

Милош Браловић

Музиколошки институт САНУ, Београд

ОСЛУШКИВАЊЕ УДАЉЕНИХ СВЕТОВА

ЈОСИП СЛАВЕНСКИ И РЕЛИГИЈСКА МУЗИКА СРЕДЊЕГ И ДАЛЕКОГ ИСТОКА „БУДИСТИ” СИМФОНИЈЕ ОРИЈЕНТА

DOI 10.5937/kultura2381059B

УДК 78.071.1 Славенски Ј.

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 4. 10. 2023.

Датум прихватања: 27. 10. 2023.

Сажетак: *Бојаић композицијорски ојус Јосија Славенској ојкрива нам њејово инјересовање за музички фолклор различиих кулјура. У овом јекстју, следећи биојрафију Славенској, образлажемо оне елеменјие композицијоровој животија који су узроковали њејово неисирјно јроучавање музичкој фоклора и довели до јиоја да музички фолклор Међимурја (њејов мајични музички језик) јосјане и сасјавни део композицијорове сјваралачке јоејике. У својим јроучавањима музичкој фоклора (јомоћу снимака са јшерена које је скујљао), најдаље је, јеојрафски, „сји-јао” до музике Индије, Кине и Јајана, шјо се најјасније манифесјовало у Симфонији оријента (1934) и јо у сјаву „Будисји”, који је јредсјављен у јекстју.*

Кључне речи: *Јосиј Славенски, Симфонија Оријента, релијјиска музика / музика будизма, музички фолклор Индије, Кине и Јајана*

Увод¹

Култура, а самим тим и музика неевропских народа, дуго је била велики извор инспирације европским ствараоцима. Споменимо остварења попут Моцартовог (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791) *Пејјој концертија за виолину и оркесјар К. 219 у А-дуру*, с надимком „Турски”, из 1775. године или оперу *Ојмица из Сараја К. 384* премијерно изведена у Бечу 1782. Ту је и Бетовенова (*Ludvig van Beethoven*, 1770–1827) *Девејја симфонија* из 1824. године, у чијем се последњем ставу, кантати на Шилерове (*Johann Christoph Friedrich von Schiller*, 1759–1805) стихове *Оге рагосји* из 1786. појављује и оријентална, односно „Турска” епизода. Интересовање је расло током XIX века, нарочито када је реч о оперском и симфонијском стваралаштву руске Петорице² и Чајковског (*Пјјр*

1 Ова студија је настала у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација (бр. 200176).

2 Композиторе руске Петорице чинили су: Александар Бородин (*Александр Порфирјевич*

Иљич Чайковскиј, 1840–1893), али и композитора попут Ђузепеа Вердија (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901), Ђакома Пучинија (*Giacomo Puccini*, 1858–1924), Александра фон Землинског (*Alexander von Zemlinsky*, 1871–1942), Камија Сен Санса (*Camille Saint-Saëns*, 1835–1921), Клода Дебисија (*Claude Debussy*, 1862–1918) и других. Посебно интересовање за музику и културу Индије уочава се у делима попут опере *Лакме* Леа Делибеа (*Leo Delibes*, 1836–1891) из 1883, или, на пример, циклуса песама *Вегске химне*, Густава Холста (*Gustav Holst*, 1874–1934) из 1908. године. У историји српске музике, инспирација музиком/културом Индије била је релативно ретка. Најранији познат случај инспирације фолклором неевропских народа (између осталог и Средњег и Далеког истока) налазимо у стваралаштву родом хрватског, а од 1924. године у Београду трајно настањеног композитора Јосипа Славенског (1896–1955), о чему ће бити речи у овом тексту. После Славенског, на инспирацију музиком Индије наилазимо тек од краја седамдесетих година прошлог века, у опусу Вука Куленовића (1946–2017), на пример, у делу *Сшара индијска канџилација* за контрабас и препарирани клавир, или у опусу Мирољуба Аранђеловића Расинског (рођ. 1957), у кантати *Осмеси за нонети* (флаута, обоа, кларинет, удараљке, харфа, клавир, соло сопран, виолину и виолончело) на поезију индијског песника Видјapatiја (*Vidyapati*, око 1352–1448) из 1980. године. Од скорије насталих дела поменули бисмо и оперу *Две љаве и девојка* Исидоре Жебељан (1967–2020), из 2012. године, на либрето Борислава Чичовачког (рођ. 1966), према мотивима старе индијске легенде.

У овом тексту ће бити речи о једном фрагменту опуса Јосипа Славенског, ставу „Будисти” из *Симфоније Оријентија*, који је можда најдиректније везан за музику Средњег и Далеког истока – Индије, Кине и Јапана.

Животни пут Јосипа Славенског био је одређен његовом бескрајном радозналости, истраживачким инстинктом, тежњом да се зађе у готово сваки природни феномен. Најпре су то били звучни феномени из његовог окружења. Касније се то развило у тежњу за откривањем фреквенција у свемиру, фреквенција живог света на Земљи, и њиховог транспоновања у музику.

Рођен је у Чаковцу, као Јосип Штолцер,³ био је најстарији син Јосипа Штолцера Старијег, пекара, свирача цитре и композитора аматера, и мајке Јулије Новак, живог фоноархива међимурских народних песама.⁴ Испрва самоук, добио је прилику да

Бородин, 1833–1887), Цезар Кјуи (*Цезарь Антонинович Кюи*, 1835–1918), Милиј Балакиријев (*Милий Алексеевич Балакирев*, 1837–1910), Модест Мусоргски (*Модест Пейрович Мусоргский*, 1839–1881) и Николај Римски-Корсаков (*Николай Андреевич Римский-Корсаков*, 1844–1908).

³ Будући да је композитор 1932. године променио грађанско презиме у Славенски, на њега ћемо увек у овом раду реферирати као на Јосипа Славенског.

⁴ Упоредити: Sedak, E. (1984) *Josip Slavenski, skladatelj prijelaza*, svezak I, Zagreb: Muzički informativni centar, стр. 231.

се усавршава на престижним европским школама. Најпре је, као пекарски шегрт у Вараждину, припремајући се да полаже завршни испит за пекара, током 1912. и 1913. године, добио прве озбиљне часове музике. Анте Штер (*Ante Stöhr*), вараждински професор музике, давао му је часове музичко-теоријских предмета, док га је Драгутин Симон, вараждински судија, упознавао с класичарском и романтичарском литературом и подучавао га свирању клавира.⁵ По положеном стручном испиту за пекара, 1913. године, отишао је на студије композиције у Будимпешту, пошто стипендију за студије у Глазбеном заводу (данашња Музичка академија) у Загребу, намењену рођеним Вараждинцима, није добио.⁶

Током студија на Музичкој академији у Будимпешти, која је касније добила име „Франц Лист”, предавали су му Золтан Кодаљ (*Zoltán Kodály*, 1882–1967), Виктор Херцфелд (*Victor von Herzfeld*, 1856–1919), Алберт Шиклош (*Albert Siklós*, 1887–1942) и други.⁷ На студијама у Будимпешти упознао је и композитора и пијанисту Бела Бартока (*Béla Viktor János Bartók*, 1881–1945), од којег је, неформално, научио доста о проучавању музичког фолклора, што је било значајно за његов будући, фолклором инспирисан, композиторски рад.⁸ Студије је прекинуо 1916. године, када је, услед избијања Првог светског рата, са навршених двадесет година, био регрутован за аустроугарску војску. Због кратковидости која га је пратила у младости, после краће обуке, служио је као болничар у очној болници на румунском фронту.⁹ Славенски је позитивно и с пуно поштовања говорио о својим будимпештанским професорима и није крио да је од њих много научио. Једну од својих првих обимнијих композиција, *Фују у облику симфонијке њјесме ојус 5*, коначно довршену 1917, посветио је управо Херцфелду. Дело није извођено, а нешто више од две деценије касније, 1939. године, на почетној страни партитуре Славенски је навео да је реч о експерименту у стилу западноевропске музике и да дело не ауторизује за јавно извођење.¹⁰ Завршетак рата дочекао је у данашњој Мађарској,

5 Упоредити: Slavenski, M. (2006) *Josip*, Beograd: Muzička škola Josip Slavenski i SOKOJ – МИС, стр. 38.

6 Упоредити: Slavenski, M. (2006), нав. дело, стр. 40.

7 Исто, стр. 46.

8 За више информација видети: Сереса, И. и Радиновић, С. Seresse, H. L'harmonisation des mélodies pentatoniques chez Béla Bartók et Josip Slavenski: quelques éléments de réflexion, у: *Јосип Славенски и његово доба*, уредила Живковић, М. (2006), Београд: СОКОЈ-МИЦ, Факултет музичке уметности и Музиколошки институт САНУ, стр. 211–238; Радиновић, С. Станислав Винавер, Јожеф Дебрецени, Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим последицама једне старе политичке полемике), у: *Јосип Славенски и његово доба*, уредила Живковић, М. (2006), Београд: СОКОЈ – МИЦ, Факултет музичке уметности, Музиколошки институт САНУ, стр. 239–255.

9 Упоредити: Slavenski, M. (2006), стр. 49.

10 О односу поетике Јосипа Славенског и његових ставова о савременој музици у Европи видети: Томашевић, К. (2009) *На раскришћу Исџока и Зайада. О дијалоју традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 243.

у месту Велика Канижа (мађ. *Nagykanizsa*, нем. *Großkirchen*), где је с неколицином руских заробљеника радио на одржавању путева. По завршетку рата, вратио се у родни Чаковец, где је радио у породичној пекари. Две године потом уследило је његово прво јавно представљање загребачкој публици, када је *Ноктурно* за симфонијски оркестар, компонован 1916. године, а поново записан по сећању 1920, пошто је партитура била уништена у рату, јавно извео Оркестар Хрватског народног казалишта, којим је дириговао Милан Сакс (*Milan Sachs*).¹¹

Исте године отпочео је студије композиције на Државном конзерваторијуму за музику у Прагу, у класи Витјеслава Новака (*Vítězslav Novák*, 1870–1949), где је и дипломирао 1923. године, *Првим људачким квартетом ојус 3*. Наредне, 1924. године, *Први људачки квартет*, тада још под називом *Људачки квартет у Де-гуру*, изведен је на Фестивалу савремене музике у Донауешингену. Запажени успех Славенског резултирао је уговором са немачком издавачком кућом Шот (*Schott*) и отворио му врата према широј, европској и светској музичкој позорници. По повратку са студија у Прагу, Славенски је имао привремено намештење у Загребу, у тадашњем Глазбеном заводу, да би се 1924. године трајно преселио у Београд. По доласку у Београд, Јосип Славенски је постао саставни део његовог музичког живота и оставио је немерљив допринос српској (и тадашњој југословенској) музичкој култури. У Београду је најпре радио као наставник музичко-теоријских предмета у Музичкој школи (данашња Средња музичка школа „Мокрањац“) и наставник музике у Другој мушкој гимназији. Школску годину 1925/1926. провео је у Паризу као стипендиста француске владе. Једини званични податак о његовом боравку у овом граду јесте документ који сведочи о уписаном семестру на париској Схоли канторум (*Schola cantorum de Paris*), у класи Венсана Дендија (*Vincent d'Indy*, 1851–1931).¹²

Убрзо по оснивању Музичке академије у Београду, 1937. године, добио је посао наставника музичко-теоријских предмета у Музичкој школи при Музичкој академији, која је око две деценије касније, по композиторовој смрти, понела његово име.¹³ Од 1945. године, па до своје смрти, био је професор композиције на Музичкој академији. Међу мање познатим подацима из његовог живота, налази се и

Такође, видети и радове Данијеле Шпирић Берд и Ивана Мудија: Špirić Beard, D. Ozvučavanje zenitizma: modernost, Balkan i Slavenski, prev. Medić, I., u: *Josip Slavenski, 1896–1955. Povodom 120. godišnjice rođenja*, uredila Medić, I. (2017), Beograd: Muzikološki institut SANU, str. 49–63; Mudi, I. Slavenski, zenitizam i Evropa, prev. Medić, I. u: *Josip Slavenski, 1896–1955. Povodom 120. godišnjice rođenja*, uredila Medić, I. (2017), Beograd, Muzikološki institut SANU, str. 84–94.

11 Исто, стр. 52.

12 Исто, стр. 67.

13 Средња музичка школа при Музичкој академији формално се одвојила 21. септембра 1956, добивши име Средња музичка школа „Јосип Славенски“, које носи и данас. Уп. Карловић, А. и редакторски одбор (2005), Историјат школе. Период од административног одвајања од Академије до преласка у сопствену зграду (1956–1978), у: *Монографија музичке школе Јосип Славенски*, Београд: Музичка школа Јосип Славенски, стр. 57.

податак да је у марту 1944. године Јосип Славенски, узевши име Јосиф, прешао у православље.¹⁴

Крај двадесетих година прошлога века почетак је периода када настају нека од најзначајнијих дела Славенског: свита за оркестар *Балканофонија* (1927), *Дру-ћи гудачки кваријет* (1928), *Гудачки трио* (1930), *Хаос*, за велики оркестар (1932), кантата за солисте, хор и оркестар *Симфонија Оријенџа* (1934), *Музика 36*, за симфонијски оркестар (1936), *Музика у природном џонском сисџему*, за Бозанкеов (*Robert Holford Macdowall Bosanquet*) шестиностепени хармонијум, четири траутонијума и тимпане (1937), *Музика за камерни оркестар* (*Музика 38*) (1938), *Трећи гудачки кваријет* (1938), *Балканске ијре*, за симфонијски оркестар (1937–1938), заједно са својим верзијама за гудачки оркестар и гудачки квинтет (*Петти гудачки кваријет*), *Песме моје мајке*, за алт и гудачки квинтет (*Четврти гудачки кваријет*) (1940).

По завршетку Другог светског рата компоновао је већином дела пригодног карактера: око тридесетак масовних песама, *Симфонијски ејос* (1945, дело испрва замишљено као кантата за хор и оркестар, али су хорске деонице накнадно уклоњене), као и два камерна остварења, *Окџет* 1950, познат и као *Народне ијре Русина* (који такође има верзију за виолину и клавир, 1950) и *Русалије*, македонска мушка игра за мушки хор и камерни оркестар (1954), коју је поручио Државни ансамбл народних игара Народне Републике Србије.¹⁵

У свим својим делима, Славенски је јасно испољио свој најважнији извор инспирације – музички фолклор. У композицијама у којима је коришћен конкретан фолклорни материјал, он је највероватније долазио из једног од три извора: песама из зборника народних мелодија, подједнако документарних грамофонских плоча с теренским снимцима и комерцијалним снимцима народне музике, или чак, аутомелографије, тј. записивања народних песама по сећању.¹⁶ Поред проучавања музичког фолклора, Славенски је бележио птичије певање на начин сличан Оливијеу Месијану (*Olivier Messiaen*, 1908–1992). Будући да птичије певање које је бележио Славенски није датирано, не можемо да знамо да ли је оно бележено раније или касније у односу на Месијанове записе, настале у периоду после Другог

14 Примерци Извода из матичне књиге обраћених Саборне цркве у Београду, један из 1944. и други из 1947. налазе се међу композиторовом заоставштином која се чува у библиотеци Факултета музичке уметности. Такође видети и: Živković, M. Težnja ka višem umetničkom redu, u: *Interakcija muzike i vremena. Zbirka tekstova*, uredila Živković, M. (1996/2014), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 126.

15 За више информација о стваралаштву Јосипа Славенског после 1945. године видети: Bralović, M. (2020) Masovne pesme Josipa Slavenskog iz arhivske zbirke Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Pokušaj kontekstualizacije, *Bašćinski glasi* br. 15/1, Split: Umjetnička akademija u Splitu, str. 197–212.

16 Упоредити: Bralović, M. Josip Slavenski: beleške, skice, crteži, u: *Južoslavenska ideja u/o muzici. Tematski zbornik*, uredili Веселиновић Хофман, М., Атанасовски, С. и Совтић, Н. (2019), Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, стр. 161.

светског рата. Такође, не можемо тврдити да се било који мелодијски образац птичјег певања (са текстуално уписаном ономотопејом), који је Славенски забележио, нашао као мотив у некој од његових композиција.¹⁷

У жељи да музички фолклор забележи што је тачније могуће, а вероватно под утицајем Бартокове методологије транскрибовања, још по одласку на студије у Праг, проучавао је четвртстепени и шестиностепени тонски систем, када се упознао и спријатељио са једним од пионира у овој области, Алојзом Хабом (*Alois Hába*, 1893–1973). Решење у мелографисању нетемперованог музичког фолклора – најпре Међимурја, а онда и других делова света – Славенски је нашао управо у шестиностепеној енхармонској лествици која октаву дели на 53 дела. Једино дело у којем је могао да пренесе на тај начин прецизно нотирану фолклорну мелодију јесте поменути *Музика у њиродном ѿноском сисѿему* и то управо због тада (релативно) нових инструмената који су у њој употребљени. Ипак, управо из тих разлога, дело није било извођено. Бозанкеов хармонијум и четири траутонијума вероватно у тадашњем Београду није било могуће пронаћи.

Конечно засвођење интересовања Јосипа Славенског било је у фундаменталним наукама, које је овај стваралац интуитивно повезивао помоћу акустике, тежећи да направи своју нову науку, астроакустику, трагањем за звуцима универзума, звезда, планета, вулканских ерупција, земљотреса и тако даље.¹⁸ У опусу овог ствараоца било је концепата којима би се ове појаве музички забележиле, на пример у процесу рада на циклусу *Мисѿериј*, чије прве белешке датирају из 1918/1919. године. Циклус, ипак, никада није у целости реализован.¹⁹

Проучавање фолклора

Фолклор који се појављује у делима Јосипа Славенског потиче најпре од међимурских народних песама које је и сам знао. Можда је и најочигледнији пример *Четвртии гудачки кварѿеиѿ*, односно *Песме моје мајке*, циклус од четири међимурске песме („Међимурје, как си лепо зелено”, „Ту за репу, ту за лен”, „Имала мајка три једине ћерке” и „Раца плава по Драви”) за соло алт и гудачки квартет. Специфичност третмана фолклора у опусу Славенског уочљива у овом делу (али и у свим осталим), јесте издвајање лествичне основе напева за основни градивни материјал и темељ хармонске структуре дела.²⁰ Славенски је подједнако

17 За више информација видети: Bralović, M. (2019), нав. дело, стр. 160–163.

18 За више информација видети: исто, стр. 164–166.

19 Још од 1918/1919, када су датиране прве белешке, Славенски је имао идеју да компоњује *Мисѿериј*, „симфоничку оперу” у два чина, чија је концепција током година мењана. Компонован је *Хаос* за велики оркестар, уводна музика за први део *Мисѿерија*, под називом *Хелиофонија* и, *Релиѿофонија*, касније *Симфонија Оријентија*, завршно дело у циклусу, о којем ће касније бити речи.

20 За више информација о композиционо-техничким поступцима Јосипа Славенског видети: Bralović, M. (2018) *Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog*, u:

проучавао и вокалну и инструменталну традицију и преко теренских, документарних снимака и преко студијских комерцијалних снимака.²¹ Овај вид композиторовог проучавања фолклора до сада, колико је аутору овог текста познато, није био тема обимнијих научних студија, те ћемо овде изнети неке од најосновнијих података.

У заоставштини која се чува у Легату Јосипа Славенског налази се и велики број грамофонских плоча израђених од шелака, какве се репродукују брзином 78 обртаја у минути, које је овај композитор набављао углавном током међуратног периода.²² Будући да још увек нема услова да се оне репродукују, њихов звучни садржај нам је, нажалост, још увек непознат.

У колекцији плоча се налазе плоче уметничке и популарне музике, али и низ плоча са теренским и студијским записима музичког фолклора од Блиског до Далеког истока. Поред неколико сачуваних појединачних плоча (из различитих колекција) са српском, албанском и турском народном музиком (из урбаних и руралних средина), пажњу привлачи албум с дванаест плоча на којима се налазе теренски снимци које је скупио Ерик фон Хорнбостел (*Erik M. von Hornbostel*), једна од значајних личности из историје етномузикологије. На њима се налазе теренски снимци из Јапана, Кине, са Јаве, с острва Бали, из Сијама (Тајланд), Индије, Персије (Иран), Египта и Туниса. Такође, уз албум је сачувана и књижица са Хорнбостеловим тумачењима снимака, уз које је Славенски додавао и своје напомене (нотне белешке у виду издвојених лествичних основа, ритмичких образаца, динамике и слично) на основу преслушаног материјала. Пошто немамо увида у звучни садржај колекције, можемо само да претпоставимо да су неки од снимака фолклора можда нашли своје место у композицијама Славенског.

Већина њих је произведена од краја двадесетих година прошлог века, док је Хорнбостелова колекција под називом *Музика Оријента (Musik des Orient)* објављена 1931. године,²³ те можемо да претпоставимо да је Славенски имао у виду ове снимке када је радио на *Симфонији Оријента*, завршеној 1934.

Wunderkammer / Their Masters' Voices, uredili Popović Mladenović, T. et al., Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 324–403.

21 Упоредити снимке Арапског кокоњешта из 1903. године, доступног на: „Arapsko kokonješte (1903)”, 15. 9. 2023, <https://youtu.be/6Hvh7JyKEjg?si=a7gVm4MpLvjF0MUk> и првог става квинтета *Са села* оп. 6, 1925, Јосипа Славенског, доступног на: „J. Š. Slavenški: 'Sa sela', kvintet op. 6 (Ansambli 'Slavko Osterc', Ivo Petrić)”, 15. 9. 2023, <https://youtu.be/d3CX9JCM1wQ?si=V2eD--KvwDTULu3D>.

22 Овим поводом упућујемо велику захвалност вишем стручном сараднику у Легату Јосипа Славенског, Мирјани Лазаревић, која нам је уступила колекцију плоча овог композитора на увид.

23 Више података на: *Musik des Orient*, 15. 9. 2023, <https://www.discogs.com/release/15541352-Univ-Prof-E-M-von-Hornbostel-Musik-Des-Orient>.

Блиски истиок – Средњи истиок – Далеки истиок

Симфонијска кантата *Симфонија Оријентиа* једно је од дела Славенског у којима се директно – самим насловима ставова – реферира на одређене музичке традиције.²⁴ Сваки од седам ставова носи специфичан наслов и поднаслов: „Пагани” (*Musique Préhistorique – Musica ritmica*), „Јевреји” (*Musica coloristica*), „Будисти” (*Musica architectonica*), „Хришћани” (*Musica melodica*), „Муслимани” (*Musica articulationia*), „Музика” (*Musica dinamica – Europa*) и „Рад” (*Balkan et Slaves*).²⁵ Симфонија је требало да прикаже духовни успон човечанства, најпре кроз различите религије, што је очигледно у првих пет ставова. Став „Музика”, како му и име сугерише, презентује музику као „личну религију” Славенског, док је последњи став, „Рад”, у карактеру масовне песме, на композиторове стихове, величање радничке класе.²⁶

Јосип Славенски је у *Симфонији Оријентиа* географски најдаље „отишао” у ставу „Будисти”, инспиришући се фолклором Индије, Кине и Јапана, с којима је могао да се упозна преко Хорнбостелове колекције. Текстурални предлог овог најобимнијег става у кантати чини једна од најснажнијих будистичких мантри на санскриту, *om mani padme hum*, док се тонски материјал групише у различите пентатонске лествице, у основи сродне раги дурги, која, како наводи Курт Сакс (*Kurt Sachs*), припада групи рага по имену билавал (мада се појављује и тонски материјал који одговара рагама другачије конструкције).²⁷ Такође, морали бисмо да имамо у виду да је народна и религијска музика Индије подједнако била подложна утицајима различитих музичких фолклора, као и да је истовремено утицала на различите фолклорне традиције: са ширењем будизма утицала је на музику Кине, Кореје и Јапана, а такође је било узајамног утицаја између Индије и музичке културе исламског блиског Истока.²⁸

Као што смо напоменули, став „Будисти” заснован је на различитим пентатонским нивовима, а промена лествичног низа кореспондира с променама музичких делова и одсека. Став је обликован у укупно четири дела. Почетни део (т. 1) садржи два одсека. Први одсек заснован је на акумулирању тонског материјала и

24 Међу инструменталним делима већег формата истиче се и оркестарска свита *Балканофонија*, а међу музиком за соло клавир *Југославенска свиџа*, свита *Из Југославије*, свита *Са Балкана* и тако даље.

25 До завршетка симфоније 1934. године, наслови ставова су се неколико пута мењали. Овде су цитирани према издању Удружења композитора Србије из 1951. године. Видети: Slavenski, J. (1951) *Sinfonia Orienta* [partitura], Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.

26 Више о формалној концепцији дела видети у: Браловић, М. (2019) Јосип Славенски: *Симфонија Оријентиа*, синтеза композиторовог стваралаштва, Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, стр. 348–356. Такође видети и: Grujić, S. (1984) *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.

27 Упоредити: Saks, K. (1980) *Muzika starog sveta*, prev. Milošević, P. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 185–198.

28 Исто, стр. 209.

поступном наслојавању оркестарских деоница, на тонском низу *des-es-ges-as-b*, полако се претварајући у густу, вибрирајућу остинатну траку сачињену од међусобно независних деоница. Други одсек (т. 56) у првом делу сачињен је од механичког понављања краћих мелодијско-ритмичких фрагмената унутар вибрирајућег остината, на тонском низу *e-fis-a-cis-d*.

Други део става (т. 98) је такође остинатно грађен, а носи наслов „*Recitation Brahmanique*”. У њему наступају соло бас и мушки хор који доносе текст мантре. Тонски низ овог одсека је *c-es-f-g-b*. У деоници соло баса, излаже се текст мантре на тоновима поменутог низа. Деоница хорског тенора, између дијалога соло и хорског баса декламује мантру у кратким нотним вредностима, крећући се по тоновима поменутог тонског низа, уз постепено хоризонтално проширење мелодијске линије (*c-es-c*, *c-es-f-es-c* и тако даље).

Слично другом, трећи део (т. 148) такође се састоји из изговарања мантре у кратким нотним вредностима, на тонском низу *cis-e-fis-gis-h*. Најпре се у женском хору, уз соло алт, третиран слично као и соло бас у претходном делу, мантра излаже у кратким нотним вредностима, али поред хоризонталног, јавља се и вертикално „ширење и скупљање” тонског низа: у целом хору се постепено наслојавају тонови низа у акорд.

Последњи, четврти део става (т. 202), заснован на низу *c-d-e-g-a*, с тоном *a* као педалом у оркестру. Овај део садржи и кулминацију става на унисоном скандирању мантре у хору, уз полифоно третиран гудачки корпус, сигнале у деоницама лимених дувачких инструмената и вибрирајући остинатни слој заснован на механичком понављању мелодијско-ритмичких фрагмената у деоницама дрвених дувачких инструмената. Став замире постепеним искључивањем деоница, док не остане једино тон *a*³ у деоници соло виолине.

Кроз аналитички преглед става, уочава се организација форме и тонског материјала која реферира на фолклорно музицирање. Сличан концепт је уочљив и у осталим ставовима, с том разликом да су њихови тонски материјали другачији, будући да сваки став води порекло из различите традиције и фолклорне праксе. Особеност става „Будисти” огледа се пре свега у обимним одсецима заснованим на постепеном наслојавању деоница унутар групе, а онда и оркестарских група међусобно. Отуд и поднаслов става „*Musica architectonica*”, као музика која се постепено „изграђује”. Па ипак, њој не недостаје ни експресивност религиозног обреда, а ни медитативност узастопног и дугог понављања мантре.²⁹ Реч је, по свему судећи о преношењу не само локалног колорита, већ и процеса стварања одређене музичке праксе, тј. начина на који она живи, онолико колико је то могуће помоћу проучавања музичког фолклора са удаљених територија.

29 О експресионистичким својствима *Симфоније Оријентиа* видети у: Бергамо, М. (1980) *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Закључак

На примеру става „Будисти” показали смо неке композиционо-техничке поступке Јосипа Славенског који указују на композиторов специфичан третман музичког материјала. Рад на „задатом”, или боље рећи одабраном тонском низу био је једна од савремених композиционих техника међуратног периода.³⁰ Специфичност одабира Славенског огледа се у трагању за тонским материјалима присутним у музичком фолклору – најпре међимурском, за који је био лично везан, а онда и фолклору неевропских народа. За њега, музички фолклор је била подлога на основу које је требало осавременити музику, отргнути је од застарелих форми и изражајних конвенција западне Европе.³¹ Док је у Европи појава четврттонског и шестинотонског система била експеримент који је отворио врата новом, до тада неоткривеном звуку, за Славенског, то је било средство којим је могао прецизно да забележи и у паритуру унесе оно што је управо кроз звук и познавао, а то је био нетемперовани музички фолклор. Такође је користио ове системе у проучавању оних традиција које није познавао. У питању је био фолклор неевропских народа, који је Јосипу Славенском био непресушан извор инспирације подједнако као и (његов) музички фолклор Међимурја.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бергамо, М. (1980) *Елементарни експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Браловић, М. (2019) Јосип Славенски: *Симфонија Оријентиа*, синтеза композиторовог стваралаштва, Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, стр. 348–356.
- Карловић, А. (2005) и редакторски одбор, *Историјат школе. Период од административног одвајања од Академије до преласка у сопствену зграду (1956–1978)*, у: *Монографија музичке школе Јосип Славенски*, Београд: Музичка школа Јосип Славенски, стр. 57–65.
- Радиновић, С. (2006) Станислав Винавер, Јожеф Дебрецени, Јосип славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим последицама једне старе политичке полемике), у: *Јосип Славенски и његово доба*, уредила Живковић, М., Београд: СОКОЈ – МИЦ, Факултет музичке уметности, Музиколошки институт САНУ, стр. 239–255.

30 О савременим композиционим техникама прве половине XX века видети: Gligo, N. (1987) *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar.

31 Овим ставом, Јосип Славенски се приближио зенитистичком покрету, са чијим члановима је остварио блиске односе док је боравио у Паризу. Више у: Bralović, M. (2021) *Josip Slavenski, avangarda i zenitizam*, u: *Sto godina časopisa Zenit. 1921–1926–2021. A Hundred Years of the Zenit Magazine*, uredili Jović, B. i Subotić, I. Kragujevac – Beograd: Galerija Rima – Institut za književnost i umetnost, str. 593–603.

- Томашевић, К. (2009) *На раскрићу Истиока и Зайада. О дијалогу традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Špirić Beard, D. (2017) Ozvučavanje zenitizma: modernost, Balkan i Slavenski, prev. Medić, I., u: *Josip Slavenski, 1896–1955. Povodom 120. godišnjice rođenja*, uredila Ivana Medić, Beograd: Muzikološki institut SANU, str. 49–63.
- Bralović, M. (2018) Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog, u: *Wunderkammer / Their Masters' Voices*, uredili Popović Mladenović, Tijana et al., Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 324–403.
- Bralović, M. (2019) Josip Slavenski: beleške, skice, crteži, u: *Јујословенска идеја у/о музици. Тематски зборник*, уредили Веселиновић-Хофман, М., Атанасовски, С. и Совтић, Н., Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, стр. 154–167.
- Bralović, M. (2020) Masovne pesme Josipa Slavenskog iz arhivske zbirke Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Pokušaj kontekstualizacije, *Bašćinski glasi* br. 15/1, Split: Umjetnička akademija u Splitu, str. 197–212.
- Grujić S. (1984) *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Mudi, I. (2017) Slavenski, zenitizam i Evropa, prev. Ivana Medić, u: *Josip Slavenski, 1896–1955. Povodom 120. godišnjice rođenja*, uredila Medić, I., Beograd, Muzikološki institut SANU, str. 84–94.
- Saks, K. (1980) *Muzika starog sveta*, prev. Milošević, P., Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Sedak, E. (1984) *Josip Slavenski, skladatelj prijelaza*, svezak I, Zagreb: Muzički informativni centar.
- Seresse, H. (2006) L'harmonisation des mélodies pentatoniques chez Béla Bartók et Josip Slavenski : quelques éléments de réflexion, u: *Јосип Славенски и његово доба*, уредила Живковић, М., Београд: СОКОЈ – МИЦ, Факултет музичке уметности и Музиколошки институт САНУ, стр. 211–238.
- Slavenski, J. (1951) *Sinfonia Orienta* [partitura], Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Slavenski, M. (2006) *Josip*, Beograd: Muzička škola Josip Slavenski i SOKOJ – MIC.
- Živković, M. (1996/2014) Težnja ka višem umetničkom redu, u: *Interakcija muzike i vremena. Zbirka tekstova*, uredila Mirjana Živković, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 124–129.

Интернет извори:

- „Арапско коконјеште (1903)”, 15. 9. 2023, <https://youtu.be/6Hvh7JyKEjg?si=a7gVm4MpLvjF0MUk>.
- „Ј. Ш. Славенски: ‘Са села’, квинтет оп. 6 (Ансамбл ‘Славко Остерц’, Иво Петрић)”, 15. 9. 2023, <https://youtu.be/d3CX9JCM1wQ?si=V2eD--KvwDTULu3D>.
- „Musik des Orients”, 15. 9. 2023, <https://www.discogs.com/release/15541352-Univ-Prof-E-M-von-Hornbostel-Musik-Des-Orients>

Miloš Bralović

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

LISTENING TO THE WORLDS FAR AWAY

JOSIP SLAVENSKI AND THE MUSIC OF INDIA

Abstract: Josip Slavenski's opus displays the composer's infatuation with musical folklore, starting from his own folklore of Međimurje, and expanding to other non-European (mostly Asian) folklore. In this paper I particularly studied the biographical background of Slavenski, which had led him to a meticulous research of musical folklore, via field recordings, in his mature years. It is worth noting that the folklore of Međimurje provided a basis for his musical language i.e. his musical mother tongue (while he later also studied the folklore of non-European peoples). Thus, for Slavenski, folklore became a means for creating a new vital music, and that vitality was something that the western music of the 20th century often lacked. Geographically, Slavenski "has travelled" the farthest while studying musical folklore of India, China and Japan. Results of his research were manifested in the *Buddhists* movement of the *Symphony of the Orient*, 1934, which was analysed in this paper. The analysis has unveiled a complex musical construction, constructed music, or musical building of orchestral layers, hence the subtitle of the movement, *Musica architectonica*.

Key words: *Josip Slavenski, Symphony of the Orient, religious music/Buddhist music, musical folklore of India, China and Japan*