

AUTOPOETIČKI ISKAZI JOSIPA SLAVENSKOG SAČUVANI U NJEGOVOJ PREPISCI¹

Melita Milin

Abstrakt: Iako uglavnom visoko uvažavan kao kompozitor, Josip Slavenski (1896–1955) je ponekad doživljavao osporavanja, o čemu svedoče i pojedina pisma iz njegove bogate prepiske koja se čuva u Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu. U ovom radu, koji je nastao na osnovu proučavanja kompozitorove prepiske s nekoliko korespondenata, posebno s braćom Ludwigom i Willyjem Streckerom, direktorima prestižne muzičke izdavačke kuće *Schott* iz Mainza, kao i na osnovu istraživanja drugih muzikologa, izdvojeni su i kritički sagledani upravo oni delovi te prepiske koji sadrže reakcije Slavenskog na neke od upućenih primedaba. Kompozitor u svojim odgovorima iznosi autopoetičke stavove i vrednuje svoj opus u širem međunarodnom kontekstu, što čini posebnu dragocenost ove građe.

Ključne reči: Josip Slavenski; Ludwig Strecker; Willy Strecker; izdavačka kuća *Schott's Söhne*; jugoslovenska muzika između dva svetska rata.

U Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu čuva se, zajedno s ostalom zaostavštinom, kompozitorova prepiska koja je poslužila kao izvor za pisanje ovog rada. Legat je otvoren 1983. godine kao memorijalna soba sa zaostavštinom koja se ranije

1

Ovaj tekst je rezultat rada na projektu Muzikološkog instituta SANU *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

nalazila u kompozitorovoj radnoj sobi u njegovom stanu u Svetosavskoj ulici br. 33 u Beogradu. Svi predmeti iz Legata su vlasništvo porodice Milane (1899–1980) i Josipa Slavenskog (1896–1955), dok je prostor u kojem se nalaze (Trg Nikole Pašića 1, V sprat) vlasništvo grada Beograda. Uz dozvolu porodice, Legatom upravlja sokoJ – Organizacija muzičkih autora Srbije.² O Slavenskovoj prepisci već je objavljeno nekoliko radova čiji su rezultati takođe uzeti u obzir (Slavenski, 1970, 437–441; Grujić-Vlajnić, 1988, 111–129; Кара-Пешић, 2000, 117–126; Milin, 2005, 178–185; Марковић, 2006, 39–55). Lični doprinos autora ovog priloga sastojao se u priređivanju kritičkog izdanja prepiske vođene između Slavenskog i braće Strecker – Ludwiga (1883–1978) i Willyja (1884–1958), koji se retko uključivao, suvlasnika i urednika poznate muzičke izdavačke kuće *Schott's Söhne* iz Mainza. Obradena prepiska sadržavala je 108 jedinica među kojima je bilo 16 kopija pisama koje je Slavenski poslao braći Strecker. Pregledani su i pojedini drugi delovi Slavenske prepiske za koje je procenjeno da bi mogli predstavljati dobar izvor za izabranu temu: korespondencija s pariskim izdavačem Maxom Eschigom, profesionalnim udruženjima za autorska prava GEMA i STAGMA, dirigentom Hermannom Abendrothom i firmom za proizvodnju filmova Deutsche Eidophon Film. Prepiska (na nemačkom jeziku, na kojem je i vođena) bila je dostupna na internetu tokom više godina, a sada je u toku njeno priređivanje za štampu, i to u znatno proširenom obliku jer je nedavno (krajem 2019. godine) iz Arhiva *Schott* u Mainzu dobijen veći broj do sada nepoznatih pisama u skeniranom obliku.³

2

Može se ovde napomenuti da je kompozitor ozakonio svoj pseudonim-prezime Slavenski 1932. godine (Slavenski, 2006, 58) i da sva njegova kasnija dokumenta glase na ime Josip Slavenski, što znači da nije ispravno danas navoditi i porodično prezime Štolcer uz izabrano. U porodičnoj arhivi Mirka Bojića, kompozitorovog naslednika, nalazi se Slavenskovo pismo Upravi grada Beograda datirano s 30. 7. 1930. godine u kojem on traži da se njegovo prezime Štolcer zameni umetničkim pseudonimom Slavenski (Slavenski, 1930).

3

Autorka je najpre u periodu 2001–2003. radila na Slavenskovoj prepisci s braćom Strecker u okviru projekta *Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* [Muzička prepiska kao ogledalo međuregionalnih kulturnih veza u srednjoj i istočnoj Evropi], kojim je rukovodio prof. Helmut Loos sa Univerziteta u Leipzigu. U projektu je učestvovalo dvadeset dvoje muzikologa i muzikološkinja iz istočne Evrope. Kratko vreme trajanja projekta upućivalo je na izbor manjih, zao-kruženih prepiski, delova većih celina, umesto obrade celokupnih korespondencija,

Značaj Josipa Slavenskog u srpskoj i hrvatskoj, odnosno jugoslovenskoj muzici, najpreciznije je sažeo Vlastimir Peričić (1927–2000) koji je krajem 1960-ih godina napisao da je on bio “jedna od najsnažnijih i najoriginalnijih ličnosti celokupne jugoslovenske muzike” i u nastavku: “Elementarnom snagom svog talenta, smelošću izražajnih sredstava (savremenih i u svetskim relacijama), dubokom povezanošću s rodnim tлом – Slavenski je figura kojoj u istoriji naše muzike pripada revolucionarno značenje. Njegova dela su rano prekoračila nacionalne granice i često bila poznatija u inostranstvu nego u domovini.” (Peričić, 1969, 485) Bitno je istaći i sledeće Peričićevo zapažanje: “Njegovo [Slavenskovo, op. aut.] interesovanje za folklor se u koncentričnim krugovima širi od rodnog Međimurja na sve jugoslovenske, zatim na ostale balkanske zemlje, i najzad na svaki autohtoni narodni muzički izraz bilo gde u svetu: ‘Ja tražim podstreka u folkloru onih naroda koje civilizacija nije iskvarila. Tu leži ona iskonska emocija, koja me inspirira.’” (Peričić, 1969, 485)⁴

Iako nije bio jedini jugoslovenski kompozitor čija su dela u periodu između dva svetska rata izvođena s uspehom u inostranstvu [iz njegove i nešto starije generacije to su bili Petar Konjović (1883–1970), Jakov Gotovac (1895–1982) i Krešimir Baranović (1894–1975)], Slavenski se u tom pogledu najviše istakao. Međutim, njegove kompozicije nisu primane bezrezervno, o čemu svedoče kritičke opaske u nemačkoj štampi da je *Balkanofonija* “muzika koju bi Pančo Vladigerov bolje komponovao” (Berliner Tagblatt, 1929, np, prema Pejović, 1985, 23) i da Slavenski “pripada naivnim Balkancima koji misle da su kompozitori ako melodiku svoga kraja umeju da instrumentiraju i začine sa nešto improvizovanog modernizma” (Berliner Tagblatt, 1929, np, prema Pejović, 1985, 27). Prvi gudački kvartet Slavenskog iz 1923. godine bio je suviše smeo za većinu domaćih slušalaca

koja nekada iziskuje rad tima istraživača, i to u dužem trajanju. Srećna je okolnost što je s jeseni 2019. godine autorka iz Arhiva *Schott* dobila veliki broj skeniranih pisama Slavenskog upućenih Streckerovima, kao i kopija pisama koja su oni njemu poslali. Ova većinom nepoznata građa biće objavljena do kraja 2020. godine u posebnoj publikaciji, integrisana u Slavenskovu korespondenciju sa Streckerovima iz Legata Josipa Slavenskog.

4

Peričić ne navodi odakle je citat uzet. Moguće je da on ovde misli Slavenskog navodi po sećanju na neki razgovor.

tako da je bilo kritičara kojima je smetao “boljševizam tonova” u kompoziciji (Zagreber Tagblatt, 1923, np, prema Pejović, 1985, 24), a primedbe za ultramodernizam, bezobzirnost tonalne ravnoteže, banalne ideje i nespretnu izražajnost dobio je za svoju mladalačku *Sonatu* za klavir op. 4 (The Times, 1938, np; The Daily Telegraph, 1938, np, prema Pejović, 1985, 25).

Posle Slavenskove smrti, 1955. godine, njegovo delo je, kao uglavnom i ranije u Jugoslaviji uživalo visoku reputaciju podstičući nastanak jedne studiozne dvotomne monografije (Sedak, 1984), kao i niza vrednih studija. Bilo je i tekstova s kritičkim tonovima od kojih je najjači utisak ostavio članak Bojana Bujića (1937) *Daleki svijet muzikom dokučen*, objavljen u časopisu *Izraz* 1963. godine (Bujić, 1963, 324-336). Autor, poznati muzikolog rođen u Sarajevu, kritički je opservirao Slavenskovu nespremnost da modernizuje i objektivizuje svoj pristup folkloru.

Mišljenja su, kao što se vidi, bila prilično suprotstavljena, a neke od kontroverzi prisutne su i u kompozitorovoj prepisci. U ovom radu pažnja će biti usmerena na temu karaktera modernizma u Slavenskovom stvaralaštvu o čemu se on, izazvan kritikama koje su mu upućivane, izjašnjavao u svojim kratkim iskazima autopoetskog karaktera. Činjenica je da je njegov *Prvi gudački kvartet* (1923) doživeo tako izvanredan uspeh na festivalu savremene muzike u Donaueschingenu 1924. godine, pri čemu je dve godine kasnije uspeh bio ponovljen na istom festivalu sa horovima *Molitva dobrim očima* i *Ftiček veli*, da su urednici i vlasnici muzičke izdavačke kuće *Schott's Söhne* iz Mainza ponudili Slavenskom da od 1926. godine budu njegov ekskluzivni izdavač u narednih pet godina, što se nastavilo i kasnije (Slavenski, 1970, 438). Sličan ugovor je ova izdavačka kuća u tom periodu sklopila i sa Igorom Stravinskim (1882–1971), Paulom Hindemithom (1895–1963), Carlom Orffom (1895–1982) i drugim značajnim kompozitorima 20. veka. Izdavač je doneo odluku o ugovoru ne samo zahvaljujući uspehu Slavenskovih dela u Donaueschingenu, već i pošto se uverio u kvalitet njegovih drugih ostvarenja. Tako je Lothar Windsperger (1885–1935), jedan od urednika, u očekivanju Slavenskovih ostalih dela, pohvalio *Pesme i igre sa Balkana*, kao i *15 Improvizacija (južnoslovenske pesme i igre)*, za koje je

napisao da poseduju “izuzetnu snagu” i pozeleo da takav bude i nastavak: “Vivant sequentes!” (Windsperger, 1925)

U prepisci Slavenskog s braćom Strecker, kao i u pismima koja je razmenjivao s kolegama i drugim korespondentima, provlači se – kao crvena nit – njegova borba za priznanje vrednosti svog dela, izazvana različitim osporavanjima koja je doživljavao. Čini se posebno važnim jedno pismo Ludwiga Streckera od 20. 1. 1927, kada je ugovor već bio potpisan, a u kome upozorava, odnosno ukazuje na to da će njegovi [Slavenskov] “poštovaoci vremenom poželeti da vide dela koja neće obilno koristiti balkansku muziku”⁵ (Strecker, 1927a). U nastavku Strecker uverava našeg kompozitora da razume da je on ispunjen ljubavlju prema svojoj domovini i njenoj narodnoj muzici, ali oprezno skreće pažnju na to da su mnoga njegova dela komponovana prema samo jednom formalnom principu, što znači da najpre ide lagana tema religioznog karaktera, a zatim sledi divlja balkanska igra. Dodaje da su ga već pitali da li će se od Slavenskog “pojaviti i nešto drugo osim ‘čiste’ balkanske muzike u ponešto stereotipnom obliku”⁶ (Strecker, 1927). U pismu poslatom nekoliko meseci kasnije Ludwig Strecker izražava nadu da će, posle niza kraćih dela, Slavenski poslati i neko obimnije ostvarenje poput svite za orkestar, eventualno svite balkanskih igara (Strecker, 1927b). I ovoga puta upozorava, i to na nešto eksplicitniji način, da nije neophodno da se kompozitor toliko oslanja na narodnu muziku, da ne bi dobio etiketu folkloriste. Streckerov poziv Slavenskom da napiše orkestarsku svitu ipak je doneo ploda, jer je početkom sledeće (1928) godine komponovao *Balkansku simfoniju*, odnosno *Balkanofoniju* kakav je bio definitivni naslov.⁷ Iako je to bilo Slavensko delo s najviše uspeha na internacionalnim

5

[“Allerdings möchte ich als Verleger darauf hinweisen, dass auch Ihre Bewunderer mit der Zeit einmal Werke sehen wollen, die nicht in der ausgiebigen Masse die Balkan-Musik verwenden (...).”] Prevod s nemačkog ovog i svih ostalih fragmenata obezbedila je autorka članka.

6

[“(...) es kommen Anfragen an uns, ob von Slavenski nicht auch etwas Anderes erscheinen sei, als ‘reine’ Balkanmusik in einer etwas stereotypen Form (...).”]

7

Premijerno izvođenje u Beogradu bilo je 6. 5. 1928 – pod nazivom *Balkanska simfonija*, a definitivne verzije u Berlinu 25. 1. 1929. sa dirigentom Erichom Kleiberom.

scenama, Ludwig Strecker je i dalje insistirao na potiskivanju folklornih elemenata u njegovim kompozicijama jer, po njegovom mišljenju, radeći s njima Slavenski nije uspevaio da ostvari razrađenu i celovitu formu. Tako u pismu od 10. 12. 1931. godine on spominje Slavenskove “pramuzikantske radove sa svim genijalnim crtama kojima se kod Vas divimo”⁸, ali piše i da ne može prećutati da mu se čini da “naglasak na folklorističkom ide na uštrb osmišljene celine s dobrim proporcijama”⁹ (Strecker, 1931). Osim toga, dodaje Strecker, nedostaje mu “ukroćenost muzičkog jezika”¹⁰ koja 1930. godine treba da se očekuje od Slavenskog, mada dopušta da mu na putu ka razumevanju dela Slavenskog stoji “naš zapadnoevropski osećaj za formu”¹¹ koji odražava i stav šire muzičke javnosti. Kako ne posedujemo eventualni kompozitorov odgovor na ovo pismo, ne znamo kakva je bila njegova reakcija, ali kao što je poznato, on kasnije nije promenio svoj stil.

U osnovi spomenutih kritičkih reakcija na Slavenskova dela nalazi se zapadnoevropska, dominantno austrijsko-nemačka tradicija umetničke muzike u kojoj folklorni materijal može biti prisutan samo u vrlo ograničenoj meri, i to skoro isključivo u funkciji tonskog slikanja ili karakterizacije likova. Opštevažeći je bio stav koji je naročito zastupao Arnold Schönberg (1874–1951) da narodni napev ne može biti osnova za izgradnju većih i složenih formi, zbog njegove prevelike jednostavnosti i strukturne zatvorenosti, s jedne strane, a s druge zbog kolektivnog karaktera narodnog napeva koji je u suprotnosti s potrebom “pravog”, “istinskog” kompozitora da bude kompletan autor i time izrazi svoju individualnost (Schoenberg, 1950, 199, 201). Poznato je i da je Theodor W. Adorno (1903–1969) kritikovao unošenje narodnih motiva u umetničke kompozicije jer oni

8

[“(...) urmusikantische Arbeiten mit all den genialischen Zügen und Einfällen, die wir von Anfang an bei Ihnen bewundern (...)”]

9

[“(...) die Betonung des Folkloristischen zu Ungunsten eines ausgewogenen und durchgebildeten Organismus”].

10

[“(...) Bändigung der musikalischen Sprache (...)”]

11

[“(...) unser westeuropäisches Formgefühl (...)”]

nisu bili podvrgnuti procesu racionalizacije kroz duge istorijske procese, već potiču iz predmoderne, mitske prošlosti (Adorno, 1994, 35-36). Povezano s korišćenjem folklora, postavljalo se i pitanje forme Slavenskovih kompozicija, kao što se vidi iz navedenih odlomaka iz pisama Ludwiga Streckera. Naime, vaspitavani na zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji, posebno onoj iz 18. i 19. veka, Strecker i dominantni krugovi muzičkih profesionalaca njegovog vremena, primali su s izvesnom teškoćom muziku udaljeniju od standardnih i kompleksnih formalnih obrazaca. Jasno je da se to odnosilo i na muziku Slavenskog koja im je zbog svog tipično repetitivnog toka, obično udruženog s motivskom ostanatnošću, kao i zbog rezultirajuće statičnosti, delovala nedovoljno “povezano” i “razvojno”. Slavenski je, međutim, očigledno smatrao da su spomenuta sredstva upravo u funkciji primerenog, a nekonvencionalnog kompozicionog pristupa folklornim temama, pa nije odustajao od takve kompozicione prakse. Kompozitor je na primedbe upućene formalnoj organizaciji svojih dela odgovarao da je on “smeo graditelj forme” i da je za njega bitno da ostvari dubok izraz, a ne “takozvane estetske principe i parole”, kao što su “forma = nedostatak forme, radikalno moderno = staromodno, i slično.”¹²

Tokom sledećih godina, obeleženih usponom fašizma u Nemačkoj, pojavili su se novi problemi u odnosima između Slavenskog i njegovog izdavača. Premijera *Religiofonije*, jedne od najznačajnijih kompozicija Slavenskog, održana je u Beogradu 2. 6. 1934, a mesec dana kasnije (3. 7.) Slavenski obaveštava Streckera da je delo doživelo veliki uspeh (Slavenski, 1934). Izdavač, međutim, u svom odgovoru od 12. 7. 1934. izražava mišljenje da bi pod trenutnim okolnostima u Nemačkoj delo imalo slabe izgleda za izvođenje i povoljan prijem (misleći pri tom svakako na stav *Jevreji*), ali ipak moli da mu Slavenski pošalje partituru dela dodajući da ga pre svega interesuje

12

[“(...) kühne Formbauer (...) Die gigantisch tiefe Ausdruck ist die Hauptsache und nicht die blöde sogenannte esthetische Principe und Schlagwörter wie z.B. sind (...) Formen = Formlosigkeit, radikal modern = altmodisch, usw.”] Slavenski je ovo napisao reagujući na predlog Heinricha Burkarda, “oca” festivala u Donaueschingenu, koji je podržao Ludwig Strecker, da se *Slavenska sonata* preimenuje u *Slavensku rapsodiju* (Strecker, 1926). Citati su iz pisma koje je Josip Slavenski poslao Ludwigu Streckeru 7. 6. 1926 (Slavenski, 1926). Pismo se nalazi u *Schottovom* arhivu u Mainzu, a biće objavljeno u zasebnoj publikaciji koja će obuhvatiti celokupnu korespondenciju između Slavenskog i braće Strecker.

stav *Mohamedanci* (Strecker, 1934a). Nekoliko meseci kasnije, Strecker šalje Slavenskom komentar sledećeg sadržaja:

“Sad smo konačno dospeli da Vašu Religiofoniju brižljivo prostudiramo. Srdačno Vam čestitamo na ovom sjajnom delu, koje nam je priuštilo mnogo radosti. Delo sadrži sve odlike Vaše velike umetnosti, a što se tiče formata i zanemarivanja drugih praktičnih stvari, uobičajeno neobaziranje. Na žalost, sasvim je isključeno u današnjim prilikama preuzeti rizik za tako veliki poduhvat (štampanje dela). Pri tom se mora imati na umu da bi pri trenutnom nacionalističkom zaokretu u nemačkom muzičkom životu, vrlo teško išlo s delom ovako internacionalnog karaktera. Deo drugi, koji donosi jevrejsku muziku, a koji spada u najlepše delove Vaše partiture, morao bi i ovako i onako ispasti.”¹³ (Strecker, 1934b)

Kao komentar iskaza sadržanog u ovom odlomku, Josipova udovica Milana Slavenski u svojim sećanjima dodaje da su braća Strecker bili antinacisti i da je mlađi, Willy, godine rata proveo izvan zemlje (Slavenski, 1970, 439). Slavenskom je posle ovog pisma vraćena partitura *Religiofonije*, jer nije moglo biti govora o štampanju, zbog čega je on imao potrebu da izrazi svoje razočaranje. U pismu od 27. 2. 1935. napisao je da je kuća *Schott* načinila veliku grešku odbijanjem ovog njegovog dela, “najdubljeg dela komponovanog u poslednje vreme, u odnosu na koje su, po mom [njegovom, op. aut.] uverenju, druga oratorijska dela (koja poznajem, a poznajem ih skoro sva) beznačajna kako po duhovnom, tako i po muzičkom ustrojstvu. To je nova IX simfonija, u kojoj je ujedinjeno celo čovečanstvo, od

13

[“Jetzt endlich sind wir dazu gekommen, Ihre ‘Religiophonie’ sorgfältig zu studieren. Wir beglückwünschen Sie zu diesem prächtigen Werk, das uns viel Freude bereitet hat. Das Werk enthält alle Vorzüge Ihrer grossen Kunst, im Format aber und der Rücksichtslosigkeit gegenüber praktischen Dingen, auch deren Nachteile. Es ist leider gänzlich ausgeschlossen, in der gegenwärtigen Zeit das Risiko für ein solches Unternehmen zu übernehmen. Dazu kommt das Bedenken, dass man bei der augenblicklichen nationalistischen Einstellung im deutschen Musikleben es sehr schwer hätte, mit Werken von solch internationaler Einstellungen. Der zweite Teil, der die jüdische Musik behandelt und der u. E. zu den schönsten Teilen Ihrer Partitur gehört, müßte so wieso ausfallen.”] Za ovo pismo se doskora znalo samo na osnovu fragmenta na srpskom jeziku, ovde reprodukovanom prema navedenom članku Milane Slavenski (Slavenski, 1970, 439). Početkom 2020. godine, međutim, autorka članka je utvrdila da se među dokumentima koje čuva kompozitorov naslednik M. Bojić nalazi original tog pisma, iz kojeg je preuzet odgovarajući fragment na nemačkom za ovu fusnotu.

prastarih vremena do danas”¹⁴ (Slavenski, 1935a). U nastavku Slavenski se pita zašto su *Schottovi* lektori odbili to njegovo

“(…) najzrelije delo, stvoreno u cvetu moje [njegove, op. aut.] stvaralačke snage. Meni lično je sasvim svedjedno šta se o meni misli – ali ovo je sasvim sigurno: da sam sa ovim delom ušao u prvi red [svetskih kompozitora, op. aut.]. Dok su skoro svi današnji kompozitori preokupirani tehničkim problemima (atonalnom, dvanaestttonsom, netematskom, itd. muzikom, slično kao nizozemski majstori pre Palestrine), mene su mnogo više interesovali tajanstveni tonovi, ono što muči čovečanstvo koje je život šibao.

Zahvaljujući tome, *Religiofonija* zvuči sugestivno, uprkos njenoj jednostavnosti. Samo se po sebi razume da ovaj monumentalni utisak ne može da se doživi iz mrtvih nota na papiru i ja razumem oduševljenje Eriha Klajbera za moja orkestarska dela, kada je u Berlinu posle premijere moje *Balkanofonije* izjavio: ‘Partiture Slavenskog koje zvuče fantastično moraju se slušati a ne gledati!’

Šteta, jer da sam rođeni zapadnoevropejac, odavno bih bio u prvom redu! Naša balkanska sudbina je vrlo teška i dok se u Evropi na jednoj strani muzika komponuje pomoću različitih teorija, ili se komponuje kič muzika pod imenom balkanska muzika – nas prave balkanske kompozitore sa živom muzikom koja ima nešto da kaže, koja donosi život i snagu, nas ne žele da čuju zbog političkih i ekonomskih, to jest poslovnih razloga.

Možda se ne dopada naslov *Religiofonija*? – ali naslov kao i komentari nisu važni. Vrlo je moguće da komentari za *Religiofoniju* nisu važni, ali već će doći moje vreme, kada će me razumeti. Ovo moje delo je dugo sazrevalo u meni i iznenada sam ga za oko dva meseca (77 dana) završio.

Religiofonija je uprkos svom zvučnom rafinmanu vrlo laka za izvođenje i orkestarski sastav je skoro normalan (dvostruki duvači, itd.). Prastari tekstovi ne predstavljaju teškoću, tako da je ovdašnje akademsko muzičko društvo (studentski hor)

izvelo delo posle dvomesečnog studiranja i sa samo jednom
probom s orkestrom.”¹⁵ (Slavenski, 1935a)

Iako Ludwig Strecker nije bio spreman da rizikuje (politički i finansijski) s objavljivanjem *Religiofonije*, Slavenski mu se ponovo obratio tri meseca kasnije (3. 6. 1935) i ponovo izrazio čuđenje zašto je odbijeno to njegovo “najzrelije delo, stvareno u cvetu moje [njegove, op. aut.] stvaralačke snage”. U nastavku, pored emotivnog izražavanja svog razočaranja, kada se pita “Kakav sam ja to grešnik?!?”, stoji i ovo: “Nemoguće je da nema interesovanja za jedno monumentalno delo koje sugestivnom vizijom pokazuje ‘kako se duhovni život razvio kroz muziku, od prastarih vremena do danas’!?!?”¹⁶ (Slavenski, 1935b)

15

[“Ich verstehe wirklich nicht warum Ihre Lektoren diesen meinen reifsten Werk, geschöpft in der Blüte meiner schöpferischer Kraft, abgelehnt haben?! Mir persönlich ist es ganz egal was man über mich denkt – aber dies ist ganz sicher: dass ich mit diesem Werk in die erste Reihe getreten bin. Während fast alle jetzigen Komponisten mit technischen Problemen occupiert sind (atonale, zwölfton, nichtthematische etc. Musik) ähnlich den niederländischen Meistern vor Palestrina) mich hat viel mehr interessiert was die Menschheit gequält hat, die geheimen Tönen, welche das Leben geppeitscht haben! / Deshalb klingt Religiophonia sugestiv, trotz ihrer Einfachheit. Es ist selbstverständlich, dass diesen monumentalen Eindruck kann man nicht aus den toten Noten in Papier auszuspuhen u. ich verstehe die Begeisterung von Erich Kleiber für meine Orchesterwerke, als er in Berlin nach Uraufführung meiner Balkanophonia aufrief: ‘Die fabelhaft klingenden Partituren Slavenskis man muss hören u. nicht sehen!’ / Schade, dass ich kein eingeborener westeuropäer bin, ich hätte schon längst in der ersten Reihe sein! Unser Balkanischer Schicksal ist sehr schwer u. während in Europa auf einer Seite macht man Musik mit Hilfe der verschiedenen Theorien, oder macht man Kitsch Musik unter dem Namen der Balkanmusik – uns die wahren Balkankomponisten mit der lebende Musik, die hat etwas zu sagen, die bringt Leben u. Kraft, uns will man nicht hören wegen politischen ökonomische, das ist zu sagen, wegen geschäftlichen Ursachen. / Vielleicht gefällt man nicht der Titel ‘Religiophonia’? – aber der Titel wie auch die Kommentaren sind nicht wichtig. Es ist viel möglich dass die Kommentaren für Religiophonia sind nicht wichtig, aber es wird schon meine Zeit kommen, wo werden mich verstehen. Dieses mein Werk hat Jahrelang in mir gereift u. plötzlich habe ich die ganze Partitur in cca zwei Monate (77 Tage) vollendet. / Die Religiophonia ist trotz ihrem klanglichen Raffinement sehr leicht aufführbar u. Orchesterbesetzung ist fast normal (zweifache Bläser etc.) Die uralte Texten machen keine Schwierigkeiten, so dass hiesiges akademisches Gesangsverein (Studentenchor) haben nach zweimonatlichen Studium mit nur einzigen Orchesterprobe sie aufgeführt.”]

16

[“(…) mein reiftes Werk, geschöpft in der Blüte meiner schöpferischen Kraft (…) Welch Sünder bin ich?!? (…) Es ist unmöglich dass für ein monumentales Werk welches zeigt: ‘wie durch die Musik der Geisteslebens entwickelt hat von Uralten Zeiten bis heute’ mit einem suggestiven Visionen gar keine Interesse ist!?!?!”]

I pored odbijanja direktora *Schotta*, braće Strecker, da se štampa *Religiofonija* (posle 1932. godine nisu objavili nijedno Slavensko delo), prepiska nije bila prekinuta, pa se u pismu Slavenskog od 10. 11. 1936. (na primer) može pročitati njegovo ponosno navođenje vrlo afirmativne kritike izvođenja svog *Drugog gudačkog kvarteta* u Parizu (Slavenski, 1936b). Iste godine, 18. 10, kompozitor je poslao jedno posebno interesantno duže pismo Rikardu Schwarzu (1897–1942) podstaknut najavom emisije koju je Schwarz spremao o njegovom stvaralaštvu za radio. Šteta je što nije sačuvan i prilog koji se spominje u tom pismu – *Moji pogledi na muziku moju*. Slavenski u tom pismu brani svoja dela na sledeći način:

“Neki konservativci sugeriraju da su moja dela haotična, a neki ‘bajagi napredni’ citiraju moje za školsku decu improvizirane horove da sam ‘nazadnjak’. Međutim, ja kao muzičar ‘ispovedam istinu’! Za mene je ‘čista oktava’ isto važna kao moj najhaotičniji ‘hyperzvuk’, kad ilustrujem ‘pagane’ ili ‘budiste’ ili ‘Makedonce’ ja kao takav ‘Medium’ dajem taj ‘štimung’ to jest ‘zvučnu istinu’ i razume se otuda tolike zabune i kontradikcije za one koji misle da sve treba ‘klasificirati’ prema udobnim šablonima.” (Slavenski, 1936c, prema Кара-Пешић, 2000, 123)

Sačuvana su i dva Slavenskova pisma Mirku Poliću, direktoru Narodnog gledališta u Ljubljani, jedno s početka, drugo s kraja te iste, 1936. godine. Ponavljaju se neki stavovi koje je Slavenski iznosio u prepisci sa Streckerima i Schwarzom, a ovde su posebno interesantne konstatacije da će posle *Religiofonije* “mnogima biti lakše da se orijentišu i da razrade i da se proslave na moj [njegov, op. aut.] račun, kao to beše i posle moje [njegove, op. aut.] ‘balkanske muzike’. Međuvremenom se u Evropi bave većinom sa raznim tehničkim problemima, svakako su potrebni i kompozitori – inženjeri pored pravih stvaralaca!” (Strecker, 1936a).

Tokom sledeće, 1937. godine, u prepisci sa Streckerom je bilo reči o tome da kvalitetna zabavna muzika [gehobene Unterhaltungsmusik] za salonski orkestar u koju bi bilo uvršteno Slavensko delo sastavljeno iz numera filmske muzike, ne bi naškodilo kompozitorovom ugledu, da je velika potražnja za

tom muzikom u Nemačkoj i da se mnogi mladi kompozitori oprobavaju i na tom polju (Strecker, 1937). U istom pismu urednik *Schotta* saopštava da ne mogu da objave Slavenskova nova dela u prirodnom tonskom sistemu i za električne instrumente, jer za njih ne postoji interesovanje kupaca.

Posle Drugog svetskog rata Slavenski i L. Strecker imali su prilike da se sretnu na festivalu u Salzburgu 1952. U pismu od 30. 12. te godine – poslednjem čija je kopija sačuvana u Legatu Slavenski – kompozitor izražava nadu da će njegova orkestarska dela imati uspeha jer će se, po njegovom mišljenju, “rado slušati posle velike krize u savremenoj muzici, zahvaljujući svojoj vitalnosti, melodijskoj svežini, harmonskoj dubini i interesantnoj instrumentaciji”¹⁷ (Slavenski, 1952).

U godinama pred smrt Slavenski je doživeo radost da se poznata firma Decca zainteresovala za objavljivanje gramofonske ploče sa *Simfonijom orijenta* [*Symphonie orientale*], delom čiji je prvobitni naziv bio *Religiofonija*. U vezi s tim poduhvatom on se nekoliko meseci pred svoju smrt obratio Gerald Severnu, zaduženom za realizaciju ovog projekta, koji je boravio u beogradskom hotelu *Majestic*. Imao je potrebu da i njemu izloži svoje stavove o situaciji u savremenoj muzici i bitnoj ulozi koju u izlasku iz njene krize mogu da igraju Balkan i Orijent. U pismu napisanom 7. 2. 1955. godine, stoji i ovo:

“Duboko sam ubeđen da svi ćemo imati zaslužen uspeh! Savremena muzika razvila se do najveće tehničke mogućnosti i u tome se i iscrpela. Dokazi su tome festivali savremene muzike po celome svetu. Sad predstoje nešto idejno novi sadržaji a koji mogu da dadu samo Balkan i Orijent. Mislim, da vredi o tome razmišljati i oceniti. Ali treba imati i dobar instinkt, da se pronađu i otkriju pravi medijumi koji u svome srcu nose te tajne široke narodne duše koje uvek pa i danas deluju kao muzička magija. / Nažalost, uvek su bili mediokriteti u većini, koji su prećutno složni protiv izvornih talenata, i tako su uvek unosili pred naivnom javnošću zabune ti razni vešti zanatlije

17

[“Ich hoffe, dass meine Orchesterwerke Erfolg haben werden, wovon ich tief überzeugt bin, denn nach der grossen Krise in der zeitgenössischen Musik, werden meine Werke mit ihrer Vitalität, melodischen Frische, harmonischen Tiefe und interessanten Instrumentation gerne gehört werden.”]

koji tendencijom pišu serijske zanatlijske forme.” (Slavenski, 1955, prema Кара-Пешић, 2000, 120)

Kao što se može zaključiti na osnovu izloženih autopoetičkih iskaza Josipa Slavenskog, sačuvanih u njegovoj prepisci sa urednicima izdavačke kuće *Schott* i kolegama Rikardom Schwarzom i Mirkom Poličem, postojao je problem u recepciji njegove muzike kako u zemlji, tako i u inostranstvu, iako je kompozitor dobijao i vrlo mnogo pohvala za izuzetnu snagu izraza, strast, fantastično zvučanje, bogatstvo sadržaja, vrlo lični pečat. Ludwig Strecker je imao simpatija prema njemu lično i njegovoj umetnosti, ali se kritički izražavao prema onome što je doživljavao kao neizbalansiranost forme i preveliki oslonac na folklor. Verovatno je u Slavenskom video balkansku verziju Igora Stravinskog i Béle Bartóka (1881–1945) koji su uspevali da realizuju uopšteniju transpoziciju folklorne građe i da je bolje integrišu u zapadnoevropske forme. U tom smislu je ranije navedena ocena Bojana Bujića o nedostatku objektivizacije u odnosu Slavenskog prema folkloru sasvim zasnovana. Naime, njegov subjektivistički pristup komponovanju, s bujnim ekspresionističkim izrazom romantičarskih korena, nije evoluirao – kao na primer kod Stravinskog – ka distanciranom, otuđenom odnosu prema svojoj muzičkoj građi (folklornog ili nefolklornog porekla), proisteklom iz suočavanja s fragmentisanom celinom sveta (Samson, 2007, 60). Slavenski nije sledio Stravinskovo opredeljenje za apolonijski princip s njegovim uzdizanjem reda, kontrole i konstrukcije (Ayrey, 2003, 203), već je sačuvao svoj kompozicioni identitet usidren u dionizijskom. Ludwig Strecker nije nikada savetovao Slavenskom da sledi primer Stravinskog i usvoji jasan antiromantičarski stav, ali njegove primedbe na dela jugoslovenskog kompozitora mogu se sagledati iz perspektive nove estetike koju je posle Prvog svetskog rata pored Stravinskog, nametnuo i Hindemith, kao njen drugi značajni eksponent. Tako je Strecker, kao što je izloženo u reprodukovanim pismima u ovom članku, tražio od Slavenskog “ukroćenost muzičkog jezika” i veću razvijenost i povezanost oblika (Strecker, 1931), a zamerao mu je i stereotipna formalna rešenja kakvo je nadovezivanje divlje balkanske igre na lagan stav religioznog karaktera (Strecker, 1927a).

Josipu Slavenskom, odlično obaveštenom o smerovima razvoja muzike u svetu – jer je imao prilike da posećuje sve bitne festivale moderne muzike – bila je sasvim strana dodekafonija, na koju su se odnosile njegove opaske o preokupiranosti njegovih savremenika tehničkim problemima, tj. atonalnom, dvanaestttonskom i netematskom muzikom; to je za njega bila muzika koja se komponuje pomoću različitih teorija (Slavenski, 1935a), a njihovi autori “kompozitori – inženjeri” (Slavenski, 1936c, prema Капа-Пешић, 2000, 123). Iako nije ništa konkretno napisao o neoklasicizmu, sasvim je izvesno da je imao krajnje negativan stav prema njemu, verovatno ga smatrajući za maniristički i lišen životnih sokova. Svoje stvaralaštvo je doživljavao kao muziku koja izražava bitna duhovna traganja čovečanstva, muziku ispunjenu “tajnim tonovima koji su vazdan zaneli duh čovečiji od prastarog vremena do danas” (Slavenski, 1935b). Odbijala ga je “kič muzika pod imenom balkanska muzika” (Slavenski, 1935a) i sebe je smatrao “pravim balkanskim kompozitorom sa živom muzikom koja ima nešto da kaže, koja donosi život i snagu” (Slavenski, 1935a). Bio je svestan toga da neki kritičari doživljavaju njegovu muziku kao haotičnu, dok je on sebe video kao medijuma koji ostvaruje zvučnu istinu (Slavenski, 1936c, prema Капа-Пешић, 2000, 123). Slavenski svakako nije bio naivni impulsivni kompozitor koji je samo težio da izrazi “balkansku dušu”, već je imao filozofsko-humanističke ciljeve koje, međutim, nije uvek uspevao da ostvari na dovoljno modernistički način. Do kraja života je verovao da je rešenje krize u savremenoj muzici da se u nju unesu “idejno novi sadržaji koje mogu da dadu samo Balkan i Orijent” (Slavenski, 1955, prema Капа-Пешић, 2000, 120) i da upravo njegova muzika nudi “neophodnu vitalnost, melodijsku svežinu, harmonsku dubinu i interesantnu instrumentaciju” (Slavenski, 1952). I pored različitih osporavanja kojima je Slavenski bio izložen, često osnovano, njegova muzika ipak pripada najvrednijim ostvarenjima iz perioda međuratne Jugoslavije a pojedine njegove kompozicije predstavljaju reprezentativna dela koja zaslužuju da žive u koncertnim dvoranama i danas. Moglo bi se zaključiti na kraju da, bez obzira na to što Slavenski nije postigao izrazitiju upregnutost folklorne materije i zapadnih muzičkih formi, kao ni objektivizaciju u duhu vremena u kojem je stvarao, njegova umetnička figura je bila jedna od najupečatljivijih i najsamosvojnijih u celokupnom kompozitorskom stvaralaštvu nastalom u Jugoslaviji.

Reference

- Adorno, T. W., 1994. *Philosophy of Modern Music*. London: Shed & Ward Ltd.
- Ayrey, C., 2003. Stravinsky in Analysis: the anglophone traditions. U: J. Cross, ur. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press. 203-229.
- Bujić, B., 1963. Daleki svijet muzikom dokučen. *Izraz*, 11, 324-336.
- Grujić-Vlajnić, S., 1988. Neki interesantni momenti iz prepiske Josipa Slavenskog. *Međimurje*, 13/14, 111-129.
- Кара-Пешић, А., 2000. Преписка Јосипа Славенског: одједи композиторових дела у иностранству. *Нови Звук*, 15, 117-126.
- Марковић, Т., 2006. Интернационална делатност Јосипа Славенског у светлу његове кореспонденције. У: М. Живковић, ур. *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: СОКОЈ–МИЦ, Факултет музичке уметности и Музиколошки институт САНУ. 39-55.
- Milin, M., 2005. The correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 10, 178-185.
- Pejović, R., 1985. Prilog monografiji Josipa Slavenskog. Mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920–1941. godine. *Zvuk*, 1, 22-30.
- Peričić, V., [1969]. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Nolit.
- Samson, J., 2007. Five Historical Moments. U: S. Leoussi i S. Grosby, ur. *Nationalism and Ethnosymbolism*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 55-67.
- Schoenberg, A., 1947. Folkloristic Symphonies. U: D. Newlin, ur. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, Inc. 196-203.
- Sedak, E., 1984. *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. I, II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Slavenski, J., 1926. *Pismo Ludwigu Streckeru od 7. 6. 1926*. [rukopis] HB 19941. Strecker-Stiftung: Schott-Archiv Mainz.
- Slavenski, J., 1930. *Pismo Upravi grada Beograda od 30. 7. 1930*. [rukopis] Beograd: Porodični arhiv Mirka Bojića.
- Slavenski, J., 1934. *Pismo Ludwigu Streckeru od 3. 7. 1934*. [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.

- Slavenski, J., 1935a. *Pismo Ludwigu Streckeru od 27. 2. 1935.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1935b. *Pismo Ludwigu Streckeru od 3. 6. 1935.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1936a. *Pismo Mirku Poliću od 19. 1. 1936.* [rukopis] P 67. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1936b. *Pismo Ludwigu Streckeru od 10. 11. 1936.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1952. *Pismo Ludwigu Steckeru od 30. 12. 1952.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. VI. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, M., 1970. Veze Josipa Slavenskog s izdavačkom kućom Schott's Söhne Mainz. *Zvuk*, 109/110, 437-441.
- Slavenski, M., 2006. *Josip.* Beograd: Muzička škola Josip Slavenski, SOKOJ-MIC.
- Strecker, L., 1926. *Pismo Josipu Slavenskom od 5. 6. 1926.* [kucano na pisačkoj mašini]. Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog
- Strecker, L., 1927a. *Pismo Josipu Slavenskom od 20. 1. 1927.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1927b. *Pismo Josipu Slavenskom od 4. 5. 1927.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1931. *Pismo Josipu Slavenskom od 10. 12. 1931.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1934a. *Pismo Josipu Slavenskom od 12. 7. 1934.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1934b. *Pismo Josipu Slavenskom od 6. 11. 1934.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1937. *Pismo Josipu Slavenskom od 31. 12. 1937.* [rukopis] Fascikla Schott. P 592. VI. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Windsperger, L., 1925. *Pismo Josipu Slavenskom od 21. 11. 1925.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.