



Музиколошки институт САНУ



# ЈОСИП СЛАВЕНСКИ И ЊЕГОВО ДОБА

Зборник са научног скупа  
поводом 50 година од композиторове смрти

(Београд, 8–11. новембар 2005. године)

Уредник  
Мирјана Живковић

Београд  
2006.

Сања Радиновић

*Станислав Винавер, Јожеф Дебреџени,  
Јосип Славенски и Бела Барток  
у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим  
последицама једне стваре йолитичке йолемике)*

Epigoni ujedinite se!

Svesni ili nesvesni papagaji feudalne internacionalne propagande ujedinite se! Bez kritičkih analiza.

Interesuje me kada će se naši zvanični predstavnici SAN-a iz dubokog SNA probuditi i ustati u obranu celokupnog našeg folklora, koji je oduševio sve inostrane muzikologe prilikom festivala Folk-Music-Congresa u Оpatiji iz 1950. godine!

23. XII 1954.

Josip Slavenski

Ове револтиране речи Јосипа Штолцера Славенског дочекале свакога ко је библиотеци Музиколошког института САНУ посегне за примерком првог издања Бартокове (Béla Bartók) студије о српскохрватским народним песмама, *B. Bartók – A. Lord, Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Party Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies* (New York, Columbia University Press, 1951).<sup>1</sup> Јасно је да је оштро Славенсково неговање било упућено позваним представницима стручног јавног мњења који су деловали у нашој средини, с обзиром на то да се нико од њих пуне три године после објављивања није огласио елементарним приказом, а камоли осудом овог Бартоковог наслова, коју је Славенски очекивао. Међутим, многи ће се и данас запитати шта је то у спорној

<sup>1</sup> Та књига се у библиотеци Музиколошког института САНУ води под бројем 775. Позиви на дату библиографску јединицу у даљем тексту текућег спомештења односиће се на поновљено и значајно проширене издање из 1978. године, објављено као четворотомна публикација под насловом *YUGOSLAV FOLK MUSIC, Vol. 1–4* (New York, State University of New York Press).

књизи толико повредило Славенскова патриотска осећања и по-  
такло излив његовог познатог темперамента и осмездочене искреп-  
ности, који ће пола године касније, априла 1955, кулминирати бу-  
јишом жестоких речи упозорења широкoj југословенској јавности  
о Бартоковим скривеним политичким намистима.

У потрази за објашњењем упустићемо се – ипак – у критич-  
ку анализу достојну етномузикологије, пратећи хронолошку мапу  
догађаја.

\*\*\*

Са радом па прикупљању и научној обради народних мело-  
дија Барток је отпочео 1905. године, жељећи да дође до веродо-  
стојних чињеница и надахнућа аутентичним материјалом, који би  
му омогућили оригинално стварање са предзнаком националне  
оријентације. Али оно што је започето као лични пројекат компо-  
зитора, убицајен и готово подразумевајући за оно доба, постало  
је убрзо израз горуће патриотске потребе за афирмацијом мађар-  
ске културе и националног идентитета у крајње неповољним ме-  
ђуратним политичким околностима, да би 1934. године прерасто  
у основну професију,<sup>2</sup> која је у коначном резултату изнедрила ји-  
вотно дело једнаке вредности као што су и Бартокова уметничка  
остварења, у дело које је своме ауттору донело славу једног од нај-  
бољих познавалаца музичког фолклора европских народа.

Бартокова зрела научна мотивација, формирана у међурат-  
ном периоду, не може се потпuno разумети без увида у молитичке  
догађаје тога раздобља. Наме, окончање Првог светског рата до-  
нело је и распад Аустроугарске; Тријанонским уговором из 1920.  
године Мађарска је изгубила скоро три четвртине своје некада-  
шње територије, а чак две трећине укупног броја мађарског ста-  
новништва остало је да живи у статусу националне мањине упу-  
тар новоформираних државних граница Аустрије, Чехословачке,  
Румуније и Југославије.<sup>3</sup> Као човек изражених патриотских осе-  
ћања, Барток се упутио у грандиозан компаративан истражива-  
чки подухват, замишљен са примарним циљем да омогући спозна-

4 У марту и новембру 1912. године Барток је вршио истраживања у Банату, у  
областима Темеш (данас у Румунији) и Торонтал. У селима Темешко-Ногтор  
и Сарафола/Шарофоло снимило је, а касније и транскрибовало 21 примерак ин-  
струменталне, вокално-инструменталне и вокалне српске музике, који су пу-  
бликовани на крају првог тома проширеног издања студије о српскохрват-  
ским народним песмама – cf. B. Bartók, "Serbian Folk Music from the Banat  
Region", у: B. Bartók, op. cit., Vol. I, 451–471. Захваљујући напорима чланова  
мађарског ансамбла „Вујинчић“, који већ неколико деценија негује српски ме-  
лас са ових простора наше дјајспоре, сви поменути Бартокови снимци не-  
давно су пребачени на модерне носаче звука и могу се чити на најновијем  
CD-руму Асоцијације „Вујинчић“: Bartók Béla szerb népzenei díjú tésze –  
Photogramok a Bánátból 1912 (Serb Folk Music Collected by Béla Bartók – Early  
Wax Cylinder Recordings from the Banat region 1912), Vrjesies Association, ®-  
e-DISC 101, ARTISJUS BIEM. (Пројекат је остварен под покровитељством ма-  
ђарског Националног фонда за културу и Јавног удружења за националне и  
етничке мањине у Мађарској.)

5 У поменутим околностима, када је често морao да прелази новопостављене  
државне границе суседних земаља, Бартокова теренска истраживања била су  
крајње неизвесна, како се сазнаје из његових писама: „Али човеку није дозво-  
љено да пренесе фонограф преко границе, ипак на једну ни на другу страну! Не  
дају ми да пренесем чак ни своје сопствене бележаке! Највише чemu бих мо-  
гла да се надам је да издајствую неке специјалне дозволе од бог зна колико  
различитих представника власти, и то после што зна колико недеља јуњаве за  
њима! Не, завеса је павучена преко тог посла... [Фонографски цилиндри би-  
ли би конфисковани на граници]. „Велика мржња која је створена чини да је  
гово р немогуће спровести истраживања у деловима земаља који су некада  
принадали Мађарској.“ – B. Suchoff, "Editor's Preface", у: B. Bartók, op. cit., Vol.  
I, ix, xiii.

2 Те године Барток је напустио позију професора клавира на будимпештацкој  
Музичкој академији и прешао у Академију наука, са задатком да се бави му-  
зичким фолклором. – B. Suchoff, "Editor's Preface", у: B. Bartók, op. cit., Vol. I,  
xvi.

3 Једна од најгорих последица ове ситуације, код многих Мађара праћене тор-  
хорти-фашизмом, који је кулминирао 1923. године.

скохрватских” песама. Поврх тога, приступ ретким рукописним збиркама са југословенских простора њему је био тогово немогућ. И мада је у међувремену својом руком преписао и стрљио анализирао око 3-500 транскрипција до којих је постепено много груда некако ипак успео да дође,<sup>7</sup> коначном остварењу својих истраживаачких намисли могао је да приступи тек неколико десетина касније. Прилика му се указала на крају живота, за време година проведених у Америци. Тада му је, под покровитељством харвардског и колумбијског универзитета, поверена на изучавање звучна колекција професора Милмана Пертуја (Milman Parry).<sup>8</sup> Она му је поступила као живо сведочанство о традицији Мађарија, јужних суседа која га је годинама снажно интигрирала, као следочаштво које је напокон могло да пружи чврсто упориште при изради студије о морфологији српскохрватског материјала, написане у Њујорку током 1941. и 1942. године.<sup>9</sup> Тако је Бартокова поглага за овим мелодијама, дуга пуне три десетине, коначно затворила круг. На простору другог континента, на који се отпли-

<sup>6</sup> Бартокова мукотрпна настојања да дође до грађе са српскохрватским простором могу се пратити и из његове кореспонденције са Винком Жганецом, остављене у раздобљу између 1934. и 1936. године: „Како данас у Југославији наредују сакупљачке активности? Да ли бих негде могао да проучим фонографске снимке? Да ли се фонограф употреби користи? Да ли било где постоје биле какве значајније (необјављене) збирке, зависеће и у таквом ставу да би се могле проучити ипр. у Загребу или Београду? Да ли се планира нека већа публикација? Био бих веома заинтересован да погледам такав материјал, не са мађарске тачке гледишта. Напротив, румунска народна музика је она са чиме бих желео да је употребим што је попробијише могуће. Јер ја помислих, нарочито када је у питављу музика Румуније на снажан јужнословенски утицај, штавише, ја чак стварам да је музика Румунија из области Бихор настала као резултат укривљања пештанске и јужнословенских мелодија.“ – *Ibid.*, xvii.

<sup>7</sup> Cf. *Source Melodies, Part 1-2*, у: B. Bartók, op. cit., Vol. 3-4.

<sup>8</sup> Первија напозатна збирка, похранила на Харвардском универзитету, састоји се од преко 2.000 фонографских гипча, на којима је забележено 350 српских и 205 турских српскохрватских песама, а још 30 турских, 11 албанских и 14 македонских, као и 16 инструменталних гутера. Сачињена је током 1934. и 1935. године, за време Перијевих и Лордових (Albert B. Lord) студијских путовања по Босни и Херцеговини, Црној Гори и Македонији. Јачеуће се по певачу. Управо транскрипције 75 одбранних примера из ове колекције, које је Барток устројио у спиралнију формулацију, претпостављају да је заузет читав други том најдовољнијим до средине 20. века. – *Ibid.*, xxii–xxvi.

<sup>9</sup> *Ibid.*, xxii–xxvi.

чију у резигнацији од фацистичке диктатуре, али у великој мери и мотивисан управо могућношћу да истражује нашу музiku. Барток је, издружавајући се углавном од тог послса, завршио један од својих последњих етномузиколошких настава – дело које је било у сваком смислу његово најкомплексније научно остварење, „по ачије објављивање није доспео да доживи.

На темељу огромног, дугогодишњег, минуциозно и крајње савесно обављеног аналитичког послса, Барток је установио многе музичко-структуралне закономерности својствене разматраном материјалу – пре свега мелодијске, које је поставио у центрар пажње<sup>10</sup> и на основу којих је спровео гигантску табеларну систематизацију преко 3.500 примера,<sup>11</sup> готово свих који су до тада били познати са српскохрватским простором. Ту су и његова бројна драгоценна запажања и претпоставке о тонским системима, метроритму, орнаментацији и разним особеностима извођења, и на крају свега закључци о степену аутоктоности поједињих регија и евидентним постепенцима акутупулације у лимитографним подручјима.<sup>12</sup> Заједно са тим, је и поред известних пропуста и једног броја погрешних тумачења, мањом простицех из непознавања чињеница које ће бити откривене тек у следећем раздобљу, ова Бартокова студија представљала је плодноносни подухват неспасивашних размара, што се првенствено односи на њен централни део посвећен законитостима формалне изградње. Напоредо с тим, ова студија је до данас једина права синтеза остварена на ову тему, као и једна од малобројних синтетичких студија у целокупном досадашњем историјату истраживања српског музичког фолклора. Јер, некако се више не морамо и не можемо слагати са свиме што је Барток изрекао о нацији музичкој традицији, нити прихватити у це-<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Ibid.*, xxvi.

<sup>11</sup> О Бартоковом доприносу развоју наше формалне аналитичке исцрпично сам пишао у другим приликама. – cf.: С. Радиновић, „Бела Барток у развоју формалне аналитичке српских вокалних облика”, рад презентиран на Шестој годишњој конференцији Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, посвећеној 75-годишњици живота проф. др Роксанде Пејовић (Београд, од 7. до 9. априла 2005) (у штампи); исто, „Развој методологије формалне аналитике у српској етномузикологији“ (у рукопису).

<sup>12</sup> Тада жејеларски преглед је толико обнада да је заузет читав други том најдовољнијим до средине 1978. године. – cf. *Tabulation of Material*, у: B. Bartók, op. cit., Vol. 2.

<sup>13</sup> Cf. B. Bartók, „Morphology of the Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies“, у: B. Bartók, op. cit., Vol. 1, 21–92.

лини технику његове анализе или методу транскрипције, неопштна је чињеница да до дана даташњег ниједан српски етномузиколог, било пре, било после Бартока, није достигао такву комплексност аналитичког захвата, нити дошао до сазнава која се могу сматрати тако епохалном повином какву су својевремено застругно представљали његови закључци.

Упркос свему томе, ово дело у нашој средини не само да никада није на време и у потпуности адекватно вредновано, већ је практично од самог тренутка своје појаве било скрајнуто и омало-важено. А последице тога по развој наше етномузикологије биле су бројне и врло велике, као што ће се ускоро видети. Постаће та којејасно да то што су у нашим стручним круговима и данас регистри они који доволно познају било Бартоков аналитички поступак, било значајне закључке до којих је помоћу њега дошао, није примарно дугогодишњи прогуст у концепцији наставних програма, већ, на првом месту, далекосежка последица опште реакције на његово дело, исполне у нашој средини још 1950-их година и обремене врло непријатном политичком коногацијом.

Ова тврдња постаје сасвим разумљива ако пратимо след ревантичних догађаја из прошег пола столећа, и размотримо који су се аутори, у ком контексту и у којој мери током овог раздобља уопште освртали на Бартокову студију.

Прво стручно саопштење о овом Бартоковом делу југословенска јавност је добила труском Драготина Цветка. Његов текст, примерен дневном гласнику какав је био триштански *Primorski dnevnik* у коме је објављен 17. фебруара 1952. године, пружио је читаоцима са северозапада земље најосновније податке и остало суждржан у односу на пуни критички суд који је препуштен етномузиколозима.<sup>14</sup>

Наредне године појавио се први и практично једини етномузиколшки приказ. Сачинио га је Ћијетко Рихтман и публиковао 1953. године у Сарајеву, у другом броју *Biltena Instituta za proučavanje folklora*.<sup>15</sup> Неубичајено испрлан за ову врсту текстова – с обзиром на то да је захватио преко три странице А4 формата – Рихтманов приказ, намењен стручној јавности целе ФНРЈ, донео

је прилично објективну критичку оцену Бартокове књиге. Са једне стране, Рихтман је изјавио је да је она „...за нас osobito vrijedna zbog opsežne i vrlo temeljne studije o oblicima naših narodnih melodijskih pjesama“<sup>16</sup> и да Барток „...putem formalne analize dolazi do niza vrlo tačnih konstatacija o nekim specifičnim osobinama naše narodne muzike i... uspijeva da im odredi glavna geografska područja rasprostranjenja.“<sup>17</sup> Рихтман је такође високо пенио Бартокову адаптацију финске методе, истичући да је аутор помоћу ње „...upravo u ovaj studiji, svoj metod proširio na ispitivanje posebnih oblika naše melostrofe, a u melografski postavio granice koje dosada nisu bile dostignute, po čemu je ovo djelo zadobilo daleko šire značenje od onoga koje bi moglo da se nasluti iz samog naslova.“<sup>18</sup> Ове чињенице нису, међутим, затешле Рихтманову објективност. Он је са друге стране сматрао да примери који су Бартоку били на располагању не представљају у доволној мери вокалну традицију целог српскохрватског говорног подручја, што посебно важи за Босну и Херцеговину, и да је стога настав овог дела неодговарајући, а Бартокови закључци непотпуни. Не треба, ипак, губити из вида да су се ове и понеке друге отправдане Рихтманове примедбе односите заправо на сâm матерijal iz Perijevе kolekciјe, који није представљао узорак старије и аутентичније сеоске традиције са подручја Гацког (Угљановом), већ малтоварашке муслиманске.<sup>19</sup> Рихтман је такође сматрао да је гости вез Бартокових записа бременини легатима који нису увек српскохрватски, и који често замагљују представу о основном ритмичком кретању, подложном слободама интерпретације нарочито у мелодијама *parlando tibato* стила.<sup>20</sup>

У нашој средини ствари су стајале сасвим другачије. Многи Васиљевић је био врло бразд упознат са овим Бартоковим насловом – мада сасвим узгред, позиција се на њега исте, 1953. године у почетном делу збирке мелодија из Санџака.<sup>21</sup> Али, за разлику од Рихтмана, Васиљевић није иступио ујавности са својом критичком оценом, иако је, по свему судећи, имао врло јасан став о драг Васиљевић је био врло бразд упознат са овим Бартоковим насловом – мада сасвим узгред, позиција се на њега исте, 1953. године у почетном делу збирке мелодија из Санџака.<sup>21</sup> Али, за разлику од Рихтмана, Васиљевић није иступио ујавности са својом критичком оценом, иако је, по свему судећи, имао врло јасан став о

<sup>16</sup> Ibid., 407.

<sup>17</sup> Ibid., 408.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., 409–410.

<sup>20</sup> Ibid., 408.

<sup>21</sup> Cf. M. A. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издавања књ. ССУ, Музикални институт књ. 5, Београд, Научна књига, 1953, XXXIII, XXXVII.

бројним Бартоковим зајаччима и методолошким решењима.

Наме, пошто нису знали енглески језик, Васильевић и Ђакови су ангажовали Милоша Велимировића да преведе Бартокову студију на српски. Превод је умножен у три примерка, од којих је поједан припао Васильевићу. Жанету и Музиколошком институту САНУ. На мартањима Васильевићевог примерка палац се обиле коментара, о чему је пре неколико година исцрпљено писала Јелена Јовановић.<sup>22</sup> Они су, међутим, углавном концептирани око појединости Бартоковог начина транскрипције, па његово виђење меторитмичких карактеристика и, у највећој мери, тоналних основа српскохрватских мелодија, док о ономе што је пајажини аспект Бартокове студије – о методологији формалне анализе, систематизацији огромног броја мелодија и многим драгоценним зајаччима о њиховој мелопоетској структури – Васильевић није оставио ниједну забелешку.<sup>23</sup> Могло би се претпоставити да је његова сопствена окупирањост питањима тоналних основа, ритма и транскрипције била толико изражена да вредност Бартокове формалне анализе није ни видео у доволно јасном светлу. Упадљиво је такође да се Васильевић по великој већини питања није слагао са Бартоком,<sup>24</sup> при том често и не образложући своје мишљење, или га износићи без научне аргументације. Међутим, од формалне анализе није то што се из поједињих Васильевићевих коментара јасно види да је он извесна месца Бартокове студије дочекао као тенденцијни атак на аутохтоност и вредност српског наслеђа,<sup>25</sup> а то је мишљење које и данас – па срећу, ипак ретко – пројејава међу српским етномузиколозима. Могуће је да је управ-

во из повреде Васильевићевих националих осећања произтекао његов необјашњиви „гард“ према готово свему што је Барток изрекао о нашој традицији. Како тол да било, једно је барем прилично известно: нездовољство Бартоковим начином сагледавана и тумачења и француских низова у босанској наслеђу дато је Васильевићу кључни подстрек да попусти сопствену теорију топалних основа, како је о томе обавестила Ана Чекановска (Алпа Чекановска).<sup>26</sup>

Али, док је Васильевић своје негодовање према Бартоковим идејама намерно или стицајем околности углавном задржao за себе, а са неким његовим запажањима чак се и сагласно у допуни своје теорије тоналних основа, први пут представљеној јавности тек 2003. године,<sup>27</sup> улогу отвореног гласноговорника преузео је 1955. композитор Јосип Штолцер Славенски, како је добро познато – родом из Међимурја. Постоји је прочитано Бартокову студију, он је на почетним страницама крупно написаним и првено подвученим речима исказао своју реакцију. Ове коментаре, од којих је мањи део наведен на почетку текућег саопштења, Славенски је убрао преобликовао и уврстио у свој чланак „Музички фолклор као политичко оружје“, којим се надовезао и запечатио незапамћено жучну полемику из прегодне, 1954. године, вођену у угледним Књижевним новинама између Станислава Винавера у узлоzi „Тужиоца“ и књижевника мађарске националности Јожефа Дебреџенија у узлоzi „адвоката“. <sup>28</sup>

<sup>26</sup> A. Czakanowska, "Significance of Miodrag Vasiljević's Works for the Interpretation of Slavonic Music", *Narodno stvaralaštvo-folklor* (Београд), 1973. год. XII, ср. 47–48, 39.

<sup>27</sup> С. М. А. Васильевић, „Структура тонских низова у народној народној музик“ у: *Народне методије с Косова и Метохије* (ред. З. М. Васильевић), Београд – Београдска књига, Књажевац – Нота, 2003. 355.

<sup>28</sup> Ова полемика обухватила је укупно пет чланака: С. Винавер., „Наше народне попевке у транскрипцији Беле Бартока“, *Књижевне новине* (Београд), 19. avgust 1954. год. I, бр. 32, стр. 3–4; Ј. Дебреџени, „Да ли је Бела Барток био попевач (нека врста писма Станиславу Винаверу)“, *Књижевне новине* (Београд), 2. септембар 1954. год. I, бр. 34, стр. 6; С. Винавер, „Бела Барток и пепатоника“ *Књижевне новине* (Београд), 16. септембар 1954. год. I, бр. 36, стр. 7; Ј. Дебреџени, „Бела Барток и Мађарски пулпит“, *Књижевне новине* (Београд), 7. октобар 1954. год. I, бр. 39, стр. 8; Ј. Славенски, „Музичка фолклор као политичко оружје“, *Књижевне новине* (Београд), април 1955. год. VI, Nova serija, br. 3–4, стр. 8 и сл. Славенски је и лично познавао Бартока, из времена када је у будимпешти студирао композицију код Коладија (Zoltán Kodály). Као спроводник ради, коментаришући нетачно Бартоково виђење да је асиметрични VIII-еради, бугарски стих, Васильевић је написао следеће: „Барток је исполео Бугаре него нас Србе и то није хтeo да сакриje већ је истидао и у питањима за која није био стручан.“ – *ibid.*, 10.

<sup>22</sup> Cf. J. Јовановић, „Мартиналије Младара Васильевића о студији Беле Барток-Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија“ (у рукопису). У нешто другачијој верзији ово саопштење је било презентирано 30. октобра 2003. године у Београду, на окружном стому посвећеном животу и делу М. А. Васильевића, који је организовао Институт за књижевност.

<sup>23</sup> Cf. *ibid.*

<sup>24</sup> Тачније, са њим се експлицитно сагласио свега два пута, и то онај када су се Бартокови ставови покопили са виђењима која је и сам од Раније већ имао. Било је то у вези са одабиром јединице бројања у односу на темпо извођења, и ту вези са природом XIII-ерада, којег су, водитељи се музичким структуром, обаја аутора схватили као комбинацију симетричног VIII-ерада и V-ерада уместо као један дужи стих. – cf. *ibid.*, 6, 11.

<sup>25</sup> Примера ради, коментаришући нетачно Бартоково виђење да је асиметрични VIII-еради, бугарски стих, Васильевић је написао следеће: „Барток је исполео Бугаре него нас Србе и то није хтeo да сакриje већ је истидао и у питањима за која није био стручан.“ – *ibid.*, 10.

Цео тај догађај проузроковало је неколико Бартокових речења којима је он објаснио своје ставове о међимуничком методу и разлоге због којих га није узео у обзир приликом израде студије о српскохрватским песмама: „Ова област са којом се од око три стотине квадратних миља, које су некада припадале Мађарској. Мајсторијат који је тамо прикупљао др Винко Жанел, 638 методира, што је приличан број за тако малу област, показује преовлађујући мађарски утицај – њих око две трећине представљају позајмице из такозваног 'Старог' и 'Новог' мађарског музичког наслеђа (што сам истакао у 'La Musique populaire des Hongrois et des peuples voisins', у Archivum Europee Centro-Orientalis, Будимпешта, 1936), а чак и преостала трећина има мање-више интернационални (или, тачније, 'интер-централно-источно-европски') карактер. Стога у овом тренутку више волим да их изоставим из претходно размотреног материјала; оне би само додале много страних елемената српскохрватској грађи и сувише измените сразмере између аутентичних и странских компонената, у корист ових других.“<sup>30</sup>

Баражна паљба најцрњих оптужби из пера Винавера и Славенског сручила се на Бартока због ових речи. По љитија је он био: националиста, страсни шовиниста, најгорочентрији мађарски иредентиста, припадник фашистичке секте „Мађарски тулилан“, великомађарски пропагандиста. Због наводног покушаја стварања утицаја о супериорности мађарског фолклора и својагања традиције аутентичног члана закључује се да су се Винавер и Славенски познавали и да су делили исто мишљење о Бартоковој студији и његовим ставовима о мађарској народној музici. Стога се може претпоставити и да су заједно исплатили онај свој наступ у Књижевном логору. Тј. да у полемици нису деловали независни један од другога. Упркос жестоком неголовању према извесним етнографским закључцима (видети даље), Славенски је у споменику исказао високо пределаваше Бартокову уметничку отпушту. По питању стваралачког одлоса према музичком фолклору, који је подразумевао коришћење врло сметлих изражajних средстава, приметна је сличност ова два композитора, што је истакао музиколог Драган Стојановић-Новићић: „Nije samo zasluža Slavenskih profesora u Budimpešti, Pragu i Parizu, to što je on svoježnji uskladio sa modernim evropskim stremljenjima. Sam je Slavenski shvaćio da čovek može da ostvari savremenu muzičku kompoziciju upravo kroz specifičnu obradu folklorne materije, koja ne isključuje ni našsavremenu postupke. U tom pogledu možemo da ga uporedimo sa madarskim kompozitorom Belom Bartokom, koji je bio njegov stariji savremenik.“ – D. Stojanović Novićić, „Српска музика намећу два светска рата – од традиционалног до модерног“, Glasilo projekta „Moderno, srpski nacionalni identitet“ u XX веку“ (Београд), avgust/septembar 2001, бр. 4.

<sup>29</sup> B. Bartók, "Morphology...", 24.

<sup>30</sup> Ево неколико одломака из полемичких чланака Винавера и Славенског који објашњавају разлоге за њихову осуду: „Барток и његове пристапице (између њима, пре свега, Колади) утврдили су пентatonиком (коју су Мађари довели из праазија, из Азије, донели и јаче испитали од околних суседа) да утврде неко исконичко, пре свега право Мађара на ову или ову предају, отргнут Тријанонским миром. Државља илузира застљењем музичара, који су веровали у музичке доказима (и то често и фалсификованим) да обнове стару империјалистичку Мађарску. Такав је став на махове: и напањост, и безумље, и чак и научни злочин...“ – С. Винавер, „Наše народне попенке...“, 3: „Sa visine па коју ћа је рорела пјевова velika slava svetski priznatog kompozitora, i sa koje mužički i kulturni svet uopće sluša njebove reći kao 'ultima verba' u pitanju muzike i folklora. Bartok, nanešed nemametljivo i blago, u sustini sa ironijom i krajnjim omalovažavanjem nisti jednu našu izvanrednu muzičku oblast, naše jedinstvene, poznate i priznate medumurske popeveke, koje po svojoj lepoti i bogatstvu mogu da se mere jedino sa ukrajinskim i makedonskim melodijama, sa kojima dodire nemaju nitičke, ali nestumanjivo imaju intervalske sličnosti. To naše jedinstveno blago iz Medumurija (obiasti koja je sedeset i jednu godinu bila pod vlašću Madarske, a ne 'pripadala' Madarskoj, kako Bela Bartok kaže, oblasti која је по madarskim statistikama iz 1900. g., dakle pod vlašću Madarske, била насељена sa 93% hrvatskim stanovništvom), to naše blago iz koјега је cрпко svoju inspiraciju veliki broj naših kompozitora, на којем саим, između ostalih, rastao i razvijao се и ја: на којем су се, као takvom, inspirisali i многи strani kompozitori, као Weinenberger, Funkе i drugi – to наше živo bogatstvo Bartok nisti u prah, i preko tog praha navlači madarski veo.“ – J. Slavenski, op. cit. 8.

<sup>31</sup> Овим, међутим, не мишљено да је Бартокова стварна изјава била до краја утемељена, пре свега због његовог пребро донетог закључка да преостала вредност на међимуничким мелодијама „има мање-више интернационални (или, тачније, 'интер-централно-источно-европски') карактер“. Удео страних елемената у међимуничком мелодију представља и данас једно велико отворено питање, о којем би коначни суд могао да се изнесе тек након детаљнијих компаративних истраживања, која, бар према том сазнану, још увек нису спроведена.

рије, колико у лимитрофним областима, у земама подира Мађара са околним народима, и да је она за њега била један од елемената које је сматрао аутогтоно мађарским. Штавише, њено присуство на тим подргужима представљало је за Бартока клучни доказ утицаја „старог“ мађарског стила на суседе – утицаја за којим је он, уосталом, отворено и трагао, у складу са својим десничаристичким професионалним компаративно-музиколошким определењем. Међутим, Винавер и Славенски заборавили су, можда и намерно, да примете да је Барток у датом наводу поменуо присуство утицаја и „старог“ и „новог“ (подвукла С. Р.) мађарског музичког наслеђа, те да овде свакако није мислило само на пентатонику – с обзиром на транспарентну сродност међимуруских и мађарских песама и у домену мелодике, формалног обликовања, па чак и метрологичких образаца са карактеристичним „мађарским“ обрнутог пунктираним формадијама, које и мала деца лако опажају и ређају у својим шаљивим подражавањима мађарског језика.<sup>32</sup>

И тако, Бартоковом животном компаративно-музиколошком пројекту, простицком из разумљивих патриотских побуда једног Мађара, приписане су најмрачније шовинистичке намере – пројекту који га је одвео не само традиционалној музизми Словачке, Југославије, Румуније, Украјине и Бугарске, већ и Анадо-

лије у Турској и Бискре у Алжиру. Узлудно је било цивилизовано и аргументовано обашњавање Дебреџенија да „Покрет тулипана“ није био никаква фашистичка организација већ покрет привредног боксата, настао још 1906. а усмерен против аустријског гуштења мађарске индустрије, или његово подсећање да је Барток био доказани антифашиста, који је и емигрирао из Европе не толико због Хитлеровог колико због Хортијевог нацизма у Мађарској. Као да нико није умео да чује ни Дебреџенијево подсећање да је Бартоково становиште о пентатонима само једно могуће тумачење, око којег су етномузиколози и у Мађарској били дosta подељени. Као да је преко ноћи постало неважно што је Барток кроз своја уметничка остварења од до тада готово непознатих музичких дијалеката разних народа створио светски пријатељи парадокс, као да се више нико није питао зашто би Барток због своје наводне шовинистичке злонамерности оспорио музиčко словененство Међимурују, ако је у исто време признавао одсуство мађарског музичког утицаја у Војводини и Славонији, признавао музичко Румунство Бихара и Марамуреша, или иступао велики утил вукрајинске коломејке на настапак мађарских песама „новог“ стила.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> „Хомогеност новог стила – изразито униформниот ‘музички дјаљек‘... – била је у средишту Бартокове анализе. Он је запазио генеративно својство тог стила на његовом врунцу, почетком овог века, и страховао да ће његова популарност угрозити опстанак мање униформног (и стога сматраног за вреднији) старог стила. Задатичке карактеристике старог стила обухватиле су: 1) исправности мелодија за одређене притеље; 2) пентатонику; 3) изометричност строфа од четири различита музичка одељка; 4) главну цезуру (финна ипога другог одељка) на малој терци изнад финале; 5) корелацију између ритама са бројем стогова у једном одељку: 12-, 8- и 6-сложни одељци певањи су у *parlando*-гуватој ритму; 8-, 6- и 7-сложни одељци у њепримагодијском *tempo giusto*; 8-, 7- и 11-сложни одељци у припадајућем *tempo giusto*. Нови стил био је означен: 1) преваленцијом прилагодљивог *tempo giusto* ритма, коришћеног за одељке од 6 до 22 слога, 2) са четири „христијански сти“ чак и у дигувијалним наслагама народне музике... Не, поштовај колега, Бела Барток није био шовиниста и једног тренутка. Уствари: он је испитивао древне настасне народне музике дунавске басете, обухватујући је својим гепијем огромног интелегитета и динамичног богатства ризину мелодија подунавских народа. Али то је постигао на ту уметничке синтезе која је изнад народности, са вером уметника узгајајућим утицајем као основом.“ – Ј. Дебреџени, „Бела Барток и ‘Мађарски тулпан’...“

<sup>33</sup> Податак преузет из: В. Л. Гошовскиј: У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славяноведению), Москва, Всесоюзное издание, „Советский композитор“, 1971, 141, 199–209.

Било би беспредметно поклањати толику пажњу једној полемичији старој пола века – утолико пре што би злонамерници чак и данас могли да је искористе за распиривање разноликих националистичких страсти – да се она није кључно одразила на рецепцију разматраног Бартоковог дела у нашој средини. Јер, иако је њен првенствени значај у томе што употребљује слику једног времена, једног специфичног историјског тренутка, а не у томе што би пружала објективан научни суд, ова горка полемика неизоставно је морала бити помнитеја европрона – с обзијом на то да нема других разлога који могу да објасне због чега се научна страна Бартоковог дела, на велику штету по српску етномузикологију, изузетно ретко и само узгред наводи у радовима наших стручњака све до 1995. године.<sup>35</sup> Запета, све до гада Бартока смо помињали углавном као генијалног мелографа, чије смо елементарне принципе транскрибовања одавно и усвојили, великим заступом професора Драгослава Девића.<sup>36</sup> Так поводом обележавања 50-годишњице Бартокове смрти добили смо први испрепији осврт на његов научни допринос о нашој традицији, око којег се олег погрудио професор Девић.<sup>37</sup> Исте године публикован је такође

Једни значајнији помен Бартокове студије пре 1995. године дотиче се чланак „Граматички“ приципија систематизације метода, а напазимо га у раду Д. Девића, „Неки аспекти етномузиколошке анализе југословенских народних песама“, *Македонски фолклор* (Скопје), 1986, год. XIX, бр. 37, 133–134. На овом месту прикладно је пристигти се и једног старог коментара Милојевића о спорним Бартоковим заклучцима, који су од ранје биле поznати југословенској стручној јавности, и то на основу Бартокових наступа на будимпешташком радију и 1933. године (cf. B. Suchoff, "Editor's Preface", у: B. Bartók, op. cit., Vol. I, XV) и јакиме компаративне студије из 1936. (потпуно у цитату са стр. 9). Милојевић је, наиме, сматрао отвореним питање припадности извесних карактеристика које су заједничке међимузичком и мађарском музичком фолклору: „Питање је своје врсте, да ли је мађарски народ олако Словена узео те одлике, или су Словени подлегли утицају Мађара. То питање је вредно затошће студије и није супирно да би теза Беле Бартока: да су Словени примили од Мађара те одлике, остала.“ – М. Милојевић, „Делови на поречка песма о Караборђу“, *Музичке сlijede i članak*, књ. 2, Београд, Издавачка књижарница Јече Кона, 1933, 134.

36 Cf. D. Dević, *Ostvorenja metodografska pristupa*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1974. Девић је и запетио пре публиковања овог приручника, тачније, скоро од самог оснивања Одељења за музички фолклор на београдској Музичкој академији (1962), пастојао да попозиши Бартокове методе транскрибовања интегрише у праксу бројних генерација својих студената.

37 Cf. Д. Девић, „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Novi Zavoj* (Београд), 1995, бр. 6, 17–36. Девић је исте године са пешаком језика прешао и Бартоково чујено упућство за теренски етномузиколошки рад, „Зашто и како треба да сакупљамо народну музiku“ – cf. ibid., 123–136.

текст Ницеа Фрацилеа,<sup>38</sup> који расветљава Бартоков рад на запи- сивану српских (и румунских) мелодија, прикупљених његовим фонографским снимањима у Банату још 1912, да би се, као што смо видели, пре неколико година огласила и Јелена Јовановић,<sup>39</sup> освртом на Васильевићеве ставове о Бартоку.

Нема сумње да је Винаверова и Славенскова осуда Бартокових тобожњих скривених политичких мотива дефинијама морала бити пресудан фактор у одржавању подозрења код стручне јавности у вези са објективношћу Бартокових констатација о српскохрватском наслеђу, и обесхрабривати свакога ко би се машио ове књиле и покушао да је вреднује другачије. А последиле таквог не-критичког односа биле су велике и далекосежне. Јер, ми смо тиме одавно пропустили да искористимо једну изванредну прилику, и да оно што су највеће вредности Бартокове студије пре свега признајмо, а затим их у сопствену етномузиколошку праксу унесемо и на тим темељима даље изграђујемо фонд научних сазнава.<sup>40</sup> Уместо тога, одабрали смо да пошто-пото испонова трагамо за методолошким путевима који су великим дјелом били већ про克рчени, поготово у домену формалне аналитике, и да широко заборавним ста-зама још једанпут откривамо чињенице које нам је Барток одавно предочио.<sup>41</sup> А то је за наше услове био недопустив луксуз – с обзијом на поново врло изражене методолошке прaznine у српској ет-номузикологији, које су засениле значајан напредак својевремено постигнут папорима проф. Девића управо на овом плану.<sup>42</sup>

38 Cf. Н. Фрациле, „Записи Беле Бартока са банатских простора“, *Зборник Магијске српске за српске уметности и музику*, 1995, бр. 16–17, 53–76.

39 Cf. Ј. Јовановић, op. cit.

40 Прву и једину оцену рецепције Бартоковог дела у нашој средини, донесе сплићу оној коју овде заступам, дала је Радмила Петровић 1973. године: „Делови највећим делом прилагођени су српској музичкој публици, али само формалистично захватају грађу утицало је на даљи етномузиколошки рад у Србији, са чисто теоријског, квантитативног аспекта музиколошког проучавања. Међутим, Бартоков културно-историјски приступ и тумачења никад нису били прихваћени.“ – Р. Петровић, „Етномузиколошка прoučavanja“, *Српско музичко крај векоге*, Галерија САНУ 22, Београд, 1973, 226.

41 Cf. С. Радиновић, „Развој методологије формалне аналитике..“

42 Претходних десетица он је био у позицији да интензивије прати збиравања у свету и пренесе нам неке од најважнијих методолошких новина насталих у оквиру европских етномузиколошких школа. – С. Радиновић, „Допринос професора Драгослава Девића методолошком развоју етномузикологије у Србији“, Часопис за музику – Професор јур Драгослав Девић је војвода 75-годишњио рођен је и 50-годишњије научног рада (Зборник радова са међународног симпозијума, Београд, 20–23. јун 2001), Београд, Vedes, 2003, 242.

У покулају да коначно разумемо због чега нам се све ово до-  
годило, остављам запитак пред следећим: могу ли уопште међу-  
народно оријентисана компаративна фолклористичка истражи-  
вања да буду без политичке отпремености – било свесном моти-  
вацијом онога ко та истраживања врши, било са становишта при-  
јема и тумачења од стране народа који су њима обухваћени?<sup>43</sup>

Или смо „случајем 'Барток'“ само добили парадигматичну потвр-  
ду следећих закључака из чувене *Карактерологије Југословена*  
Владимира Дворникoviћа: „Географијом и историјом потиснут у  
став одбране, Југословен – свих племенских и покрајинских ва-  
ријетета – развио је у карактеру и целом свом животном реагира-  
њу, прешелено одбранбене, рејтузашне чије... Све те разнолике,  
првично и супротне, душевне особине, од наонских и чулних  
диспозиција па до највиших стваралачких и интелектуалних об-  
лика душевног живота, повезане су једним јединим животним  
пулсом и схватљиве само у душевном лицу човека који је векови-  
ма ода свих страна очекивао само... напад.“<sup>44</sup>

#### Summary

Sanja Radinović

#### Јосип Славенски и Бела Bartók у Етномузикологичком дискурсу

(or: The Consequences of an Old Political Polemic)

The appearance of Béla Bartók's and Albert B. Lord's capital work on  
folk songs of the Serbs and Croats (*Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and  
Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a  
Morphology of Serbo Croatian Folk Melodies*, New York, Columbia  
University Press, 1951) provoked delayed and extremely negative reactions of  
the cultural public in postwar Belgrade. Namely, on account of this book of  
Bartók's, Stanislav Vinaver and Josip Slavenski, renowned representatives of  
the then expert public opinion, engaged in a fierce debate with the Hungarian  
writer Józef Debrecini in the *Knjizevne novine* (Literary Magazine) during  
the 1950's concerning Bartók's political pretensions to a part of the Yugoslav  
territory, which are supposedly distinguishable precisely from some of the

conclusions from the said study. Today it transpires that in the delicate polit-  
ical climate of the time the great authorities of Vinaver and Slavenski had a  
direct bearing on the negative reception of the said Bartók's ethnomusicolog-  
ical work, which considerably slowed down the potential development of  
Serbian ethnomusicology, primarily its methodological bases.

<sup>43</sup> Подсећамо да су поједињи Бартокови компаративни закључци били оштро критиковани и у неком другим европским земљама. – cf. J. Slavenski, op. cit., 8.

<sup>44</sup> В. Дворникoviћ, *Карарактерологија Југословена* [1939], Београд – Просвета,  
Ниш – Просвета, 1990, 97.