

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

Сћанислав Винавер, Јожеф Дебрецени,
Јосип Славенски и Бела Барток
у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим
последикама једне сјајне политичке полемике)

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 odbranu
celokupnog našeg folklora, koji je odgrevio sve inostrane
muzikologe prilikom festivala Folk-Music-Congresa u
Opatiji iz 1950. godine!

23. XII 1954.

Josip Slavenski

Ове револтиране речи Јосипа Штолцера Славенског дочека-
ће свакога ко у библиотеци Музиколошког института СА-
НУ 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 Parry Collection and a Morphology of
Serbo-Croatian Folk Melodies (New York, Columbia University Press,
1951).¹ Јасно је да је оштро Славенсково негодовање било упућено
позваним представницима стручног јавног мишљења који су делова-
ли у нашој средини, с обзиром на то да се нико од њих пуње три
године после објављивања није огласио елементарним приказом,
а камоли осудом овог Бартоковог наслова, коју је Славенски оче-
кивао. Међутим, многи ће се и данас запитати шта је то у спорној

¹ Та књига се у библиотеци Музиколошког института САНУ води под бројем
775. Позиви на дагу библиографску јединицу у даљем тексту текућег саоп-
штења односиће се на поновљено и знатно проширено издање из 1978. годи-
не, уобличено као четвортомна 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 осведочене искренности, који ће пола године касније, априла 1955, кулминирати бујницом жестоких речи упозорења широкој југословенској јавности о Бартоковим скривеним политичким намирницама.

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

Са радом на прикупљању и научној обради народних мелодија Барток је отпочео 1905. године, желећи да дође до веродостојних чињеница и надахнућа аутентичним материјалом, који би му омогућили оригинално стварање са предзнаком националне оријентације. Али оно што је започело као лични пројекат композитора, уобичајен и готово подразумевајући за оно доба, постало је убрзо израз горуће патриотске потребе за афирмацијом мађарске културе и националног идентитета у крајње неповољним међуратним политичким околностима, да би 1934. године прерасло у основну професију,² која је у коначном резултату изнедрила животна дело једнаке вредности као што су и Бартокова уметничка остварења, у дело које је своме аутору донело славу једног од најбољих познавалаца музичког фолклора европских народа.

Бартокова зрела научна мотивација, формирана у међуратном периоду, не може се потпуно разумети без увида у политичке догађаје тога раздобља. Наиме, окончање Првог светског рата донело је и распад Аустроугарске; Тријанонским уговором из 1920. године Мађарска је изгубила скоро три четвртине своје некадашње територије, а чак две трећине укупног броја мађарског становништва остало је да живи у статусу националне мањине унутар новоформираних државних граница Аустрије, Чехословачке, Румуније и Југославије.³ Као човек изражених патриотских осећања, Барток се упустио у грандиозан компаративан истраживачки подухват, замишљен са примарним циљем да омогући спозна-

² Те године Барток је напустио позив професора клавира на будимпештанској Музичкој академији и прешао у Академију наука, са задатком да се бави музичким фолклором. – B. Suchoff, "Editor's Preface", у: B. Bartók, op. cit., Vol. 1, xvi.

³ Једна од најгорих последица ове ситуације, код многих Мађара праћена горким осећањем националне угрожености, била је појава злогласног мађарског хорти-фашизма, који је кулминирао 1923. године.

ју о томе шта је у европском музичком наслеђу специфично мађарско, а у склопу тога и о међусобним утицајима мађарског фолклора и традиције суседа, као и о међусобној музичко-фолклорној размени околних народа. Природно је да је зато Бартокова пажња била усмерена и на југословенске просторе. Међутим, иако су још 1912. године настали његови фонографски снимци са подручја Баната, први у историјату истраживања српске музичке баштине,⁴ Бартокова каснија настојања да се на терену снабде звучним узорцима српских и хрватских народних песама била су потпуно онемогућена поменути политичким приликама у периоду између два светска рата.⁵ Из тих разлога, он је био приморан да се ослони на већ постојеће транскрипције других мелографа, што је било далеко мање пожељно решење. Проблем није лежао само у томе што се радило о подацима „из друге руке“, лишеним веродостојности „живе“ грађе, већ и у чињеници да је тада постојао мали број публикованих зборника који су се могли сматрати извором коректно забележених, према Бартоковом одређењу – „срп-

⁴ У марту и новембру 1912. године Барток је вршио истраживања у Банату, у областима Темеш (данас у Румунији) и Торонтал. У селима Темешмоноштор и Сарафолла/Шарофолва снимно је, а касније и транскрибовао 21 пример инструменталне, вокално-инструменталне и вокалне српске музике, који су публиковани на крају првог тома проширеног издања студије о српскохрватским народним песмама. – cf. B. Bartók, "Serbian Folk Music from the Banat Region", у: B. Bartók, op. cit., Vol. 1, 451–471. Захваљујући напорима чланова мађарског ансамбла „Вујичић“, који већ неколико деценија негује српски мелос са ових простора наше дијаспоре, сви поменути Бартокови снимци недавно су пребачени на модерне носаче звука и могу се чути на најновијем CD-рому Асоцијације „Вујичић“: Bartók Béla szerb népzenei gyűjtése – Fonogramok a Bánáttól 1912 (Serb Folk Music Collected by Béla Bartók – Early Wax Cylinder Recordings from the Banat region 1912), Vujicsics Association, @-e-DISC 101, ARTISJUS BIEM. (Пројекат је остварен под покровитељством мађарског Националног фонда за културу и Јавног удружења за националне и етничке мањине у Мађарској.)

⁵ У поменути околностима, када је често морао да прелази новопостављене државне границе суседних земаља, Бартокова теренска истраживања била су крајње неизвесна, како се сазнаје из његових писама: „Али човеку није дозвољено да пренесе фонограф преко границе, ни на једну ни на другу страну! Не дају ми да пренесем чак ни своје сопствене бележнице! Највише чему бих могао да се надам је да издејствујем неке специјалне дозволе од Бог зна колико различитих представника власти, и то после ко зна колико недеља јурњава за њима! Не, завеса је навучена преко тог посла... [фонографски цилиндри] били би конфисковани на граници.“ „Велика мржња која је створена чини да је готово немогуће спровести истраживања у деловима земаља који су некада припадали Мађарској.“ – B. Suchoff, "Editor's Preface", у: B. Bartók, op. cit., Vol. 1, ix, xiii.

скохрватских“ песама. Поврх тога, приступ ретким рукописним збиркама са југословенских простора њему је био готово немогућ.⁶ И мада је у међувремену својом руком преписао и стрпљиво анализирао око 3.500 транскрипција до којих је после много труда некако ипак успео да дође,⁷ коначном остварењу својих истраживачких намери могао је да приступи тек неколико деценија 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 Перрија (Milman Parry).⁸ Она му је послужила као живо сведочанство о традицији Мађари-ма јужних суседа која га је годинама снажно интриговала, као сведочанство које је напokon могло да пружи чврсто упориште при изради студије о морфологији српскохрватског материјала, написане у Њујорку током 1941. и 1942. године.⁹ Тако је Бартокова потрага за овим мелодијама, дуга пуне три деценије, коначно затворила круг. На простору другог континента, на који се оти-

⁶ Бартокова мукотрпна настојања да дође до грађе са српскохрватских простора могу се пратити и из његове кореспонденције са Винком Жганецом, остварене у раздобљу између 1934. и 1936. године: „Како данас у Југославији напредују сакупљачке активности? Да ли бих негде могао да проучим фонографске снимке? Да ли се фонограф уопште користи? Да ли било где постоје било какве значајније (необјављене) збирке, заведене и у таквом стању да би се могле проучити нпр. 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 оно са чиме бих желео да је упоредим што је подробније могуће. Јер ја помишљам, нарочито када је у питању музика Румуна у Банату, на снажан јужнословенски утицај; штавише, ја чак сматрам да је музика Румуна из области Бихор настала као резултат укрштања пентатонике и јужнословенских мелодија.“ – *ibid.*, xvii.

⁷ Cf. *Source Melodies, Part 1–2*, у: B. Bartók, *op. cit.*, Vol. 3–4.

⁸ Перријева импозантна збирка, похрањена на Харвардском универзитету, састоји се од преко 2.000 фонографских плоча, на којима је забележено 350 епских и 205 лирских српскохрватских песама, и још 30 турских, 11 албанских и 14 македонских, као и 16 инструменталних нумера. Сачињена је током 1934. и 1935. године, за време Перријевих и Лордових (Albert B. Lord) студијских путовања по Босни и Херцеговини, Црној Гори и Македонији. Њену посебну етномузиколошку вредност одаје чињеница да су песме снимане у целини по певању. Управо транскрипције 75 одабраних примера из ове колекције, које је Барток уврстио у своју студију о српскохрватским песмама, сматрају се најкомплекснијим етномузиколошким записима сачињеним до средине 20. века. – *ibid.*, xxvi.

⁹ *Ibid.*, xxii–xxvi.

сиу у резигнацији од фашистичке диктатуре, али у великој мери и мотивисан управо могућношћу да истражује нашу музику, Барток је, издржавајући се углавном од тог посла, завршио један од својих последњих етномузиколошких наслова – дело које је било у сваком смислу његово најкомплексније научно остварење,¹⁰ а чије објављивање није доспео да доживи.

На темељу огромног, дугогодишњег, минуциозно и крајње савесно обављеног аналитичког посла, Барток је установио многе музичко-структуралне закономерности својствене разматраном материјалу – пре свега мелопоетске, које је поставио у центар пажње¹¹ и на основу којих је спровео гигантску табеларну систематизацију преко 3.500 примера,¹² готово свих који су до тада били познати са српскохрватских простора. Ту су и његова бројна драгоценца запажања и претпоставке о тонским системима, метроритму, орнаментацији и разним особеностима извођења, и на крају свега закључци о степену аутохтоности појединих регија и евидентним последицама акултурације у лимитрофним подручјима.¹³ Због тога је, и поред извесних пропуста и једног броја погрешних тумачења, махом проистеклих из непознавања чињеница које ће бити откривене тек у следећем раздобљу, ова Бартокова студија представљала плодносно подухват несвакидашњих размера, што се првенствено односи на њен централни део посвећен законитостима формалне изградње. Напоре до 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, иако се више не морамо и не можемо слагати са свиме што је Барток изрекао о нашој музичкој традицији, нити прихватити у це-

¹⁰ *Ibid.*, xxvi.

¹¹ О Бартоковом доприносу развоју наше формалне аналитике исцрпно сам писала у другим приликама. – cf.: С. Радиновић, „Бела Барток у развоју формалне аналитике српских вокалних облика“, рад презентирани 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); исти, „Развој методологије формалне аналитике у српској етномузикологији“ (у рукопису).

¹² Тај табеларни преглед је толико обиман да је заузео читав други том издања из 1978. године. – cf. *Tabulation of Material*, у: B. Bartók, *op. cit.*, Vol. 2.

¹³ 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, неоспорна је чињеница да до дана данашњег ниједан српски етномузиколог, било пре, било после Бартока, није достигао такву комплексност аналитичког захвата, нити дошао до сазнања која се могу сматрати тако епохалном новином какву су својевремено за сигурно 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 омаловажено. А последице тога по развој наше етномузикологије биле су бројне и врло велике, као што ће се ускоро видети. Постаће такође јасно да то што су у нашим стручним круговима и данас ретки они који довољно познају било Бартоков аналитички поступак, било значајне закључке до којих је помоћу њега дошао, није примарно дугогодишњи пропуст у концепцији наставних програма, већ, на првом месту, далекосежна последица оштре реакције на његово дело, испољене у нашој средини још 1950-их година и обременене врло непријатном политичком конотацијом.

Ова тврдња постаје сасвим разумљива ако пратимо след релевантних догађаја из протеклих 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 трудом Драготина Цветка. Његов текст, примерен дневном гласилу какав је био тришћански *Primorski dnevnik* у коме је објављен 17. фебруара 1952. године, пружио је читаоцима са северозапада земље најосновније податке и остао суздржан у односу на пуни критички суд који је препуштен етномузиколозима.¹⁴

Наредне године појавио се први и практично једини етномузиколошки приказ. Сачинио га је Цвјетко Рихтман и публиковао 1953. године у Сарајеву, у другом броју *Biltena Instituta za proučavanje folklor*.¹⁵ Неуобичајено исцрпан за ову врсту текстова – с обзиром на то да је захватио преко три странице А4 формата – Рихтманов приказ, намењен стручној јавности целе ФНРЈ, донео

¹⁴ Cf. „Serbo-Croatian Folk Songs“ (o knjigi Bartóka in Lorda o srbski in hrvatski epiki poroča prof. dr. Dragotin Cvetko), *Primorski dnevnik* (Trieste), 17. 2. 1952.

¹⁵ Cf. C. Rihtman, „B. Bartók & B. Lord, SERBO-CROATIAN FOLK SONGS (Columbia University Press, New York 1951, 431 p.)“, *Bilten Instituta za proučavanje folklor* II, Sarajevo, 1953, 407–410.

је прилично објективну критичку оцену Бартокове књиге. Са једне стране, Рихтман је изјавио да је она „...za nas osobito vrijedna zbog opsežne i vrlo temeljne studije o oblicima naših narodnih melodija...“,¹⁶ и да Барток „...putem formalne analize dolazi do niza vrlo tačnih konstatacija o nekim specifičnim osebinama naše narodne muzike i... uspijeva da im odredi glavna geografska područja rasprostranja.“¹⁷ Рихтман је такође високо ценио Бартокову адаптацију финске методе, истичући да је аутор помоћу ње „...upravo u ovoj studiji, svoj metod proširio na ispitivanje posebnih oblika naše melostrofe, a u melografiji 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.“¹⁸ Ове чињенице нису, међутим, засениле Рихтманову објективност. Он је са друге стране сматрао да примери који су Бартоку били на располагању не представљају у довољној мери вокалну традицију целог српскохрватског говорног подручја, што посебно важи за Босну и Херцеговину, и да је стога наслов овог дела неодговарајући, а Бартокови закључци непотпуни. Не треба, ипак, губити из вида да су се ове и понеке друге оправдане Рихтманове примедбе односиле заправо на сâм материјал из Перијеве колекције, који није представљао узорак старије и аутентичније сеоске традиције са подручја Гацког (углавном), већ маловарошке муслиманске.¹⁹ Рихтман је такође сматрао да је густе вез Бартокових записа бременим детаљима који нису увек сврсисходни, и који често замагљују представу о основном ритмичком кретању, подложном слободама интерпретације нарочито у мелодијама *parlando rubato* стила.²⁰

У нашој средини ствари су стајале сасвим другачије. Многостраног Василијевић је био врло брзо упознат са овим Бартоковим насловом – мада сасвим узгред, позивао се на њега исте, 1953. године у почетном делу збирке мелодија из Санџака.²¹ Али, за разлику од Рихтмана, Василијевић није иступио у јавности са својом критичком оценом, на коју је, по свему судећи, имао врло јасан став о

¹⁶ Ibid., 407.

¹⁷ Ibid., 408.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 409–410.

²⁰ Ibid., 408.

²¹ Cf. М. А. Василијевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања књ. ССV, Музиколошки институт књ. 5, Београд, Научна књига, 1953, XXXIII, XXXVIII.

бројним Бартоковим закључцима и методолошким решењима. Наиме, пошто нису знали енглески језик, Васиљевић и Жганец су ангажовали Милоша Велимировића да преведе Бартокову студију на српски. Превод је умножен у три примерка, од којих је по један припао Васиљевићу, Жганцу и Музиколошком институту САНУ. На маргинама Васиљевићевог примерка налази се обиље коментара, о чему је пре неколико година исцрпније писала Јелена Јовановић.²² Они су, међутим, углавном концентрисани око појединости Бартоковог начина транскрипције, на његово виђење метроритмичких карактеристика и, у највећој мери, тоналних основа српскохрватских мелодија, док о ономе што је најважнији аспект Бартокове студије – о методологији формалне анализе, систематизацији огромног броја мелодија и многим драгоценим закључцима о њиховој мелодистској структури – Васиљевић није оставио ниједну забелешку.²³ Могло би се претпоставити да је његова сопствена окупираност питањима тоналних основа, ритма и транскрипције била толико изражена да вредност Бартокове формалне анализе није ни видео у довољно јасном светлу. Упадљиво је такође да се Васиљевић по великој већини питања није слагао са Бартоком,²⁴ при том често и не образлажући своје мишљење, или га износио без научне аргументације. Међутим, од свега је најжалосније то што се из појединих Васиљевићевих коментара јасно види да је он извесна места Бартокове студије доживео као тенденциозни атак на аутохтоност и вредност српског наслеђа,²⁵ а то је мишљење које и данас – на срећу, ипак ретко – провејава међу српским етномузиколозима. Могуће је да је упра-

²² Cf. J. Јовановић, „Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији Беле Бартока *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија*“ (у рукопису). У нешто другачијој верзији ово саопштење је било презентирано 30. октобра 2003. године у Београду, на округлом столу посвећеном животу и делу М. А. Васиљевића, који је организовао Институт за књижевност.

²³ Cf. *ibid.*

²⁴ Тачније, са њим се експлицитно сагласио свега два пута, и то онда када су се Бартокови ставови поклопили са виђењима која је и сам од раније већ имао. Било је то у вези са одабиром јединица бројања у односу на темпо извођења, и у вези са природом XIII-ерца, којег су, водећи се музичком структуром, оба аутора схватала као комбинацију симетричног VIII-ерца и V-ерца уместо као један дужи стих. – cf. *ibid.*, 6, 11.

²⁵ Примера ради, коментаришући нетачно Бартоково виђење да је асиметрични VIII-ерац „бугарски стих“, Васиљевић је написао следеће: „Барток је више волео Бугаре него нас Србе и то није хтео да сакрије већ је истицао и у питањима за која није био стручан.“ – *ibid.*, 10.

во из повреде Васиљевићевих националних осећања проистекао његов необјашњиви „гард“ према готово свему што је Барток изрекао о нашој традицији. Како год да било, једно је барем прилично извесно: незадовољство Бартоковим начином сагледавања и тумачења инфрапентатонских низова у босанском наслеђу дало је Васиљевићу кључни подстрек да понуди сопствену теорију тоналних основа, како је о томе обавестила Ана Чекановска (Anna Czekanowska).²⁶

Али, док је Васиљевић своје негодовање према Бартоковим идејама намерно или стицајем околности углавном задржао за себе, а са неким његовим запажањима чак се и сагласио у допуни своје теорије тоналних основа, први пут представљеној јавности тек 2003. године,²⁷ улогу огорченог гласноговорника преузео је 1955. композитор Јосип Штолцер Славенски, како је добро познато – родом из Међимурја. Пошто је прочитао Бартокову студију, он је на почетним празним страницама крупно написаним и црвено подвученим речима исказао своју реакцију. Ове коментаре, од којих је мањи део наведен на почетку текућег саопштења, Славенски је убрзо преобликовао и уврстио у свој чланак „Музички фолклор као политичко оружје“, којим се надовезао и запечатио незапамћено жучну полемику из претходне, 1954. године, вођену у угледним *Књижевним новинама* између Станислава Винавера у улози „тужиоца“ и књижевника мађарске националности Јожефа Дебреценија у улози „адвоката“.²⁸

²⁶ A. Czekanowska, „Significance of Miodrag Vasiljevic's Works for the Interpretation of Slavonic Music“, *Народно стваралаштво – folklor* (Београд), 1973, год. XII, св. 47–48, 39.

²⁷ Cf. М. А. Васиљевић, „Структура тонских низова у нашој народној музици“, у: *Народне мелодије с Косова и Међохије* (ред. З. М. Васиљевић), Београд – Београдска књига, Књажевац – Нота, 2003, 355.

²⁸ Ова полемика обухватила је укупно пет чланака: С. Винавер, „Наше народне попевке у транскрипцији Беле Бартока“, *Књижевне новине* (Београд), 19. август 1954, год. I, бр. 32, стр. 3–4; Ј. Дебрецени, „Да ли је Бела Барток био шовиниста (нека врста писма Станиславу Винаверу)“, *Књижевне новине* (Београд), 2. септембар 1954, год. I, бр. 34, стр. 6; С. Винавер, „Бела Барток и пентатоника“, *Књижевне новине* (Београд), 16. септембар 1954, год. I, бр. 36, стр. 7; Ј. Дебрецени, „Бела Барток и Мађарски тулпан“, *Књижевне новине* (Београд), 7. октобар 1954, год. I, бр. 39, стр. 8; J. Slavenski, „Музички фолклор као политичко оружје“, *Književne novine* (Beograd), april 1955. god. VI, Nova serija, br. 3–4, str. 8 i 11. Славенски је и лично познавао Бартока, из времена када је у Будимпешти студирао композицију код Кодалњија (Zoltán Kodály). Као сиромашан студент, преписивао је за Бартока ноте његових етномузиколошких записа, па му чак и певао неколико међимурских песама. Већ на основу пр-

Цео тај догађај проузроковало је неколико Бартокових рече-ница којима је он објаснио своје ставове о међимурском мелосу и разлоге због којих га није узео у обзир приликом израде студије о српскохрватским песмама: „Ова област састоји се од око три стотине квадратних миља, које су некада припадале Мађарској. Материјал који је тамо прикупио др Винко Жганец, 638 мелодија, што је приличан број за тако малу област, показује преовлађујући мађарски утицај – њих око две трећине представљају позајмнице из такозваног 'Старог' и 'Новог' мађарског музичког наслеђа (што сам истакао у 'La Musique populaire des Hongrois et des peuples voisins', у *Archivum Europae 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 измениле сразмере између аутохтоних и страних компонената, у корист ових других.“²⁹

Баражна палба најцрњих оптужби из пера Винавера и Славенског сручила се на Бартока због ових речи. По њима је он био: националиста, страсни шовиниста, најогорченији мађарски иредентиста, припадник фашистичке секте „Мађарски тулипан“, великомађарски пропагандиста. Због наведеног покушаја стварања утиска о супериорности мађарског фолклора и својатања традици-

вог наведеног чланка закључује се да су се Винавер и Славенски познавали и да су делили исто мишљење о Бартоковој студији и његовим ставовима о мађарској народној музици. Стога се може претпоставити и да су заједно испланирали овај свој наступ у *Књижевним новинама*, тј. да у полемици нису деловали независно један од другог. Упркос жучном негодовању према извесним етномузиколошким закључцима (видети даље), Славенски је у свом чланку исказао високо вредновање Бартоковог уметничког опуса. По питању стваралачког односа према музичком фолклору, који је подразумевао коришћење врло смелих изражајних средстава, приметна је сличност ова два композитора, што је истакла музиколог Драгана Стојановић-Новић: „Није само заслуга Slavenskovichа професора у Будимпешти, Прагу и Паризу, то што је он свој језик ускладио са модерним европским стремљенијима. Сам је Slavenski shvatio да човек може да ostvari savremenu muzičku kompoziciju upravo kroz specifičnu obradu folklorne materije, koja ne isključuje ni najsavremenije postupke. U tom pogledu možemo da ga uporedimo sa mađarskim kompozitorom Belom Bartokom, koji je bio njegov stariji savremenik.“ – D. Stojanović Novičić, „Српска музика између два светска рата – од традиционалног до модерног“, *Glasilo projekta „Moderna, srpski nacionalni identitet u XX veku“* (Београд), август/септембар 2001, бр. 4.

²⁹ B. Bartók, „Morphology...“, 24.

опалне музичке заоставштине не само Међимурја, већ и других суседних народа, оптужили су га за научни злочин и фалсификат, и рад по директивама „Туранског друштва“, које је, према објашњењу Славенског, настојало да научним методама докаже сродност Мађара са осталим многољудним монголским народима.³⁰ Међутим, у Бартоковим речима било је пуно истине, јер он је истицао више него евидентну сличност великог броја међимурских мелодија са мађарским, и указивао на њихову потпуну различитост у односу на сав преостали материјал са српскохрватских простора.³¹

Винавер и Славенски образлагали су своје оптужбе пре свега Бартоковим виђењем пентатонике, иако је он у контексту спору навода није помињао. Чињеница јесте да је Барток проналазио пентатонику не толико у средишњем делу мађарске терито-

³⁰ Ево неколико одломака из полемичких чланака Винавера и Славенског који објашњавају разлоге за њихову осуду: „Барток и његове присталице (међу њима, пре свега, Кодали) хтели су пентатоником (коју су Мађари донели из празавичаја, из Азије, донели и јаче истицали од околних суседа) да утврде неко исконско прече право Мађара на овај или онај предео, отргнут Тријанонским миром. Дирљива илузија застепљених музичара, који су веровали у музичке доказе где ни музичких, акамоли других није било! Они су мислили таквим доказима (и то често и фалсификованим) да обнове стару империјалистичку Мађарску. Такав је став на махове: и наивност, и безумље, и чак и научни злочин...“ – С. Винавер, „Наше народне попевке...“, 3; „Sa visine na koju ga je popela njegova velika slava svetski priznatog kompozitora, i sa koje muzički i kulturni svet uopšte sluša njegove reči kao 'ultima verba' u pitanju muzike i folklora, Bartok, naizgled nenametljivo i blago, u suštini sa ironijom i krajnjim omalovažavanjem ništi jednu našu izvanrednu muzičku oblast, naše jedinstvene, poznate i priznate međumurske popevke, koje po svojoj lepoti i bogatstvu mogu da se mere jedino sa ukrajinskim i makedonskim melodijama, sa kojima doduše nemaju ritmičke, ali nesumnjivo imaju intervalske sličnosti. To naše jedinstveno blago iz Međumurja (oblasti koja je šezdeset i jednu godinu bila pod vlašću Mađarske, a ne 'pripadala' Mađarskoj, kako Bela Bartok kaže, oblasti koja je po mađarskim statistikama iz 1900. g., dakle pod vlašću Mađarske, bila naseljena sa 93% hrvatskim stanovništvom), to naše blago iz kojega je crpaо svoju inspiraciju veliki broj naših kompozitora, na kojem sam, između ostalih, rastaо i razvijao se i ja; na kojem su se, kao takvom, inspirisali i mnogi strani kompozitori, kao Weinberger, Finkle i drugi – to naše živo bogatstvo Bartok ništi u prah, i preko tog praha navlači mađarski veo.“ – J. Slavenski, op. cit., 8.

³¹ Овим, међутим, не мислимо да је Бартокова спорна изјава била до краја утемељена, пре свега због његовог пребрзо донетог закључка да преостала трећина међимурских мелодија „...има мање-више интернационални (или, тачније, 'интер-централно-источно-европски') карактер“. Удео страних елемената у међимурском мелосу представља и данас једно велико отворено питање, о коме би коначни суд могао да се изнесе тек након детаљних компаративних истраживања, која, бар према мом сазнању, још увек нису спроведена.

рије, колико у лимитрофним областима, у зонама додира Мађара са околним народима, и да је она за њега била један од елемената које је сматрао аутохтоно мађарским. Штавише, њено присуство на тим подручјима представљало је за Бартока кључни доказ утицаја „старог“ мађарског стила на суседе – утицаја за којим је он, уосталом, отворено и трагао, у складу са својим декларисаним професионалним компаративно-музиколошким опредељењем. 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 наслеђа³², те да овде свакако није мислио само на пентатонику – с обзиром на транспарентну сродност међимурских и мађарских песама и у домену мелодике, формалног обликовања, па чак и метроритмичких образаца са карактеристичним „мађарским“ обрнуто пунктираним формацијама, које и мала деца лако опажају и репродукују у својим шаљивим подражавањима мађарског језика.³²

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

³² „Хомогеност новог стила – изразито униформног 'музичког дијалекта'... – била је у средишту Бартокове анализе. Он је запазио генеративно својство тог стила на његовом врхунцу, почетком овог века, и страховао да ће његова популарност угрозити опстанак мање униформног (и стога сматраног за вреднији) старог стила. Заједничке карактеристике старог стила обухватиле су: 1) невезаности мелодија за одређене прилике; 2) пентатонику; 3) изометричност строфа од четири различита музичка одељка; 4) главну цезуру (финална нота другог одељка) на малој терци изнад финалне ноте строфе, иако су два од четири 'дијалекатска региона' одступила од ове норме; 5) корелацију ритма са бројем слогова у једном одељку: 12–, 8– и 6–сложни одељци певани су у *parlando-rubato* ритму; 8–, 6– и 7–сложни одељци у неприлагодљивом *tempo giusto*; 8–, 7– и 11–сложни одељци у прилагодљивом *tempo giusto*. Нови стил био је означен: 1) преваленцијом прилагодљивог *tempo giusto* ритма, коришћеног за одељке од 6 до 22 слога, и 2) са четири 'архитектонски заокружене структуре', AA³BA, AA⁵A⁵A, ABBA и AABA, од којих последња има главну цезуру на финалису, а остале на петом ступњу изнад њега. Барток је првобитно пронашао да је око половине репертоара стилски хетерогено, без једне или више одлика старог или новог, да би касније у ревидирани опис старог стила инкорпорирао три групе 'мешаних' мелодија." – S. Blum, "Analysis of Musical Style", у: H. Myers (ред.), *Ethnomusicology: An Introduction, THE NORTON/GROVE HANDBOOKS IN MUSIC*, New York – London, W. W. Norton & Company, 1992, 188.

лије у Турској и Бискре у Алжиру. Узалудно је било цивилизовано и аргументовано објашњавање Дебреценија да „Покрет тулипана“ није био никаква фашистичка организација већ покрет привредног бојкота, настао још 1906. а усмерен против аустријског гушења 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 Дебреценијево подсећање да је Бартоково становиште о пентатоници само једно могуће тумачење, око којег су етномузиколози и у Мађарској били доста 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 признат музички језик, и изјављивао да најлепше песме настају многостраним међусобним утицајима народа на народ.³³ И, што је највећи парадокс, као да се више нико није питао зашто би Барток због своје наводне шовинистичке злонамерности оспорио музичко словенство Међимурју, ако је у исто време признавао одсуство мађарског музичког утицаја у Војводини и Славонији, признавао музичко румунство Бихора и Марамуреша, или истицао велики утицај украјинске *коломејке* на настапак мађарских песама „новог“ стила.³⁴

³³ Видети Дебреценијево чланке наведене у 28. напомени. Овде прилажем само неколико илустративних цитата: „1923. – не треба посебно подвлачити, је година у којој су се валови мађарског тријанонског иредентизма уздигли до највеће висине... У шовинистичку атмосферу тог раздобља стављате ви, поштовани колега, једног Бартока помањиталог од светостефанског мита, мањика који парадире у народној ношњи. Ви нам приказујете Бартока који заједно са иредентистичким чопором, певајући јеремиијаде о мађарском светостефанском империјализму у хору са представницима 'Ревизионистичке лиге'. Он по вама тражи и налази доказе о туранској културној надмоћности чак и у дилувијалним наслагама народне музике... Не, поштовани колега, Бела Барток није био шовиниста ниједног тренутка. Уствари: он је испитивао древне наслаге народне музике дунавског басена, обухватио је својим генијем огромног интензитета и динамичног богатства ризницу мелодија подунавских народа. Али то је постигао на глут уметничке синтезе која је изнад народности, са вером уметника у узајамне утицаје као осномом." – Ј. Дебрецени, „Да ли је Бела Барток био шовиниста...“; „На крају: У вези са Бартоковом књигом Винавер помиње и 'фашизам'. Констатујем да је он први Бартоков коментатор на свету који је поред уметничког имена написао ту реч." – Ј. Дебрецени, „Бела Барток и 'Мађарски тулипан'..."

³⁴ Податак преузет из: В. Л. Гошовский: *У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славяноведению)*, Москва, Всесоюзное издательство „Советский композитор“, 1971, 141, 199–209.

Било би беспредметно поклањати толику пажњу једној полемици старој пола века – утолико пре што би злонамерници чак и данас могли да је искористе за распријавање 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 употпуњује слику једног времена, једног специфичног историјског тренутка, а не у томе што би пружала објективан научни суд, ова горка полемика неизоставно је морала бити помније евоцирана – с обзиром 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.³⁵ Заиста, све до тада Бартока смо помињали углавном као генијалног мелографа, чије смо елементарне принципе транскрибовања одавно и усвојили, великом заслутом професора Драгослава Девића.³⁶ Тек поводом обележавања 50-годишњице Бартокове смрти добили смо први исцрпнији осврт на његов научни допринос о нашој традицији, око којег се опет потрудио професор Девић.³⁷ Исте године публикован је такође

³⁵ Једини значајнији помен Бартокове студије пре 1995. године дотиче се његовог „граматичког“ принципа систематизације мелодија, а налазимо 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 присетити се и једног старог коментара Милоја Милојевића о спорним Бартоковим закључцима, који су од раније били познати југословенској стручној јавности, и то на основу Бартокових наступа на будимпештанском радију 1933. године (cf. B. Suchoff, „Editor's Preface“, у: B. Bartók, op. cit., Vol. 1, XV) и његове важне компаративне студије из 1936. (поменуте у цитату са стр. 9). Милојевић је, наиме, сматрао отвореним питање припадности извесних карактеристика које су заједничке међимурском и мађарском музичком фолклору: „Питање је своје врсте, да ли је мађарски народ од нас Словена узео те одлике, или су Словени подлегли утицају Мађара. То питање је вредно засебне студије и није сигурно да би теза Беле Бартока: да су Словени примили од Мађара те одлике, остала.“ – М. Милојевић, „Једна порека песма о Карађорђу“, *Музичке студије и чланци*, књ. 2, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, 134.

³⁶ Cf. D. Dević, *Osnovna melografska uputstva*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1974. Девић је и знатно пре публикавања овог приручника, тачније, скоро од самог оснивања Одсека за музички фолклор на београдској Музичкој академији (1962), настојао да полазишта Бартокове методе транскрибовања интегрише у праксу бројних генерација својих студената.

³⁷ Cf. D. Dević, „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Нови Звук* (Београд), 1995, бр. 6, 17–36. Девић је исте године са немачког језика превео и Бартоково чувено упутство за теренски етномузиколошки рад, „Зашто и како треба да сакупљамо народну музику“. – cf. *ibid.*, 123–136.

текст Ницеа Фрацилеа,³⁸ који расветљава Бартоков рад на записивању 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,³⁹ освртом на Васиљевићеве ставове о Бартоку.

Нема сумње да је Винаверова и Славенскова осуда Бартокових тобожњих скривених политичких мотива деценијама морала бити пресудан фактор у одржавању подозрења код стручне јавности у вези са објективношћу Бартокових констатација о српскохрватском наслеђу, и обесхрабrivати свакога ко би се машио ове књиге и покушао да је вреднује другачије. А последице таквог некритичког 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 признамо, а затим их у сопствену етномузиколошку праксу унесемо и на тим темељима даље изграђујемо фонд научних сазнања.⁴⁰ Уместо тога, одабрали смо да пошто-пото испонова трагамо за методолошким путевима који су великим делом били већ прокрчени, поготово у домену формалне аналитике, и да широко заобилазним ставима још једанпут откривамо чињенице које нам је Барток одавно предочио.⁴¹ А то је за наше услове био недопустиви луксуз – с обзиром на поново врло изражене методолошке празнине у српској етномузикологији, које су засениле значајан напредак својевремено постигнут напорима проф. Девића управо на овом плану.⁴²

³⁸ Cf. Н. Фрациле, „Записи Беле Бартока са банатских простора“, *Зборник Маџице српске за сценске 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, донекле сличну оној коју овде заступа, дала је Радмила Петровић 1973. године: „Детаљно, али само формалистичко захватање у грађу утицало је на даљи етномузиколошки рад у Србији, са чисто теоријског, квантитативног аспекта музичког проучавања. Међутим, Бартоков културно-историјски приступ и тумачења никад нису били прихваћени.“ – Р. Петровић, „Етномузиколошка проучавања“, *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ 22, Београд, 1973, 226.

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

⁴² Претходних деценија он је био у позицији да интензивније прати збивања 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“, *Човек и музика – Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада (Зборник радова са међународног симпозијума, Београд, 20–23. јун 2001)*, Београд, Vedes, 2003, 242.

У покушају да коначно разумемо због чега нам се све ово догодило, остајемо запитани пред следећим: могу ли уопште међународно оријентисана компаративна фолклористичка истраживања да буду без политичке оптерећености – било свесном мотивацијом онога ко та истраживања врши, било са становишта пријема и тумачења од стране народа који су њима обухваћени?⁴³ Или смо „случајем 'Бартók'“ само добили парадигматичну потврду следећих закључака из чувене *Каракџеролоџије Југословена* Владимира Дворниковића: „Географијом и историјом потиснут у став одбране, Југословен – свих племенских и покрајинских варијетета – развио је у карактеру и целом свом животном реагирању, *препешно одбранбене, рекулзивне црте*... Све те разнолике, привидно и супротне, душевне особине, од нагонских и чулних диспозиција па до највиших стваралачких и интелектуалних облика душевног живота, повезане су једним јединим животним пулсом и схватљиве само у душевном лику човека који је вековима ода свих страна очекивао само... напад.“⁴⁴

Summary

Sanja Radinović

Josip Slavenski and Béla Bartók in Ethnomusicological Discourse (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 Jozef Debrečini in the *Književne 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

⁴³ Подсећамо да су поједини Бартокови компаративни закључци били оштро критиковани и у неким другим европским земљама. – cf. J. Slavenski, op. cit., 8.

⁴⁴ В. Дворниковић, *Каракџеролоџија Југословена* [1939], Београд – Просвета, Ниш – Просвета, 1990, 977.

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