику, прилагођеној за испит пред Комисијом за наставни степен. Наслов гласи: *Contribuțiile lui Béla Bartók la culegerea și cercetarea folclorului sârbesc din Banat* (Допринос Беле Бартока прикупљању и истраживању српског фолклора у Банату).

У приступном делу он се, истина сасвим узгредно, позабавио претходним ранијим записивањима и обрадама српских мелодија с подручја север-

ног Баната – околине Темишвара. Његови закључци би се могли свести овако:

- Песме које је објавио Александар Николић нису му познате, нити их је могао добавити из библиотека које су му биле доступне, па се о њима није детаљно ни изјашњавао. Знао је њиховог аутора као музичара, није га знао као фолклористу. Било му је познато да су у питању хармонизације за хор, дакле, не чист фолклор.

- Нешто конкретнија грађа Фрање Кухача, у коју је имао увида, чинила му се мањкава по томе што не наводи ни казиваче, ни места записивања, него само ширу област Баната.

- Приступ Беле Бартока у књизи, коју је имао пред собом, научно је исправан, јер наводи начин и места записа, такође и казиваче, дакле одише достоверношћу, коректношћу одговорно обављеног посла.

С тим закључцима кренуо је Сава Илин трагом Беле Бартока.

Места Моноштор и Саравола која се налазе у непосредној близини његовога родног Варјаша а и Темишвара, нису му била непозната, па је пошао онамо с тврдом намером да испита детаље и покуша да воспостави трасу некадањих подухвата.

Прво изненађење било је да се нико, ама баш нико, није сећао Беле Бартока и његовог записивања од пре пола века.

У Моноштору није ушао у траг ниједном од четворице казивача које помиње Бела Барток; није их било у сеоском памћењу, није их нашао на споменицима са сеоског гробља, ни на општинским списковима сеоских становника, који су му били доступни из 1915. године. Једино се неки мештанин стар 84 године, Петар Савулов, магловито присећао Милана Марковића, Србина тамбураша, примаша, који је имао своју банду и однекуд долазио те свирао за новац, али не само српски, него и маџарски, и румунски, и немачки репертоар, како је друштво тражило; тај Милан је имао сина у суседном селу Кнезу, а и син је био умро.

По тим налазима или управо по неналазима, Сава Илин је начелно закључио да записи у Моноштору нису аутентични локални фолклор, казиван од мештана, него запис према извођењу тамбурашке банде састављене од људи из разних места, која је крстарила по околини недељом, празником, о црквеним славама, о свадбама и слично, а имала репертоаре за разне прилике и укусе и селила музичке мотиве из места у место, мешала их и кинђурила, не водећи строго рачуна о аутентичности.

У Сараволи је Бела Барток имао само једног казивача, који није желео да му се ода име. По казивању мештана, Сава Илин је установио, са извесном

вероватноћом, да је у питању гајдаш који се још памтио, неки Сава Глоговчан, син Боге Глоговчана, кога су звали Сава Свирац, а погинуо је у Рату 1914–1918.

Тако, по неком општем налазу Саве Илина, Бела Барток није систематски записивао српски музички фолклор, него је то чинио узгред, кад се с њим сретао на терену. Мањак његовог подухвата је и у томе што је имао само два извора: у Моноштору групу (свирачку банду), у Сараволи индивидуалног (гајдаша), а ни о једном није много знао или бар није оставио више података.

Наредни посао Саве Илина био је упоређивање записа Беле Бартока с материјалом који је сâм записао у ужој и широј околини наведених места. Уза сваку мелодију Беле Бартока ставио је свој одговарајући теренски запис из педесетих година и запазио следеће:

- Бела Барток је вероватно знао српски: записи уз ноте, исписани српски азбуком латиницом, немају ни ортографске грешке;<sup>6</sup>

- казивачи из Моноштора можда и нису били, или бар не сви, Срби; такве тамбурашке банде обично су већином чинили Цигани, несталног, променљивог места боравка; износи претпоставку да ни Милан Марковић није из Моноштора;

- мелодије које је записао Бела Барток сувише су оптерећене мелизмама, нацифране, декорисане, мелодијски изломљене, што бива код виртуозних свирача који зарађују хлеб свирајући по ћефу наручилаца, али није карактеристично за аутентична народна извођења;

- понеке су мелодије толико обрађене, да не личе на фолклорне образце за које се издају (*Мало коло*, *Велико коло*); оне сувише одударају од образаца које је Сава Илин затекао на терену 1952–1960. Он прихвата становиште Беле Бартока да народне мелодије нису оковане за вечност, непроменљиве; ипак сматра да је пола века у фолклору сувише кратак временски размак за крупне преображаје какви произлазе из поређења двају записа;

- седам записаних мелодија (редни бројеви 7–11 и 20–21) има аутентичну фолклорну вредност, уз мања одступања каква се редовно срећу од извођача до извођача и од места до места;

- осталих 14 записаних мелодија има документарну вредност, као сведочење о миграцији тема и мотива и о виртуозности, односно инвентивности и сналажљивости свирачких састава;

- у записима из 1912. има неколико мелодија које су се у времену од 1952. до 1960. ређе сретале, памтили су их само старији, а има и мелодија

---

<sup>6</sup> Може се констатовати да је Илинова констатација о ортографским грешкама углавном тачна; иако се јављају, веома су ретке (*прим. ур.*).

које се више и нису сретале, па записи Беле Бартока имају и историјски значај;

- неке записане мелодије срећу се у српском фолклору Баната, али на сасвим другом ареалу;

- понеки записи и нису чисте мелодије, него сплетови или просто низ уметака у основно музичко ткиво; могуће је да су их тамбурашке банде преузеле са каквих грамофонских плоча или научиле од других, познатијих свирачких састава;

- неке мелодије сигурно нису народне, него уметничке композиције којима се знаду аутори (*Српкиња*); изгледа да су подметнуте записивачу, а он је насео – прогласио их је народним, не познајући довољно материју да би се могао тачно одредити према њима;

- у коначном, ако је етнографски приступ Беле Бартока и био чиста случајност, те као такав ограничен у домету, уследио је као реткост и у правом часу, непосредно пред Светски рат, када ће Банат доживети стресове какви не могу а да не оставе ожиљке и на фолклор; с друге стране, музички приступ је био сасвим коректан, и то придаје несумњиву предност и вредност Бартоковом подухвату.

## Трагом Саве Илина

Сводећи ове закључке Саве Илина, у прилици сам да скренем пажњу на њихов значај, али и на домет.

- Сава Илин није био по образовању ни фолклориста ни етномузиколог; истина, на том се пољу, силом прилика, много трудио и сам усавршавао, и много урадио. По томе се, ипак, његове замерке Бели Бартоку морају разматрати као двоструко субјективне: можда понешто аутентично народно није осетио као такво, а можда има и других неаутентичних мотива, осим *Српкиње*.

- Он је кренуо на терен не узимајући у обзир демографске промене дотичних места. Године 1911, дакле само нешто пре Бартокова проласка, у Моноштору је живело 405 Срба, а у Сараволи 1509, а већ их је 1940. било знатно мање: 283, односно 1044. Да тај силазни процес и није убрзан (као што јесте био) исељавањем и асимилацијом, Сава Илин не би могао ни 1958, а камоли 1978. затећи село какво је затекао Барток.

- Поредиши своје записе с Бартоковима, он превиђа да лично није записао ниједну песму ни у Моноштору ни у Сараволи.

- У поређењу с Бартоком, који је записивао објективно фонографом па имао затим времена да рашчитава и записује, он је бележио по слуху, што уноси знатну субјективност и понекад немогућност да се свака нијанса пером

ухвати. Приде, то је чинио још неискусан, на самом почетку својих музичких напора. Зато његови записи могу бити мање прецизни, технички мање поуздани од Бартокових.

- Када износи своје виђење да је пола века кратак период за крупне мелодијске преображаје у фолклору, он не узима у обзир битну чињеницу да је медијско преношење фолклора преко грамофона и преко радија узело маха управо после Бартокових записа, те да је судбински утицало на миграцију тема и мотива и на продор компоноване музике до њеног поистовећења са фолклором. У том склопу је и наш овдашњи живаљ снажно заплуснут, па и код Саве Илина има подоста ауторских песама које је срео прихваћене као народне, а и песама са далеких подручја: у Ченеју је записао песме *Учи ме, мајко, светуј ме* и *Коња кује Диздаревић Мехо*, у Варјашу – *Врћај коња*, *Ћерим Абдул-Аго* и *Да знајеш, моме, да знајеш*, итд.

- Његове претпоставке о могућим путујућим тамбурашима веродостојне су, али он не примећује да је Барток, свакако по слуху, нека имена погрешно навео: Има Јовић је без сумње Сима Јовић, а Димја Урмаз – највероватније Дина Бурназ; то су имена и презимена која се редовно срећу на подручју. Да је ове тражио, можда би резултат претраге био бар приближан, као у случају Милана Марковића. Најзад, што се Милан Марковић тако изричито изјашњава да је из Темеш Моноштора може да буде сасвим у реду, а као Моношторац могао је да припада свирачким саставима из других места. Што се, пак, тиче казивача из Сараволе, проверио сам и нисам нашао Саву Глоговчана сина Богиног, који би погинуо у Рату; погинуо је, међутим, Бога Глоговчан!

Крај свега тога, Сави Илину ваља одати достојно признање, бар као једином овдашњем Србину који је о записима Беле Бартока зглавно размисљао. Штета је што није био потпомогнут па и материјално подстакнут да своје трагање потпуно истера на чистину. Колико је то било захтевно и одговорно види се из чињенице да се деценију и по после његовог подухвата<sup>7</sup> нико други није прихватио писања о Бартоковом доприносу истраживању српске музичке традиције у северном Банату. Ово је била ретка и лепа прилика да се о овом племенитом Илиновом подухвату и самом спису проговори, уз напомену да је за жаљење што је загонетно изостављен из зборника за који је био наручен и писан.

---

<sup>7</sup> Године 1995. објављена су два значајна рада на ову тему, Драгослава Девића и Нице Фрацилеа (в. у попису литературе: Девић 1995, Фрациле, 1995).



## ПРОБРАНИ ПОПИС ДЕЛА САВЕ ИЛИНА<sup>8</sup>

### Симфонијска:

- *Симфонијска свита на српске народне мотиве*, 1962, дорађена 1973.
- *Симфонијски став*, 1966.
- *Банатски рустични скерцо*, 1969.
- *Тамишка рапсодија*, 1974.
- *Рапсодија на српске народне теме*, 1983.
- *Карашки карнавал*, 1985.

### Вокално-инструментална:

- *Две свите* за солисте, хор и оркестар, 1963.

### Сценска:

- *Свадебни ђуп*, оперета, 1967.

### Камерна:

- *Трио* за флауту, кларинет и фагот, 1963, дорађен 1978.
- *Банатски триптих* за две виолине, виолончело и клавир, 1982.

### Инструменталне минијатуре:

- *20 минијатура за клавир на народне теме*, 1967.
- *Четири минијатуре за клавир, из српског фолклора*, 1968.
- *Обрада фолклора за хармонику*.

### За глас и клавир:

- *Дојна и игра*,
- *Планино моја*
- *Падај кишо*
- *Две српске народне песме из Дунавске клисуре*

### Забавна музика

- Две композиције за глас и клавир

### Хорска дела

- Од укупно 104 композиције за мушки и мешовити хор, наводимо неколико њих, заснованих на фолклорним мотивима:
- *Пет шокачких коледа* за мушки хор са соло тенором, 1988.
- *Две српске песме*, за мешовити хор, на текстове Живе Поповића.
- *Хајд у коло*, хор на *једнаке гласове*<sup>9</sup>, на текстове свога оца Лазара.
- *Банатска рапсодија* за мешовити хор.
- *Зној се, дико*, за мешовити хор.

### Хорска музика за децу

- 74 композиције

### Збирке фолклорних записа:

- *Антологија српских народних песама*, Букурешт, 1958.

<sup>8</sup> Као основа за овај избор Илинових композиторских и етномузиколошких радова узета је монографија посвећена његовом животу и раду (Giulvezan 1997).

<sup>9</sup> Румунски термин *согурі ре voci egale* нема еквивалент у музичкој терминологији на српском језику; означава хорске композиције писане или само за женске, или само за мушке гласове (прим. ур.).

- *Culegere de cântece pentru soliști vocali*, Timișoara, 1962.
- *Melodii de jocuri bănățene*, Timișoara, 1964.
- *Dansuri populare din Banat*, Timișoara, 1964.
- *Brâuri din Munții Banatului*, Timișoara, 1966.
- *Culegere de cântece pentru soliști vocali*, Timișoara, 1968.
- *Dansuri populare din județul Timiș*, Timișoara, 1974.
- *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*, Београд – Нови Сад, 2006.

#### Дидактичка дела:

- *Курс хармоније*, два тома, универзитетска скрипта, Темишвар, 1972 (и два поновљена издања)
- *Курс фуге и контрапункта*, универзитетска скрипта, Темишвар, 1974.
- *Зборник песама за српске школе*, Издавачко предузеће за дидактичку и педагошку књижевност, 1973 (9 поновљених издања).
- *Музичка уметност. Уџбеник за 1. разред средњих музичких школа у Војводини*, Нови Сад, 1976.

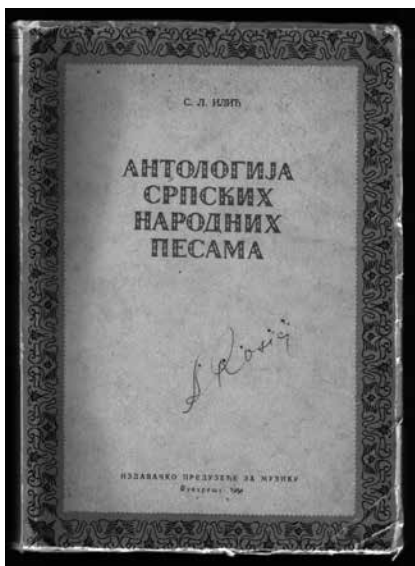
#### Монографије:

- *Прилог о хорској делатности Срба у Темишвару и Банату (1868–1944)*, Букурешт: Критерион, 1978.
- *Contribuțiile lui Béla Bartók la culegerea și cercetarea folclorului sârbesc din Banat*, Timișoara, умножено 1980.
- *Доба потпуног признања. Културно-уметничка делатност Срба у Банату (1944–1979)*, Букурешт: Критерион, 1982.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bartók Béla (1970): „Musique paysanne serbe et bulgare du Banat” [Budapest, 1935]. In: Dille, Denijs (szerk.): *Documenta Bartokiana*, 4. Heft. Budapest: Akadémiai Kiadó, 221–244.
- Дивић, Драгослав (1995): „Бела Барток и југословенска народна музика”. In: *Нови звук* (Београд), 6: 17–36.
- Dille, Denijs (szerk.) (1970): *Documenta Bartokiana*, 4. Heft. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Giulvezan, Ovidiu (1997): *Sava Ilin – Viața și scrierile muzicale*, Timișoara: Editura Brumar. [Сава Илин – Живот и музички написи]
- Илић, С. Л. (1958): *Антологија српских народних песама*. Букурешт: Издавачко предузеће за музику.
- Илић, Сава Л. [састављач и мелограф] – Јовановић, Јелена (прир.) (2006): *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*. Нови Сад: Матица српска ; [Београд]: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.
- Kuhač, Franjo Š. (1878): *Južno-slovenske narodne popievke. Knj. 1, Sv. 1. [Štampana muzikalija] = Chansons nationales des slaves de sud*. Zagreb: Knjižgotiskarna i litografija С. Albrechta.

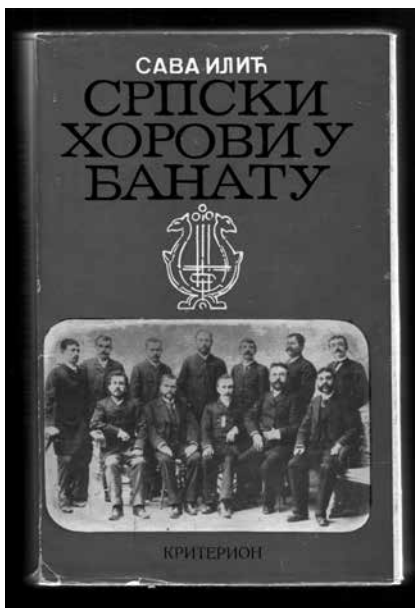
- Kuhač, Franjo Š. (1879): *Južno-slovjenske narodne popievke. Knj. 2, Sv. 1. [Štampana muzikalija] = Chansons nationaux des slaves de sud.* Zagreb: Knjigotiskarna i litografija C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. (1881a): *Južno-slovjenske narodne popievke. Knj. 3, Ljubavne popievke. Iz stare dobe [Štampana muzikalija] = Chansons nationaux des slaves de sud. Chansons d'amour de la période ancienne.* Zagreb: Knjigotiskarna i litografija C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. (1881b): *Južno-slovjenske narodne popievke. Knj. 4, Sv. 1. i 2. [Štampana muzikalija] = Chansons nationaux des slaves de sud.* Zagreb: Knjigotiskarna i litografija C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. (sakupio etc.) – Širola, Božidar (ured.) – Dukat, Vladoje (ured.) (1941): *Južno-slovjenske narodne popievke = Chansons nationales des slaves du sud. Knj. 5.* Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- László Ferenc (1980): *Bartók Béla. Tanulmányok és tanuságok.* Bukarest: Kriterion.  
[Бела Барток. Студије и сведочења.]
- László Ferenc (szerk.) (1982): *Bartók dolgozatok 1981.* Bukarest: Kriterion.  
[Студије о Бартоку 1981]
- Николић, Александар (1863): *Сто српски песама. I свеска.* Тамишград: Тискомъ Єрменскогъ Манастира.
- Фрациле, Нице (1995): „Записи Беле Бартока са банатских простора”. In: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), 16-17: 53–76.



Прва књига Саве Илића (његов дипломски рад) објављена у Букурешту 1958.



**Мелодије банатских игара** – сабрао и ставио у ноте Сава Л. Илић (на румунском, Темишвар, 1964)



Прилог о хорској делатности Срба у Темишвару и Банату (1868–1944), први монографски рад на ову тему (Букурешт, 1978)



Овидиу Ђулвезан: **Живот и музички списи Саве Илића** (на румунском, Темишвар, 1997)

CONTRIBUTII  
LA LUI BELA BARTOK LA CULEGEREA  
SI CERCETAREA FOLCLORULUI SIRBESC  
DIN BANAT

SAVA L ILIN

1980

Рад Саве Илина о доприносу Беле Бартока сакупљању и истраживању српске народне музике у Банату (Букурешт, 1980)



FILARMONICA DE STAT „BANATUL”  
TIMIȘOARA

Stagiunea 1983-1984

SALA  
„CAPITOL”

Sâmbătă  
17 dec. 1983  
ora 18

Concert simfonic

Dirijor:

REMUS GEORGESCU

Solist:

SORIN PETRESCU

Program:

- S. Ilin : Rapsodia pe teme populare sîrbești  
(primă audiere absolută)
- P. I. Cealkovski : Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră
- L. v. Beethoven : Simfonia a VII-a

Abonament seria 10, ticket 164

Duminică, 18 decembrie 1983, ora 11

Sala „Capitol”

CONCERT IN MATINEU PENTRU TINERET

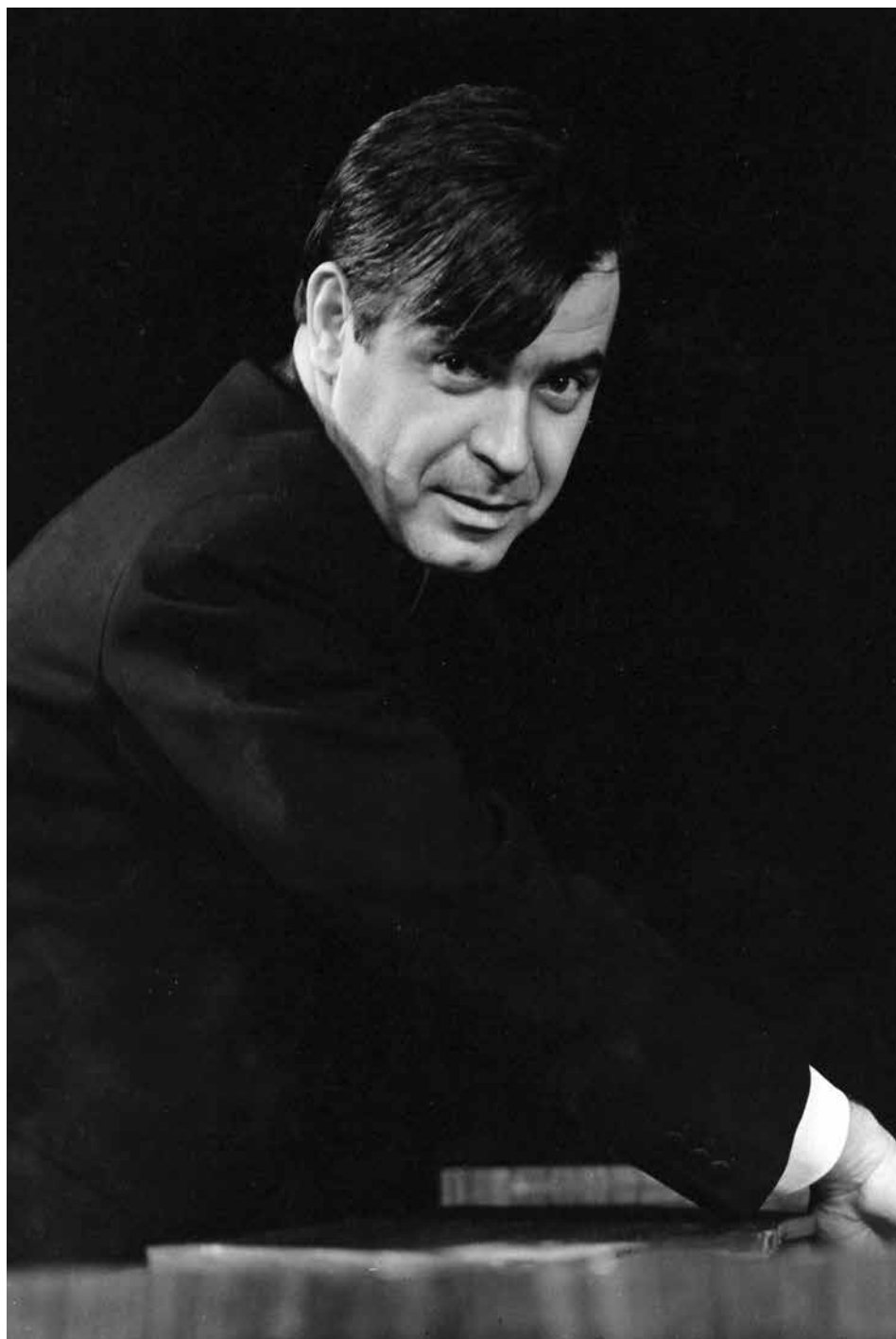
Abonament seria 2

Плакат концерта Темишварске градске филхармоније на којем је премијерно изведена Илинова **Рапсодија на српске народне теме** (1983)





Сава Илин за клавиром



**Тихомир Вујичић (1929–1975)**



## Заоставштина Тихомира Вујичића<sup>1</sup>

Циљ овог рада је скретање пажње на етномузиколошку оставштину једног свестраног и талентованог музичара српског порекла (композитора, етномузиколога, изузетног интерпретатора) који је рођен и стварао у Мађарској. Име Тихомира Вујичића познато је у етномузиколошким круговима, поготово представницима старијих генерација. Најважније његово етномузиколошко дело је књига *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj* (*A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*), (делом) двојезично постхумно издање из 1978. године. Док је на међународном нивоу и у Београду и Србији био познат више као истраживач народне музике, у Мађарској је познатији као композитор. Данас једна музичка школа и један мали трг поред српске цркве у Сентандреји носе његово име, као и један оркестар традиционалних инструмената, који се истиче у очувању музичких (инструменталних) традиција мађарских Јужних Словена.<sup>2</sup>

На Високој школи (Академији музичке уметности Франца Листа), 1948. године био је студент у класи Шандора Вереша (*Veres Sándor*) и Ференца Фаркаша (*Farkas Ferenc*). Народну музику је почео да проучава у класи Золтана Кодаља (*Kodály Zoltán*), али га овај мајстор убрзо ослобађа од похађања свог предмета рекавши: „Ви немате више шта да учите од мене”.<sup>3</sup> Комунистичка власт је утицала на његову каријеру и 1949. године је, због порекла, био принуђен да напусти Музичку академију. Његов отац Душан Вујичић (1903–1990) био је православни свештеник и епископски викар, тако да је композитор сматран сумњивом особом клерикалне реакције. Штавише, ни на његово српско порекло није се гледало благонаклоно. Бивше државе соvjетског блока, међу њима и Мађарска, Југославију су – која се под вођством

---

<sup>1</sup> Први резултати ауторовог посвећеног, вишегодишњег бављења заоставштином овог свестраног музичког ствараоца и етномузиколога објављени су у студији: Richter, Pál, „The legacy of Tihomir Vujičić”, у: *Musical practices in the Balkans – ethnomusicological perspectives*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, Academic conferences, Vol. CXLII, Department of fine arts and music, Book 8, and Institute of Musicology, 265–279 (прим. ур.).

<sup>2</sup> Податке о локацијама, институцијама, организацијама названим по Тихомиру Вујичићу, видети у: Gracza 2007: 88; [www.vujicsics.hu/](http://www.vujicsics.hu/)

<sup>3</sup> Vujicsics Marietta: *Vujicsics Tihomér – Tihomir Vujičić*. Curriculum vitae.

[www.vujicsics.hu/tortenet/VujicsicsTihamer/](http://www.vujicsics.hu/tortenet/VujicsicsTihamer/)

Тита окренула против Стаљина – сматрале једним од својих главних непријатеља. Тихомир Вујичић је после искључења са Музичке академије своје школовање наставио у Националној музичкој школи (Nemzeti Zenede) у класи Режеа Шугара (Sugár Rezső), где је учио компоновање. Касније, од Националне музичке школе, 1949. године основана је Стручна музичка школа Бела Барток (Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola), која и данас постоји. Био је кратко запослен; извесно време је радио при Мађарском државном народном ансамблу, а касније је ангажован као композитор у позоришту Јегсинхаз (Jégszínház). Својим изузетним даром за музичке пародије много је допринео популаризацији сопствене и музике других композитора. Од 1959. године компоновао је многобројне прилоге за филмове, телевизијске игре и радио-драме. Често је и глумио у филмовима за које је писао музику. У једној телевизијској серији (*Bors [Инспектор Борш]*) глумио је пијанисту анархисту, а у једном другом филму завереника (*Sirokkó [Јузо]*);<sup>4</sup> у овом последњем је под ведрим небом свирао на раштимованом клавиру. У играном филму *Концерт* (1961) редитеља Иштвана Сабоа (Szabó István) – каснијем добитнику Оскара (*Мефисто*, 1981) – Вујичић свира на клавиру на обали Дунава. Више од пола године је радио на свом највећем пројекту филмске музике, целовечерњем плесном филму у режији Тамаша Бановича (Banovich Tamás) *Az életbe táncoltatott lány (Девојка оживљена игром)*, који је сматрао својим најважнијим остварењем у овој категорији.<sup>5</sup> Његову оставштину чине богате и раритетима препуне збирке сакупљених македонских, српских, шокачких, албанских, мађарских, персијских народних мелодија, етномузиколошка стручна литература и збирка аудио-снимака изворних народних мелодија, стручни и научни радови настали на основу етномузиколошких истраживања фолклора Јужних Словена, као и његова сопствена музичка дела: балетске свите, пригодне композиције, филмска музика (137 дела) и једна опера.

Будући да је био мађарски композитор српског матерњег језика, првенствено је сакупљао народну музику Јужних Словена, како Срба, тако и Хрвата, Шокаца. Полазећи Бартоковим стопама, својим главним позивом је сматрао компаративна етномузиколошка истраживања унутар којих се посебно бавио везама мађарске, балканске музике и музике Истока. Истраживао је миграције мотива познатог Ракоцијевог марша,<sup>6</sup> присутног у музичкој

<sup>4</sup> Реч је о остварењу редитеља светског гласа, Миклоша Јанчоа (Jancsó Miklós).

<sup>5</sup> Бановичева сећања на Тихомира Вујичића видети у: Gracza 2007: 17–20.

<sup>6</sup> Две најпознатије мелодијске обраде: F. Liszt *15. мађарска панкодија*; H. Berlioz *La damnation de Faust*.

традицији целог Панонског басена, све до времена када га је 1975. године над Дамаском задесила авионска несрећа у којој је трагично настрадао. У Мађарској је успешно популаризовао балканску музику у аранжманима за разне тематске сценске игре (*Palóc fantázia [Палоцка фантазија]*, *Kalotaszegi concerto [Концерт Калотасез]*, *Drágszéli táncok [Игре из Драгсела]*).

Показатељ његових универзалних способности била је и његова заинтересованост за сваки инструмент који би дошао у његове руке. Експериментишући на бројним инструментима, углавном народним (Слика 1),<sup>7</sup> научио је да свира на основном и средњем нивоу. Осим тога, познавао је десет језика: говорио је српски (матерњи), језике свих словенских мањина у Мађарској, као и мађарски. Као композитора занимали су га сви музички жанрови, од бита, цеза, преко класичне музике све до савремене и народне музике. На јединствен начин је прожимао модерни звук са фолклорном музиком. Од самог почетка су га занимале различите музичке везе, поготово миграције различитих музичких мотива. Био је врсни познавалац балканске музике, на којој су заснована многа његова дела, посебно хорске композиције. Међутим, једва да је неколико његових композиција публиковано. Боемске нарави, водио је и такав живот; већину својих рукописа је поклонио и део њих се, вероватно, никада неће пронаћи. Постоји мали број аудио снимака његових инструменталних и вокалних импровизација; у оставштини их се може наћи неколико, као сведочанство будућим поколењима о његовој виртуозности. У прилог томе, најочигледније сведоче бравурозне стилске вежбе пародија *Az árgyélus kismadár (Птичица враголанка)* или радио-кабаре под називом *Éjféli látogatás (Ноћна посета)*. Настанак првог наведеног кабареа је уједно и симболичан: Вујичић је каснио са компоновањем, због чега су га сарадници закључали у један радијски студио, одакле је Моцартовском брзином исписивао странице нотних партитура. (Kiss 2006: 14)

Колоквијално би се могло рећи да је био прави *грабанџијаши* (змајевити, ђавољи ђак), касни потомак старих *игрица* (средњовековних комедијаната, забављача) и трубадура, како су о њему писале колеге композитори Емил Петровић (Petrovics Emil) и Шандор Соколаи (Szokolay Sándor).<sup>8</sup> Његова дела, заснована на импровизацији и прожета шароликошћу музичких жанрова и

<sup>7</sup> После његове смрти фрулу на којој је свирао, а која се види и на приложеној слици, наследио је композитор Емил Петровић. Касније, почетком 2000. године, Петровић је поклонио фрулу младом извођачу народне музике Шаламону Ередичу, члану ансамбла Söndörgő [Шендерге, на мађарском: *швигар, швигарац*], који изводи јужнословенску и балканску традиционалну музику.

<sup>8</sup> Емил Петровић (1930–2011), Шандор Соколаи (1931–2013). О њиховим сећањима на Тихомира Вујичића видети: Gracza 2007: 55–57, 98–102.

стилских праваца, имала су каткада карактер олује, произашле из његовог немирног бића. Питање је да ли се од савременика ико осим њега, „ђаволски” спретног виртуоза, усудио да из затвореног света композитора уметничке музике искорачи према тадашњој популарној музици, поп и бит правцима (нпр. *Apró képek balladája [Балада малих сличница]*). *Игриц* је назив за старе мађарске трубадуре; у мађарском језику представља словенску туђицу, по значењу блиску словенском значењу – глумац-музичар.<sup>9</sup> Тај назив му је уистину доликовао.

Тихомир Вујичић је поседовао све способности да настави компаративна проучавања која су представљала једно од најзначајнијих поља мађарске етномузикологије. Пратећи пример Бартока, као и генерација етномузиколога који су га следили, планским истраживачким радом је сакупљао музичко-фолклорну традицију Јужних Словена. Посетио је Трансилванију и друга места са мађарским живљем да би се срео са мађарском фолклорном традицијом у њеном непатвореном виду. Ипак, најдража одредишта његовог сакупљачког рада су била насеља у жупанијама Пешт, Бач-Кишкун, Барања, Зала, Ваш, Чонград и Бекеш, где су живели Срби, Хрвати и Словенци.

Почетком седамдесетих година прошлог века пружила му се могућност да се придружи Одељењу за народну музику при Мађарској академији наука; требало је да се укључи у рад Музиколошког института МАН, насталог спајањем Бартоковог архива и Групе за проучавање народне музике 1974. године, али је то било осујећено његовом прераном смрћу. Прву и једину за живота штапану књигу из области народне музике *Наше песме / Dalaink* објавио је 1957. године у издању мађарске Музичке издавачке куће (*Zeneműkiadó Vállalat*). У збирци је објављено стотину народних песама и мелодије двадесет кола. О његовим етномузиколошким дometима сведочи постхумно објављена књига под насловом *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj / A magyarországi délszlávok zenei hagyományai* (*Tankönyvkiadó [Завод за уџбенике]*, Будимпешта 1978). Иако Вујичић у свом предговору истиче да, пре свега, жели да обезбеди музички материјал за музичке извођаче, а не научно издање, ово је све до данашњих дана највеличанственија публикација о музичким традицијама Јужних Словена у Мађарској. После предговора на мађарском и српском језику, а затим и читке, прегледне уводне студије утемељене на упоредним анализама и са адекватно истакнутим

---

<sup>9</sup> Реч је словенског порекла, користи се у словеначким, чешким и руским говорима и значи *музичар-плесач*. Потиче из словенског корена *игр-* (играти, плесати; *Zaic* 2006: 328).

најважнијим детаљима, следи нотна музичка грађа забележена у форми која потпуно одговара основној намени књиге.

Вујичић је народну музику Јужних Словена у Мађарској посматрао у оквиру четири варијетета.<sup>10</sup> У први варијетет, А, уврстио је песме тзв. *Венда* – Словенаца из Порабља; у други варијетет, В, песме Хрвата из Помурја; у трећи варијетет, С, песме Хрвата дуж западне границе Мађарске и на данашњој територији Градишћа (Бургенланда у Аустрији); на крају, у четврти варијетет, D, уврштене су песме свих осталих етничких група: подравинских Хрвата, барањских Бошњака, Шокаца, бачких Буњеваца и такозваних Раца, сентандрејских Далматинаца, као и Срба из целе Мађарске. Појединим групама је одредио и карактеристике:

„Песме варијетета А су најмање проучаване, углавном зато што је сматрано да се не могу одвојити од немачко-аустријских (алпских) мелодија, због двогласног певања и извођења са терцирањем-секстирањем. [...] сачуване су на словенском (словеначком) језику, припадају старој алпској традицији, која је касније недвосмислено инспирисала и обогатила ‘функционалну логику’ новије западноевропске компоноване музике”. (Вујичић 1978: 15–16)

„Музичка грађа варијетета В прилично је специфична, јер су у њој у веома великом броју опстале пентатонске мелодије архаичног мађарског, боље речено северног турско-татарског стила (како би то Барток рекао). Поред сачуваних мелодија које се у идентичном облику јављају и у мађарском музичком фолклору, наилазимо и на велики број мелодија са пентатонским низом које не проналазимо у овој форми у мађарској грађи и обратно. [...] Снажан утицај пентатонике је и данас постојан, а то повезано са изузетно снажним, веома изражајним начином извођења. [...] Узимајући све то у обзир, још је увек нејасно како се у овом варијетету пентатоника сачувала у *чистој* форми, а не у форми карактеристичној за подунавска мађарска насеља.” (Вујичић 1978: 16)

„Грађа варијетета С је највише хетерогена. Као да су се потпуно изгубиле мелодије, па чак и текстови, иако је још средином прошлог века [XIX века, прим. ур.] било могуће објавити читаву једну збирку таквих епских и осталих песама. [...] С друге стране, познајући данашње прилике, упадљиво је много подударности са чешком и западноморавском, односно са словачком

---

<sup>10</sup> Вујичић није поделио јужнословенске етничке групе у Мађарској по етничкој припадности, него на основу наречја којима они говоре. Пошто се и код Срба и код Хрвата јавља штокавско наречје, које је и основа српскохрватског књижевног језика, Вујичић је применио ову поделу и на музику и тако формирао четири велике групе: словеначки, кајкавски, чакавски и штокавски варијетет (Stevanović 1978: 404).

грађом како у мелодијама, тако и у текстовима. Поједини музиколози сматрају да су Хајдн и Бетовен одавде црпли своје теме словенског карактера (нпр. за *Лондонску* или *Пасторалну симфонију*). Мада су крајем прошлог века [XIX века, прим. ур.] ове песме и мелодије записане и публиковане, ја им већ нисам могао ући у траг. Једно је сигурно: ако постоји источноевропски ‘жаргон народне музике’ (као што га је Барток називао), онда је ова врста музике била управо то. У њој се упоредо налазе: мелодије или фрагменти из оперете, мађарска студентска и војничка песма у целини или у фрагментима, песме компоноване у фолклорном духу прилагођене и усвојене по локалном укусу [...] Веома су омиљене дуге песме са више строфа, приповедачког, епског карактера [...] где изразито преовладава новији слој.” (Vujičić 1978: 16–17)

Четврти варијетет, који уједно покрива и најширу географску област, Вујичић дели на више група: „Пошто су се носиоци песама [D варијетета] најкасније доселили, његове музичке и, одмах да додамо, поетске карактеристике могу се пратити у стопу. Ове мелодије чине један велики музички [...] варијетет некадашњих граничара, група слободних сељака и оних без земље. [...] Овде, у ствари, можемо разликовати четири слоја:

a) Пред дијатонизације (двогласних, ређе једногласних) мелодија са нетемперованим тонским низовима, уз очување традиционалних поетских форми [...] уз појаву трогласја, настао је и нови жанр: вокалне форме налик *частушкама*<sup>11</sup> у двостиху.<sup>12</sup> [...]

b) Очуване су мелодије везане за обичаје, као и календарске песме, премда не у сваком од подрегиона [...].

c) Понарођена-фолклоризована црквена музика византијске инспирације. [...]

d) Много је примера трговачко-чиновничко-занатске лирске поезије, неке врсте „славеносрпског” бидермајера (Vujičić 1978: 17–18).

Мада су категорије које је Вујичић установио у појединим случајевима веома широке, а у другим случајевима се чине превише уским, оне су ипак засноване на основу обједињених музичких, историјских и стилистичких критеријума. Комплексност његовог приступа се сматра савременим и модерним и у данашњем смислу те речи.

У Архиву народне музике Музиколошког института Мађарске академије наука, 2011. године се пружила прилика да депоновану Вујичићеву

<sup>11</sup> У мађарском оригиналу „форма налик на частушке“ (csasztuskaszerű) вероватно упућује помоћу овог израза насталог за време совјетског периода на *бећарац*.

<sup>12</sup> По свему судећи, реч је о *бећарцу* (прим. ур.).

заоставштину прегледамо и из садржајног аспекта. Поред музиколошке и етномузиколошке стручне литературе, овде налазимо још и мноштво различитих музичких рукописа и педесетак магнетофонских трака.

Већина података са аудио трака није повезана са књигом. На магнетофонским тракама нема снимака српских мелодија из Батање објављених у књизи. У периоду од 1958. до 1960-их година се због материјалне ситуације дешавало да се на исте траке после учињених преписа снима нови материјал. Истовремено, у заоставштини се налази и сакупљена грађа која у књизи није забележена. На пример, у збирци нисмо пронашли ниједан податак о српским песмама сакупљеним у Батањи и записаним на магнетофонској траци, како је то забележено 29. октобра 1957. године.<sup>13</sup> Нажалост, ни други подаци о овој сакупљеној грађи нису још пронађени. Сматрамо узбудљивим откриће аудио снимка из Луковишћа (Lakócsa), који је снимљен уз филм о сватовским обичајима локалне хрватске заједнице. (Vujičić 1978: 136–137)

Аудио траке у заоставштини већином су у прилично лошем стању. Ипак, због количине звучног материјала изузетно су значајне: реч је о највећој колекцији аудио снимака фолклорне музике Јужних Словена у Мађарској. Након каталогизације, дигитализације и обраде свакако би требало публиковати избор из целокупне грађе.

Други начин очувања Вујичићеве идејне заоставштине представља музичко извођење песама и игара, што је он и формулисао као своју жељу у предговору књиге. То је првенствени циљ објављивања грађе, док је њено коришћење за даљи истраживачки рад аутору било у другом плану. Да бисмо могли изводити нашу музичку традицију, да бисмо могли да репродукујемо аудио-грађу снимака од пре више деценија или да свирамо према раније штампаним нотним записима, потребна нам је посебна обука. На Музичкој академији Франц Лист од 2007. године су покренуте посебне студије народне музике, у чему је важну улогу одиграо вишедеценијски покрет „плесних кућа” (на мађарском: *táncház*; прим. ур.); ове године је прослављена четрдесета годишњица настанка овог покрета.<sup>14</sup> Тренутно народну музику на различитим смеровима студира близу осамдесет студената, међу којима је и

<sup>13</sup> Од наведених батањских примера (Vujičić 1978: 188–189, 198–199, 200, 208–209, 219, 238–239, 284–286, 288–289, 320–321) ниједан од оригиналних звучних записа није пронађен у заоставштини.

<sup>14</sup> Тзв. „плесне куће” су обично омладински клубови популарни пре свега у кругу студената. У њима се уз живо извођење музике уче народне игре, а један од циљева је и забава уз народну музику и игру. Међу најпопуларнијим „плесним кућама” су донедавно биле тзв. „јужнословенске” и „балканске”, које су привлачиле највећи број младих.

више припадника националних мањина у Мађарској. Идући трагом Бартока, а у овом случају слободно можемо рећи и трагом Тихомира Вујичића, студијским наставним планом је поред мађарске народне музичке културе обухваћена и музичка култура других народа који живе заједно са Мађарима. Значајно је, за сам крај овог чланка, напоменути да један студент Одсека за народну музику изводи српске гајдашке мелодије са високим техничким умећем, верно стилу оригиналног извођења, према аудио снимку од пре једног века, сачињеним у Банату, и према Бартоковим нотним белешкама.

## ЛИТЕРАТУРА

- Eredics Gábor (2004): *Bartók Béla szerb népzenei gyűjtése. Fonogramok a Bánátból 1912 = Serb Folk Music Collected by Béla Bartók. Early Wax Cylinder Recordings from the Bánát Region 1912*. CD extra TM. Budapest: Vujicsics Egyesület.  
[Српска народна музика коју је сакупио Бела Барток. Фонограми из Баната 1912.]
- Gracza Lajos (összeáll.) (2007): „Nem biccentek igent a pusztulásnak”. *Vujicsics Tihamér emlékére*. Budapest: Balassi kiadó.  
[‘Нећу климнути главом нестајању’. Успомени Тихомира Вујичића]
- Kiss Eszter Veronika (2006): „Aki maga volt a tiszta muzsika”. In: *Magyar Nemzet* (Budapest), 69. évf. 2006. április 22. 14.  
[‘Он сам је био чиста музика’]
- Stevanović, Milutin (1978): ‘Musical Traditions of the Southern Slavs of Hungary’. In: Vujičić, Tihomir: *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj = A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika, 404–406.
- Vujičić, Tihomir (sastavio) (1957): *Naše pesme. 100 pesama, 20 kola*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat = Muzičko izdavačko preduzeće.
- Vujičić, Tihomir (1978): *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj = A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.
- Zaicz Gábor (főszerk.) (2006): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.  
[Етимолошки речник. Порекло мађарских речи и суфикса.]





Парохијски дом у Помазу – родна кућа Тихомира Вујичића



Спомен плоча Тихомору Вујичићу на згради пештанске црквене општине (ул. Ваци бр. 66) где је он једно време становао са родитељима



Вујичић приликом теренског рада (приватно власништво)

Zorka Beloš m. Lazarić (P)  
Kalaža - Budekolen 1972

Mod

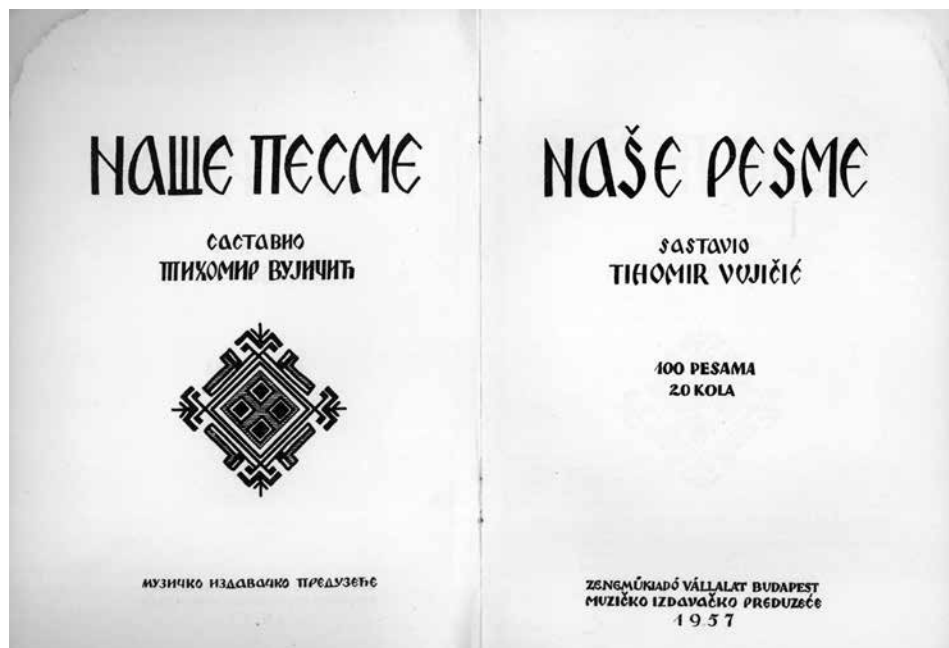
Višnjaica rodila Lor-jano, Panjano  
 Koliko rodi-le? — || —  
 Sedam, pet, i devet — || —

Plu' maso

sesta bratu pa-mi - eu - de

POŠ' LA - DU PAŠ' BA - DU MA - RI - JO.

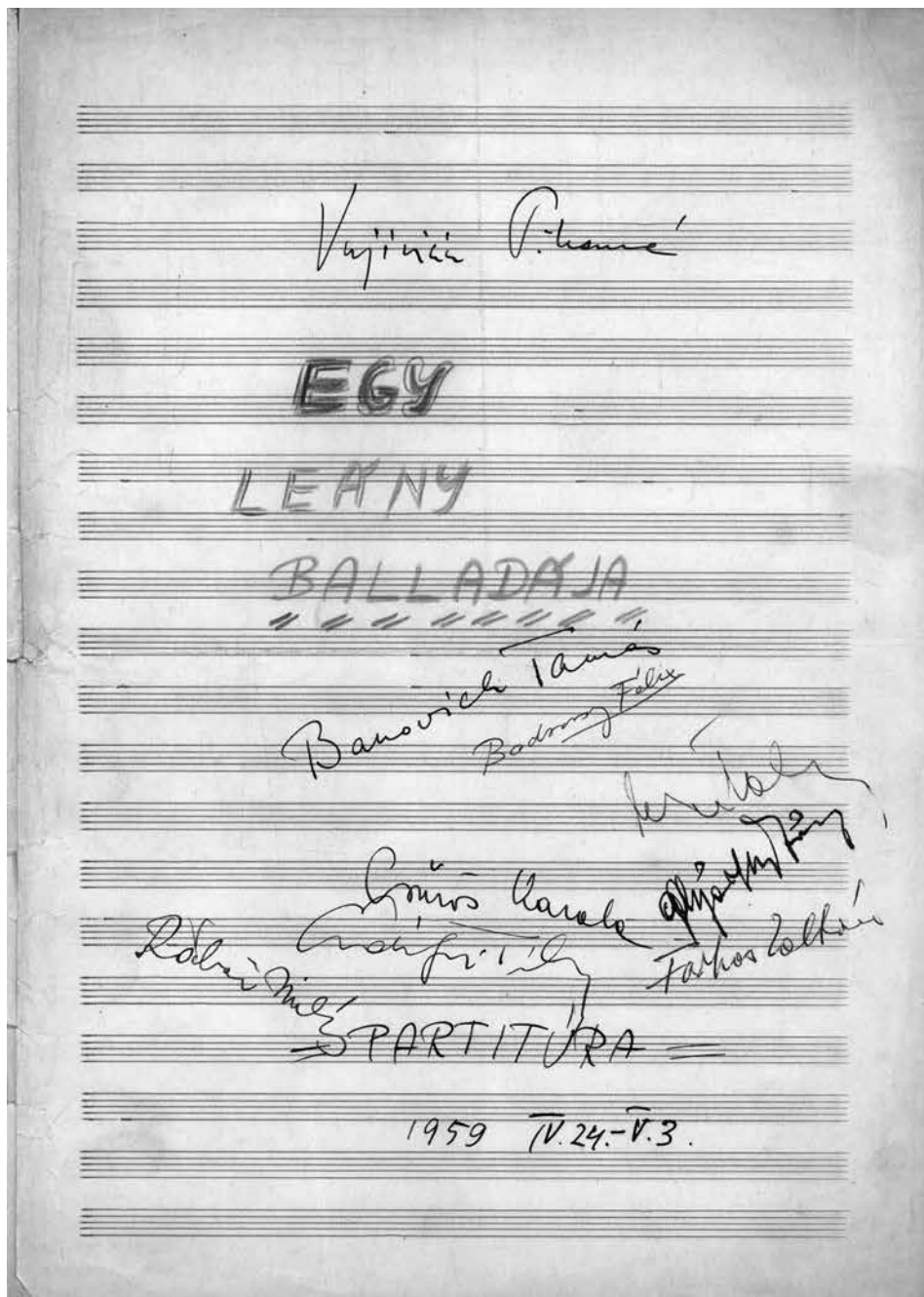
**Вишњиаца родила** – Запис Тихомира Вујичића према певању Зорке Белош, рођ. Лазарић из Калажа 1972. (МИ МАН, Мађарски музички архив 20-21. века, оставштина Т. Вујичића)



Прва збирка народних песама Тихомира Вујичића, 1957.



Постхумно објављена обимна збирка Тихомира Вујичића о јужнословенској музичкој традицији у Мађарској, са студијама на мађарском и српском језику, 1978.



Аутограф партитуре музике за филм **Балада једне девојке** са уобичајеном Вујичићевом језичком игром („спартитура“) и потписима водећих глумаца (МИ МАН, Мађарски музички архив **20-21.** века, оставштина Т. Вујичића)

# A PÉCSI BALETT

vendégszereplése

A FŐVÁROSI OPERETT SZÍNHÁZBAN



Október 13-án, 19 órákor

## BALETT 1961

A bemutatásra kerülő balettek több mint tíz évesek, az együttes megalakulásának első éveiben születtek. Eredetileg és jelenleg is — az volt a bemutatott művek lényege, hogy a fiatal együttes a húszévesek problémáit, érzéseit, világlátását fogalmazza meg és közölje a baletti nyelven. A most felújításra kerülő reprezentációs darabok alapozták meg a Pécsi Balett hírnevét.

Szokolay Sándor

### *Az iszonyat balladája*

Diszlet- és jelmeztervező: Katona Ferenc

A koreográfát tervezte és rendezte: Eck Imre

A darab szimbolikus értelmű. A kegyetlenség és embertelenség okozta szenvedés erővé válik, amelynek diadalmaszkodnia kell az erőszakon.

Bemutató előadás: 1961. január 3.

Gulyás László

### *Pókháló*

Diszlettervező: Vata Emil

Jelmeztervező: Gombár Judit

A koreográfát tervezte és rendezte: Eck Imre

A balett témája voltaképpen a szerelem, a megismerés izgalma és a választás felelőssége.

Bemutató előadás: 1962. február 23.

Vujicsics Tihámér

### *Változatok egy találkozására*

Diszlet- és jelmeztervező: Eck Imre

A koreográfát tervezte és rendezte: Eck Imre

Egy fiú és egy lány felvillanó arca, akik keresik és elkerülik egymást, míg családások, kiábrándulások után mégis egymásra találnak és ettől kezdve életük elválaszthatatlan.

Bemutató előadás: 1961. január 3.

Október 14-én, 19 órákor

## 15 ÉV SIKEREI

Lajtha László

### *Kötélékek*

Diszlettervező: Eck Imre

Jelmeztervező: Gombár Judit

A koreográfát tervezte és rendezte: Eck Imre

Öntudatlan örömben kötődik két fiatal élet, amíg egy idegen akarat meg nem változtat mindent: a Szelídítő fogságba veti egyiküket...

Bartók Béla

### *A esodálatos mandarin*

Szövegét írta: Lengyel Menyhért

Diszlettervező: Eck Imre

Jelmeztervező: Gombár Judit

A koreográfát tervezte és rendezte: Eck Imre

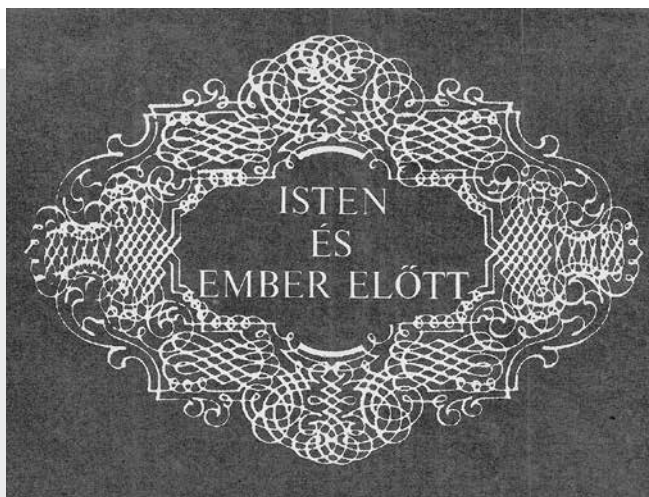
Az ember időlegesen vereséget szenvedhet, meg lehet ülni, el lehet pusztítani, de legyőzni soha. A hősi pusztulásból is új vágy és akarat születik.

Флајер са најавом гостовања чувеног Печујског балета Имре Ека у Будимпешти са комадом Тихомира Вујичића 1975. (приватно власништво)



Са чувеним цез музичаром Аладаром Пеге (приватно власништво)





Szélesvásznú magyar film  
Írta: Galambos Lajos  
Fényképezte: Tóth János  
Zenéjét szerezte:  
Vujicsics Tihamér  
Rendezte: Makk Károly

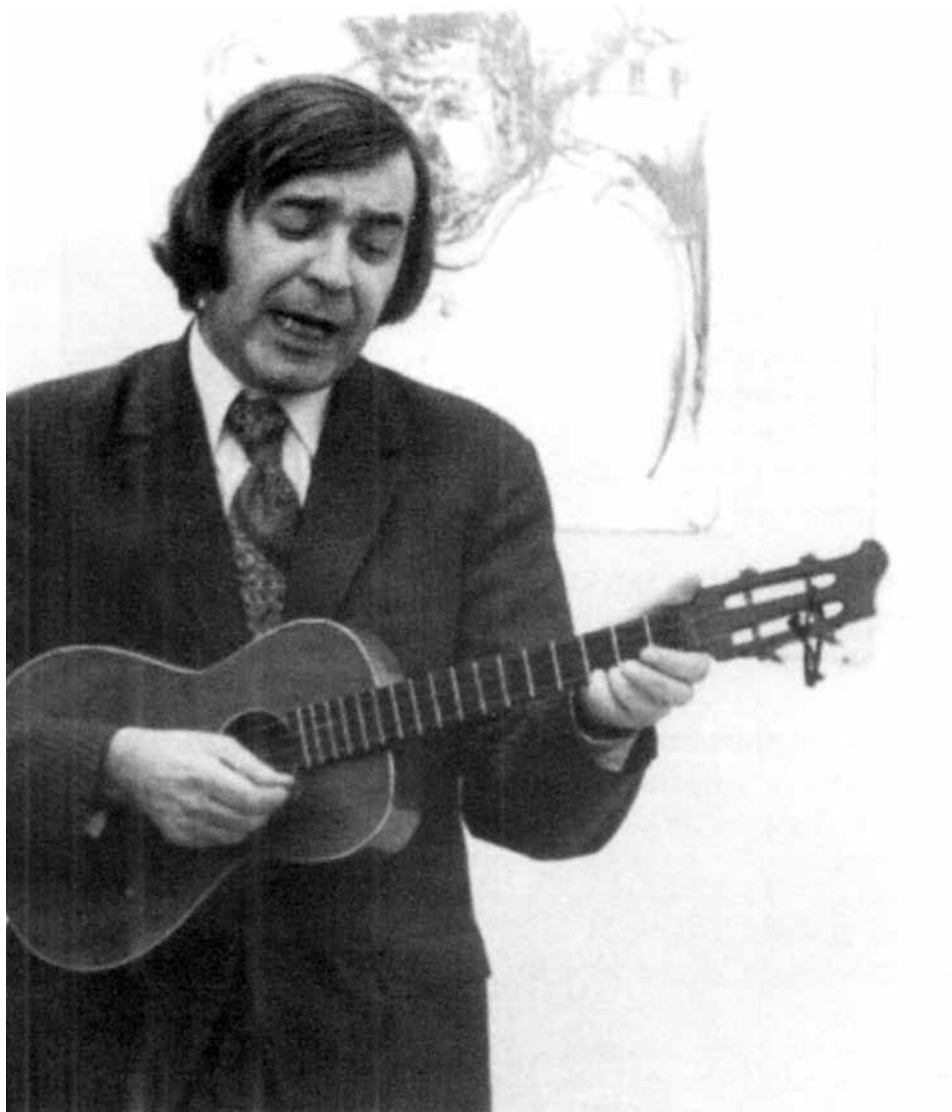


Főszereplők:

Psota Irén,  
Görbe János  
Slobodanka  
Markovic,  
Balázsovits  
Lajos,  
Juhász Jácint



**Флахер** са најавом приказивања филма **Пред Богом и људима** чувеног редитеља **Кароља Мака** са музиком **Вујичића** и гостујућом глумицом из Југославије, 1968. (**флајер**, **МИ МАН**, Мађарски музички архив **20-21.** века, оставштина **Т. Вујичића**)



Тихомир Вујичић је творац великог броја композиција на текстове савремених и класичних песника, а дружио се и са истакнутим ликовним уметницима. Са гитаром и песмом на уметничкој манифестацији током седамдесетих година **20.** века

# Serbo-Croatian Folk Songs

---

---

Texts and Transcriptions of  
Seventy-five Folk Songs  
from the Milman Parry Collection  
and a Morphology of  
Serbo-Croatian Folk Melodies

by *BÉLA BARTÓK*  
*and* ALBERT B. LORD  
with a Foreword by George Herzog



## Бела Барток и етномузикологија у Србији

Етномузиколошком раду Беле Бартока, посебно оном његовом делу чија је тема јужнословенски музички фолклор, у Србији је до данас посвећена дужна пажња. Први непосредни повод за стручну реакцију на Бартоков рад било је објављивање његове студије *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија*, издате постхумно, у Америци, 1951. године. Она је поновно публиковање доживела 1978. као интегрални део првог тома капиталног четвортотомног издања грађе из Њујоршког Архива Беле Бартока (The New York Bartók Archive), заједнички насловљеног као *Yugoslav Folk Music*, чији је уредник Бенџамин Суков (Benjamin Suchoff). Ова студија је до данас јединствени свеобухватни етномузиколошки рад о српском и хрватском / јужнословенском вокалном наслеђу публикован на страном језику.<sup>1</sup> Реакције на њен садржај у домаћој културној и стручној средини нису изостале; неке су изречене јавно, а неке су задржане међу личним списима овдашњих Бартокових колега, да би биле публиковане тек много касније. Неке од јавних реакција су, како то претпоставља Сања Радиновић (2006: 298), на свој начин можда оставиле трага на целокупан однос према Бартоковом раду, што је имало за последицу његову генералну скрајнутост из стручног видокурга током друге половине XX века. Од последње деценије века, међутим, дело Бартока је, у домаћој научној средини, тема више научних радова; оно постаје све актуелније и релевантније за савремена истраживања. Нарочито су публиковани Бартокови аудио-снимци српске музичке традиције из североисточног Баната (2004) привукли велику пажњу домаће научне средине и инспирисали нова промишљања на тему музичко-фолклорне баштине панонских Срба. Истовремено је појава нових нараштаја етномузиколога омогућила и вишестрано сагледавање многих Бартокових закључака и поставки. Знатно већи број стручњака у новије време, као и широк спектар тема којима се активно баве, кад је реч о јужнословенској (српској) и румунској музичкој традицији, довели су и до учесталог реферирања на Бартоко-

---

<sup>1</sup> Бела Барток у својој студији користи синтагме „српско-хрватски” и „Србо-Хрвати”, следећи усмерење које је у (српској) етнологији дао Јован Цвијић (в. детаљније Јовановић 2006: 365 и фн. 2); отуда и код Бартока изостаје намера да направи дистинкцију између музичких традиција Срба и Хрвата.

ве налазе. То у исто време сведочи и о постепеном сазревању професионалних ставова у Србији у тумачењима појава и процеса у традиционалној музици Срба и других народа с којима су Срби у додиру. С друге стране, чињеница да се при разматрању различитих и разнородних питања етномузиколози у Србији све чешће враћају Бартоковим научним радовима сама за себе говори о његовим високо професионалним методолошким приступима и о далековидости у сагледавању одређених проблема.

Прве реакције на овај Бартоков рад у Србији<sup>2</sup> оличене су у написима књижевника Станислава Винавера и композитора Јосипа Славенског (објављеним 1954. и 1955; в. Радиновић 2006: 301–303 и фн. 45).<sup>3</sup> Реч је, међутим, о негативној рецепцији, услед неслагања ових аутора са Бартоковим ставом у вези са проблематиком међусобних утицаја мађарске и хрватске музичке традиције у Међимурју; последица полемика у низу њихових текстова, по мишљењу Сање Радиновић, била је та да је Бартоково дело деценијама било „скрајнуто и омаловажено” од стране научних кругова у земљи (Исто, 298).<sup>4</sup> Један од резултата таквог односа према значајној Бартоковој студији јесте и чињеница да је први систематичан и свеобухватан јавни осврт једног етномузиколога из Србије на Бартоков допринос кад је у питању јужнословенска (прецизније, југословенска) музичка традиција, настао из пера Драгослава Девића (1995), који је и током своје педагошке каријере генерацијама студентата указивао на значај неких аспеката Бартоковог методолошког доприноса<sup>5</sup> (више речи о томе ће бити у наставку овог текста). Исте године је и новосадски етномузиколог Нице Фрациле посветио Бартоковом раду чак три чланка, од којих су у Србији објављена два (Фрациле 1995а; 1995б), посвећена Бартоковим снимцима и записима српске и румунске фолклорне традиције.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Први јавни осврт на ово Бартоково дело дао је сарајевски етномузиколог Цвјетко Рихтман, који је објавио свеобухватан критички приказ студије (Rihtman 1953); реакције које су потицале из Србије уследиле су тек после публиковања овог текста.

<sup>3</sup> Дискусија коју су они покренули тематски се надовезује на много раније објављени текст Милоја Милојевића, који такође поставља питање исправности Бартокове тезе о неоспорном мађарском утицају на словенску традицију (1933: 134; Радиновић 2006: 304, фн. 52).

<sup>4</sup> Узрок томе је била чињеница да је негативна рецепција Бартоковог дела била, како С. Радиновић наводи, „оптерећена врло непријатном политичком конотацијом” (2006: 298).

<sup>5</sup> Исти аутор је 1986. објавио свој осврт на Бартоков „граматички метод” систематизације народних мелодија (Девић 1986: 133–134).

<sup>6</sup> Овом приликом пажња ће бити посвећена само оним аспектима Бартоковог рада који се односе на музичку традицију Срба (односно, шире, Јужних Словена западног Балкана).

Иако се у деценијама непосредно по објављивању Бартокове студије (а после написа Винавера и Славенског) стручњаци из Србије нису јавно оглашавали, Бартоков рад је у домаћој средини наишао на реакцију: зачетник модерне етномузикологије Србији, Миодраг Васиљевић, био је добро упознат са садржајем овог важног Бартоковог дела, захваљујући преводу са енглеског на српски језик.<sup>7</sup> Са Васиљевићевим реакцијама на Бартокову студију, будући да оне нису исказане јавно, стручњаци су упознати тек пола столећа касније, увидом у његове белешке на маргинама његовог примерка превода Бартокове студије (Јовановић 2006).<sup>8</sup> Из ових писаних коментара показало се да су се двојица научника независно један од другог бавили истим питањима везаним за јужнословенски вокални музички фолклор (поред других, различитих тема које су их заокупљале). Интересантно је да су им се ставови у неким аспектима разилазили, али и да су у не малом броју питања били у сагласју. Реч је, пре свега, о темама везаним за проблематику тонских односа у јужнословенској вокалној традицији и за међусобне везе текстуралних и мелодијско-ритмичких целина у певаним песмама.

Васиљевићево прво монографско дело и у њеним оквирима знаменита студија о тоналним основама јужнословенског музичког фолклора ([1950] 2003: 305–332) објављени су непосредно пре студије Беле Бартока (1951). У својим радовима, двојица научника су идентификовала најкарактеристичнији тип лествице као типичну одлику српског/јужнословенског музичког наслеђа. Ову скалу је Васиљевић именовао *античким дуром*, указујући на њену тетракордалну грађу као на везу са старогрчким лествицама (Васиљевић 2003: 312–318). Бела Барток је уочио језгро ове скале као елемент који тонални систем у јужнословенској фолклорној традицији чини посебним у односу на системе у традицијама других етницитета у окружењу. Са овим налазима су се каснијих година сагласили знаменити српски етномузиколози XX века. Радмила Петровић, указујући на значај Васиљевићевог налаза, ову лествицу је окарактерисала као архетип, то јест, као „карактеристично обележје српског музичког Gestalt-a” (Петровић 1973а: 29; 1973б: 228). Драгослав Девећ је у о тонском језгру ове скале писао као о „јединственом музичком генотипу – генетском језгру” – „највећег броја српских песама

---

<sup>7</sup> Превод је, убрзо после објављивања књиге, начинио Милош Велимировић (у то време млади сарадник Музиколошког института САН); једна копија тог превода припао је Васиљевићу као тадашњем спољном сараднику Института.

<sup>8</sup> Примерак превода који је припао Васиљевићу добили смо на увид љубазношћу проф. др Зориславе М. Васиљевић.

сеоског стила” (1997: 217, 220), које је препознатљиво и у делу српске/јужнословенске певачке традиције варошког и градског стила, ширег опсега (Исто).

Коментари о лествици о којој је реч имају посебног значаја за компаративна разматрања музичких традиција панонског басена. Сâм Барток је дошао до закључка да њено присуство на територији северног дела Баната (који данас припада Румунији) представља резултат утицаја српске (то јест, јужнословенске) традиције (Bartók 1951: 86; Јовановић 2006: 378–379 и фн. 56 и 57). С друге стране, Анико Бодор је указала на посебност ове лествице у односу на тонално устројство музичке традиције Мађара – штавише, одређује је као један од најважнијих елемената диференцирања традиције два суседна народа (Bodor 1984).

Кад је реч о јужнословенској вокалној традицији, неки од кључних постулата етномузикологије ових простора почивају на два Бартокова налаза, које је он издвојио размишљајући на тему историјски раног порекла „заједничког словенског музичког стила”. Реч је о мелодијама уских тонских низова и о појави паузе која прекида певани слог (Bartók 1951: 54, 75–76, 86–87). О узаним тонским низовима, као елементу старе (вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне) традиције, писали су практично сви етномузиколози у Србији друге половине XX века (са изузетком М. А. Васиљевића) и почетка XXI века, о чему сведочи мноштво објављених монографија и студија у којима је реч и о тој теми (в. нпр. Големовић 1990: 29–30). Најпосвећенији истраживач проблема архаичних тонских низова у јужнословенској традицији јесте Љубинко Миљковић, који је у неколико својих нотних зборника и студија дао тумачења више различитих тонских структура, с обзиром на њихову старост, на простору Србије и њеног окружења (1978; 1985; 1986; 1998; 2000; такође и Вукосављевић 1984). Закључци до којих се дошло на основу његових претпоставки, повезивањем података из области етномузикологије, етнолингвистике и етногенезе на узорку једног региона у Србији, донети су у нешто касније објављеној монографији Јелене Јовановић (2014).

Прекид певаног стиха паузом, појава протумачена такође као елемент архаичне обредне певачке праксе, описан је најпре у раду Изаљија Земцовског (Земцовский 1968), да би касније од стране Димитрија Големовића био класификован као један од типова рефрена у српској традицији и именован као *рефренска пауза* (2000: 62–64).

Друга подударност у налазима двојице научника састоји се у томе да су независно један од другог уочили још једну скалу, такође важну, карактеристичну за јужнословенски музички фолклор, коју је Барток окарактерисао као „дурску”. Он је ово своје мишљење уобличио без сазнања о томе да је Васиљевић у својој нешто раније објављеној студији описао две њој

сродне лествице, од којих је једну именовао *терциним дуром*, а другу његовом варијантом, са специфичним распоредом интервала. Васиљевић у обимној студији (која је, на жалост, објављена тек четири деценије после његове смрти; 2003: 333–386) није крио задовољство што се његов налаз у овоме подударио са Бартоковим (Исто, 375).

Васиљевићево богато емпиријско искуство омогућило му је и доношење критичког става према одређеним Бартоковим мишљењима, као што је оно везано за употребу предзнака иза кључа. Виђење Бартока било је да они јасно показују каква је лествична структура дате мелодије, док је Васиљевић у вези с тим исказао резерву, будући да алтерације у јужнословенским мелодијама у кретању навише или наниже потичу од модалног начина мишљења, са јаким упориштем у музичкој култури источног Средоземља, и да су отуда алтеровани тонови важан елемент идентитета овакве мелодике. Чињеница је, међутим, да се постављањем предзнака иза кључа ова особеност не може увек прецизно маркирати. Надаље, Бартокова запажања о различитим типовима каденцирања у јужнословенским мелодијама допуњује објашњење Васиљевића да је и у тим случајевима реч о модалном начину музичког мишљења. Са овим налазом се у свом касније објављеном раду саглашава и Драгослав Девић, пишући о делу српског вокалног наслеђа чије је порекло у *турско-источњачким или оријенталним* музичким традицијама (1997: 218). Индикативно је да се та мисао у радовима српских етномузиколога подробније развија тек последњих година, када се, генерално, о везама српске са *оријенталним* традицијама више размишља и више објављује, него ранијих деценија (в. нпр. Јовановић 2012: 194–198). Чињеница је, такође, да се интересовање за ову тематику везује за појачан интерес за проучавање музичке традиције градова у Србији, посебно оних под директним отоманским утицајем (в. детаљније Думнић 2013).

Још једна велика тема која је заокупљала и Бартока и Васиљевића јесте питање међусобних односа метричких целина текста и мелодијско-ритмичких фраза у певаној песми. У овом погледу, постоји сагласност у њиховим налазима. Бартоково запажање да „структура мелодије треба да буде одређена структуром текста” у потпуности се поклапа са Васиљевићевим налазом, на којем је он засновао другу своју значајну студију, о ритмичким формацијама у македонској вокалној традицији, такође објављену готово у исто време када је публикована Бартокова *Морфологија* (Васиљевић 1952). Обојица научника су, независно, дошли до заједничког закључка: да размештај тактица у записима вокалних мелодија доприноси стицању утиска о артикулацији тока саме мелодије. Барток је ово сазнање стекао на основу анализе око 3.500 записа српских и хрватских песама, а Васиљевић на основу свог

непосредног теренског, мелографског и аналитичког искуства стеченог у живом контакту са српским и македонским вокалним облицима.

Поједине Бартокове истраживачке и научне премисе и методе – метода мелопоетске анализе и метода транскрибовања – биле су, заслугом професора Драгослава Девећа, деценијама представљане генерацијама студената Одсека за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду (Радиновић 2006: 304 и фн. 52 и 53). Као основно, незаобилазно полазиште у његовим етномузиколошким промишљањима, били су постављени теренски, сакупљачки рад који подразумева тонска снимања, затим израда транскрипције и мелопоетске анализе, и, коначно, компарација у циљу стицања сазнања о карактеристикама музичког фолклора појединих етницитета и култура.

Бела Барток је у домену транскрибовања међународно препознат као један од највиших узора у чијој су личности биле обједињене изванредна моћ музичког запажања и креативност у приступу нотног бележења народних мелодија. Његов циљ је био постизање у највећој могућој мери објективног записа; његово стваралаштво на овом пољу одражава се у томе што је сâм предложио решења за нотирање одређених појава у традиционалној музици (Dević 1974). С обзиром на то да српску традиционалну музику одликује низ специфичности које је немогуће записати у класичној нотацији, на овом пољу је управо Бартоков допринос био подстрек и потврда исправности креативног приступа записивању наших мелодија. Драгослав Девећ је, пре свега за потребе студената етномузикологије, 1974. године објавио свој приручник *Osnovna melografska uputstva*, где за транскрибовање јужнословенске грађе препоручује одређена решења позивајући се на Бартока, како би записи народних мелодија у што већој мери одражавали њихово објективно звучање.

Поред методе записивања песама, Бартоков приступ транскрибовању инструменталне (свирања на гајдама и тамбури) и вокално-инструменталне традиције (епског певања уз гусле), такође је окарактерисан као изузетно вредан допринос у овом домену. О томе је писао Нице Фрациле (1995а), истичући вредност Бартокових минуциозних транскрипција инструменталне музике, које пружају могућност „да се анализирају не само начини импровизације мелодијске линије сваког свирача посебно, већ, између осталог, и обиље орнамената, што даје посебан карактер и драж овим мелодијама” (1995а: 56). Темама везаним за транскрипције свирања на гајдама посветио је последњих година пажњу и Растко Јаковљевић. Овај аутор, иако уочава и одређене недостатке ових Бартокових записа, истовремено констатује да се у његовим транскрипцијама *банатског кола* препознају елементи који указују да записивач препознаје специфичну динамику и карактер свирке, по-

стигнуте одређеним манирима у ритмизирању мелодије (Jakovljević 2012: 175; 176 и фн. 79). На значај Бартокових транскрипција певања уз гусле (начињеним према снимцима Милмана Перија), указала је Данка Лајић-Михајловић; према њеном мишљењу, захваљујући минуциозности и мноштву детаља, оне „садрже све информације неопходне да би се осигурало комплексно студирање теме” (2005: 277).

Један од највећих доприноса Беле Бартока етномузикологији, посебно кад је реч о јужнословенским и балканским земљама, јесте његов метод мелопоетске анализе. На основу истраживања традиција различитих европских народа, Барток је уочио оно што су запазили и други истраживачи народне поезије и музике: да је принцип изградње музичке форме у народним песмама Јужних Словена и других балканских народа, а делимично и Румуна, другачији него у традицијама народа Средње и Западне Европе. Констатовао је да, за разлику од средњоевропског, у јужнословенском материјалу није заступљена строфа, већ се песме заснивају на једном или два стиха, са великим могућностима варирања помоћу тзв. „рада са текстом”: понављања стихова или њихових делова, уз такође велике могућности комбиновања са различитим рефренима, а уз коришћење једног јединог музичког материјала, по принципу монотематизма, како се изразио словачки етномузиколог Оскар Елшек (1994). На такве музичке форме тешко је применљива тзв. „финска метода”, која се успешно користи у анализирању строфичне западноевропске и средњоевропске грађе. На основу стеченог искуства у анализирању импозантног броја српских и хрватских мелодија, Барток је модификовао „финску методу” анализе према другачијим законитостима у изградњи форме, и тако модификовану назвао је „граматичком методом”. Овај Бартоков допринос, етномузиколози у Србији су дуго времена само делимично узимали у обзир (врло вероватно из разлога утицаја којег су имали поменути написи Винавера и Славенског). Теми мелопоетске анализе пуну пажњу је посветила Сања Радиновић (2006), посебно у својој докторској дисертацији у којој је, подробно образложивши Бартоков приступ анализи (2011: 25, 44–60), предложила и аргументовала сопствену, комплексну методу анализе српских вокалних облика. У овим радовима указано је и на чињеницу да је Бартоково искуство могло дати важан допринос аналитичком приступу у српској етномузикологији, да су у обзир били узети сви његови домети; анализа материјала са простора Србије до данас је могла бити знатно унапређена, утолико пре што је Бартоков метод заснован на анализи грађе са јужнословенских (и других, у културном погледу блиских) терена.

Као што је већ речено, објављивање Бартокових теренских снимака певања и свирања Срба из Баната (2004) представља веома важан моменат за

уознавање са његовим етномузиколошким радом у вези са српском музичком и играчком (плесном) традицијом. У делу рада посвећеном доприносу Бартока изучавању српског музичког фолклора, Фрациле истиче значај његових снимака српске музике за проучавање мелодијских типова инструменталних облика у српској традицији, будући да их је Барток забележио у различитим извођењима: на гајдама, тамбури и виолини (Фрациле 1995а). Нешто касније, ову тезу разрађује Данка Лајић-Михајловић, која аналитички сагледава различите варијанте истих кола свираних на гајдама узимајући у обзир и Бартокове снимке (2000). На тај начин, показано је да снимци гајдашке свирке које је Барток начинио у овом контексту имају немерљив значај.

Бартокови снимци и записи српске вокалне музике од велике су важности и за сагледавање континуитета у присутности одређених мелодијских модела традиционалних песама на терену Војводине, али и ширем простору Панонске низије. Пре свега имамо у виду широко распрострањени мелодијски модел за који се, у зависности од географске регије, емском терминологијом назива *сватовцем* (у Војводини) или *кад се убрађива млада* (румунски Банат).<sup>9</sup> Некада је био заступљен у низу свадбених песама Срба, на различите текстове; уобичајено је да у извођачкој пракси овај прати контрастирајући наставак у живљем темпу, са текстом у катренима, који се, сам за себе, у Румунији и Мађарској назива *сватовац*. Мелодијском моделу песме *Одби се грана* неколико аутора је посветило пажњу (Девих 1991; Матијевић 1999; Јовановић 2003), констатујући да су управо овакви примери забележени (у виду нотних транскрипција или аудио-записа) у великом временском распону – од Вука Караџића (одн. Франђишека Мирецког) и Емануила Коларовића почетком и у првој половини XIX века, преко Кухача, а затим и Бартока 1912, до записивача активних током XX века, све до данас на широком терену Војводине, Мађарске и Румуније (хронолошким редом): Саве Ј. Илића, Тихомира Вујичића, Ницеа Фрацилеа, Димитрија Големовића, Јелене Јовановић, Селене Ракочевећ и других. Уочавање богатства мелодијских и мелопоеетских варијанти у којима се среће овај модел, допринело је обликовању концепта *гласа* као мелодијског модела у српској етномузикологији, са акцентом на његовој стваралачкој функцији.

Још један значајан допринос Бартока који има одјека у савременим истраживањима у Србији у домену је проучавања вишегласног традиционалног певања у Банату. Овој теми пажњу су посветиле Јелена Јовановић

---

<sup>9</sup> Етски термин (којег је у употребу увео Драгослав Девих користећи га у свом раду из 1991, видети Списак литературе) одговара најпознатијем почетном стиху *Одби се бисер грана од јоргована*.



(2000) и Селена Ракочевих (2003). Бартокови налази о вишегласном певању Срба у његовом родном месту, Великом Семиклушу (Sînnicolau Mare / Nady Szent-Miklós, односно Nagyszentmiklós), од велике су важности за успоста-вљање односа према историјском аспекту заступљености певања *на бас* код Срба, не само у Банату него и шире. Резултати истраживања вокалног наслеђа Срба у српском и у румунском делу Баната крајем XX и почетком XXI века показују да су вишегласни облици, иако на овом терену омиљени, као естетски императив, често заступљени недоследно, у нестандартним облицима (Јовановић 2000; Ракочевих 2003). У том смислу, Бартокови снимци, на којима је врло прецизно одређена линија и функција пратећег гласа (*баса*) у двогласном вокалном ставу, врло су занимљиви, јер иницирају могућност додатне дискусије на тему порекла певања *на бас*. Снимак тако прецизно омеђене деонице пратећег гласа у оваквој фактури на почетку XX века у Банату дозвољава претпоставку о томе да је она можда већ и од раније постојала у извођачкој пракси ових крајева. Управо Бартоков снимак може да буде један од кључних аргумената за дискусију о пореклу певања *на бас* у јужнословенској традицији, можда према смерници која алудира на сазвучну везу овог стила певања и свирања на трогласним гајдама у Војводини и у Србији – онако како ју је иницирао Драгослав Девих (1978: 187), а разрадила је Данка Лајић-Михајловић (Lajić-Mihajlović 2000: 126–128, 132, 133).

Бартокови звучни снимци и транскрипције инструменталних мелодија значајни су и у домену етнокореологије; према мишљењу Селене Ракочевих, они представљају „непроцењив извор за откривање структурално-формалних одлика музике за игру Срба у Банату с почетка XX века (...), као и некадашњег стила њеног извођења на различитим инструментима” (Rakočević 2012: 13).

Етномузикологија у Србији данас осваја нове правце развоја трасирајући пут новим темама и методологијама. У том контексту, Бартокови налази, мишљења или процене узимају се у обзир у вези са великим дијапазоном различитих тема које се надаље развијају или тек данас актуелизују (видети детаљно: Девих 1995 и Фрациле 1995а: 58–64). Бартокови снимци српских песама из Баната дају снажну подршку тези о постојаности и континуитету присуства одређених мелодијских модела у музичкој традицији Срба староседелца у Панонској низији, као значајних елемената њиховог музичког и културног идентитета (в. Јовановић 2011); то се односи и на гајдашку свирку, што је у свом раду констатовала Данка Лајић-Михајловић (2000: 7). На основу ових констатација могуће је шире компаративно истраживање у циљу идентификовања елемената словенског музичког идиома, заједничког за архаични музичко-фолклорни слој код више словенских народа ових

простора. Тематика мулти- и интеркултуралности, којој су често посвећене савремене етномузиколошке студије, подразумеваће и реферирање на Бартокове етномузиколошке збирке и радове као на незаобилазну литературу. Он је у својим ставовима и налазима био претеча данашњих токова истраживања, па и циљева и методологије данашње апликативне/примењене етномузикологије – првенствено у смислу могућности коришћења ових снимака у реинтерпретацијама у савременом неотрадиционалном кључу.

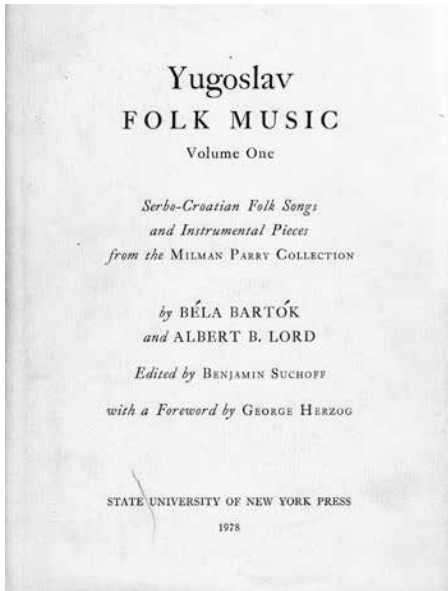
Неке Бартокове претпоставке о пореклу и развоју одређених појава у српском фолклору до данас су превазиђене, захваљујући новијем, систематичном теренском раду и анализи обимне, пре свега сеоске грађе, са којом Барток (како и Цвјетко Рихтман потврђује; 1953: 407–408) није имао много додира. Неспорна је, међутим, чињеница да су резултати његовог рада релевантни за овако широк спектар нових истраживања сама по себи фасцинантна; њоме се потврђује сва величина и значај Бартоковог доприноса српској, регионалној, па и светској етномузикологији.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bartók, Béla & Lord, Albert (1951): *Serbo-Croatian Folk Songs. Text and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press.
- Bodor Anikó (1984): *Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom muzičkom folkloru*. Poslediplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju.
- Васиљевић, Миодраг А. – Васиљевић, Зорислава М. (прир.) (2003): *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Београд: Београдска књига ; Књажевац: Нота.
- Васиљевић, Миодраг А. (2003): „Тоналне основе нашег музичког фолклора”. In: Васиљевић, Миодраг А. – Васиљевић, Зорислава М. (прир.): *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Београд: Београдска књига ; Књажевац: Нота, 305–332.
- Васиљевић, Миодраг А. (2003): „Структура тонских низова у нашој народној музици”. In: Васиљевић, Миодраг А. – Васиљевић, Зорислава М. (прир.): *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Београд: Београдска књига ; Књажевац: Нота, 333–386.
- Васиљевић, Миодраг А. (1952): *Југословенски музички фолклор II. Македонија*. Београд: Просвета.
- Вукдраговић, Михаило (уред.) (1971): *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности.
- Вукосаљевић, Петар Д. – Васић, Оливера – Бјеладиновић, Јасна (1984): *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Београд: Радио Београд.
- Големовић, Димитрије О. (2000): *Рефрен у народном певању – од обреда до забаве*. Бијелина: Реноме ; Бања Лука: Академија умјетности.
- Dević, Dragoslav (1974): *Osnovna melografska uputstva*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

- Dević, Dragoslav (1978): „Opšti pregled narodnih muzičkih instrumenata u Vojvodini sa posebnim osvrtom na gajde u Srbiji”. In: Вукмановић, Јован [уред.]: *Раd XX конгреса фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*. Нови Сад: Савез удружења фолклориста Југославије, 173–187.
- Девих, Драгослав (1986): „Неки аспекти етномузиколошке анализе југословенских народних песама”. In: *Македонски фолклор* (Скопље), 37: 131–136.
- Девих Драгослав (1991): „Сватовска песма *Одби се грана од јоргована* и особеност њеног напева”. In: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), 8-9: 125–130.
- Девих, Драгослав (1995): „Бела Барток и југословенска народна музика”. In: *Нови звук* (Београд), 6: 17–36.
- Девих, Драгослав (1997): „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песамама”. In: *Изузетност и сапостојање. V међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Думнић, Марија (2013): „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током XX века”. In: *Гласник Етнографског института САНУ* (Београд), 61(2): 83–98.
- Ђурић-Клајн, Стана (главни уред.) (1973) : *Српска музика кроз векове = La musique à travers les siècles*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Eredics Gábor (2004): *Bartók Béla szerb népzenei gyűjtése. Fonogramok a Bánáttól 1912 = Serb Folk Music Collected by Béla Bartók. Early Wax Cylinder Recordings from the Bánát Region 1912*. CD extra ТМ. Budapest: Vujicsics Egyesület.
- Земцовский, Изалий (1968): „Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела)”. In: *Народно стваралаштво-фолклор* (Београд), 25: 62–65.
- Jakovljević, Rastko (2012): *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia*. Doctoral Thesis, University of Durham (URL: <http://etheses.dur.ac.uk/3544>) Accessed January 11, 2017)
- Јовановић, Јелена (2000): *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију.
- Јовановић, Јелена (2003): „Генеза напева српских свадбених песама у Горњем Банату у Румунији”. In: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), 28-29: 7–16.
- Јовановић, Јелена (2006): „Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији Беле Бартока ‘Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија’,”. In: *Музикологија* (Београд), 6: 365–393.
- Јовановић, Јелена (2011): „Од Беле Бартока до данас: у сусрет стогодишњици истраживања музичке традиције Срба у румунском делу Баната”. In: *Задужбина* (Београд), 91: 8.
- Јовановић, Јелена (2014): *Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Lajić-Mihajlović, Danka (2000): *Gajde u Vojvodini*. Magistarski rad. Novi Sad: Akademija umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju.
- Lajić-Mihajlović, Danka (2005): Epic in the Network of Ethnomusicology. In: *Music & Networking. The Seventh International Conference, Department of Musicology and Ethnomusicology*,

- Faculty of Music, University of Arts, Belgrade. (Eds. Marković, T & Mikić, V.). Belgrade: IP „Signature” – Faculty of Music, 2005, 273–282.
- Лајић Михајловић, Данка (2014): *Српско традиционално певање уз гусле као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Матијевић, Маријана (1999): *Свадбене песме Срба у Шајкашкој*. Дипломски рад. Нови Сад: Академија уметности.
- Миљковић, Љубинко (1978): *Музичка традиција Србије – Бања*. Књажевац: „Нота”.
- Миљковић, Љубинко (1985): *Музичка традиција Србије II – Мачва*. Шабац: Глас Подриња.
- Миљковић, Љубинко (1986): *Музичка традиција Србије III – Доња Јасеница или ниска Шумадија*. Смедеревска Паланка.
- Миљковић, Љубинко (1998): „О тоналној реконструкцији архаичног фолклорно-музичког изражавања”. In: *Флогистон, часопис за историју науке : 7, Хармонија у природи, науци и уметности кроз историју* (Београд), 415–442.
- Миљковић, Љубинко (2000): „Тонална структура и развој несавршених музичких система у нашој народној традицији”. In: *Крушевачки зборник* (Крушевац), 5-6: 145–165.
- Петровић, Радмила (1971): „Морфологија српскохрватских народних песама”. In: Вукдраговић, Михаило (уред.): *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, 205–220.
- Петровић, Радмила (1973): „Етномузиколошка проучавања”. In: Ђурић-Клајн, Стана (главни уред.): *Српска музика кроз векове = La musique à travers les siècles*. Београд: Српска академија наука и уметности, 221–238.
- Радиновић, Сања (2006): „Бела Барток у развоју формалне аналитике српских вокалних облика”. In: *Историја и мистерија музике, у част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 291–308. – (Музиколошке студије – монографије, 2.)
- Радиновић, Сања (2011): *Облик и реч. Закономерности мелодичког обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*. Београд: Факултет музичке уметности ; Сигнатуре. – (Етномузиколошке студије = Ethnomusicological studies. Дисертације ; св. 3)
- Ракочевевић, Селена (2003): „Multi-part singing in Lower Banat. Aspects of the development of the sense of harmony in traditional vocal practice”. In: Големовић, Димитрије (уред. = ed.): *Човек и музика. Међународни симпозијум Београд, 20-23. јун 2001. Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада = Man and Music : International Symposium Belgrade, June 20-23 2001. To professor dr. Dragoslav Dević 75-years of life and 50-years of professional activities*. Београд = Belgrade: Vedes, 2003, 37–44.
- Ракочевић, Селена (2012): *Традиционални пlesови Срба у Банату*. Панчево: Културни центар ; Градска библиотека.
- Rihtman, Cvjetko (1953): „B. Bartók & B. Lord, *SERBO-CROATIAN FOLK SONGS* (Columbia University Press, New York 1951, 431 p.)”. In: *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu* (Sarajevo), II, 407–410.
- Фрациле, Нице (1995а): „Записи Беле Бартока са банатских простора”. In: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), 16-17: 53–76.
- Фрациле, Нице (1995б): „Трагом Беле Бартока II – допринос Беле Бартока проучавању румунске музичке традиције”. In: *Нови звук* (Београд), 6: 37–47.



Милман Пери (1902–1935), професор Харвардског универзитета је 1933–1934. у Југославији снимио велики број српско-хрватских народних мелодија. Приликом емиграције у САД Барток је ове мелодије транскрибовао и са Албертом Б. Лордом објавио студију о југословенским народним песмама. (Фотографија: Wikipedia)



Барток је 1940. именован почасним доктором Колумбија универзитета у Њујорку (Барток је последњи с десна; Бартоков архив)



**Зграда у Бронксу (Њујорк) у којој је Барток станао када је у периоду од 1941. до 1943. године радио на транскрибовању и сређивању грађе коју је сакупио Пери у Југославији (Бартоков архив)**



Миодраг Васиљевић (1903–1963) и његова прва збирка у којој се налази и студија о тоналним основама српског музичког фолклора (МИ САНУ)



Дојаен српске етномузикологије Драгослав Девић и његова књига из 1974. (Библиотека ФМУ, Београд)



**„Плесачница“ Ансамбла Вујичић у Сентандреји 1979. (приватно власништво)**



**Јужнословенски народносни ансамбл из Тукуље подучава публику српским народним играма. Сусрет „плесачница“ око 2010. године у Спортској хали у Будимпешти (приватно власништво)**



## О повезаности традиција Јужних Словена у Мађарској са покретом оживљавања народне играчке традиције

Одмах на почетку хтео бих да кажем да је мој животни пут заправо пут једног музичара, а не научника. Морам рећи да сам, заједно са колегама из Ансамбла Вујичић, током нашег скоро четири деценије дугог стваралаштва и интерпретаторског рада, осетио велику потребу и за научним, етномузиколошким приступом музици коју изводимо. Наиме, када је реч о јужнословенској музици у Мађарској<sup>1</sup>, нисмо добили систематизовано знање. Узор нам је био Тихомир Вујичић,<sup>2</sup> коме смо били веома привржени, међутим, пошто је он рано преминуо, није успео да нам пренесе сво искуство које је већ поседовао у вези са народном музиком. Његов губитак поред породице и српске заједнице и ми смо доживели као личну трагедију, остали смо усањени и без учитеља..., ипак не у потпуности. Овај скуп поводом стоте годишњице од настанка Бартокових фоно записа српске музичке традиције и ова свечана прилика призивају у мени сећање на телефонски позив: неколико година после Тихомирове смрти, његов млађи брат Стојан Вујичић<sup>3</sup> назвао ме је и рекао: „Ево, има ту код мене један нотни запис. Бартоков. Српска музика. Да ли знате за њега? Послаћу вам га.” Тек смо том приликом, у ствари, сазнали да постоји таква драгоценост у нашој близини. Да бисмо дошли до тог материјала, била је потребна свестрана пажња породице Вујичић, а сазнање о томе да постоје записи банатске српске народне музике одредило је нашу будућност. На почетку смо се само упознавали са грађом, да бисмо касније све више урањали у њу, док нисмо схватили њен значај,

<sup>1</sup> Обично се под овом синтагмом подразумева музика Срба, Хрвата и католичких етничких група пореклом са српско-хрватског етничког подручја (Буњевци, Шокци, тзв. Бошњаци и католички Раци), а донекле и Словенаца у Мађарској.

<sup>2</sup> О животу и раду Тихомира Вујичића видети детаљније у чланку Пала Рихтера (Richter Pál) у овом зборнику.

<sup>3</sup> Стојан Вујичић (1933–2002) био је један од најугледнијих српских књижевника у Мађарској и посредник између југословенске / српске и мађарске књижевности. Такође је значајан његов допринос проучавању и представљању српске културно-историјске баштине у Мађарској. Носилац је награде „Српски витез“ и одликовања мађарске владе (*прим. ред.*).

који је одредио даљи правац деловања не само наше, него и наредних генерација.

Већ у веома раном периоду истраживања народне музике у Мађарској, проучаваоци су схватили да је за обраду мађарског фолклорног блага неопходно вршити једно шире истраживање, првенствено у кругу народа који живе у Панонском басену. Блискост и узајамни утицаји етничких група, које су стигле из различитих крајева и у више таласа населиле ово подручје – да наведемо префињен израз Стојана Вујичића – „њихова упућеност једних на друге” – створили су вишеслојну, специфичну музичку климу, чије је разумевање могуће само уз вишестрани истраживачки приступ. Отуда је и логично да је фолклорна грађа мањина морала да постане саставни део истраживања народне музике у Мађарској.

За српску и мађарску етномузикологију од изузетног је значаја 1912. година. Тада, наиме – са својим фонографом и воштаним ваљцима будимпештанског Етнографског музеја – Бела Барток креће на пут, с циљем да забележи мелодије свог родног краја, у данашњем румунском делу Баната, у тадашњим жупанијама Темеш и Торонтал. У марту те године Барток стиже у село Моноштор (мађ. Temesmonostor, рум. Mănăştur, жупанија Темеш, срез Винга; данас у Румунији, ж. Арад), на тридесетак километара источно од Великог Семиклуша (Nagyszentmiklós, рум. Sânnicolau Mare, такође у Румунији). У том насељу, Барток бележи 11 српских мелодија од два певача и двојице инструменталиста. Већином се ради о мелодијама за игру (*мало коло, велико коло, Српкиња, сељанчица, заплет, Ој девојко рококо, ђурђевка*) али су снимљене и две песме новијег стила, *Певај петле на дуду јаловицу и Идем кући а већ зора*<sup>4</sup>. Барток још исте године посећује околину Великог Семиклуша, како би употпунио своју збирку српских народних мелодија. У новембру одлази у оближње насеље Саравола (Sárafalva, рум. Saravale, жупанија Торонтал, неки аутори овај простор сматрају Поморишјем), где снима још пет нових мелодија за игру – *мало коло, велико коло, банатско коло, сељанчица, српски мађарик* – и инструменталне верзије још пет песама.

Познато је да је Бела Барток тежио ка обнови мађарске музике, а истовремено и ка проналажењу и усавршавању свог индивидуалног, новог уметничког израза. Бартока је уметничко трагање привукло народној музици када је случајно чуо једну народну песму која је оставила на њега тако дубок утисак да је, поред своје композиторске и уметничке интерпретаторске делатности, постао и истраживач музичког фолклора и један од оснивача

---

<sup>4</sup> Песму *Идем кући а већ зора* компоновао је у фолклорном стилу Марко Нешић. Види: Томић 2009: 178. (прим. ур.).

компаративне музикологије. Сасвим је могуће да је неповољна рецепција његовог дела *Дворац Плавобрадог* 1911. године<sup>5</sup>, једно у низу оних случајности које су допринеле настанку српске збирке из 1912. године. Са сигурношћу се може тврдити да су Бартокова искуства стечена у Банату дала трајан подстрек његовом раду на пољу музичке фолклористике.

Задатак те научне дисциплине је да поред све потпунијег упознавања појединих народних музичких култура, обухватним компаративним посматрањем посвети пажња и интеркултурним утицајима и на тај начин истражује опште карактеристике контаката међу културама. Моноштор – у време Бартокових истраживања насеље са већинским румунским и са мањинским српским и немачким становништвом – односно Саравола – са немачким, румунским и српским становништвом – представљали су идеалан терен за такву врсту истраживања. Барток је 1912. године забележио српску музичку традицију још за време њеног живота у свом природном контексту. Изворну оригиналност не ремети ни чињеница да је у то време већ постојао грамофон, односно да су у све већем броју компоноване мелодије по народном обрасцу. Штавише, међу мелодијама које је забележио Барток налази се и једна оваква песма, *Српкиња*, композиција Исидора Бајића која је настала само неколико година пре но што ју је Барток забележио и која је брзо фолклоризована.<sup>6</sup> Познато је да су на потоњи преображај традиционалне музике у подједнако великој мери утицали како развој технологије снимања звука, тако и ширење репертоара уметничких напева компонованих „у народном духу”. Управо је Бартокова збирка из Баната један од показатеља обима утицаја ове врсте. Са правом можемо тврдити да Бартокови фонографски снимци чине један од најважнијих докумената у историјату теренског сакупљања српске традиционалне музике. У овој драгоцену колекцији налази се свега двадесет једна мелодија. Барток је тим снимцима посветио посебну пажњу. Допунивши их са седам бугарских мелодија, он је начинио и њихове транскрипције. Рукопис предвиђен за умножавање је сачуван под насловом *Musique paysanne serbe (no. 1–21) et bulgare (no. 22–28) du Banat*, датиран је са 1935. годином у Будимпешти, али је први пут штампан у виду факсимила у четвртном тому *Documenta*

---

<sup>5</sup> У вези са два конкурса и неповољним пријемом видети: Cserna 1917: 1–2.; Wilhelm 2000: 11. О настанку опере видети: Vikárius 2006: 41.

<sup>6</sup> Чувени аутор композиција у народном духу, Исидор Бајић, студирао је на Музичкој академији у Будимпешти у класи Ханса Кеслера (Hans Koessler) у исто време када и Золтан Кодал (Kodály Zoltán), Ерне Дохнањи (Dohnányi Ernő / Ernst von Dohnányi), Лео Вејнер (Weiner Leó) и сам Барток.

*Bartokiana*, 1970. године (Bartók 1970: 221–244), у издању истакнутог белгијског историчара музике, професора Дениса Дила (Denijs Dille).<sup>7</sup>

У овом периоду Бартоковог живота, када се спремао да напусти професорску катедру Музичке академије, објављена је његова студија под насловом „Наша народна музика и музика суседних народа” (Bartók 1934; видети још: Bartók 1999а: 210–269), написана на основу прегледа целокупне средње- и источноевропске грађе. Његова друга важна студија „Због чега и како да сакупљамо народну музику?” (Bartók 1936; видети још: Bartók 1999б: 275–290) указује на неопходност пажљиве припреме за сакупљачки рад, на важност непрекорног музичког образовања сакупљача, као и на савршену прецизност записивања. У овом периоду Барток ревидира сопствене раније транскрипције. Временски период између сакупљања на терену и објављивања, дуг више од две деценије, био је, дакле, време његових епохалних открића.

Укупно дванаест фонографских ваљака са Бартоковим снимцима, под бројевима MF 1712, 2026–2031, 2058–2061 и 3690 – драгоцени су. Очувани су у невероватно добром стању и после записивања мелодија (с обзиром на то да виšekратне репродукције ради транскрибовања узрокују физичка оштећења записа на воштаним ваљцима). Ово нам је понудило из више аспеката јединствену могућност – паралелно објављивање тонских и нотних записа. То, ваља напоменути, није дало сигурну полазну тачку само науци, него и живој, односно поново оживљеној народној музичкој пракси, затим институционализованој настави народне музике – у основним и средњим школама и у високом образовању, као и утемељењу музичке самоспознаје српске заједнице. Објављивањем ове збирке Удружење „Вујичић” је желело да се укључи у горе описани процес. Бартоков став, формиран на основу личних искустава био је да су „наше народне мелодије прави образац уметничког савршенства највишег реда. Оне су мајсторска дела у малом, баш као што су то у свету сложенијих облика Бахова fuga или Моцартова соната. Такве мелодије су класични примери изванредно сажетог изражавања музичке мисли.” (Bartók 1928: 55–58. Исто у: Bartók 1989: 131. Видети још: Bartók 2008: 82–88) То, по мом мишљењу, важи и за српске мелодије забележене у Банату.

Барток је своје нотне записе са истраживања у Банату лично ревидирао и намеравао је да их објави; могућност истовременог објављивања нотних

---

<sup>7</sup> Денис Дил (1904–2005), по образовању теолог и филозоф, свештеник, а такође и музиколог, био је један од најбољих познавалаца дела Беле Бартока, а такође и први директор Бартоковог архива (*прим. ур.*).

записа и тонске грађе он није могао ни замислити. Ови нотни записи сведоче о његовом легендарном музичком слуху, о моћи перцепције и о њему својственој, ванредној прецизности. За данашњег човека је непојмљиво, како је Барток после свега неколико слушања успорених снимака, успео да савршено забележи изузетно виртуозне инструменталне – виолинске, тамбурашке и гајдашке интерпретације. С друге стране, Бартокова збирка традицију бележи у облику тонског записа. То је од истакнуте важности; наиме, у случају записивања инструменталних мелодија на терену – чак и када се ради о записивачу изузетне обдарености и када су обезбеђени идеални услови за тако нешто – могуће је сачинити само скицу неретко компликованог, богато украшеног музичког тока, у брзом темпу. О значају тонског записивања сам Барток каже следеће: „Ни Срби, ни Хрвати (као ни Бугари) никада нису користили апарате за снимање тона приликом бележења народне музике, иако се овакав апарат у данашње време сматра неопходним за истраживачки рад овога типа. Из тог разлога, научна заснованост и поузданост до сада објављеног јужнословенског материјала је прилично слаба.” (Bartók 1942; Bartók 1966: 495)<sup>8</sup>

Размишљао сам о томе шта се догађа када истраживач забележи ноте народне музике са тонског снимка. Да ли је то налик задатку мелодијског диктата, који су нам задавали на часовима теорије музике, а ми би тај задатак испунили. Управо упознајући се са Бартоковим нотним записима схватио сам да се резултати две на изглед истоветне делатности у потпуности разликују. Записивача у току рада обузима нека врста интелектуалне напетости због процеса интезивног стваралаштва, који се у њему одвија, а приликом којег непрестано анализира мелодију, мелодијске тонове, музичке украсе и ритмику. Према нотним записима који су пред нама, засигурно можемо рећи да нас управо банатска збирка може више приближити потпунијем разумевању Бартокове генијалности. Транскрипције су читке, омогућавају музичко извођење с лакоћом, истичу суштину али не поједностављују, а разрађеним системом записивања интерпретирају и обрађују мелодију. Бартокови нотни записи су веома сажети, а ипак су забележени детаљи варирања и најситнији орнаменти. Главни тонови који сачињавају мелодију издвајају се од мноштва украсних тонова и на тај начин олакшавају исправно разумевање. Поред тога,

---

<sup>8</sup> Позната је чињеница, међутим, да је С. Мокрањац од Етнографског одбора Српске Краљевске Академије 1906. године затражио набавку фонографа за потребе теренског снимања, образложивши своје виђење у реферату који је том приликом изложио. На ову молбу, на жалост, није било позитивно одговорено. Видети: Младеновић 1971: 196 (*прим. ур.*).

његови записи и у визуелном смислу лепо изгледају. Прецизност је примерна и у погледу записа текстова песама. То доказује и преписка између Бартока и Винка Жганеца, знаменитог етномузиколога и мелографа који је у то време боравио у Сомбору; Барток је тражио језичку помоћ од свог хрватског колеге и молио га да изврши језичку лектуру текста. (Писмо 722. In: Demény 1976: 487–490)<sup>9</sup>

Као илустрација уз овај рад може послужити прва музичка нумера у оквиру ове збирке, снимљена на фонографске ваљке, *мало коло*, које је извео виолиниста Михај Скитовић. Иако је снимак настао пре више од сто година, квалитет звука је изненађујуће добар. При дигитализацији, снимак ове мелодије је успешно очишћен од шума. Овај дигитализовани фонографски снимак, доступан на савременом носачу података објављеном 2004. године, о којем ће касније бити још речи, убедљиво показује да он може да зазвучи на сасвим прихватљив начин и за савременог слушаоца.

Изузетна виртуозност сараволског гајдаша Саве Глоговчана, чије име је познато захваљујући најновијим истраживањима,<sup>10</sup> затим младог тамбураша из Моноштора Милана Марковића и виолинисте Михаја Скитовића, данашњим младим музичарима који су се определили да поново науче, обнове и обезбеде опстанак ове инструменталне музичке културе, пружа јединствену могућност стицања искуства.

Барток очигледно није могао ни замислити да ће ови снимци, изван научног оквира, бити употребљавани и у пракси извођења народне музике, као и да ће омладини ХХИ века пружити материјал за свирање и прилику да се оствари у домену народне музике. Наиме, пре четрдесет година, када је настао покрет оживљавања народне играчке традиције и народне музике, који је својствен само за Мађарску, млади људи из урбане средине, који до тада нису имали никакве контакте са народном<sup>11</sup> традицијом, били су мотивисани да поново науче и усвоје уметничке облике изражавања ранијих генерација пре свега у тзв. *плесачницама*.<sup>12</sup> Протекле четири деценије су

---

<sup>9</sup> На овом месту аутор упућује на чињеницу да интелектуалци у времену о којем је овде реч нису правили разлику између српског и хрватског језика, као ни између својих колега српског или хрватског порекла (*прим. ред.*).

<sup>10</sup> Видети прилог Стевана Бугарског у овом зборнику.

<sup>11</sup> Реч је преваходно о сеоској традицији (*прим. ур.*).

<sup>12</sup> *Плесачнице* (мађ. *táncház*) су махом градски омладински клубови у којима се уз живу народну музику уче и играју народне игре међу којима су у почетку популарне биле и јужнословенске, које су промовисали угледни играчи и кореографи тог времена, припадници националних мањина. Сам мађарски назив потиче од обичаја Мађара у Трансилванији да се у одређеним кућама окупљају на игранке. (*прим. ред.*).

недвосмислено потврдиле да ова настојања нису била усмерена ка опонашању, копирању, него су дала подстицај младим људима да се испоље кроз традицију чији су језик и лексикку сматрали савременима. Барток није могао ни наслутити да ће својим сопственим радом и професионалним уверењима многима пружити идеалну помоћ у раду. Наиме, с једне стране, имамо тонске записе, који – као што знамо – представљају једно од полазишта за веродостојно усвајање стила, а с друге стране, имамо и нотне транскрипције, које помажу да то усвајање буде што више научно утемељено. Са тим феноменом се сусрећемо само у Панонском подручју, где смо сведоци благотворног преплитања науке и покрета оживљавања народне музике<sup>13</sup> и народних игара. Захваљујући томе, на Музичкој академији у Будимпешти је 2007. године покренута настава народне музике, која је подстакла потребу за управо овако високо квалитетним „градивом”. Током транскрибовања Барток се нашао пред скоро нерешивим задатком када је стигао до снимака гајдашке музике. У техничком погледу они су прилично проблематични. На српским гајдама, доњи криви део додат на гајденицу, *криваја*, појачава нижи тон у кварта, који може да потисне богато украшене мелодијске звуке гајденице.

Овом приликом се мора истаћи да у Мађарској постоји чврста веза између покрета оживљавања мађарске и јужнословенске музичке традиције и мелографског рада. Почетке ових настојања представљају музичке обраде ансамбала Вујичић и Шендерге<sup>14</sup>, а надамо се да ће се ова врста активности у будућности испољавати у све већој мери. У прилог оправданости вере у остварење ове визије сведочи, између осталог, и свирачка активност и сама стваралачка личност Балажа Иштванфија (Istvánfi Balázs), свирача на мађарским гајдама и предавача на Одсеку за народну музику Музичке академије.<sup>15</sup> На његовом репертоару налазе се и српске мелодије и кола које на мађарским гајдама изводи према записима бр. 17 и 16 из Бартокове збирке српских мелодија. Реч је о *Народној песми (Népdal)* и колу *српски мађарик*, чији назив свакако упућује на игру у пару инспирисану мађарским утицајем.

<sup>13</sup> Реч је о градском покрету, пониклом у Будимпешти, чији су заговорници од самог почетка били млади фолклористи и студенти (*прим. ред.*).

<sup>14</sup> Шендерге (Söndörgö – мађарска реч са значењем „швигарац“) је један од најпознатијих *world music* ансамбала у Мађарској који негују превасходно музику базирану на народном мелосу Срба и Хрвата у Мађарској. Основан је у Сентандреји 1995. године. Већина чланова су деца чланова ансамбла Вујичић.

<sup>15</sup> О одразу делатности *плесачница* на покрет обнове свирања на гајдама видети: Szabó 2013: 15–40 (*прим. ред. и ур.*).

Временом се стичу нова сазнања о детаљима Бартоковог сакупљачког рада у Банату. На пример, Барток је на нотним белешкама са теренског рада у Сараволи, навео као датум месец новембар 1912. године. Међутим, ослањајући се на тачне биографске податке, Ласло Викариуш (Vikárius László), управник Бартоковог архива, утврдио је да се посета Сараволи вероватно одиграла у децембру. Пошто је Барток тек двадесет три године касније начинио нотне записе и њихову редакцију, после тог времена није могао да се са сигурношћу сети у ком зимском месецу је боравио на терену.

Овде је потребно да наведем неколико мање познатих чињеница у вези са породичним стаблом Беле Бартока; наиме, његова баба по оцу звала се Матилда Ронковић (1825–1885), а прабаба Каталин Божовић (1792–1851). Та имена указују на Бартокове делимичне буњевачке или српске породичне корене. Не знамо да ли је Бартока за прикупљање банатске српске народне музике мотивисало сопствено порекло, али не можемо то ни категорички искључити, имајући у виду његов психолошки склоп и изузетну личну осетљивост.

Аналогно томе, желео бих да додам да и ја сам поседујем двојни идентитет, јер ми је судбина подарила мађарски матерњи језик, а истовремено сам природно привржен и српској заједници, поготово од онда када сам сазнао да вучем корене из српске свештеничке породице. Мој прадеда, Димитрије Милошевић, био је српски православни свештеник у Чобанцу и администратор Ђурско-Коморанске парохије. Иако то није разлог да у ансамблу Вујичић свирам српску народну музику већ од давне 1974. године, сигуран сам да је свест о пореклу једна од мојих мотивација. Када са децом пролазимо колима кроз брегове око Чобанца, при проласку поред гробља никад не пропустим да поменем: „Овај обелиск стоји изнад прадединог гроба.” Вероватно је и Барток знао за своје даље претке. Не тврдим, дакле, да је српска насеља близу родног града посећивао због својих корена, али је, по мом личном мишљењу, морао знати да тиме чини нешто и за очување културе својих даљих предака.

У сваком случају, под утицајем мелодија снимљених у Банату 1912. године настала је композиција *Заплет*, Дуо бр. 39 из композиције *44 дуа за две виолине (44 hegedűduó)*. Треба још поменути дело *На јужнословенски начин (Délszlávos)* из серије *Микрокосмос (Mikorkozmosz)*, као и нотне транскрипције епских песама које је снимио Пери; ове записе Барток је начинио током свог боравка у Америци, по први пут се сусревши са гусларском традицијом. Такође ваља напоменути да је Барток 1941–1942. године за потребе њујоршког Колумбија универзитета радио на сређивању српске музичке грађе. Сачинио је нотне записе на основу 2500 грамофонских плоча,



које је Милман Пери (Milman Parry) са својим учеником Албертом Лордом (Albert Lord) током 1933. и 1934. снимео у Југославији. На тим плочама су се највећим делом налазиле епске песме, а било је и неколико инструменталних народних мелодија. На основу тога закључујемо да је српска грађа из Баната утицала на Бартока двојак – као етномузиколога и као композитора.

Каквог су одличног квалитета били Бартокови снимци, показује још једна нумера, варијанта *малог кола* у богато импровизованом извођењу Милана Марковића. Снимак се може чути на нарочитом савременом носачу података CD+Extra објављеном у едицији ансамбла Вујичић под насловом *Извор* у којем се публикују архивски снимци народне музике. Реч је, дакле, о диску који истовремено пружа и тонске и визуелне снимке. Архивска грађа се после брижљивог рестаурисања и пречишћавања од шумава публикује и постаје доступна помоћу ЦД плејера. Посредством рачунара кориснику су доступни факсимили Бартокових нотних записа, оригинални нефилтрирани тонски снимци, успорени снимци и мноштво тонских, сликовних и текстуалних информација о контексту у којем се одвијао сакупљачки рад, о каснијем развојном путу мелодија, што ће бити могуће накнадно допунити и записима игара. Техничко решење овог диска омогућава да се најновији резултати унесу у његов садржај и практично одмах умноже.

Надајмо се да интересовања за штампана нотна издања неће нестати и да ће се, макар накнадно, и Бартокова првобитна намера остварити. Такође се надамо да ће млади талентовани музичари, следбеници покрета оживљавања народне играчке традиције ова издања са ентузијазмом слушати, прелиставати и учити из њих – једном речју, ценити као музичко благо које треба да се усвоји. Управо то и сматрамо крајњим циљем публиковања ових издања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bartók Béla (1928): „Magyar népzene és új magyar zene.” (A szerző előadása amerikai útján). In: *Zenei Szemle* (Budapest – Timișoara), XII. évf. III–IV. sz. (1928. március–április), 55–58.  
[„Мађарска народна музика и нова мађарска музика”]
- Bartók Béla (1934): „Népzeneünk és a szomszédnépek zenéje”. In: Molnár Antal (szerk.): *Népszerű Zeneűzetek*, 3. szám. Budapest: Somló Béla Könyvkiadó.  
[„Наша народна музика и музика суседних народа”]

- Bartók Béla (1936): „Miért és hogyan gyűjtsünk népzeneét? A zenei folklóre törvénykönyve”. In: Molnár Antal (szerk.): *Népszerű zenefüzetek, 5. szám*. Budapest: Somló Béla Könyvkiadó.  
[„Зашто и како да сакупљамо народну музику? Законик музичког фолклора”]
- Bartók, Béla (1942): „Parry Collection of Yugoslav Folk Music.” In: *The New York Times* (New York), June 28, 1942.
- Bartók Béla (1966): „A Parry-féle jugoszláv népzene-gyűjtemény”. In: Szöllösi András: *Bartók Béla összegyűjtött írásai, I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 494–497.  
[„Перијева збирка југословенске народне музике”. In: *Сабрани рукописи Беле Бартока*]
- Bartók Béla (1970): „Musique paysanne serbe et bulgare du Banat” (Budapest, 1935). In: Dille, Denijs (szerk.): *Documenta Bartokiana, 4. Heft*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 221–244.
- Bartók Béla (1989): „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Bartók Béla írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 129–137.  
[„Мађарска народна музика и нова мађарска музика”. In: *Бела Барток о себи, о својим делима, о новој мађарској музици, о односу уметничке (компоноване) и народне музике*]
- Bartók Béla (1999): A hangszeres zene folklórja Magyarországon. In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (lekt., szerk.): *Írások a népzeneéről és a népzene kutatásról I*. Budapest: AduPrint, 46–64.  
[Фолклор инструменталне музике у Мађарској. In: *Нписи о народној музици и о етномузикологији I.*]
- Bartók Béla (1999a): „Népzeneék és a szomszédnépek zenéje.” In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (lekt., szerk.): *Írások a népzeneéről és a népzene kutatásról, I*. Budapest: Editio Musica ; Adu Print, 210–269.  
[„Наша народна музика и музика суседних народа”]
- Bartók Béla (1999b): „Miért és hogyan gyűjtsünk népzeneét? In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (lekt., szerk.): *Írások a népzeneéről és a népzene kutatásról I*. Budapest: Editio Musica, 275–290.  
[„Зашто и како да сакупљамо народну музику?” In: *Нписи о народној музици и о етномузикологији I.*]
- Bartók Béla – Gróh Gáspár (vál., szerk., bev.) (2008): *Írások a népzeneéről*. Budapest: Kortárs.  
[*Нписи о народној музици*]
- Bartók Béla (2008): A parasztzene hatása az újabb magyar műzenére. [Előadás Budapesten 1931-ben.]. In: Bartók Béla – Gróh Gáspár (vál., szerk., bev.): *Írások a népzeneéről*. Budapest: Kortárs, 82–88.  
[Утицај селачке музике на новију мађарску уметничку музику [Предавање у Будимпешти 1931. godine]. In: *Нписи о народној музици*]
- Cserna Andor (1917): Magyar operaújdonságok. In: *Magyar Színpad* (Budapest), XX. évf. 235. szám (1917. szeptember 22.), 1–2.  
[Мађарски оперски новитети]
- Demény János (szerk.) (1976): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.  
[*Писма Беле Бартока*]
- Dille, Denijs (szerk.) (1970): *Documenta Bartokiana, 4. Heft*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (lekt., szerk.) (1999): *Írások a népzeneiről és a népzene kutatásról, I.* Budapest: Editio Musica ; Adu Print.  
[*Наниси о народној музици и етномузикологији I.*]
- Младеновић, Оливера (1971): „Учешће Стевана Мокрањца у раду СКА”. In: Вукдраговић, Михаило (уред.): *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, 185–201.
- Radó Júlia (1997): *Bartók Béla szerb zenei gyűjtése és annak megjelenése műveiben.* Szakdolgozat. Pécs: Janus Panonius Tudományegyetem Ének Tanszéke.  
[*Бартокови записи српске народне музике и њихово појављивање у његовим музичким делима.*]
- Szabó, Zoltán – Juhász, Katalin (2013): „Bagpipe revival in Hungary: *táncház* model as practice and transmission of tradition”. In: Kunej, Drago – Šivic, Urša. (eds.): *Trapped in Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations.* Zürich; Berlin: LIT Verlag, 15–40.
- Szóllósy András (összegy., sajtó alá rend.) (1956): *Bartók Béla válogatott írásai.* Budapest: „Művelt Nép” Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó.
- Szóllósy András (közr.) (1966): *Bartók Béla összegyűjtött írásai. I.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.  
[*Сабрани списи Беле Бартока I.*]
- Tallian Tibor (közr.) (1989): *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó.  
[*Бела Барток о себи, о својим делима, о новој мађарској музици, о односу уметничке (компоноване) и народне музике*]
- Томић, Дејан (уред.) (2009): *Марко Нешић са песмом у народу. Алманах.* Нови Сад: Тиски цвет.
- Vikárius László (2006): *Kommentár Bartók Béla „A kékszakállú herceg vára”, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához.* Budapest: Balassi Kiadó ; MTA Zenetudomány Intézet.  
[*Коментари уз аутографски клавијурски извод опере Беле Бартока „Замак плавобрадог”, op. 11*]
- Wilheim András (közr.) (2000): *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945.* Budapest: Kijárat Kiadó.  
[*Разговори с Бартоком. Изјаве, интервјуу 1911–1945.*]
- Vujičić, Tihomir (1978): *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj = A magyarországi délszlávok zenei hagyományai.* Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.
- Вукдраговић, Михаило (уред.) (1971): *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности.



Барток ревидира своје раније записе средином тридесетих година 20. века (Бартоков архив)



„Наша народна музика и народна музика наших суседа“: Барток је у овом делу сумирао своја дотадашња етномузиколошка истраживања (1934)



Барток је 1935. припремио за штампање транскрибоване фонозаписе српске народне музике из Баната (насловна страна)

1  
„Malo kolo“ (violino) [dame]

1. Tempo giusto, ♩ = 186 - (acc. sin al fine) - 202

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Malo kolo" (violin) [dame]. The score is written on ten staves of five-line music paper. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Tempo giusto" with a metronome marking of ♩ = 186 - (acc. sin al fine) - 202. The music is a single melodic line for violin, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*. The score includes various musical notations like slurs, ties, and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Пречишћена транскрипција малог кола припремљена за умножавање (на виолини је свирао Михај Скитовић, Моноштор, 1912)

5. „Srbinja“ (tambura) [danse]

Tempo giusto  $\delta = 124$  - (acc. al fine) - 136

M.F. 2029B, Temesmonaštor (Temeš), Milan Marković (22), II, 1912.

6. „Soljančica“ (tambura) [danse]

Tempo giusto,  $\delta = 150$  - (acc. al fine) - 160

M.F. 2030 a, Temesmonaštor (Temeš), Milan Marković (22), III, 1912.  
Cl. 7015.

Фолклоризована варијанта Бајићеве Српкиње како ју је записао Бела Барток у Моноштору 1912. према свирању тамбураша Милана Марковића



239

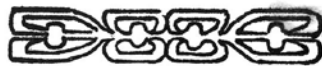
Исидор Бајић.



**СРПКИЊА.**



ЗАМЕШОВИТИ ХОР.



Исидор Бајић је штампао ноте Српкиње пре 1905. (?) године



Ансамбл Вујичић 1974. код Стојана Вујичића у Будимпешти (у парохијском стану). С лева на десно: † Иван Њари (1957–2015), Калман Ередич, † Карољ Ђери (1955–2006), Михаљ Борбељ, Мирослав Брцан, Ференц Сендреди, Габор Ередич. Фотографија: Г. Крејс. (приватно власништво)



Ансамбл Вујичић у Сентандреји, на Магарчевом брегу, 1979. Фотографија: Г. Крејс. (приватно власништво)



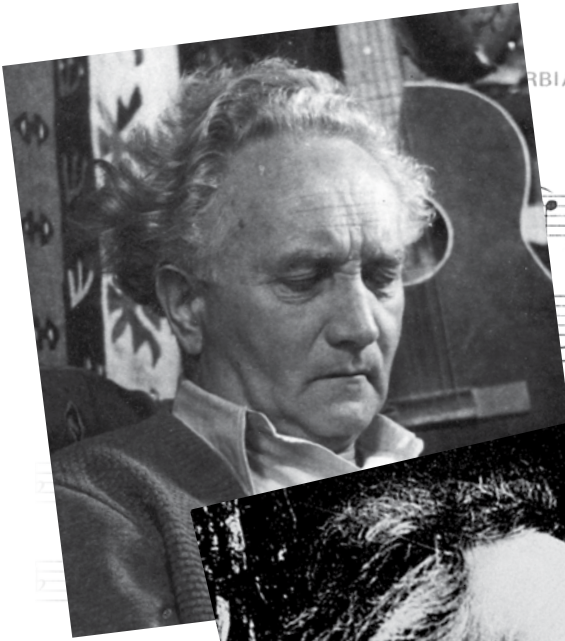


Омот CD-а Ансамбла Вујичић са Бартоковим снимцима из 1912. и у савременом извођењу ансамбла (2004)



Фонограф и ваљци које је користио Бела Барток Фотографија: Ђ. Параскаи, 2004. (МИ МАН)

SRBIAN DANCE / SZERB TÁNC



Славенски



Барток, 1916



Тажчевић

## На стазама модернизма Беле Бартока *Следбеници и сапутници: Јосип Славенски и Марко Тајчевић<sup>1</sup>*

*Да би неко био способан да ради,  
он мора поседовати жар за животом,  
то јест снажну радозналост  
за постојећи Универзум. Он мора бити одушевљен  
„светим тројством” Природе, Уметности и Науке.  
Бела Барток<sup>2</sup>*

Нема сумње да су на многим пољима развојни токови југословенске<sup>3</sup> и српске уметничке музике, као и науке о музици и, посебно – етномузикологије<sup>4</sup>, били снажно обележени одјецима плодних и разноврсних активности Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945). У фокусу овог рада, у коме ћемо настојати да допуномо и преиспитамо досадашња сазнања о Бартоковој улози у процесима формирања музичког модернизма на просторима некадашње југословенске Краљевине, наћи ће се двојица Бартокових нешто млађих савременика – композитори Јосип Славенски (1896–1955) и Марко Тајчевић (1900–1984). Њихови стваралачки доприноси доминантној струји национално оријентисаног стваралаштва у првој половини XX века могу се сматрати пропорционалним онима које је Барток остварио у мађарској музичкој кул-

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

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

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

<sup>4</sup> Видети посебно детаљно у студији Јелене Јовановић у овом зборнику.

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

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

У пуној мери оправдано, без имена Беле Бартока се не може замислити ниједан респектабилан преглед историје музике XX века.<sup>5</sup> Сведоци смо, међутим, ситуације да и поједини водећи историјски прегледи међународног значаја – конципирани с претензијом да буду најтемељитији и најамбициознији у смислу (све)обухватности<sup>6</sup> – маргинализују, или у потпуности занемарују читаве регионе европског музичког простора, остављајући као „бела” поља музичке историје замашне „територије” стварања многобројних угледних, а у прошлости, чак и не тако далекој – интернационално признатих стваралаца европског југоистока. Када је реч о српској и југословенској музици прве половине XX века, није само реч о Јосипу Славенском или Марку Тајчевићу – чије ће стварање у орбити Бартоковог модернизма бити главна тема ове расправе, већ и о кључним представницима претходне композиторске генерације: Петру Коњовићу (1883–1970), Милоју Милојевићу (1884–1946) и Стевану Христићу (1885–1958), да споменемо овде само тројицу најистакнутијих стваралаца епохе раног модернизма; њихова су дела већ за живота аутора доживљавала не само највиша признања у земљи, већ и значајну афирмацију ван њених граница. С ретким, тим пре и значајнијим изузецима, као што је, на пример, сасвим недавно објављена књига *Music in the Balkans* Цима Семсона (Samson 2013) – посвећена у целини традиционалној, умет-

<sup>5</sup> Видети и Taruskin 2006.

<sup>6</sup> Видети нпр. Taruskin 2005, 2009, 2nd ed. 2010.

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

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

### Прича прва – Јосип Славенски

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>16</sup> Видети Slavenski 2006: 46–47.



најближи могући увид у његове методе истраживања”, истицао је много пута.<sup>17</sup>

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

<sup>21</sup> Из оркестарског циклуса *Мађарске сељачке песме* (1933), ВВ 107.

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

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

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

<sup>22</sup> Више података о интернационалним извођењима и рецепцији *Балканофоније* видети Пејовић 1981, Кара-Пешић 2000. и Марковић 2006.

<sup>23</sup> О рефлексима Бартоковог односа према природи у његовој стваралачкој поезици видети Harley 1995.

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

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

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

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

## Прича друга – Марко Тајчевић

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## ЛИТЕРАТУРА

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

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



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



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

# STREICHQUARTETT

Quatuor à cordes – Gudački kvartet

2 Violinen, Viola, Violoncello

Josip Š. Slavenski

Opus 3

(1923)

I Gesang – Chant – Pevanje  
II Södslawischer Tanz  
Danse yougoslave – Igranje

ИГОСЛАВСКА КВАРТЕТА  
МУЗИКА СЛАВЕНСКИ  
КВАРТЕТА

B. SCHOTT'S SÖHNE. MAINZ

Leipzig London Bruxelles Paris  
B. Schott's Söhne Schott & Co. Ltd. Schott Frères Max Eschig & Co.  
Lindendamm 19/21 49 St. Martin's Lane 4 Rue de Rome 48 Rue de Rome

Printed in Germany – Imported in Alliances

STREICHQUARTETT  
QUATUOR À CORDES – GUDAČKI KVARTET  
Аутифенонезија стричкиле  
Двае дачице дачице елораче

I  
Gesang – Chant – Pevanje

Revu et édité par J. Klip Josip Slavenski  
Op. 3 (1923)

Largo molto intensivo

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

(Corno dal basso)

5

10

\* con slancio sostenuto  
Copyright 1926 by B. Schott's Söhne Mainz 31617

Унутрашња насловна страна партитуре и почетак првог става Првог гудачког квартета Славенског (ор. 3) у издању Шота из 1926. (Нотни фонд МИ САНУ, Н 640)

BALKANOFONIJA / BALKANOPHONIA  
za simfonijski orkestar / for symphony orchestra

1. SRPSKA IGRA / SERBIAN DANCE ..... 17
2. ALBANSKA PESMA / ALBANIAN SONG ..... 49
3. TURSKA IGRA / TURKISH DANCE ..... 56
4. GRČKA PESMA / GREEK SONG ..... 64
5. RUMUNSKI PLES / ROMANIAN DANCE ..... 67
6. MOJA PESMA / MY SONG ..... 69
7. BUGARSKA IGRA / BULGARIAN DANCE ..... 79

BALKANOFONIJA / BALKANOPHONIA  
I. Srpska igra / Serbian dance  
Josip Slavenski

Tempo moderato 1/4 = 144 = 192

Flauti  
Clarinetti  
Fagotti  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncello  
Trombe  
Tromboni  
Tubole  
Timpani  
Organo  
Basso

© Copyright 1928 by B. Schott's Söhne, Mainz  
D 914 - U 62, 55 20

Партитура Балканофоније Славенског штампана у Сабраним дјелима 1989. – садржај и прва стр. Српске игре (Нотни фонд МИ САНУ, без ознаке)



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



Партитура Тајчевићевих Седам балканских игара, 1927. Насловна страна и игра I у којој Тајчевић у високом регистру евоцира звук фруле, док бордунски карактер сугерише звук гајди. (Нотни фонд МИ САНУ, Н 514)



*Мини-конференција*

**Сто година од бартокових фонозаписа  
српске народне музике**





МИНИ-КОНФЕРЕНЦИЈА  
СТО ГОДИНА ОД БАРТОВОКИХ ФОНОЗАПИСА  
СРПСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Музиколошки институт МАН – Палата Ердеди, Дворана „Барток”  
(Budapest I., Táncsics Mihály u. 7.)

**20. децембар 2012. (четвртак) 14:00**

Организатор: Српски институт – Будимпешта

Суорганизатори: Музиколошки институт МАН и Удружење „Вујичић”

**ПРОГРАМ**

**Габор Ередич** (етномузиколог, Ансамбл „Вујичић”, Сентандреја):  
*100 година од Бартокових српских мелодија у Банату – размишљања о везама између јужнословенских музичких традиција и покрета плесачница у Мађарској*

**Др Јелена Јовановић** (Музиколошки институт САНУ, Београд): *Бела Барток и етномузикологија у Србији*

**Др Пал Рихтер** (Музиколошки институт МАН, Будимпешта): *Оставштина Тихомира Вујичића*

**Стеван Бугарски** (Савез Срба у Румиунији, Темишвар): *Стопама Беле Бартока: Сава Илин*

**Др Ласло Фелфелди** (Музиколошки институт МАН, Будимпешта):  
*Значај Бартокових фонозаписа српске народне музике из аспекта истраживања играчких традиција Срба у Поморишју*

**Золтан Сабо** (етнограф, Дом народних традиција, Будимпешта): *Бела Барток и гајде*

**Др Катарина Томашевић** (Музиколошки институт САНУ, Београд):  
*Одјеци Бартокове музике у српској уметничкој музици: пример Јосипа Славенског и Марка Тајчевића*

Језици конференције: српски и мађарски. Ради лакшег разумевања, скраћене верзије излагања биће доступне публици на српском и мађарском језику.

Изложба: 100 година од Бартокових фонозаписа српске народне музике.

Приступ публици слобода. После скупа коктел.

Увече у 19:00 ч. у организацији Српске самоуправе у Будимпешти концерт хора Collegium Musicum из Београда и Ансамбла Вујичић у концертној сали Друштва Старог Будима.

Куповина карата преко интернета.



Budapest, III. Kiskorona u. 7. Telefon: 250-0288

2012. december 20., csütörtök 19 óra

## ПОБРАТИМСТВО-TESTVÉRSÉG

hangverseny Bartók Béla szerb népzenei gyűjtése  
100. évfordulója tiszteletére



Közreműködik:

**Collegium Musicum Kórus (Belgrád)**

Vezényel: **Darinka Matić-Marović**

**Vujicsics Együttes**

Belépőjegy: 1000 Ft, diákjegy 500 Ft

[obudaitarsaskor.hu](http://obudaitarsaskor.hu)     [jegymester.hu](http://jegymester.hu)

Rendező: Szerb Fővárosi Önkormányzat, Szerb Intézet, és a Vujicsics Egyesület  
Támogató: Emberi Erőforrások Minisztériuma, Vajdasági Tartományi Kulturális Titkárság,  
Kulturális Minisztérium (Belgrád)



Плакат концерта, као пратећег програма скупа о Бартоковим записима српске народне музике у Банату, 1912.

ПРОГРАМ  
**ПОБРАТИМСТВО – TESTVÉRSÉG**

концерт у част  
100-годишњице Бартокових  
фонозаписа српске народне музике у Банату

Наступају:  
Академски хор Collegium Musicum  
Ансамбл Вујичић  
учествују:  
Мирко Милошевић, Бранка Башић, Золтан Сабо  
Шаламон Ередич и Балаж Иштванфи

Будимпешта – Концертна сала Друштва „Стари Будим”  
20. децембар 2012. (четвртак) – 19 ч.

АКАДЕМСКИ ХОР  
COLLEGIUM MUSICUM

диригент  
Драгана Јовановић

*Марко Тајчевић* (1900–1984):  
*Традиционалне песме:*

*Игор Куљерић* (1938–2006):  
*Бела Барток* (1881–1945):

*Ристо Аврамовски* (1943–2007):

*Стеван Ст. Мокрањац* (1856–1914):  
*Боривоје Симић* (1920–2001):  
*Владимир Бердовић* (1906–1980):  
*Запро Запров* (1955-):

*Петар Љондев* (1936-):  
*Немања Савић* (1957-):  
*Боро Таминџић* (1931–1996):  
*Душан Костић* (1925–2005):

Додолске песме

Киша пада – српска песма са Косова  
Ој, дјевојко миле(ј) моје – Доња Шатор-  
ња, Топола Заручница Лаза Радановића  
– епско-лирска, објављена у Бечу, 1845.

године  
соло: Анастасија Костић, глас  
Вишња Сташевић, глас и гусле

Мој дика  
Vánat (Туга)  
Leánypézó (Тражење невесте)  
Huszárnóta (Хусарска песма)

Четири песме  
Снице ми се застоело, Тале портале,  
Бегре мигри свигри, Заспало моме

Приморски напјев  
Пет песама из Истре

Линђо  
Ливада

соло: Милица Тегелтија, блок-флаута  
Ерден Деда бугарска народна песма  
Крајишке песме  
Шалјиве минијатуре из Црне Горе  
Бачке пошалице

## АНСАМБЛ ВУЈИЧИЋ

**Дођи дико раније** – снимео и записао Бела Барток

**Српкиња**, импровизација – **Мирко Милошевић**, џез-клавириста

**Сељанчица, сплет српских кола** – из записа Беле Бартока, Банат, 1912, **Золтан Сабо**, гајде

**Дангубичко коло**, импровизација на тамбури самици – **Арон Ередич**

**Српски мађарик / Заплет** – из записа Беле Бартока, Банат, 1912 – **Балаж Иштванфи**, гајде

**Одби се бисер грана / Сватовац из Помаза** – забележили Бела Барток и Тихомир Вујичић – **Бранка Башић**, соло глас

**Мало коло** – забележио Бела Барток у Банату, 1912 – изводи **Михај Скитовић**, виолина (фонографски снимак)

**Ој, јаворе** – из збирке Тихомира Вујичића, **Бранка Башић**, соло глас

**Велико коло** – забележио Бела Барток у Банату, 1912

**Брзанка, влашко коло** – забележио Драгослав Девић у Великој Јасикови (Северо-источна Србија), 1997, **Шаламон Ередич**, соло фрула

**Старо коло** – забележио Бела Барток у Моноштру (ж. Арад), 1912 по свирању гајдаша **Милана Марковића**

## ФИНАЛЕ

**Српкиња** – Композицију Исидора Бајића коју је у фолклоризованој варијанти забележио Бела Барток 1912. у Банату заједно изводе **Ансамбл Вујичић** и **Академски хор Collegium musicum**.

Чланови **Ансамбла Вујичић**: **Габор Ередич** (тамбуре, хармоника, глас), **Калман Ередич** (бас, тапан, тарабука), **Михаљ Борбељ** (саксофон, кларинет, фрула, двојнице...), **Арон Ередич** (тамбуре, тапан, глас), **Ференц Сендреди** (тамбуре) и **Мирослав Брцан** (тамбуре, глас)

### Организатори

Српска самоуправа у Будимпешти, Удружење Вујичић и Српски институт

### Остварење концерта су помогли

Секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине, Министарство за културу Републике Србије, Министарство за људске ресурсе Мађарске, Културно-документациони центар Срба у Мађарској, Српска народна самоуправа Стари Будим-Бекашмеђер – Будимпешта III кварт, Српска самоуправа у Јожефварошу – Будимпешта VIII кварт, Српска самоуправа у Зуглоу – Будимпешта XIV кварт, Српска самоуправа у Кишпешту – Будимпешта XIX кварт





# **Béla Bartók and Serbian Music**

*Summaries*

## EDITORS' FOREWORD

A conference held in December 2012 in Budapest, organized by Serbian Institute and Institute of Musicology of the HAS, was held in honour of a jubilee – a century from the Béla Bartók's phonograph recordings of the traditional music of Serbs in the Banat region. The conference also marked a century from the first ethnomusicological field research of Serbian musical tradition in this region. It was an occasion for gathering scholars dealing with the topic and for the exchange of the experiences and results in collecting, studying and preserving traditional music of Serbs in Pannonia, with a special interest in Bartók's contribution and his multiple influence on development of the new results that have been gained by nowadays in this field.

The participants of the conference were scholars from the areas of ethnochoreology, ethnomusicology and musicology, as well as musicians – contemporary connoisseurs of folk instruments and carriers of the traditional musical practice. It is important to stress that all of them had already been in touch, exchanging the ideas, literature, materials, as well as providing help to each other in the fieldwork and/or in research. Within the frames of this book their papers have been gathered for the first time, considered important as an indicator of cooperation of scholars and devotees of traditional music and dance, as well as of the art music inspired by folk motives. The topics – the shared elements of folk and artistic musical heritage – refer to the territories of the three neighbouring countries – Hungary, Serbia and Romania, but the subjects of the papers also relate to areas of Slovakia and Croatia. This is a reason more to consider this collection significant also for the wider region of Eastern Europe.

This book reveals the acknowledgments, ideas, thoughts, and data considered from different research angles. László Felföldi's article represents a respectable synthetic result of a long-time work on folk dances of Serbs in the Mureş (Maros, Moriš) River valley, relying on Bartók's field work contribution. Study written by Zoltán Szabó brings a valuable data to the subjects of bagpipe playing in Pannonia. Stevan Bugarski's paper is dedicated to ethnomusicological and composer work of Sava Ilin, a multi-talented Serbian musician and a melographer from Timișoara; the paper encompasses Ilin's and the author's relation to Bartók's work on Banat Serbs' musical tradition. Pál Richter's study is a highly informative work on the great successor of Bartók's work in Hungary of Serbian origin – a composer and ethnomusicologist Tihomir Vujičić (Tihamér Vujicsics), who gave an enormous contribution to the knowledge about the Serbian and generally



South Slavic music traditions in Hungary. Jelena Jovanović's article brings a synthesis about the impact of Bartók's work on research directions in Serbian ethnomusicology. The paper written by Gábor Eredics highlights relations between the written and the audio recorded ethnomusicological sources, the living folk heritage, and contemporary efforts to continue the folk musical practice, especially through its institutionalization. Finally, Katarina Tomašević's article reveals for the first time the influences and echoes of Bartók's composer work based on folklore motives among the Yugoslav composers, showed primarily in the works of the two esteemed authors of the interwar period, Josip Slavenski and Marko Tajčević.

For all these reasons, this collection of articles has been considered as an original and significant contribution that deepen the accumulated knowledge and opens perspectives for further researches, readings and music listening, especially in the light of Serbian-Hungarian cultural and musical connections. The editors' main idea is to gather the knowledge and experiences in this field, as well as to support the vision of continuation of common projects in the future. There is a hope that the subjects elaborated in this book will inspire new interests for international collaboration of scholars and musicians. The goal would be – widening common subjects, and the main motive for this is the joy of gaining new knowledge and music making, as well as development of the future ethnomusicological, ethnochoreological, and musicological investigations.

This way the mission of the Serbian Institute in Budapest – a scientific institution of Serbian national minority in Hungary – to connect Serbian and Hungarian scholars and to contribute to further scientific development as well as to better knowledge of Serbian heritage on the territory of Hungary will be also fulfilled.

*László Felföldi*

THE SIGNIFICANCE OF BARTÓK'S TRANSCRIPTIONS  
OF SERBIAN FOLK MUSIC FROM THE FOLK DANCES  
RESEARCH ASPECT

The aim of this short article is to evaluate the importance of Serbian folk music that Béla Bartók collected in 1912 in Torontal and Temes regions, from the aspect of investigating folk dances and music that accompanies dance. For this purpose we shall elaborate examples of sporadic interest for

Serbian folk dances at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. We shall also examine Bartók's motivations which directed him to minorities' folk music research, and shall present the results of these explorations.

The sources from the beginning of the 20<sup>th</sup> century show the researchers' interest for Serbian folk dances and music in Hungary. Though they need to be regarded with a critical view, they are precious for nowadays research. Descriptions and data about Serbian dances and music were given by Palugyay Imre (in 1855), Antonije Hadžić (in 1891), and Stevan M. Kolarov (in 1912). We can get acquainted with Bartók's interest in Serbian folklore from his correspondence of the time. He was motivated by several circumstances, but also by a musicological reason – to discover the levels of influences from the folklore of the neighbouring nations to Hungarian tradition. He decided to do his fieldwork in the areas of Torontal and Temes (in nowadays Romania) and in 1912 he collected audio recordings of Serbian instrumental, vocal-instrumental and vocal pieces there. Bartók's findings, which became well known to folk music and dances researchers through the work of Tihomir Vujičić and László Felföldi, are significant for folk dance research for the following reasons: existing phonograph audio recordings; very detailed musical transcriptions; instrumental pieces are recorded in their full length.

The author also gives a presumption about the historical development of specific dance genres of the Banat Serbs. In the author's opinion, Banat specificities in Serbian dances appeared in the 18<sup>th</sup> century, under the influences of other ethnicities in their immediate environment, while other dances that originate from Serbia were brought to Banat after the World War I.

*Szabó Zoltán*

## BÉLA BARTÓK AND THE BAGPIPES

The paper brings the data about Bartók's motives and interests in bagpipe playing practice, possibilities of his field work with the aim to record it, as well as his reflections on the results of these efforts. All these aspects of his work are richly described in Bartók's letters included in the article.

Béla Bartók was the first folk music researcher who pointed to the significance of bagpipes in the musical traditions of the Pannonia region. The subject of special interest for him was improvisation in bagpipe playing. Bartók started his field work in 1906 in Rákoskeresztúr with the aim to

record bagpipers using phonograph, but he made this trip with no success. In 1910 he was included in the first institutional plan to systematically collect objects and sound recordings in Hungary of the time; the project was organized and led by Györffy István from the National Museum. For the purpose of this project Bartók recorded the competition of shepherds and swineherds – bagpipers and players on other folk instruments – in Ipolyság (Slovakian: Šahy, on the territory of nowadays Slovakia).

In 1912 he published the first ethnomusicological study on the bagpipes, with melodic transcriptions included. In the same year, his fieldwork in the area of Torontal (nowadays Romania) also brought significant findings about Serbian bagpipe playing, about folk ballads, and about the instrument *cărăbă*. Bartók's collecting work in South Transylvania that followed led to important contributions: discovery of a specific kind of bagpipes with double reeds, as well as to broadening knowledge of Hungarian bagpipes, especially in the field of comparative studies. Special aspect of Bartók's engagement with the subject of bagpipes is his way of transcribing this music, which stands as the model for researchers all by nowadays.

This instrument and its fascinating possibilities and sound inspired Bartók also to use them in his compositions.

The text is equipped by a table which shows bagpipe music wax rollers recordings collecting chronology in Hungary.

*Stevan Bugarski*

## SAVA ILIN ON THE TRAIL OF BÉLA BARTÓK

The article is based on an unpublished manuscript by Sava Ilin (1935–1989) and on the author's own archive and field investigations. Sava Ilin was a Romanian professor of music, composer, versatile musician, music writer, and a folk melodies collector, of Serbian origin. His contribution in the field of ethnomusicology is a collection of 555 Romanian South Slav vocal and instrumental melodies (entirely published in 2006). This study reveals an unknown part of Ilin's activity: his own investigations of the results of Bartók's field research and recording of Serbian folk music in nowadays Romanian Banat (in 1912). The study shows twofold relation to Bartók's work: the one is Ilin's relation to Bartók's findings, and the other is the author's view to both Ilin's and Bartók's results and opinions.

The first part of the article gives a short description of investigations of Serbian musical tradition in Banat region before Ilin's activities (in the 19<sup>th</sup> and at the beginning of the 20<sup>th</sup> c.). The second part brings Ilin's biographical data. The third part sheds light on his investigation of Bartók's work in Banat that resulted by a monographic work *Bela Bartók's Contribution to Collecting and Research of Serbian Folklore in Banat* (1980, manuscript, in Romanian). This work reveals Ilin's following Bartók's steps in the field, as well as his meticulous analyses of Bartók's findings from the point of view of an experienced connoisseur of Banat Serbian traditional music. The fourth part of the article brings the author's comments on both Ilin's elaborations and Bartók's findings, and it is founded on author's own, new field investigation as well as his profound knowledge of historical, social and cultural circumstances in this part of Banat at the time of Bartók's and Ilin's researches. The study is followed by appendix – a list of selected Ilin's musical works, as well as his didactic, musicological and ethnomusicological publications.

*Pál Richter*

## LEGACY OF TIHOMIR VUJIČIĆ

Tihomir Vujičić (Vujicsics Tihamér), composer and folk music researcher would have been 82 years old on 23rd of February, 2011. He was born in Pomáz (Hungary) 1929, and died in an air crash in Damascus, Syria, on 20th of August, 1975. He was really a musician, and well-endowed with talent, playing several musical instruments and styles, and performing his compositions as well. He graduated in music studies at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. He attended the lectures on the folk music of Zoltán Kodály, so he studied first and foremost Hungarian folk music, but later as a researcher he investigated the folk tradition of Serbs, Croats, and Slovenes living in Hungary. As an ethnomusicologist he took Béla Bartók's direction in comparing folk music of different ethnicities and regions. When he passed away in airplane crash he was searching the motifs of Rákóczi-march wandering between Hungarian, Balkan and Eastern cultures. In the Folk Music Archives of Institute for Musicology in Budapest his legacy is opened up now, and its cataloguing has already been under way. Detailed content of his manuscripts, note-books, and collections gives accurate picture about his achievements in ethnomusicology and opens new perspectives of comparative studies on Hungarian, Serbian, Croatian, and Balkan folk music.

## BÉLA BARTÓK AND ETHNOMUSICOLOGY IN SERBIA

By nowadays, the ethnomusicological scientific community in Serbia paid significant attention to Béla Bartók's ethnomusicological work, especially to the subjects concerning South Slavonic musical folklore. Until today the first edition of his study *Morphology of Serbo-Croatian Folk Vocal Melodies* (1951) remained a unique voluminous ethnomusicological work dedicated to Serbian and Croatian / South Slavonic vocal tradition published in a foreign language. Reactions to its contents were partly publicly expressed at the time of its appearance; first of them was a critical review written by Bosnian and Herzegovinian ethnomusicologist Cvjetko Rihtman (1953). A series of texts by Serbian writer Stanislav Vinaver and composer Josip Slavenski (1954 and 1955) showed negative reception of some of Bartók's findings. During the second half of the 20<sup>th</sup> century Radmila Petrović and Dragoslav Dević pointed out his contribution in musical analysis and methods of transcription (1973 and 1974). However, the first systematical and complete study about his ethnomusicological contribution in the field of folk music was written in Serbia not earlier but in 1995, by prof. Dragoslav Dević. The same year ethnomusicologist Nice Fracile also dedicated three articles to specific aspects of Bartók's works, commenting his field recordings of Serbian and Romanian musical tradition.

The first Serbian ethnomusicologist, Miodrag Vasiljević, referred to Bartók's findings concerning scales in the South Slavonic musical practice in his study (2003), but his entire reactions to Bartók's writings and attitudes remained unknown to wider public until publishing Jelena Jovanović's study about it in 2006. In this year, another important study appeared, dedicated to Bartók's precious contribution in the sphere of form analysis in ethnomusicology, written by Sanja Radinovic.

At the beginning of the 21<sup>st</sup> century and later on, several authors referred to Bartók's findings within the aspects of instrumental tradition: Danka Lajić-Mihajlović (2000, 2005) and Rastko Jakovljević (2012) wrote about Bartók's attitude towards Serbian bagpipe playing in Banat, and Selena Rakočević (2003) wrote about the contribution of his findings to the problem of multipart singing in Banat and to ethnochoreological topics (2012).

Béla Bartók's works about South Slavonic (and Serbian) musical tradition(s) undoubtedly inspired and deepened the ethnomusicological work

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

*Gábor Eredics*

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

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

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

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

collectors' work and the folk music revival movement. The author, who reveals both Bartók's and his own partial Serbian family roots, expresses his hope that the young musicians-enthusiasts will appreciate editions of the kind very much and will use them in their own personal process of musical learning.

*Katarina Tomašević*

ON THE PATHS OF BÉLA BARTÓK'S MODERNITY  
FOLLOWERS AND COMPANIONS: JOSIP SLAVENSKI AND  
MARKO TAJČEVIĆ

There is no doubt that the development of art music and music scholarship, particularly ethnomusicological, in the former Yugoslavia(s), were strongly marked by the complete activities and creative achievements of Béla Bartók (1881–1945). The main aim of this paper is to examine and discuss the modalities of Bartók's influence as a composer during the first half of the 20<sup>th</sup> century.

The main focus is on Josip Slavenski (1896–1955), and Marko Tajčević (1900–1984), two distinguished and significant composers of the Yugoslav interwar music history. Devoted to the folk-music(s) of the Balkans as to their native homeland, Slavenski and Tajčević created – each of them in different ways – a new, fresh and inventive musical language, whose expressive freshness and quality were highly recognised abroad. Slavenski won particular international success with the picturesque orchestral suite *Balkanophony* [Balkanofonija] (1927), while Tajčević's triumph was his effective piano cycle *Seven Balkan Dances* [Sedam balkanskih igara] (1926). Although the excellent and famous ensembles and musicians performed both pieces many times worldwide in the interwar period, today's general western histories and reference books still pay very little attention to the music of these two South-Eastern Bartók contemporaries. One recent exception is the book *Music in the Balkans* by Jim Samson (Leiden – Boston: Brill, 2013)

The first „story” is devoted to Josip Slavenski. The composer's early biography will be discussed first, paying special attention to his studies at the Budapest Conservatory (1913–1916), where he was also helping Kodály and Bartók in their ethnomusicological work. In comparison with other musicians in Yugoslavia, Slavenski was better acquainted than anyone else

with Bartók's music and his modern ideas, procedures and strategies. To detect and show the similarities between Bartók's and Slavenski's approach represented the main goal of the next step in this research. In spite of the fact that this paper's conclusions clearly show numerous common features that imbue their music and world of ideas, framed in the context of modernism, it was also interesting to comment how Slavenski was, like Bartók, very anxious about the influences and how he had, finally, like Bartók, found relief from that anxiety in folk music (C.f. Vikárius 1999).

The second, much shorter „story” is devoted to Marko Tajčević, a Serbian composer who lived and worked in Zagreb (today in Croatia) until 1940. Contrary to Slavenski, Tajčević openly confessed the significance of his own fascination with Bartók: in his own search for novelty in musical expression, Bartók's piano music served as a role model, giving him the strongest impetus for composing the attractive and technically demanding *Seven Balkan Dances* [Sedam balkanskih igara]. The final section of this paper's section focuses on the international reception of Tajčević's brilliant achievement.

In the final remarks, the starting presumptions are confirmed: in spite of the fact that similarities with Bartók can be traced widely in the opuses of Slavenski and Tajčević, these two remarkable composers should not be considered as epigones of the Hungarian master; quite the opposite, they were not only Bartók's successful followers but, more than that, companions in their mutual, exciting modernistic adventure of creating the new, modern and colourful images of Balkan musical traditions.



## Аутори и уредници књиге (азбучним редом):

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

Објављивање књиге помогли су:  
Министарство за људскe ресурсе Мађарске



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

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

За издавача:  
Пера Ластић, директор Српског института

Слог и штампа:  
Apress Kft. – Budapest  
Тираж:  
300

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

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

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

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