

Mateusz ANDRZEJEWSKI

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Muzyka jugosłowiańska – idea i jej realizacja do 1941 roku

Pojęcie „muzyka jugosłowiańska” można rozumieć wielorako:

1. jako twórczość muzyczną (artystyczną i popularną) powstałą w Jugosławii, państwie istniejącym w różnych formach ustrojowych w latach 1918–1991¹;
2. w znaczeniu dosłownym wywodzącym się ze słowa „jugoslavenski” w języku serbsko-chorwackim. Słowo to jest zbitką dwóch wyrazów: „jug”, tzn. południe i „slavenski” – słowiański. Literalnie oznacza więc po prostu „południowosłowiański”. W tym znaczeniu termin muzyka jugosłowiańska obejmuje muzykę Słowian południowych w ogóle, w tym także Bułgarów, którzy nigdy nie należeli do Jugosławii. Jest to zatem znaczenie najszersze. W tym sensie użył słowa „jugosłowiański” Franjo Kuhač w zbiorze *Južnoslovenske narodne popevke (Południowosłowiańskie pieśni ludowe)*, a także Bela Bartók w pracy *Yugoslav folk music*.
3. Trzecie znaczenie słowa „jugosłowiański” jest związane z ideą jugosłowiańską, jugoslawizmem, i właśnie to znaczenie będzie respektowane w niniejszym artykule.

Idea jugosłowiańska to idea zjednoczenia Słowian południowych². Jest więc, można powiedzieć, zawężoną odmianą panslawizmu, ruchu wszechsłowiańskiego. Idea jugosłowiańska przybierała różne postacie i nazwy w zależności od warunków politycznych, na Bałkanach zmieniających się, jak wiadomo, niemal

¹ Królestwo Jugosławii – 1918–1941 („pierwsza Jugosławia”), Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii – 1945–1991 („druga Jugosławia”).

² Tworząc poniższy skrót rozwoju idei jugosłowiańskiej, korzystałem z kilku podstawowych opracowań tego zagadnienia, zarówno w języku polskim, jak i obcojęzycznych. Są to następujące pozycje: Waclaw Felczak, Tadeusz Wasilewski, *Historia Jugosławii*, Wrocław – Warszawa 1985; Ivan Banac, *The national question in Yugoslavia*, New York 1984; Joanna Rapacka, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995; *Yugoslavism. Histories of a failed idea 1918–1992*, red. Dejan Duković, Glasgow 2003.

nieustannie. Idea jedności Słowian południowych jest o wiele starsza od samego państwa jugosłowiańskiego, kielkowała już w dziełach renesansowych i barokowych humanistów z Dalmacji (Vinko Pribojević, Pavao Ritter Vitezović). Ich idee nie miały wówczas szans na realizację, ze względu na sytuację polityczną. Sytuacja ta zmieniła się dopiero kilka stuleci później, kiedy Napoleon oderwał od monarchii Habsburgów ziemie słoweńskie i chorwackie. Nawiązujący chętnie do tradycji imperium rzymskiego Francuzi nazwali to terytorium Prowincjami Iliryjskimi (Provinces Iliriennes, 1809–1815). Stały się one dla Chorwatów i Słoweńców tym, czym dla Polaków Księstwo Warszawskie, załącznikiem własnej i wspólnej państwowości. Po Kongresie Wiedeńskim co prawda zlikwidowano to państewko, ale nazwa Ilirów, uważanych za antycznych przodków południowych Słowian, nie zniknęła ze świadomości narodów południowosłowiańskich. W Chorwacji rozwijał się w latach 30. i 40. XIX wieku ruch zwany właśnie iliryzmem, który dość płynnie przekształcał się w jugoslawizm właściwy, czego wyrazem jest fakt, że w już latach 60. XIX wieku pojawił się po raz pierwszy przymiotnik „jugosłowiański” w odniesieniu do konkretnej instytucji. W 1866 roku w Zagrzebiu utworzona została Jugosłowiańska Akademia Nauk i Sztuk (Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti). Podczas gdy Chorwaci działali głównie na polu kultury, Serbowie stworzyli jugoslawizm jako doktrynę polityczną, zakładającą wyparcie Austrii i Turcji z Bałkanów i stworzenie wielkiego państwa południowosłowiańskiego, oczywiście pod własnym przywództwem. Ten plan, sformułowany po raz pierwszy w latach 40. XIX wieku³, został zrealizowany dopiero w 1918 roku, wraz z utworzeniem Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców (skrótowo nazywanego Królestwem SHS), od 1929 roku przemianowanego już oficjalnie na Królestwo Jugosławii. Paradoksalnie stało się to początkiem końca idei jugosłowiańskiej. Sprzeciw Chorwatów i Słoweńców budziła forsowana przez rząd w Belgradzie idea jednolitego „narodu jugosłowiańskiego”. Jugosłowiański integralizm, będący oficjalną doktryną państwową, nadrzędną koncepcją nie tylko polityczną, co prawda porzucony został w powojennej komunistycznej Jugosławii, ale nie zapobiegło to ostatecznemu fiasku idei jugosłowiańskiej, fiasku mającemu jak wiadomo krwawe konsekwencje.

Dzieje muzycznej twórczości jugosłowiańskiej wykazują związek z rozwojem jugoslawizmu jako idei polityczno-kulturowej. Początki tej twórczości tkwią w ruchu iliryjskim. Z iliryzmem związani byli pierwsi znaczący kompozytorzy chorwaccy epoki romantyzmu: Ferdo Livadić (1799–1879) i Vatroslav Lisinski (1819–1854). Idee ruchu iliryjskiego wpłynęły również na działalność założonego w 1851 roku w Zagrzebiu pierwszego chorwackiego towarzystwa muzyczne-

³ Chodzi o tzw. *Načertanije* (dosłownie: *Szkiec*) serbskiego premiera Iliji Garašanina. Ten plan był inspirowany przez kręgi polskie związane z Hotelem Lambert, głównie przez ks. Adama Czartoryskiego, które zmierzały do osłabienia wpływów rosyjskich na Bałkanach; zob. Waclaw Felczak, Tadeusz Wasilewski, *Historia...*, s. 308–312.

go⁴ (Društvo prijatelja glazbe u Hrvatskoj i Slavoniji – Towarzystwo Przyjaciół Muzyki w Chorwacji i Slawonii⁵). Do czołowych działaczy tej organizacji należał właśnie Lisinski oraz śpiewak i organizator życia muzycznego Albert Štriga (1821–1897). To dzięki nim w 1852 roku stworzono statut towarzystwa, w którym postulowano konieczność szczególnego zainteresowania muzyką południowosłowiańską i stworzenie narodowego stylu. Już pierwszy paragraf głosi, że:

Celem owego towarzystwa jest: rozszerzać i rozwijać sztukę muzyczną w ojczyźnie i wzbudzić miłość ku owej sztuce ze szczególnym naciskiem na znaczenie muzyki południowosłowiańskiej/jugosłowiańskiej⁶.

Lisinski i Štriga podjęli również konkretne działania na rzecz propagowania idei iliryzmu. W 1847 roku zorganizowali wraz z kilkoma innymi artystami trasę koncertową do Serbii. Tak pisał o niej Štriga:

Mój główny zamiar z tymi koncertami był taki, by w Serbii i w Baczce przekonywać ludzi do naszych dążeń w dziedzinie muzyki iliryjskiej, by pobudzić tam muzyczne i patriotyczne talenty do podobnej działalności, by wsławić naród i kulturę chorwacką, a potem, jeśli to możliwe, wzbudzić i rozszerzyć wśród Serbów braterską miłość ku Chorwatom⁷.

Trasa obejmowała tereny północnej Serbii wraz z Belgradem. Na koncercie w stolicy obecny był osobiście władca Serbii, książę Aleksander Karađorđević. Na żądanie monarchy kapela dworska wykonała ku czci gości melodie chorwackie. Był to gest wzajemności za wykonanie przez zespół Lisinskiego i Štrigi pieśni serbskich⁸. To, że w repertuarze koncertów chorwackich artystów dominowały pieśni, jest charakterystyczne. Utwory z tekstem najlepiej nadawały się do propagowania ideologii narodowej⁹, a zarazem najbardziej odpowiadały po-

⁴ Było ono kontynuacją założonego w 1827 roku niemieckiego towarzystwa muzycznego Agramer Musikverein. Obecnie nosi nazwę Hrvatski Glazbeni Zavod – Chorwacki Instytut Muzyczny (zob. strona internetowa Instytutu: http://www.hgz.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=61 [stan z 25.05.2015]).

⁵ Slawonia (Slavonija) to historyczny region chorwacki na wschodzie tego kraju. Słowo „Chorwacja” w nazwie towarzystwa oznacza „Chorwację właściwą” (*Croatia proper*). Podobny kształt nazwy jak zagrzebskie towarzystwo muzyczne miało pierwsze chorwackie czasopismo kulturalne, wychodzące od 1835 roku pod tytułem „Danica Horvatska, Slavonska i Dalmatinska”.

⁶ &1: Svrha ovoga društva jest: da se umjetnost muzike po domovini po obće razširi i razvije i da se probudi ljubav prama ovoj umjetnosti s osobitim obzirom na značaj jugoslavenske glazbe (cyt. za: Franjo Ksaver Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: prilog za poviest hrvatskoga preporoda*, Zagreb 1904, s. 99). Wszystkie podane w artykule teksty w języku serbskim i chorwackim zostały przetłumaczone przez autora.

⁷ „Moja je glavna namjera s tim koncertima bila ta, da u Srbiji i u Bačkoj predobijemo ljude za ilirsko glazbeno naše nastojanje, da tamo uzbudimo glazbene i patriotske talente na sličan rad, te da hrvatski narod i hrvatsku prosvjetu proslavimo, pa ako je moguće, da u Srba probudimo i širimo bratisku ljubav za Hrvate” (cyt. za: F. Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba...*, s. 78).

⁸ Zob. Lovro Županović Lovro, *Vatroslav Lisinski (1819–1854). Život, djelo, značenje*, Zagreb 1969, s. 58–59.

⁹ Istniała liczna grupa śpiewów patriotycznych związanych z ruchem iliryjskim, przy czym część z nich była adaptacją pieśni z innych krajów słowiańskich. Najciekawszym przykładem jest

ziomowi wykształcenia muzycznego ówczesnych społeczeństw południowosłowiańskich. Był to poziom niezbyt wysoki, więc w muzyce, którą umownie można nazwać „iliryjską”, przeważały utwory o małym ciężarze gatunkowym. Oprócz pieśni patriotycznych najliczniejszą grupę w tym repertuarze stanowiły stylizacje, przeważnie fortepianowe, ludowych tańców południowosłowiańskich, zwłaszcza tańca kołowego, koła (np. *Ilirique kolo* Ferdy Livadicia). Również w kompozycjach instrumentalnych większych rozmiarów często wykorzystywano melodie popularne i ludowe. W tytułach tych dzieł pojawiają się często słowa odnoszące się nie tylko do patriotyzmu lokalnego, ale i do idei iliryjskiej, jugosłowiańskiej, czego przykładem są dwie kompozycje Lisinskiego z 1848 roku: *Jeka ilirskih napjeva* (*Echo melodii iliryjskich*) na fortepian oraz *Jugoslavenska ouvertura* na orkiestrę.

Kolejny etap rozwoju muzyki południowosłowiańskiej, zaczynający się mniej więcej w latach 60. XIX wieku, został zdominowany działalnością Franja Ksavera Kuhača (1834–1911). Ten chorwacki uczyony, etnograf, teoretyk i kompozytor jako pierwszy sformułował koncepcję wspólnego stylu jugosłowiańskiego. Uczynił to w rozprawie z 1869 roku pt. *Narodna glasba Jugoslavena* (*Narodowa muzyka południowych Słowian*). Już na wstępie autor nakreślił idealny projekt przyszłej twórczości południowosłowiańskiej jako syntezy najwartościowszych elementów wydestylowanych z muzyki ludowej poszczególnych „plemion”. Muzyka jugosłowiańska to zatem taka twórczość,

która opierając się na estetycznie wartościowych właściwościach ludowych śpiewów wszystkich południowosłowiańskich plemion, łączyć będzie podobne sobie cechy ich muzyki w jedną artystycznie ukształtowaną i wyrafinowaną całość¹⁰.

W innym fragmencie Kuhač odniósł ideę syntezy do samego folkloru. Pisał, że:

pracowitym zbieraniem i żywą wymianą ludowych melodii stopią się wszystkie regionalne własności, jakie posiada muzyka plemion południowosłowiańskich, w jednolitą całość¹¹.

pieśń *O Iliri jošte živi rječ naših djedova* Dragutina Rakovaca z 1842 roku. Stanowi ona tłumaczenie pieśni *Hej Slované* z 1834 roku słowackiego poety Samuela Tomášika, będącej z kolei adaptacją *Mazurka Dąbrowskiego* i nieoficjalnym hymnem wszechsłowiańskim. W XX wieku zmieniono początek tłumaczenia słów Rakovaca, zastępując słowo „Ilirowie” słowem „Słowianie”, i w tej wersji stała się ona później hymnem komunistycznej Jugosławii. Najpopularniejsza chorwacka pieśń okresu iliryjskiego – *Još Hrvatska ni propala* (słowa: Ljudevit Gaj, melodia: Ferdo Livadić) – też jest parafrazą polskiego hymnu. Dwa początkowe wersy brzmią: „Još Hrvatska ni propala dok mi živimo” („Jeszcze Chorwacja nie przepadła, póki żyjemy”).

¹⁰ „Kakova to narodna glasba? – Jest, jugoslavenska narodna glasba; ona glasba, koja osnivajuć se na estetično vriednoj i krasnoj osebitosti i značajnosti narodnih popievaka *svih* jugoslavenskih plemena a spajajuć slične medjusobne glasbene osobine pojedinih plemena jugoslavenskih u jedno umjetnički obrazovanu i usavršenu cjelinu s pravom će se zvati [...] jugoslavenskom glazbom” (F. Kuhač, *Narodna glasba Jugoslavena*, „Vienac” 1869, nr 24, s. 431).

¹¹ „Marlijivim sabiranjem i živahnim izmjenjivanjem pučkih napieva stopite će se sve pokrajinske osebitosti, što ih ima glasba kojega plemena jugoslavenskoga, u jednu jedinstvenu cjelinu” (F. Kuhač, *Narodna glasba Jugoslavena*, „Vienac” 1869, nr 30, s. 524).

Kuhač sam próbował zrealizować tę ideę, zbierając muzyczny folklor. Płonem tych poszukiwań jest pięciotomowy zbiór *Južnoslovjenske narodne popievke* (1878–1882), zawierający prawie 2000 pieśni z różnych części Słowiańszczyzny południowej, od Alp słoweńskich po Morze Czarne. Kuhač podkreślał wartość i oryginalność ludowych pieśni południowosłowiańskich, udowadniając, że czerpali z nich inspirację wybitni kompozytorzy z zachodniej Europy, np. Haydn i Beethoven¹².

Idee Kuhača dotyczące stworzenia jednolitego stylu południowosłowiańskiego zostały podjęte dopiero po pierwszej wojnie światowej. Sam autor nie potrafił ich zrealizować: jego stylizacje koła (np. *Selsko kolo* op. 15, *Jugoslavjansko kolo* op. 21, *Bosansko kolo* op. 22) mają charakter salonowy. Nieco ambitniejszy charakter posiada *Srbsko Oro* op. 32, wydane w roku 1873, dedykowane księciu serbskiemu (późniejszemu królowi) Milanowi Obrenoviciowi IV. Utwór wykorzystuje materiał oraz wzorzec formalny serbskiego tańca oro. Oro jest rozpowszechnione na całych Bałkanach – w Serbii, Bośni i Hercegowinie, Czarnogórze, Bułgarii i nawet niesłowiańskiej Albanii, stanowiąc bardziej rozbudowaną odmianę rozpowszechnionego wśród południowych Słowian tańca kołowego (może być więc uznane za element łączący narody południowosłowiańskie, o co, jak się wydaje, Kuhačowi chodziło). W tej nietypowej pod względem obsadowym kompozycji (cztery fortepiany – każdy na cztery ręce – i harmonium) kompozytor używa konwencjonalnego znaku muzycznego związanego z folklorem południowosłowiańskim i bałkańskim – sekundy zwiększonej.

Również najwybitniejszy kompozytor chorwacki drugiej połowy XIX wieku, Ivan Zajc¹³ (1832–1914), nie może zostać uznany za twórcę stylu jugosłowiańskiego. W jego ogromnej twórczości (ponad 1200 kompozycji) znajdują się jednak dzieła, w których tytułach pojawia się przydomek „jugosłowiański”: *Jugoslavenska fantazija*, op. 273a na skrzypce i fortepian, *Jugoslavenska sinfonička slika (Południowosłowiański obraz symfoniczny)* op. 304, *Grosse süd-slawische ouverture*, op. 359, *Vijenac iz pučkih jugoslavenskih melodija (Wieniec z ludowych melodii południowosłowiańskich)* op. 681 na fortepian. Ta ostatnia kompozycja (z 1890 roku) stanowi rodzaj popularnego potpourri, przeznaczonego dla mniej zaawansowanych wykonawców. W zakończeniu kompozycji pojawia się melodia chorwackiej pieśni *O Jelena*, tej samej, którą wykorzystał Haydn w finale swej ostatniej symfonii. W grupie „jugosłowiańskich” kompozycji Zajca stosunkowo liczne są utwory związane tematycznie z Czarnogórą. Motyw Czarnogóry był nośny w XIX-wiecznej literaturze i muzyce południowosłowiańskiej. Swobodny, wręcz dziki charakter mieszkańców tej niewielkiej krainy opierającej się potęgze tureckiej interesował artystów chorwac-

¹² W artykułach: *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke* („Vienac” 1880, nr 17–29; z wyjątkiem numeru 19) oraz *Beethoven i hrvatske narodne popievke* („Prosvjeta” 1894, nr 17–19).

¹³ Podają nazwy kompozycji Zajca za pracą Huberta Pettana *Popis skladbi Ivana Zajca* (Zagreb 1956).

kich i serbskich w taki sam mniej więcej sposób, jak Ukraina i Kozaczyzna zajmowały twórców polskich lub rosyjskich. W grupie „czarnogórskich” utworów Zajca są m.in.: *Crnogorska kantata* na głosy solowe, chór i fortepian (lub orkiestrę) do tekstu Ljudevita Varjačicia, chór *Crnogorac*, *Crnogorki* (1877) do tekstu serbskiego poety Đuro Jakšicia, *U Crnojgori*, „obraz” („slika”) na orkiestrę dętą czy wreszcie *Rapsodija Crnogorac*, „wielka kantata” według poematu serbskiego poety Jovana Sundečicia.

Dwa utwory Zajca o okolicznościowym charakterze związane są z Serbią. Te utwory to orkiestrowy *Serbski marsz królewski* (*Srpska kraljevska koračnica*, op. 988, 1905 rok) oraz *Serbski hymn królewski* (*Kraljevska srpska himna*, op. 989) na chór męski.

Zainteresowanie chorwackiego kompozytora kulturą serbską ma swoją analogię w twórczości Stevana Mokranjaca (1856–1914), najwybitniejszego serbskiego kompozytora przełomu XIX i XX wieku, który w kompozycji chóralnej *Primorski napjevi* (1893) opracował pieśni z chorwackiego regionu Primorje (nad Adriatykiem). Utwór ten ma charakter „wiązanki” kilku ludowych melodii. Właśnie taki tytuł – *Rukoveti*, czyli właśnie *Wiązanki*, noszą najpopularniejsze dzieła Mokranjaca. W kilku z nich kompozytor wyszedł poza rodzimy krąg serbski, sięgając po folklor czarnogórski, bośniacki i macedoński.

Rok 1918 zapoczątkowuje dzieje muzyki jugosłowiańskiej w ścisłym znaczeniu tego słowa. Tendencje polityczne powstałego wówczas Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, a od 1929 roku już oficjalnie Jugosławii, zmierzały ku stworzeniu jednolitej narodowości „jugosłowiańskiej” zawierającej jedynie różne „plemiona”. Ten integralistyczny program stanowił podstawę ideologiczną dla czasopisma „Muzički Glasnik” („Zwiastun Muzyczny”) wydawanego w Belgradzie. Teksty publikowano w nim zarówno cyrylicą, jak i pismem łacińskim, w języku serbsko-chorwackim, a także po słoweńsku. Już w pierwszym numerze pisma znalazł się anonimowy artykuł, w którym wyrażono sedno ideologii jugoslawizmu integralnego:

Kompozytorem serbskiego hymnu narodowego był Słoweniec – Davorin Jenko. Kompozytorem hymnu chorwackiego był Serb – Josip Runjanin. To nie jest zwykły przypadek. To jest tylko przykład jak bardzo my, Serbowie, Chorwaci i Słoweńcy, jesteśmy jednym narodem, kiedy w godzinie natchnienia dokładnie czujemy i dokładnie wyrażamy ideały jeden drugiego¹⁴.

Myśl ta pogłębiona została w pracach Miloje Milojevicia (1884–1946), czołowego serbskiego krytyka muzycznego i kompozytora. W artykule *Moderna muzika kod Jugoslovena*, opublikowanym w 1936 roku w piśmie „Srpski Knjiž-

¹⁴ „Kompozitor srpske narodne himne bio je Slovenac – Davorin Jenko. Kompozitor hrvatske narodne himne bio je Srbin – Josif Runjanin. To nije prosta slučajnost. To je samo dokaz koliko smo mi, Srbi, Hrvati i Slovenci, jedan narod, kad u časovima inspiracije tačno osećamo i tačno izražavamo ideale jedan drugoga” ([brak autora], *Prilozi. Poreklo Josipa Runjanina*, „Muzički Glasnik” 1922, nr 1, s. 6).

evni Glasnik” (*Serbski zviastun literacki*), nie zaprzecza on różnorodności wyrazu i myślenia muzycznego u poszczególnych, jak to nazywa, „plemion” południowosłowiańskich (porównując ten typ zróżnicowania do odmienności między muzyką bretońską a prowansalską), stwierdza jednak, że

są to odmienne cechy duchowe, ale zwinięte na jednej i tej samej rasowej osnowie. Istnieją ich różne typy, [gdź] tkwią podstawowym korzeniem własnego ducha i psychologii w rasie: romańskiej, germańskiej, słowiańskiej i tak dalej. Podobnie istnieje i jeden południowosłowiański muzyczny typ rasowy¹⁵.

Istotę psychologiczną jugosłowiańskiego typu muzycznego stanowi, zdaniem autora, „optymistyczny entuzjazm wyrażony w skłonności południowych Słowian do wesołego rozmachu w tańcu i głębokiej uczuciowości”¹⁶.

Ta charakterystyka dotyczy oczywiście folkloru. Milojević dopatruje się elementu wspólnego także w profesjonalnej twórczości kompozytorów jugosłowiańskich: jest nim „zdrowy instynkt muzyczny” („zdrav instinkt za muziku”)¹⁷, przejawiający się poprzez zaakceptowanie modernizmu jako kierunku dominującego¹⁸. Określenie modernizm miało jednak w odniesieniu do muzyki jugosłowiańskiej szczególne zabarwienie. Wyrażało ono ambicję dołączenia do czołówki europejskiej, a nawet odegrania w niej ważnej roli, niż rzeczywistą akceptację dla nowatorskich prądów¹⁹. Czołowi ideolodzy muzyki jugosłowiańskiej, tacy jak wspomniany już Miloje Milojević, a także Petar Konjović (1883–1970) i Antun Dobronić (1878–1955), odcinali się bowiem od prądów awangardowych, określanych przez nich negatywnie zabarwionymi terminami: intelektualizm, konstruktywizm, formalizm. Równie zdecydowanie wypierali się rodzimej odmiany stylu romantycznego z jego dyletanckimi chóralnymi opracowaniami pieśni ludowych. Ich koncepcje stylu jugosłowiańskiego były więc drogą – przywołując myśl Milojevicia – pomiędzy Scyllą naiwnego folkloryzmu a Charybdą awangardy²⁰. Preferowanie kierunku modernistycznego w sztuce nie

¹⁵ „To su one različite crte duha, ali one se izvijaju na jednoj i istoj rasnoj osnovi. Jako su po tipu različite, one su osnovnim korenim svoje psihologije i svoga duha rasne, latinske su, ili su germanske, slovenske i tako dalje. Tako postoji i jedan jugoslovenski rasni muzički tip” (Miloje Milojević, *Moderna muzika kod Jugoslovena*, „Srpski Književni Glasnik” 1936, nr 5, s. 349, 350).

¹⁶ „Optimistički polet izražen u naklonosti Jugoslavena za razdragan mah u igri i duboka osećajnost” (tamże, s. 350).

¹⁷ Tamże, s. 351.

¹⁸ Srđan Atanasovski, *The ideology of Yugoslav nationalism and primordial Modernism in interwar music*, „Muzikologija” 2011, nr 11, s. 239.

¹⁹ Serbska muzykolog Ivana Medić stosuje w odniesieniu do jugosłowiańskiego modernizmu określenie „umiarkowany modernizm”, który po raz pierwszy został użyty przez Theodora W. Adorno („gemässigte Moderne”). Zob. I. Medić, *The ideology of moderated modernism in Serbian music and musicology*, „Muzikologija” 2007, nr 7, s. 279.

²⁰ Zob. Miloje Milojević, *Narodna melodija kao dokaz rasne snage i izvor muzičkog nacionalizma*, „Politika” 1937, nr 10283, z 6–9 stycznia, s. 26.

oznaczało jednak odrzucenia folkloru, przeciwnie – uznano muzykę ludową za podstawowe źródło dla kolektywnego stylu jugosłowiańskiego. Chodziło tylko o sposób jej wykorzystania w twórczości artystycznej. Milojević w artykule zatytułowanym *Narodna melodija kao dokaz rasne snage i izvor muzičkog nacionalizma* (*Melodia ludowa jako dowód rasowej siły i źródło muzycznego nacjonalizmu*²¹) przedstawiał proces przekształcania muzyki ludowej w narodową jako wydobywanie z folkloru muzycznego jego najgłębszych rasowych cech. Nie trudno dostrzec, że tak rozumiany modernizm jugosłowiański był wzorowany na podobnych tendencjach w krajach środkowej i wschodniej Europy, reprezentowanych przez takich kompozytorów, jak Bartók, Szymanowski, Strawiński, Janáček, na których dokonania autorzy jugosłowiańscy powoływali się bardzo często. Pod afirmacją oryginalnych pierwiastków folkloru południowosłowiańskiego kryła się chęć odegrania przez kompozytorów jugosłowiańskich ważnej roli w muzyce europejskiej, czy wręcz jej odrodzenia. W tekście z 1921 roku chorwacki kompozytor Antun Dobronić rozpatrywał twórczość jugosłowiańską w kontekście walki między jałową, jego zdaniem, i formalistyczną muzyką zachodnią a żywotnymi elementami wywodzącymi się z folkloru:

W tej ogromnej walce na obszarze muzyki – pisał – południowa Słowiańszczyzna będzie mogła ofiarować powszechnej kulturze – jako bezpośrednie odbicie swojej oryginalnej tożsamości muzycznej – egzotyczne pierwiastki melodyczne, przez które współczesna twórczość zachodnia próbuje sztucznie odmłodzić stuletnią monotonię swego diatonicznego systemu. I to samo dotyczy zasady nieregularnej architektury melodycznej, przez które to dążenie wszystkie nowoczesne kierunki muzyczne usiłują przewyciężyć tradycyjny formalizm²².

W kategoriach słowianofilskiej misji postrzegał znaczenie muzyki jugosłowiańskiej również Milojević, tak pisząc o potrzebie nowoczesnego wykorzystania folkloru:

My Słowianie musimy to uczynić. Nasze źródło jest świeże, nowe i jeszcze niewyczerpane. Zmęczonemu światu powinniśmy dać nowy impuls i wznieść się znad małej doczesności w sferę wieczności. Nigdy nie osiągniemy tego, jeśli intelektualizm (choćby nawet przykryty folklorem) i folklor będziemy stawiać ponad prawdziwą wizję sztuki współczesnej lub cechy rasowe²³.

²¹ Tamże.

²² „In diesem gewaltigen Ringen auf dem Gebiete der Musik wird das Südslawentum die exotischen, melodischen Elemente, durch welche die zeitgenössische, westliche Produktion versucht, künstlich die hundertjährige Eintönigkeit ihres diatonischen Tonsystems zu verjüngen, als unmittelbaren Widerschein der eigenen musikalischen Individualität der allgemeinen Kultur darbringen können. Und ebenso das Prinzip der ungleichmäßigen melodischen Architektur, durch welches die Bestrebungen aller modernen europäischen musikalischen Richtungen den traditionellen Formalismus zu bekämpfen versuchen” (Antun Dobronić, *Die Musik der Südslaven*, „Musikblätter des Anbruch” 1921, nr 15–16, s. 281–282).

²³ „Mi Sloveni to moramo da činimo. U nas je izvor svež, nov i nepresušan. Umornom svetu mi treba da damo nov impuls, i mi moramo da se izvijemo iznad sitne sadašnjice u sferu večnoga.

Warto wskazać na podobieństwo tych wizji zarówno do tradycyjnego słowianofilstwa, jak i do tzw. zenityzmu (zenitizam²⁴). W estetyce tego awangardowego prądu, zainicjowanego w latach 20. XX wieku przez literata Ljubomira Micicia, kluczową rolę odgrywało przekonanie o zmierzchu kultury zachodnioeuropejskiej i konieczności jej odrodzenia przez pierwiastki duchowe obecne w prastarych kulturach Południa i Wschodu, zwłaszcza przez element bałkański – spontaniczny, dziki, prymitywny, oparty na irracjonalności i instynkcie, ale równocześnie zawierający surową i potężną siłę witalną. Zenityzm wpłynął na twórczość jednego z najważniejszych jugosłowiańskich twórców, Josipa Štolcera-Slavenskigo, o czym jeszcze będzie mowa.

Choć nie wszystkie z wcześniej wymienionych postulatów zostały zrealizowane, idea kolektywnego stylu jugosłowiańskiego bynajmniej nie pozostała w sferze utopii. Przejawiła się poprzez wyjście kompozytorów serbskich czy chorwackich poza własny wąski krąg narodowy i inspirację folklorem pozostałych narodów kręgu południowosłowiańskiego czy nawet szerzej – bałkańskiego. Dzieła tego rodzaju powstawały już przed 1918 rokiem. Najbardziej typowy sposób kreowania w muzyce „jugosłowiańskości” czy „bałkańskości” polegał na łączeniu w jednym utworze motywów pochodzących z różnych regionów. Nadawano wtedy utworom nazwę odwołującą się do pojęć „Jugosławia”, „południowa Słowiańszczyzna”, „Bałkany”, niekiedy zresztą je utożsamiając. Oto wybór z tej twórczości, zawierający utwory najbardziej znaczących kompozytorów:

Josip Štolcer-Slavenski (1896–1955):

- *Sa Balkana (Z Bałkanów)*, suita fortepianowa, 1917;
- *Iz Jugoslavije (Z Jugosławii)*, suita fortepianowa, 1916–1923;
- *Jugoslavenska svita (Suita południowosłowiańska)*, na fortepian, 1921;
- *Jugoslavenska pesma i igra (Południowosłowiańska pieśń i taniec)*, skrzypce i fortepian, 1925;
- *Balkanofonija*, na orkiestrę, 1927;
- *Četiri balkanske igre (Cztery tańce bałkańskie)*, na orkiestrę, 1938;
- *Simfonijski epos (Epos symfoniczny)*, istniejący również w wersji wokально-instrumentalnej jako kantata *Borba za Jugoslaviju (Walka o Jugosławię)*, 1945;
- *Na planinach Jugoslavije (Wśród gór Jugosławii)*, na orkiestrę, 1947.

Nikada tamo nećemo stići ako intelektualizam (pa makar on bio prikrivan folklorom) i folklor budemo stavljali iznad realne umetnost savremenog vida, ali rasnog obeležja, u smislu nacionalizma kako smo ga gore izložili” (Miloje Milojević, *Muzički pregled. Za ideju umetnosti i umetničkog nacionalizma kod nas. Povodom koncerta Lisinskog, Opusa i Gusla*, „Srpski Književni Glasnik” 1935, nr 11, s. 66).

²⁴ Od czasopisma artystycznego „Zenit”.

Antun Dobronić (1878–1955):

- *Iz jugoslavenske pučke melodike: improvizacije*, na wiolonczelę i fortepian, 1938;
- *Jugoslavenski pučki plesovi (Południowosłowiańskie tańce ludowe)*, na fortepian, 1932;
- *Iz života naroda – na osnovi jugoslavenskih melodija (Z życia narodu – na podstawie melodii południowosłowiańskich)*, na chór mieszany i orkiestrę, 1939;
- *Jugoslavenske pučke popijevke (Południowosłowiańskie pieśni ludowe)*, na chór żeński i fortepian, 1923;
- *Impresije iz Jugoslavije (Impresje z Jugosławii)*, na dwoje skrzypiec, nieznaną datą powstania.

Petar Konjović (1883–1970):

- *Moja zemlja, 100 jugoslavenskih narodnih pjesama (Moja ziemia, 100 południowosłowiańskich pieśni ludowych)*, na głos i fortepian, 1903–1938.

Marko Tajčević (1900–1984):

- *Sedam balkanskih igara (Siedem tańców bałkańskich)*, na fortepian, 1927.

Miloje Milojević (1884–1946):

- *Melodije i ritmovi sa Balkana (Melodie i rytmy z Bałkanów)*, na fortepian, 1942.

Zlatko Grgošević (1900–1978):

- *4 jugoslavenske pučke popijevke (4 południowosłowiańskie pieśni ludowe)*, na głos i fortepian, 1920.

Krešimir Baranović (1894–1975):

- *Poème balkanique (Poemat bałkański)*, na orkiestrę, 1926.

Jakov Gotovac (1895–1982):

- *Pjesma i igra sa Balkana (Pieśni i tańce Bałkanów)*, na orkiestrę smyczkową, 1932.

Jak widać, najliczniejszą grupę stanowią utwory Josipa Štolcера-Slaven-skiego, kompozytora, który najbardziej radykalnie zastosował postulaty jugosłowiańskiego modernizmu. Jeśli jakiś kompozytor mógłby być nazwany kom-

pozytorem jugosłowiańskim, to jest nim właśnie on. Slavenski²⁵ był z pochodzenia Chorwatem, ale większość życia spędził w Belgradzie²⁶. Jego twórczość stanowi konsekwentną próbę zbudowania stylu jugosłowiańskiego jako połączenia różnych idiomów narodowych, regionalnych, a nawet lokalnych.

Już w dwóch wczesnych suitach fortepianowych, zatytułowanych *Sa Balkana (Z Bałkanów)*²⁷ i *Iz Jugoslawije (Z Jugosławii)*²⁸, kompozytor zestawia ze sobą melodie południowosłowiańskie. Czyni to na zasadzie kontrastu: agogicznego, tonalnego i rytmicznego, odpowiadającego charakterowi dwóch podstawowych rodzajów muzycznego folkloru: pieśni lirycznej i tańca. Ten sposób konstruowania utworu na zasadzie zestawiania par pieśń–taniec (pevanje–igranje) zauważyć można także w o kilka lat późniejszej suicie *Balkanofonija* (1927), czyli dosłownie *Dźwięk Bałkanów*. W utworze tym Slavenski wyszedł poza krąg ściśle słowiański, tylko dwa z siedmiu ogniw odnoszą się do folkloru południowosłowiańskiego²⁹.

O swoim dziele kompozytor mówił tak:

Jest ona manifestacją dźwięków z Bałkanów, ziemi rasowej bujności, siły, barw, różnorodności, ziemi junackiej wesołości, intensywnego słowiańskiego mistycyzmu, orientalnej nostalgii i archaicznych melodii³⁰.

O ile pojęcie „jugosłowiańskości” ma u Slavenskigo znaczenie wyłącznie etniczne, to kategoria „bałkańskości” wiąże się z określoną ekspresją. W partyturach kilku jego dzieł pojawiają się określenia „Sauvage Balcanique” / „Sauvage extasie des Balkaniques” (*Slavenska sonata* op. 5), *feroce balcanico* (*Jugoslavenska svita* op. 2, część I), *scherzo balcanico* (*Jugoslavenska svita*, cz. II) *monumentalico balcanico* (*Sonata religiosa* op. 4), *presto possibile, balcanico* (*I Kwartet smyczkowy* op. 3). Są one odpowiednikiem tego, co w słynnym utworze Bartóka wyraża pojęcie *barbaro*. „Dzikość bałkańska” to zatem ekspresja barbarzyńska, brutalna, prymitywna lub rodzaj tanecznej ekstazy, charakterystycznej dla tańców narodów bałkańskich, szczególnie tych poddanych wpływom Orientu. Muzycznie wyraża się ona najczęściej poprzez *ostinatowe* powta-

²⁵ Przydomek „Slavenski” kompozytor dołączył w młodości do prawdziwego nazwiska. Z czasem zaczął się posługiwać wyłącznie nazwiskiem przybranym, pod którym figuruje m.in. w *Leksykonie muzyki jugosłowiańskiej (Leksikon jugoslavenske muzike*, t. 2, Zagreb 1978).

²⁶ O zagadnieniu narodowości Slavenskigo zob. rozdział *Who owns Slavenski* (s. 369–376) z książki Jima Samsona *Music in the Balkans* (Brill 2013).

²⁷ Składa się z części: 1. Śpiew (melodia własna) 2. Taniec z regionu Zagora 3. Improwizacja na temat pieśni ludowej 4. Taniec z regionu Medjimurje.

²⁸ 1. Pieśń i taniec serbski 2. Modlitwa Prasłowianina (Molitva Praslavena) 3. Taniec chorwacki.

²⁹ *Balkanofonija* składa się z następujących części: I. Srpska igra/Taniec serbski II. Albanska pesma/Pieśń albańska III. Turska igr /Taniec turecki IV. Grčka pesma / Pieśń grecka V. Rumunska igra/Taniec rumuński VI. Moja pesma/Moja pieśń VII. Bugarska igra/Taniec bułgarski.

³⁰ Ona je manifestacija zvukova sa Balkana, zemlje rasne bujnosti, snage, šarenila, raznovrsnosti, zemlje junačke veselosti, slavenskog intenzivnog misticizma, orijentalne nostalgije i arhaičkih napjeva (cyt. za: *Leksikon jugoslavenske muzike*, t. 2, Zagreb 1978, s. 305).

rzanie potężnych *quasi*-klastrowych bloków dźwiękowych w ekstremalnym tempie i dynamice, przy użyciu nieregularnych, „bałkańskich” rytmów. Predylekcję Slavenskiego do tego rodzaju ekspresji i łączenie jej z elementem bałkańskim serbska badaczka jego twórczości, Melita Milin, rozpatruje jako przejaw wpływu estetyki zenityzmu, a konkretnie stworzonej przez Micicia koncepcji „barbarogeniusza” (*barbarogenij*). Wykazuje ona, że Slavenski interesował się tymi ideami oraz kontaktował się ze środowiskiem związanym z czasopismem „Zenit”. W periodyku tym zostały wydrukowane niektóre jego kompozycje³¹.

Tak jak pojęcie „jugosłowiańskości” ustąpiło kategorii „bałkańskości”, tak w kolejnym utworze Slavenskiego i ona roztopia się w jeszcze bardziej ogólnej idei Wschodu, do której kompozytor odniósł się w skomponowanej w 1934 rok *Symfonii Orientu* (*Simfonija Orijenta*).

Lata II wojny światowej (liczone od roku 1941 – ataku III Rzeszy na Jugosławię) przyniosły koniec koncepcji kolektywnej muzyki jugosłowiańskiej. W muzyce Jugosławii komunistycznej dominował początkowo socrealizm, który zamiast ambitnych ujęć folkloru opierał się głównie na cytatach pieśni masowych. Utwory tego rodzaju tworzył np. Slavenski, a także osiadły w Dubrowniku Ludomir Rogowski (*Suita partyzancka* dedykowana „towarzyszowi Tito” z 1944 roku). W latach 60. do Jugosławii zaczęły przenikać nurty awangardowe. I choć kompozytorzy nie rezygnowali z odniesienia do folkloru i innych elementów dawnych tradycji swych krajów³², to ogólne pojęcie muzyki jugosłowiańskiej nigdy nie miało już powrócić.

Bibliografia

- Atanasovski Srđan, *The ideology of Yugoslav nationalism and primordial Modernism in interwar music* „Muzikologija” 2011, nr 11, s. 235–250, <http://dx.doi.org/10.2298/MUZ1111235A>.
- Banac Ivan, *The national question in Yugoslavia*, New York 1984.
- Dobronić Antun, *Die Musik der Südslaven*, „Musikblätter des Anbruch” 1921, nr 15–16.
- Felczak Waclaw, Wasilewski Tadeusz, *Historia Jugosławii*, Wrocław – Warszawa 1985.
- Kuhač Franjo Ksaver, *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke*, „Vienac” 1880, nr 17–29.
- Kuhač Franjo Ksaver, *Narodna glazba Jugoslavena*, „Vienac” 1869, nr 24.

³¹ Zob. Melita Milin, „Tonovi naricanja, melancholije i divljine” – zenitistička pobuna i muzika, „Muzikologija” 2005, nr 5, s. 131–144.

³² Znanymi przykładami są balet *Ohridska legenda* Stevana Hristicia oraz *Vizantijski koncert* (*Koncert bizantijski*, kompozycja oparta na serbskich śpiewach cerkiewnych) Ljubicy Marić, uczennicy Slavenskigo.

- Kuhač Franjo Ksaver, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: prilog za poviest hrvatskoga preporoda*, Zagreb 1904.
- Leksikon jugoslavenske muzike*, t. 1–2, Zagreb 1978.
- Medić Ivana, *The ideology of moderated modernism in Serbian music and musicology*, „Muzikologija” 2007, nr 7, s. 279–294, <http://dx.doi.org/10.2298/MUZ0707279M>.
- Milin Melita, „*Tonovi naricanja, melancholije i divljine*” – zenitistička pobuna i muzika, „Muzikologija” 2005, nr 5, s. 131–144, <http://dx.doi.org/10.2298/MUZ0505131M>.
- Milojević Miloje, *Moderna muzika kod Jugoslovena*, „Srpski Književni Glasnik” 1936, nr 5.
- Milojević Miloje, *Muzički pregled. Za ideju umetnosti i umetničkog nacionalizma kod nas. Povodom koncerta Lisinskog, Opusa i Gusla*, „Srpski Književni Glasnik” 1935, nr 11.
- Milojević Miloje, *Narodna melodija kao dokaz rasne snage i izvor muzičkog nacionalizma*, „Politika” 1937, nr 10283, z 6–9 stycznia.
- Pettan Hubert, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Zagreb 1956.
- [brak autora], *Prilozi. Poreklo Josipa Runjanina*, „Muzički Glasnik” 1922, nr 1.
- Rapacka Joanna, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995.
- Samson Jim, *Music in the Balkans*, Brill 2013.
- Yugoslavism. Histories of a failed idea 1918–1992*, red. Dejan Duković, Glasgow 2003.
- Županović Lovro, *Vatroslav Lisinski (1819–1854). Život, djelo, značenje*, Zagreb 1969.

Streszczenie

Muzyka jugosłowiańska – idea i jej realizacja

Założki muzyki jugosłowiańskiej tkwią w iliryzmie – pierwszym ruchu postulującym zjednoczenie kulturowe i polityczne południowych Słowian. W kręgu kompozytorów i muzyków związanych z iliryzmem (Vatroslav Lisinski, Ferdo Livadić) pojawiły się pierwsze inicjatywy zdążające do zbliżenia muzycznych kultur południowej Słowiańszczyzny. Drugi etap (ok. 1860–1918) został zdominowany działalnością Franja Kuhača. Ten chorwacki uczonej jako pierwszy sformułował koncepcję wspólnego stylu jugosłowiańskiego (*Narodna glazba Jugoslavena*, 1869). Pomysły Kuhača stanowiły przygotowanie pod trzeci, właściwy etap rozwoju muzyki jugosłowiańskiej – zaczynający się z chwilą powstania Królestwa Jugosławii (1918). Od tego momentu kultura muzyczna krajów południowej Słowiańszczyzny podporządkowana została państwowej idei jugoslawizmu, wyrażającej się w dążeniu do stworzenia jednolitego „narodu jugosłowiańskiego”. Idea ta odzwierciedliła się w pismach czołowych ideologów muzyki jugosłowiańskiej – Antona Dobronicia, Petara Konjovicia i Miloje Milojevicia oraz w utworach kompozytorów czerpiących inspirację z folkloru różnych regionów Jugosławii.

Słowa kluczowe: muzyka jugosłowiańska, jugoslawizm, iliryzm, Słowiańszczyzna, twórczość kompozytorów XIX i XX wieku.

Summary

Yugoslav Music – Concept and Its Realization

The beginnings of Yugoslav music are set in illyrism – the first movement postulating cultural and political unification of the South Slavs. The composers and musicians of illyrism (Vatroslav Lisinski, Ferdo Livadić) came up with the first initiatives to bring together musical cultures of the South Slavs. The second phase (about 1860–1918) was dominated with the output of Franjo Kuhač. This Croatian scholar was the first to create the conception of the common Yugoslav style (*Narodna glazba Jugoslavena*, 1869). Kuhač's ideas were the preparation for the third, the actual phase of the development of Yugoslav music – which begun with the creation of the Kingdom of Yugoslavia (1918). Since that moment, the musical culture of the south Slavic countries was subordinate to the national idea of Yugoslavism, expressed by pursue to create unilateral “Yugoslav nation”. This idea reflected in the letters of the main ideologists of Yugoslav music – Antun Dobronić, Petar Konjović and Miloje Milojević and in the works of composers drawing inspiration from the folklore of the various regions of Yugoslavia.

Keywords: Yugoslav music, Yugoslavism, illyrism, Slavs, 19th and 20th century composers' output.