

Јелена Јовановић

**МАРГИНАЛИЈЕ МИОДРАГА ВАСИЉЕВИЋА
О СТУДИЈИ БЕЛЕ БАРТОКА *МОРФОЛОГИЈА
СРПСКО-ХРВАТСКИХ НАРОДНИХ ВОКАЛНИХ
МЕЛОДИЈА***

Апстракт: У раду је реч о необјављеним белешкама које је Миодраг А. Васиљевић (1903–1963), зачетник модерне српске етномузикологије, записивао читајући студију Беле Бартока *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија* (Њујорк, 1951).

Кључне речи: Бела Барток, Миодраг Васиљевић, морфологија, српска народна вокална музика, хрватска народна вокална музика.

Знаменита студија Беле Бартока (Béla Bartók, *Morphology of the Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies*)¹, до сада је једини свеобухватан етномузиколошки рад о српској и хрватској – Барток користи термин „српско-хрватска“² – вокалној традицији на страном језику. Бартоков рад представља огроман допринос, будући да је, како је данас већ добро познато, први открио многе значајне појаве у нашем музичком фолклору. Његова изванредна запажања о нашој музичкој традицији и сјајна достигнућа у домену транскрипције, представио је нашој научној јавности Драгослав Девић.³ Српски етномузиколози се данас ослањају на Бартокове основне принципе транскрибовања. Значај Бартокове студије огледа се и у доменима формалне анализе мелодија са наших терена, за коју се констатује да је „до данас једина права синтеза остварена на ову тему“. Сања Радиновић је

¹ Béla Bartók and Albert B. Lord, *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*, Columbia University Press, New York 1951.

² Користећи термине „српско-хрватски“ и „Србо-Хрвати“ у студији, Барток се надовезује на термилошко одређење коме је у српској етнологији главну смерницу, после Натка Нодила и Антуна Радића, дао Јован Цвијић у својим раним радовима (в. Јован Цвијић, „О националном раду“, *Говори и чланци*, I, Београд 1921. [1910], 54; исти, „Српско-хрватска терминологија и номенклатура“, *Говори и чланци* III, Београд 1923. [1907], 65–100); у томе га је следдио Јован Ердељановић (в. његов рад „Какву ћемо културу, европску или српску?“, сепарат). Барток, сходно томе, нигде у току студије и не покушава да направи дистинкцију између „српског“ и „хрватског“ у традиционалној музици ових простора.

³ Драгослав Девић, „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Нови звук*, 6, Београд 1995, 19–23, 28.

недавно упозорила да његов још увек непревазиђен аналитички метод није у довољној мери прихваћен од домаћих етномузиколога.⁴

Мишљење о првом издању Бартокове студије изрекао је својевремено и један од највећих светских ауторитета у области етномузикологије Бруно Нетл (Bruno Nettl), опазивши да њен теоријски допринос није у сразмери са великим утицајем који има.⁵ За српску етномузикологију су нарочито занимљиве реакције савременика, етномузиколога и композитора у тадашњој Југославији и Србији, на појаву првог издања Бартокове студије. Преглед разноликих реаговања појединих личности из овдашње стручне и културне јавности на садржај студије (са посебним освртом на токове Бартоковог упознавања са српским и хрватским музичким наслеђем) налазимо у наведеном раду Сање Радиновић. Захваљујући њој, стичемо и увид у ставове према Бартоковој студији једне од водећих личности у југословенској и српској музичкој јавности, композитора Јосипа Славенског (1896–1955).⁶ Остало је, међутим, недоречено како је резултате Бартоковог рада примио етномузиколог и етномузикограф, оснивач модерне српске етномузикологије⁷ Миодраг Васиљевић (1903–1963), чији је активан рад на проучавању јужнословенског музичког фолклора текао у време и непосредно после доба када је Барток писао своју студију. На основу белешки које је Васиљевић исписивао на маргинама свога примерка Бартокове студије упознаћемо се са најискренијим, јавности вероватно ненамењеним реаговањима нашег најзначајнијег етномузиколога тог времена на поједине ставове изнете у Бартоковој студији. У раду ће бити поменути и неки аспекти Бартокове књиге о којима је у претходно наведеним радовима било сасвим мало коментара.⁸

⁴ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: Последице једне старе политичке полемике)“, рад представљен на симпозијуму „Јосип Славенски и његово доба – поводом 50 година од композиторове смрти“, (Београд, од 8. до 11. новембра 2005) (рукопис), 4–5.

⁵ Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited, London, New York 1964, 41.

⁶ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“.

⁷ Ненад Љубинковић, *Поговор* књиге Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, прир. Зорислава М. Васиљевић, Београдска књига и „Нота“, Књажевац 2003, 403–407.

⁸ Почетна идеја и подстрек за овај рад потекли су од Зориславе М. Васиљевић, у чијем се поседу налази Васиљевићев лични примерак превода Бартокове студије. За драгоцене сугестије у току уобличавања раније верзије овог текста, представљене на Округлом столу „Миодраг А. Васиљевић – живот и дело“, (Институт за књижевност и уметност, Београд 30. 10. 2003) (рукопис), као и у току

Миодраг Васиљевић је предано тражио одговоре на многа важна питања која је и Барток разматрао. Штавише, обојицу је у то време повезивао исти циљ, да начине свеобухватну студију која би представљала синтезу сазнања о специфичностима јужнословенске, односно, „српско-хрватске“ народне музике⁹, и обојица чине озбиљне кораке на том пољу: Барток као први страни проучавалац, а Васиљевић као први српски етномузиколог који се упушта у тако широку проблематику.¹⁰ Оно што чини разлику у приступу грађи јесу њихови мотиви. За Белу Бартока је проучавање „српско-хрватског“ музичког наслеђа био задатак од секундарног значаја – у функцији лакшег идентификовања сличности и разлика у односу на мађарски фолклор, и јаснијег кристалисања карактеристика мађарске традиције. Насупрот томе, основни циљ Миодрага Васиљевића био је проучавање саме српске традиционалне музике. Посматрајући музичку традицију Јужних Словена – прецизније, музичку традицију словенских народа које је обухватала државна граница авнојевске Југославије¹¹ (сродних, дакле, језички и етнички) – настојао је да дође до што ближих сазнања о ономе што је у јужнословенском музичком фолклору специфично српско. Паралела између мотива двојице научника намеће се, отуда, сама од себе. Патриотски мотивисану Васиљевићеву научну усмереност данас треба сагледати, и разумети, онако како се разумева Бартоков „животни компаративно-музиколошки пројекат, проистекао из природних

рада на његовој коначној форми, срдечно захваљујем етномузикологу мр Сањи Радиновић и музикологу др Катарини Томашевић.

⁹ При том се може рећи да је Васиљевићу било познато више примера јужнословенске музичке традиције него Бартоку, а имао је неупоредиво веће теренско искуство на нашим просторима. Барток је, с друге стране, у време активног бављења јужнословенском традицијом већ имао велико мелографско и етномузиколошко искуство и завидно знање о традицијама Мађара и других европских (изузев словенских, чију је музику мање познавао) и азијских народа.

¹⁰ Овај аспект Васиљевићевог рада имао је у виду и Живко Фирфов; видети његов текст „Поводом десетогодишњице смрти професора Миодрага Васиљевића“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47/48, Београд 1973, 25.

¹¹ Своје прве две збирке народних мелодија насловио је као *Југословенски музички фолклор I* и *II*. О Васиљевићевом настојању да обради музички фолклор широко омеђеног простора вредно је мишљење проф. Драгослава Девића (који је, говорећи о Васиљевићу, имао у виду првенствено његову теорију о тоналним основама): „Било је преурањено да говори о целој Југославији, јер, чини се, није стигао да заврши своје теоријске поставке, али је имао интуицију да укаже на многе проблеме и да да нека оригинална решења.“ Извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“ (Београд, Легат Јосипа Славенског, децембар 1985), забележен на магнетофонској траци у поседу Зориславе М. Васиљевић. Цитат је добијен љубазношћу З. М. В.

патриотских побуда једног Мађара“. Таква Бартокова настојања су у нашим научним круговима прихваћена са благонаклоношћу, као израз здравог и природног патриотизма,¹² Нема никаквог разлога да се на исти начин не разуме и патриотска мотивација у Васиљевићевом етномузиколошком раду.¹³

Бартокова студија, објављена постхумно, синтетичко је дело које обухвата различите аспекте „српско-хрватске“ музичке баштине. Појавила се годину дана после прве Васиљевићеве књиге, која је била посвећена само проблематици тоналних основа. Логично је, отуда, што је Васиљевић морао бити живо заинтересован за Бартоков рад; разумљиво је, такође, и да је, читајући студију мађарског научника светског угледа, а сâм будући велики посвећеник истим темама које је и Барток обрађивао, неретко реаговао емотивно, па и оштро.¹⁴ Такве су, уосталом, све приватне реакције на текст за који постоји нарочито интересовање.

Први утисак при читању Васиљевићевих белешки нужно је допунити данашњим знањима о раду обојице научника. Овај рад тако покреће још један, секундаран проблем: не само како је Васиљевић формулисао свој однос према овом или оном питању који је Барток обрадио, већ и на који начин данас читамо и тумачимо његове и Бартокове речи.

Садржај Васиљевићевих примедби обухвата веома широку проблематику: од реакција на различита питања која третира Барток, до допунских, личних и сажетих Васиљевићевих ставова и тврдњи које захтевају широку додатну елаборацију. Због тога у оквиру овог рада

¹² Барток је проучавао не само мађарску, већ и традиције сродних, суседних и околних народа, како би стекао што прецизнија сазнања о специфичним мађарским елементима и међусобним утицајима. Видети: Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“, 10.

¹³ Паралела између настојања двојице етномузиколога мора се употпунити увидом у још једну чињеницу: Барток је проучавао традицију Мађара из разних географских области које су у време његовог рада припадале различитим државама; сагледавао ју је, дакле, као целину – баштину једног народа. Васиљевићева лична заинтересованост првенствено за српску музичку традицију одражава се у његовим радовима и необјављеним белешкама. Међутим, у време када је радио, ту своју оријентацију није изражавао транспарентно, јер је целокупна тадашња политичка клима у Србији и Југославији била таква да су настојања у вези са српском културом била пригушивана и онемогућавана. Због тога се Васиљевић у насловима збирки позивао на традицију јужнословенских народа у границама тадашње Југославије. (Подаци из разговора са З. М. Васиљевић, јануара 2006).

¹⁴ Та оштрина у реакцијама потиче великим делом из дубоког осећања осујећености, из разлога наведених у фусноти 13 овог рада.

није било могуће на адекватан начин коментарима обухватити све његове белешке; на велики део његових примедби указујемо само као на правце будућих истраживања.

Миодраг Васиљевић на другим местима није оставио много писаних трагова о Бартоковој студији. Стога је његов лични примерак превода Бартокове књиге на српски језик (педесетих година 20. века превод начинио Милош Велимировић) једино целовитије сведочанство о томе како је Васиљевић читао Бартока¹⁵: ту поред коментара наилазимо на подвлачене речи, реченице, па и читаве тематске целине. Подвучених делова текста је веома много. На левим празним странама, и понегде уз сам текст налазе се руком писани коментари, понекад и са допунским објашњењима. Они стоје у висини речи или реченица на које се односе, а да се у њима боље снађемо помажу нам штампарске ознаке. Неколико извода из Бартокове студије и свега два своја коментара Васиљевић је уобличио у форму намењену објављивању у оквиру текста „Структура тонских низова у нашој народној музици“, публикованог тек пола столећа касније.¹⁶

Прва запажања у вези са Бартоковим радом Васиљевић је забележио у оквиру поглавља *Постављање тактица и избор вредности (Setting of bars and choice of values)*, делу *Увода за Први део*. У њему Барток, између осталог, говори о два питања која се јављају при записивању народних песама: прво се односи на одређивање метричких целина у мелодијама са ритмом *парландо рубато*, а друго на избор најпогоднијих вредности као ритмичких јединица сразмерно темпу извођења¹⁷. Барток је предложио да се за ритмичке јединице код бржег темпа узимају краће нотне вредности, а код споријег – дуже. Васиљевић се у овоме у потпуности слагао са Бартоком. С друге стране, Бартокову тврдњу „Други проблем је бирање најпогоднијих вредности за транскрибовање низа мелодија“¹⁸, прати израз Васиљевићевог неслагања у виду коментара „За Бартока ово не би

¹⁵ Колико је познато, тај превод је умножен у неколико примерака: два су припала Музиколошком институту САНУ, један Васиљевићу и један Винку Жганецу. У Музиколошком институту се налазе два примерка, куцана на латиничној машини; један од њих се води под сигнатуром А 125.

¹⁶ Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 334, 337, 352, 355, 368.

¹⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs, Nav. delo*, 11–12; у преводу М. Велимировића, стр. 11–12.

¹⁸ Барток има у виду „мелодије које припадају истом или сродним типовима“, при чему записивач „треба да покуша да постигне извесну сталност у одабирању јединица вредности.“ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 10; у преводу стр. 10.

био проблем да је познанство са народном музиком Југославије стекао прво преко македонске музике, а не преко босанске. У Македонији су тактови рељефни и јаче истакнути; њихове особености било је потребно упознати тим (лакшим и природнијим) путем. Босанска метрика је тежа; она делимично може да буде нерешљива ако мелограф не познаје одлике македонске музике.“ Иако се Бартокова констатација на коју је Васиљевић реаговао не мора односити директно на јужнословенску грађу, она се дотиче једног од главних поља Васиљевићевог педагошког и етномузиколошког рада – проблема идентификовања метричких структура у народној музици Јужних Словена, са ослањањем на његову теорију о хронос протосима. Иако на први поглед не мора изгледати разумљиво што се у коментару доводе у везу македонска и босанска метрика, треба имати у виду да је он, сходно раније наведеном циљу, имао богато искуство у транскрибовању вокалних мелодија из ових области, те се ова напомена најпре може схватити као напомена мелографа и музичког педагога.

Своје слагање са Бартоковим закључком Васиљевић показује непосредно затим. Док Барток, образлажући свој предлог одређивања принципа за избор ритмичке јединице говори да „врло дуге нотне вредности чине да транскрипција изгледа сувише тешка; врло кратке чине је тешком за читање“¹⁹, Васиљевић као одговор записује: „*Види мој предлог у ЈМФ II*“, мислећи на сопствени идентични предлог објављен у овој књизи.²⁰ Мало затим, уз Бартоков предлог да се употреба четвртина и осмина нота као ритмичких јединица усвоји при одређеним темпима извођења, Васиљевић додаје: „*Кад сам ја у ЈМФ II предложио основну метричку јединицу (ММ ♩ = 60 до 120 уд.)*, Бартоков предлог ми није био познат!“ Иако није забележена година настанка Велимировићевог превода, врло је вероватно, дакле, да су двојица научника дошла до истог закључка независно један од другог. Из формулације Васиљевићеве реченице може се претпоставити да га је сазнање о Бартоковом гледишту пријатно изненадило, па и да му је импоновало, јер је поткрепљивало његове закључке. Полазећи од овог, могло би се констатовати да је Васиљевић први српски етномузиколог који је, независно од Бартока, дао предлог за коришћење одређених ритмичких јединица у записивању народних мелодија.

Васиљевић је крупне примедбе имао на први део овог поглавља, где Барток разматра питање постављања тактица при записивању, то јест, одређивања метричких целина у нашим народним

¹⁹ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 10.

²⁰ Видети: М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*, Просвета, Београд 1953, XXII.

мелодијама.²¹ Поред осталог, Барток говори о нагласцима у инструменталним играчким мелодијама и евентуалним заблудама које су могуће уколико се записивач поведе за нагласцима на другој и четвртој осмини у двочетвртинском такту, као и о могућем погрешном груписању вредности од стране неискусног записивача. Описно даје пример за могућност грешке у идентификовању врсте такта и фразирања у специфичним случајевима мелодијског обликовања неких инструменталних играчких мелодија, „у којима периоди садрже понављање реченица неједнаке дужине“ (следи шематски приказ мелодије таквих примера); напомиње да ће се при поновном испитивању оваквих мелодија, са циљем исправљања грешке, пронаћи да су у питању „мелодије у двочетвртинском такту са `помереним` ритмом у њиховим фразама.“²² У продужетку Бартокове тврдње Васиљевић дописује (!) и речи: „*нажалост није!*“ што је на овом месту цео његов коментар. Нажалост, Барток уз опис не наводи нотне примере којима би поткрепио своје речи, па је само делимично јасно на коју врсту грешке упућује. С друге стране, Васиљевић коментаром не наговештава који аспект Бартокове анализе или закључак доводи у питање.²³ Без конкретних примера, у овом случају ништа поуздано не можемо закључити.

Барток даље говори: „Много веће тешкоће појављују се при одређивању места тактице као и структуре инструменталних *пар-*

²¹ Барток своје виђење метричке организације наших песама формулише овако: „(...) у неким случајевима нађеним у источној Европи, нарочито у српско-хрватским народним мелодијама, структура мелодија при првом слушању изгледа као да противуречи одговарајућим деловима текста. Неке необичне одлике мелодије (паузе, највише ноте, понављања) могу врло често да заведу човека без текста у руци и он би могао да погрешно одреди њену структуру, то јест, у противуречности са структуром текста. (*Nav. delo*, 8, у преводу: стр. 8). Ове две реченице Васиљевић је подвукао, али није оставио никакав писани коментар. Реч је, свакако, о специфичности у изградњи форме источноевропских и јужнословенских народних песама, која се, између осталог, често огледа у неподударању мелодијских и текстуалних целина, што у великој мери проблематизује примену тзв. финске методе при анализи, које се, у основи, држао и Барток. О идентификовању два културна круга – западне и источне Европе – који заједно чине европску културну целину, и издвајање елемената који су одлике музичког мишљења у источној Европи, укључујући појаве које је уочио Барток, писао је Оскар Елшек у раду „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана“, *Музички талас*, 5, Београд 1998, 43–50. Овој проблематици, кад је реч о анализи српских песама дужну пажњу је посветила Сања Радиновић у раду „Проблем применљивости `финске методе` у мелопоетској анализи српских народних песама“, *Нови Звук*, 12, Београд 1998, 37–59.

²² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 9; у преводу, стр. 9.

²³ Можда је имао у виду присуство певаног текста уз мелодију за игру, који би својом метриком одредио другачију, а не двочетвртинску меру.

ландо рубато мелодија. Стихови текста не могу да послуже за управљање по њима²⁴. Васиљевић на ово одговара: „Ко зна језик – може.“ Барток наставља: „нагласци у извођењу често могу да заведу на страну“, а Васиљевић додаје: „Не! Нагласци су једини путоказ.“ Овим Васиљевић изражава свој став – да „метрика наше народне музике, особита по своме богатству и облицима, носи у себи своје говорно порекло“; да „у низу удара они који су јаче истакнути, наглашени, стварају акцентске слике. (...) Помоћу акцентских слика се врши и опажање метрике“; према томе, текст је „главни носилац акцентске логике мелодијског израза“.²⁵ На самом крају излагања о овом питању, Барток каже: „(...) у екстремним случајевима, место тактица као и одређивање структуре остаће предмети нагађања“²⁶, на шта Васиљевић одговара: „Са овим се не слажем!“

Интердисциплинарна проучавања ове проблематике код нас била би од изузетног значаја.²⁷ У нашој етномузиколошкој литератури ретки су радови који су посвећени томе.²⁸ Сасвим је извесно да је и Барток увиђао повезаност метрике и ритмике народних песама са народним говором; примера ради, у једном од својих писама он каже да би „волео да утврди да ли се такозвани бугарски тип ритма јавља на српскохрватском говорном подручју“²⁹. О степену Барто-

²⁴ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 10; у преводу, стр. 9.

²⁵ М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*, XXI, XVIII.

²⁶ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 10, у преводу: стр. 9.

²⁷ Васиљевић је први српски етномузиколог који је аргументовано указао на постојање чврстих веза између народног говора и народне музике. Узор међу европским музичарима за оваква испитивања јесте чешки композитор Леош Јаначек, чијим трагом је у свом раду ишао Петар Коњовић. Друге, интуитивне, мање или више аргументоване претпоставке, код нас најречитије исказане у Настасијевићевом есеју о *матерњој мелодији* (видети: Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију“, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књига четврта, *Есеји * Белешке * Мисли*, Дечје новине, Српска књижевна задруга 1991, 38–45) такође би могле да буду инспиративан подстрек за интердисциплинарна истраживања ове проблематике.

²⁸ Вредан прилог овој теми јесте текст Мирјане Вукичевић-Закић, који доноси објашњење правилности у начину обликовања пастирских инструменталних парландо рубато мелодија из Запаља: оне су засноване на одређеним интонационим моделима, а највећи број мелодија „почива на истоветним конструктивним принципима“; М. Вукичевић-Закић, „Музички језик запаљских пастирских инструмената“, *Музички талас*, 29, Београд 2001, 48, 50.

²⁹ Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, *The Musical Quarterly*, Vol. LVIII, No 4, G. Schirmer / New York / London, October, 1972, 559–560. Анахрони термин „бугарски тип ритма“ Барток користи имајући у виду акаск ритам. У време које је претходило писању његове студије, тај тип ритма су први на Балкану описали бугарски етномузиколози, па је због тога израз „бугарски“ остао у полузваничној употреби, а термин „аксак“ је уведен касније

ковог познавања нашег језика данас немамо поуздана сазнања, осим сведочанства Золтана Кодаља, да је био изузетно обдарен за језике.³⁰ Из садржаја једног од Бартокових писама, сазнајемо да је он могао „само да разуме [хрватске] народне текстове, али књижевни језик једва“³¹. Отуда, необично је да Барток у својој студији прибегава тези о „предметима нагађања“ кад је реч о утврђивању метра у једној врсти мелодија, чак ни не наговештавајући да је у том циљу потребно доћи до додатних сазнања. Таква његова констатација код читаоца може изазвати утисак да однос истраживача према грађи допушта одустајање од упознавања са теже уочљивим правилностима, па чак и њихово (свесно или несвесно) занемаривање, то јест, изостављање из круга параметара који су вредни истраживања.

У поглављу *Извесне особености које се појављују у овом издању (Certain peculiarities appearing in the present edition)*³² Барток говори о два појединоста код записивања народних вокалних мелодија: о начину записивања осмина нота³³ и о ознакама тоналитета. Његово је гледиште да је иза кључа потребно уписати само предзнаке за тонове који се стварно и појављују, односно, да је недопустиво тумачити народне мелодије као да припадају систему западноевропског тоналитета и одступања од тих образаца објашњавати само као хроматске промене појединих тонова у тоналитету.³⁴ Затим Барток констатује да примена оваквог поступка може да доведе и до нео-

као званичан, после уважања чињенице да је исти тип ритма распрострањен на ширем ареалу Балкана, Европе, Азије и Африке. О томе видети: Нице Фрациле, „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 14, Нови Сад 1994, 31–32.

³⁰ Видети: Драгослав Девић, „Бела Барток и југословенска народна музика“, 29.

³¹ Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, 565. Необично је да се „народни“ језик примењен у традиционалним песмама, са свим његовим специфичностима, овде помиње као лакше разумљив за Бартока од књижевног језика.

³² Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 12–13, у преводу: стр. 12–13.

³³ Барток је опредељен за повезивање осмина нота у групе, под једним ребром, без обзира да ли су певане на један или више слогова (в. исто). У овом погледу Васиљевић се није слагао са Бартоком; био је присталица писања одвојених вредности тамо где је реч о различитим слоговима, што се очитује у његовом поступку у транскрипцији (видети: М. А. В., *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*; Исти, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*; Исти, *Народне мелодије из Санџака*; Исти, *Народне мелодије из лесковачког краја*, САН Посебна издања, књ. СССXXX, Музиколошки институт, књ. 11, Београд 1960; Исти, *Народне мелодије Црне Горе*, Музиколошки институт, Посебна издања, књ. 12, Издавачка установа Научно дело, Београд 1965). Оба поступка се и данас следе у светској и у домаћој етномузиколошкој пракси. О овом свом неслагању, међутим, Васиљевић није оставио никаквог писаног коментара.

³⁴ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 13; у преводу: стр. 13.

бичних ознака тоналитета, „на пример b cis, или as es, или b as des ces. Међутим,“ каже даље Барток, „постоји и практична предност овога поступка; читалац одмах на први поглед схвата која је скала употребљена у мелодији“³⁵. На крају ове последње реченице Васиљевић ставља знак питања (?) и исписује сасвим кратко: „Пардон!“.

Васиљевић је током своје записивачке праксе мењао начин бележења предзнака³⁶; трагао је за решењем којим би се његова теоријска поставка на најбољи могући начин одразила у транскрипцији. Упркос недореченом коментару, са сигурношћу закључујемо, с обзиром на резултате његовог рада на проблематици тоналних основа, да је имао у виду проблематику модалних особина наших мелодија и проблем обележавања алтерованих тонова³⁷, па самим тим и проблем унапред сугерисаног укупног тонског састава „скале употребљене у мелодији.“ Када је Барток износио, сходно тадашњем општем и његовом личном искуству сасвим исправне, ставове у вези са предзнацима, није могао претпоставити теоријску комплексност проблема којима је Васиљевић био посвећен.

У следећем великом делу превода, све до поглавља *Симболи и формуле (Symbols and formulas)*³⁸, доста текста је подвучено. Једини писани коментар везан за ово поглавље односи се на једну ознаку коју је Барток предложио: ону која у његовој студији означава структуру несиметричног осмерца, 3+2+3. Ту структуру Барток је означио са 8b, при чему број 8 означава број слогова у стиху, а слово b представља реч „бугарски“, пошто је, по Бартоку, „ова метричка структура врло карактеристична за текстове бугарских народних песама“³⁹. Васиљевић на овом месту даје врло оштру примедбу:

³⁵ Исто, 13, у преводу: стр. 13.

³⁶ У збиркама песама са Космета и из Македоније записује предзнаке као ознаке тоналитета иза кључа, с тим што алтерованим тоновима предзнаке додаје „у току“. Не прибегава, међутим, „необичним ознакама тоналитета“ тамо где би то било сасвим оправдано. Могло би се рећи да иза кључа бележи предзнаке одређених модалних лествица, а „у току“ алтероване тонове, да би указао на теоријско образложење њиховог присуства. У збиркама из Санцака и лесковачког краја поред кључа исписује само три врсте предзнака којима сугерише тип употребне лествице, док алтероване тонове обележава „у току“. У последњој збирци, из Црне Горе, сви предзнаци су „у току“.

³⁷ Проблематику алтерованих тонова Васиљевић је посебно теоријски обрадио; видети М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*; Исти, *Народне мелодије из Санцака*, XVI; видети и: Исти, „Структуре тонских низова у нашој народној музици“, у: *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 373.

³⁸ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 27–31; у преводу: стр. 30–34.

³⁹ Исто, 30, напомена 14; у преводу: стр. 33.

„Бартук је више волео Бугаре него нас Србе и то није хтео да сакрије већ је истицао и у питањима за која није био стручан“. Део овог коментара који се односи на Бартокову стручност подразумева, претпостављамо, да он није био довољно упознат са географском распрострањеношћу несиметричног осмерца, па, самим тим, ни са метриком српских народних песама. Чињеница је да је Бартоук имао на располагању далеко више бугарске него српске грађе⁴⁰ и да је наведени термин употребио сходно својим (непотпуним) знањима у том тренутку. Доносећи свој предлог, имао је у виду примере из западне Бугарске, а не и источне и југоисточне Србије. Према подацима којима данас располажемо, сасвим је извесно да несиметрични осмерац не треба везивати само за бугарску традицију; овај стих се у источним и јужним крајевима Србије веома често среће, и то у обредним и епским песмама, што је аргумент у прилог његове аутохтоности и утемељености и у српској традицији. Значајно је да је, анализирајући и друге параметре српских (код Бартока: „српско-хрватских“) и бугарских песама, сам Бартоук увиђао блиску сродност ових двеју традиција, о чему сведоче његове речи: „Између народних музика ова два народа („Србо-Хрвата“ и Бугара, прим. Ј.Ј.) тешко је повући оштру границу.“⁴¹

У поглављу *Проблеми у вези са груписањем (Problems connected with grouping)*⁴², у делу о метрици стихова и њиховом разврставању, Бартоук као прво питање поставља проблем тринаестосложног стиха: треба ли га посматрати као један или као два стиха, 8+5? Бартоук сматра да би се такав стих могао, независно од мелодије, посматрати као један целовити стих, али да се он у јединству са мелодијом понаша другачије, јер га мелодија дели на два полустиха, 8+5.⁴³ У овоме се Васиљевић слаже са Бартоком. Његов коментар гласи: „Не може се тринаестерац сматрати новим, већ комбинованим стихом VIII+V још и из тог разлога што је мелодија стиха играла улогу клишеа комбинованих стихова, а не право, структуралног стиха, јединственог.“ У новом реду наставља: „Други моменат који иде у прилог комбинованим стиховима (VIII+V=XIII) јесте традиција, техничка навика, стваралачки манир наслеђен из десетерца:

⁴⁰ Уз то, слободно се може рећи да није имао ни приближно толики увид у грађу из источне, југоисточне и јужне Србије колико је имао Васиљевић.

⁴¹ Збирке текстова песама које говоре у прилог овој тези: И. С. Јastreбов. *Обычаи и пѣсни турецких Сербовъ (въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ)*, С.-Петербургъ, 1886; Илија Николић, *Народне песме Пирота и околине (1841–1964)*, књижевноисторијска истраживања, Пирот 2005.

⁴² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 31–34, у преводу: стр. 35–39.

⁴³ Исто, 31; у преводу: стр. 35.

a) $8+6=14$ (X: 4, $4 + 6 = 14$) (у коме се први полустих од четири слога понавља, па се тек онда додаје други полустих – $4 + 4 + 6$);

б) 8b: $(3 + 5) + (5) = XIII$ (и несиметричног осмерца у коме се понављају друга два чланка стиха, тако да настаје $3 + 5 + 5$).“

Објашњење порекла четрнаестерачког и оваквог, далеко ређе, тринаестерачког стиха захтева подробније елабориран приступ, тако да коментар наведене Васиљевићеве поставке овом приликом не можемо дати.⁴⁴

У обимном поглављу *Опште карактеристике српскохрватских народних песама (General characteristics of the Serbo-Croatian folk songs)*⁴⁵ Барток узима у обзир и резултате проучавања бугарске вокалне традиције и поставља тезу да се присуство песама пентатонске структуре, силазне контуре мелодије и широког обима међу нашом грађом може објаснити инфилтрацијом из Бугарске. У објашњењу Барток каже: „У Бугарској су постојала и још увек постоје многа чисто турска насеља; у Србији и Хрватској их нема ни једног. Ово може бити врло вредан податак за чињеницу да у бугарском материјалу постоји шест пута више (пропорционално) таквих мелодија неголи у српскохрватском.“⁴⁶ Васиљевић одговара: „Не може из два разлога: 1) јер су помашка насеља у Бугарској примитивнија од других и 2) српски материјал је више оријентализован од бугарског јер је код нас оријентализација текла од Босне ка Србији, а не од Турске (истока) ка западу.“ У новом реду наставља: „Усто Бугари су имали мање унутрашњих миграција (метанастазичких кретања), били су знатно мирнији од Срба, па су и могли да изграде мелодије савршенијег обима.“⁴⁷

О овим Васиљевићевим виђењима токова исламизације и степена оријенталних утицаја у Србији и Бугарској за сада је тешко

⁴⁴ О грађи четрнаестерца и тринаестерца видети: *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање, Nolit, Beograd 1992, 115, 880–881.

⁴⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 34–84, у преводу: стр. 39–96.

⁴⁶ Исто, 56; у преводу: стр. 63–64.

⁴⁷ Из ових Васиљевићевих реченица може се запазити његов специфичан, са данашње тачке гледишта унеколико необичан однос једног етномузиколога према архаичном музичком наслеђу. Виђење по коме проучавалац његовог искуства епитетом „примитивно“ означава архаичне културне елементе (који су од изузетног значаја за базична етномузиколошка проучавања), а да у односу на њих млађе елементе доживљава и тумачи као „савршеније“, изгледа да произлази из чињенице коју је изрекао Драгослав Девић: „Он [Васиљевић] је изашао из оне генерације која је непосредно израсла из слоја композитора, па се и то код њега осећа“, извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“, 1985, добијен љубазношћу Зориславе Васиљевић.

дати одређени суд; кад је реч о народној музици, то је питање које је код нас данас још недовољно истражено, као и широко питање датирања оријенталних утицаја на Балкану. Уз то, остаје нејасно због чега Васиљевић помиње музику помашких, а не турских насеља о којима говори Барток.

У одељку *Скале (Scales)*⁴⁸ који припада истом поглављу, Барток објашњава да су у нашој вокалној музици најчешће мелодије које имају за основу „фрагмент дијатонске скале који се састоји од првих четири, пет или шест ступњева F–дура или f–мола (или неке друге посебне врсте) са II ступњем као финалисом“. На овом месту видимо да је Барток, опрезно али потпуно исправно, претпостављао да би ова лествица могла да има засебне, специфичне одлике, у које овом приликом није залазио. Њих је, међутим, Васиљевић теоријски детаљно разрадио, установљујући ову скалу под називом „антички дур“ као, по Радмили Петровић, „карактеристично обележје српског музичког Гесталт-а“⁴⁹ и на тај начин дао важан допринос европској етномузикологији.⁵⁰ У даљем излагању Барток каже: „У мелодијама узаног опсега карактеристике ове скале ће свакако нестати.“⁵¹ Васиљевићев одговор на ово гласи: „*Неће је нестати, јер је оквир малих амбитуса тетраход чији су тонови функционални, главни (синафе) и споредни и што свака мелодија каденцира увек на доњем главном тону тетрахода који је носилац финалиса.*“⁵²

⁴⁸ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 59–65; у преводу, стр. 67–74.

⁴⁹ Радмила Петровић, „Миодраг Васиљевић у развоју српске етномузикологије“, *Народно стваралаштво-фолклор*, 47/48, Београд 1973, 29.

⁵⁰ О томе видети: Wanda Czekanowska-Kuklinska, „Significance of Miodrag Vasiljevic's works for the interpretation of Slavonic music“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47/48, Београд 1973, 39.

⁵¹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 59, 69; у преводу: стр. 67, 68. Исти овај навод Васиљевић даје и у тексту намењеном објављивању, не придружујући му, међутим, никакав свој коментар; видети: М.А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 334. Занимљиво је да у свом објављеном коментару Васиљевић погрешно чита Бартокове речи да скале о којој је реч нема „у мађарском материјалу“, и констатује да је нема на подручју Мађарске (*нав. дело*, 334). Овакво тумачење није исправно: присуство ове скале јесте потврђено на подручју Мађарске, у традицији Срба и Хрвата који у овој земљи живе као припадници националних мањина. Видети бројне примере у: Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Preduzeće za izdavanje udžbenika, Budimpešta 1978, 112–298.

⁵² Наводећи исте ове Бартокове речи у тексту намењеном објављивању, Васиљевић их пропраћа јетким речима: „Он [Барток] се нада (подв. J.J.) да ће `карактеристике ове скале свакако нестати`“, што одаје његов, несумњиво, емотиван однос према целокупној материји коју проучава (М. А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 334).

Бартокова мисао овог пута није сасвим јасна. Можда подразумева да би будући развој музичког мишљења код „Србо-Хрвата“ подразумевао појаву каденце на „1. ступњу“ дура; у том случају, на ове речи би се односио коментар који је Васиљевић наменио објављивању: „амбитус сажет у мале целине квартног система, успео је да одоли историјском утицају Запада на тај начин што је разрешио дисонанцу динарске дијафоније у консонантни дурски квинтакорд и дао му улогу тонике.“⁵³

Васиљевић у коментару записаном на маргини Бартокове студије ни речју не помиње мелодије узаног опсега, о којима је Барток и говорио, које својом грађом не досежу тетракорд (а у којима се могу јавити и тонови колебљиве висине, најчешће као хипертоника). У вези са овим питањем, вредно је обратити пажњу на следеће мишљење музиколога, теоретичара и композитора Властимира Перичића: „Критика да мелодије малог амбитуса не говоре у корист Васиљевићеве теорије – не стоје, јер ако узмемо савремено коришћење доминантине доминанте (*g h d f*) појављује се умањена октава према тонском кретању у вишем регистру (*g a b c*). Овде су се сусрела два начина мишљења – један европски и један архаичан, јер се тон *h* одомаћио и није противуречио латентном звуку овог система који постоји у спојеним тетракордима. Сва осцилирања и варирања, нарочито централног тетракорда (због којих европски теоретичар може да се ухвати за главу!) проистиче управо из логике основног тетракордалног низа из Васиљевићеве теорије. Зато мислим да немамо још увек бољи одговор од оног који је дао Васиљевић педесетих година“.⁵⁴

Иако се то из његове примедбе чита тек „између редова“, јасно је да је Васиљевић био сагласан са Бартоковим налазом о најзаступљенијој лествици код Јужних Словена; уз то, даје допуну његовим запажањима указавши на стабилну конструкцију тетракорда као једног од музичких архетипова код Јужних Словена.

Следећа подвучена Бартокова реченица гласи: „Она (скала са финалисом на II ступњу, прим. J.J.) је распрострањена на подручју Бугарске а појављује се исто тако и на подручју Румуније“, а у фусноти је додато: „Нарочито у области Баната.“⁵⁵ Васиљевић ове речи коментарише на следећи начин: „У области Баната су је донели Срби који су тамо остали после Првог светског рата. Румунски

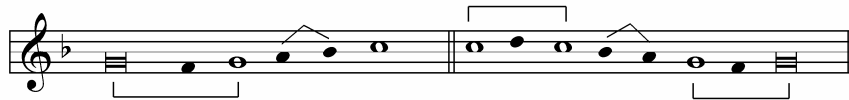
⁵³ Миодраг Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 368.

⁵⁴ Извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“, 1985, добијен љубазношћу Зориславе Васиљевић.

⁵⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 60, напомена 52; у преводу: стр. 68.

део Баната је интегрални део југословенског Баната, па је отуда и песма иста и с једне и с друге стране румунске границе.“⁵⁶ Очигледно, иако то није експлицитно речено, и овде међу мишљењима Бартока и Васиљевића постоји сагласност: Васиљевић се слаже са Бартоковим закључком да се присуство „античког дура“ код Румуна у области Баната и Бихора може сматрати резултатом јужнословенског утицаја.⁵⁷

На Бартоково даље излагање о скалама Васиљевић има доста примедби. Прво, Барток претпоставља да су у „српско-хрватском“ материјалу песме узаног опсега старије, а да је постепено ширење обима наступило касније, услед све већег утицаја западних тоналних односа. Затим износи претпоставку да су „дурске или молске пентахордалне мелодије“ преузете из западне музике.⁵⁸ На обе ове поставке Васиљевић одговара по једним објашњењем. У погледу ширења обима, он каже: „За овај процес није био потребан западни утицај, него музикалније певање аутохтоних певача. Процес ширења обима је текао скретањем главних тонова тетра хорда у суседне тонове навише и наниже:



развијао се, дакле, симетрично према централном (тоничном) тонском низу (тетра хорду).“ Ово своје становиште Васиљевић је,

⁵⁶ Наведене Бартокове и Васиљевићеве констатације о описаној лествици код Јужних Словена у данашњем Банату, могу бити допуњене још једном констатацијом: пре би се могло рећи да се ова лествица развила међу Јужним Словенима (Васиљевић у коментару помиње само српску традицију зато што се највише бавио њоме), него да су је они у те крајеве донели, с обзиром на то да су на том простору староседеоци; наиме, од времена досељавања, део словенске популације задржао се северно од Саве и Дунава и никада није ни прелазео на Балканско полуострво (Јован Ердељановић, „Трагови најстаријег словенског слоја у Банату“, *Niderluf sbornik*, Dilu II, svazek 1, Praze 1906).

⁵⁷ Ово мишљење наводи у две незваничне прилике, у писмима упућеним колегама 1926. и 1934, и у закључку своје студије; видети: Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, 562, 565; Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 86; у преводу: стр. 98. Барток, такође, истиче да ова скала није присутна у мађарској музичкој традицији. Постојање ове скале у музичком наслеђу Јужних Словена констатовали су и други етномузиколози који су поредили њихове музичке традиције са традицијом инородних народа, посебно Мађара; видети нпр. Aniko Bodor, *Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom muzičkom folkloru*, posle diplomski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1984, MR/1.

⁵⁸ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 60; у преводу: стр. 69.

заједно са нотним примерима, објавио у неколико прилика.⁵⁹ Кад је реч о позајмљивању тетрахордалних и пентахордалних мелодија из западне музике, Васиљевић пише: „*Позајмљивања не верујем да је било, него развијања, изграђивања, еволуције таквих пентахордалних мелодија из којих су се развили, далеко касније дурски и молски пентахорди.*“

Бартоков аспект посматрања овог проблема потпуно је оправдан; његови налази о спољним утицајима на наше музичко стваралаштво резултати су савесног аналитичког рада. Васиљевићев став изречен на овом месту представља, међутим, други пол виђења истог проблема. Док Барток појаве проширења обима објашњава страним утицајем, не постављајући у том погледу никакву резерву, Васиљевић инсистира на не мање значајном питању за домаћу етномузикологију: разматрању могућности других, аутохтоних токова развоја тонског опсега у нашој музичкој традицији.⁶⁰ У прилог оправданости таквог виђења говори чињеница да су после Васиљевића кораци у истраживању ових процеса предузимали и други истраживачи у Србији.⁶¹

У продужетку Барток појаву различитих финалних тонова у записима мелодија – поред g1, у каденцама и полукаденцама јављају се и финалиси a1 и f1 – објашњава као последицу западног утицаја. Уз то, Барток налази да неке од мелодија са „српско-хрватског“ простора воде порекло и из новијег мађарског фолклора (и све ове налазе документује примерима).⁶² На основу свог увида у материјал, он сматра да је у „српско-хрватском“ материјалу наступила „промена: осећање за завршетак мелодије било је померено и улоге потпуне и непотпуне каденце биле су измењене“.⁶³ Васиљевић то овако коментарише: „*Никакве промене ни померање финалиса. Померања финалиса никада није било, осим када је то музикални процес израза стварао нешто тонално ново.*“

На овом месту намеће нам се двојаки утисак. С једне стране, Васиљевић, читајући са пуним емоционалним набојем, занемарује

⁵⁹ Видети: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санцака*, XXXI; Исти, „Структура тонских низова у нашој народној музици“, у: *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 365.

⁶⁰ Видети његова објашњења проширења обима у: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санцака*, XXXI, XLI-XLVII.

⁶¹ Видети: Љубинко Миљковић, „О тоналној реконструкцији архаичног фолклорно-музичког изражавања“, *Флогистон*, 7, Београд 1998, 415–440.

⁶² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 60–61 и напомена. 53; у преводу: стр. 69.

⁶³ Исто, 60; у преводу, стр. 69.

чињеницу да Барток своје оправдано виђење износи на основу упоредног проучавања српског, хрватског и инородног нотног материјала. (Одређену забуну уноси његова синтагма „померање финалиса“, која се у Бартоковом тексту не појављује.) Постојање различитих финалиса у нашем музичком фолклору, с обзиром и на данашња искуства, могу се (делимично) објаснити упливом утицаја западно-европског тоналитета.⁶⁴ Васиљевић, међутим, својим коментарима исказује став да у случајевима појаве различитих финалиса може бити речи и о другачијој тоналној, односно, модалној структури, независно од западних утицаја. У нашој музикологији до сада је, на жалост, недовољно истражено питање наслеђа из модалних основа традиције источног, православног црквеног појања, које се данас одражавају и у српском народном црквеном појању.⁶⁵ О том аспекту проблема Васиљевић пише у својим студијама о тоналним основама, дајући такође напомену о недостатку упоредних проучавања на овом пољу.⁶⁶ Занимљиво је да и сам Барток у истом одељку студије пише о модалном осећању висина тонова код наших певача, не износећи притом претпоставку да је оно у вези са западноевропским тоналним системом. Могућност двојаког тумачења тоналних односа на какве наилазимо у нашем музичком фолклору – као примљених са запада и као дела аутохтоног музичког наслеђа Балкана – јесте проблем који обавезује да му се од наших етномузиколога тек посвети посебна пажња у будућим истраживањима.

Барток, говорећи даље о страним утицајима, образлаже своје налазе о позајмљивањима првих делова страних мелодија, па и њихових развијања у нове облике, и констатује: „Непотпуна каденца, међутим, остала је непромењена.“⁶⁷ На ову реченицу Васиљевић реагује: „А која је каденца непотпуна? Да ли она на II ступњу!“ Ово питање и „узвик“ су Васиљевићеве реакције на алузију коју чини употреба термина *непотпуна каденца* (*imperfect cadence*), који Барток користи током целог излагања о овом проблему.⁶⁸ Васиљевић овим указује на чињеницу да се каденца на финалису g1, ако се

⁶⁴ Видети, нпр. Нице Фрациле, „Мултинационална мелодија и њен европски итинерер“, *V Међународни симпозијум Фолклор–Музика–Дело, Уметност и сапостојање*, ФМУ, Београд 1997, 287–295.

⁶⁵ Весна Пено, *Српско и грчко појање у 19. веку*, магистарска теза, Академија уметности, Нови Сад 1999, 53–62 (у рукопису).

⁶⁶ Миодраг А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*, Просвета, Београд 1950, 367; Исти, „Структура тонских низова...“, 373.

⁶⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 61; у преводу, стр. 69.

⁶⁸ Исто.

већ назове каденцом на II ступњу а не тоником – што већ само по себи није исправно⁶⁹, а није у складу ни са виђењем самог Бартока о „бесмисленој и смешној“ примени критеријума „дурско-молског комплекса – рђавог наследства деветнаестог века“⁷⁰ – не може сматрати непотпуном (по узору на полукаденце на доминанти у западноевропској уметничкој музици XVIII и XIX века). Наведене Васиљевићеве реченице сажета су критика употребе термина *непотпуна каденца* у контексту анализе српских и хрватских народних мелодија, са чиме ће се савремени српски етномузиколози у потпуности сагласити.

Барток у наставку образлаже резултате једног дела својих анализа и илуструје их примерима, којима жели да покаже присуство мелодија западног порекла у „српско-хрватској“ грађи и опише начине на које су оне инкорпориране у нашу традицију. Варијанте ових мелодија имају различите финалне тонове полукаденци и завршних каденци.⁷¹ Сматрајући да је каденца „на другом ступњу“ најприхватљивија за музички укус „Србо-Хрвата“, Барток објашњава да су у тим случајевима западне мелодије са каденцама на другим тоновима прилагођене „српско-хрватском“ музичком укусу; на основу тога, изводи закључак да би „мелодије са ’финалним застојем на II ступњу’ представљале резултат каснијег развитка“.⁷² Васиљевић на ово одговара: „*Не каснијег, него ранијег; не каденце седмотонске (савршене) неразвијене лествице, већ осмотонске (несавршене) непотпуне лествице*“. Изгледа да је на овом месту у питању неспоразум: Васиљевић проблем сагледава не у контексту преузимања мелодија западног порекла, о чему говори Барток, већ у контексту питања међусобног односа старости модалних лествица у нашем музичком фолклору и европског тоналитета. Констатујемо да обојица научника исправно заступају своје ставове, али говоре о различитим појавама.

У наставку Барток каже да „постоји једна друга скала, дурска скала, претпостављена мелодијама већином западног порекла, са заустављањем на крају (финалним заустављањем) на трећем ступњу,“ и наводи да су њени главни ступњеви *es1, g1 и b1 (es2)*.⁷³ Васиљевић одговара: „*Не једна, него две: једна седмотонска (дур од III-III ступња) и једна осмотонска, октохордална:*

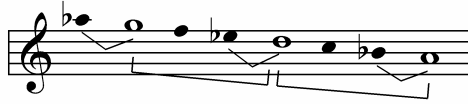
⁶⁹ Термин „II ступањ“ може се уважити само ако се односи на II ступањ тонског низа.

⁷⁰ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 13; у преводу, стр. 13.

⁷¹ Исто, 60–61, и напомена 54; у преводу, стр. 69.

⁷² Исто, 61; у преводу, стр. 69.

⁷³ Исто, 61; у преводу: стр. 70.



која има умањену октаву и умањену квинту. Транспонована на финалис *g1* ова скала ће се разликовати од терцног дура:



по тоновима *ges2* (*g*) и *des2* (*d*). Обе ове скале имају исти тонични трозвук који наводи Барток.“

Овај коментар, важну допуну последњих наведених Бартокових реченица, Васиљевић је дефинитивно уобличио каснијих година. У том коментару он изражава сагласност са Бартоковим запажањем, да се терцни дур по својим особинама разликује од фригијске лествице⁷⁴, а допуњује га тврдњом да је различит и од европског дура и именује га као посебан тип скале.⁷⁵

Барток даље говори о једном примеру песме уских интервала објављеном у Кубином чланку *Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji*⁷⁶ и наводи варијанте те песме у збиркама из Истре, Словачке, Моравске и Мађарске. Податке о постојању толико варијанти које нису са нашег подручја узима као аргумент да су „српско-хрватске мелодије које су у питању, позајмице из северног страног материјала и да је пример Куба бр. 62 једноставно био прилагођен овој необичној ‘хроматској’ скали“.⁷⁷ На ову констатацију Васиљевић одговара: „А да није Куба ове ‘северне инспирације’ унео у записе босанских мелодија из неког специјалног разлога?“ Питање Васиљевићевог става на овом месту оставићемо отвореним. Могуће је да је имао у виду неко објашњење политичке природе, у које се не можемо упуштати.

⁷⁴ Исто, 61; у преводу, стр. 70.

⁷⁵ Миодраг А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 355, 374–375. Последњу наведену лествичну структуру не налазимо у ранијим Васиљевићевим студијама о тоналним односима (видети: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије које се певају на Космету*, 366, лествица с финалисом на „*g*“, и М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, XXV, квинтни молдур, оба примера без горње снижене октаве), већ у поменутом каснијем издању: М. А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 374–375.

⁷⁶ Објављено у: *Zbornik za Narodni Život i Običaje Južnih Slavena*, knj. III–IV, Zagreb 1898, 1899.

⁷⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 64; у преводу: стр. 73.

Одељак *Формација ритма (Rhythm formation)*⁷⁸ доноси расправу о ритмичким особинама наших мелодија. Одмах на почетку Барток каже: „Највећи део обрађеног материјала није поуздан у овом погледу и стога мора бити искључен из наших истраживања. Сем тога ове формације ритма у четвороделним мелодијама вероватно страног (словачког, мађарског, итд.) порекла биће одбачене као потпуно непотребан терет“.⁷⁹ У вези са овим речима Васиљевић је записао: „*Žganec se држао само прве фразе.*“ Може се претпоставити да је овде реч о ставу Винка Жганеца према овом делу Бартоковог рада, или, можда, о Жганчевом приступу проблемима ритма у његовим радовима.⁸⁰

У продужетку Барток говори о парландо рубато ритму и констатује да је упадљива његова малобројност у „српско-хрватским“ песмама.⁸¹ На ово Васиљевић одговара: „*Прави парландо рубато ритам је у српскохрватском материјалу упадљиво одсутан зато што ове мелодије имају изразито играчке (источни део Балкана) и херојске говорне (западно-балканске) изворе.*“ Са становишта данашњих знања, ова Васиљевићева констатација не може се уважити без додатне аргументације. Чињеница је, наиме, да су у нашој музичкој традицији бројни и за њу карактеристични и примери који нису ни играчког, ни „херојско-говорног“ порекла, а не спадају ни у категорију парландо рубато мелодија. Поларизација балканског музичког наслеђа према овако класификованим извориштима можда је један од ставова које је Васиљевић желео, а није доспео посебно теоријски да обради.

У поглављу *Примедбе (Remarks)*⁸² Барток објашњава појам „седељка“ следећим речима: „Скоро свака песма која није у вези са неким обредом или неком приликом, носи ознаку ‘седељка’ и код Ђорђевића и у ‘Из Левча’“.⁸³ Васиљевић овде каже само: „*Није добро тумачење.*“ Чињеница је да одредница *седељачка* не даје увек прецизну информацију о садржају песме (што указује и на општи проблем критеријума за класификацију у нашој етномузикологији).⁸⁴

⁷⁸ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65–70; у преводу: стр. 74–80.

⁷⁹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65; у преводу: стр. 74.

⁸⁰ То питање би могло би бити предмет неког будућег рада о односу Винка Жганеца према Бартоковој студији.

⁸¹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65; у преводу: стр. 74.

⁸² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 83–84; у преводу: стр. 94–96.

⁸³ Исто, 83; у преводу: стр. 94–95.

⁸⁴ Познато је да постоје „праве“ седељачке песме, са текстовима који се односе на ту прилику, као и песме на „седељачки глас“ итд. (Радмила Петровић, *Српска народна музика – песма као израз народног музичког мишљења*, САНУ, Посеб-

Према томе, Васиљевићеву примедбу можемо сматрати сугестијом за допуну Бартокових речи, јер оне изражавају његов утисак при сусрету са подацима у збиркама које је имао у рукама, без додатног искуства са терена.

Последњи Васиљевићев коментар на странама превода односи се на поглавље *Закључци (Conclusions)*, одељак *Однос српскохрватских и бугарских народних песама (Relation of Serbo-Croatian and Bulgarian folk songs)*⁸⁵. Један од Бартокових закључака о овом односу гласи: „Тзв. ‘бугарске’ ритмичке формације потпуно су одсутне у српскохрватском материјалу“, а Васиљевић додаје: „али у новијем. У старим (обредним) песмама српске песме су равноправне с бугарским. Ту разлику је створила мешавина српског народа после XVIII века када су настала метанастазичка кретања.“ Данас се, пре свега, не може прихватити Бартокова констатација о „потпуном одсуству“ мешовитих ритмова код нас. Овај преурањен закључак Барток је донео услед недовољног познавања српске и хрватске грађе. С друге стране, данашња етномузикологија у Србији (за сада) не располаже аргументима у прилог Васиљевићевом смело изреченом ставу да су на српском терену у прошлости постојале мешовите ритмичке формације, које се на нивоу система могу изједначити са бугарским.⁸⁶

Васиљевић као пресудан моменат за промене у српском фолклору издваја XVIII век, али је познато да су сеобе српског народа услед турске најезде текле од раније, а већа померања становништва од XV века. О токовима промена у народној вокалној музици у историјском континуитету наша етномузикологија није дала свој суд услед недостатка потребних података, али ово Васиљевићево мишљење заслужује да буде узето у обзир при будућим истраживањима.

На овом месту ћемо прокоментарисати још један аспект Бартокове студије, о коме Васиљевић није оставио писаног трага пози-

на издања, Књ. ДХСШ, Одељење друштвених наука, Књ. 98, 25–29), али је такође чињеница да су на седељкама певане и различите песме опште намене. Оне, следствено прилици за извођење, у збиркама носе одредницу *седељачка*, а да су притом љубавне, шаљиве или друге тематике, или са изразито комуникативном функцијом.

⁸⁵ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 86; у преводу: стр. 98.

⁸⁶ Нице Фрациле у вези са тим питањем сматра да одређене чињенице о присуству анапестоидног аксак ритма у музичком наслеђу Србије указују да он „има, можда, и дубљи траг у српском фолклору из поменутих крајева“ (Санцака и источне Србије), али да у другим крајевима Србије „готово да и не постоји“. Дактилоидни облик аксак ритма присутан је у српској традицији на Космету, и (ретко) у традицији Црне Горе. Видети: Нице Фрациле, Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа, у: *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 14, Нови Сад 1994, 36, 40.

вајући се на њу, али је имао другачије виђење него Барток: проблем порекла песама широког тонског опсега у српским народним песмама. Од грађе са наших терена која му је била доступна, Барток аутохтоним сматра једино песме узаног опсега.⁸⁷ Од мелодија већег обима детаљно коментарише оне за које је закључио да воде порекло из турске сеоске традиције⁸⁸, објашњавајући то чињеницом која му је била доступна – да су примери широког обима нађени „у центру аутохтоних српско-хрватских области а не на северној граничној територији“. Овим Барток сугерише закључак да су то једине песме широког обима код нас.⁸⁹ Чињеница је да Барток није имао довољно података о музичкој традицији великог дела Србије укључујући Косово, Метохију и Војводину, и то градских и варошких средина, а у њима је такође карактеристична појава песама широког обима, другачијих особина од оних које је Барток подробно описао. Као допуна Васиљевићевих маргиналија, вредна илустрација може бити пример песме какве су, према казивању које је Васиљевић забележио, у Србији певане у XIX веку и раније, „по старом српском начину“, „како се у ондашњој Србији, нарочито по градовима, било већ потпуно изгубило“.⁹⁰ Данас, када на располагању имамо далеко више грађе него у Бартоково време, било би лакше донети суд о аутохтоном и преузетом у мелодијама широког опсега на нашем терену, али до сада у нашој етномузикологији овој изузетно комплексној теми није у довољној мери посвећена пажња.

Као што видимо, коментари Миодрага Васиљевића на студију Беле Бартока сасвим су кратки. Стиче се утисак да их је исписивао у даху, као прве реакције на прочитано; отуда опширнија аргументација

⁸⁷ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 85; у преводу: стр. 97.

⁸⁸ Основне особине турске сеоске традиције Барток укратко објашњава у фусноти 46 своје студије. Према његовим налазима, турска сеоска музика „је средњоазијског порекла и њене главне карактеристике су четвороделне мелодије широког опсега, пентатонична структура скале (или структура изведена из пентатонике) и 'силазна' контура мелодије.“ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, напомена 46.

⁸⁹ Поткрепљење таквог закључка дају му, између осталог, примери из Перијеве збирке – босанске маловарошке песме забележене од казивача муслимана; страном порекло многих од ових песама потврдио је и Цвјетко Рихтман (Cvjetko Rihtman, Josip Brožek, „B. Bartók & V. Lord, *SERBO-CROATIAN FOLK SONGS*, Columbia University Press, New York 1951, 431 pp.“, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu*, 2, Sarajevo 1953, 409.

⁹⁰ Песму „Седи мома на високо“ Васиљевић је записао у Скопљу 1932. године, према певању свештеника у пензији Косте Поповића, који је песму научио у Москви око 1880. године од емиграната из Србије. Подаци и цитат преузети из: Зорислава М. Васиљевић, *Српско музичко благо*, Просвета, Београд 1996, песма бр. 100, стр. 168–170.

није ни могла да их прати. Данас их читамо више као подстицај на размишљање и на евентуално шире образлагање другом приликом. Занимљиво је и да је сам Васиљевић, као што смо видели, од свих својих овде наведених белешки објављивању наменио само две: о варијантама „терцног дура“ и о модалном пореклу појаве различитих финалиса.

Наша интерпретација Васиљевићевог односа према Бартоковој студији начињена је пре свега на основу увида у Васиљевићев и Бартоков рад и у њихове теоријске поставке. Ако бисмо се у закључивању о Васиљевићевом односу према студији знаменитог мађарског етномузиколога повели за експлицитним исказима о слагању или неслагању са Бартоком, они би могли да нас одведу на погрешан траг: стекли бисмо (сасвим површан и, уосталом, нелогичан!) утисак да се Васиљевић са Бартоком готово ни у чему не слаже. У коментарима углавном наилазимо на тон и изразе неодобравања; то, међутим, не значи да Васиљевић сваки пут изражава суштинско неслагање, већ да у први план избијају његове сасвим личне, емотивно условљене реакције. Управо тај лични нанос у Васиљевићевим коментарима потребно је при поновном, данашњем читању одвојити од чињеница, доступних из Васиљевићевих радова, и објективно проценити у чему се мишљења двојице научника нису саглашавала, а у чему су долазили до истих закључака, независно један од другог. Другим речима, остављена нам је слобода да Васиљевићеве белешке интерпретирамо апстрахујући примесе његовог личног „гарда“ према њима.

Чињеница је, такође, да међу Васиљевићевим белешкама не налазимо ни једну реченицу у којој би било исказано уважавање Бартоковог рада, ни у вези са оним његовим делом који завређује највеће поштовање – методом транскрибовања и донетима у мелопетској анализи. Кад је о томе реч, показује се као исправан закључак Сање Радиновић, да је Васиљевићева „сопствена окупираност питањима тоналних основа, ритма и транскрипције била толико изражена да вредност Бартокове формалне анализе није ни видео у довољно јасном светлу.“⁹¹

На основу свега наведеног, Васиљевићеве примедбе на студију Бартока о којима овом приликом можемо изнети своје мишљење, делимо на следеће категорије:

- 1) примедбе у којима он показује своју сагласност са Бартоком;
- 2) примедбе у којима даје допуну Бартокових констатација;
- 3) примедбе у којима изражава неслагање, и то:

⁹¹ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу...“, 7.

- а) за шта излаже прихватљиву аргументацију и
- б) за шта не износи аргументе;
- 4) примедбе у којима се огледа неразумевање Бартокових налаза, и
- 5) примедбе у посредној вези са стручним аспектом Бартоковог рада.

1) Васиљевић се са Бартоком саглашава у пет ставки⁹²: у погледу критеријума за избор метричке јединице; у погледу природе тринаестерца (4+4+5) као мешовитог стиха; у погледу чињенице да је на српском и хрватском терену најзаступљенија дијатонска лествица са завршетком на „другом ступњу“ (Васиљевићев „антички дур“); у погледу тумачења присуства те лествице код Румуна у Банату и Бихору као резултата јужнословенског утицаја; и, најзад, у погледу специфичне природе терцног дура у односу на фригијски модус.

2) Допуну Бартокових констатација Васиљевић даје указивањем на следеће: на могућности упоредних проучавања метрике различитих јужнословенских певачких традиција (на пример, у Босни и у Македонији); на тетрахорд као изузетно стабилну конструкцију (архетип) у српској и хрватској музичкој традицији; на специфичност „терцног дура“ у односу не само на фригијски модус, већ и на европски дур; на третирање „терцног дура“ као посебног типа лествице; на могућности аутохтоног развоја тонског обима; на појаве различитих финалиса у српској народној музици као одраз аутохтоног модалног музичког мишљења; и, најзад, на означавање времена великих сеоба српског народа као на доба одвијања крупних промена у нашем музичком фолклору. Допуна Бартоковог виђења употребе предзнака у транскрипцији састоји се, практично, у читавом Васиљевићевом теоријском раду на тоналним основама.

3) а) Аргументовано неслагање са Бартоком Васиљевић изражава у вези са: методом идентификовања метричких целина у инструменталним *парландо рубато* мелодијама, односно, са сложеним проблемом међусобне повезаности метрике народног језика, текстова песама и народних мелодија; употребом термина „бугарски“ за несиметрични осмерац и термина „непотпуна каденца“ за завршетак на „другом ступњу“; Бартоковом претпоставком о нестанку карактеристика „античког дура“ у нашој музичкој традицији у будућности; његовом констатацијом о искључивом преузимању мелодија већег обима из су-

⁹² Утисак да се са Бартоком сагласио „свега два пута“ (Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“, 7, напомена 24) вероватно је резултат погрешне процене узроковане горе описаним Васиљевићевим „гардом“ у изражавању.

седних музичких култура; и објашњењем појаве различитих финалиса искључиво страним утицајем. Неслагање је изражавао и у погледу порекла мелодија већег опсега, другачијих карактеристика од оних (страног порекла) чије је присуство констатовао Барток.

б) Неслагање са Бартоком где Васиљевић за своје мишљење не наводи аргументе, а оно не налази потврду у досадашњим етномузиколошким проучавањима у Србији, изражено је у следећем: у нескладу између Бартокових констатација о турским насељима у Бугарској и Васиљевићевих о помашким кад је реч о пореклу мелодија „турског сеоског стила“; у објашњењу „упадљивог одсуства“ парландо рубато ритма – поставци о играчким и „херојским говорним“ изворима традиционалне музике источног, односно, западног дела Балканског полуострва; најзад, и у ставу о Бартоковом тумачењу примене ознаке „седељка“ у збиркама које је користио.

4) Непотпуно разумевање Бартокових навода огледа се у Васиљевићевој примедби на налаз о каденцама на II ступњу као модификацијама мелодија страног порекла.

5) Примедбе које се тек посредно односе на Бартокову студију јесу напомене о ставу Винка Жганеца и о пореклу одређених мелодија у збиркама Лудвика Кубе.

Примедбе о којима у овом тренутку због комплексне проблематике не можемо имати дефинисан став односе се на тумачење развоја четрнаестерца и тринаестерца као произашлих из једноставнијих (краћих) структура; на метричку организацију једне врсте инструменталних играчких мелодија, и на претпоставке о историјским токовима исламизације и шире посматраних оријенталних утицаја у Србији и Бугарској. Васиљевићева запажања могу бити захвалан подстрек за даља истраживања и рад на овим питањима.

Приметно је, такође, да Васиљевић на многим местима даје коментаре који захватају веома широку проблематику, и захтевају интердисциплинарно сагледавање многих проблема. Смернице у истраживањима које је дао Васиљевић говоре у прилог његовог широког познавања различите проблематике везане за српски и балкански музички фолклор и његове усмерености на широко посматране проблеме. Будући да су синтетични радови и до данас ретки у нашој етномузиколошкој литератури, потврђује се мишљење наших истраживача да „домет научног прегалаштва Миодрага А. Васиљевића (...) далеко надмашује оквире свога времена.“⁹³

⁹³ Мирјана Вукичевић-Закић и Сања Радиновић, „Васиљевићева табела лежећих тонова“, М. А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 401.

Ако упоредимо трагове о виђењима Бартокове студије са тачке гледишта Васиљевића и његовог савременика, Јосипа Славенског⁹⁴ (узимајући у обзир само њихове утиске везане за Бартокове етно-музиколошке закључке, не за евентуалне политичке мотиве), видимо да постоји заједничка тачка – примедбе у вези са питањем аутохтоности многих особина „српско-хрватске“ музичке традиције које је Барток истраживао. До сада је у нашој јавности много говорено о примедбама у вези са музичким фолклором Међимурја; друге проблематичне поставке у Бартоковој књизи које се односе на фолклор много већих територијалних целина, и, уосталом, на велики део српске музичке баштине – нису наишле на достојан одјек у домаћим научним круговима. При томе мислимо на претпоставке о пореклу узаних тонских низова и о пореклу секундног двогласја: Барток ове важне карактеристике јужнословенског фолклора тумачи као резултате страних утицаја; каже дословно: „(...) ако је хроматизам ових мелодија резултат хоризонталног сабијања сегмената дијатонске скале, тада би се велике секунде могле протумачити као произишле из вертикалног збијања терци.“⁹⁵ Оволика произвољност у закључивању у супротности је са знањима којима данас располажемо, па се ипак мало ко од домаћих научника до сада огласио са критиком таквог тумачења.⁹⁶

Неспорна је чињеница да је Барток у студији успоставио епохалне, прве чврсте (исправне) констатације у вези са јужнословенским музичким фолклором. Могуће је да су и Васиљевић и Славенски реаговали на приметну несразмеру између Бартокових закључа-

⁹⁴ Поређење њихових гледишта сасвим је умесно, будући да су њих двојица, независно један од другог, дошли до сличног, ако не идентичног, тумачења одређених карактеристика у јужнословенске традиционалне музике. О томе илустративно сведоче речи Мирјане Живковић: „Од момента када сам почела да проучавам дела Славенског уочила сам да су он и Васиљевић били на истим полазиштима када су у питању тоналне основе народне хармоније, јер сам Славенског могла да протумачим само Васиљевићевим системом лествица (нарочито *Свиту* из 1925. године насталу далеко пре Васиљевићевих студија). Овде Славенски гради оријенталне тетрахорде и даје им плагалну конструкцију завршног акорда, с тим што се то у потпуности поклапа са Васиљевићевом теоријом тетрахорада и хармонских основа. (...) И касније, Славенски даје велики амбитус и апсолутно негира класичне хармонске функције. (...)“ Из дискусије у оквиру симпозијума „Делатност Миодрага Васиљевића“, одржаног 1985. године. Добијено љубазношћу Зориславе Васиљевић.

⁹⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 73; у преводу: стр. 83.

⁹⁶ Њих је у свом приказу делимично прокоментарисао Цвјетко Рихтман, као последицу Бартокове недовољне упознатости са аутентичном старијом српском и хрватском сеоском певачком традицијом (Cvjetko Rihtman, Josip Brožek, „B. Bartók & B. Lord, *SERBO-CROATIAN FOLK SONGS*, 407–410.

ка о утицајима на јужнословенску традицију споља, о преузимању, у препознавању туђих елемената, у односу на закључке о правилностима у оквиру саме „српско-хрватске“ традиције и паралелама са другим словенским и јужнословенским народима. Несумњиво, био је далеко сигурнији говорећи о мађарским, турским, румунским, западно- и средњоевропским музичким елементима, него о у то време мало истраженој и мало познатој традицији Срба и Хрвата. У закључку о старом заједничком словенском музичком стилу наводи само две „одрживе хипотезе“, али не наговештава могуће правце даљих истраживања које наводи у току студије: о заједничкој употребној лествици код Срба, Хрвата и Бугара; једностиху или двоностиху као основи мелопоетског облика код више балканских, али и словенских народа; о структури и деоби стихова код више словенских народа.⁹⁷ Уз пуно поштовање и разумевање за Бартокову опрезност у закључивању, непрестано позивање на инородну традицију, у већини случајева кад треба описати неку специфичност „српско-хрватске“ музике, не чини се сасвим умесно с обзиром на то да такав упоредни поглед ничим није наговештен у наслову студије.

Необична је чињеница да у Бартоковој студији наилазимо на у научне сврхе коришћен колоквијални израз „нормално“ *вишегласје* као ознаку за „простије хармоније и интервале западноевропске уметничке музике“, и да је реч „нормално“ под наводницима само при првом помену. Такав поступак оправдано може да изазове утисак пристрасног, европоцентричног погледа на балканску, „туђу“ традицију. Поред тога, у студији реч „аутохтоно“, неколико пута кад је употребљена (у вези са неком особином наше музичке традиције или са територијама), било да су у питању закључци или само претпоставке, стоји под знацима навода. Чак и у наслову једног од закључака студије.⁹⁸ Питамо се – какав би могао бити разлог за то?⁹⁹

Пола столећа после објављивања Бартокове студије ови пропусти за нас више нису од кључне важности; новија истраживања до-

⁹⁷ Béla Bartók and Albert V. Lord, *nav. delo*, 34, 36, 40–41, (у преводу: стр. 39, 41, 46–47).

⁹⁸ Реч „аутохтоно“ Барток негде употребљава без наводника: видети Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 17, 37, 46, 50 (у преводу: стр. 43, 51, 62), а негде са наводницима: исто, 50, 54, 73, 85, 86 (у преводу: стр. 56, 59, 83, 97, 98). Примера ради, на једном месту стоји: „Већина од њих (формула са изузетно узаним тонским низовима, прим. Ј.Ј.) потиче из 'аутохтоних' територија, нарочито из Србије (Ђорђевић)“ (*Nav. delo*, 54, у преводу стр. 59).

⁹⁹ Барток је на својој студији интензивно радио за време боравка у Америци; штавише, издржавао се транскрибујући збирку Милмана Перија. Питање је – да ли би можда неке од својих ставова уобличио другачије да је студију писао у својој родној земљи, у другачијим условима живота.

носе неоспорна аутентична сазнања о многим важним аспектима српске традиционалне музике. Остаје, међутим, отворено питање великог утицаја студије из пера тако значајног имена као што је Бела Барток, и чињенице да ће многи истраживачи у свету посегнути за његовом студијом са пуним поверењем у његов ауторитет, па тако усвојити и изванредан број једнострано посматраних или погрешно тумачених појава.

Док упоредо анализирамо радове великог композитора и етномузиколога Беле Бартока и творца српске етномузикологије Миодрага Васиљевића, као црвена нит у оба опуса пројављује се генерални став према проучавању правилности у развоју сопствене, националне традиционалне музике. Остаје нам да констатујемо да је штета што двојица научника нису имала прилике да се за живота сретну и о свим овим питањима продискутују. На нашим је етномузиколозима да настоје да се у свом раду ослоне на онај грандиозни део Бартоковог рада, као и на Васиљевићева драгоцену запажања, и да, не чекајући да то учине истраживачи са стране, наставе са промовисањем наше музичке баштине у свету на најбољи могући начин.

Jelena Jovanović

MIODRAG VASILJEVIĆ'S MARGIN NOTES ON BÉLA
BARTÓK'S STUDY *MORPHOLOGY OF SERBO-CROATIAN
VOCAL FOLK MELODIES*

(Columbia University Press, New York 1951)

(Summary)

The founder of modern Serbian ethnomusicology, collector of folk songs, ethnomusicologist, and music pedagogue, Miodrag A. Vasiljević (1903–1963), was a younger contemporary of the famous Hungarian composer and ethnomusicologist Béla Bartók (1881–1945). Bartók was the author of the first synthetic study of Serbian and Croatian vocal folk traditions, which was also the first such study in English. During the same period and immediately after Bartók had completed his study, Miodrag Vasiljević, along with other pioneers of modern ethnomusicology in former Yugoslavia, started to research musical folklore on field at home. Bartók's study was published a year after Vasiljević's first book; by 1965 Vasiljević's other collections, studies and articles had been published (most of them in Yugoslavia, i.e. in Serbia). Independently of Bartók, yet almost simultaneously, Vasiljević had written down hundreds of melodies and studied some elements of Serbian and South Slavonic traditional culture: tonality, rhythm, melodic modes and terminology. This was in addition to his great work experience on field and his empirical insight into the fundamental characteristics of musical folklore in

this area. The final result that he wished for, but unfortunately, did not manage to complete, was a synthetic study of Serbian and South Slavonic musical folklore.

Vasiljević's margin notes, handwritten comments on Bartók's findings, published here for the first time, are considered to be a source of information about his attitude towards Bartók's assumptions and explanations, as well as showing the results of Vasiljević's own work, and the ambit of his study focus.

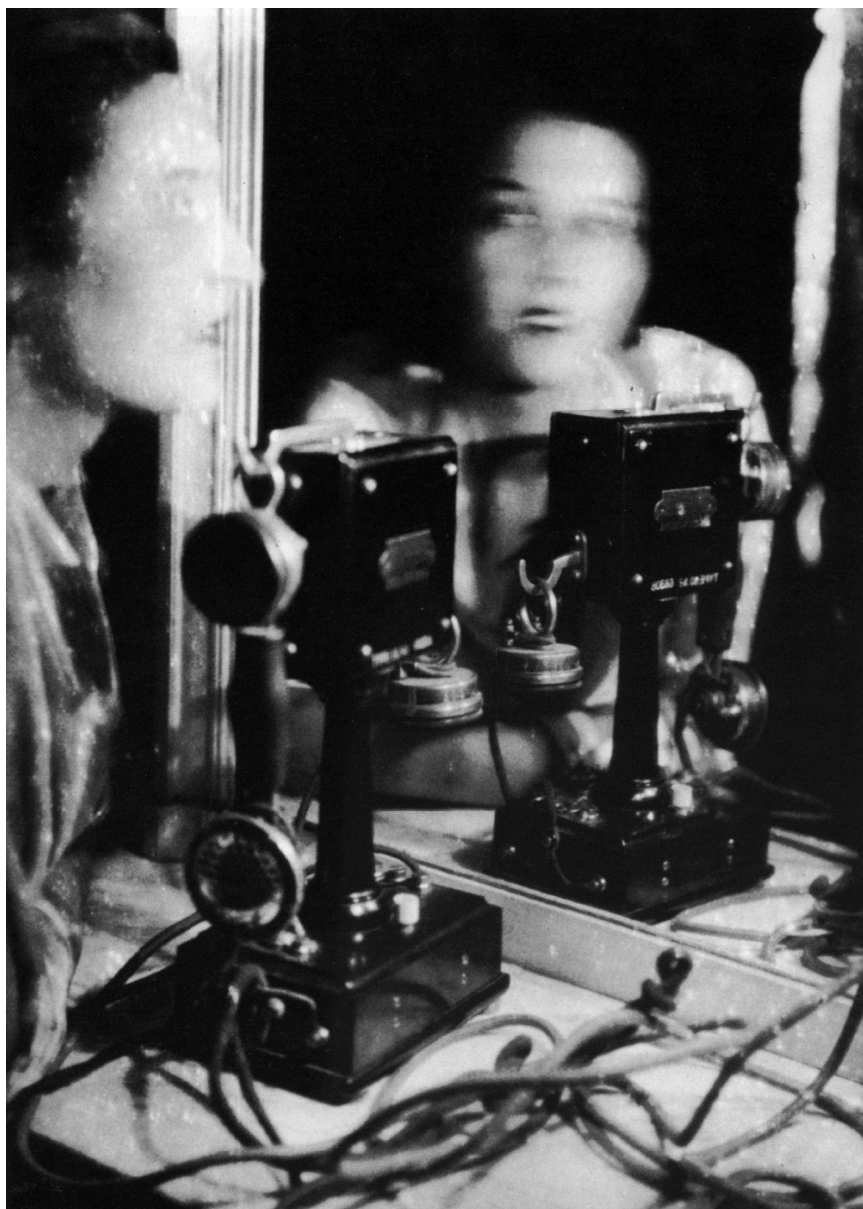
Bartók's and Vasiljević's primary motives in their approach to South Slavonic traditional music were different. While Bartók was interested in features of South Slavonic tradition, so that he could note the particular features of the Hungarian music heritage more clearly, Vasiljević studied the regularities of Serbian folk music, approaching it in comparison with other South Slavonic traditions. This diversity determined their approach to the material. Bartók often leaned on his excellent knowledge of other traditions and drew conclusions from facts that were familiar to him. In contrast, Miodrag Vasiljević paid more attention to questions relating to the wider issue of the autochthonous development of Serbian musical folklore.

Many of Vasiljević's comments on Bartók's study are classified here in the following categories: 1) comments in which he expresses agreement with Bartók; 2) comments in which he gives precious supplements to Bartók's observations; 3) comments in which he expresses disagreement with Bartók: a) argued and b) with no evident arguments; 4) comments in which an incomplete understanding of Bartók's findings is reflected; and 5) comments which indirectly refer to a professional aspect of Bartók's work. Some of the comments, according to their wide, still unstudied subject matter, demand greater added elaboration, and thus have not been covered in detail in this paper.

Insight into Vasiljević's comments on Bartók's study is significant for experts outside Serbia who have little information on continuity in the development of the Serbian school of ethnomusicology, and are also important because of the huge degree of disproportion in the two scholars' work display.

UDC 78.071.1:78.072] Bartók Béla

784.4(=163.41/.42)



Без назива
Untitled

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo