

ISSN 0371-4039

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига CV

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књига 5

**ДЕЛО И ДЕЛАТНОСТ
МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА
И МАРКА ТАЈЧЕВИЋА**

БЕОГРАД

2004

ДЕЛО И ДЕЛАТНОСТ
МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА
И МАРКА ТАЈЧЕВИЋА

НАУЧНИ СКУП ПОВОДОМ 100-ГОДИШЊИЦЕ
РОЂЕЊА ДВОЈИЦЕ КОМПОЗИТОРА

Београд 2004

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

SCIENTIFIC MEETINGS

Book CV

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC

Book 5

WORK AND ACTIVITY OF MIHAILO VUKDRAGOVIĆ AND MARKO TAJČEVIĆ

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE HELD FROM DECEMBER 13
TO 14, 2000, ON THE OCCASION OF THE 100TH ANNIVERSARY OF
THE TWO COMPOSERS' BIRTH

Accepted at the 5th meeting of the Department of Fine Arts and Music in 2003, on the
basis of the review presented by academicians *Dejan Despić* and *Dimitrije Stefanović*

Editor

Academician

DEJAN DESPIĆ

BEOGRAD 2004

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига CV

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књига 5

ДЕЛО И ДЕЛАТНОСТ МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА И МАРКА ТАЈЧЕВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА ОДРЖАНОГ 13. И 14.
ДЕЦЕМБРА 2000, ПОВОДОМ 100-ГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА
ДВОЈИЦЕ КОМПОЗИТОРА

Примљено на V скупу Одељења ликовне и музичке уметности 2003. године,
на основу реферата академикâ Дејана Деспића и Димитрија Стефановића

Уредник

академик

ДЕЈАН ДЕСПИЋ

БЕОГРАД 2004

SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMEJNOSTI

SRPSKI JEZIK I PISMA

Knjiga 5

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC

Book 5

Издаје

Српска академија наука и уметности

Лектор

Милан Одавић

Коректор

Александра Томашевић

Технички уредник

Мира Зебић

Тираж 500 примерака

Штампа

Чиџоја шииамиа

Београд, Студентски трг 13

ISSN 0371-4039

УВОДНА РЕЧ

САДРЖАЈ

| | |
|--|----|
| Уводна реч Дејан Деспић | 1 |
| Катарина Томашевић <i>Дух времена у делима и делатностима Михаила Вукдраговића и Марка Тажчевића</i> | 3 |
| Katarina Tomašević <i>Spirit of the Times in the Works and Activities of Mihailo Vukdragović and Marko Tajčević</i> | 11 |
| Надежда Мосусова <i>Социјалистички реализам и послератно стварање Михаила Вукдраговића</i> | 13 |
| Nadežda Mosusova <i>Socialist Realism and the Post-War Output of Mihailo Vukdragović</i> | 18 |
| Lada Tajčević <i>Prilog biografiji Marka Tajčevića</i> | 21 |
| Јасенка Анђелковић-Протић <i>Уџбеници Марка Тајчевића</i> | 29 |
| Jasenka Anđelković-Protić <i>Textbooks by Marko Tajčević</i> | 38 |
| Богдан Ђаковић <i>Духовна музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе</i> | 41 |
| Bogdan Đaković <i>The Sacred Music of Marko Tajčević Between Concert and Liturgical Practice</i> | 51 |
| Ивана Перковић <i>Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике</i> | 53 |
| Ivana Perković <i>Marko Tajčević's Setting of Liturgy and the Tradition of Orthodox Church Music</i> | 64 |

| | |
|---|-----|
| Роксанда Пејовић | |
| <i>Музичке критике Марка Тајчевића</i> | 65 |
| Roksanda Pejović | |
| <i>Musical Criticism of Marko Tajčević</i> | 77 |
| Драгана Стојановић-Новичић | |
| <i>Написи Михаила Вукдраговића о музици</i> | 79 |
| Dragana Stojanović-Novičić | |
| <i>The Musical Articles by Mihailo Vukdragović (1900–1986)</i> | 89 |
| Соња Маринковић | |
| <i>Еволуција идеја националног стила у стваралаштву</i> | |
| <i>Марка Тајчевића и Михаила Вукдраговића</i> | 91 |
| Соня Маринкович | |
| <i>Еволуција идей националног стила в творчестве Марка Тајчевича и</i> | |
| <i>Михаила Вукдраговича</i> | 96 |
| Бранка Радовић | |
| <i>Два виђења „Балада Петрице Керемпуха” Мирослава Крлеже од стране</i> | |
| <i>двојице композитора, Марка Тајчевића и Николе Херцигоње</i> | 97 |
| Branka Radović | |
| <i>Two Approaches to Miroslav Krleža's „Ballads of Petrica Kerempuh" by two</i> | |
| <i>Composers – Marko Tajčević and Nikola Hercigonja</i> | 111 |
| Аница Сабо | |
| <i>Бела Барток – Марко Тајчевић</i> | 113 |
| Anica Sabo | |
| <i>Béla Bartók – Marko Tajčević</i> | 131 |
| Ана Стефановић | |
| <i>„Вокална лирика” Михаила Вукдраговића</i> | 133 |
| Ana Stefanović | |
| <i>Melodies de Mihailo Vukdragović</i> | 148 |
| Мелита Милин | |
| <i>Вукдраговићев Гудачки квинтет у а-молу</i> | 149 |
| Melita Milin | |
| <i>Vukdragović's String Quartet in A-Minor</i> | 157 |

УВОДНА РЕЧ

Академик Дејан Деспић

председник Организационог одбора научног скупа

Два истакнута лика нашег музичког живота и стваралаштва у 20. веку, чијој смо заједничкој стогодишњици рођења посветили овај скуп, повезани су и неким другим животним чињеницама. Рођени у истом географском подручју – Славоније, макар на њена два краја (Тајчевић у Осијеку, Вукдраговић у Окучанима), поживели су и приближно подједнако дуго: непуне две године деле датуме њихове смрти. Школовање им је било такође блиско, временски и просторно: Праг за Вукдраговића, а Беч и Праг (после Загреба) за Тајчевића. Али, за разлику од типичних „прашких ђака” и „нове бечке школе”, као *сивараоци* определили су се обојица за националну оријентацију и умерено савремен музички језик, чему су остали и доследни, до краја и искрено, без потребе да се прилагођавају потоњим менама околности. Уз компоновање бавили су се и *дириговањем* и *музичком кришником*, с тим што је на оба та поља Вукдраговић делао много интензивније, шире и дуже. Као *йедагози* – чему је, опет, Тајчевић био дубље посвећен – радили су током низа година истовремено, у истој кући, београдској Музичкој академији...

Ово сасвим овлашно поређење по неким сличностима подразумева, наравно, многе ограде и заграде, разлоге и, пре свега – *разлике*. А разлике су и бројније и битније, што Вукдраговића и Тајчевића, уосталом, и чини самосвојним личностима, стваралачким, делатним и људским (или, по узрочности, обрнутим редом). О свему томе, или бар много чему од тога, ваља очекивати да ће бити речи у вашим излагањима. Ја бих, зато, овој краткој и пригодној уводној речи дао другачији, макар неуобичајен, *лични* садржај.

Имао сам, наиме, част и срећу, задовољство и, дакако, корист, да свих пет година својих студија проведем у класама управо Тајчевића (на композицији) и Вукдраговића (на дириговању) – што у условима индивидуалне наставе значи и да их темељно упознам и као личности. Тим више што се после студија тај однос продужио у својеврсно пријатељство (увек, разуме се, уз дужно поштовање према бившим професорима) до самог њиховог краја. Нарочито сам доста редовно посећивао Тајчевића, а то је била, рекао бих, и својеврсна привилегија малобројних, с обзиром на његов врло повучен живот и приличну затвореност, чак зазирање од јавности, критичност или бар скептичну уздржаност према људима. У дугим сатима наших

разговора могли су се чути или наслућивати и разлози таквог става, сведено да ли објективни или понекад врло субјективни. У сваком случају, његова животна мерила, искуства и мудрост која се из њих накупљала, као и веома особен (неко би, можда, рекао и особењачки) карактер, чинили су сусрете с њим не само увек занимљивим него и драгоцено поучним. Као што је и његова музика, која само на свој начин одражава све то, сведено на неке основне девизе: ни такт превише, ни тон без разлога, ни реч прегласно а без покрића; него – права мера, брижљив и критичан одабир, промишљена грађа. Још ако на то падне добра идеја (смем ли да кажем – *инспирација*, шта год то данас значило?), има услова да настане беспрекорно дело, које траје – попут неупоредивих *Балканских иџара*, или *Духовних сџихова*, или *Комијских њесама*.

Вукдраговић је као личност био сушта супротност: веома отворен и предусретљив, са сваким комуникативан и кооперативан, неуморно и стране активно на јавној сцени – оно што се у своје време називало „јавни радник”, а подразумева трајну, у његовом случају и заиста плодотворну ангажованост на многим дужностима и „задужењима”, која би било тешко и само набројати. Такав „друштвени рад”, још уз упоредну каријеру диригента, неизбежно је значио и мање времена за стваралаштво, мање концентрације за промишљање и дотеривање оствареног, па је, дакле, исходило у једноставније, шире стваралачке потезе (*al fresco* – како је обичавао да каже Б.М.Д.). Али не само такав рад него и општа окренутост јавности, што значи и потребама, и захтевима времена, одређивала је и Вукдраговићу преферентне жанрове, па су тако, уз ређе интима – попут *Вокалне лирике* или гудачких квартета – настајале углавном опсежне, по природи екстравертне кантате, у ужем или ширем смислу пригодне, дакле и потенцијално ефемерне. Па иако је данас чак и најпопуларнија од њих, *Везиља слободе*, остала више у сећању него ли у оптицају, склон сам уверењу да је управо у њеној и сличној музици право лице Вукдраговићево – онакво каквога се ја сећам.

Нека овим два минијатурним портретима наших јубилараца започне овај скуп који им је посвећен.

13. децембра 2000

ДУХ ВРЕМЕНА У ДЕЛИМА И ДЕЛАТНОСТИМА МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА И МАРКА ТРАЈЧЕВИЋА

Катарина Томашевић

Буран, револуционаран и контроверзан, XX век музике нове ере неопозиво је и коначно за нама. Који је пут музика прешла за тих стотину година од којих су Марко Тајчевић и Михаило Вукдраговић, вршњаци и сапутници века, линијама својих личних и музичких живота исписали 85 односно 86 година?

А, када кажемо *дух времена* у делу и делатности ове двојице знаменитих комплетних музичара – композитора, дакле, диригената, музичких писаца, критичара и педагога – о ком то духу времена може овде бити реч? За ових последњих сто година музика Запада дефинитивно је разрушила и напустила систем тоналности који је успешно градила од доба старих органа; изградила је свој нови – додекафонски систем, ригорозно га усавршила по свим параметрима музичког језика до интегралног серијализма, потом у том простору потражила елементе алеаторичке слободе и, радознала да испита границе те слободе, у тоталној алеаторици проверавала теорију вероватноће; тражила се у хипосемитонским системима, заћутала на 4'33'' са Кејцовим пијанистом, застала на неко време у микросвету минимализма и, најзад, преко нове једноставности, распукла се у небројено много варијанти свог постмодернистичког шаренила и фрагментарности; у необузданој жудњи за новинама, потражила је и нашла део себе у конкретним звуцима спољашњег света, зазвучала у новим медијима – електронском звучном амбијенту као тековини технолошке револуције – и реаговала промптно на изуме и нове алтернативе које јој је понудио свет компјутера... Истовремено, током ових истих последњих 100 година, други, паралелни ток уметничке музике XX века, зачет са ренесансом модалности у романтичарско доба, у коме су се историји музичког Запада активно прикључили ствараоци Истока и такозваних „малих народа” Средње Европе, исписала је странице своје импресионистичке историје, обратила се на нов, не-романтичан начин фолклору, загледала се у сопствену прошлост и удахнула јој нови неокласични живот, стављала своје ресурсе у функцију остварења политичких и идеолошких програма, покушавала да одржи или сасвим губила своју свежину и оригиналност у такозваној естетици соцреализма.

Међу којим феноменима и на којим стазама испреплетаних и изукрштаних развојних токова стогодишње историје музике XX века стоје дело и делатност Тајчевића и Вукдраговића? Из потраге за бар минималним зна-

цима њиховог приањања уз онај први споменути, авангардни ток еволуције западне музике XX века, свако ће се вратити празних руку. Резултати проучавања њихових написа о савременој музици показале, пак, њихово прихватање и симпатије за одлике оног крила музике XX века на којима стоје пре свега аутори чешке модерне и чије су најистуреније тачке на скали иновација Стравински и Барток, на пример, али ће наћи и потврду да обојица компонују музику у складу са оним што о музици мисле и говоре: одбојно и нетолерантно реагујући на сваки експеримент који излази ван традиционалног разумевања појма музике, они у својим зрелим годинама нису више додиривали ни токове којима се од средине педесетих година упутила тада најмлађа генерација српских стваралаца. „Ту смо још увек у домену музике, док год се ради о тоновима” – чућемо Тајчевића како говори поводом конкретне музике. „Али када долази звук, врло различитих провенијенција, са употребом различитих физичких средстава, звук ’сам себи циљ и смисао’, онда је то једна сасвим нова категорија (...) која нема потребу да се назива музиком (...) него можда парамузиком?”¹ Јесу ли Вукдраговић и Тајчевић били круто конзервативни или, можда, само традиционалисти? Или је дух времена, у чијем координатном простору треба тражити њихово музичко дело и сагледати укупну делатност, само у ствари неко друго или неко сасвим посебно доба и простор историје музике у чијим оквирима су се најудобније осећали? Сетимо се у овом тренутку да је стари Тајчевић, након што је 1980. године БЕМУС свечано отворен концертом његових композиција, и сам негде своју музику осетио онако како је тада, с примесом туге и резигнације рекао: „Боже, како је све то застарело!”² Најзад, да ли је за Тајчевића и Вукдраговића тражени оквир духа времена идентичан?

Јер, *послератни ојус* и једног и другог композитора могао би на први поглед испунити очекивања оних истраживача који се баве феноменом соцреализма у музици источног европског блока након Другог светског рата. Но, ако бисмо без страха да ћемо погрешити Тајчевићеву *Пјесму мртвих пролећера* из прве мирнодопске, 1945. године ставили раме уз раме са Вукдраговићевом *Везиљом слободе* из 1947, да ли бисмо и за Тајчевићеве соло песме на Крлежине и Микеланђелове стихове (*Три баладе Пејрице Керемџуха* из 1948, *Два сонета* из 1952) могли рећи да припадају истом духовном и, назовимо га условно тако – стилском кругу као Вукдраговићева нешто млађа кантата *Светили гробови* из 1954. године? Припада ли Тајчевићева поетика, осим у ретким примерима, духу времена *соцреализма* или је време те посебне, специфичне естетике просто пригрлило Тајчевићева остварења која хронолошки припадају старијем слоју традиције, а стилски – чак млађем од актуелног и важећег? Да ли је, са друге стране, за Вукдраговића-композитора тек социјалистичко доба југословенске музике након Другог светског рата са својом јаком идеолошком подлогом створило такорећи први пут у његовом животу идеалне претпоставке да и он сам, компонујући крупне вокално-симфонијске форме,

¹ Нав. према: Дејан Деспић, *Марко Тајчевић*, Београд, Удружење композитора Србије, 1972, 13.

² Нав. према: Драгутин Гостушки, *Чему посветио животи* (БЕМУС), *НИН*, 19. 10. 1980.

потпуно и до краја испуни лични стваралачки програм? Препуштајући професору Надежди Мосусовој да у свом реферату испита заступљеност идеолошких претпоставки социјалистичког реализма у музици Михаила Вукдраговића након Другог светског рата, ми ћемо нашу пажњу задржати на периоду између два светска рата и покушати да установимо које су биле координате и ког то духа времена који су Тајчевић и Вукдраговић у свом субјективном свету изабрали и прихватили као могући простор свог музичког постојања.

Одмах морамо рећи да се музичке, а посебно – композиторске биографије двојице аутора у периоду између два светска рата више разликују но што су сличне. Но, оно мало што их повезује, далеко је од тога да је било и безначајно за токове и стилску физиономију њиховог стваралаштва. Славонци по месту рођења, Срби по националности, обојица су рођени у Аустроугарској: нешто старији Тајчевић у Осијеку (29. јануара), а Вукдраговић у Окучанима (8. септембра). Обојица су у годинама до Другог светског рата били хорски диригенти (Вукдраговић посебно ангажован у београдском *Сџанковићу* и *Јужнославенском њевачком савезу!*); у непосредном раду са певачима однеговали су свој осећај за добра, спретна и прихватљива решења хорског слога, много су наступали и из праксе закључили које су границе модерности преко којих ни укус извођача – претежно аматера – нити југословенске међуратне публике није могао да пређе. Обојица су били привржени Мокрањцу и то би, отприлике, било све што се тиче заједничких именитеља за време између два светска рата.

Тајчевић у Загребу проводи време до своје четрдесете године.³ Ту је започео студије музике, потом их прекинуо због школовања у Прагу и Бечу, најзад их и завршио, запослио се као наставник, интензивно компоновао дела по којима га данас најчешће спомињемо, стално дириговао, вршио дужност секретара Удружења хрватских композитора. Доступна литература хрватских аутора не региструје Тајчевићев загребачки период у својим прегледима; Андреис га је удостојио спомињањем као ученика Благоја Берсе и то у једној напомени,⁴ а одредница о хрватској музици у Енциклопедији Југославенског лексикографског завода остаје сасвим без помена његовог имена!⁵

Вукдраговићев пут у Србију био је нешто бржи: већ као гимназијалац је у Сремским Карловцима, од 1919. године у Београду чека стипендију за

³ Живот и дело Марка Тајчевића до сада нису били предмет опсежнијег и темељнијег музиколошког проучавања. Од малобројних објављених извора којима смо се користили у припреми и током писања овог текста посебно издвајамо следеће: Властимир Перичић, *Музички стваралаци у Србији*, Београд, Просвета, s.a. (1969), 539–551; Дејан Деспић, *Марко Тајчевић* (мини-монографија), Београд, Удружење композитора Србије, 1972; Исти, *Хорски ојус Марка Тајчевића*, Звук, Сарајево, 1985, 17–21; Роксанда Пејовић, *Музичка кријшка и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.

⁴ Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb, Liber Mladost, 1974, напомена 11 на str. 292.

⁵ В. у одредници *Hrvatska muzika у: Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, 2, Zagreb, 1977, 178–180.

школовање у Прагу, уписује студије филозофије и, убрзо прешавши на Катедру за југословенску књижевност, пропушта прилику да даље подели клупу са Ксенијом Атанасијевић и Милошем Црњанским и до краја одслуша сва предавања Бране Петронијевића.⁶

Збиља је занимљиво упоредити синхроне фрагменте Вукдраговићеве и Тајчевићеве ране биографије. Вукдраговић, одан звуку тамбураша своје родне Славоније, од детињства и првих диригентских корака велики заљубљеник у дело Стевана Мокрањца, у Београду већ 1919. године корепетира у *Обилићу* и оснива дупли октет и секстет са којим као певач наступа по кафанама. За шест година студија које је провео у Прагу (1921–26) и које се, изгледа, нису завршиле овереном дипломом, Вукдраговић, чини се, компонује тек толико да испуни минимум школског програма (1 хор, 2 соло песме, дипломски гудачки квартет). Много га више привлачи позив диригента; са српским певачким друштвом *Јадран* концертира у овом граду велике музичке традиције где је Алојз Хаба прокламовао принципе четвртонске музике, којим су тих година већ струјали експресионистички музички ветрови из Беча, и где је јака струја радикално левичарских идеја обојила естетичку мисао Неједлија и представе Буријановог сатиричног театра и позоришта Восковеца и Вериха. Са тим и таквим Прагом Михаило Вукдраговић имао је утолико везе што је био близак идејама левице и имао изражен афинитет за хорску музику, тако успешно неговану у раду великог броја чешких хорова, од којих су многи – споменимо *Хлахол*, *Моравске учитељице* и *Прашке учитеље* – гостовали двадесетих година и у Београду, постављајући и пред домаће ансамбле врхунске интерпретативне стандарде. Не треба, потом, губити из вида ни то да је Вукдраговић у Прагу од 1927. делио класу композиције код Кржичке са годину дана старијим Јованом Бандуром, да је годину дана млађи Миховил Логар исте године дипломирао код Сука, а још нешто млађи Предраг Милошевић завршио студије композиције 1926. такође код Кржичке. Драгутин Чолић, чији се међуратни опус најбоље сагледава у кругу стилских преокупација представника млађе генерације, такозване „прашке групе”, у чешку престоницу стиже на студије тек 1927, када Вукдраговић већ у Београду преузима обавезе у „Станковићу”.

Марка Тајчевића, са друге стране, као да у младости није додиривала музичка атмосфера Загреба, специфична утолико што је до чувеног историјског концерта из фебруара 1916. године, у граду још увек владало, како и приликује бечкој периферији, Зајчево оперетско доба. „У младости сам увелико читао Горког”, исповедио се Тајчевић 1975. године новинару Драгославу Адамовићу. „Био сам, кратко речено, инфициран Горким и то тешко. Хтео сам да будем као његови јунаци... Седео сам у крчмама с такозваним сумњивим типовима, лутао загребачким улицама и пијацама, састајао се са људима који су живели 'на дну' тадашњег друштвеног живота. То

⁶ Драгоцен извор података за Вукдраговићеву биографију пружају композиторова сећања, објављена под насловом *Шездесет година у свету музике* (Летопис Матице српске, Нови Сад, новембар, 1979, 1508–1550). Вукдраговићеву биографију најисцрпније је сагледала Драгана Стојановић у свом дипломском раду монографског типа *Језик емоција Михаила Вукдраговића*, Београд, 1992, рукопис у Библиотеци Факултета музичке уметности.

је трајало све негде до моје 24, 25. године: тада сам први пут иступио у јавности као композитор, и мислим да се од тада понешто почело мењати у мом животу.”⁷ Оно што се збиља променило не само у Тајчевићевом животу, већ што је имало посредством његових композиција значај изузетне новине и драгоценог квалитета за југословенску, како хрватску тако и српску музику између два светска рата, било је Тајчевићево откриће Бартока. „Када сам пре педесет пет година први пут листао Бартокова дела, био сам фрапиран”, рекао је у истом интервјуу. „Осетио сам ново, рађање новог у музици, и то ме је намах заокупило. А онда је дошао Стравински са *Пейрушком* и *Жар њишцом*.”⁸

Тајчевићев естетски афинитет према модерној експресији изнедреној на фолклорној основи разликовао се од доминантних тенденција највећег броја његових савременика, хрватских композитора који су се тек након Првог светског рата нашли на путу изградње националне музичке традиције. У Загребу су Тајчевићеви савременици: Петар Коњовић, једно време на положају директора Опере, Антун Добронић, Иван Матетић-Роњгов, Фран Лхотка, Божидар Широла, Јаков Готовац,⁹ слично као и у Београду Милојевић, Христић, Манојловић (споменимо само нека имена), водили битку за нову националну музику. Стојећи међу представницима европских „националних школа” још у првим деценијама XX века на самим барикадама фронта борбе за модерни израз, рани Стравински, Прокофјев, Барток и Јаначек, понудили су збиља нова решења, другачија од већ виђених, доминантно романтичарских, обојених дискретно елементима импресионистичке хармоније или по којим рескијим обртом експресионистичке провенијенције. Но, само мањи број југословенских аутора показао је спремност да се отисне од сигурног тла традиције чешке и словенске модерне и узнемири духове музичког живота главних југословенских културних центара у којима је тек у периоду између два светска рата своју пуну еманацију и експанзију доживео култ хорске музике, као традиција романтичарске епохе. У хрватској музици између два светска рата стваралаштво руских модерних аутора имало је значај *узора* и оставило дубљи траг у успелим и са успехом извођеним музичко-сценским остварењима Крешимира Барановића, посебно у музици за балет *Лицијарско срце* из 1923. године.¹⁰ Међу ауторима чија се музика најбоље сагледава у координатама фолклорног модернизма, посебно место припада Јосипу Славенском; његова оригинална и надахнута дела су имала више среће и наилазила на боље разумевање на светским позорницама него што су била прихваћена на домаћој сцени. Славенски је управо у Загребу 1923. представио свој *Први гудачки кваријет* који му је донео награду на фестивалу у Донауешингену и тиме отворио врата издавачке куће Шот (Schott). Но, Загреб из двадесетих година није био место у

⁷ Драгослав Адамовић, *Разговори са савременицима. Ко је на вас њресудно њишцао и заишћо?*, Београд, Привредна штампа, 1982, 352.

⁸ *Истио*, 354.

⁹ И Михаило Вукдраговић боравио је у Загребу у својству шефа хора Опере током сезоне 1934/35. Упор. Михаило Вукдраговић, *Шездесет њодина у светиу музике...*, 1526–1527.

¹⁰ Упор. *Mirjana Veselinović, Krešimir Baranović. Stvaralački uspon*, Zagreb, JAZU, 1979.

коме се Славенски могао одржати. Како је говорила његова удовица Милена, „у Загребу су они који прате музику, одгајани на класици, гледали с висине на његово 'међимурско плебејство'”.¹¹ С обзиром на то да хрватска музикологија није сматрала за сходно да сагледа загребачки период рада Марка Тајчевића, те да нисмо били у прилици да проверимо критичке одјек у штампи, можемо само да претпостављамо да ли се у Загребу слично гледало и на Тајчевићеву заокупљеност звуцима балканског Југа у *Комијским* и *Македонским њесмама* из 1932. године.

Пре но што се трајно населио у Београду 1926. године, Јосип Славенски ће боравити у Паризу, дружити се са зенитистом Бранком ве Пољанским¹² и размишљати о Балкану као о „земљи расне бујности, шаренила, разноврсности, земљи јужњачке веселости, словенског интензивног мистицизма, оријенталске носталгије и архаичних напева”. Тим речима он је на страницама часописа *Музика* представио *Балканофонију*, симфонијску свиту на којој је 1928. године још увек радио.¹³ Београдска премијера првобитне верзије *Балканофоније* (*Балканске симфоније*) била је 6. маја 1928. године, док је у дефинитивној верзији дело приказао Ерих Клајбер са Берлинском филхармонијом 25. јануара 1929. године, дакле, нешто мање од две године након што је Светислав Станчић у Загребу премијерно извео *Седам балканских иџара* Марка Тајчевића. Ове две композиције су у интерпретацијама знаменитих оркестара и диригената, односно пијаниста и виолиниста током периода између два светска рата обишле концертне подијуме света и учиниле да њихови аутори буду од стране стручне критике препознати у угледном друштву са Бартоком, Стравинским, Мартинуом, Де Фалом¹⁴ ... Много то-

¹¹ Наведене су речи удовице Јосипа Славенског. Eva Sedak, *Josip Stolcer Slavenski (1896–1955)*, Међимурје, *Časopis za društvena pitanja i kulturu*, 4, Čakovec, 1983, 15.

¹² Упор. у чланку Сање Грујић, *Veze J. Slavenskog sa zenitističkim pokretom dvadesetih godina*, Међимурје, *Časopis za društvena pitanja i kulturu*, 4, Čakovec, 1983, 15.

¹³ *Анкеџа о националном музичком сџилу*, *Музика*, год. I, св. 2, Београд, фебруар 1928, 158.

¹⁴ Како пише Роксанда Пејовић, „*Балканска симфонија*, односно 'Балканофонија', изведена је 6. маја 1928. на Фестивалу југословенске модерне музике у Београду. Следеће године интерпретирале су је Загребачка и Берлинска филхармонија под вођством Ericha Kleibera, поштоваоца музике Славенског, који је ову композицију дириговао и у Буенос Ајресу. Fitelberg је представља у Варшави, Bruno Walter у Берлину, Митропулос у Атини, а Erich Böhlke у Визбадену. Слушана је у Минхену, Моравској Острави, а 1939. у Лондону и Паризу.” Нав. према чланку који доноси и исцрпне податке о критичкој рецепцији *Балканофоније* у свету: Роксанда Пејовић, *Прилоџ моноџрафији Јосија Славенског. Мишљења криџичара о његовим композицијама у времену од 1920–1941. године*, *Звук*, 1, Сарајево, 1985, 22–29. По речима Властимира Перичића (нав. дело, 540), *Седам балканских иџара* Марка Тајчевића „изводили су пијанисти И. Фридман, Н. Орлов, А. Рубинштајн, К. Тејлор; Ј. Хајфец изводио [их] је у преради за виолину и клавир, док [их] је Бого Лесковац прерадио – у проширеној верзији – за оркестар”. У мини-моноџрафији о Тајчевићу Дејан Деспич наводи мишљење Валтера Георгија (Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich, 1950) о *Балканским иџрама*: „Оне припадају врхунској класи источноевропске музике, заједно са клавирском свитом из *Пејџрушке* Стравинског, *Румунским иџрама* и *Шесџ иџара* у *буџарском рџџму* (Микрокосмос) Беле Бартока, као и *Esquisses de Danse* и

га могло би се рећи о разликама које у приступу фолклору постоје код Тајчевића и Славенског.¹⁵ Но, ако издвојимо најинтересантнија Тајчевићева решења у *Балканским иглама*: диктат робустног ритма, померање акцената у метричкој слици, облигатно коришћење остината, модалну хармонску слику, примену сазвучја празних кварта и квинти, подражавање звука фолклорних инструмената (фруле и тапана), долазимо до сличног скупа терминолошких одредница којима одређујемо и карактеристике композиционе процедуре Јосипа Славенског.

Када је, међутим, реч о најуспелијим световним вокалним делима Тајчевићевог међуратног периода – споменути хорским циклусима и соло песми *Прича* на стихове Ђуре Јакшића из 1930. године – она у већој мери одају припадност остварењима водећег круга српских аутора средње генерације – попут Коњовића, Манојловића, Живковића – аутора чије стваралаштво, проистекло на темељима Мокрањчеве традиције, чини главни, доминантни ток српске музике између два светска рата. „Ту је негде и моја основа” рећи ће Вукдраговић: „наше неизмерно народно музичко благо, француски импресионисти и чешки неоромантичари.”¹⁶

Мали број његових међуратних композиција – споменимо женски хор *Молићиву шума*, соло песме *Траг, Жене и илузије* и *Усијаванку* с почетка тридесетих година, као и *Симфонијску медијацију* из 1939 – потврђују позноромантичарску платформу дискретно засенчену импресионистичким елементима као Вукдраговићево чврсто стилско упориште. За разлику од Тајчевића, Вукдраговић се након прашких студија у Београду превасходно посветио диригентским активностима, раду у школи „Станковић”, у Радио Београду – на оснивању симфонијског оркестра и вођењу програмске политике Радија, сарадњи у музичким часописима и уопште – ширењу и популарисању музичке културе, између осталог и кроз предавања која је држао на Коларчевом народном универзитету.

У односу на усијану атмосферу која је у време Вукдраговићевог доласка у Београд владала у књижевним круговима, и у којима се, након гашења авангардних покрета с почетка двадесетих година припремала нова, надреалистичка „револуција”, дух београдског музичког живота није претрпео веће потресе све до почетка тридесетих година, када су се из Прага са студија вратили композитори млађе генерације. Станојло Рајичић је једном приликом изјавио да су њихова нефолклорна, антиромантичарска дела била дочекана као „отров” убачен у средину¹⁷ којој су главни тон давали музика домаћих аутора инспирисана фолклором, култ хорског певања, претежно руски и италијански репертоар Београдске опере, концертни програми са делима класичара и романтичара са тек понеком екскурзијом у остварења XX века: руски балетски уметници побринули су се да Београд 1928. године чује и види *Пейрушку* и *Жар ишци*, а Јован Бандур је, на

осталим *Чешким иглама* Б. Мартинуа (...) Расно играчко, распламсали ритам, пунокрвно музичко ткиво дају овом опусу елементарну снагу.”

¹⁵ Упор. и мишљење Дејана Деспића у наведеној мини-монографији.

¹⁶ Драгослав Адамовић, *Разговори са савременицима...*, 71.

¹⁷ Упор. лични Рајичићев исказ у разговору вођеном са Мирјаном Веселиновић 19. априла 1980. године. Мирјана Веселиновић, *Сиваралачка присујиносћ европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 294.

пример, са *Обилићем* и Филхармонијом 1933. извео *Краља Едија* Стравинског и *Вечно Јеванђеље* Јаначека... Вукдраговићев диригентски допринос том времену огледа се превасходно у неговању савременог домаћег репертоара. Стајао је за пултом Симфонијског оркестра Радија када је јуна месеца 1938. године пренос тог, такозваног „југословенског концерта”, са делима Милојевића, Барановића, Готовца и Коњовића, преузело педесетак радио-станица из 14 земаља Европе. Такође, имао је част да 1939. године у Београду диригује Бечким симфоничарима који су извели композиције Коњовића, Славенског и Христића. Ретке излете у савремени инострани репертоар остварио је диригујући Хонегерово дело *Пацифик 231* и *Симфонију у g-mollu* Русела.¹⁸ Упркос традиционалним погледима и познат као доследни борац за тоналну музику,¹⁹ Вукдраговић је пружио шансу младим ауторима – Рајичићу, Вучковићу, Чолићу, да њихова дела доживе радијске премијере и помере хоризонте српске музике ка експресионистичким пределима.

Богато диригентско искуство у раду са хором и оркестрима тих година, створило је подлогу да у времену након Другог светског рата Вукдраговићеве композиторске предиспозиције доживе пуну материјализацију у вокално-симфонијском звуку свечаних и херојских кантата. Међутим, за разлику од Тајчевића који са *Три мадригала* (1949), *Пјесмама из Градишћа* (1950), споменути соло песмама на Крлежине и Микеланђелове стихове, у Београду само продужава раније започети композиторски пут, Вукдраговићево стваралаштво је после рата кренуло новим токовима. Са сопственом лирском прошлошћу Вукдраговић је у дослуху сасвим изузетно; као на пример 1955. године, када компонује циклус соло песама на *Ћанка* текстове Радована Ившића и употпуњава га двама раније насталим песмама по стиховима Милоша Црњанског.

Из тог разлога, ако се сада, на самом крају нашег реферата, вратимо на питања о припадности духу времена које смо поставили на почетку, установићемо да су након Другог светског рата Тајчевић и Вукдраговић били представници заправо два привидно слична, а у ствари различита духа времена која су на истом простору паралелно трајала. Током две међуратне деценије, обојица су, међутим, и то Тајчевић у Загребу као композитор, а Вукдраговић у Београду као диригент, допринели да се српско музичко стваралаштво прикључи јединственом духу времена у коме је живела и развијала се богата и разноврсна европска породица модерних националних школа XX века.

¹⁸ Упор. Драгана Стојановић, *Језик емоција...*, 43.

¹⁹ У наведеном интервјуу са Адамовићем, Вукдраговић је изјавио: „(...) познат сам као доследни борац за тоналну музику. У очима свих наших авангардиста ја сам само обичан традиционалиста (...) Баш зато што сам доследно стајао на таквим естетичким позицијама, будно сам пратио све што се овде догађало на подручју музичке авангарде.” Драгослав Адамовић, *Разговори са савременицима...*, 71.

Katarina Tomašević

SPIRIT OF THE TIMES IN THE WORKS AND ACTIVITIES
OF MIHAİLO VUKDRAGOVİĆ AND MARKO TAJČEVIĆ

S u m m a r y

Although two composers and conductors, Marko Tajčević and Mihailo Vukdragović were contemporaries and concomitants of the 20th century, as authors they did not join the most modern and radical style orientation of the European musical West. Stevan Stojanović Mokranjac was a great ideal for both of these composers. Since he was, just like Mokranjac, inspired by folk music, after his most successful works composed in the '30s (*Seven Balkan Dances*, *Songs of Komitas* and *Macedonian Songs* for a chorus), after the Second World War Marko Tajčević remained true to his style. Until World War II, Mihailo Vukdragović gave his more marked contribution to the Serbian music as a conductor. As a composer he won recognition only after the war, as the author of vocal-symphonic compositions of socialist-realist characteristics. In other words, in the post-war development period of the Serbian music Tajčević and Vukdragović were representatives of two seemingly similar, but basically different spirits of the time which evolved in parallel in the same space. However, in the decades between the wars they both helped with their contribution, Tajčević as a composer in Zagreb and Vukdragović as a conductor in Belgrade, the joining of the Serbian music with the unique spirit of the times of musical Modernism in which rich and diversified European family of national schools of the 20th century lived and developed.

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ И ПОСЛЕРАТНО СТВАРАЊЕ МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА

Надежда Мосусова

У београдском Народном музеју на другом спрату изложена је као стална поставка слика српског уметника Боже Илића (1919–1993). Ова композиција великог формата носи назив *Сондирање тѐрена на Новом Београду*. Завршена је 1948. године и слови (?) као пример соцреализма у сликарству. Због таквих слика и других радова аутор је бачен у (неправедни) заборав после 50-их година прошлог века. Да ли је у вези са социјалистичким реализмом у питању тема те слике (радници) или стил (рецимо реалистички)? Да је насликана деценију раније, како би била окарактерисана? Српски сликари између два светска рата и пре тога, реалисти и нереалисти, обрађали су се неретко темама из свакодневног живота, сеоског или радничког, што може бити једно исто. Да ли би такви њихови радови у послератним („ударничким”) годинама били квалификовани као соцреализам?

Шта је то уопште социјалистички реализам у сликарству, музици, литератури, филму? Наизглед једноставне, „невине” дефиниције, крију у себи масу потпитања, замки, недоумица, како то констатује и један од првих совјетских књижевних дисидената Андреј Сињавски (писао је и под псеудонимом Абрам Терц). Није познато да ли су неки професионални савези давали у својим статутима одреднице или директиве како треба радити, као што је то био случај у Савезу совјетских писаца: „Социјалистички реализам као основна метода совјетске уметничке литературе и литерарне критике, захтева од уметника стварност у њеном револуционарном развоју. При томе се истинитост и историјска конкретност уметничког представљања стварности мора подударати са задатком идејног преображаја и васпитања радног народа у духу социјализма.”¹ Колико „ствар” може да буде неухватљива сведочи и дисертација др Мелите Милин, у којој ауторка, свакако први пут на нашим просторима, у делу већег обима, говори о проблематици доктрине соцреализма, првенствено у музици, не заобилазећи при том остале уметничке области.²

Социјалистички реализам се званично установио 1934. године, али је његова сенка увелико владала Совјетском Русијом и много пре тог датума, скидајући са репертоара комаде, опере, музику уопште, филмове, прогањајући слике и на првом месту литературу која није била довољно „реали-

¹ Андрей Синявский (Абрам Терц), *Что такое социалистический реализм*, Путешествие на Черную речку, Москва, 2002, 101.

стична” тј. „хвалоспевна”, да би задовољила властодршце. Исте, 1934. године (некаква симболична случајност?), брани у Прагу дисертацију *Музика као средсџво ѓроџаѓанде*, композитор и музиколог Војислав Вучковић.

Десет година касније совјетски плодови доктрине као и сама доктрина соцреализма доспеће заједно са совјетском војском на Балкан, до земаља које су према подели моћника припале комунистичком блоку. Полазиште, у Југославији, за увођење ове „популистичке” идеологије било је, слично као у Совјетском Савезу, за литературу дело Максима Горког, за музику – дело Модеста Мусоргског. И један и други аутор били су познати у Србији и Југославији, први још пре Првог светског рата, други између два светска рата, али сам соцреализам на српском или југословенском тлу још није добијао неку јасну формулацију у музици, нити у другим уметничким гранама.

Јасне формулације није било, како смо се уверили, ни у самом Совјетском Савезу. Сињавски (Терц) подсећа како се на једном књижевном пленуму неко од „јунака” осмелио да пита самог (присутног) Стаљина да он објасни, једном и заувек, шта је то соцреализам и како практично достићи те „блиставе висине”. Не размишљајући, не трепнувши, како пише Сињавски, вођа је одговорио: „Пишите истину – то и јесте социјалистички реализам!”³ Свако ће се ту запитати, као цела филозофија или етика, или лично Понтије Пилат (у Светом писму и у роману Булгакова *Мајсџор и Марѓариџа*) „Шта је истина?” Најистинитија и „најреалистичкија” књига која је написана о животу у Совјетском Савезу, свакако је *Архиџелаѓ Гулаѓ*. Знамо шта је ову „социјалну” литературу (као и самог њеног аутора Александра Солжењџина) задесило у домовини.

Можда са позиција некакве систематизације и не треба посматрати појаву нове доктрине (не стила), јер је прокламовани соцреализам, на разним местима, у разним уметничким делатностима имао и различите реперкусије, самим тим различита лица, врло често противречна.⁴ Ако музика треба да пропагира комунистичку идеологију, каква она мора бити да би „народним масама” омилео предмет који се пропагандом узноси? Високих уметничких вредности и једноставна? Ко ће нам рећи где су границе високих уметничких вредности или границе једноставности? Исто важи за литературу, сликарство, скулптуру, филм, па и архитектуру.

У суштини, требало је величати комунизам и властодршце у било којој земљи источног блока, све остало је могло бити политички опасно. Међутим, реалност је била нешто друго од очекиваног. После рата амерички и

² Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици ѓосле Друѓоѓ свейскоѓ раџа (1945–1965)*, Београд, 1998. Обратити пажњу на поглавље *Феномен социјалистичкоѓ реализма*, као и на његова потпоглавља *Реализам/социјалистички реализам*, *Социјалистички реализам: умејносџ или ѓолиџика?* и *Однос ѓрема ѓрадиџији и идеји ѓроѓреса у идеолоѓији социјалистичкоѓ реализма*, стр. 14–30. Занимљиво је при том истаћи да се у данашњој Русији теоретичари књижевности или музиколози нису још довољно суочили са временом или проблемом социјалистичког реализма. О томе су више писали руски унутрашњи или спољни емигранти.

³ Абрам Терц, *Литературниѓ ѓроцесс в России*, Путешествие на Черную речку, 2002, 157.

⁴ Пример прихватања и неприхватања дела Михаила Булгакова на драмској сцени у СССР-у.

француски филмови су у Југославији (једина комунистичка земља у којој су се приказивали) били популарнији од „партизанских” или совјетских филмова. Западне филмове су волели да гледају и индоктринирали и „непоштена интелигенција”.⁵ У Југославији су послератни совјетски филмови у многим изазивали одбојност, а велика изложба совјетског соцреалистичког сликарства у Београду 1946. године дочекана је са нескривеним подсмехом. Слике су доста личиле на плакате, па су се посетиоци изложбе нехотице сећали уметничког журнала *Сигнал*, који је излазио за време окупације, преведен са немачког, и доносио репродукције савремених немачких сликара. Сличност једних и других сликарских достигнућа била је велика,⁶ али ни то није било толико за памћење колико оне ружне речи исписане у књизи утисака. То се могло схватити и као протест против „плакатског реализма”, недостојног правог сликара (мада и плакат може бити вид уметности), а исто тако и као беспојединаца, или група (вероватно су потписи у књизи били лажни) против властодржаца који су се служили репресијом и отимачином. Додуше, ни руско реалистичко сликарство 19. века („Передвижњики”), као ни руско емигрантско сликарство у Југославији, у Србији, у принципу није било код стручњака на цени, као ни реализам једног, рецимо, Степана Кољесникова (некада врло популарног у српским грађанским круговима, како се говорило), чији рад није имао везе са соцреализмом.

Када је 1935. године Сергеј Прокофјев концертирао у Београду, пре него што ће се дефинитивно одлучити да се настани у Совјетском Савезу, југословенска публика није ни слутила да руски, емигрантски композитор са интернационалном репутацијом, ступа сасвим сигурно на позиције соцреализма компонујући балет *Ромео и Јулија*. После свега што је урадио за међународну оперску сцену (*Заљубљен у три наранџе* и *Коцкар*), за *Руски балет* Сергеја Дјагиљева и *Руски романтични театар* Бориса Романова (*Шуи*, *Челични скок /Ход челика/*, *Трајез*, *Блудни син*), Прокофјев у балету *Ромео и Јулија* ублажава језик, поједностављује музичку мисао и – доживљава у својој домовини одбијање: нико неће нови балет! Једна од противречности соцреализма.⁷ Питамо се из данашње перспективе, није ли и балет *Челични скок* припадао социјалистичком реализму, бар по „плакатности” свог садржаја, који би могао да одговара укусу душебрижника совјетске уметности. Балет који је имао премијеру у Паризу 1927. никад није изведен у Совјетском Савезу, док је балет *Ромео и Јулија* први пут тамо изведен у Лењинграду, 1940. године. Но, те су се странице за многе затвориле,

⁵ Кажу да је за Стаљина била у Кремљу аранжирана посебна сала у којој је он са свитом могао да ужива у филмским остварењима као што су *Велики валцер*, *Конгрес се забавља* и сличним, волео је и да гледа касније забрањене комаде Булганова.

⁶ О томе су писали Мића Поповић, односно Мило Глигоријевић у свом делу *Одговор Миће Поповића*, Београд, 1983, стр. 38, 39, а нарочито на стр. 30. Осврнуо се на такве дискусије и Борислав Михаиловић Михиз у својој књизи *Аутобиографија о другима*, Београд, 1986, 164.

⁷ Чешка музикологија и критика у лицу Грацијана Чернушака писала је поводом светске премијере балета Прокофјева у Брну 30. децембра 1938, како је идеологија утицала на музички језик руског композитора. (Видети Rudolf Pečman, *Světlo v temnotách – Ke světové premiéře Prokofjevova baletu „Romeo a Julie” v Brně*, Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, N 27/28, 1992/1993, 123).

јер је већ почео Други светски рат 1939, априлски 1941. за Југославију, да би се за неколико година сагледао његов исход.

Како су се у свему сналазили српски музичари? Многи од њих су се за време рата повукли и писали „за фијоку”, чекајући боље дане. Како се рат ближио крају и Немачка постајала губитник, композитори су пошли у сусрет новој ситуацији без икаквих декрета. Старија генерација је компоновала онако како је и дотада стварала. Нико није „ублажавао” свој начин изражавања: ако је то неко евентуално морао упражњавати, то су свакако били појединци из „Прашке групе” српских композитора. Они су, међутим, већ начинили стилски заокрет пред сам рат, схватајући потребе времена и домаће музичке публике. Соцреалистичка поента је била у избору тематике, у суштини ванмузичког карактера. На почетку рата Војислав Вучковић се инспирише прозним текстом Максима Горког *Весник буре* за симфонијску поему. Касније, 1944. године Петар Коњовић се такође бави Горким, компонујући његову приповетку *Макар Чудра* као симфонијску поему за глас (баритон) и оркестар. Могло би се помислити да је то дело можда пандан Вучковићевом *Веснику буре*, међутим се Вучковића сећа у свом оркестарском делу *Пућ у њобеду* 1944. године Михаило Вукдраговић.

За време рата Јосип Славенски компонује кантату *Борба за Југославију*, коју 1945. реализује као оркестарску композицију у четири става. Пристигле су увелико масовне песме Оскара Данона, компоноване у партизанима, као и партизанска литература која врло брзо заузима место у наставним плановима свих школа, потискујући све друго. Актуелни су Радован Зоговић, Бранко Ћопић, у позориштима совјетски комади и, као главна домаћа социјална литература драме Мирослава Крлеже. Да ли је и његово дело постало соцреализам?

Од 1945. настало је у тадањој Југославији и Србији време доста слично ономе у Совјетском Савезу 20-их, само што овде није било авангарде као у Русији, која је већ 20-их претрпела слом, да би била дотучена 30-их (хапшење Казимира Маљевича итд). То је било код Совјета, како каже Надежда Мандељштам „време хероике и дечјих колица”, као и време наруџбина, што је била карактеристика сваког „социјалистичког друштва”, такође југословенског. Оркестарске композиције буду за извесно време потиснуте у страну, да би се истакла пригодна кантата која није била само пожељан облик музичко-сценског изражавања, већ за тај историјски или политички тренутак можда и једини прећутно прихватљиви начин уметничког опстанка. Никома онда није било до неких интимних преживљавања у уметности, већ се све дало на тематику рата, победе и социјалистичке изградње.

Песму мртвих њролејера Бранка Ћопића компонују Марко Тајчевић (1945) и Иван Рупник (1947) за хор. *Тайко Стојанов* Блажа Конеског је хорска композиција Петра Коњовића. Михаило Вукдраговић се одужује Ћопићу кантатом *Везиља слободе* (1947), Драгутин Чолић *Пајролцијама* и *Николејином Бурсаћем* (1948). Последњи компонује и *Ускрсна звона* (1947) по Владимиру Назору, Јован Бандур *Југословенску њартизанску райсодију* исте године. Композитори старије и средње генерације имали су већ увелико прилику да се суоче са доктрином соцреализма и да угледају око себе као опомену једно њено (за наше прилике) ново лице, кад је било у питању обраћање темама које нису биле везане за непосред-

ну, ратну прошлост: изведена дефинитивна верзија Коњовићеве опере *Кнез од Зење* крајем 1946. године, буде „руинирана” од стране политичке критике која је угађајући властодршцима, или по њиховој наредби, јасно ставила до знања да ново друштво занима осим непосредне прошлости једино „светла будућност”, а никако славна прошлост од пре неколико векова, у шта би се рачунала и Коњовићева опера са инкриминисаним хором калуђера. Касније, духовна лица на сцени нису сметала у делу *Горски вијенац* Николе Херцигоње, али је код Коњовића била у питању скоро увреда упућена самом Централном комитету, уметност као опасност по државу и тековине револуције.

Сличан став, али не тако деструктиван, према даљој прошлости заузима је и у српском историјском сликарству, које је проглашавано за мит без покрића, без обзира на то што је оно реалистичко и самим тим доступно и неуким људима, неупућеним у ликовну уметност. *Крунисање Душаново* Паје Јовановића (налази се на истом зиду Народног музеја, као и дело Боже Илића, само спрат ниже, нека чудна „случајност”?) проглашавано је за лажно представљање српске историје, идеализацију личности и прилика, почев од „лажног сјаја” двора Стефана Душана, цара Срба и Грка. То није сметало да Паја Јовановић буде ангажован да слика Тита, поред тога што су се портретисањем вође (на позив, или по наређењу) бавили и други, Божидар Јакац и поменути Илић.

Питамо се да ли је и *Охридска леџенда* Христићева некаква претерана идеализација сеоског живота и фолклора, музичког и играчког? Но није било уступака публици ни код Јовановића у сликању ни код Христића у компоновању, мада је код последњег језик био блажи од оног у опери *Сујон* из 1925. и 1954. Међу колегама, композиторима, мало је њих ценило „беспримерни репертоарски подвиг” *Охридске леџенде*, како се изразио тадањи управник Милан Предић.⁸ На Другом конгресу Савеза композитора Југославије Христића је напао један од делегата поводом извођења *Охридске леџенде* у Единбургу (1951), називајући његово дело „културном срамотом”.⁹ Да ли је то већ била реакција на соцреализам, под чији удар је сасвим депласирано и нелогично доспела *Охридска леџенда*? За Христићеву популарност дали би други много штошта, баш они који су хтели да се приближе публици кантатама и другим пригодним композицијама, које су брзо пале у заборав. Али, не треба ни те људе осуђивати нити њихова дела. Она су одраз једног времена, што не искључује вредност коју би та дела могла имати ван одређеног времена. И Прокофјев и Шостакович су продукт свога доба, са свим одама револуцији, Лењину и Стаљину, за које су се давале државне и партијске награде. Неко је морао да компоује те комаде, неко је то чинио из убеђења. Из историјске дистанце можда би се могла створити нека друга слика о српским делима из периода непосредно после Другог светског рата и запитати се да ли је заиста све од те продукције за одбацивање.

Можда би Вукдраговићеву симфонијску поему *Пућ у победу* требало сагледати ван њеног програма (уосталом као и слику *Сондирање шерена*

⁸ *Триумф „Охридске леџенде”*, Звук, бр. 21/23, посвећен Стевану Христићу, 1958, 28.

⁹ Иво Тијардовић, *Успомене из личног конјакта*, Звук, 21/23, 24, 25.

Боже Илића), у контексту његовог ранијег оркестарског дела *Симфонијска медијација* (1939), а *Везиљу слободе* као прву од три кантате, и уопште те кантате као прве послератне композиције тога жанра. Музичка критика после Другог светског рата тек је требало да се развије међу млађима, а перо Милоја Милојевића је преузео Бранко Драгутиновић. Иако већ са искуством, ни Драгутиновић не би могао да објасни шта је соцреалистичко у свим наведеним српским делима, вероватно ни сам Вукдраговић или Драгутин Чолић, који су такође наставили да се баве музичком критиком. Питањем шта је соцреализам у музици домаћи музички критичари нису се експлицитно бавили, али се инсистирало на томе да се дела морају бавити „нашом стварношћу”, да стилски морају имати „мирис нашег тла”, да не говоримо о избору текстова као подлоге за музичке вокално-инструменталне композиције.

Ако пођемо од Вукдраговића и његовог *Пућа у њобеду*, видимо утицај Мусоргског у композицији слободне сонатне форме, наративног карактера, са примесама српског народног мелоса. И цитати нешто мелодијски измењене *Интернационале*, на шта указује Властимир Перичић,¹⁰ могу се прихватити као одблесци народних песама словенске провенијенције у Вукдраговићевој симфонијској поеми. Са *Везиљом слободе*, за сопран соло, мешовити хор и оркестар (у облику слободног ронда), знатно више елемената указује на евентуални социјалистички реализам, на првом месту претенциозни текст о девојци која везе вез на кошуљи свом момку партизану, очекујући слободу, затим још јачи утицај Мусоргског (у питању је хорска композиција!) у форми, мотивском раду, примени имагинарног фолклора, у третману гласова, уз присутну маршевску ритмику и мелодику као илустрацију ратничког похода за слободу.

У сваком случају, онај који проучава српску кантату не треба да пропусти ова дела која су на више начина утрла пут следећим поколењима у компоновању вокалних и оркестарских композиција сличног жанра, са пригодним текстовима и поводом пригодних датума. Пре давања етикете кича, еклектике или композиције датог тренутка, треба размислити када и како се завршио период соцреализма у српској музици.

Nadežda Mosusova

SOCIALIST REALISM AND THE POST-WAR OUTPUT OF MIHAILO VUKDRAGOVIĆ

S u m m a r y

Socialist realism as an undefined official Soviet aesthetic since 1934 brought many problems into the art, literature and music of the SSSR and of their satellites, including Yugoslavia. Soviet and other authorities expected from spiritual products, namely from music, to serve the communist ideology. For this purpose the musical

¹⁰ *Вукдраговић Михаило*, Музички ствараоци у Србији, Београд, s.a., 584.

Боже Илића), у контексту његовог ранијег оркестарског дела *Симфонијска медијација* (1939), а *Везиљу слободе* као прву од три кантате, и уопште те кантате као прве послератне композиције тога жанра. Музичка критика после Другог светског рата тек је требало да се развије међу млађима, а перо Милоја Милојевића је преузео Бранко Драгутиновић. Иако већ са искуством, ни Драгутиновић не би могао да објасни шта је соцреалистичко у свим наведеним српским делима, вероватно ни сам Вукдраговић или Драгутин Чолић, који су такође наставили да се баве музичком критиком. Питањем шта је соцреализам у музици домаћи музички критичари нису се експлицитно бавили, али се инсистирало на томе да се дела морају бавити „нашом стварношћу”, да стилски морају имати „мирис нашег тла”, да не говоримо о избору текстова као подлоге за музичке вокално-инструменталне композиције.

Ако пођемо од Вукдраговића и његовог *Пућа у њобеду*, видимо утицај Мусоргског у композицији слободне сонатне форме, наративног карактера, са примесама српског народног мелоса. И цитати нешто мелодијски измењене *Интернационале*, на шта указује Властимир Перичић,¹⁰ могу се прихватити као одблесци народних песама словенске провенијенције у Вукдраговићевој симфонијској поеми. Са *Везиљом слободе*, за сопран соло, мешовити хор и оркестар (у облику слободног ронда), знатно више елемената указује на евентуални социјалистички реализам, на првом месту претенциозни текст о девојци која везе вез на кошуљи свом момку партизану, очекујући слободу, затим још јачи утицај Мусоргског (у питању је хорска композиција!) у форми, мотивском раду, примени имагинарног фолклора, у третману гласова, уз присутну маршевску ритмику и мелодику као илустрацију ратничког похода за слободу.

У сваком случају, онај који проучава српску кантату не треба да пропусти ова дела која су на више начина утрла пут следећим поколењима у компоновању вокалних и оркестарских композиција сличног жанра, са пригодним текстовима и поводом пригодних датума. Пре давања етикете кича, еклектике или композиције датог тренутка, треба размислити када и како се завршио период соцреализма у српској музици.

Nadežda Mosusova

SOCIALIST REALISM AND THE POST-WAR OUTPUT OF MIHAILO VUKDRAGVIĆ

S u m m a r y

Socialist realism as an undefined official Soviet aesthetic since 1934 brought many problems into the art, literature and music of the SSSR and of their satellites, including Yugoslavia. Soviet and other authorities expected from spiritual products, namely from music, to serve the communist ideology. For this purpose the musical

¹⁰ Вукдраговић Михаило, Музички ствараоци у Србији, Београд, s. a., 584.

language had to be understandable to the „broad masses”, i.e. moderate, following the style of the 19th century Russian „realists”. The composer’s works should depict the „reality” of Soviet splendid everyday life as well as the „heroic building of socialism”. Similar was in the other communist lands after 1944. Musicians had to glorify revolution and its leaders. The result was a number of mass songs, cantatas and oratorios praising totalitarians and their deeds. In Yugoslavia cantatas, orchestral and choir compositions were devoted to the fight against Germans, like Vukdragovic’s „Mousorgskian” in style symphonic poem *The Road to Victory* (1944) and cantata *The Girl Embroidering Liberty* (1947), the latter with the text of Branko Copic. It would be interesting to revalue today these works from the pure aesthetic point of view, forgetting their usefulness in the post-war time of ideological pressure.

Posljednjih godina prije smrti Marko Tajčević je, pomalo opsjednuto, upravo inzistirao na svojem zinaarskom podrijetlu s očave strane, s isto to tako s mnogo njezine nostalgije posljednjim stvaralačkim opusom. Zagrebačkim razvednikom (za mešoviti hor), obratio svojim hrvačkim kolegama po mašti, čak – kad njega mače rijetkom – direktnom pozivom. Posvećeno dedi Ivicu Ranogajcu.

... Jes li to bile slatke jednog bestidnog vremena, kojemu je srećom izmakao, distancirajući se od dnevne politike, stava kajeg se, uostalom, pridržavao cijelog života, da je to bilo naprosto svodenje računa i rekapitulacija cjelokupnog života – čija je temeljna podka bila i ostala muzika i samo MUZIKA, kao njegovo mišnosko središte, opredjeljenje, živom smislu, jedini pravi, utinski predmet njegova interesa i apsolutne predanosti – toliko je reći.

Činjenica je da on sam nikada i nigdje nije bio potpuno nikcijerom. Kritički se uvijek odnosio prema svomj posloj sceni, obilježavajući dođuše takva raznašta ponekad i svojim karakterističnim humorom. U javnosti se njegovom djelovanju taj kritički duh najvećim očitovao u muzičkoj kritici, naravno. Pa ipak, iako silno odan svojim zagrebačkim profesorima Blagoju Đeržu, Franji Duganu starijem, Antunu Dobroniću, Franu Lhotku, Franu Lačiću, pored bečkih i poškog profesora, dakako, kojima je barem u zrelijoj dobi iskazivao iskrenu zavistnost, znao je ponekog od tih hrvačkih muzičara nemilice i zapravo drsko očitati nekim svojim napisima. Dovoljno je samo pročitati *Muzički voditi kroz Zagreb*, prikriven dođuše podnaslovom *Križičko šergija*, objavljen u zagrebačkom *Vjencu* 1926 (pp. 124–127). Taj kritički odnos ispoljivao se, i u ponekad blagoj, a ponekad i oštroj ironiji prema članovima najviše obitelji, prema građanskim normama društvenog morala (neospetno dođuše komjermirni), pa najposlije prema proklamiranim, a zatim nemilice gaženim i iznevjeravanim idejama svih državnih ustroja i režima kroz koje je tijekom života prošao.

Možda mu svi svoji napjevkovaju i najdublji odnosost amuzijeje gornje je ispoljivao prema svojim učenicima i studentima. Zapravo je živio za njih i kroz njihov kasniji

1. Lada Tajčević jedini je potomak Marka Tajčevića, rođena je u Zagrebu 2. 1. 1936. u drugom njezovom braku. Marka joj je br Neda Tajčević, rođ. Francić (Zagreb 1908–1960), pravnik, od 1954. advokat. Brak je uštopljen 2. 2. 1937 u pravoslavnoj crkvi Sv. Preobraženja u Zagrebu, no sporazumno je razveden 10. 3. 1946. pred Okružnim narodnim sudom za grad Zagreb. Lada Tajčević, profesor klasične filologije (od 1. 10. 1959. u penziji), najveći je dio svoga mišnog vijeka provele u Odsjeku za klasičnu filologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, u zvanju višeg lektorat za talijanski jezik na Katedri za latinski jezik i rimsku književnost. Slično tome, pored apertine nastave iz klasičnosti, povremeno objavljuje znanstvene i stručne radove, ponešto prijevoda, bavila se i leksikografijom.

PRILOG BIOGRAFIJI MARKA TAJČEVIĆA

Lada Tajčević¹

Posljednjih godina prije smrti Marko Tajčević je, pomalo opsjednuto, upravo inzistirao na svojem cincarskom podrijetlu s očeve strane, a isto se tako s mnogo nježne nostalgije posljednjim stvaralačkim opusom, *Zagorskom rapsodijom* (za mešoviti hor), obratio svojim hrvatskim korijenima po majci, čak – kod njega inače rijetkom – direktnom posvetom: Posvećeno dedi Ivanu Ranogajcu.

Jesu li to bile slutnje jednog bestijalnog vremena kojemu je srećom izmakao, distanciranje od dnevne politike, stava kojeg se, uostalom, pridržavao cijelog života, ili je to bilo naprosto svođenje računa i rekapitulacija cjelokupnog života – čija je temeljna potka bila i ostala muzika i samo MUZIKA, kao njegovo suštinsko određenje, opredjeljenje, životni smisao, jedini pravi, istinski predmet njegova interesa i apsolutne predanosti – teško je reći.

Činjenica je da on sam nikada i nigdje nije bio potpuno ukorijenjen. Kritički se uvijek odnosio prema svemu postojećem, ublažavajući doduše takva stajališta ponekad i svojim karakterističnim humorom. U javnom se njegovom djelovanju taj kritički duh najvećma očitovao u muzičkoj kritici, naravno. Pa ipak, iako silno odan svojim zagrebačkim profesorima Blagoju Bersi, Franji Duganu starijem, Antunu Dobroniću, Franu Lhotki, Franji Lučiću, pored bečkih i praškog profesora, dakako, kojima je barem u zrelijoj dobi iskazivao iskrenu zahvalnost, znao je ponekog od tih hrvatskih muzičara nemilice i zapravo drsko ošinuti nekim svojim napisima. Dovoljno je samo pročitati *Muzički vodič kroz Zagreb*, prikriven doduše podnaslovom *Kritička burgija*, objavljen u zagrebačkom *Vijencu* 1926 (pp. 124–127). Taj kritički odnos ispoljavao se i u ponekad blagoj, a ponekad i oštroj ironiji prema članovima najuže obitelji, prema građanskim normama društvenog morala (neosporno doduše licemjernim), pa najposlije prema proklamiranim, a zatim nemilice gaženim i iznevjeravanim idejama svih državnih ustroja i režima kroz koje je tijekom života prošao.

Međutim, svu svoju najiskreniju i najdublju odanost samoprijegorno je ispoljavao prema svojim učenicima i studentima. Zapravo je živio za njih i kroz njihov kasniji

¹ Lada Tajčević jedini je potomak Marka Tajčevića, rođena je u Zagrebu 2. 1. 1936, u drugom njegovom braku. Majka joj je dr Neda Tajčević, rođ. Frančić (Zagreb 1908–1960), pravnik, od 1954. advokat. Brak je sklopljen 2. 2. 1932. u pravoslavnoj crkvi Sv. Preobraženja u Zagrebu, no sporazumno je razveden 10. 5. 1946. pred Okružnim narodnim sudom za grad Zagreb. Lada Tajčević, profesor klasične filologije (od 1. 10. 1999. u penziji), najveći je dio svoga radnog vijeka provela u Odsjeku za klasičnu filologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, u zvanju višeg lektora za latinski jezik na Katedri za latinski jezik i rimsku književnost. Shodno tome, pored opsežne nastavne djelatnosti, povremeno objavljuje znanstvene i stručne radove, ponešto prijevoda, baveći se i leksikografijom.

profesionalni razvoj i stvaralaštvo. Time je, kroz taj ponekad mukotrpan, a ponekad blistavo nagrađen „hod po mukama” muzičke pedagogije, raspirujući glazbene iskrice u svom mladenačkom, vehementnom, zagrebačkom razdoblju prve polovine života i dovršivši ga punim zamahom zrelije dobi, staloženijim i osmišljenijim pristupom u beogradskom razdoblju druge polovine života – u potpunosti izvršio svoj životni zadatak. Mada se njegov vlastiti stvaralački opus svodi na svega 54 kompozicije, a sam skladatelj već je odavno ocijenjen i označen kao kompozitor malih formi ili čak „majstor minijature”, bitna je odrednica njegova cjelokupnog života da ga je odživio PRO MUSICA, posvetivši se u potpunosti geslu uklesanom iznad dveri Hrvatskog glazbenog zavoda: ARTI MUSICES – muzičkom umijeću, muzičkoj vještini, muzičkoj umjetnosti.

A što se ranije spomenutih cincarskih korijena tiče, duguje ih prvenstveno svom ocu, dr. Antoniju vitezu Tajčeviću-Balkanskom, kako se taj vijećnik Banskog stola, visokopozicionirani sudac hrvatske pravosudne hijerarhije u Austro-Ugarskoj monarhiji službeno titulirao (makar su ga u privatnom životu zvali Tonči ili Tona), a on pak vuče cincarsko korijenje i po ocu i po majci. Po ocu Marku, djedu našeg kompozitora, koji je kao juridički ekspert² za koncepciju uređenja sudstva u Slavoniji nakon ukidanja Vojne Krajine 1873. godine, te iste godine 20. decembra doživio carsko priznanje: „Austrijski car Franjo Josip I, ujedno kralj Ugarske, te kralj Češke, Dalmacije, Hrvatske i Slavonije...” – kako se navodi u početku njegova kićena naslova, koji sadrži još koloplet vladarevih zemalja – uzdiže ga u red viteštva.³ Cijeli čin dodjele te (ne osobito visoke) plemićke titule – sudeći po imperijalnim latinskim jezikom pisanoj pergameni, ili nešto intimnije intoniranoj, ali prelijepo dizajniranoj, njemačkim jezikom pisanoj povelji (propraćenim i dodjelom dvaju zanimljivih grbova) – trajao je sve do 1875. godine. No, caru „dragi i vjerni”⁴ prisjednik kraljevskog Hrvatsko-slavonskog stola sedmorice (popularnije – septemvir), tog najvišeg sudskog tijela u hrvatskom pravnom sustavu,⁵ Marcus Ritter Tajčević von Balkan, tolika uzbuđenja, profesionalne obaveze i uz njih vezana česta putovanja i boravke na relaciji Osijek–Zagreb–Beč – naprosto nije izdržao. Izdalo ga je srce 1876. godine u Zagrebu, gdje je i pokopan najprije na pravoslavnom groblju, a po obitelj kobne 1908. ekshumirani su mu zemni ostaci, te pokopani zajedno sa sinom na zagrebačkom Mirogoju. Otac je doživio svega 54 godine, a sinu Antoniju tada su bile 24. I on je završio studij prava u Beču, doktoriravši u Grazu. Promptno se doduše okitio očevom recentnom plemićkom titulom, ali se i zdušno potrudio oko rasipanja očeva imetka. Marcus je, naime, slovio kao veoma bogat čovjek. Sam Antonije jedina je sin iz skladnog braka u kojem su se stopile dvije cincarske ugledne osječke loze Taić(ević)a i Joanovića. Lujza Joanović je rođena u Osijeku 1835. godine, a umrla u Zagrebu 1921. godine. Doživjela je, dakle, 86 godina, a kako je u trenutku muževljeve smrti imala samo 41, proživjela je više od pola života, punih 45 godina, kao udovica. Bila je doduše ugledna dama, mnogo je putovala, boraveći često u atraktivnim lječilištima cijele Austro-Ugarske, budući da je do sloma Habsburške monarhije imala po svome mužu veoma visoku mirovinu. Prethodno, deset godina prije tog sloma, doživjela je još jednu, možda i najveću tragediju u svom životu – smrt svoga sina Antonija. Imala je tada 73 godine, a nadživjela

² Završio je studij prava u Beču, kasnije bio predsjednik Kraljevskog sudbenog stola županije virovitičke.

³ Ritterstand, equitus.

⁴ Rođen u Osijeku 1822. godine.

⁵ Kasnije Kasacioni, danas Vrhovni sud.

ga je još punih 13. Tako je ta, u mladosti prelijepa djevojka, a kasnije uznosita gospođa, zatim dostojanstvena matrona u krinolini, odjednom klonula, uvukavši se u sebe, pa je takva oronula starica, nimalo nalik sebi negdašnjoj, pozirala svojoj unuci Sonji za jedan izvrstan portret u ulju i još mnogo skica.

Za razliku od serioznog i solidnog oca, Anton je bio ipak pomalo razmetni sin, no izuzetno šarmantan.⁶ Razvidno je iz jednog sačuvanog dokumenta – Antonijeve molbe upućene Visokoj Kraljevskoj zemaljskoj vladi u Zagrebu, Odjelu za pravosuđe – da se svim silama opire premještaju u Kotarski sud u Virovitici sa svog mjesta kraljevskog pristava I. razreda u Vinkovcima, a već se prije toga odupro premještaju u Gospić. Doznaje se da je ranije bio prislušnik, pa pristav kod Sudbenog stola u Petrinji. U Virovitici je, naime, sad već kotarski sudac dr. Đuro Banjanin, njegov dobar prijatelj i mlađi kolega sa studija, pa Anton ne želi dovesti i sebe i njega u delikatni položaj da mu bude podređen. Ton molbe koju dr. Anto Tajčević podnosi 20. kolovoza 1890. u Vinkovcima, ispunivši šest i po stupaca svojim prelijepim, pomalo oštrim rukopisom, toliko je iskren i prostodušan, a mnogo govori i o njegovu karakteru, pa je zapravo više literarni dokument jednog vremena, nego li puki administrativni. Ova usrdna molba, napisana izvrsnim, pomalo dramatičnim stilom, lijepim, malo arhaičnim hrvatskim jezikom – naišla je na suhoparnu odbijenicu i potcrtanu rečenicu: „imate odmah krenuti” – dakako, u Viroviticu. Trebalo bi istražiti je li stvarno krenuo, no poznato je da je ubrzo imenovan kotarskim sucem u Bošnjacima. Zanimljivo jest, da je godine 1873. u tom mjestu, 6 km udaljenom od Županje, novim sudskim ustrojem upravo Antonova oca Marka, osnovan Kotarski sud, dok je u samoj Županji utemeljen tada samo Kotarski ured.⁷ Marcus nije mogao ni slutiti do kakvih će implikacija petnaestak godina nakon njegove smrti doći i da će upravo taj sud u Bošnjacima postati „fatalnim” za njegova sina. Postavši ondje kotarskim sucem, Anton se zagledao u Mariju Ranogajec, mjesnu ljepoticu, koju su čak u cijelom kraju nazivali „lijepom Marom”. Njezin se otac Ivan doselio u Bošnjake iz Hrvatskog zagorja, iz okolice Krapine, ostavivši demonstrativno svoju obitelj koja ga je silila da pohada sjemenište, u kojem je kratko i boravio. Ustanovivši da takva stega ipak nije za njega, obreo se na potpuno suprotnom kraju svoje domovine, pa se, izučivši solidan zanat, i okučio. Lijepa Mara bila je – što bi se reklo – iz dobre kuće. Ali gospodin sudac je – gospodin sudac, veliki gospodin u to doba. Marija je rođena 1874. godine, Anton pak 1852. On je, dakle, pune 22 godine od nje stariji, u trenutku sudbonosnog susreta otprilike četrdesetogodišnjak, zgodan, naočit, otmjen, elegantan, svjetski čovjek, bonvivant, začudo neoženjen, a simpatičan i duhovit, i srca mladenačkog, (ako je suditi po tekstu one spomenute molbe) – očito, neodoljiv.⁸ Rezultat te uzajamne neodoljivosti bilo je rođenje male Sofije, zvane Sonja, 1894. godine. Na jednoj fotografiji, snimljenoj u Vinkovcima, kao otprilike dvogodišnjakinja, ona kočoperno sjedi u krasnoj kariranoj haljinici, pametno gleda s kosicom poput dječaćića i ne sluti da je u matičnu knjigu

⁶ Što se vizuelnog dojma tiče, sudeći po fotografijama, obojica su bili zapravo vrlo slični: pravilnih, otvorenih, produhovljenih lica, svijetlih očiju i svjetlije kose, otac s gustom, kratkom bradom, te s njom stopljenim brkovima, sin s malo drugačije stiliziranom, još kraćom bradicom, ali zato nešto duljim brkovima, otac izrazito toplog, a sin nešto oštrijeg izraza lica.

⁷ Sud ostaje u Bošnjacima do 1911. godine, kada se seli u Županju, ali to više nije relevantno za našu priču.

⁸ Koliko je dugo trajalo udvaranje, ne zna se. No, najvjerojatnije je ona Virovitica bila vrlo kratkotrajna. Možda se ljubav s lijepom Marom začela još za Antonova boravka u Vinkovcima, pa odatle onaj silan otpor premještaju?

uvedena kao nezakonita kći – što je nedavno otkrio jedan amaterski istraživač povijesti Bošnjaka. Tri godine nakon Sonje rodila se i Desanka, zvana Desa. Te iste godine, 1897, došlo je u Bošnjacima do narodne pobune prilikom forsiranja izborne pobjede vladinog kandidata Šilovića za saborskog zastupnika, pa i do neravnopravnog okršaja s oružnicima, u kojem je stradalo osmero ljudi. Taj je tragični događaj ostavio duboki trag u životu mjesta, a možda je bio i *malum omen* kasnije Desine sudbine. Navodno je Lujza pl. Tajčević zaveljela svoju još uvijek nevjenčanu snahu. Možda su se braku odupirali Ranogajci. Možda se radilo o socijalnim razlikama. Možda o razlici u godinama. Najvjerojatnije, ipak, o razlici – u vjeroispovijesti. A možda se i iz nekih posve drugačijih razloga otežalo s vjenčanjem. No, godine 1900. cijeli se obiteljski ansambl nalazi u Osijeku. Marija je prigrlila pravoslavnu vjeru svog muža, koji je očito dobio premještaj u Osijek, a već 29. siječnja rodio se i mali Marko, budući kompozitor. Anton je bio izvan sebe od sreće, što je napokon dobio sina, baka Lujza također. Tako je okončana ta, za ono vrijeme skandalozna situacija i svi su lijepo živjeli u kući Tajčevićevih (koju su prodali negdje između 1934. i 1939. godine). Ta osječka idila bila je, međutim, kratkotrajna. Već 1903.⁹ cijela se obitelj seli u Zagreb, jer Anton postaje vijećnikom Banskoga stola.¹⁰ U velikom stilu unajmljuju ogromni i otmjeni stan u zgradi Prve hrvatske štedionice, na tadašnjoj (a i sada) prestižnoj adresi Preradovićev trg 7. Godine 1904. rodilo se Mariji i Antonu zadnje dijete – mala Kasandra. Nova sredina, kojoj se Marija smjesta prilagodila, pa Antonijeve nove profesionalne dužnosti, a iznad svega toliko male djece, formiranje novog kućanstva, burne političke prilike u Hrvatskoj – nisu, ipak, nimalo ometale bračni par u primanju gostiju, vođenju društvenog života i izlascima, pa je obiteljska memorija sačuvala opservaciju da se Anton jako volio pokazivati sa svojom još uvijek lijepom i mnogo mlađom ženom. Naravno da je nadzor nad kućanstvom i briga oko djece – kao i u svakoj patrijarhalnoj porodici – bio pretežito na Mariji, a Anton je vodio i svoj vlastiti društveni život u muškom društvu i zanimacijama. No, taj obiteljski sklad i konačno uspostavljena harmonija koja je korespondirala s ustaljenim normama građanskog društva i života, bila je opet kratkog vijeka. *Pater familias* Anton, konačno etabliran na zadovoljavajući način i profesionalno i personalno, ta duša i središte cijele obitelji, taj srdačan i drag gospodin (kako se o njemu još i danas čuje izvan porodičnog kruga), naprasno umire od srčanog infarkta, u vlastitom krevetu, s cigaretom u ruci, proučavajući neke službene spise. Bilo je to ljeti 1908. godine, kada je on sam imao 56 godina.¹¹ Tako je neumoljiva Atropos, najkobnija od triju suđenica, presjekla tu nit života, a onima koje je Anton ostavio za sobom kao da je Sunce zauvijek zašlo. Ne zna se je li ta smrt veću bol nanijela njegovoj majci Lujzi, ili supruzi Mariji, koja je imala svega 34 godine, i cijeli svoj daljnji vijek – idućih 35 godina – provela u udovištvu.¹² U času očeve smrti Sonja ima 14 godina, već je mlada gospođica, pohađa

⁹ Iste godine je u Hrvatskoj minulo dvadesetogodišnje banovanje Khuena Héderváryja.

¹⁰ Kasniji ekvivalent tog sudskog tijela je Apelacioni sud.

¹¹ Potpisao se doduše, nepune tri godine prije toga, u jednom veselom i šaljivom tekstu, naslovljenom nekom prijatelju (*Amantissime frater*), sa „Vaš stari čika Tono”, ali po svemu sudeći samo se pravio starim, jer se istovremeno zahvaljuje na prijateljevoj čestitki povodom Kasandrina rođenja, očito vrlo ponosan, a ujedno čestita i tom čovjeku na rođenju trećeg djeteta krilaticom: *omne trinum perfectum*. To kratko pisamce upravo pršti životnom radošću!

¹² U trenutku Sonjina rođenja (1894) Marija je imala 20 godina, Anton 42. Kada se rodila Desa (1897), majci Mariji su 23 godine, ocu Antonu 45. Za ovu priliku relevantne, 1900. godine, u kojoj se rodio Marko, Marija ima 26, a Anton 48 godina. I konačno, što se djece tiče, kad je rođena Kasandra (1904), majci je 30 godina, a ocu 52.

zagrebački gornjogradski Djevojački licej, gdje slovi kao primjerna učenica, mnogo čita, šapuće sa svojim prijateljicama, a ispunila je – budući slikar – već i bezbroj blokova crtežima. Desi je 11 godina, na pragu je puberteta i svakako je očeva smrt utjecala na njen kasniji život. Mali Marko ima svega 8 godina. Pohađa, doduše, već školu, no zaokupljen je još uvijek igračkama – najviše drvenim konjićem za njihanje. A kasnije će se prisjećati i svog oca, koji ga je cupkao na koljenima, oca naoko strogog u prosudbi dječjih nestašluka, oca koji je bio veliki autoritet, ali isto tako spreman na šalu, i što je najvažnije – moglo ga se o svemu propitkivati, jer je sve znao. Naravno, ne uvijek i u svako doba. Strogo se poštovao očev počinak, vrijeme kad kod kuće radi, i nije se moglo uvijek baš samo banuti u njegovu sobu, ali su se tih regula više pridržavala ženska djeca; malome Marku – jedinom sinu – bilo je više toga dopušteno s očeve strane, no otac je očito vrlo dobro dozirao i nježnost i strogost. A i nakon očeve smrti majka i baka su ga beskonačno mazile, nailazeći zato čak na prijekor ženske djece. Jednom riječju, bio je centar tog mikrokozmosa vlastite obitelji, okružen svim tim ženskim bićima u rasponu od 4 do 74 godine.

Majka Marija je, srećom, prije muževljeve smrti (sudeći po odjeći), ali možda samo koji mjesec ranije, pvela djecu fotografu koji se nalazio u zagrebačkom Oktogonu, na istoj adresi kao i oni. Kompozicija osoba na fotosu je takva da su joj sve tri kćeri s desne strane, a jedini Marko s lijeve. Pred njim je na stoliću knjiga, možda album s fotografijama. Marko, ošišane glave, u tamnom odijelcu sa svilenom mašnicom oko vrata, stoji pomalo rezignirano, prekriženih ruku, uspravan poput male svijeće, i gleda nekako smireno i pomalo začuđeno pred sebe. Jedino on i Kasandra imaju svijetle oči po ocu, a dvije starije djevojčice tamne, po majci. Sonja također stoji i sve ih nadvisuje. Dubinom svoga kasnijeg poniranja u svijet duhovnosti – svakako.

Možda su Muze amortizirale udarac očeve smrti u dušama dvoje budućih umjetnika. Najteže ju je od sve djece doživjela Kasandra. Tu četvorogodišnjakinju, gotovo bebu, zavili su u crno i još dugo je morala nositi crninu, tako da joj se crna boja zamjerila za cijeli život. Morala je prisustvovati i pogrebu, a sve u skladu s tadašnjim običajima. I nimalo se u kućnoj atmosferi crne žalosti nije vodilo računa o malom djetetu i njegovim kasnijim frustracijama. Oca se, dakako, i ona sjećala, ali najdublje od svega joj se u sjećanje usjekla njegova smrt i sve s tim u vezi, gotovo potamnivši prethodne, nježne uspomene.

Sačuvan je, uostalom, jedan dokument, sad već od povijesne važnosti o vremenima i običajima prije nepunih sto godina, a to je račun što ga 9. kolovoza 1908. Josip Severinski, Zagreb, Gundulićeva 11,¹³ *Prvi Hrvatski zavod za sjajne pogrebe*, ispostavlja „Visokorodnoj gospodji udovi Mariji pl. Tajčević-Balkanska, za supruga visokorodnog gospodina dr. Antonije Tajčević vitez Balkanski, vijećnik¹⁴ kr. banskog stola”. Specifikacija je također zanimljiva, ali ne sada, za ovu priliku. Papir ispisan krasopisom, na početku ima secesionistički, mi bismo danas rekli – logo. Ima čak i biljeg od 10 fillera, a za iznos od Kruna 651 sam Severinski (čiji potpis putuje svojim duktusom direktno i okomito u Had) kaže: „Gornju svotu zahvalno primio 13.8.1908.”

Smrt Antonija Tajčevića bila je, dakako, i egzistencijalni udarac za udovicu s četvoro djece. Priskočila je u pomoć Lujza, doselivši se k njima, a ubrzo su se svi preselili u manji stan u Preradovićevoj ulici 19. Ipak su još pristojno živjeli, barem do 1918. godine. Monarhija je propala, mirovine su i Lujzi i Mariji smanjene, no Lujza je umrla od raka, srećom već 1921. godine; srećom – zato jer se sigurno ne bi više mogla

¹³ Usput budi rečeno, Hrvatski glazbeni zavod je na broju 6.

¹⁴ Pravopisno dj i neispravno č ostavljeno je kako piše.

snaci u jednom sasvim drugačijem svijetu, kojemu nije pripadala. Marija, ta odana supruga i izuzetno požrtvovana majka, dobra snaha – ali i dobra svekrva, sjajna baka svojoj jedinjoj unuci (koja piše ove redove), zapravo je cijeli svoj mukotrpan život nesebično podijelila drugima. Umrula je okružena kćerima Kasandrom i Sonjom, uz zeta Krešu, zimi 1943. u Osijeku, u bolnici, nakon dugotrajne srčane bolesti. O tome govori i izvadak iz knjige matice umrlih grkoistočne crkve hrama Uspenija presvete Bogorodice, dakle iste one crkve u čijoj je nekoć porti pogrebno između 1736. i 1835. godine dvanaest Taić(ević)a i jedanaest Joanovića, a posljednji pokojnik uopće ondje pokopan je Malać Joanović, 1853. godine. Marija je pokopana na sad već historijskom groblju Sv. Ane, u nemogućnosti da se, u zahuktalosti II svjetskog rata, preveze u Zagreb. Na vječni počinak sproveo ju je grkokatolički svećenik Firak, pa u tome ima neke ekumenske simbolike. U njihovoj su se kući, naime, još dok je živio Anton, slavili blagdani i poštovali tradicije i običaji obaju vjeroispovijesti, ponekad tako brutalno i krajnje nedolično suprotstavljenih.

Tekst o dubljim cincarskim korijenima, utemeljen na povijesnim izvorima, iziskuje i drugačiji diskurs, pa će pričekati drugu priliku, kao i poglavlje o Ranogajcima. Ovdje još samo, zaključno, riječ-dvije o kompozitorovu djedu Marku, ili Marcusu – kako je često u ovom pripovijedanju nazivan, dijelom iz razlikovnih razloga s unukom, a dijelom da bi se diskretnim načinom naznačilo pretapanje i stapanje grčkog, bizantskog, istočnog kulturnog nasljeđa sa zapadnim, latinističkim. A kompozitor o kome je riječ savršeni je primjer toga kulturnog i kulturološkog amalgama. No, riječ je o djedu. On se prvi od Taića-Taićevića-Tajčevića-Tajčevića otisnuo na školovanje i studij u daleki, veliki svijet – u Beč. To mu je omogućilo bogatstvo gomilano počam od prapretka Dimitrija Taića, Cincara iz Katranice, koji se silom povijesnih okolnosti ukotvio sredinom 18. stoljeća u Osijeku, i poput svih sunarodnjaka – bolje rečeno suplemenika – bio virtuozom trgovine i umješnosti. Trgovao je svinjama, uzgajajući ih kasnije na vlastitim majurima, da bi taj potomak Marko-Marcus, stotinjak godina kasnije konačno prekinuo s tom orijentacijom na puko materijalno stjecanje, posvetivši se predano i u potpunosti intelektualnim i duhovnim vrijednostima, te svojoj pravničkoj i sudačkoj profesiji. Štoviše, taj staloženi, kulturni, obrazovani svjetski čovjek, juridički ekspert, za zasluge upravo stručne i intelektualne prirode, biva nagrađen već spomenutom viteškom titulom i statusom. O tome, kako bi, nakon postizanja materijalnog blagostanja i ekonomske moći, postali evgenóstatoi,¹⁵ sanjali su svi Cincari, a samo je nekima to i pošlo za rukom. Težilo se, naprosto, i društvenom prestižu u tadašnjem svijetu. Marko, međutim, taj samozatajni intelektualac, prema svome unutarnjem habitusu, sigurno nije za tim žudio. Samo je savjesno obavljao povjereni mu posao. Doduše, kao pouzdani tradicionalist, oženjen djevojkom iz cincarske obitelji – a bio je to brak utemeljen u ljubavi, nipošto proistekao iz računice – neosporno je bio lojalan vlastima. No, već su se i njegovi preci izjasnili austrijskim podanicima, konačno i doselili su se na teritorij u sklopu Habsburške monarhije, ma koliko to bila priznata kraljevina, jedna od triju hrvatskih zemalja. Ipak, Marcusovu svijest o prapodrijetlu svjedoči upravo odabir pridjevka *Balkanski*, kao i neki elementi jednog od heraldičkih znakova, dok u drugome dominira mač s naglašenom drškom u obliku križa, položen preko otvorene knjige što predstavlja Zakon. *Pro rege et lege* – za kralja i zakon – očitava se i deviza u propratnim dokumentima.

Marcus, a ni njegov sin Anton, nisu sudjelovali u političkom životu, barem nisu aktivno. Povijesno gledano, pripadali su potpuno različitim vremenima – i što se karijere

¹⁵ Grčki ekvivalent za nobilitet, plemstvo.

tiče. Marcusova se izgrađivala postupno i gotovo predvidljivo. Nekako je prebrodio i revolucionarnu 1848. godinu i stvaranje dvojne, Austro-Ugarske monarhije 1867. No, upravo njegov sin Anton osjetio je svu neumoljivost austro-ugarskog sistema, iako je svoju pravničku i sudačku službu obavljao također *lege artis*. Bio je veoma odan svojoj profesiji, a inače sudionikom hrvatske društveno-povijesne zbilje, dijeleći i sve njene nedaće. Radikalno je prekinuo s običajem sklapanja brakova iz svoje, nekoć tako hermetične sredine, a pridržavajući se, ipak, pravoslavlja. Obojica su se zdušno bavila svojim poslom, u zapravo kratkotrajnim životima.

Te se kratkovječnosti njihov potomak, Marko kompozitor, strašno bojao. Kad je doživio 54 godine – s koliko mu je umro djed – još je uvijek strepio, a tek kad je doživio 56 – s koliko mu je umro otac – u potpunosti je odahnuo. Kasnije više nikada pred smrću nije strepio. Što se karakternih osobina tiče, čini se da je naslijedio žovijalnost svog oca u privatnom životu, a temeljitost i sustavnost svog djeda, predanost predmetu bavljenja – u bitnom fokusu svog života – *m u z i c i*.

Kočoperno isticanje titula, naslijeđenih od djeda, slijedili su samo Anton, Lujza i kratkotrajno Marija, a mlađa ih je generacija pokušala realizirati u onom semantički sublimiranijem značenju: težiti za plemenitošću srca i viteškim ponašanjem – svatko već prema vlastitom dosegu.

Sve ovo bilo je vrijedno opisati želi li se uopće pristupiti pisanju biografije Marka Tajčevića. Opisati prilike u kojima je proveo najranije djetinjstvo, atmosferu i okolnosti njegove najranije dobi, način ophođenja među ljudima jedne prohujale epohe, cijelog tog svijeta koji će samo šest godina nakon smrti Markovog oca utonuti u I svjetski rat.

УЏБЕНИЦИ МАРКА ТАЈЧЕВИЋА

Јасенка Анђелковић-Протић

Марко Тајчевић је био један од оних значајних прегалаца у нашој музичкој средини који је паралелно деловао на неколико планова – као композитор, теоретичар, педагог и писац школских уџбеника.

И управо ова последња наведена област сумира у себи неколико значајних компоненти Тајчевићевог рада – његову дугогодишњу педагошку активност на свим нивоима образовања – од нижег до високог школства, свестраност у бављењу теоријским дисциплинама, способност преношења знања, и као резултат тога – деловање на попуњавању скромнијег фонда наше уџбеничке литературе.

Питање уџбеника за теоријске предмете одувек је било неуралгична тачка наше музичко-педагошке праксе. Још од раних почетака педагогије у Србији крајем XIX века, остала је наслеђена недовољна брига средине за продукцију ове наставне литературе. Иако су по нашим музичким школама (посебно у Београду), као и касније на Музичкој академији, радили вршни педагози, само је неколицина међу њима прихватила велику одговорност писања Прегледа, Приручника, Скрипата или Уџбеника за предмет или предмете које су предавали. Марко Тајчевић је био међу првима који се већ крајем четрдесетих година подухватио овог задатка, надовезујући се на линију коју је започео Милоје Милојевић, а његову енергију и разгранато интересовање наставили су да развијају проф. Властимир Перичић, Дејан Деспић и Мирјана Живковић.

Хронолошким увидом у постојећу литературу из ове области очигледно је, такође, да је Марко Тајчевић био један од првих аутора који је оставио уџбенике за неколико теоријских дисциплина изучаваних у музичким школама код нас и тако, поред усмене речи, и писаним трагом значајно допринео развоју наше музичкотеоријске педагогије. Године 1949. објављена је његова *Општа наука о музици* која у врло сажетом виду доноси преглед свих музичкотеоријских дисциплина и представља полазну основу за ауторов даљи, продубљенији рад на уџбеницима *Основне теорије музике* штампане 1950, *Концертна уметност* из 1957. и *Хармоније* објављене 1972. године, којој су претходили *Задаци из науке о хармонији* из 1966. године.

На концепцију Тајчевићевих уџбеника, током двадесетак година, колико их је писао, утицало је неколико момената. Са једне стране, Тајчевић се у свом основном приступу ослањао на немачке, односно германске узоре који су му, с обзиром на то да је био немачки ђак (школујући се у Загребу,

Прагу и Бечу), били најближи, и с обзиром на то да је своје почетно педагошко искуство стицао у предратном Загребу (од 1927. до 1940), између осталог као оснивач и наставник ниже музичке школе *Лисински*. Временом се његов приступ педагошкој материји ширио у сагледавању проблематике, и сасвим је разумљиво да је еволуирао од 1940. године када је у Београду постао професор *Средње музичке школе* при Музичкој академији (данашње школе *Славенски*) до преласка на Музичку академију 1945. године, прво као ванредни, а убрзо затим као редовни професор теоретских предмета и композиције (од 1950. до 1966). Тајчевић је, дакле, непрекидно продубљивао своје бављење теоријским дисциплинама и његов педагошки рад је од доласка у Београд, све време, пратило писање уџбеника који су представљали подршку његовој настави, попуњавали празнину наше уџбеничке средњошколске литературе и постали врло вредна оставштина за будуће генерације.

Са друге стране, Тајчевић се писања уџбеника подухватио после више од две деценије наставне праксе, и као искусан педагог који је предавао скоро све ускостручне теоријске предмете. Управо то му је омогућило да сагледа реалне потребе тадашњег музичког школства у Београду и Србији, и реалне могућности да се остваре постављени циљеви и задаци. Своје уџбенике конципирао је увек у складу са важећим наставним плановима и програмима музичких школа, трудећи се да у том осетљивом периоду развоја наше музичке педагогије пронађе одговарајуће модусе за повезивање теоријске мисли и праксе, артикулишући истовремено и своју педагошку мисао.

Обликовање сваког појединачног Тајчевићевог уџбеника, у хронолошком следу, пратило је градирање у обиму и разради материјала који чини суштински део предмета и било је прилагођено нивоу предзнања и узрасту ученика, односно корисника, пружајући ону неопходну спрегу између основних педагошких захтева које уџбеник треба да испуни, важећег наставног плана и програма и сазревања ауторове теоријске поставке.

Сагледани у том контексту, без детаљнијег анализирања њихових садржаја, Тајчевићеви уџбеници имају ту карактеристику да врло добро илуструју етапе кроз које је, до средине 70-их година, пролазило наше музичко школство: од потребе за општом народном едукацијом непосредно по окончању Другог светског рата, до стварања услова за приближавање европским моделима професионалног образовања.

На самом почетку Тајчевићевог бављења уџбеницима налази се *Ојшћа наука о музици* која је, као његова прва објављена књига, била јединствена у нашој средини по томе што је на једном месту, у виду уопштених прегледа, обухватила готово све теоријске дисциплине. На укупно 230 страна своје место су нашли: Елементи музичке теорије (стр. 5–81), Преглед композиционих облика (стр. 82–90), Преглед науке о хармонији (стр. 91–135), Преглед науке о контрапункту (стр. 136–202), Преглед музичких инструмената (стр. 203–217), и Кратки преглед развоја опште историје музике (стр. 218–224). Књига *Ојшћа наука о музици* је конципирана, дакле, као приручник за почетно обучавање широког круга полазника, односно као основни „водич кроз теоријске дисциплине” условљен блиском проблематиком музичког описмењавања и просвећивања грађанства у годинама после Другог светског рата. Према ауторовим речима књига је настала из „опште и актуелне потребе да се у кратком и концизном облику објасне основни еле-

менти музичке теорије ученицима музичких и (осталих) средњих школа, као и многим музичким аматерима и уопште свима који желе да се упознају с основима музичке теорије... Начин којим је објашњен цео материјал у књизи довољно је једноставан и прегледан не само ученицима школа него и сваком одраслом аматеру и лаику. Вежбе, задатке и посебна методска упутства нисам намерно нигде дао, јер овој књизи није намењено да буде уџбеник, него – како сам већ споменуо, репетиторијум и потсетник”.¹

Сем Елемената музичке теорије, који обухватају скоро целокупно градиво које се учи у музичкој школи, све остале дисциплине дате су само кроз кратке приказе у којима је материја тек захваћена са површине градива, без удубљивања у детаље.

Сажимање је најочљивије за област Историје музике, где је за излагање градива од старог века до почетка XX века Тајчевићу било довољно укупно седам страна, са занимљивом напоменом да се ту обилније (!) служио страном литературом, коју је, у мањој мери, применио и у осталим деловима књиге.² Такође је занимљиво решено и објашњење композиционих облика које је дато у виду лексикона основних појмова о елементима облика, инструменталним и вокално-инструменталним облицима, на укупно осам страна, док су Музички инструменти представљени искључиво цртежима инструмената и регистарским обимом, без описа њихових карактеристика.

Поглавља именована као Преглед науке о хармонији и Преглед науке о контрапункту у оквиру ове књиге пружају према Тајчевићевим речима „кратки приказ целе материје у обиму који одговара упоредном предмету у Музичкој академији”.³ Зато су најсажетија објашњења о хармонским везама и илустрована само одговарајућим бројем нотних примера (модела), док вежбања и примера из литературе нема, за разлику од, такође, концизно обрађеног Прегледа науке о контрапункту који садржи неколико одломака из литературе – примера за вокални и инструментални контрапункт.

Општа наука о музици потврђује на тај начин, као прва у низу, да су концизност облика, музичких мисли и тумачења део Тајчевићеве целокупне стваралачке природе и да су карактеристичне како за његов композиторски опус тако и за теоријски начин мишљења. Једино су област хармоније и контрапункта, у односу на остале дисциплине у књизи, третиране нешто комплетније (после сажетог теоретског објашњења следи нотни приказ-модел), али ће оне детаљније бити разрађене неколико година касније када Тајчевић, као логичан наставак рада, буде издвојио наведени материјал у посебне целине, проширио га, допунио, и објавио у виду уџбеника за музичке школе.

Први такав уџбеник објављен је већ следеће године, 1950, под називом Основна теорија музике, јер је за ову област материјал био најкомплетније припремљен. Основна теорија музике је била не само први објављен уџбеник теорије код нас у Србији већ је он пуне четири и по деценије био једини уџбеник елементарне теорије музике по коме се учило у музичким школама. Занимљиво је да је, и поред тога што све теоријске појмове посматра одвојено од музичке праксе и музичке литературе, на начин који

¹ Марко Тајчевић, *Општа наука о музици*, Београд, Просвета, 1949, стр. 3.

² *Нав. дело*, стр. 3.

³ *Нав. дело*, стр. 3.

је близак германској теоријској мисли, (да је) овај уџбеник издржао пробу времена и да се све до појаве књига проф. Деспића *Основи науке о музици* 1979. и *Теорије музике* 1997. није појавио ниједан други уџбеник који би се могао упоредити или допуњавати с Тајчевићевим, сем оних који су произишли из упоредног учења теорије музике на солфеђу. Такође је и врло индикативно за нашу музичку средину да ни сам аутор ни предавачи овог предмета нису осећали потребу за објављивањем посебне збирке мелодијских примера из литературе (у виду хрестоматије) која би служила за аналитичко провежбавање, и којом је уџбеник могао адекватно да буде компетиран. – Тајчевић је тада већ био професор Академије и преокупиран другим теоретским дисциплинама, а предавачи Теорије у музичким школама углавном су били професори солфеђа који су све елементе провежбавали кроз певање мелодијских вежби, међу којима су били и примери из литературе, па им посебна хрестоматија није била неопходна.

Без обзира на ову неповољну околност, начин излагања градива је приступачан и разумљив ученицима (корисницима), а методски јасан предавачима, тако да је *Основна теорија музике* остала, до данас, основни теоријски приручник за све оне који желе да се упознају са елементарним појмовима из области лествица, интервала и акорада. Области су разврстане по следећим поглављима: Основни појмови (I), Ритам (II), Метар (III), Мелодика (IV), Лествице-скале (V), Интервали (VI), Акорд (VII), Динамика (VIII), Темпо (IX), Разни изрази (X), Артикулација (XI), Разни помоћни знаци (XII), Орнаменти (XIII). Свако од ових поглавља је подељено на неколико мањих потпоглавља.

У концепцији уџбеника Марка Тајчевића, поглавље под називом Основни појмови је најобимније по изложеној грађи. У њему аутор наводи све важније елементе музичке писмености и даје преглед основних теоријских појмова, представљених само кратким објашњењем. Они ће касније бити издвојени као посебна поглавља и детаљније обрађени. Од постављеног принципа Тајчевић је одступио једино на почетку излагања посвећеног карактеристикама звука и тона, који, с обзиром на то да припадају домену акустике, нису разрађивани касније у оквиру Основне теорије музике.

Поглавље о интервалима (VI) представља методски најбоље обрађено градиво, праћено врло обимним практичним вежбањима. Такође, у односу на консултовану страну литературу, ово је, поред руских уџбеника, једна од малобројних Теорија музике у којој се већа пажња посвећује акордским сазвучјима. Квинтакорди (VII) представљају увод за бављење појмом тоналитета који следи непосредно затим, и у којем Тајчевић предлаже једну од најпотпунијих дефиниција тоналитета објашњавајући га прво као „везу и однос различитих акорада на основи исте лествице, према основном (тоничном) акорду као хармонском центру”⁴ са даљим рашчлањавањем тоналитета који представља „целокупни тонски материјал неке лествице и ванлествичних тонова, који даје грађу за мелодику и хармонију неке композиције, односно неког већег или мањег њеног отсека”.⁵ После излагања о не-

⁴ Марко Тајчевић, *Основна теорија музике*, Београд, Просвета, 1989, стр. 149.

⁵ *Нав. дело*, стр. 149.

и четворогласни вокални контрапункт са најбитнијим стилским и техничким карактеристикама израде, и најважнијим композиционим облицима (канон, мотет, миса, мадригал), али се у практичном раду Тајчевић придржава наставног програма који обухвата само двогласни контрапункт (до флоридуса). Карактеристике поглавља Инструментални контрапункт представљене су кроз двогласни, вишегласни и двоструки (обртајни) контрапункт, са свим специфичним особинама овог начина компоновања, а затим су посебно издвојени Инструментални облици полифоне композиције – канон и инвенција са првим анализираним примерима Бахових двогласних инвенција бр. 1 и бр. 6. Облику фуге је, као најразвијенијем инструменталном облику, посвећена посебна пажња, али се аутор ограничио на представљање карактеристика теме, одговора и контрасубјекта у појединим одсецима фуге, без практичног тумачења облика у целини (сем уопштено изнетог плана излагања) и без анализираних нотних примера. У оквиру овог излагања укратко су наведени и остали полифони инструментални облици попут фугете, прелудијума, коралне предигре, пасакаље и шаконе. На завршетку уџбеника Тајчевић диференцира контрапункт и полифонију, у ужем и ширем значењу појма, и наводи неколико примера примене контрапункта у композицијама слободног стила, класицизма, романтизма и с почетка XX века.

Према речима госпође Ладе Тајчевић, ауторове ћерке, Марко Тајчевић је овај уџбеник сматрао својим најбољим уџбеником, иако се доста намучио око његове концепције и уобличења. С обзиром на то да је у њему представљено целокупно градиво вокалног и инструменталног контрапункта, и прожето бројним примерима, Тајчевић је предвидео и могућност да се овај материјал растерети у извесним елементима и оставио је слободу наставнику да, уколико примети „евентуалне случајеве недовољне ојшће музикалне зрелости или интелектуалне мање способности ученика”,⁹ може у својим предавањима да изостави одређене детаље, али опрезно. „То свакако не сме да буде на штејшу ојшћењ проучавања градива о контрапункту, како је оно изложено у овој књизи.”¹⁰

С обзиром на то да је до појаве скрипата из *Контрапункта* проф. Властимира Перичића 1972. Тајчевићев уџбеник био једини уџбеник домаћег аутора по коме се радило у средњим музичким школама, инсистирање на повезаности теоријске, аналитичке и звучне компоненте, постављало је веома значајну методолошку основу за будући рад на овом предмету. Повољнији услови за комплетан приступ настави контрапункта створени су повећањем фонда часова, услед чега су се тек почетком 90-их година, дакле 30-ак година касније, појавили у потпуности одговарајући уџбеници вокалног и инструменталног контрапункта из пера проф. Мирјане Живковић и Властимира Перичића.

Када се Тајчевић, почетком 70-их година, одлучио да напише уџбеник хармоније за средње музичке школе, у Србији је постојало свега неколико уџбеника хармоније предвиђених за Академију (домаћих и хрватских аутора) и само један *Преглед науке о хармонији* Властимира Перичића и Милутина Раденковића, намењен ученицима, штампан 1962. године. Овом ин-

⁹ Нав. дело.

¹⁰ Нав. дело.

спиративном и корисном књижицом, аутори потврђују да се дуги низ година „у настави овог предмета на средњим музичким школама осећа недостатак једног сажетог приручника, прилагођеног по обиму и прегледности потребама ученика ових школа”,¹¹ што је сама по себи била прилично поразна чињеница за наставу овог предмета. Десет година касније, када је нови наставни план и програм дао већи значај хармонији као школској дисциплини, њеним проширењем на две године учења, Тајчевић пише први средњошколски уџбеник (1972).

Имајући у виду концепцију Перичићевог и Раденковићевог *Прегледа*, у коме се налазе упутства за хармонизацију сопрана и хармонску анализу, са изузетним методским приступом овој проблематици, Тајчевић је пре свог уџбеника *Хармоније*, године 1966, саставио самосталну *Збирку задатака* по узору на руску литературу. Она је могла да послужи као допуна постојећим делима, а у њој су заступљени сви облици хармонизације мелодије – и сопрана и баса, подразумевајући шифровану и нешифровану варијанту, са претходно узорно урађеним моделом задатка у најмање две верзије, а завршни (трећи) део чине примери за хармонизацију корала. То је била прва објављена збирка хармонских задатака код нас, у Србији, после збирке *Генералбас* за хармонизацију корала Миленка Живковића (1948) намењене студентима Академије.

Тајчевићева збирка задатака постала је, затим, практична окосница за концепцију уџбеника *Хармоније* који је настао 1972. као последњи ауторов рад. Градиво је, с обзиром на двогодишње учење, подељено на део о дијатоници и на део о алтерацијама и модулацијама, са значајним простором посвећеном практичном раду на хармонизацији сопрана и баса, уз захтеве да се одговарајући модели хармонских веза свирају на клавиру. Свестан ограничења која су му наметнута захтевима ван струке, а у намери да преброди раскорак између понуђеног облика уџбеника и његове жељене примене у пракси, Тајчевић није пропуштао прилику да у Уводу нагласи следеће: „Теоријска област хармоније треба да је непрекидно повезана са практичним радом и писменом израдом задатака, свирањем задатака на клавиру и анализом хармонских појава и проблема у мајсторским делима музичке литературе. Сврха учења науке о хармонији огледа се у чињеници да се свака, па и најмања музичка композиција заснива на логичном хармонском мишљењу, а познавање основа и услова хармонске логике *једино* може да омогући *схваћање* садржине и облика музичког дела како теоретичару, композитору или диригенту тако и инструменталисти или певачу.

Основна претпоставка за успешно изучавање те науке је темељно познавање опште музичке теорије, а посебно свих лествица и интервала. Методски поступци у учењу могу се у појединостима разликовати, али циљ учења је исти: помоћу бројних писмених израда задатака и вежби на клавиру – на основу претходног теоријског објашњења – стећи способност коректног хармонизовања мелодија задатих у сопрану или басу, као и способност хармонског анализирања дела из музичке литературе.”¹²

¹¹ Милутин Раденковић и Властимир Перичић, *Преглед науке о хармонији*, за средње музичке школе, Београд, Просвета, 1962, стр. 5.

¹² Марко Тајчевић, *Хармонија*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1972, стр. 7.

И даље, у предговору аутор каже: „Све примере, вежбе и задатке ученик треба да свира на клавиру како би се теоријске и визуелне компоненте при учењу хармоније што више објасниле *звучком*.”¹³ Наведени цитати сведоче о поштовању свих облика рада и Тајчевићевој бризи за развијање хармонског слуха и аналитичког приступа као врло значајних компоненти у савладавању ове дисциплине.

У првом делу уџбеника, после Увода у коме се објашњавају хомофонија и полифонија, и основни појмови о четворогласном хорском ставу, следи уобичајен редослед тумачења градива у оквиру дијатонице: поставка Квинтакорда у четворогласном ставу, Хармонске функције, Главни и споредни квинтакорди, Тоналитет, Сродност квинтакорада, Везивање квинтакорада, Каденца, Сектакорди, Квартсектакорди, Доминантни септакорд, Доминантни нонакорд, Остали септакорди и њихови обртаји у дуру, у молу, Акорд с додатом секстом, Ванакордски тонови, Дијатонске фигурације, Варијанте дура и мола, Секвенце.

Иако Тајчевић у предговору каже да је у „одсеку о дијатоници писац намерно дао сразмерно више детаљних објашњења свих проблема (...) сматрајући да управо та област представља основу изучавања свеукупне науке о хармонији”,¹⁴ сажетост у излагању указује само на основне принципе и поступке у раду са акордима којима нису обухваћене разноврсне могућности њихове примене, с обзиром на то да ће стечено елементарно знање ових области ученици проширивати за време каснијих студија на Академији.

У раду на другом делу уџбеника, којим су обухваћени алтеровани акорди и модулације (дијатонска, хроматска, енхармонска) аутор такође примењује сажет начин увођења у проблематику. То је посебно карактеристично за алтероване акорде хроматског типа који су систематизовани у врло концизној форми, али врло јасно упућују ученике у (за њих) врло компликовану област. Слично је организован и преглед алтерованих акорада дијатонског типа, који – врло занимљиво – долазе по редоследу после алтерованих акорада хроматског типа. Објашњење се налази у упечатљивости звучног утиска: „Алтеровани акорди *дијатонског* типа, иако по својој звучности мање карактеристични од акорада хроматског типа, значајнији су пре свега што – због своје структуре која одговара лествичним акордима – омогућавају формирање *споредних* (вантоналних) *доминантни* и *субдоминантни*, тзв. *напољитанског секста* акорда, *лидијског секста* акорда и *хроматских терцних* веза.

Сви ови споменути акорди, као и хроматске терцне везе, проширују и обогаћују тоналитет не новим звучним квалитетом – као што је то случај са акордима хроматског типа – него новим међусобним *односима* акорада и њиховом *улогом* у хармонском процесу.”¹⁵

Поглавља о алтерованим акордима, и хроматског и дијатонског типа, корисна су и данас као уводна предавања за упознавање ученика са општим карактеристикама и прегледом свих акорада, који ће касније бити обрађивани појединачно (нпр. напољитански сектакорд), или у групама (ванто-

¹³ Нав. дело, стр. 5.

¹⁴ Нав. дело, стр. 5.

¹⁵ Нав. дело, стр. 154.

налне доминанте). Од великог значаја су и модели задатака где су дата решења, са обележеном применом карактеристичних, алтерованих акорада.

Практични део целокупног градива чине, иначе, вежбе и задаци. Вежбе најчешће подразумевају писмену форму израде (нпр. написати у уском слогу и сва три положаја одређене акорде, у разним тоналитетима хармонског и природног мола разрешити акорде... или, написати и свирати на клавиру следеће хармонске везе и томе слично), док су задаци разноврснији по типу. Једино за област дијатонског модулирања аутор није предвидео задатке који би поступно пратили ову појаву од прве до четврте групе тоналитета, већ се обрада такође заснива на писменим вежбањима типа: „Именовати тоналитете који су у првој групи сродства са G-, D-, A-, (...)”¹⁶; затим „Написати следеће модулације F-D, G-B, (...)”¹⁷ по узору на дате моделе, са сугестијом: „Израђене задатке свирати на клавиру.”¹⁸ Разлог томе је ауторово образложење да се у дијатонским модулацијама не појављује никакав нови технички поступак у погледу врсте и везивања акорада па се први хармонски задаци уводе тек код четврте групе тоналитета, док су сва каснија поглавља о хроматској и енхармонској модулацији праћена хармонизацијом баса и сопрана. Предвиђени задаци, иначе, не премашују обим од 8 тактова, а највише их је замишљено у форми реченице од 4 такта. Захтеви у њима нису превелики, сведени су на једноставнију примену датих елемената, а приликом хармонизације сопрана, врло често су крстићима назначена места где треба применити акорд или везу који се вежбају.

Уџбеник хармоније Марка Тајчевића се, и поред практичног приступа материји, није дуго задржао у наставној пракси. Комбинован је са скриптама Властимира Перичића и њима је на крају био потпуно замењен. Један од разлога за то је и превише сажет обим излагања хармонских појава и проблема, са превише кратким, повремено мелодијски недовољно развијеним задацима за вежбање, што је нарочито карактеристично у поглављима о модулацијама које су, због уопштеног прилаза, врло често пребрзе и недовољно јасно дефинисане. Тек ће двадесетак година касније, проф. Мирјана Живковић успети да за област хармоније конципира уџбеник у коме ће бити заступљени сви најзначајнији облици рада (теоријски-практични-аналитички) са разрађеним областима градива и врло развијеним мелодијским примерима – и по дужини и по музичким карактеристикама.

У закључном сагледавању уџбеника Марка Тајчевића треба истаћи да се, уз несумњиво еволуирање у писању радова, уочавају две константе које прате ауторов поступак обликовања, а то су: јасан и сажет начин излагања и већи ослонац на теоријске приказе и моделе него на примере из музичке праксе. Тајчевићев приступачан начин излагања заснован је на објашњењима основних појмова, појава, веза и законитости, без сувишног детаљисања и гранања у ширину, и поткрепљен је одговарајућом визуелном сликом. Међутим, такав доследно сажет приступ, погодан у тумачењу елементарне теорије музике, водио је у уџбеницима за сложеније дисциплине, као што су *Концирајункти* и нарочито *Хармонија*, ка концизним тумачењима и у ситуацијама које захтевају опширнију разраду, па су поједине области

¹⁶ *Нав. дело*, стр. 172.

¹⁷ *Нав. дело*, стр. 178.

¹⁸ *Нав. дело*, стр. 178.

скромније обрађене или информативно приказане. Такође, протоком времена и продубљивањем музичкотеоријске мисли код нас, оваква основна концепција је захтевала још садржајнији приступ, повезивањем са музичким примерима из литературе, односно са аналитичком компонентом које код Тајчевића најчешће уопште нема или је заступљена у мањем обиму – само у уџбенику *Конџрајункџа*.

Сматрајући да предвиђени простор уџбеника није дозвољавао одговарајућу примену свих потребних елемената, као ни богатији избор разноврснијих вежбања (пре свега аналитичких), постојеће примере и наводе је, према Тајчевићевим речима, требало схватити само као обрасце и путоказе наставнику да их у својој пракси сам проналази. „Сваки наставник поступиће у употреби књиге онако, како сматра, да је најбоље”,¹⁹ била је његова девиза, али је као врстан педагог знао да својим уџбеником треба да укаже на све компоненте рада и да пружи довољно могућности за њихов избор. То је било неопходно јер су скоро сви наведени уџбеници Марка Тајчевића били или први објављени оригинални радови домаћег аутора или су припадали оном најранијем фонду коришћене литературе за средње школе, те је било нужно да се, поред ученика којима је градиво намењено, у домену методике, односно начина подучавања, едукују и предавачи широм Србије.

Уџбеници Марка Тајчевића више нису званично присутни у музичкој настави, с обзиром на то да су се наставни планови и програми мењали услед све израженијих захтева ка приближавању музичкој пракси, па су у једном логичном, природном току развоја Тајчевићеве радови замењени свеобухватнијим уџбеницима, сем *Основне теорије музике* која и даље одолева зубу времена. Као део наше музичко-педагошке баштине и специфично завештање генерацијама педагога, Тајчевићеве уџбеници представљају значајно сведочанство о етапама пређеног пута наше музичке педагогије; уграђени су као основа у њену физиономију и осликавају карактеристичан развој педагошке свести у Србији, одвајање од скромних почетних узора и све веће приближавање практичној примени знања као циљном резултату изучавања теоријских области.

Jasenka Anđelković-Protić

TEXTBOOKS BY MARKO TAJČEVIĆ

S u m m a r y

Among the manifold engagements of Marko Tajčević as a composer, theorist and pedagogue, a prominent place was certainly occupied by his textbooks on subjects related to the theory of music.

Aware of the insufficient care music education received in our milieu – a consequence of which was also a very modest number of textbooks – Tajčević in the late 40's undertook a responsible task of writing various types of textbooks for theoretical subjects taught at music schools in Serbia.

¹⁹ М. Тајчевић: *Општа наука о музици*, Београд, Просвета, 1949, стр. 3.

During the three decades of active educational work Tajčević published his "General Study of Music" (1949) which presented a very brief survey of all fields of music theory, furnishing the starting point for his subsequent more complex work on textbooks "Fundamentals of the Theory of Music" (1950), "Counterpoint" (1957), and "Harmony" (1972) for secondary music schools, preceded by "Exercises in Harmony" (1966) for music schools and the Music Academy.

Continually deepening his pursuits in music theory, Tajčević always devised his textbooks in accordance with the actual curricula, adjusting their scope and depth of elaboration to the age and the expected background of students. Although his writing of textbooks undoubtedly matured over the years, two obvious constants remained, that is, the clear and concise manner of presenting the subject matter, and relying on theoretical models rather than the examples from musical practice.

Due to changes in the curricula of musical subjects, Tajčević's textbooks are no longer officially used at schools; nevertheless, they are somehow built into our music education. They represent a valuable testimony of various stages of the development of our music education, its emancipation from the modest initial models and creating conditions for approaching the European standards of professional education. Thus, Tajčević's textbooks constitute a valuable heritage for future generations and a useful supplement to the existing literature.

Уџбеници су у складу са програмima. Циљ (1968) управо из разлога веома оригиналног Тајчевићевог првоступа била су концертном подлогу, као пољу делитурнијске музичке области које управо омогућава висок степен експеримента. Садржај ових радова била је првенствено усмерен ка аналитичко-естетском вредновању Тајчевићеве идеје о могућем изводу српске богослужбене и концертне духовне музике, односно елементима стиха који их остварују. С обзиром на то да су композиције настале као ауторове посете конкретним певачким друштвима, деловима које уочавања програмско-музичких и ритмичких ових песама, као и других хорских који су их потом изводили, била је такође од користи.

Како смо то већ у неколико ранијих текстова нагласили, свако дефинисање остварених резултата у овој области овог жанра српске музике до тренутка великог грубог препада после Другог светског рата, има за циљ да поспеша садашњи развој као и овај у будућности, који се мора темељити и на резултатима генерације ових аутора.

Свој приступ духовној хорској музици Марко Тајчевић остварује, дакле, на два нивоа: први, онај на коме реализује одабран текст у целини – Литургију Св. Јована Златоустог и намењене га богослужбеној и другој, на коме се користи одвојенима стиховима исцрпна дела Давида и ослобођен било каквог ритуалног поретка „свободна“ их у контекст фактичких хорских комада. Мада се може пронаћи значајан број музичких елемената који постоје у ова два нивоа, суштинска разлика између и музичке намењене дела од које је свакако и сам аутор, пошао, одређује врсту и степен употребљених

¹ Босиан Вукчић, Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941), магистарска теза (рукопис), Нови Сад, 1986, 153; Истој, Милојевићева Свечана Литургија Св. Јована Златоустог за соло гласове и велики митинговски хор св. 50, у: *Композиторско наслеђе Милоја Милојевића*, Музички институт САНУ, Београд, 1998, 98; Истој, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоду између два рата, *Нови Запис*, бр. 16, Београд, 2000, 66-78.

and, in addition, the books themselves are characterized by a high level of scientific and pedagogical quality. The author's approach to the subject is very broad and covers a wide range of fields in music theory, thus making the starting point for his subsequent more complex theoretical and practical work. The theory of music (1949) is the first of the author's textbooks in this field, followed by the theory of music (1958) and the theory of music (1966) for music schools and the Music Academy in Belgrade. The author's textbooks are characterized by a high level of scientific and pedagogical quality, and they are in accordance with the actual conditions, reflecting the socio-cultural situation of the age and the expected background of students. Although the writing of the books is evidently matured over the years, two obvious constants remain: that is, the clear and concise manner of presenting the subject matter and the rigorous theoretical models taken from the examples from musical practice. The author's textbooks are no longer simply used in schools, but they are also used in some other music education institutions. They represent a valuable testimony of various stages of the development of music education in our country, and the author's textbooks are a valuable contribution to the existing literature on music education in our country.

Учебници Марка Тајчевића имају значајно присуство у музичкој настави, с обзиром на то да су се настани планова и програма некако у складу са нарастајућим захтевом ка приближавању музичкој пракси, на су у једном логичном, природном току развоја. Тајчевићеве радове замењени свеобухватнијим уџбеницима, сем *Основне теорије музике* која и даље одолева зубу времена. Као доо наше музичко-педагошке баштине и специфично наслеђе генерацијама педагога, Тајчевићеве уџбенике представљају значајно сведочанство о етапама претходног пута наше музичке педагогике; уграђени су као основа у њену физиономију и осликавају карактеристичан развој педагошке свести у Србији, одлазећи од скројених почетних узора и све веће приближавање практичној примени знања као циљном резултату изучавања теоријских области.

Jasenta Anđelković-Pratić

TEXTBOOKS BY MARKO TAJČEVIĆ

Summary

Among the manifold engagements of Marko Tajčević as a composer, theorist and pedagogue, a prominent place was certainly occupied by his textbooks on subjects related to the theory of music.

Aware of the insufficient care music education received in our milieu – a consequence of which was also a very modest number of textbooks – Tajčević in the late 40's undertook a responsible task of writing various types of textbooks for theoretical subjects taught at music schools in Serbia.

¹ M. Tajčević, *Osnovna nauka o muzici*, Beograd, Prosveta, 1949, str. 3.

ДУХОВНА МУЗИКА МАРКА ТАЈЧЕВИЋА ИЗМЕЂУ КОНЦЕРТНЕ И БОГОСЛУЖБЕНЕ ПРАКСЕ

Богдан Баковић

У духовном хорском опусу Марка Тајчевића (1900–1984) налазе се укупно четири композиције које својим карактером и употребљеним изражајним средствима показују ауторов специфичан однос према овом традиционалном жанру наше уметничке музике. За разлику од *Литургије Св. Јована Златоустог* (1931), која осим концертног извођења подразумева и богослужбену примену, преостала дела – *Четири духовна стиха* (1928), *Псалам 69* (1930) и *Сеј дењ /пс. 118/* (1968) управо из разлога веома оригиналног Тајчевићевог приступа ближа су концертном подијуму, као пољу нелитургијске музичке области које управо омогућава висок степен експеримента. Садржај овога рада биће првенствено усмерен ка аналитичко-естетском вредновању Тајчевићеве идеје о могућем изгледу српске богослужбене и концертне духовне музике, односно елементима стила који их остварују. С обзиром на то да су композиције настале као ауторове посвете конкретним певачким друштвима, делимично уочавање програмско-извођачких афинитета ових ансамбала, као и других хорова који су их потом изводили, биће такође од користи.

Како смо то већ у неколико ранијих текстова нагласили,¹ свако дефинисање остварених резултата у еволуцији овог жанра српске музике до тренутка њеног грубог прекида после Другог светског рата, има за циљ да поспеша садашњи развој као и онај у будућности, који се мора темељити и на резултатима генерације ових аутора.

Свој приступ духовној хорској музици Марко Тајчевић остварује, дакле, на два нивоа: први, онај на коме реализује одабрани текст у целини – Литургију Св. Јована Златоустог и намењује га богослужењу и други, на коме се користи одломцима стихова псалама цара Давида и ослобођен било каквог ритуалног поретка „смешта” их у контекст ефектних хорских комада. Мада се може пронаћи значајан број заједничких елемената који повезују ова два нивоа, суштинска разлика између извођачке намене дела од које је свакако и сам аутор пошао, одређује врсту и степен употребљених

¹ Богдан Баковић, Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918–1941), магистарска теза (рукопис), Нови Сад, 1996, 153; Исти, Милојевићева Свечана Литургија Св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998, 98; Исти, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоду између два рата, *Нови Звук*, бр. 16, Београд, 2000, 66–78.

изражајних средстава. Треба приметити да је у првом случају, Тајчевић одабрао баш најстандарднији текст Литургије Св. Јована Златоустог (онај који се најчешће изводи недељом и празницима), а не неког другог, можда у традиционалном појачком смислу, химнографски сложенијег обреда. Таквим избором полазног текста уз коришћење оригиналног музичког језика овај композитор показује блискост са решењима најпознатијих руских аутора (Чајковски, Рахмањин, Чесников, па чак и са савременим енглеским композитором, Сер Џоном Тавенером²) који су готово по правилу стварали оригиналну музику за литургију, а хармонизовали или делимично обрађивали традиционалне црквене напеве у својим композицијама за друга богослужења, најчешће – Свеноћно Бденије.

Од изузетног значаја била би могућност поређења постојеће Тајчевићеве Литургије са другим његовим истоименим делом које је било створено на бази традиционалног српског црквеног напева, али које је, нажалост, изгубљено.³ Тада би се могао одредити композиторов „искорак“ од сопственог ауторског приступа при хармонизацији или обради напева на путу ка формирању самосталног музичког језика певане молитве. Степен сличности између једног таквог креативног поступка и, назовимо га традиционалним решењем у духу претходних генерација (Станковић, Мокрањац...), може се упоредити са односом икона–њена копија, при чему „та сличност... није некаква спољашња релација, нешто што иде од једне ствари до друге, него од једне ствари до Идеје, јер је Идеја та која обухвата релације и пропорције конститутивне за суштину“.⁴ Из реченог произилази да је Тајчевићева богослужбена музика као потенцијални „субјект религијске стварности“⁵ онолико духовно блиска, на пример, одређеном Мокрањчевом „проверено“ функционалном хорском ставу, колико је суштински блиска самој идеји коју то старије дело остварује. Јер без обзира на све врло конкретне историјске, стилске и „занатске“ елементе црквене хорске песме на које увек треба да рачунамо, православни естетски критеријум *мора* увек да буде изнад естетског вредновања и уметничке врлине. Са друге стране, свака богослужбена хорска музика једном у историји жанра већ као таква остварена, постаје самим тим и ванвременска, заувек превазилазећи питање своје савремености.⁶

О неким специфичним особеностима православне црквене музике Петар Бингулац је једном приликом изрекао следеће мишљење: „Овде не вреди, што би вредело у католичкој музици, познавати ауторе Христића, Манојловића, Милојевића, Бајића; овде треба познавати Октоих, Триод, Пентикостар; осам гласова, певање велико, самогласно, подобно, тропарско и антифонско црквено појање са правилом. Зато не треба тако много труда... само марљиво ићи у цркву, не на литургију, него на вечерње

² Његова *Литургија* као оригинално замишљена композиција из 1978. године и *Свеноћно бденије* из 1984. године као музика добрим делом базирана на традиционалним руским напевима.

³ Из интервјуа са Миленом Пешић објављеног у часопису *Звук*, бр. 101, 1970.

⁴ Јован Чекић, *Installation view*, у: *Модерно читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999, 59.

⁵ Paul Hiller, *Arvo Part*, Oxford University press, 1997, 5.

⁶ *Истио*, 5.

и на јутарње: пажљиво слушати, не певачке дружине са хора, него појце из певнице.”⁷ Другим речима, познавање традиције појања у религијском ритуалу представља основу за аутора који жели да се креативно укључи у музички аспект религијске традиције. Упркос томе, констатујемо како се Марко Тајчевић усудио да компоњује слободно, ослањајући се у потпуности на не тако широк спектар стилских поступака који својим промишљеним садејством морају да „надокнаде” одсуство традиционалних литургијских напева. Овако постављен проблем аутор је покушао да реши употребом објективног музичког језика, више рефлексивног него илустративног. Најбољи пример реалног степена музичке симболике представља потпуно хомофони став – *Оче наш*, у коме је аутор дискретним потезима (осцилације у паралелни мол, скретнични акорди, промишљен пораст и пад драмске тензије) тек незнатно „одступио” од класичног руског рецитативног, хармонски тотално упрошћеног модела ове певане молитве.⁸ Током читавог дела доминира хомофонија, не ретко „оживљена течним мелодијским мелизмима и пластично извајаним полифоним одељцима”.⁹ Хармонија најчешће модалног звука као и јасне мелодијске асоцијације на грегоријански корал, дају делу извесну дозу архаике, која истовремено одише и савременим звуком. Чини се да је управо у овој чињеници садржана основна вредност *Литургије* Марка Тајчевића: у њој аутор пружа објективни одраз стварности свог религиозног доживљаја, при чему не посеже за доследном имитацијом стила некакве „старе музике”, већ управо обрнуто: инкорпорира тај **начин деловања**, „као приступ самом звуку и као израз укупног окружења према задатом циљу у свој поступак”.¹⁰ По томе као да антиципира решења савремених аутора (Џона Тавенера или Арво Перта) који испитују то осетљиво поље црквене музике, или ближе речено, његово дејство. Једна од њих, по много чему блиска нашој Љубици Марић, Софија Губајдулина каже: „Музика звучи као црквена музика због тога што се мој приступ изједначава са оним који производи црквена музика.”¹¹

Тамо, пак, где у Тајчевићевој Литургији поменута доминантна модалност уступа место класичној тоналности,¹² и те одсеке можемо да доживи-

⁷ Петар Бингулац, *Мисао*, бр. 24, Београд, 1927, 250.

⁸ Током самог литургијског тока испитивали смо дејство овог одсека у односу на једноставну руску верзију: по спонтаном прихватању напева и тихог интонирања од стране верника (осим неколико завршних тактова испуњених мелизматичним покретом у вишем регистру) установили смо да овај Тајчевићев став просто происходи из традиционалног начина певања Молитве Господње.

⁹ Властимир Перичић, коментар са плоче Марко Тајчевић Литургија за мешовити хор, јектенија и возгласи, диригент Душан Миладиновић, солисти Миливој Петровић, тенор, Живан Сарамандић, бас. Продукција грамофонских плоча РТБ (2130688), 1985.

¹⁰ Paul Hiller, *nav. delo*, 5.

¹¹ Gerard McBurney, Encountering Gubaudulina, *Musical Times*, February 1988, 123.

¹² О односу ова два елемента пише његов ученик, академик Дејан Деспић: „Могло би се, уопште, рећи да је однос хармонске модалности према класичним функционалним везама из дурско-молског тоналитета код Тајчевића управо обрнут од оног у Мокрањчевој хармонији, где се модални елементи јављају тек спорадично, у наговештајима.” Види, у: Д. Деспић, Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића, Мајстор хорског звука и хармоније, *Нови Звук*, бр. 15, Београд, 2000, 50.

мо као смишљени архаизам: дочаравање препознатљивих елемената руске дурски-топле музике (завршни део става *Госїоди улиши*, на текст Алилуја) или услед немогућности избегавања обриса мелодијског идиома једног традиционалног српског црквеног напева (песма у част Богородице – *Досїојно јесї*). Понекад је, ипак, стилска разнородност употребљених елемената на малом простору већа; на пример, хомофонија са тонским наслојавањем у одсеку – *Свјат* и фугирани одсек – *Благословен*. Управо такви фрагменти у којима се јављају дужи полифони делови најчешће губе свој уравнотежени карактер, те се махом „спуштају” до нивоа ефектног, само тонски разиграног, концертантног звука.

Формална решења појединих литургијских нумера најчешће носе обележје дводелне или, ређе, троделне песме – Слава: *Благослови душе моја* /чак контуре прелазног облика дводелне песме $aa1ba2$, *Херувимска ѿесма* / $aba1b1$, као облици чије корене треба тражити у европским облицима инструменталне музике. На извештан начин као изузетак, формални образац причасне песме *Госїоди улиши* – $abba + coda$, поред других веома успешних елемената (модално-тоналних сазвучја, деликатне мелодике, разговетно спроведеног текста у духу изворне примене полифоног поступка) као да својом помало статичном, неразвојном структуром облика у „огледалу”, посебно доприноси смирености читавог става. Као уочљив елеменат мотивске везе између појединих одсека, констатујемо изузетну сличност материјала – b -одсека првог дела *Херувимске ѿесме* и, такође b -одсека поменутог *Причасне ѿесме*, овде у функцији музичког повезивања ставова, односно датих текстова сличних по медитативном карактеру.

Својевремено концертно извођење овог дела од стране Хора Београдских мадригалиста, које је остало и трајно забележено на плочи,¹³ као да је захваљујући веома нетипичном звуку дописаних јектенија од стране диригента Душана Миладиновића, изгубило много од потребног доживљаја дела као богослужбене композиције. За разлику од уобичајене традиције служења ђакона и свештеника са хором, када текстове молитава у јектенијама најчешће произносе на једном од тонова квинтакорда основног тоналитета, инсистирање на појави празних квинти између солиста или (још горе) дисонантног двогласа као потпуно усиљеног „архаизирања”, представља непромишљен уступак стилу на штету идеје читаве композиције, и то само ради спољашњег испразног ефекта.

Посвета *Лиїурџије Св. Јована Злаїоусїої* Марка Тајчевића загревачком Српском певачком друштву из 1931. године, дошла је као природна последица жеље једног условно црквеног хорског ансамбла да премијерно изведе ново дело српског композитора. Кажемо условно, јер је ово певачко друштво још у периоду пре Првог светског рата (тада под називом Српско грађанско певачко друштво) важило за једно од оних малобројних хорова међу Србима који су осим наступања на богослужењима изузетну пажњу посвећивали модерном световном репертоару. Познато је да је на слету Српских певачких друштава одржаном у Сомбору на Духове 1914. године, овај хор предвођен Миланом Зуном освојио прву награду изводећи веома модерну и интерпретативно захтевну Милојевиће-

¹³ Види напомену бр. 9.

ву композицију *Слушња*.¹⁴ Средином 20-их година Српско певачко друштво је наступало само ограничени број пута годишње на литургијама у Преображенској цркви, препуштајући већину недељних и празничних наступа Руском уметничком хору (1921).¹⁵ Релативно ретко певајући на богослужењима (изводећи при томе делове *Литургије Св. Јована Златоустог* Стевана Мокрањца), овај ансамбл је посветио већи део свога ангажмана различитим приредбама од националног значаја или чисто уметничким концертним продукцијама. Изведени програм на концерту у Загребу 9. децембра 1927. године поводом 50-годишњице друштва, у коме је читав други део био испуњен модерним световним делима Адамича, Славенског, Одака и Готовца,¹⁶ говори о стандардној репертоарској оријентацији овог хора. Непосредно пред поменуту прославу, хором је на богослужењима управљао његов председник, практично други диригент ансамбла, извесни Владимир Жакић. По свему судећи са њим хор није остваривао највеће домете: „Гласовни материјал је изврстан, као и складност и тачност извођења: недостаје му пак оно што и свима певачима који, буд из каквог узрока, нису прожети садржином изведене песме, а то је – душа.”¹⁷ Стога је за значајна концертна наступања ансамбла, још од 1924. године,¹⁸ увек био ангажован познати музичар и пијаниста Светислав Станчић, који ће припремати и дати прва извођења *Литургије* Марка Тајчевића.

На гостовању у Београду крајем марта 1931. године овај диригент је са својим хором представио Тајчевићево дело на богослужењу у Саборној цркви и на концертном подијуму (дворана Новог универзитета), дајући му тиме пуни смисао. Занимљиво је приметити да се на концерту *Литургија Св. Јована Златоустог* поред већ „класичних” остварења Стевана Мокрањца (*Акаџисџи, О како беззаконоје*) нашла у окружењу модерних, по стилу блиских духовних композиција самог Тајчевића: *Черџог џвој*, „финог контрапунктичара”¹⁹ Макса Штајнберга и *Сџаси Хрисџе Боже* и *Воскресни Боже* диригента Светислава Станчића, као „ванредно звучна и ефектна дела.”²⁰ Пет година касније, Југословенско академско певачко друштво из Зе-

¹⁴ Напомињемо да је овај резултат остварен у конкуренцији чак седамнаест хорских ансамбала, од којих је поред победника још само једно певачко друштво извело оригиналну уметничку композицију, док су остала углавном изводила хорске обраде народних песама; види: Петар Коњовић, *Музика у Срба, у: Личности*, Загреб, 1920, 144.

¹⁵ Д. Младеновић, *Православно појање у Загребу, у: Светџа Цецилија*, Загреб, св. 2, 1927, 109.

¹⁶ Први део обухватио је духовни програм: Стеван Мокрањац *Акаџисџи, О како беззаконоје, Тебе Боџа хвалим*, Петар Коњовић *На рјекама Вавилонских*, Коста Манојловић *Тебе џојем*, *Свџаџи Сербски џпросветџиџељи*, Светислав Станчић *Сџаси Хрисџе*. У другом делу биле су изведене световне композиције: Емил Адамич *Врџова невесџа*, Јосип Штолцер-Славенски *Вода звира*, Крсто Одак *Прва райсодија*, Стеван Мокрањац *Десетџа руковетџи*, Јаков Готовац *Два скерца*; види: *Proslava 50-godišnjice Srpskog Pevackog Društva u Zagrebu*, Sveta Cecilija, св. 6, 1927.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Sveta Cecilija, св. 3, Загреб 1924, 62.

¹⁹ Михаило Вукдраговић, *Духовни концерт Српског певачког друштва из Загреба, Време*, Београд, 31. март, 1931.

²⁰ Михаило Вукдраговић, нав. дело.

муна и диригент Миленко Живковић извели су Тајчевићеву композицију такође на богослужењу (архијерејска литургија на празник Цвети) и на концерту, при чему се овај српски аутор из друге средине, још једном београдској јавности приказао као „композитор који има смисла за велелепност црквеног стила и уме да се уживи у мистику православља”.²¹ Захваљујући агилности земунског певачког друштва, истог пролећа 1936. године ова Литургија је зазвучала и у Темишвару, где јој је наш православни народ одао признање као делу „неоцењиве националне вредности и ненакнадивог историјског значаја”.²²

Поменућемо још и повремена литургијска извођења најзначајнијих делова Тајчевићеве композиције (Велика јектенија, Херувимска песма, Достојно, Оче наш, Једин свјат, Господи услиши, Буди имја) у храму Св. Георгија у Новом Саду током Божићног периода 1944. године од стране Хора Саборне цркве, као практично јединог српског хорског ансамбла који је, у периоду непосредно пред избијање и током Другог светског рата, систематски радио на афирмацији савремене српске духовне музике.²³

Преостале три Тајчевићеве композиције – *Четири духовна стиха*, *Псалм 69* и *Сеј дењ* /пс. 118/ показују мноштво заједничких карактеристика које их уз обилато коришћење различитих стилских елемената заједно дефинишу као ефектна, на моменте и веома виртуозна дела. У њима се аутор користи искључиво стиховима старозаветних псалама, посежући тиме „до најдубљих литерарних слојева са најуниверзалнијим религиозним, па донекле и општељудским садржајима”.²⁴ Прихватајући терминологију и поделу Игора Стравинског на „религиозну религиозну” и „световну религиозну” музику,²⁵ усвајамо његов критички поглед према овој другој врсти, за коју он сам каже да је најчешће „инспирисана некаквим генералним хуманизмом, самом уметношћу, *Übermenschom*, добротој и чиме све не (другим)”.²⁶ Суштински делећи став са овим великаном музике 20. века да је „религиозна музика без религије најчешће нешто вулгарно”,²⁷ сматрамо да је Тајчевић коришћењем само краћих фрагмената псаламских стихова цара Давида (□) (у последњем духовном стиху из чак три различита), свој монументални **музички стил** само још више подвукао значајем употребљеног текста. Одбацујући идеју о експресивној обради читаве мисаоне целине једног псалма, он заправо слободно гради велику мотетску форму, која своје порекло дугује западном музичком наслеђу. Аутор је донекле близак и традицији руског Духовног кон-

²¹ Бранко Драгутиновић, Извођење Тајчевићеве Литургије у Саборној цркви, *Правда*, Београд, 8. април, 1936.

²² Петар Костић, Марко Тајчевић и његова литургија св. Јована Златоустог, *Гласник*, бр. 5–7, мај /јуни/јули, Темишвар, 1936.

²³ Богдан Баковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 15, 1994, 119.

²⁴ Дејан Деспић, Хорски опус Марка Тајчевића, *Звук*, бр. 1, Београд, 1985, 18.

²⁵ Robert M. Copeland, The Christian Message of I. Stravinsky, *Musical Quarterly*, No. 4, October, 1982, 58.

²⁶ Исто.

²⁷ Robert M. Copeland, нав. дело, 58.

црта 17. и 18. века (делима Василија Титова, Максима Березовског, Степана Дегтарјева, Артемија Ведеља, а посебно Дмитрија Бортњанског) која доноси потпуно стилско-формално окретање барокној и ранокласичарској инструменталној, чак концертантној музици.²⁸ Препознајемо елементе драмских контраста, увођење мањих или већих фугираних епизода, моторично-барокне мелодијске обресе, те најразличитије формалне обрасце сложене песме који се понекад „пењу” и до нивоа ронда са неколико тема (Духовни стих бр. 4). Мада у мањој мери, осећамо овде присуство и православног хорског звука кроз фрагменте quasi народног речитатива, употребу основних хармонских функција и модалних решења, спровођење архаичних респонзоријалних елемената (Духовни стих бр. 2) или третмана соло гласа (Духовни стих бр. 3).

Циклус *Четири духовна стиха* (1928) одликује се изразитом компакт-ношћу целине која по драматској снази може да подсети и на симфонијски циклус, са два сложенија оквирна става и два унутрашња, једноставније концепције. Сваки став може да представља целину за себе, са изузетним степеном садејства различитих поступака. Први духовни стих (пс. 135) доноси за аутора карактеристичну троделну формалну грађу (при чему је први одсек /А скраћен у репризи) у којој је други (Б) одсек испуњен двоструком фугом. Он даје утисак монументалног увода у циклус, истовремено једног од два тежишта дела. Основна модалност обогаћена тоналним скоковима (хармонски контрасти у функцији боје), мотивске везе главне теме фуге са мелодијским покретом у акордима на почетку дела, само су неке карактеристике става у коме је, академски речено, апсолутно остварен спој форме и превасходно музичког садржаја. Инсистирањем на статичности и дијалогу високих (сопрани, тенори) и пратећих (алти, басы) гласова, уз сасвим дискретно „уситњавање” нотних вредности пред сам крај, Други духовни стих (пс. 29: 3,4) својом монолитном концепцијом изразито контрастира претходном: у том смислу нарочито се истичу места унисона читавог ансамбла (на текст „Глас Господен великољепији”) као радикално сведени израз истовремено архаичног и вечног људског вапаја за Господом. Чини се, ипак, најмање карактеристичан у односу на остале, Трећи духовни стих (пс. 39:4) свој целокупан израз базира на речитативно-експресивној соло деоници баритона уз сталну дискретну пратњу хора. Хармонска једноставност и умерено полифони слог ансамбла доприносе атмосфери кроз коју се пробијају речи солисте: „Кажми ми Господе мој крај и моју судбину...” Као да је овим ставом Тајчевић уважио мишљење руског композитора А. Касталског, који се, супротно театралном и оперском маниру појаве солиста у жанру духовне музике, залагао да „идеални соло у цркви представља надахнуту импровизацију појца из прошлости који пева псалме”.²⁹ Пре свега услед смиреног карактера у целини, па и због реализације фрагмента баш ових псалмских стихова који се често у богослужбеној пракси јављају као текст

²⁸ То је време у коме древна руска уметност уступа место увезеним елементима италијанског и француског духа, „тренутак у коме владар Петар Велики пробивши прозор према Европи, почиње да у тај прозор гледа са западне стране”. Види: Б. А. Успенски, *Семеоџика иконе*, Нолит, Београд, 1979, 266.

²⁹ А. Kastalsky, My musical career and my thoughts on church music, *Musical Quarterly*, 1925, 245.

причасне песме,³⁰ овај став би могао да има и своју оправдану литургијску примену. Финале циклуса, шире гледано, најбољи Тајчевићев хорски став и вероватно једно од најбољих дела духовне музике, „не само српске већ и православне уопште”,³¹ популарно *Восіојіѣ* (почетак трећег стиха 33. псалма), представља уметничку синтезу елемената на свим нивоима. Поменута, формална грађа (између песме развијеног типа и ронда са три теме) испуњена је са три контрастна садржаја, од којих сваки има особену физиономију, као три различита лица или групе људи који се обраћају Створитељу или га песмом прослављају. Први мајестетичан, са кратким имитационим репликама и мелизматичном мелодиком женских деоница. Други, са у овом жанру неочекиваним непарним тактом (5/4) који одише готово фолклорним, балканским, наизглед грубим, али свакако искреним ускликом – Слава тебје Господи. Трећи, сведени израз само женског хора („Нека се испуне уста моја хвале твоје”/ пс. 71:8) који својом модалношћу и ширином молитвеног мира, доноси имагинарни звук хора монахиња и заједничке православно-словенске корене. Најзад, одсек у функцији коде („Јако велик јеси Ти, који чиниш чудеса; Ти јеси Бог једин” /пс. 86:10) који нараста до „најупечатљивијих градација своје величајно-славословне врсте”³² и заокружује не само овај став већ у виду својеврсног звучног *ex libris* одређује стилску дефиницију свога аутора као неприкосновеног мајстора концертног хорског жанра.

Мада је дело било написано за јубилеј Хрватског пјевачког друштва „Коло”, премијерно је изведено у Загребу 1929. године од стране хора „Лисински” са диригентом Миланом Саксом.³³ Напомињемо како је ово загребачко певачко друштво десет година пре тога већ прошло кроз искуство премијерног извођења једне захтевне духовне хорске композиције српског аутора – *Ойела* Стевана Христића (1919).³⁴ Касније, двадесетих година, хор „Лисински” је уз претежно световни репертоар повремено концертно наступао и са делима православне, пре свега руске духовне музике.³⁵ Београдска премијера Тајчевићеве композиције догодила се захваљујући истом ансамблу 19. јануара 1930. године у Народном позоришту.³⁶ Треба приметити да је у оквиру читавог програма световне музике (Лисински *Преља*, Мо-

³⁰ Псаламски текст који се пева као причасна песма у целини гласи: „Објави ми Господе крај мој и који је број дана мојих, да разумем чега се лишавам; гле као на длан спустио си дане моје, и живот мој као ништа пред Тобом; ипак, све је таштина. Алилуја, алилуја, алилуја.” Види: Сабрана дела Стевана Мокрањца, *Ой-шіїѣ и ѿригоднo ѿојање*, књ. 8/а, Београд/Књажевац, 1998, 303.

³¹ Дејан Деспић, *Марко Тајчевић*, Удружење композитора Србије, Београд, 1972, 13.

³² Дејан Деспић, Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића, Мајстор хорског звука и хармоније, *Нови Звук*, бр. 15, Београд, 2000, 49.

³³ Властимир Перичић, *Музички сивараоци у Србији*, Просвета, Београд, 1969, 584.

³⁴ Концерт српске црквене музике, *Sveta Cecilija*, Загреб, св. 2/3, 1920, 56–57.

³⁵ На гостовању у Београду, 10. децембра 1921. године, поред композиција Дебисија, Сука, Мусоргског, хор „Лисински” извео је и духовну музику Чајковског и Рахмањинова.

³⁶ Слободан Турлаков, *Лейоіис музичкој живојіа у Београду 1840–1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1994, 134.

крањац *Х руковей̄*, Барановић *Враголије*, Одак *Хајка*, Гргошевић *Около жњачко̄ вѣнца*) ово било једино дело инспирисано духовном тематиком. То говори о самом третману композиције као, пре свега, ефектног концертног дела већ и од стране свога првог извођача. Само први Духовни стих из циклуса – *Хвалиѣе имја Госѣодње*, био је тих година концертно извођен у Београду. Певала су га два такође загребачка, морамо рећи изузетно квалитетна извођачка ансамбла: децембра 1930. године Певачко друштво „Коло” представило га је заједно са делима хрватских „модерниста” Папандопула, Гргошевића и Широле.³⁷ На комеморативном концерту поводом погибије краља Александра, Ђирило-Методијев хор извео је – из објективних разлога, као реткост – *Први духовни стих* у програму састављеном искључиво од дела духовне музике.³⁸ До Другог светског рата бележимо и прво извођење става *Хвалиѣе имја Госѣодње* од стране једног београдског, дакле српског ансамбла. Под вођством диригента М. Вукдраговића хор „Станковић” 23. марта 1934.³⁹ године припремио је релативно модеран избор, пре свега, световног репертоара (дела Мокрањаца, Маринковића, Новака, Манојловића, Коњовића, Гргошевића, Бајшанског и Славенског), међу којима се нашла и композиција Милоја Милојевића *Видовданска ѣричесѣ* као концертни комад условно близак изведеном Тајчевићевом делу.

Композиција *Псалам 69* (1930), настала две године после монументална *Чѣѣири духовна сѣиха*, као да представља извесно стилско смирење пред стварање Литургије Св. Јована Златоустог. Као ретко које друго дело ове врсте, композиција нема фугираних одломака, стилски је прилично хомогена, са изразито периодичном структуром⁴⁰ и једноставним формалним обрасцем: aabbс, aabbс, а/скраћено. Блиска је оригиналном свету духовне музике једног А. Архангелског (1846–1924) са нешто више модалног хармонског језика.

Хронолошки последње настало дело *Сеј Дењ* (пс. 118) из 1968. године⁴¹ представља свакако најмодернији Тајчевићев допринос овој музичкој врсти. Тај искорак у ново не сагледава се преко формалног решења које доноси за аутора већ устаљени план тродела са фугом у средини и скраћеном репризом, већ пре свега преко хармонског елемента обогаћеног хроматским мишљењем на неколико нивоа (акорди латентног хроматског односа, хроматизам у мелодији, хроматске хармонске секвенце итд.). Због тога ово дело готово да потпуно „излази” из традиционалног језика православног хорске музике, а карактером у целини дефинитивно потврђује основ-

³⁷ Исто, 135.

³⁸ Поред Тајчевићеве композиције извели су још и дела Манојловића *Јеѣда снишел*, Милојевића *Слава ѣебје*, Мокрањаца *Тебе Боѣа хвалим*, Христића *Дуси и души*, Широле *Оче наш*, Чеснокова *Засѣуѣнице усерднаја*, Вјечнаја *ѣамјайѣ*, Никољског *Госѣодња земља*, Архангелског *Жиѣејскоје море* и Денева *На рјеках Вавилонских*; види: Слободан Турлаков, нав. дело, 167.

³⁹ Исто, 164.

⁴⁰ Формална шема са распоредом и бројем тактова гласи: а (8) а (8) b (6) b (6) с (26) / а (8) а (8) b (6) b (6) с (26) а (6) а (6) скраћено.

⁴¹ Посвета овог дела хору КУД-а „Иво Лола Рибар” у контексту нашег рада не значи ништа више од пријатељског геста аутора према колеги диригенту ансамбла, Душану Максимовићу Думаксу.

не постулате Тајчевићевог оригиналног концертантног стила: оправданост увођења полифоновог поступка већих размера, појаву монументалности као последице тежње ка ефекту, те коначно потреби да се за један моћан, профилисан хорски језик константно везује иста текстуална основа – псаламски стихови.

Као један од последњих аутора литургијске богослужбене хорске музике до Другог светског рата (истоимена дела Стевана Христића за мушки хор /1936/, Милојевићева /1937/ и Црвчанина за мешовити хор /1938/, нису никад извођена на служби), Тајчевић је у својој *Литургији Св. Јована Златоустог* поред уметничког аспекта успео да оствари и обредно функционалну композицију. Промисљеним односом између почетне идеје и употребљених елемената стила он је избегао судбину дела својих поменутих савременика, па и једног Сергеја Рахмањинова, чија се истоимена композиција из 1910. годније до данас практично сматра искључиво концертним комадом. Својевремено је о том делу Петар Бингулац изнео следеће мишљење: „Ја признајем радо, да би, у цркви, било могуће молити се Богу уз ову музику. Не би нам сметала. Али то је могуће побожним људима и без ње!”⁴²

Остала дела са концертантног подручја свакако ће још дуго доносити узбудљив уметнички доживљај кроз интерпретације квалитетних хорова, истовремено бивајући тешко достижан извођачки подухват мањим аматерским ансамблима. Неки од њих, мислимо пре свега на црквене хорова, увек ће пак, са посебном духовном радошћу, изводити ауторову Велику или Прозбену јектенију из Литургије (већ по мање-више устаљеној извођачкој хорској пракси⁴³ и богослужбеном поретку иза Херувимске песме и испред Молитве Господње – Оче наш) као једноставно написану музику од свега неколико тактова, која непосредније од сваке фуге и сложеног хармонског покрета реализује толико потребан надуметнички, суштински *ефекат*: заједничку молитву свештеника, хора и верујућег народа.

⁴² Петар Бингулац, О Литургији Рахмањинова, *Мисао*, књ. 26, св. 7/8, април 1928, 487.

⁴³ Највероватније поменута пракса датира с краја осамдесетих година, када је за потребе Свете архијерејске литургије (недеља 25. јуна 1989. године) коју је у недовршеном храму Св. Саве на Врачару служио патријарх српски Герман са свим архијерејима српске цркве и уз појање уједињених хорова (преко 500 певача!) којим је дириговао Душан Миладиновић, умножена у 500 примерака нотна свеска са мешаним литургијским репертоаром састављеним од композиција Мокрањца, Станковића, Маринковића и овим кратким фрагментом из Литургије Марка Тајчевића. Управо певањем нотног материјала из ове свеске, започели су касније деловање многи новоформирани хорски ансамбли по Србији и Војводини.

Bogdan Đaković

THE SACRED MUSIC OF MARKO TAJČEVIĆ BETWEEN
CONCERT AND LITURGICAL PRACTICE

S u m m a r y

One of the latest Serbian musicians who had written Orthodox choral music before the Second World war, Marko Tajčević (1900–1984) had composed two different kinds of music in this genre: The Liturgy of St. John Chrysostom (1931) for liturgical and concert practice, and three other pieces – *Four Sacred Verses* (1928), *Psalam 69* (1930), *This the Day* /ps. 118/ (1968) only for the concert hall. The outlook of Tajčević's music depending on this pre-composed ideas shows very interesting elements: from the homofonic structure, modal harmonies and melodic lines close to the gregorian music world in the Liturgy, to the very polyphonic, strong in chordal blocks, monumental style in the concert pieces written on the psalm verses. While in the Liturgy there are some typical Russian ("warm" major tonal cadences) and Serbian (semi-quoted tunes from the traditional folk Chant) elements, the other concert pieces show mainly influence of the westernised choral tradition. Flourishing vocal fugues, typical instrumental forms (aba, abba, rondo...) and sometimes strong chromatic melodic and harmonic elements used in the pieces based on psalm verses, make Tajčević's choral music very effective. As it was at the time of its premiere, today only the high artistic choirs can perform these master-pieces of Orthodox choral music.

делова српских композитора. Поменути ауторка је истакла да се у „Тајчевевићевим драмским делима... преовладава утицај Корнелијеве једноставности, хомофоничке прецизности Мокрањчевог хорског става, Христићева згуснута експресивност“¹, као и да су „хорски став, барокски језик, као и форма *Литургије* одражавали... под утицајем Корнелијевих и Мокрањчевих црквених дела“². У заставку поменутог текста она је, анализирајући *Литургију* сукцесивно, став по став, указивала на инспирацију једногласним напевима, сродност Тајчевевићевог дела са *Литургијом* Чукровског, а помињала је и „стилизирану певању једногласног напева законичним тинсом, цсоном“³. Међутим, њени закључци често нису детаљно аргументовани, што се и разумљиво с обзиром на природу и основне захтеве текста (сагледавање мелодијских, метричких, формалних и хармонских особности ставова *Литургије*).

Међу занимљивим освртима на утицај традиције православне црквене музике на Тајчевевићеву стваралачтво налази се иако Петра

¹ Владислав Перчић, коментар са плоче (Марко Тајчевић, *Литургија*, у извођењу хора *Београдски млади ансамбл*, диригент Душко Младеновић, Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд, бр. 213088).

² Дејан Песина, *Марко Тајчевић: музичар хорског звука и хармоније*, Нови Звук, Београд, 2000, 13, 49.

³ Размила Милаћ, *Црквена дела српских композитора – стваралачки сусрет православне и западно-европске музичке традиције*, дипломски рад, рукопис, Београд, 1992, 103.

⁴ Исто, 129.

⁵ Исто, 138.

ЛИТУРГИЈА МАРКА ТАЈЧЕВИЋА И ТРАДИЦИЈА ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНЕ МУЗИКЕ

Ивана Перковић

Литургија св. Јована Златоустог Марка Тајчевића за мешовити хор настала 1931. године до сада, колико ми је познато, није била предмет обухватнијег музиколошко-аналитичког разматрања у публикованим написима. Самим тим, ни удео традиције у овом делу није био проблемски сагледаван. Малобројни написи, било у форми критика поводом извођења овог дела, или у виду коментара изложених у текстовима различитог обима посвећеним Тајчевићевом животу и/или стваралаштву садрже одређене напомене о 'духу српског црквеног појања које провејава кроз Тајчевићеве мелодијске замисли'¹ или о 'блискости мокрањчевске традиције',² али без аналитичких образложења. Донекле темељнији приступ постоји у необјављеном дипломском раду Радмиле Микић посвећеном црквеним делима српских композитора. Поменути ауторка је истакла да се у „Тајчевићевим црквеним делима могу... препознати утицаји Корнелијеве једноставности, колористичка префињеност Мокрањчевог хорског става, Христићева згуснута експресивност”,³ као и да су „хорски став, хармонски језик, као и форма *Литургије* обликовани... под утицајем Корнелијевих и Мокрањчевих црквених дела”.⁴ У наставку поменутог текста она је, анализирајући *Литургију* сукцесивно, став по став, указивала на инспирацију једногласним напевима, сродност Тајчевићевог дела са *Литургијом* Чајковског, а помињала је и „стилизацију певања једногласног напева над педалним тоном, исоном”.⁵ Међутим, њена запажања често нису детаљно аргументована, што је и разумљиво с обзиром на природу и основне захтеве текста (сагледавање мелодијских, метричких, формалних и хармонских особености ставова *Литургије*).

Међу занимљивијим освртима на утицај традиције православне црквене музике на Тајчевићево стваралаштво налази се напис Петра

¹ Властимир Перичић, коментар са плоче (Марко Тајчевић, *Литургија*, у извођењу хора *Београдски мадригалисти*, диригент Душан Миладиновић, Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд, бр. 2130688).

² Дејан Деспић, *Марко Тајчевић: мајстор хорског звука и хармоније*, Нови Звук, Београд, 2000, 15, 49.

³ Радмила Микић, *Црквена дела српских композитора – стваралачки сусрет православне и западноевропске музичке традиције*, дипломски рад, рукопис, Београд, 1992, 103.

⁴ Исто, 129.

⁵ Исто, 138.

Костића, учитеља из Темишвара, који је у *Литургији* сагледао елементе византијске музике, како црквене тако и световне (sic!). С тим у вези, он је истакао следеће:

„... Тајчевић у својој *Литургији* показује свесну тенденцију за обнављање старог византског црквеног стила. Додуше, византско појање је као што се зна било једногласно. Али Тајчевић, ослањајући се на техничке тековине модерне музике искоришћује све оне елементе, који су чинили основ византске музике. Тако у његовој „литургији“... осећа се дах далеке прошлости, пун мистичног и религиозног надахнућа. У снажним усклицима „Литургије“ пробија необузвано одушевљење византских „акламација“ у којима су стари хорови (који су каткад бројали неколико хиљада душа) пред двором или у цркви старог Византа (Цариграда) поздрављали цара или патријарха.”⁶

Костићеви закључци о утицају акламација на Тајчевићеву духовну музику свакако се морају схватити као крајње лична запажања, тачније, утисци, будући да се о музичким особинама акламација, с обзиром на скроман број и карактер сачуваних записа, веома мало зна. Истог карактера су и примедбе о 'византском црквеном стилу'; иако су данашња сазнања о византијској црквеној музици далеко потпунија од оних о световној, према Костићевим речима се ипак треба односити са великом резервом. Уз све могуће ограде, његова запажања би се евентуално могла прихватити једино у оном слоју у којем је византијско појање утицало на српско, те би у том смислу Тајчевићева музика садржала далеке фракције византијског појања, њихов дестилат: прво српског средњовековног, затим новијег српског црквеног појања, коначно преломљен кроз призму самог композитора.

Ради систематичности излагања, елементе традиције ћу у *Литургији* Марка Тајчевића сагледати кроз два основна нивоа. Први се односи на српску, а други на руску духовну музику. При томе ћу наслеђе српске музике такође посматрати кроз два слоја, чини се, подједнако важна у Тајчевићевом делу, дакле, кроз традиционално једногласно појање (при томе мислим на новије српско црквено појање, тзв. 'српско народно црквено појање') са једне, и вишегласну, хорску, ауторизовану црквену музику, са друге стране. Напомињем да се о извесним елементима не може са прецизношћу говорити као о утицајима, већ пре о сродности, која можда није увек последица Тајчевићевог свесног или несвесног усвајања одређених модела; није немогуће да је до појединих решења композитор дошао самостално и да су она резултат индивидуалног развоја. Својеврсна 'етимологија' композиционих поступака и није циљ мог истраживања; напротив, намера ми је да аналитичким методом утврдим врсту и ниво аналогичности са традиционалним елементима и да покажем на који начин су одређена средства преобликована у *Литургији св. Јована Златоустог*, будући да се развој уметности често темељи управо на преобликовању различитих слојева традиције. Другим речима, сматрам да би се проналажењем додирних тачака, утврђивањем

⁶ Петар Костић, *Марко Тајчевић и његова „Литургија св. Јована Златоустог“ – Поводом појања Југословенског Академског певачког друштва у саборној цркви у Темишвару*, Гласник, црквени школски и друштвени часопис, Темишвар, 1936, 5–7, 105–106.

својеврсних 'копчи' које Тајчевићеву *Литургију* повезују са неким 'музичким исказима' у оквиру православне цркве, могао утврдити пут којим би се, у неком будућем истраживању, одредила *differentia specifica* православне духовне музике.

ТРАДИЦИОНАЛНО ЈЕДНОГЛАСНО ЦРКВЕНО ПОЈАЊЕ

Познато је да новије српско црквено појање сачињава један целовити систем организован на специфичан начин, сложену целину међу чијим конституентима делују различите силе. Реч је, разуме се, о систему осмогласја у којем је индивидуалност чланова, тј. гласова, осигурана њиховим мелодијско-ритмичким (више мелодијским, а мање ритмичким) и лествичним особеностима. Са друге стране, кохерентност скупа гласова се базира на заједничким формалним принципима, понекад на истим или сличним тонским нивовима, карактеристичним тоновима и мелодијским формулама.⁷

Познато је, такође, да се *Литургија* Марка Тајчевића експлицитно не темељи на напевима који припадају поменутом систему. С тим у вези Дејан Деспић истиче да она „није заснована на традиционалној мелодици карловачког појања”.⁸ Ипак, чини се да потпуно негирање извесних веза Тајчевићеве *Литургије* и српског црквеног појања није оправдано и поред тога што слушни утисци не иду увек у прилог поменутој тези. Пре него што аргументујем овај став осврнућу се, за тренутак, на поделу руске духовне музике према присуству/одсуству традиционалних напева у хорским композицијама коју је изложио Владимир Моросан. Она се, готово 'без остатка', може применити и на српску црквену музику. Поменути аутор је, на основу музичких фактора, издвојио четири основне групе дела:

1. дела заснована на традиционалним напевима који су структурални елементи и они одређују форму литургијских песама (у традицији српске музике, овој групи би припадала дела Корнелија Станковића, Стевана Стојановића Мокрањца или Исидора Бајића, на пример);
2. дела у којима се препознатљиве традиционалне мелодије користе као мотивски материјал, али напев не одређује глобалну форму; повремено се напев може 'изгубити' или може бити парафразирани у мањој или већој мери (примера ради, овде спада *Литургија* Јосифа Маринковића);
3. дела у којима се не препознају напеви, али се користе мелодијски обрти напева или они слични напеву (сматрам да Тајчевићеву *Литургију* треба уврстити у ову скупину);⁹

⁷ У вези са тим види: Ивана Перковић, *Сродност гласова српског Осмогласника*, рад изложен на V међународном симпозијуму Фолклор–Музика–Дело, публикован у зборнику радова *Изузетност и сапостојање*, Београд, ФМУ, 1997, 65–77.

⁸ Dejan Despić, Marko Tajčević, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1972, 22.

⁹ Могуће је ове три групе које је Моросан издвојио повезати са пројекцијама музичке парадигме у узорак, модел и узор којима се бавила Мирјана Веселиновић. Упор. Mirjana Veselinović, *Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne*, Folklor i njegova umetnička transpozicija, referati sa naučnog skupa održanog od 24. do 26. X 1991, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 443–447.

4. дела која се не могу повезати ни са каквим специфичним музичким квалитетима напева (у овој групи се налазе дела као што су: *Лиџурџија* Франческа Синика, *Лиџурџија* Роберта Толингера, *Лиџурџија* и *Ојело* Станислава Биничког и др.).¹⁰

Тајчевићева *Лиџурџија* је сврстана у трећу групу након минуциозних аналитичких и компаративних сагледавања поменутог дела и новијег српског црквеног појања. Утврђено је да сродност не постоји на морфолошком или лествичном нивоу већ, пре свега, на плану мелодије и, у нешто мањој мери, ритма. Елементи традиционалних црквених напева су нераскидиви део Тајчевићеве мелодике, заједно са мелодијским обртима које Радмила Микић издваја у *Четири духовна стиха* („поступан покрет у облику лука и ритмички препознатиљив украс са доњом скретницом”)¹¹ и *Лиџурџији*, називајући их ’елементом особеног мелодијског стила’.¹² Они се не могу увек слушно једнозначно идентификовати као наслеђе традиционалног појања, будући да су често чврсто узидани у остатак ’мелодијског ткива’ и да се обично налазе у току песама (а не на почетку или на крају што би им дало хијерархијски истакнутији статус), као и због тога што су уклопљени у модални контекст који понекад није у складу са лествичним основама новијег српског црквеног појања (нпр. *Видјехом свјейи* почиње у еолском модусу од тона *g* /како у деоници сопрана тако и у хармонизацији/ док се у тонским низовима црквених гласова овај модус не среће).¹³ Ипак, број и распрострањеност формула различитих гласова, односно њихова заступљеност у великом броју литургијских песама у свим деловима циклуса (и у литургији оглашених и у литургији верних) елиминише могућу претпоставку да се ради о случајности (на шта би могао да упути невелики обим формула). Формуле су, дакле, присутне у *Другој слави*, неколико песама канона евхаристије (*Досјојно и ѿраведно*, *Тебе ѿојем* и *Досјојно јестѿ*) као и у завршним химнама *Видјехом* и *Да исјолњайсја*. Реч је о формулама које припадају II тропарском и антифонском, III, VI

¹⁰ Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Michigan, Umi Research Press, 1986, 224–225.

Свакако, систематизација целокупног наслеђа српске црквене музике у наведене четири категорије би обухватила набрајање дугог низа композиција других аутора, али то је тема посебне студије која се може обавити тек након прикупљања и темељне анализе целокупне традиције српске хорске црквене музике и излази из оквира овог рада.

¹¹ Радмила Микић, 105.

¹² Исто, 129.

¹³ Петар Бингулац у тексту посвећеном делу *Четири духовна стиха* примену (староцрквених) модуса тумачи на следећи начин: „Ми чујемо православни руски народни рецитатив по употреби основних акорада и по хармонијама, са модалним скалама грегоријанског певања. Занимљив је заиста овај покушај зближења ових – како је изгледало – диаметрално различитих напева, католичких и православних. Превласт овде има, судећи по строгој, сурој озбиљности, католички дух, иако је Г. Тајчевић православне вере. Јер овде има више свечане, далеке и строге, католичке, него просте, присне и народне православне музике.” (*Музички преглед. Два хорска концерта*, Мисао, Београд, 1930, 243–244, 219–220).

славословском и VIII самогласном гласу. Третман поменутих формула ни у ком смислу не подсећа на онај који постоји у традиционалном појању – оне се, наиме, обично не понављају у песмама Тајчевићеве *Литургије*, а њихова функционалност није аналогна оној у црквеним мелодијама. Посебно је значајна чињеница да се често ради о оним формулама које су заједничке за различите гласове, те оне, самим тим, имају истакнутију улогу у дефинисању 'звучног кода' који експлицитно упућује на српско појање. Чини се да је Тајчевић – свесно или подсвесно – ове елементе прихватио као својеврстан кондензат традиционалних једногласних напева и учинио их идиоматским јединицама сопственог мелодијског фонда, што илуструје и наредни пример.

Пример 1



и Свја-то - му Ду - ху.

Тајчевић, Слава - Јединородниј, т. 4-6



и во вје - ки-вје-ков а - мин.

Барачки, Славословљс другог гласа,
Појани зборник..., 105
(трансп. за секунду навише)



и ни - њс и при - сно

Тајчевић, Слава - Јединородниј, т. 7-8



Да вѣ-дѣтъ оу - ши тво - и,

Мокрањац, Псаламски припев Да вѣдѣтъ, трећи глас
Осмогласник, 72
(трансп. за секунду навише)



б.га - го - да - рим

Тајчевић, Тсбс појсм, т. 4



(ω)до-лѣ - ни-е при-зы - ва - ња,

Мокрањац, Сједални по првој стихословији,
други тропар, трећи глас
Осмогласник, 81



До-стоп-по јест ја-ко во-не-ти-пу

Тајчевић, Достојно јест, т. 1



Из-ве-ди изъ тем-ни-цы дѣ - шѣ мо - ю

Мокрањац, псаламски припев
Изведи изъ темницы, други глас
Осмогласник, 35



При-сно-бла-жс - ну - ју

Тајчевић, Достојно јест, т. 3



грѣ - шк по - ла - га - ет - сѣ

Мокрањац, стихира "На стиховње"
Глѣнѣ насъ, шести глас
Осмогласник, 193



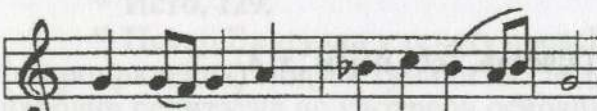
без-сравне - ни - ја се - ра-фим,

Тајчевић, Достојно јест, т. 9



Бо - га Сло - ва рожд-шѣ - ю

Мокрањац, Достојно јест, шести глас (мало)
Ойшѣе ѿојање, 257
(трансп. за секунду навише)



(покла)ња-ти-сја От - пу и Си - ну

Тајчевић, Достојно и праведно, т. 5-7



и во вје-ки вје-ков а - мин.

Барачки, Славословље, други глас
Нотни зборник..., 105
(трансп. за секунду навише)



Тажчевић, Да исполњатсја, "т". 7

Мокрањац, Слава Сједалног по првој стихословији
Преислављена еси, други глас
Осмогласник, 49

Тажчевић, Видјехом свјет, т. 15-16

Бољарић-Тажпановић, самостални псаламски стих
Госпеди възвахъ, осми глас
Окѣиох, св. 8, 3

Поред аналогije са формулама различитих гласова, почеци појединих литургијских ставова у Тајчевићевом делу садрже извесне сличности са мелодијским инципитима истоимених (литургијских) песама које припадају традиционалној црквеној пракси. Као и у вези са формулама, ни овде није могуће са сигурношћу тврдити да се композитор свесно ослањао на узор, посебно због тога што се најчешће ради свега о неколико почетних тонова; ипак, сматрам да поменути сличност не треба занемарити. Она је нарочито истакнута на почетку првог антифона (*Слава – Благослови*; реч је о узлазном поступном покрету на почетку *Славе* као и о понављању истог покрета /са другачијим интервалским односима/ на почетку *Благослови*). Слични почеци могу се идентификовати и у *Херувимској ѿесми* (која одговара *Празничној херувици* коју је записао Мокрањац), затим у *Тебе ѿјем* (интервал кварте на почетку), *Једин свјай* (поступни силазни покрет у амбитусу терце, али без почетног квартног скока карактеристичног за традиционални напев) и *Да исполњайсја* (поступни лучни покрет, такође у терцном амбитусу).

Пример 2

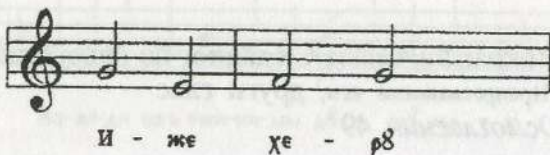


Тажчевић, Слава. Благослови, т. 1-2

Мокрањац, Слава. Благослови
Ойшће ѿјање, 165
(трансп. за секунду наниже)



Тајчевић, Херувимска песма, т. 1-2



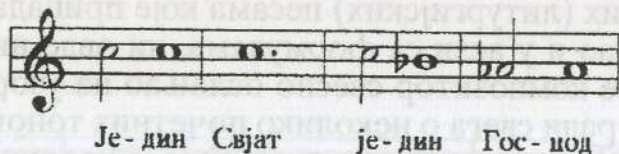
Мокрањац, Празнична херувика
Ойшће йојање, 201
(трансп. за кварту наниже)



Тајчевић, Тебе појем, т. 1



Мокрањац, Тебе појем
Ойшће йојање, 237
(трансп. за терцу навише)



Тајчевић, Једин свјат, т. 1-4



Мокрањац, Једин свјат
Ойшће йојање, 303
(трансп. за секунду навише)



Тајчевић, Да исполњатсја, т. 1



Мокрањац, Да исполњатсја
Ойшће йојање, 368

На крају разматрања утицаја традиционалног појања осврнућу се и на ритам и метар Тајчевићевог дела. Једноставна ритмика у којој преовлађује одмерени ход четвртина, половина и осмина, без ритмички сложених фигура, карактерише како Тајчевићево дело, тако и српско традиционално појање. Ово је посебно наглашено у песмама *Тебе њојем, Досјојно јеси, Ојче наш* и *Да исјолњайсја* у којима одсуство правилне метричке поделе, односно позиционирање тактица на крајевима текстуално-мелодијских целина евоцира Мокрањчев приступ записивању кратког појања (у *Осмогласнику*, на пример), односно на сличне поступке поменутог композитора у *Литургији* (нпр. у *Другој слави*, серафимској песми *Свјат*, итд.).

СРПСКА ВИШЕГЛАСНА ЦРКВЕНА МУЗИКА

У тексту о српској црквеној музици, објављеном у *Ђирилметодском вјеснику* 1938. године, Тајчевић се осврнуо на ствараоце хорске црквене музике у Србији и, сасвим разумљиво, посебну пажњу је поклатио стваралаштву Стевана Мокрањца. Том приликом је нарочито истакао Мокрањчев допринос на плану хармоније, третмана хора, као и његов однос према тексту. „Садржај текста често је у Мокрањчевој музици обрађен драматским средствима, издашном употребом динамијских и агогијских ефеката, а у првом реду смјелијим хармонијским комбинацијама, а које омогућују слободније развијање дионица и – према томе – корисно служе логичној интерпретацији текста и изградњи композицијског облика.”¹⁴

Сви поменути елементи Мокрањчевог стваралаштва, за које је Тајчевић с правом указао да 'показују исправан пут у изграђивању српско-православне црквене баштине', пројектују се – разуме се, у комбинацији са индивидуалним, 'осавремењеним' доприносима (што није необично, с обзиром на стилске координате Тајчевићевог стваралаштва) – и у његовој *Литургији*. У вези са тим, Дејан Деспић истиче следеће: „Тајчевићева *Литургија св. Јована Златоустога* (1931), по фактури... већ много ближа мокрањчевској традицији, местимично је ипак надограђује решењима која иду (и) за звучном упечатљивошћу.”¹⁵

На који начин се континуитет 'мокрањчевске традиције' остварује у Тајчевићевом делу? Пре свега, као што истиче и Дејан Деспић, на плану инвентивног, уметнички обликованог и промишљеног односа према хору и фактури.¹⁶ Разноврсност фактурних решења се креће у дијапазону од

¹⁴ Marko Tajčević, *Par riječi o srpskoj crkvenoj glazbi*, Ćirilometodski vjesnik, Zagreb, 1938, 10, 90.

Занимљиво је да је у поменутом напису аутор изложио мишљење да карловачко појање представља 'неку врсту' барока српске црквене музике. Нажалост, овај став, са којим се не можемо сложити, није аргументовао у наставку текста.

¹⁵ Дејан Деспић, *Марко Тајчевић: мајстор хорскога звука и хармоније*, нав. дело, 49.

¹⁶ Бранко Драгутиновић је, у вези са фактуром и другим аспектима Тајчевићеве *Литургије*, истакао: „Заснована на синтези најбољих традиција нашег и руског црквеног стила, остварена у звучној хомофонији сочног хорског става, у ком извесни контрапунктски детаљи, најчешће имитативно рађени, значе само потребне контрасте, (на пример „Осана” у „Свјат”), писана са дубоко осећајном

одмерене примене ефектног хорског унисона (који, истина, није типична одлика Мокрањчевог хорског слога), преко смењивања хомофоних ставова, затим песама у којима доминира хармонска полифонија, до полифоних одсека. Чини се да је Мокрањчев утицај најтранспарентнији на плану поменуте хармонске полифоније, односно мелодијског третмана свих деоница, а у Тајчевићевој *Литургији* је овај тип фактуре присутан у две песме: у *Првом антифону* и у *Блаџословен ѓрјадиј*.

Хармонски језик у *Литургији* Марка Тајчевића такође сведочи о томе да је овај композитор 'наставио Мокрањчевим путем'. Наиме, повремени модални елементи, односно „дијатоника модалног призвука” (како је назива Деспић) који се, и поред тога што нису доминантна црта Мокрањчеве хармоније, сматрају његовим значајним доприносом, развили су се у Тајчевићевом делу у изразито модалну дијатонску хармонију архаичног призвука. Тако се, на пример, у осцилацијама између паралелних тоналитета с почетка Мокрањчеве познате *Херувике* (f-As) или из песме *Да исџолњајсја* (B-g) налазе елементи које ће Тајчевић усвојити на почетку молитве Господње (*Ојче наш*; G-moldur и природни e-moll). Овом приликом може се поменути још једно хармонско решење које су композитори црквене музике XIX и с почетка XX века радо користили, а његово присуство је евидентно и у Тајчевићевом делу. Реч је, наиме, о плагалној каденци са употребом молске субдоминанте, понекад и са миксолидијским иступањем (нпр. у делима Толинџера, Маринковића, Мокрањца, Остојића, Боберића итд.). Код Тајчевића се, на пример, оваква каденца налази на крају славословља које претходи првом антифону. Ипак, чини се да се у вези са тим не може говорити о 'утицају' традиције на Тајчевића (с обзиром на добро познате карактеристике његовог хармонског језика), већ, једноставно о аналогии, тј. о изолованим елементима који ће у опусу овог композитора добити пуну афирмацију.

Поједини формални обрасци литургијских ставова такође се могу довести у везу са традиционалним решењима. Њихово издвајање се чини посебно значајним ако се има у виду доминација прокомпоноване форме у Тајчевићевој *Литургији* (осим у оним песмама у којима је заокружена форма условљена текстом, као нпр. у *Трисвџој џесми*). Тако, на пример, *Слава-Блаџослови* у Маринковићевој *Литургији* има троделне контуре типа aba_1 , док у Тајчевићевој *Литургији* иста песма има форму прелазног облика дводелне песме (aa_1ba_2). Разлика се односи на чињеницу да се у Маринковићевом делу тродел односи само на одсек *Блаџослови*, док код Тајчевића и *Слава* и *Блаџослови* учествују у изградњи форме. Још упадљивија сличност између Маринковићевог и Тајчевићевог дела постоји у завршној песми *Буди имја Госџодње*: обе песме су конципиране као минијатурна строфична форма, сачињена од три строфе (типа aa_1a_2) – што је иницирано трократним понављањем текста – при чему су оквирне

мелодијском инвенцијом, хармонски тонално решавана, често на бази црквених скала, Литургија Марка Тајчевића претставља једно од најзначајнијих дела у нашој модерној црквеној музичкој литератури.” (*Извођење Тајчевићеве Литургије у Саборној цркви*, Правда, Београд, 8. април 1936, 6).

¹⁷ Види нап. 3, 13 и 16.

строфе код Тајчевића у F-duru, а централна у природном d-mollu, тј. еолском модусу од тона *d*, док се код Маринковића у првој строфи налази модулација D-A, у другој D-h, док је трећа у основном D-duru. Занимљив је и пример *Херувимске њесме* која у Тајчевићевом делу (без одсека *Јако да царја*) има строфичан облик – овога пута сачињен од две строфе. У делима његових претходника, нпр. код Роберта Толингера (чија *Лийурџија*, попут Тајчевићеве, није заснована на традиционалним напевима) иста песма је такође строфична (али садржи три строфе). Чак се и у Мокрањчевој *Херувици* налазе елементи вариране строфичне форме (три строфе), чија је артикулација делимично и резултат Мокрањчевих интервенција на плану скраћивања традиционалног напева!

РУСКА ЦРКВЕНА МУЗИКА

Често истицана сродност Тајчевићеве *Лийурџије* и руске црквене музике¹⁷ је најупечатљивија на плану речитативне хорске декламације (присутне у песмама *Јединородни сине* и *Ойче наш*) карактеристичне, како за силабично *сїрочноје ѡјеније* које се користило у XVI и XVII веку, тако и за стваралаштво истакнутих руских композитора XIX века, као што је, на пример, Чајковски (у низу ставова његове *Лийурџије*, међу којима се истичу: *Вјерују*, *Ойче наш*, *Буди имја Госїодње* и др.).

Осим тога, одређени аспекти третмана хора, посебно они везани за елементе 'двохорности', настале дељењем хора на мушки и женски, такође упућују на руске изворе. Чини се да је најупечатљивији пример *Осана* на крају серафимске песме: динамичка градација на реч '*Осана*' интонирану као раздрагани усклик у динамичкој градацији од *f* до *fff* повезана је са вишеструким преношењем (и развијањем) кратког мотива из женског у мушки хор. Овакав поступак је сличан ефектним решењима Бортњанског (из његових *Духовних концерата*, нарочито оних писаних за два хора), али и других аутора који су следили његове композиционе поступке. Поред тога, одређени ефекти, као на пример, интонације које асоцирају на звук звона с почетка *Трисвѣтїе ѡесме*, такође се могу довести у везу са руском црквеном музиком, нпр. са сличним решењима које је Рахмањинов применио у *Свеноћном бденију*.¹⁸

На крају, у завршном осврту на присуство традиционалних елемената у *Лийурџији* Марка Тајчевића, мора се још једном нагласити чињеница да наведени слојеви не делују изоловано, већ у међусобном садејству и удружени са особеним елементима стила овог композитора. Чини се да је коегзистенција разнородних фактора у сагледаном делу деловала стимулативно на аутора, доказујући, још једном, да, послужићу се речима Зофије Лисе, „традиција није статична ни беживотна, већ фактор који динамизира све еволуционе процесе уметности”.¹⁹

¹⁸ Упор. А. Кандинский, „*Всенощное бдение*” Рахманинова и русское искусство рубежа веков, поговор за Всенощное бдение Сергеја Рахмањинова, Москва, „Музыка”, 1989, 77.

¹⁹ Zofia Lissa, *Uvod u teoriju muzičke tradicije*, Estetika glazbe, Zagreb, Naprijed, 1977, 257.

Ivana Perković

MARKO TAJČEVIĆ'S SETTING OF LITURGY AND THE TRADITION OF ORTHODOX CHURCH MUSIC

S u m m a r y

Traditional elements in the *Liturgy* composed by Marko Tajčević have not been subject matter of any published musicological study up to the present. In this paper they are observed through three main levels: Serbian traditional unison church singing, Serbian choral church music and Russian church music. Melodic formulae of several modes of Serbian church singing (II, III, VI and VIII mode), together with some similar melodic incipits and rhythmical correspondence are distinguished as signs of Serbian traditional unison church singing in the *Liturgy*. Analogies between Tajčević's work and choral church music, represented by compositions of Stevan Mokranjac and other Serbian composers, are prominent in parameters of choral texture, harmony and form. Elements of Russian church music are identified in recitative – like choral declamation, polychoral effects, together with some other items.

МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ МАРКА ТАЈЧЕВИЋА

Роксанда Пејовић

Сажете, без непотребних понављања и без ичег сувишног, критичке скице, чланци и полемике Марка Тајчевића (1900–1984) наводе на размишљање о минијатурама које је компоновао, али немају њихову сугестивност.¹ Иако нису биле Тајчевићева примарна преокупација, потврдиле су сазнања о музичару великих захтева који није одступао од својих назора, без обзира на модерна струјања, и строгих, академских критеријума у трагању за садржајно и формално уобличеном музиком и текстом.

Пошто је од 1903. до 1940. године живео у Загребу, водио је хронику музичког живота овог града као сарадник загребачких и београдских новина и часописа, а 1953. је био музички критичар београдске *Ревиије*. У појединим новинама и часописима је написао по једну критику или је повремено обавештавао о музичким догађањима, а у другима је само у извесним годинама интензивније пратио концертну сезону, информишући и о понеком сценском делу, наиме од *Покрејџа* из 1924, преко *Слободне трибуне* из 1924. и 1925, *Вијенца* из 1926, *Књижевних новина* из 1931, *Правде* из 1932, *Звука* из 1933, 1934. и 1935, *Полијтике* у интервалу од пет година, од 1935. до 1940. и *Ђурило-мејодског вјесника* из 1938, до *Ревиије* из 1953. године.

Између два светска рата припадао је генерацији млађих музичара и строжих, захтевнијих и самоуверенијих критичара који су били ближи музичким новинама свог времена: био је уверен да је позван да вреднује музику и искаже свој суд и о музичкој историји и о савременој музици. Није истицао своју општу и музичку културу, пошто их је подразумевао. Био је објективан и искрен до увредљивости, јасно је образлагао своје идеје и оштро се супротстављао неједномишљеницима, користећи се и иронијом у борби за музичку истину и музички квалитет, што су, уосталом, чинили и његови савременици, супротстављао се оперети, филму, радију, културним институцијама, шлагерима,² као његове колеге у Београду, упркос томе што је у Загребу оперета била прихваћена.

¹ Подаци о критикама и чланцима Марка Тајчевића између два светска рата могу се добити у *Bibliografiji rasprava i članaka. Muzika. Struka VI. S–Ž. Indeksi*, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb, 1986, 123–125 и у издању *Музичка јубилицистичка (1918–1941). Преглед новина и избор наслова критика и чланака*. Прикупила и средила Роксанда Пејовић, Београд, 1990, 111–114, и 157.

У каснијем периоду писао је о музици 1953. године у *Ревиији*, и то од 1. јануара до 1. јула.

² *Zvuk*, 1934, 5, 191–194.

Избор музичких манифестација о којима је писао омогућио му је да искаже своје идеје о музици као потврду сопствених композиционих ставова. Више се задржавао само на значајнијим музичким манифестацијама. Објективност, сугестивност и техничка зрелост били су, како је тврдио, неопходни предуслови да би се постигао уметнички ниво музичког дела и интерпретације. „У нашој средини која нема изграђену традицију”, писао је, „појава сваког новог дела треба да буде смишљена”.³ Временом је одступио од уверења да је потребна историјска дистанца у стилском сагледавању опуса једног композитора.

Судећи по исказаним критеријумима у својим критикама, представљао је у негдашњем југословенском окружењу својеврсну спону између загребачких и београдских музичких вредновања, те ће његови написи бити посматрани у паралели са текстовима београдских критичара у покушају да се открије каква су била размишљања о музици у периоду између два светска рата, у чему су била размимоилажења, односно шта се сматрало релевантним и да ли су извесне идеје надрасле доба у коме су изречене.

Од посебног су значаја Тајчевићева мишљења о савременој српској и хрватској музици, музичким уметницима и ансамблима, као и одступања од устаљених оцењивања иностраних музичких уметника. Често је у својим хроничарски конципираним критикама наговештавао извесне идеје које су други критичари детаљније анализирали, што не значи да он то није могао да учини, али се није трудио да своје опаске заокружи целовитим сагледавањем музичког дела или интерпретације.

Није могао да избегне извесне речи и изразе који су се у тадашњим београдским гласилима ретко користили, а међу њима су били: „изведба”, „промицање уметности”, „организаторна спрема”, „премало стилизована свирка”, „пожелио”, затим „интерпретује”, „концертовао”, „импресионише” итд.

Сарадња у београдској *Ревиви* 1953. године било је последње бављење Марка Тајчевића критиком. Тада сам вредновање извођаштва искусног Тајчевића могла да пратим на конкретним примерима и закључим да се није у бити разликовало од критеријума младих музичара. Овај моменат представља још једну потврду да су Тајчевић и истакнути београдски музички критичари, упркос извесним, најчешће принципијелним неслагањима, реално оцењивали музичко извођаштво међуратног доба. Ни после 1945. године није напустио идејну спону са међуратним музичким животом, за разлику од других критичара, Бранка Драгутиновића и Стане Ђурић-Клајн и још неких, чији написи нису били без утицаја „наше социјалистичке стварности”. И када више није писао хронику музичког живота, пошто је у *Ревиви* добио више простора за критичка вредновања београдских музичких манифестација, концепција његових критика није, углавном, изгубила хроничарска обележја.

ХРВАТСКО И СРПСКО СТВАРАЛАШТВО И ИЗВОЂАШТВО

У трагању за националним изразом српски и хрватски композитори су имали различите приступе у стилизовању народних мелодија, размишљајући чак о аутохтоном фолклору до којег нису могли приспети и о некаквом непо-

³ *Полијтика*, 23. октобар 1935.

стојећем југословенском музичком мелосу. Док се Милоје Милојевић, као најгласнији пропагатор националног стила, трудио да га сагледа на основу сродности музичког језика његових представника, те је откривао међусобно блиске музичке ствараоце, Тајчевић је искључиво тражио оригиналност и квалитет композиција. То је био разлог што се супротставио еклектичарима из групе *Склад*, окупљење око Рудолфа Маца, пошто се, тврдио је, изузев неколицине композитора, „у њиховим композицијама видео несклад са њиховим идејама”.⁴ Искрено је желео да осети „аутохтону” хрватску музику којој је, по његовом мишљењу, најближи био композитор Златко Гргошевић, „јер то би био драгоцен прилог за изградњу опште, јужнословенске наше музичке уметности”.⁵ Прихватљива је Тајчевићева теза о јужнословенској музичкој уметности, али уз поштовање њене разноликости у зависности од начина коришћења народног мелоса. Мада је као композитор који је припадао загребачкој школи националног смера био упознат, како је навео, са кратким и оскудним народним мелодијама неподесним за композициону обраду,⁶ и поред тога што је, без сумње, могао да искаже своје виђење карактеристика хрватског стваралаштва оплођеног народним идиомом, није био заинтересован да га разматра. Ипак, из понеких његових тврдњи могло би се закључити да би можда прихватио неке Милојевићеве закључке о „натуралистичком примитивизму”, односно национално обојеном „технички реалистичком примитивизму” хрватских музичких стваралаца, чија дела показују лапидарну, архаички стилизовану мелодику народног обележја, обиље звучних боја у вокалном ставу и мало хармонских ефеката, јављајући се као огранак школе поникле на руском тлу, са извесним техничким манирима средњо-европских натуралиста.⁷ Међутим, оштро се супротставио наивном и баналном третману народне мелодике, али је одобравао „адекватан хармонски оквир” оригиналним народним мелодијама.⁸ Размишљања о коришћењу оригиналних народних мелодија или о компоновању у народном духу имају своје оправдање уколико, у оба случаја, воде уметничком делу.

Издвајамо Тајчевићево мишљење о двојници заслужних композитора хрватске музике који су стварали инспирисани народним мелосом о Антуну Добронићу, представнику старије генерације и о тада младом композитору Јакову Готовцу. Тајчевић је био међу музичарима који нису ценили Добронића, идеолога хрватског музичког националног смера, чије композиције делују оркестарском колористичком полифонијом и „у задњој консеквенци монотематиком”.⁹ У критици поводом прославе приређене у част шездесетог рођендана овог композитора, подсетио је на његов период после Првог светског рата „када се примитивно обрађивао фолклор” и када су нека његова дела „била добра”, не прозборивши ни реч о Добронићевим каснијим радовима.¹⁰

⁴ *Zvuk*, 1933, 1, 21–23.

⁵ *Zvuk*, 1935, 5, 185–188.

⁶ *Zvuk*, 1935, 8/9, 315–317.

⁷ Милоје Милојевић, Поводом концерта *Лисинског* у Загребу, *Српски књижевни гласник*, 1926, 17/2, 134–137.

⁸ *Zvuk*, 1933/34, 2, 72.

⁹ *Leksikon jugoslavenske muzike. 1. A–Ma*, Zagreb, 1984, 196–199.

¹⁰ Вече композиција г. Антуна Добронића, *Полиџика*, 11. мај 1938.

У двама критикама о делатности Јакова Готовца прати се својеврсна еволуција у Тајчевићевим разматрањима: у првој је 1935. године свестрано и позитивно анализирао *Еро с онога свијетла*, задовољавајући се да укаже на народне и полународне (?) мелодије којима се Готовац користио, те да наговести и могуће европске утицаје, предлажући чак и извесне композиционе измене, а у другој критици, из 1939. године, другачије је проговорио поводом вечери Готовчевих композиција. Његов музички језик му се учинио фолклорно-субјективним, а стилизовани фолклор са позитивним, али и баналним резултатима. Истакао је композиторову мајсторску вокалну мелодику и осетио Пучинијеве (Giacomo Puccini) утицаје.¹¹

Еро с онога свијетла је и у Београду од 1949. године, када је по други пут постављен, имао своју публику, управо у доба инсистирања на стваралаштву под народним утицајем.

Да ли је стилско одређење Готовчевог *Ере с онога свијетла* које је начинио Милоје Милојевић, као опере модерног музичког натурализма и реализма у основи музичке стилистике нашег словенског Истока и „руске поторице”, а нарочито Бородина, ближе савременом третману ове опере од Тајчевићевог?¹²

Зашто Пучини и зашто баш Бородин? Готовчеви речитативи су на принципима касноромантичарских речитатива, а општи утисак дела укажује на опере са националном тематиком друге половине 19. века, са типичним духом балканског поднебља.

*

Као и београдски критичари, и Марко Тајчевић се залагао за културну толеранцију међу музичким центрима, наиме, речено музичким језиком, за извођење опуса композитора разних националности у свим областима негдашње Југославије, са жаљењем указујући да је то у Загребу била „ретка појава”.¹³ Београд и Загреб нису имали тешње музичке контакте, али су, ипак, међу изведеним делима српских композитора у Загребу које је Тајчевић помињао, били опуси Косте Манојловића 1925. и Коњовићева *Женидба Милошева* 1926. године. У сезони 1933/34. гостовали су пијанисткиња Стана Рибникар (Ђурић-Клајн), Српско-јеврејско певачко друштво из Београда и Српско црквено певачко друштво из Сомбора, 1935. виолинисткиња Марија Михаиловић и диригент Михаило Вукдраговић, а 1936. баритон Никола Цвејић. Женско музичко удружење из Новог Сада је посетило Загреб 1939. године.

Тајчевић је позитивно вредновао „расна”, индивидуална дела, технички дотерана и звучно адекватна. Његов негативан суд о Менуету и скерцу Косте Манојловића за гудачки квинтет није од особитог интересовања пошто ово дело не припада композиторовим бољим остварењима, али је пањну привукла Тајчевићева оцена Манојловића као „ваљаног композитора

¹¹ *Еро с онога свијетла*, комична опера Јакова Готовца, *Полиџика*, 5. новембар 1935; Вече композиција Јакова Готовца, *Полиџика*, 10. децембар 1939.

¹² Милоје Милојевић, Премијера Готовчеве опере *Еро с онога свијетла*, 19. април 1937.

¹³ Концерт хрватског певачког друштва *Лисински*, *Полиџика*, 11. фебруар 1938.

великог знања и способности”¹⁴ желећи можда да га, супротно београдским музичким критичарима, извуче из сивила просечности.

Задовољио се само да констатује како је „Опера Народног Казалишта у Загребу изнијела почетком ове сезоне *Милошеву женидбу* као прерађену и наново увјежбану романтичну оперу директора г. Петра Коњовића”;¹⁵ ни речи о овој опери Коњовићеве младости по којој би се тешко могао наслутити његов каснији развој.

Тајчевић је сматрао да је за позната певачка друштва, камерне саставе и извођаче, било довољно констатовати да су „првокласни”¹⁶ или „одлични”, те да даља анализа није ни била потребна, али је, такође, као врло значајну чињеницу истицао који су ансамбли извели домаће композиције. Стога је било „хвале вредан” програм Српског црквеног певачког друштва из Сомбора, које је, марта 1934. године, гостовало у Загребу, пошто је обухватио дела савремених загребачких, заправо поглавито хрватских композитора, насупрот „извесним ексклузивистичким хорovima и групацијама” које нису биле усмерене, као музичко стваралаштво и извођаштво у Београду, ка делима свих негдашњих југословенских народа. За разлику од београдских критичара, пре свега Милоја Милојевића, који је сомборско певачко друштво оценио као уметничко тело „чистог артизма”,¹⁷ Тајчевић је критиковао диригента овог хорског ансамбла, Људевита Киша, зато што је „необјективно схватио партитуру”, самовољно мењајући темпо и динамику.¹⁸ Био је, неоптерећен, као београдски критичари, потребом да ободри певачка друштва из унутрашњости блажим вредновањима, заправо да са мање оштрине укаже на њихове заблуде. Још је један хор, уздизан у Београду, добио Тајчевићеве примедбе које су се односиле на проблематичан репертоар: то је био чувени дечији хор *Трбовелски славчек*, коме је, међутим, признао „феноменалну озбиљност, уметничку поузданост и способност”.¹⁹

Михаило Вукдраговић (1900–1986) је као диригент хрватског певачког друштва *Коло* само добио признање да је „доличан интерпрет”, без икаквих других коментара.²⁰

Композитор је проговорио из Тајчевићевих критика концерата Загребачког квартета: уверен да су његове извођачке вредности осведочене, мада је понекад уочавао да чланови овог ансамбла „премало стилизовано” изводе дела Хајдна и Шуберта”,²¹ истакао је као његове особите заслуге систематско интерпретирање литературе хрватских, словеначких и српских композитора.²²

Није увек било јединствено вредновање хрватских и српских музичких уметника у Загребу и Београду: већина извођача величана у једном

¹⁴ Дванајесто „интимно музичко вече”, *Слободна трибуна*, 27. јануар 1925.

¹⁵ *Vijenac*, 1926, VI/1 i 2, str. 43.

¹⁶ *Zvuk*, 1934, 6, 234–236.

¹⁷ Милоје Милојевић, Српска црквена певачка дружина из Сомбора, *Политика*, 17. март 1933.

¹⁸ *Zvuk*, 1934, 6, 234–236.

¹⁹ *Zvuk*, 1934, 6, 234–236.

²⁰ *Zvuk*, 1935, 7, 265.

²¹ *Zvuk*, 1935, 5, 185.

²² *Zvuk*, 1934, 3, 116–117.

граду, равнодушно је дочекивана у другом, те и Марко Тајчевић у својим критикама није увек задржао, иначе уобичајен, посреднички однос између хрватских и српских музичких критичара. Ценио је педагошке резултате професора виолине Вацлава Хумла (Václav Huml) и клавирске школе Светислава Станчића, а међу њиховим ученицима виолинисту Љерка Шпилера (Spiller) и пијанисте Евгенија Ваулина, Божидара Кунца, Дору Гушић (Gusich-Feller) и Мелиту Лорковић.²³ Шпилер и Кунц, који су гостовали у Београду између два светска рата, дочекани су позитивним критикама, али не и овацијама, а ни Дора Гушић, на београдским концертима после 1945. године, није оставила особити утисак. Поводом концерта Стане Рибникар (Ђурић-Клајн) у Загребу са Загребачком филхармонијом и извођења Фалјиних (Manuel de Falla) *Ноћи у башијама Шћаније*, изјавио је да је оставила „више опште музикалне квалитете него специјално пијанистичке. Сарађујући са оркестром интерпретирала је своју клавирску деоницу можда и сувише дискретно, остављајући нас жељнима, да је другом приликом чујемо у којој солистички-репрезентативнијој и захвалнијој композицији”.²⁴ Док су београдски критичари указивали на њено дискретно, окретно и стилски одговарајуће свирање, интелектуално, без спољњег сјаја,²⁵ али уз истицање fine осећајности²⁶ и реалних пијанистичких квалитета, што је упућивало да није била међу врхунским београдским пијанистима, Златко Гргошевић ју је иронично дочекао.²⁷

Виолинисткиња Марија Михаиловић свирала је 1935. године у Загребу Концерт Чајковског са Загребачком филхармонијом: Марко Тајчевић ју је оценио као „солисткињу одличних квалитета”, великог техничког знања и „понешто наглашене бравуре”, као уметницу која је „оставила најбоље импресије о својим музичким способностима”.²⁸ Међутим, виђења београдских критичара била су драгачија: Бранко Драгутиновић (1903–1971) је није прихватио зато што је „осећајно била више на површини него на дубини”, као и због некоректне интонације и недостигнутог виртуозног сјаја,²⁹ а Милоје Милојевић је био, углавном, уздржан у изрицању свог става.³⁰ Само се Петар Бингулац (1897–1990) сложио са Тајчевићем: био је један од поштовалаца извођачког умећа ове виолинисткиње, ценећи њену савесну простудираност.³¹

Док су београдски критичари били издашни у похвалама уметничких достигнућа баритона Николе Цвејића, оцењујући га интернационалним мерилима као уметника уједначеног, свежег, пуног, еластичног и експресивног баритона, снажног, психолошког и оригиналног тумача оперских ликова,³² Тајчевић је, поводом гостовања овог уметника у Загребу, јуна 1936.

²³ *Полиџика*, 10. април 1937. и 10. март 1939 (Мелита Лорковић).

²⁴ *Zvuk*, 1934, 2, 71–72.

²⁵ *Музички гласник*, 1933, 9/10, 315.

²⁶ Милоје Милојевић, *Полиџика*, 25. новембар 1933.

²⁷ *Obzor*, 1933, 258, 3.

²⁸ *Zvuk*, 1935, 3, 108–111.

²⁹ *Музика*, 1928, 10, 297–299.

³⁰ *Полиџика*, 8. фебруар 1930.

³¹ *Мисао*, 1930, 245/246, 217–228.

³² Милоје Милојевић, *Полиџика*, 3. новембар 1939; Павле Стефановић, *Правда*, 3. септембар 1939. итд.

године, без ентузијазма истакао његову зналачку и укусну интерпретацију, као и глумачке резултате који нису застајали за певачким.³³

Чини се да је био благонаклон према *Фра Баволу*, који је после 26 година поново постављен на загребачку сцену,³⁴ не питајући се, као Коста Манојловић у Београду после премијере ове исте опере, 1924. године, зашто се „на нашој позорници дају дела која не значе крајњи уметнички израз једног композитора”.³⁵ Прихватио је и *Хуџеноије* које су Загрепчани гледали од марта 1937. године, сматрајући, зачудо, Мајербера (*Giuseppe Meyerbeer*) великим композитором и не помињући његов еклектицизам.³⁶

УТИСЦИ О ИНОСТРАНОМ ИЗВОЂАШТВУ И ПОНЕКОЈ КОМПОЗИЦИЈИ

У Тајчевићевим разматрањима иностраних ансамбала и музичких уметника који су гостовали у Загребу, а међу њима је било и светски признатих извођача, изречене су занимљиве опаске о хоровима, пијанистима и виолинистима, о њиховој интерпретацији, репертоару и техници.

Београдски критичари су чешке хорова сматрали узорним, истичући њихову изврсну вокалну технику, дисциплину, префињени музички израз и психолошки продубљено дириговање хорова који су им били на челу:³⁷ они су били чести београдски гости, од *Хлахола*, *Моравских учитеља* и *Моравских учитељица*, до *Смејане* и *Ојуса*. Марко Тајчевић, међутим, није био поклоник чешких певачких друштава. Поштовао је њихову техничку мајсторију, али је иронично приметио, поводом гостовања *Смејане* из Прага, да им је избор композиција „начињен с обзиром на балкански менталитет и другоразредну публику”.³⁸ Ни други чешки хорова нису мимоишли Тајчевићеве примедбе: признајући *Ојусу* из Брна виртуозитет и „велике певачке способности”, запазио је да „пречесто силази са терена вокалних могућности у вратоломије инструменталног карактера. Оставивши нас тако запањене изврсном увежбаношћу техничких проблема, феноменалном издржљивошћу свих великих напора и певачком дисциплином, осетисмо ипак, празнину бесадржајности и отсуство онога чистог, идеалног вокалног стила који нас толико импресионише у слушању узорних дела класике или великих руских мајстора”.³⁹

Четири гостујућа инструменталиста показала су Тајчевићева вредновања извођаштва музичких уметника различитог квалитета – познатог пијанисте, пијанисте-композитора који изводи своја дела, чувеног виолинисте и виолинисте који је припадао нивоу европског стандарда.

Запазио је пијанисту Карла Цекија (*Carlo Zecchi*), његову јаку индивидуалност, специфичну технику свирања (не помињући каква је та специ-

³³ Гостовање г. Цвејића на загребачкој сцени, *Полиџика*, 16. март 1937.

³⁴ *Полиџика*, 11. мај 1936.

³⁵ *Српски књижевни гласник*, 1924, 12/3, 221–222.

³⁶ *Полиџика*, 16. март 1937.

³⁷ Милоје Милојевић, Концерт хора Опус из Брна, *Полиџика*, 17. април 1935.

³⁸ *Zvuk*, 1934, 8/9, 345–350.

³⁹ *Zvuk*, 1935, 5, 185–188.

фичност) и разлику од интерпретација других великих мајстора клавира (али и овога пута није указао у чему је та разлика).⁴⁰ Истог пијанисту је у готово исто време у Београду слушао пијаниста Емил Хајек, указујући у својој анализи на карактеристике пијанизма овог уметника, начин интерпретације, технику, репертоар и евентуалне недостатке.⁴¹ Претпоставља се да је Тајчевићу, као хроничару музичких догађања, глобални утисак био од веће важности.

Иако опус Сергеја Прокофјева (1891–1953) није био особито близак Марку Тајчевићу, слушајући га као пијанисту, заправо извођача сопствених дела 1935. године, окарактерисао га је као великог савременог музичара, чија се музика „на траговима француских импресиониста, те великог Скрјабина и напослетку нашег савременика Стравинског, развила до власти тог индивидуалног идиома у многостраном ослобођеном од традиције класике и романтике, али јасног и логичног, те – што је најважније способног да се даље еволуише”.⁴² Тајчевић је ово стваралачко раздобље Сергеја Прокофјева реално вредновао (*Ромео и Јулија* и *Рајн и мир* још увек нису били компоновани), управо супротно од свог старијег колеге Милоја Милојевића који Прокофјева није ни схватио, ни прихватио, сматрајући га „отвореним малограђанином”, „добрим грађанином који је своје грађанство оденуо у рухо по помодном кроју”. Није га чуо као оригиналног, већ „више (као) техничара, а мање уметника снажног узбуђења”.⁴³

Уздржани Тајчевић указао је на виртуозитет чувеног виолинисте Ваше Пшиходе (*Váša Příhoda*), тврдећи да се „музикално боље сналазио у Паганинијевом *D dur* концерту него у Сонати Цезара Франка”. Милојевић га је, међутим, у Београду оценио као објективног виртуоза који „покреће своју осећајност више него раније”,⁴⁴ а темпераментни Миленко Живковић је био „фанатични обожавалац” „величанствене уметности Ваше Пшиходе”, чије је свирање обасуо прегрштом комплимената.⁴⁵

Београдски концерти виолинисте Хуана Манена (*Juan Manén*) нису били обасути хвалоспевовима музичких критичара, али овом шпанском уметнику нису негирани музички и технички квалитети. Тајчевић га је, међутим, и поред признања његовој техници, сматрао „изразитим представником салонског музицирања” који је, са извесним изузецима, начинио „пуну концесију баналних и виртуозних традиција”.⁴⁶ Међутим, превиديو је да је Манен могао да изазове доживљаје код слушаоца који су познавали и волели музику, као Исидора Секулић (1877–1958), да је инспиришу на размишљање о уметности на суптилан и осећајан начин и утичу на њену трепераву и флуидну пријемчивост за уметност, а посебно за музику.

Ливница Мосолова је изазвала котрадикторна мишљења у београдској критици а Тајчевићева критика у Загребу била је жестока:

⁴⁰ *Zvuk*, 1933/34, 3, 116–117.

⁴¹ *Zvuk*, 1932/33, 3, 98.

⁴² *Zvuk*, 1935, 3, 108–111.

⁴³ *Српски књижевни гласник* 1935, 44/3, 238–241.

⁴⁴ *Полиџика*, 16. фебруар 1937.

⁴⁵ *Време*, 25. април 1933.

⁴⁶ *Zvuk*, 1934, 3, 116–117.

Тешко је замислити да би, ма какав био поредак друштва и државе, ма како био измењен човек будућности према данашњем, бука могла заменили музику. Разумемо „Љеваоницу жељеза” као пројесити, као крик, разумемо је као пројаганду новој и негацију ситарога, али друже Мосолов музике нам дај!⁴⁷

ЕПИЛОГ

Када су од 1945. године концерти и музичка сцена били од изузетно значаја у музичком животу Београда, повезујући га са музичком Европом, Тајчевић је, од јануара до јула 1953. године, написао своје последње критике у којима се могу сагледати многи битни догађаји београдске музичке средине.

Релевантна су његова вредновања концертних манифестација. Осетио је значај ораторијумских композиција којима се публици приближавала уметност музике, захтевајући уједначен и уравнотежен хорски звук и изражајну декламацију текста.⁴⁸ Био је, такође, свестан непоштовања традиције тадашњих владајућих слојева који су дозволили да Београдско певачко друштво прослави своју стогодишњицу као „аматерски црквени хор”.⁴⁹

Био је суочен са амбициозним концертантима већих или мањих предиспозиција, од којих су само понеки остварили веће резултате, забележио је њихове покушаје и истакао њихове вредности. Када је пијаниста Зденко Марасовић показао своје „изразите пијанистичке потенцијале, музички темперамент, мануелну технику, урођени инстинкт за диференцирање тонских нијанса и односа”,⁵⁰ а Душан Трбојевић борећи се са техником, испољио склоност ка звучној помпезности,⁵¹ а то су биле карактеристике и њихових доцнијих наступања, Тајчевић није занемарио ни концертирање других пијаниста, Катарине Аћимовић, Петра Стајића, Вере Вељков, Александра Драгића, Ружице Миодраговић. Тада је Мелита Лорковић, која је импресионирала и концертну публику, била *persona grata*, јер је, Тајчевић је био уверен, показала „сјајним начином да је мајстор”.⁵² Каснија појава исте пијанисткиње на концертном подијуму Београда није оправдала реноме који је била стекла. Како објаснити њен првобитни успех?

Међу извођачима концертног лида који су стекли признања у кругу извесног броја љубитеља били су Анита Мезетова и Мирослав Чангаловић, чији је садржајни технички и третман вокалне лирике наишао на одобравање критичара Тајчевића.⁵³

Очекивало се да настојања Владимира Марковића који је 1953. показао „знатан извођачки успон”⁵⁴ и другог виолинисте, Бранка Пајевића добре мануелне технике и музичке способности, како их је Тајчевић окарак-

⁴⁷ *Zvuk*, 1933/34, 2, 73.

⁴⁸ *Ревизија*, 15. јануар и 1. јун 1953.

⁴⁹ *Ревизија*, 16. мај 1953.

⁵⁰ *Ревизија*, 1. мај 1953.

⁵¹ *Ревизија*, 1. мај 1953.

⁵² *Ревизија*, 15. фебруар 1953.

⁵³ *Ревизија*, 16. мај и 1. април 1953.

⁵⁴ *Ревизија*, 1. април 1953.

терисао, „са могућношћу даљег естрадног развоја”,⁵⁵ уроде већим плодом у њиховој музичкој каријери. То би се исто могло констатовати за диригенте Ђуру Јакшића и Душана Скворана којима касније, чини се, није било омогућено да искажу своје афинитете. Деби првог диригента Тајчевић је пропратио мишљу да је импресионирао бројну публику техничком и интелектуалном спремом,⁵⁶ док је други у истој години „убедљиво испољио своје позитивне диригентске способности у разумној економичности геста и центрисаности на садржину дела”, показавши „добар укус у дозирању динамике и агогике и тонску племенитост...”⁵⁷

Дајући критичке оцене делима српских композитора различитих генерација извођених 1953. године, Тајчевић је умногоме сагледао и њихове интегралне одлике. Као и Кости Манојловићу, тако су савременици и Петру Стојановићу одредили место у домену осредњости. Тајчевић се сложио са овим вредновањем у осврту на Стојановићев композиторски опус поводом прославе композиторове седамдесетогодишњице, указавши на јасноћу облика његових дела, вештину тематске разраде, сигурну технику оркестрације, разноврсну инвенцију тонских замисли и еклектицизам као стилску особину.⁵⁸

Често присутне у београдској музичкој јавности, композиције Миховила Логара представљале су својеврсни композиторов портрет који је од првих опуса, из једне године у другу, задржавао типичне ауторове изражајне одлике. Први пут изведена 1953, његова Свита из балета *Злајина рибица* добила је ледени Тајчевићев коментар заснован на „новом, позитивном лику овог аутора чије је познавање оркестрације нашло широку примену у формирању нераскидивих облика са логичним развојем музичких мисли и сувислим експонирањем тематике на основи исто тако логичних хармонија”.⁵⁹ Логарова дела настала после 1945. Тајчевић је сматрао другачијим од његових међуратних остварења, и то није било само његово мишљење, али је свеукупно сагледавање Логаровог опуса показало другачију слику.

Када су Београђани гледали *На дну* од Максима Горког и Менотијевог *Конзула*, Станојло Рајичић је већ био присвојио нов музички језик. Тајчевић је истакао зналачку оркестрацију његовог опорно-тмурног циклуса *На Лијару*, закључујући да је због количине текста „скоро онемогућена мелодијска линија”, те да се местимично осетио „индиферентни однос према психолошком тумачењу текста”.⁶⁰ Каква разлика од супротног, високог мишљења Властимира Перичића о том истом делу!⁶¹

Пропратио је делатност композитора Властимира Перичића и његова огледања у сонатном облику, у Сонати за клавир у три става: „По карактеру тема и њихове разраде, пре сонатина него соната, ово дело, младог аутора, показује у мелодици и хармонији критичне знаке тражења 'новог', 'модерног', а све то покаткада и по цену природног тока музичких мисли.

⁵⁵ *Ревуја*, 15. март 1953.

⁵⁶ *Ревуја*, 1. фебруар 1953.

⁵⁷ *Ревуја*, 16. мај 1953.

⁵⁸ *Ревуја*, 16. април 1953.

⁵⁹ *Ревуја*, 1. јун 1953.

⁶⁰ *Ревуја*, 1. јануар 1953.

⁶¹ *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969.

Ипак, здрава основа на којој је Перичић до сада остваривао своју музику послужила му је већим делом и у овоме делу као водич у раду.”⁶² Да је Тајчевић своје утиске о опусу Властимира Перичића засновао на анализи његових композиција, сазнали бисмо шта је 1953. године звучало као ново и модерно, пошто управо ове одлике не одговарају свеукупним карактеристикама Перичићевих остварења.

Чувени виолончелиста Енрико Маинарди (Enrico Mainardi) имао је меморијски лапсус на концерту у Београду, јануара 1953. године: мукла тишина је пропратила старог мајстора када је стао интерпретирајући Бахову свиту за соло виолончело; изишао је из сале, поново се вратио и почео да свира, стао на истом месту, још једанпут напустио концертни подијум и најзад одсвирао дело, уз громки аплауз публике. Марко Тајчевић је у својој критици само констатовао Маинардијево губљење меморије, обративши пажњу на високи уметнички квалитет његове интерпретације, велико искуство и музичку културу.⁶³

Пропратио је и интерпретацију још два зрела музичка уметника – пијанисте великог, племенитог тона, Александра Унинског, чији је академски приступ извођаштву Тајчевићу одговарао у потпуности,⁶⁴ и виолончелисте Антонија Јанигра: његово мајсторство је доживео као грандиозну еманацију реда и равнотеже, поникле на истинској музичкој култури,⁶⁵ вероватно подразумевајући емотивност и темперамент као неодвојиве елементе извођаштва овог великог музичког уметника.

Моник де ла Бришолери, пијанисткиња стандардног европског нивоа, којој је београдска музичка публика приређивала овације, импресионирали је и Марка Тајчевића: „Моцартова 'најлакша' Соната у С duru из које је Моник избавила више музичких откровења и доживљаја него многи пијанисти из програма читаве једне вечери и сувереном убедљивошћу показала је колико истинске лепоте има и у таквом музичком микрокосмосу”...⁶⁶ Управо су у то доба у Београду наступали врхунски руски музички уметници, што значи да је слушана музика високе вредности, али популарност Моник де ла Бришолери није опадала, па је феномен деловања ове француске пијанисткиње остао загонетан.

Тајчевић није желео да критичка запажања оптерећује понављањима општепознатих истина о признатим делима светске музичке литературе, те није образлагао ни извесна своја размишљања која су се односила на Шопенову „филигрански стилизовану мелодију”⁶⁷ (можда би овакво вредновање више одговарало Моцартовим делима) и „хипертрофирана изражајна средства” у *Дон Кихоту* Рихарда Штрауса,⁶⁸ али је давао сажете анализе са битним одликама новонасталих композиција.

Сагледани су само битни моменти у критичарском опусу Марка Тајчевића, композитора и музичког теоретичара, који је, чини се, баш због

⁶² *Ревија*, 1. мај 1953.

⁶³ *Ревија*, 15. јануар 1953.

⁶⁴ *Ревија*, 1. април 1953.

⁶⁵ *Ревија*, 1. јун 1953.

⁶⁶ *Ревија*, 1. јун 1953.

⁶⁷ *Ревија*, 15. фебруар 1953.

⁶⁸ *Ревија*, 1. јун 1953.

својих музичких опредељења, у правом тренутку престао да се бави музичком критиком, управо пре продирања савременијих стилова у стваралаштво српских композитора.

ЛИТЕРАТУРА

- Борба*: 1953: фебруар, март, април, септембар
Вечер: 1937: број 4844
Вијенац: 1926: VI/1-2 и VII/6
Zagreber Tagblatt: 1926: број 47
Zvuk: 1932/33, 1933, 1934. и 1935. година
Jutarnji list: 1923: број 4242
 1936: бројеви 8692, 8697 и 8725
Jutro: 1934: број 297
Књижевник: 1935: број 3
Morgenblatt: 1935: број 41
 1936: бројеви: 82, 109 и 110
 1937: бројеви 12 и 83
 1938: број 282
Naša muzika: 1924, I
НИН: 1953: фебруар, март, април, мај
Новосџиу (Београд): 1926: 24. фебруар
Novosti (Zagreb): 1935. број 63
 1937: бројеви 14, 25, 75 и 98
 1938: број 329
Obzor: 1924: 49, I
 1933: бројеви 68 и 258
 1941: број 24
Покреј: 1924: број 63
Полиџика: 1933: фебруар
 1934: април, мај
 1935: новембар, децембар
 1936: фебруар, април, мај, јун
 1937: јануар, март и април
 1938: децембар
 1939: март
Ревџа: 1953: II, 2; II/6; II, 7; II, 9
 фебруар, март, април, мај, јун, јул
Slobodna tribuna: 1924: бројеви 558, 562, 564 и 569
 1925: број 577
Срџски књижевни гласник: 1924: XII/3
 1925: XIV/1
 1926: XVII/3
Ѓirilometodski vjesnik: 1938: бројеви 10 и 11/12

Roksanda Pejović

MUSICAL CRITICISM OF MARKO TAJČEVIĆ

Summary

Concise, without unnecessary repetition or anything superfluous, the critical drafts, articles and polemics of Marko Tajčević (1900–1984) lead us to think about the miniatures he composed, which, however, lack his suggestiveness. Although they were not Tajčević's primary preoccupation, they confirmed our information about him as a musician of great demands who did not abandon his principles irrespective of modern trends and strict, academic criteria in his search for meaningfully and formally formed music and text.

From 1903 to 1940 in Zagreb he kept a chronicle of the musical life as a contributor of both Zagreb and Belgrade papers and magazines, and in 1953 he was a musical critic of the Belgrade *Review (Revija)*.

¹ Концерт загребачког Квартета (АБ III у Манастиру), *Демократска Гласилост Српске Демократије заједнице*, број 269, 17. марта 1931, стр. 2.

² Хорски аматеризам у нас, у прошлости и нашој данашњици, у: *Десетлеће југословенске хорске свечаности* (монографија), Ниш, Организациони одбор ЈХС – Ниш, октобар 1984, стр. 19–23.

³ Интересантно је напоменути да је као академик Вук Драговић постојао значајан инцидент у вези са музикологом. Једна од њих била је и она, спроведена заједно са академиком Станојом Рајчићем, да се на Филозофском факултету у Београду осниве Катедра за музикологију. Већета представка упућена 26. октобра 1937. године Управи Филозофског факултета Београдског универзитета – из заоставштине аутора, 6 стр. Наводио неколико одломака из овог документа: „Не треба пребрзо истичати да према степеном развоју музикологије, Југославија стоји ванредно високо не само у поређењу са већинам земљама света, већ и са онима земљама које се сматрају објективно узвишеним прецивалити (...) ... Одлика изглављивања да су музичке школе, конзерваторије и музичке академије блуда у свету, па и код нас, архаично педагошка установа усмерене на практично уметничко образовање, то као таква већ у принципу не могу на себе признати задатке научног рада. Овај је рад једна конкретна ствар на филозофском факултету као на свом првобитном и нормалном месту“ (стр. 1). (...) У овом моменту, након проблема нарада и одбране дисертације представља критички проблем данашње музикологије и први услов за њену реорганизацију и даљи напрдак“ (стр. 4).

MUSICAL CRITICISM OF MARKO TAŠEVIĆ

S u m m a r y

APSTRAKT

Concise, without unnecessary repetition or anything superfluous, the critical drafts, articles and polemics of Marko Tašević (1899-1984) had as so much about the minutes he composed, which, however, lack his suggestions. Although they were not Tašević's primary preoccupation, they contained not infrequently about him as a musician of great demands who did not abandon his principles in respect of modern trends and strict academic criteria in his search for meaningful and finally formed music and text.

From 1905 to 1940 in Zagreb he kept a diary of his musical life as a contributor of both Zagreb and Belgrade papers and magazines, and in 1957 he was named critic of the Belgrade Review (Revija).

1905 god: 14
1907 god: 109 i 110
1908 god: 83
1909 god: 282

1924, 1
1933: februar, mart, april, maj
1936: (Sopran): 54 februar
1937: 14, 25, 26 i 98
1938: 6 i 329

1934: 40, 1
1935: 55 i 258
1941: 34

1934: 60 i 83
1933: februar
1934: april, maj
1935: januar, februar
1936: februar, april, maj, jun
1937: januar, april, maj
1938: januar
1939: mart

1953: II, 2; III, II, 7, II, 9
februar, mart, april, maj, jun, jul

1924: brojevi 558, 561, 564 i 569
1925: broj 577

1921: XII/5
1925: XIV/1
1926: XVIII/3

1938: brojevi 10 i 11/2

НАПИСИ МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА О МУЗИЦИ

Драгана Стојановић-Новичић

Михаило Вукдраговић је још као ученик Музичке школе у Београду и полазник Катедре за филозофију Београдског универзитета почео да се бави писаном речју о музици – у београдском листу *Демократија* објавио је 1920. године своју прву музичку критику.¹ Његов последњи (публикован) напис о музици припада области аматеризма и изашао је 1984. године у зборнику посвећеном десетим Југословенским хорским свечаностима у Нишу.² У овом шездесетчетворогодишњем временском оквиру, поред тога што је компоновао, дириговао многобројним хорским и оркестарским ансамблима, организовао музички живот у Србији, радио као професор дириговања на Музичкој академији (данас Факултет музичке уметности), ректор (у данашњем смислу – декан) Музичке академије и Уметничке академије (данас Универзитет уметности) и делао као ванредни а потом и редовни члан Српске академије наука и уметности, Михаило Вукдраговић је саткао богат и врло разуђен опус текстова о музици који чине музичке критике, осврти, прикази, полемике, огледи, па и чланци који би по извесним квалитетима могли да се сврстају у музиколошке.³ Најчешће, ти текстови

¹ Концерт загребачког Квартета (15. III у Мањежу), *Демократија: Главни орган Демокрајске заједнице*, број 269, 17. марта 1920, стр. 2.

² Хорски аматеризам у нас, у прошлости и нашим данима, у: *Десетље југословенске хорске свечаности* (монографија), Ниш, Организациони одбор ЈХС – Ниш, јул 1984, стр. 19–28.

³ Интересантно је напоменути да је као академик Вукдраговић показивао значајне иницијативе у вези са музикологијом. Једна од њих била је и она, спроведена заједно са академиком Станојлом Рајичићем, да се на Филозофском факултету у Београду оснује Катедра за музикологију. Видети представку упућену 26. октобра 1967. године Управи Филозофског факултета Београдског универзитета – из заоставштине аутора, 6 стр. Наводимо неколико одломака из овога документа: „Не треба посебно истицати да према степену развоја музикологије, Југославија стоји ванредно ниско не само у поређењу са водећим земљама света, већ и са оним земљама које бисмо објективно узев морали превазилазити (...) ... Одмах наглашавамо да су музичке школе, конзерваторији и музичке академије свуда у свету, па и код нас, првенствено педагошке установе усмерене на практично уметничко образовање, те као такве већ у принципу не могу на себе примити задатке научног рада. Овај је рад свуда концентрисан на филозофским факултетима као на свом природном и нормалном месту” (стр. 1) „(...) У овом моменту, дакле, проблем израде и одбране дисертације представља критичан проблем домаће музикологије и први услов за њену стабилизацију и даљи напредак” (стр. 4).

су ослојени и оним нивоима који залазе у проблематику музичке интерпретације, а самим тим граде мост од теорије ка пракси.⁴

Основне компоненте на којима почивају Вукдраговићеви текстови о музичким појавама, личностима или проблемима, јесу информативност и квалитативна процена. Овим се базичним елементима придружују и повремено консултовање слободно одабране литературе која се дотиче предмета о којем је реч, као и ослањање на лично извођачко и, уопште, практично искуство у музичкој делатности. Као мање или више суптилна нит кроз његове написе провлачи се и специфична дидактичка црта, која се пре свега огледа у залагању за реализацију пројеката у домену музике и за остваривање што је могуће вишег нивоа музичког живота земље.

Информативност Вукдраговићевих текстова заснива се на ауторовој тежњи да пружи историјски пресек кроз одабрани жанр, музичку појаву или биографију и стваралаштво композитора. Пре (II светског) рата Вукдраговић је пратио све што је код нас о музици писано у дневној штампи, часописима и музичким часописима и књигама. Посебно је био заинтересован за ставове и тумачења Милоја Милојевића, а од европске литературе најбоље је познавао резултате чешке теоријске⁵ и музиколошке мисли. Неретко његови текстови имају брзину којом се од његових савременика показивати баш Милоје Милојевић, а која је резултат принципијелног става и непоколебљиве вере у валидност сопствене вредносне процене. У одређеној мери, та његова одлучност и „несавитљивост“ мишљења у једном тренутку добијају и наследника у појави Драгутина Гостушког иако се, дакако, њихови домети, ширина погледа и зароњеност у предмет веома разликују. После рата Вукдраговић показује интересовање за писану реч Паула Хиндемита (Paul Hindemith), и за немачке ауторе који су се посебно бавили музичком педагогијом (Аугуст Кречмар) /August Ferdinand Hermann Kretzschmar/. Истовремено, ако упоредимо Вукдраговићев публицистички рад пре и после (II светског) рата, примећујемо да је његов отпор према експресионизму Шенбергове (Arnold Schoenberg) школе и, нарочито према додекафонији коју је сматрао догмом,⁶ добијао све изразитије контуре.

⁴ У овом раду концентрисаћемо се управо на ауторове текстове који су повезани са различитим проблемима музичког стваралаштва и музичког живота, али нећемо разматрати изузетно обиман Вукдраговићев критичарски опус који смо обрадили у посебној студији (видети: Драгана Стојановић-Новичић, Посматрати друге, открити себе: Музичке критике Михаила Вукдраговића, *Нови Звук: Интернационални часопис за музику*, 18, 2001, стр. 37-50). На тај начин, прави се и дистинкција између две велике групе његових написа, од којих једну представљају критике конкретних концертних збивања, а другу сви остали текстови посвећени музици.

⁵ Неколико година по завршетку II светског рата код нас је објављена *Наука о музичким облицима* Карела Болеслава Јирака (Karel Boleslav Jirák) у преводу Михаила Вукдраговића и Предрага Милошевића (Београд, Просвета: Издавачко предузеће Србије, 1948).

⁶ Вукдраговић у том смислу сагледава стваралачки поларитет који се кристалише двадесетих година двадесетог века у европској музици: „Dvadesete godine našeg veka donose dovoljno izdiferencirane stavove dveju polarnih koncepcija u savremenom evropskom muzičkom stvaralaštvu: produženje nacionalnih škola obeleženih delima 'ruskog perioda' Igora Stravinskog, kao i onim Leoša Janačeka (Leoš Janáček) i Bele Bartoka (Béla

Премда се Вукдраговићеви музиколошки ставови могу пратити и кроз више стотина његових објављених критика, ипак превасходно написи који нису везани за конкретни музички догађај, у сажетом виду пружају срж ауторових стручних знања, запажања и процена.

У идеолошком смислу, јасно се разликују предратни и послератни Вукдраговићеви написи. Пре II светског рата он је са великим симпатијама писао о идеји југословенства и поздрављао све уметничке манифестације које су је подржавале и јачале, а жучно полемисао ако би се на било који начин доводиле у питање блискост и сарадња појединих народа у оквиру Краљевине Југославије.⁷ После II светског рата размишљао је о повезаности музичких прегнућа и социјализма, и фаворизовао, нарочито у првим послератним годинама, она дела која су, на мање или више компетентан начин, транспоновала најновија збивања у медиј музике. Такође, док се пре рата више интересовао за токове модерне српске музике или њених појединих жанрова, после рата се интензивније оријентисао на проблеме аматеризма. Осврти на поједине композиторске личности карактеристични су за ова периода Вукдраговићевог рада.⁸

Bartók) koji, polazeći od samoniklog narodnog muzičkog jezika, i njegovih suštinskih elemenata, utiru puteve 'novom folklorizmu' (H. H. Stuckenschmidt) i ekspresionizam Arnolda Šenberga i njegovog bečkog kruga – s moćnim uticajem i na druge evropske muzičke centre, Prag prvenstveno – koji traži izlaz iz bespuća u kome se našao nemački romantički idiom s kraja prošlog veka u svojim preobražajima na izukrštanim relacijama polifono-atonalnim, s dogmom dodekafonije i njenim modifikacijama kao poslednjim прибежищем.” Видети у: Идејно-естетске и стилске сродности и опречности у развојним токовима српске и хрватске музике између два рата, *Arti musices: Hrvatski muzikološki zbornik*, број 9 (1–2), 1978, стр. 178.

⁷ Један од текстова који показују такво Вукдраговићево расположење јесте напис *За веће зближење наших културних центара* (*Zvuk*, број 5, 1933, стр. 191–192). Иако аргументовано оспорава неке ставове словеначког композитора Луцијана Марије Шкерјанца изнете у претходном броју *Zvuka* у вези са заступљеношћу дела словеначких композитора у концертном животу Београда, Вукдраговић се не устручава да проговори и сасвим субјективно, можда чак и пренаглашено, са примесом „лојалистичке” патетике: „Odbacujem od sebe i samu pomisao da postoji ma i jedan jugoslovenski muzičar kome ne leži na srcu stvaranje mogućnosti za što tešnju međusobnu kulturnu vezu” (стр. 191).

⁸ Наводимо неке ауторе којима је Вукдраговић посветио посебне расправе, пригодне текстове или осврте: Јован Бандур (Јован Бандур: Композитор, *Борба*, 16. мај 1956, стр. 5; Јован Бандур 1899–1956, *Zvuk*, број 7–8, 1956, стр. 318–319), Крешимир Барановић (Крешимир Барановић, *Pro musica*, број 29, 1968, стр. 4 и 16; Плодан и богат животни пут, *Политика*, 25. јул 1974, стр. 12), Војислав Вучковић (/ Војислав Вучковић/, рукопис, 8 стр., из заоставштине аутора; /са Миховилом Логаром/ Сећање на Војислава Вучковића, у: *Војислав Вучковић уметник и борац*, Београд, Нолит, 1968, стр. 343–344), Оскар Данон (Oskar Danon, *Odjek*, број 11 /61/, нов. 1955, стр. 2), Антоњин Дворжак /Antonín Dvořák/(Smetana – Dvořák: Поводом pedesetogodišnjice odnosno tridesetogodišnjice smrti, *Zvuk*, број 7, 1934, стр. 245–248), Славко Златић (/Славко Златић/, рукопис, 7 стр., из заоставштине аутора), Петар Коњовић (/Петар Коњовић/, рукопис, 4 стр., из заоставштине аутора; Петар Коњовић: о 80-годишњици живота и 60-годишњици стваралачког рада, рукопис, 4 стр., из заоставштине аутора; /Петар Коњовић – некролог/, рукопис, 4 стр., из заоставштине аутора; Петар Коњовић 5. мај 1883 – 5. мај 1983, рукопис, 3 стр., из заоставштине аутора), Ватрослав Лисински (Ватрослав Лисински: Предавање на Свечаној академији поводом 150-год. рођења, КНУ, 12. децембар 1969, рукопис, 7 стр., из заоставштине

Србин рођен у Хрватској који је ту провео своје младе године, а у првим зрелим уметничким годинама радио једну сезону у Хрватском Народном казалишту као корепетитор и диригент,⁹ Вукдраговић и у својим размишљањима о музици често расправља о повезујућим и раздвајајућим нитима српске и хрватске музике, сводећи њихове токове под исте или сличне развојне проблеме и домете. Један од најважнијих постулата његових опсервација у овом смеру, јесте тај да се национална музичка уметност Срба преко Корнелија Станковића надовезује на Ватрослава Лисинског, а да у даљем историјском току, Мокрањац, који у уметнички достојном виду остварује Корнелијеве идеале, постаје узор на који се директно ослањају генерације хрватских композитора. Дакле, подстицај најпре долази средином деветнаестог века из хрватске средине, да би се фокус зрачења касније, крајем деветнаестог века, пренео на Србију. Интересантно је да у једном тренутку Вукдраговић чак износи став да су хрватски уметници (нарочито Антун Добронић¹⁰) били много више оријентисани на Мокрањчево дело од српских композитора: „Liniju Stevana Mokranjca produžuje (...) savremena zagrebačka kompozitorska generacija, dok posleratni beogradski kompozitori u pretežnoj većini prema njoj zauzimaju indiferentan stav.”¹¹ Средином педесетих година Вукдраговић коригује ово своје мишљење истичући да Мокрањчеве руковети и његова духовна музика „pretstavljaju* onu primarnu vrednost koja znači presudnu epohu u razvoju muzičke kulture kod Srba”.¹²

Док су га разматрања о повезаности деловања различитих југословенских народа очигледно доводила до извесних логичних и темељних тумачења, дотле га је атмосфера после рата у понеким тренуцима одводила

аутора; Завештања Ватрослава Лисинског, *Pro musica*, број 45, 1970, стр. 8–9), Милоје Милојевић (Д-р Милоје Милојевић, *Гласник Музичког друштва „Стианковић”*, број 9, децембар 1929, стр. 157–164; /Милоје Милојевић/, рукопис, 4 стр., из заоставштине аутора), Милан Сакс (У спомен Милану Саксу, *Полиџика*, 18. авг. 1968, стр. 16), Душан Сковран (Дубок траг, *НИН*, 24. август 1975, стр. 26), Беджих Сметана (Smetana – Dvoržak: Povodom pedesetogodišnjice odnosno tridesetogodišnjice smrti, *Zvuk*, број 7, 1934, стр. 245–248), Корнелије Станковић (Корнелије Станковић, *Гласник Музичког друштва „Стианковић”*, број 1–2, април–мај 1928, стр. 5–7), Стеван Стојановић Мокрањац (Стеван Мокрањац: О стогодишњици рођења, *Борба*, 16. јануар 1956, стр. 4; Stevan St. Mokranjac, *Zvuk*, број 7–8, 1956, стр. 288–291; Стеван Ст. Мокрањац: О 50-годишњици смрти, *Лейхойис Мајице српске*, књ. 394, св. 4, октобар 1964, стр. 249–256), Јозеф Сук (Јозеф Сук: Уводно предавање, одржано у Беогр. Радиостаници 19–V–1929, *Гласник Музичког друштва „Стианковић”*, број 6, јуни 1929, стр. 104–105), Артуро Тосканини (Артуро Тосканини човек и уметник, *Борба*, 20. јануар 1957, стр. 6), Фредерик Шопен (/Фридерик Шопен/, рукопис, 5 стр., из заоставштине аутора), Франц Шуберт /Franz Peter Schubert/ (Франц Шуберт /Поводом стогодишњице његове смрти/, *Musica*, број 209–210, књ. 28, свеска 1 и 2, 1928, стр. 77–80).

⁹ Вукдраговић је у Загребу боравио 1934/35. године.

¹⁰ Погледати нарочито: Mihailo Vukdragović, *Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici*, *Zvuk*, 10–11, 1933, стр. 344.

¹¹ Исто, стр. 347.

* Називе текстова и одломке из различитих написа дајемо у изворном правопису, који је важио у време њиховог писања.

¹² Mihailo Vukdragović, Stevan St. Mokranjac, *Zvuk*, број 7–8, 1956, стр. 289.

у пределе мишљења који су били више политичко-идеолошки него уметнички индиковани. Како иначе, осим острашћеношћу, објаснити Вукдраговићеву мисао да „*ukoliko jedan hor bolje peva, on utoliko pozitivnije vrši svoju ulogu u socijalizmu*”.¹³ Апсурдно је, на пример, и његово тврђење да најзначајнија дела Јована Бандура чини триптих кантата из првих година после рата.¹⁴ Апсурдно не само због тога што су ова Бандурова дела скромна остварења на нивоу једноставних обрада фолклорног материјала без уочљивијих уметничких претензија,¹⁵ нити због пренебрегавања уметничких вредности које поседују неки Бандурови предратни хорски мадригали, већ пре свега због тога што је исходиште ових закључака задовољство Бандуровом инспирацијом НОБ-ом, „њеним победоносним завршетком и периодом обнове и изградње опустошене земље”,¹⁶ композиторовом вером „у своју земљу и њену светлу будућност”,¹⁷ чиме је, „часно, као мало који уметник, одужио свој дуг земљи и народу”.¹⁸

Но, и поред ових идеолошких „дигресија”, Вукдраговић неке своје рано формиране ставове готово нимало не модификује и, чак, са годинама, својим убеђењима даје нова осветљења. Такав је случај са његовим тумачењем битних одлика и карактеристика Мокрањчеве музике и, донекле, улоге и значаја Стевана Стојановића Мокрањца у развоју српске и југословенске музике. Цео низ текстова о Стевану Стојановићу Мокрањцу из пера Михаила Вукдраговића¹⁹ јесте заправо један једини текст који се каткад понавља, некад скраћује или проширује, понекад мења тежиште, али увек остаје јасан у својој процени Мокрањчевог значаја: Мокрањац је највећа вредност коју је српска музика до данас имала.

Мокрањац постаје лајтмотив Вукдраговићевих размишљања и најчешће стожер свих процењивања других аутора и дела: све што је учињено на пољу музичке уметности код Срба после Мокрањца, може се (на трагу Вукдраговићевих запажања) довести у везу са Мокрањчевим делом.

Међутим, Вукдраговићева тумачења стваралаштва овога композитора остају умногоме дискутабилна. Најпре, веома је проблематично Вукдраговићево одређење Мокрањчевог поступка као хармонизаторског:²⁰

¹³ Mihailo Vukdragović, Uloga i značaj Saveza muzičkih društava Srbije u našem kulturno-umetničkom životu (referat pročitani na osnivačkoj skupštini Saveza muzičkih društava Srbije), *Zvuk*, број 9–10, 1957, стр. 388.

¹⁴ Михаило Вукдраговић, Јован Бандур: Композитор, нав. дело. У питању су: *Поема 1941* (1947), *Југословенска џарџизанска рајсодија* (1947) и *Распева се земља* (1949).

¹⁵ Занимљиво је поменути да је 1928. године Вукдраговић о Бандуру писао као о одушевљеном присташи модерне „на њеној крајњој левици”. Упоредити са: Михаило Вукдраговић, Модерна музика код Срба, *Музика*, свеска 5 и 6, мај–јуни 1928, стр. 146.

¹⁶ Јован Бандур: Композитор, нав. дело.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Најзначајнији међу тим текстовима наведени су у фусноти број 8 овога рада.

²⁰ У томе, наравно, он није усамљен. Довољно је сетити се Милојевићевих тумачења (видети: Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца, у: *Музичке студије и чланци*, прва књига, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, стр. 89), а поготову погледа које је по том питању имао Божидар Јоксимовић (видети нпр. његову Историју музике из 1926. године: ово дело остало је у рукопису и налази се у саставу Јоксимовићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ у Београду).

„Иако је његов композиторски рад био готово искључиво везан за народну мелодију, световну и духовну, а његове оригиналне композиције долазиле и квантитативно и квалитативно у други и спореднији план његове стваралачке делатности, баш на том подручју хармонизовања народне мелодије Стеван Мокрањац претставља највећу и до данас непревазиђену вредност и српске и југословенске музике.”²¹ Тим поводом отвара се и питање тзв. „оригиналне” композиције²² као дела у коме нема цитата већ постојећих (фолклорних) мелодија. У том смислу већина Мокрањчевих дела спада у област „неоригиналних”; слутећи, међутим, да је тај проблем ипак сложенији, Вукдраговић у једном тренутку долази до закључка по коме се успешност у „оригиналној” композицији посматра као деманти композиторове величине у „супротној” области, тј. сфери „неоригиналног”:

„Теško је а да се уз *Rukoveti* не спомене и његов *Kozar* (...) Мокрањас је овде у неку руку демантовао себе. Велик у обради дословно цитираних народних мелодија, мајсторски повезаних у monolitni звучни организам, Мокрањас се у *Kozaru* послужио једним pregnantним мотивом makedonske интонације (не цитата) и из њега саздао ремек дело класичне уједначености израза и форме.”²³ Вукдраговић, дакле, није увидео да је у Мокрањчевом случају много мање битно да ли је основна мелодија његова (или народна), од тога на који начин се музичка фактура, почев од те иницијалне структуре, даље профилише у композиционом поступку. Такође, извесна амбивалентност Вукдраговићевог става запажа се у његовом тумачењу Сметаниног (Bedřich Smetana) односа према фолклору: „Celim svojim stvaranjem Smetana je pokazao da se češka umetnička muzika, i umetnost uopšte, ne može ostvariti bukvalnom primenom folklor.”²⁴ Ипак, сасвим исправно, Вукдраговић је уочио²⁵ да је својим предговором за *Српске народне пјесме и игре с мелодијама из Левча*,²⁶ Мокрањац с једне стране објаснио сопствене композиционе принципе, а с друге стране дао личну процену развита музичке уметности код Срба у смислу неминовности стваралачког ослањања на фолклор.

Вукдраговић је био један од првих музичких писаца који су модерну музичку културу код Срба везивали за појаву Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића.²⁷ Њих је, пак, критиковао у вези са приврженошћу фолклорном идиому: док Милојевић и Христић повремено скрећу „у лево”,²⁸ што значи да напуштају фолклорни ослонац, Вукдраговић Коњовића препознаје као „najčistijeg pretstavnika rasnoga и našoj muzici, kompozitora koji u dubokom izvoru narodne poezije i muzike nalazi inspiraciju za svoje stvaranje ali čija je kreatorска snaga toliko snažna da svemu ovome daje punu ubedljivost svoje ličnosti”.²⁹ Оријентацију свих југословенских

²¹ Михаило Вукдраговић, Стеван Мокрањац: О стогодишњици рођења, нав. дело.

²² Видети: Mihailo Vukdragović, Stevan St. Mokranjac, нав. дело, стр. 289. Већина предатних писаца о музици размишља на сличан начин.

²³ Исто, стр. 290.

²⁴ Mihailo Vukdragović, Smetana – Dvoržak:..., нав. дело, стр. 246.

²⁵ Стеван Ст. Мокрањац: О 50-годишњици смрти, нав. дело, стр. 256.

²⁶ Београд, Српска краљевска академија, 1902.

²⁷ Модерна музика код Срба, нав. дело.

²⁸ Исто, стр. 143.

²⁹ Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici, нав. дело, стр. 346.

аутора, па и ових еминентних представника српске музике, посматрао је, у ствари, у контексту раздвајања „националног фолклора”³⁰ и „савременог европског артизма”.³¹ Сматрао је да је крајем двадесетих година двадесетог века српска музика достигла европски ниво управо захваљујући техничком и ширем стваралачком умећу Коњовића, Милојевића и Христића, којима се касније прикључује и Јосип Славенски, а у неким аспектима и Коста Манојловић, па и неколицина аутора мањег значаја: „Док су други народи вековима изграђивали своју музичку културу и док су јој ти векови давали адекватан временски израз, дотле музичка култура српског дела југословенског народа, чија историска почетна делатност у ствари пада у прву половину XIX века, после једног столећа еволуише у толикој мери, да је њен савремени израз раван ономе модерном, европском.”³²

Аналогно раздвајању националног и европског, Вукдраговић врло оштро омеђује форму и садржај, идеју и њену техничку реализацију, повезујући услове које нуди једна средина са културним плодовима истог поднебља.³³ У том погледу, извесна схватања из послератног периода имају своје корене у тридесетим годинама двадесетог века:

„Ne treba valjda naročito dokazivati da je svaki izraz duhovnog života jedne ličnosti manje ili više svesna reakcija njena na sredinu u kojoj se ona kreće. I s te tačke posmatran svaki duhovni produkt čovekov moći će biti pravilno okarakterisan po svojoj unutrašnjoj, idejnoj vrednosti i njenom životnom opravdanju.

U drugoj liniji treba posmatrati spoljne, tehničke – u našem slučaju kompoziciono tehničke – elemente, koji ideji daju određeni oblik. Ovaj kao takav treba da je perfektan, jer se javlja kao rezultat stečenog znanja.”³⁴

У понуђеној Вукдраговићевој категоризацији, дело Корнелија Станковића постиже идејну, али не и техничку релевантност, а судећи по коришћењу цитата фолклорне провенијенције, онако како у вези са тим Вукдраговић посматра оригинално и оно стварање које то није, Корнелије Станковић „жртвује своју способност оригиналног композитора, великој идеји народне музике, посвећујући се народном фолклору (sic!), првенствено на пољу црквене музике”.³⁵

Склон да своје приказе заснива на паровима супротних категорија, Вукдраговић је стваралаштво извесних композитора посматрао кроз опречности објективног и субјективног. Онда када се служи облицима класичарске традиције, Јозеф Сук (Josef Suk) је, по Вукдраговићевом тумачењу, објективиста.³⁶ Но, од тренутка када у своје композиције уплиће моменте из

³⁰ Исто, стр. 341.

³¹ Исто; Вукдраговић наглашава да је у својој *Сонаји за виолину и клавир* (1924) Милојевић „синтетизирао два основна и битна елемента својих композиторских стремљења: продубљени артизам и стилизовани национализам”. Видети у: Михаило Вукдраговић, Д-р Милоје Милојевић, нав. дело, стр. 161.

³² Модерна музика код Срба, нав. дело, стр. 142.

³³ О интеракцији средине и уметничког стваралаштва размишљао је и Војислав Вучковић. Погледати збирку његових текстова: *Студије, есеји, кријшике*, Београд, Нолит, 1968.

³⁴ *Savremena jugoslovenska horska muzika...*, нав. дело, стр. 341.

³⁵ Михаило Вукдраговић, Корнелије Станковић, нав. дело, стр. 5.

³⁶ Михаило Вукдраговић, Јозеф Сук..., нав. дело, стр. 104.

личнога живота, он постаје музичар-песник који више не користи традиционалне обликотворне обрасце.³⁷ Такође, Вукдраговић је био склон да објашњава повезаност композиторовог живота и стваралаштва. У том смислу је карактеристична његова хипотеза да је Шопен (Frédéric-François Chopin) „својом музиком естетски симболизовао своју личност”.³⁸

Као уметник који је имао праксу у раду са хоровима, симфонијским и, у мањој мери, оперским ансамблима, Вукдраговић је умео да неке развојне токове у историји музике сагледава у њиховом присном јединству са извођачким околностима и предусловима који су били актуални у датој средини. Школован на Прашком конзерваторијуму, он је добро упознао чешке музичке прилике, историју чешке музике и атмосферу авангардног Прага двадесетих година двадесетог века, тако да је нека искуства чешке музике желео да пренесе и у нашу средину. Сматрајући да својом (до)тадашњом хорском литературом Чеси „стоје можда на првом месту као најозбиљнији такмаци Немаца и Енглеца”,³⁹ Вукдраговић даје врло интересантно тумачење интеракције извођаштва и стваралаштва у чешкој музици првих деценија двадесетог века:

„Важно је напоменути да се Јаначек служи искључиво мушким збором, који је, с чисто акустичке тачке гледишта, кудикамо погоднији ансамбл од мешовитог збора (...) То фаворизовање мушког збора може се констатовати не само код Јаначека, него и код свих чешких модерних композитора. У реалном погледу један од најважнијих разлога високих квалитета њихове хорске литературе је и завидни ниво чешких певачких мушких зборована, који су се технички морали развити и оспособити за решавања тих проблема модерног хорског става, и као такви они су у свету без конкуренције. Удружење Моравских учитеља (диригент Ф. Вах /Ferdinand Vach/), Прашких учитеља (дир. Метод Долежил), прашког 'Сметане' (дир. Спилка), Јужночешких учитеља (дир. А. Беднарж) представљају најбоље ансамбле своје врсте уопште и огромни развитак чешке хорске литературе је у тесној вези са техничком окретношћу споменутих певачких зборована (...).”⁴⁰

„Модерни чешки композитори (...) у својим хоровима спроводили су најреволуционарније идеје радикалне модерне. Чинили су то у првом реду због убеђења да ће у хоровима (...) наћи савршене тумаче и најсмелијим идејама своје стваралачке фантасије.”⁴¹

Вукдраговић заправо жели да потражи узрок заостајања нивоа наше стваралачке продукције у односу на чешку и одговор налази у лошем стању у домаћим певачким друштвима. Почетком тридесетих година двадесетог века он као главне кривце за лоше стање наших аматерских хорских

³⁷ Исто.

³⁸ Михаило Вукдраговић, (Фридерик Шопен), нав. дело, стр. 4.

³⁹ Михаило Вукдраговић, Модерна хорска техника и наша певачка друштва, *Музика*, свеска 4, април 1928, стр. 102.

⁴⁰ Исто, стр. 104.

⁴¹ Михаило Вукдраговић, Хор Моравских учитеља (Свршетак), *Гласник Музичког друштва „Сјанковић”*, број 1, јануар 1929, стр. 4.

ансамбала, односно певачких друштава, види интелектуалце који певачка друштва сматрају застарелим и превазиђеним.⁴²

Талентовани стилиста, који је понекад ипак умео да проговори и колквијалним језиком,⁴³ Вукдраговић је писао о музичком животу средине чији је и сам био активни члан. Стога се понекад његови текстови из историјских осврта током излагања трансформишу у лично виђење и тумачење, добијајући и димензију сасвим интимне импресије или субјективног искуства. Значај његових разматрања о музици може се валоризовати како с обзиром на домете осталих музичких писаца, тако и с обзиром на општу климу времена које је собом доносило главне стилске токове, заговорнике новог или чуваре традиције. Тако посматран, аналогно и самом свом композиторском опредељењу, Вукдраговић одлучно остаје веран једном у основи конзервативном приступу музичкој уметности као противник свих новина двадесетого века које су битно угрожавале тематско-тонални систем музичког мишљења.

⁴² Видети: Михаило Вукдраговић, Узроци стагнације наших певачких друштава, *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 3, март 1930, стр. 55. Проблемима аматеризма Вукдраговић се нарочито бави почев од шесте деценије двадесетого века, опет указујући на потребу одржавања квалитета и масовности аматерских музичких друштава. Ипак, средином седамдесетих година као да заборава да је српски музички аматеризам био у кризи и пре рата, Вукдраговић бележи: „No, dok je u vremenu do drugog svetskog rata amaterizam predstavljao trajnu vrednost naše muzičke kulture, potvrđujući se podjednako svojom masovnošću i kvalitetom, i dok mu je linija kontinuiteta, priznavanja, uvažavanja uloge i značaja obezbeđivala uslove napretka, godine posle oslobođenja unose promene koje će se u raznim vidovima bitno odraziti na njegov rad i razvoj.” (Знаčenje музичког аматеризма за развој музичке културе, *Kulturni život, časopis Zajednice kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije*, број 11–12, 1975, стр. 851). И, коначно, величајући примере као што је Фердинанд Вах, Вукдраговић посебно разматра улогу диригента у реализацији музичке партитуре, а што се битно одражава на формирање профила продукције једне националне музичке културе. У том смислу, када је у питању професионална активност, Артуро Тосканини /Arturo Toscanini/ (видети: Михаило Вукдраговић, Артуро Тосканини..., нав. дело) се открива као парадигма најбољег диригентског приступа партитури: „За његово име остаће заувек везан онај идеални лик репродуктивног уметника, и посебно диригента, који сав свој таленат, умну и физичку снагу, знање и искуство ставља до аскетске искључивости у службу дела које тумачи, потчињавајући му се бескомпромисно у смислу тонских фиксација које је обележио композитор у партитури.” (Исто.) Из те перспективе Вукдраговић процењује и домете српских и југословенских диригената, међу којима нарочито издваја Милана Сакса (пореком Чеха), Крешимира Барановића и Оскара Данона.

⁴³ За Коњовића, Милојевића и Христића Вукдраговић сматра да се са школовања у иностранству у отаџбину враћају „солидно технички образовани али и са 'штраусовским' или њима сличним 'мушицама' у глави.” (Модерна музика код Срба, нав. дело, стр. 143.) Критикујући ниво музичког образовања хорских певача у аматерским друштвима, Вукдраговић бележи: „Обичан је случај, да се у нашим зборовима налазе певачи за које су и најелементарнији појмови музичке теорије шпанска села (...) (Модерна хорска техника..., нав. дело, стр. 105.)

НАПИСИ МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА О МУЗИЦИ

(Избор из објављених радова)

1. Модерна хорска техника и наша певачка друштва. *Музика*, април 1928, свеска 4, стр. 102–106. (= Модерна хорска техника и наша певачка друштва. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 5, мај 1929, стр. 85–87 и *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 6, јуни 1929, стр. 101–104).
2. Корнелије Станковић. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 1–2, април–мај 1928, стр. 5–7.
3. Модерна музика код Срба. *Музика*, мај–јуни 1928, свеска 5 и 6, стр. 142–147.
4. Франц Шуберт (Поводом стогодишњице његове смрти). *Мисао*, 209–210, књ. 28, свеска 1 и 2, 1928, стр. 77–80.
5. Хор Моравских учитеља. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 7, децембар 1928, стр. 93–94 и *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 1, јануар 1929, стр. 3–4.
6. Јозеф Сук: Уводно предавање одржано у Беогр. Радиостаници 19–V–1929. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 6, јуни 1929, стр. 104–105.
7. Д-р Милоје Милојевић. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 9, децембар 1929, стр. 157–164.
8. Узроци стагнацији наших певачких друштава. *Гласник Музичког друштва „Станковић”*, број 3, март 1930, стр. 53–55.
9. Za veće zbliženje naših kulturnih centara. *Zvuk*, број 5, 1933, стр. 191–192.
10. Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici. *Zvuk*, број 10–11, 1933, стр. 340–348. (= Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici. *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza*, број 4/5, 1936, стр. 25–29).
11. Smetana – Dvoržak: Povodom pedesetogodišnjice odnosno tridesetogodišnjice smrti. *Zvuk*, број 7, 1934, стр. 245–248.
12. Stevan St. Mokranjac. *Zvuk*, број 7–8, 1956, стр. 288–291.
13. Артуро Тосканини човек и уметник. *Борба*, 20. јануар 1957, стр. 6.
14. Uloga i značaj Saveza muzičkih društava Srbije u našem kulturno-umetničkom životu (referat pročitan na osnivačkoj skupštini Saveza muzičkih društava Srbije). *Zvuk*, број 9–10, 1957, стр. 386–392.
15. Улога и одговорност диригента, у: *Двадесет и пет година Музичке академије у Београду*, Београд, Уметничка академија, 1963, стр. 35–39.
16. Стеван Ст. Мокрањац: О 50-годишњици смрти. *Летопис Мајице српске*, књ. 394, св. 4, октобар 1964, стр. 249–256.
17. Значење музичког аматеризма за развој музичке културе. *Kulturni život, časopis Zajednice kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije*, број 11–12, 1975, стр. 851–854.
18. Idejno-estetske i stilske srodnosti i oprečnosti u razvojnim tokovima srpske i hrvatske muzike između dva rata. *Arti musices: Hrvatski muzikološki zbornik*, број 9 (1–2), 1978, стр. 177–185.
19. Хорски аматеризам у нас, у прошлости и нашим данима, у: *Десет и јуџословенске хорске свечаности* (монографија). Ниш, Организациони одбор ЈХС – Ниш, 1984, стр. 19–28.

Dragana Stojanović-Novičić

THE MUSICAL ARTICLES BY MIHAILO VUKDRAGOVIĆ
(1900–1986)

S u m m a r y

Mihailo Vukdragović was very distinguished Serbian conductor, composer, professor and organizer of the musical life. He was also very eminent music critic and has published many critical essays in musical and non-musical magazines and newspapers. Besides, even though he devoted much of his „writing energy” to the very large number of daily critic papers, he was occasionally occupied by some special themes: the historical progress of Serbian music, the role and place of Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) in Serbian music history, the relationships of Serbian and Croatian music, choral singing societies and their function in Serbian culture, the musical amateurism, pedagogy, the art of conducting etc.

In his texts Vukdragović reveals two important intentions: 1) he tries to give the relevant information and 2) wants to estimate the value of some work, trend, composer or actual musical politics. Vukdragović was very conservative in his attitudes and he did not accept any novelty in music, which endangered its tonal and functional basis.

MIRALIS VUKRADOVIĆ

THE MUSICAL ARTICLES BY MIRALIS VUKRADOVIĆ

(1900-1986)

1. Модерна хорска техника и наша певачка друštva. *Музика*, април 1928, свеска 4, стр. 102-106. (= Модерна хорска техника и наша певачка друштva. *Гласник Музичког друштва „Славко Матић“*, број 5, мај 1929, стр. 85-87 и *Гласник Музичког друштва „Славко Матић“*, број 101-102, стр. 101-104.)
2. Za veščinu naših kulturnih centara. *Zvuk*, број 5, 1933, стр. 191-192.
3. Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni predstavnici. *Zvuk*, број 10-11, 1933, стр. 340-348. (= Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni predstavnici. *Vesti Jadranskojerskog pevackog saveza*, број 4/5, 1936, стр. 25-29).
4. Smeštaj - Dvorak. Povodom petdesetogodišnjice odnosa inozemnog muzičara u našu. *Zvuk*, број 7, 1934, стр. 245-246.
5. Stjepan St. Mokranjac. *Zvuk*, број 7-8, 1936, стр. 288-291.
6. Антропо-Технически човек и уметник. *Борба*, 20. Јануар 1957, стр. 6.
7. Улога и значај Савеза музичких друштava Србије и његов културно-уметнички живот (према проценама на оснивачкој скупштини Савеза музичких друштava Србије). *Zvuk*, број 9-10, 1957, стр. 386-392.
8. Улога и одговорност драматурга, у: *Десетлеће највеће родина Музичког друштва у Београду*, Београд, Уметничка академија, 1963, стр. 35-39.
9. Стеван Ст. Мокрањец. О 30-годишњици смрти. *Летопис Матице српске*, св. 394, кн. 4, октобар 1964, стр. 249-256.
10. Значење музичког аматеризма за развој музичке културе. *Kulturni život Jugoslavije Zajednice kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije*, број 11-12, 1975, стр. 851-854.
11. Идејно-естетске и стилске сродности и одређености у развојним токовима српске и хрватске музике између два рата. *Arhiv muzičke Hrvatske: Hrvatski muzikološki zbornik*, број 9 (1-2), 1978, стр. 177-185.
12. Хорска аматеризам у нас, у прошлости и нашим данима, у: *Десетлеће југословенске хорске аматеризма* (монографија). Ист. Организациони одбор ЈКС - Ниш, 1984, стр. 19-28.

ЕВОЛУЦИЈА ИДЕЈА НАЦИОНАЛНОГ СТИЛА У СТВАРАЛАШТВУ МАРКА ТАЈЧЕВИЋА И МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА

Соња Маринковић

Одредница „национални стил” у нашој музиколошкој науци коришћена је у многим и различитим значењима. Термин је скован са жељом да означи један сложен, динамичан феномен у уметности, карактеристичан нарочито за романтичарску епоху, када се испољава као „водећа сти- хија доба” (Одојевски), али се такође јавља и у уметности претходних стилова као и у савременој музици. У делима романтичара могу се уочи- ти три главне етапе у развоју идеја „националног стила”: предроманти- чарска (у српској музици репрезентована деловањем К. Станковића и ње- гових савременика), делатност прве генерације романтичара – утемељи- вача националне традиције (композиторско стваралаштво С. Мокрањца и Ј. Маринковића) и етапа развоја њихових идеја, када се „заокружује” особени лик једне националне културе у делима друге генерације роман- тичара (у српској музици ту етапу означава делатност Коњовића, Мило- јевића, Христића, К. Манојловића, М. Тајчевића и др). У XIX веку ове етапе су у различитим националним традицијама хронолошки углавном биле одвојене, али у XX, нарочито у окриљу новоформираних држава, долази до кондензације развојних процеса и њиховог међусобног препли- тања. То је посебно изражено у историји српске музике, јер су околности у којима се развијала у овом веку биле изразито неповољне: ратови, со- цијална превирања, оскудна материјална основа. Разумљива је, стога, по- јава дисконтинуитета у развоју, делимично испољена у смени Мокрањче- ве и Коњовићеве генерације композитора, а нарочито Коњовићеве и „пра- шке”. Дисконтинуитет, чини се, нигде није тако јасно и недвосмислено изражен као у еволуцији идеје о формирању „националног стила”, где се јавља неколико таласа стилских ретардација.

Први од њих бележи се са појавом композитора „београдске школе” чије стваралаштво, у односу на постигнућа Мокрањца и Маринковића мо- же бити означено као повратак на превазиђена, предромантичарска иску- ства обраћања фолклору, која су била спутавајућа, онемогућила су даљу стилску еволуцију и можда чак и постизање значајнијих стваралачких ре- зултата. За развој српске музике ова ретардација није била од већег знача- ја, јер су паралелно са делатношћу композитора „београдске школе” своју активност започели најзначајнији српски композитори прве половине века – Петар Коњовић, Стеван Христић, Милоје Милојевић и Марко Тајчевић. Они су својим стваралаштвом обогатили садржај појма „национални стил” ширећи његове границе изван до тада доминантне, фолклорне струје, али

такође и даље развијајући Мокрањчеве идеје и интенције. У њиховим делима могу се уочити сви битни елементи позноромантичарског обраћања фолклору. Код њих је испољено живо интересовање за народну песму и готово научничко интересовање за њено истраживање. Међутим, то обраћање фолклору руковођено је примарно естетским принципима, који се јављају као примарни критеријум за селекцију фолклорног материјала – композитори трагају за мелодијама које ће представљати оличење лепоте, чистоте народног духа, снаге народног стваралачког генија. Мада врло често посежу за принципом „цитирања” (понекад манифестно израженог), они имају јасну свест да је само обраћање фолклору креативан чин. Фолклор је за њих био привлачан, инспиративан, особени вид традиције која може да оплоди стваралачку инвенцију на плану обликовања тематизма. Али битно је да се, као и код сваког другог вида комуникације ствараоца са традицијом, и овде у том чину ангажује креативност – из (теоријски) неограниченог броја могућности издваја се једна и тиме се даје ознака индивидуалности као прве особине европског схватања уметничког. Потом је следило откривање богатства могућности за развој које материјал има као латентни потенцијал и то првенствено кроз симфонизацију народне песме. Међутим, најзначајнија последица овог сусрета уметничке и фолклорне традиције је чињеница да ниједан параметар музичког дела није остао по страни од уплива фолклора, а тај утицај водио је значајном обогаћењу музичког језика и даљој стилској еволуцији – ка импресионизму и експресионизму.

Са делатношћу ове композиторске генерације рађа се и схватање да је фолклор опредељујући фактор националне специфичности. Међутим, потребно је уочити да се национално може исказати и као не-фолклорно, па и као антифолклорно, а у смислу постизања и неговања традиције простора, која најчешће укључује ослањање на непосредне претходнике. Но, кроз њих су могући и упливи вишевековних талоба традиције, па и оних који би припадали области етногенетских изучавања. Значење националног могу преузети најразноврснији елементи, и то они из области музичког (самог стваралаштва) као и они повезани са битисањем музике у одређеном социјалном миљеу, са њеним животом у стварности. У српској музици Мокрањчеве руковети и принцип руководања (схваћен као вид обликовања материјала фолклорног порекла језиком романтизма који је дао низ антологијских дела српске музике) имају функцију међаша и исходишта. Посебно за ауторе код којих фолклор није коришћен као егзотични знак – сигурна заштита аутентичности уметничког израза једне средине, већ као истински покретачки принцип. Да би фолклор то могао постати, композитор га је морао суштински познавати. Није случајност да је фолклор управо у стваралаштву Марка Тајчевића и Јосипа Славенског, који су га упили већ са првим звучним утисцима детињства – зрачио на један сасвим посебан начин. О томе недвосмислено сведочи Тајчевићево рано дело – *Седам балканских игара*. Оно је, за време о којем се говори, карактеристично и по томе што указује на пут осавремењивања језика јер се обраћа елементима импресионизма и експресионизма.

Наиме, у овом Тајчевићевом делу однос према фолклору по многим елементима није више типично романтичарски. У првом плану не стоји романтичарско интересовање за народну песму као тему (без обзира на то каквом би раду она потом била подвргнута). Тајчевићеву композиторску

машту покретала је стихија игре – ритма и метра, а тек потом долази и интересовање за мелодијски аспект, па и тада он је сведен на најтипичније обрасце мотива популарних кола, у којима слушалац пре региструје принципе обликовања (варијациона понављања која граде утисак импровизационости) него што може идентификовати допадљиву, карактеристичну тему фолклорног порекла и њен развој. Дакле, у првом плану није интересовање за напев, већ нов начин експонирања и развоја материјала кроз варијантно понављање почетног мелодијског језгра, ослобођење енергије ритма и метра који преузимају конструктивну функцију, те нови вид организације хоризонтале и вертикале (у хармонском смислу). Глобално формално решење такође је у духу новог времена: нема више романтичарског настојања да се докаже ваљаност и подобност материјала фолклорног порекла за симфонијски начин развоја, нити варијационе строфичности. Аутор се одлучује за облик слободне свите – без директних асоцијација на барокна и романтичарска решења. Јер није примарно уочити очигледни токатни карактер Тајчевићеве прве игре и за барок карактеристичан дводелни облик. У питању је форма свите као целине где се могу уочити само базични принципи организације циклуса кроз смене контраста и – уосталом и у фолклору познати – бриљантни карактер финала.

Међутим, експресионизам се у овом делу не појављује у „чистом” облику, већ у комбинацији са романтичарским и импресионистичким моментима. Тако се романтичарско исходиште може препознати у заокруженом, заобљеном луку неких тема (у седмој и четвртој игри, примери 1 и 2).

Пример 1

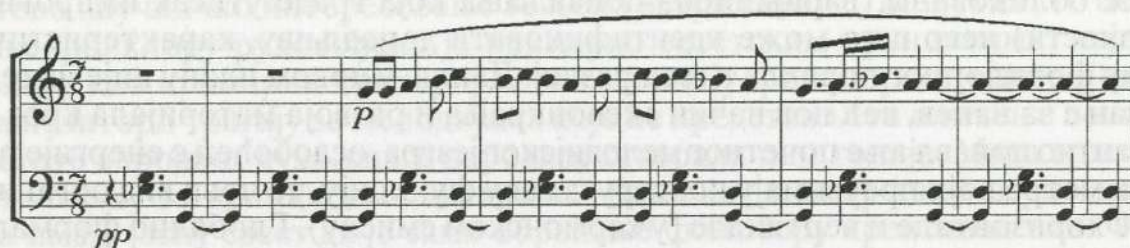
Балканске игре, бр. 7

Allegro quasi pesante

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece, featuring a prominent melodic line in the upper staff and a bass line with a strong rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'V' (crescendo).

Пример 2

Балканске игре, бр. 4



У четвртој игри налази се један типичан пример хармонизације каква је уобичајена у импресионизму: акордски паралелизми овде су употребљени у функцији „бојења” напева и истицања његове мелодијске лепоте, без функционалног значења (пример 3).

Пример 3

Балканске игре, бр. 4



Тајчевићево дело, и уопште узев његов однос према фолклору, блиски су Бартоку. Бартоковим духом одишу и његови клавирски комади намењени деци. Тајчевић је по том интересовању био изузетак међу српским композиторима овог времена, јер док се о Бартоковим идејама још понешто и сазнавало, његова музика код нас није извођена, као уосталом ни музика Стравинског, Прокофјева, Шостаковича. Мада је постојала жеља за упознавањем источне, словенске музичке традиције, она у том времену није могла бити на прави начин задовољена. Под тим правим, мисли се на могућност упознавања оних дела и оних путева развоја руске музике који би помогли да се боље разумеју догађања на сопственом културном простору у овом времену бурних превирања.

Тајчевићева композиција *Седам балканских игара* била је једна од оних којим се често илустровала теза о потреби, чак нужности коришћења нашег фолклорног блага у домаћем композиторском стваралаштву, јер то за Европу, којој се тежило, мора бити занимљиво. Очекивало се да оригиналне мелодије и ритмови наших напева могу удахнути свежину и виталност уморној, декадентној уметности Запада и у томе се видела наша шанса за сопствену афирмацију. Ова идеја, међутим, није нова. Код нас је њу, први пут, чини се, формулисао још Корнелије Станковић средином XIX века, а од тада је надахњивала многе српске композиторе. Међутим, у периоду између два светска рата, а онда још интензивније у склопу соцреалистичке

уметности, њени заступници покушали су да је наметну као једино важећи, оправдани, могући пут развоја српске музике.

Један од водећих заступника ових идеја био је Михаило Вукдраговић. Он се у међуратни музички живот Београда укључује претежно као организатор и репродуктивни уметник, борац за подизање општег уметничког нивоа музицирања и постављање јасних професионалних стандарда у овој области. Међутим, у стваралаштву, Вукдраговић се држао конзервативних позиција. Он је себе видео као „доследног борца за тоналну музику”¹ и мада је пратио авангардна трагања, увек им се одлучно супротстављао. Сматрао је да се од свих утицаја којима је био изложен „најјасније издваја његова везаност за село, за народни мелос”.² Основе свог стваралаштва видео је у француским импресионистима, чешким романтичарима и нашем „неизмерном народном музичком благу”. Вукдраговић је радо сведочио да је тим својим уверењима утицао на Војислава Вучковића и сматрао је његов „заокрет” резултатом њихових полемика (посебно се сматрао заслужним што је код Вучковића пробудио интересовање за Мокрањца и инспирисао га да напише композицију *Наджњева се*).

Тајчевићева и Вукдраговићева делатност у међуратном периоду нашле су се на супротним половима иначе богате, разуђене стилске слике која одликује српску музику. У предвечерје рата у београдском музичком животу постојала је богата полифонија најразличитијих стилских и жанровских стваралачких усмерења, која сведочи да је српска музичка култура постигла пуну зрелост и комплетност и досегла један од својих зенита. Београд је почео да добија изглед модерног музичког центра. Он нема велику традицију (што се, наравно, осећа – музички живот нема одговарајућу подршку државних органа и слободног капитала), али још увек има људе задивљујуће енергије и креативности, фанатичне заљубљенике у свој посао, и напредак је огroman.

Ратне године донеле су постепено замирање свих активности. Поједине интересантне активности (попут феномена партизанских позоришта или уметничке делатности међу интернирцима) налазе се изван линије континуитета српске музике, а немају везу ни са послератним дешавањима. Но већ у тим годинама изражени дисконтинуитет добија један сасвим нови вид са наступом социјалистичког реализма у првим послератним годинама.

Социјалистички реализам у музици није имао своју „припремну” етапу у периоду пред рат, јер ни у оном времену усамљена Вучковићева искуства и трагања у овој области нису била узета у обзир приликом израде новог уметничког концепта. Он је обликован под утицајем општих идеолошких захтева, заједничких за све области стваралаштва, који првенствено дефинишу тематски круг инспирације и, у нешто мањој мери, усмеравају интересовање уметника на одређене жанрове (масовну песму, кантату, музику за филм). Тада уобичајени захтев да дело „новог времена” мора да буде писано *реалистичким* музичким језиком у пракси је био доста слободно тумачен и сводио се на максимално упрошћавање музичког језика –

¹ Драгослав Адамовић, *Разговори са савременицима*, Привредна штампа, Београд, 1962, 71.

² *Истио*.

свођењем на готово класичне формалне обрасце, тоналну хармонију, прегледну фактуру, тематику фолклорног порекла, што треба да задовољи критеријуме „разумљивости” дела. Тако су поново оживеле популистичке идеје познате из предромантичарског периода изградње „националног стила”, те се тако по други пут јавља дисконтинуитет у развоју означен још једном стилском ретардацијом. Вукдраговић у свом послератном стваралаштву са успехом остварује стваралачко резонирање са овим идејама и интензивира своју композиторску активност пишући бројне кантате (*Везиља слободе, Светли гробови, Србија*), симфонијску поему *Пут у победу, Симфонијску медитацију*, као и камерна, клавирска дела и хорове.

Делатност Марка Тајчевића и Михаила Вукдраговића, композитора рођених на прагу новог века, у историји српске музике новог доба заузима кључне позиције и репрезентује водеће идеје двају раздобља, две етапе у еволуцији идеја националног стила. У међуратном периоду Тајчевић својим делима даје допринос стилском прогресу и утирући путеве бартоковског виђења фолклора, инвентивно и трагалачки понирући у народну традицију, истински испуњава мокрањчевски завет. Соцреалистички програм, у нашој музичкој традицији оваплоћен на један сасвим оригиналан начин, на новаторске и авангардне идеје међуратне српске музике одговара захтевом за застанак и још једно преиспитивање стваралачких могућности у предромантичарским стилским координатама односа према фолклору. Без обзира на усмерења и квалитет стваралачког доприноса дело оба композитора сведочи о актуелности питања „националног стила” и различитим фазама у развоју ових идеја.

Соња Маринковић

ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА ТАЙЧЕВИЧА И МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЧА

Резюме

Творчество М. Тайчевича и М. Вукдраговича в истории сербской музыки первой половины двадцатого века занимает центральную позицию и репрезентует две эпохи в развитии идей национального стиля. В междувоенном периоде Тайчевич в своих опусах указывает на новые дороги. Ему близкие взгляды Бартока, он к фольклору подошел с новаторских позиций. Идеи социалистического реализма в сербской музыке проявились совсем особенно, но интересно што их взгляд на фольклор шел с позиций предромантизма. Опус и деятельность М. Вукдраговича принадлежат этим тенденциям. Несмотря на направление и качество этой творческой деятельности наследие Тайчевича и Вукдраговича указывает на актуальность вопроса национального стиля и обнаруживает различные этапы в их развитии.

ДВА ВИЂЕЊА БАЛАДА ПЕТРИЦЕ КЕРЕМПУХА
МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ ОД СТРАНЕ ДВОЈИЦЕ
КОМПОЗИТОРА, МАРКА ТАЈЧЕВИЋА
И НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ

Бранка Радовић

У периоду између два светска рата, као и у времену после Другог светског рата, културне, уметничке и све друге везе између југословенских средина и југословенских центара биле су изузетно живе. Много музичара је један део живота и каријере проводило у Загребу, а други у Београду, и обратно. Тројица великих и значајних стваралаца музике у Србији у нашем веку, најпре Јосип Славенски, затим Марко Тајчевић и Никола Херцигоња, у том погледу су имали сличне животне путеве и правце. Сва тројица су рођени у Хрватској, Славенски на самом крају 19. века (1896. у Чаковцу), четири године касније Тајчевић (1900. у Осијеку) и 11 година касније, односно 15 година после Славенског, Херцигоња (1911 – у Винковцима).

Сва тројица су из загребачке музичке средине, било као студенти или наставници – кренули даље, ка великим европским музичко-педагошким центрима, па затим – ка Београду. Све их повезује и дуги останак и велики период живљења и највећи део стваралаштва остварен у – београдској средини.¹

И док је предмет нашег данашњег излагања Марко Тајчевић двадесетих година 20. века сазревао као музичар и као личност у ондашњем Загребу, њему су предавали они исти професори који ће затећи и Херцигоња, по свом доласку на Загребачку музичку академију. Били су то, међу осталима – Фран Лотка и Фрањо Дуган, као и Благоје Берса, који су на свој начин обликовали обе ове стваралачке личности – Тајчевићеву у двадесетим, а Херцигоњину – у тридесетим годинама двадесетог века. После смрти Благоја Берсе, 1935. године, класу композиције преузео је најпре Лотка, а онда Одак.

Истих тих двадесетих година, Славенски је већ изграђени композитор који по повратку из иностранства ради као професор средње школе при Музичкој академији у Загребу 1923, а следеће године, 1924, прелази у Београд. Исте те године, подсећамо, осваја велико признање на конкурс савремене музике у Донауешингену и то за свој први гудачки квартет. Од тада, па до краја живота, пуних тридесет година стваралачки и радни век везаће својом плодном делатношћу – за Београд.

¹ Овом приликом ћемо запоставити и само поменути бројне друге музичаре, међу којима су и Барановић и Бручи, који су унеколико следили исти овај правац, као и много млађе од њих, Бергама и Озгијана, а такође и оне који су у обема срединама оставили знатног трага, као Петар Коњовић.

Много дуже Тајчевић је остао у Загребу. Занимљиво је, не само за музиколошка истраживања, да је у питању иста, преломна 1924. година. Наиме, од те исте 1924. па све до 1940. године он је живео и радио у Загребу, да би последње 44 године живота провео у Београду.

Херцигоња је студирао у Загребу код Берсе и Одака, а после одласка у партизане и директног укључивања и учествовања у револуцији преко Казалишта народног ослобођења, после рата је, почев од 1946. па све до своје смрти, јула 2000, везао свој живот и стваралаштво за Београд.

Колико год ове сличности биле велике, оне ипак не одражавају суштинске стваралачке сродности тројице композитора. А оне су велике, иако их до сада, колико је нама познато, нико није повезивао. Служићемо се компаративном методом, како је то уобичајено у модерној науци, и то ћемо чинити из функционалних, а не из егзибиционистичких побуда.

Печат своје личности Славенски је остварио дубоким понирањем у архаични свесловенски фолклор који полази од хрватског фолклорног идиома и шири се у концентричним круговима ка географски удаљенијим нацијама и њиховим националним обележјима.

На традицијама балканског, српског, хрватског и многог другог фолклора, уз умерену модернизацију језика – поникао је Тајчевић, а Херцигоња је све то кристализовао, оденуо у сопствени хармонски систем – и изразио у различитим музичким жанровима.

„Баладе Петрице Керемпуха” су настале непосредно пред Други светски рат (1936), у следећој деценији компоновао их је Тајчевић (1948), а у наредној Херцигоња (1952, 1958–1960).

Тако, оне омеђују три значајне деценије, могло би се рећи и три историјске деценије, у развоју наше културе и уметности. Тек касније, са извесном временском дистанцом, почиње њихово проучавање од стране књижевних теоретичара, историчара...

Особена појава ангажованог уметника, какав је био Мирослав Крлежа, није могла остати незапажена од стране управо ових, тада младих композитора, који су се нашли у послератном Београду, надахнути управо загребачком атмосфером у којој је, у односу на београдску, владао много више дух социјалне књижевности и дух критичког реализма руских писаца. Изнад свега надвисио се утицај овог изузетног ствараоца, Мирослава Крлеже, који је својим деловањем обележио управо то време духом локалне, па националне и свесловенске уметности.

Иако настале у годинама пред Други светски рат, 1936. године, „Баладе” дуго нису у историји и теорији књижевности биле вредноване на прави начин, све до средине шездесетих и почетка седамдесетих година. По том податку и чињеници да су посматрана музичка дела и Тајчевића и Херцигоњина настала пре тог периода, рекли бисмо да су оне раније „откривене” и правилније вредноване од стране наших композитора него од стране књижевних стручњака, критичара и историчара књижевности.

Одкуда инспирација Крлежиним „Баладама”?

На то питање нам у својим Белешкама из 1959. године, које су остале у рукопису, одговара сам Никола Херцигоња:

„Сада радим на Крлежином 'Планетаријуму'. Замислио сам га и конципирао као коймозицију орајоријског ишиа, са солистима, хором,

оркестром, зајим соло рецитаторима и рецитационим хором – а мислим да није искључена и нека каснија сценска адаптација. (Током рада сам се посвема одлучио за 'музичко – сценску визију'.)"

Већ пре десетак година (да не помињем један покушај 1940/1941? са баладом 'Сјериц-вујц') посегнуо сам за 'Баладама Петрице Керемпуха'. Написао сам (1949) симфонијску поему за баријон и оркестар 'Ни мед цвећем ни правце', а касније, 1952, три баладе: 'Крава на ореху', 'Саноборска' и 'Гумбелијум рожа фино диши' (касније оркестриране и изведене у јесен 1963) зајим још две: 'Циџанска' и 'Ноктурно'. Оне пре три мислим да су извођене, односно снимљене (уз клавир). Друго је остало у фијоци. (Дошао је 'Горски вијенац', прва верзија 1954).

Пред четри године почео сам да 'обилазим' око 'Планетаријума', почео сам да правим конјуре за ораторијску концепцију, да иражим и лисам неке изворе: Времчеву Кронику, сисе Рачког и Ткалчића (сељачка буна, процеси проив вјешница), Шилободову кронику, па чак и Ајокалијсу и Јеремијин лач, а посебно сам и сјално преврћао и чипао све 'Баладе'.

Ка 'Планетаријуму' ме је нарочио привлачила она основна мисао: јеца, сирахоја једне мрачне прошоси, толико мрачне и ирагичне, да сјећања на њу и инимна обрачунавања с њом још дуго неће биши иживљена. Толико мрака, толико кошмара, толико ужаса једне кржаве и сиравичне прошоси, давне и недавне! Мислим да њена осуда никада неће биши неактуелна.

Признајем, сиреим мало пред тим послом. Прошао сам већ више криза, као некада у раду на 'Вијенцу'. Али, тема ме 'ојсјела' и већ сам је заволио 'као своје' ових годину дана шито радим на њој."²

Откуда Крлежа као инспирација многих уметника – не треба да чуди превише. Био је хрватски и југословенски писац, припадник „великог тријумвирата“ (Крлежа, Андрић, Црњански). Ако бисмо питање прецизније поставили: откуда управо Крлежа код обојице стваралаца, и то Крлежа из „Балада“ које су својим језиком одмах заинтригирале све познаваоце, историчаре, теоретичаре и читаоце?

Да ли је кајкавски дијалект, мекан, умилан, певан, био близак и по звуку, смислу и садржини обојици стваралаца одгајених на њему или је њихов сопствени музички амалгамни језик, националног кова и модерног хармонизовања, чија су исходишта у туропољском, загорском, пригорском, међумурском фолклору просто „призивала“ литерарну или поетску мисао кајкавског дијалекта?

О том специфичном и раритетном Крлежином језику у „Баладама“ написане су читаве студије.

„Могло би се чак рећи да су Баладе у том погледу уникум нашег језика уопће: то као да је једна, да кажем иако иично, велебна симфонијска ономайојеја и асонанца“, пише Шиме Вучетић.³

Те ономагопеје и асонанце тако су дубоко прожеле посматране композиције да се слободно може рећи да су обојица стваралаца, и Тајчевић

² Никола Херцигоња: „Белешке“ из 1959 (рукопис).

³ Vučetić Šime: Zbornik Miroslav Krleža, 1973. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1975, стр. 549–556.

и Херцигоња, тежили најпре и најревносније том верном, прецизном, акцентатски перфекционистичком „омузикаљењу” текста оних „Балада” чије су стихове користили. У том перфекционизму Тајчевић је показао педантну доследност и стриктно поштовање сваке Крлежине речи.

Ипак, иако Крлежине „Баладе” показују то обиље стилских фигура, међу којима заиста асонанце и ономотопеје заузимају истакнуто и доминантно место, нама се чини да су дух, садржај и смисао стихова били блиски превасходно не само књижевном укусу и музичком дару већ и психолошким особинама и људској природи обојице композитора. За Херцигоњу то поуздано и лично знам из нашег дуготрајног и дубоког пријатељства, дружења и мојих честих посета, за Тајчевића наслућујем да су му блиски били хуморни обррти, јеткост, горчина и ироничан однос према свету и животу, што доказује и једном опсежнијом хорском композицијом из последњег стваралачког периода „Јачка од кананског весеља” (из 1968, на народни текст).

Уосталом, од 36 „Балада” Херцигоња је одабрао 12 за свој „Планетаријом”, компоновао је још пет, три су изведене, док се Тајчевић ограничио трима песмама. Једну имају заједничку – песму за глас и оркестар, односно за глас и клавир – „Саноборску” (Самобор је, како је познато, име града).

До појаве Крлеже, кајкавски дијалект у књижевности служио је често за комичне ефекте, за описивање живота и психологије „кумека” или за искључиво „носталгичне лирске излете у поднебља дјетињства”. Крлежа им је дао драматична својства доказујући „*да се у њихову кајкавског идиома налазе неслућени извори сјознаје самих дубина живога и крваве народне драме чија се идејна највишност не зауставља на границама наше њовијесности нешто је интегрални дио људског њивања у универзалним размјерима*”, како пише Зване Чрња у тексту „Synthesis Krležiana”.⁴

Језик Крлежених „Балада” одувек је пленио својом изузетношћу, а постао је предмет многих студија у којима су истицана његова симбиотична својства.

Херцигоња је „Баладама” пришао са одушевљењем и поштовањем. За своју композицију није изабрао оне које имају фабулу, које сугерирају слику, причу, оне које је, како се чини, било једноставније замислити сценски, а реализовати музички, већ управо оне друге, које доносе филозофску идеју, визионарску, али и поетску и личну људску драму. Најдиректнија Крлежина уметничка порука садржана је у централној и завршној балади из збирке – „Планетаријом”.

Ако би се за све „Баладе” могло прихватити мишљење да су њихови главни мотиви: „*галге (вешала), крв (крв), смрти и мегле*”⁵, ти исти мотиви остали су доминантни и у Херцигоњином либрету. Чак, да би надокнадио одсуство оних стихова који су код Крлеже обележени мотивом вешала, а које Херцигоња није користио, увео је стихове из једне друге Крлежине песме („*Гумбелијум рожа фино диши, на галгам се будмо зибали си*”) како овај важан мотив не би, његовим избором стихова из „Балада”, био потиснут у други план.

Структура, идеја, садржај и језик Крлежених стихова условили су у великој мери израз, стилски профил и језик Херцигоњине композиције.

⁴ Исто, стр. 86.

⁵ Mladen Kuzmanović: „U devetom krugu”, Zbornik 1973, стр. 220.

Најпре на плану језика: пандан кајкавском дијалекту је Херцигоњин музички језик заснован у знатној мери на цитатима народних мелодија из различитих крајева Хрватске (загорским, међимурским, подравским), аналогно симбиотичким својствима Крлежиног језика у коме има слојева из скоро свих крајева Хрватске.

И Херцигоњин језик веома често има симбиотичка својства, тако да је тешко разлучити „народни” говор од „ученог” (ауторовог), односно, народну мелодију од оригиналне – слично као и у Крлежиним стиховима.

* * *

Бројни цитати у композицији, између осталих, чисто музичких извора, свакако да дугују и Крлежином методу који је користио у „Баладама”: он је, наиме, најпре цитирао, а затим најчешће огорчено негирао – Мажуранића, Браза, Прерадовића, Шеноу, Гундулића, затим стил и садржај библијских изрека, текстове из државних прогласа, вашарске и црквене календаре, народне пословице – све до „штокавског” ученог говора. У тексту има језичких конструкција типичних за стилски прелаз од ренесансе ка бароку и сасвим нових, оригиналних кованица које раније у језику нису постојале. Уместо економије средстава изражавања, уместо једне бритке, праве речи (као, на пример, у Андрићевом стилу, код Крлеже се налази обиље синонима, хомонима, богатство речи, стално ново, другачије, варијантно. Никада реч није као „исклесана у камену”, већ је то бујица речи, сродних, све јачих, сликовитијих, звучнијих, експресивнијих.

Херцигоњин музички језик у „Планетаријому” немогуће је сврстати под једну стилску и изражајну одредницу. И у њему постоји обиље различитих наноса, много сличног, варијантног и варираног, често на граници између народног и оригиналног, архаичног и савременог. Оригинална композиторова тема често звучи као изворна народна, а цитат је увек дат у хармонском и оркестарском руху које му преображава карактер. Од народне теме до кластерских набоја, вриска, шапата, звука ватрогасне банде, направљено је премошћење које је спојило разнородне елементе, али и од њих свих начинило сопствени амалгам.

И поново се враћамо Славенском, тј. сусретима и додирима инспирације двојице уметника.

У Херцигоњиној композицији, која има осам ставова, а писана је за два рецитатора, хор и оркестар, у једном моменту се цитира исти мотив који је изградио познату композицију Славенског „Вода звира” и тај мотив слика саму моћ и значење хрватске, кајкавске речи КАЈ која симболизује национални идиом. Цитат је преузет из Жганчеве збирке.

Не може се рећи да Тајчевић на исти начин и дословно користи цитате, али је његов језик дубоко интегрисан са фолклором.

У три Тајчевићеве соло песме („Богечка”, „Галжењачка” и „Саноборска”) може се рећи да доминирају социјални мотиви, дух „њижњег” човека, просјака, сиромашка, бедника, ситног лопова, онога са самог дна социјалне и класне лествице, типичног и за нашу, али и за руску социјалну литературу с краја 19. века.

Сам почетак „Богечке” (просјачке) уводи у сталну дихотомију, која се налази и у осталим Крлежиним текстовима.

„Пуки сиромах је барон, на сироводу му звони звон.“

Дајући тренутку физичке смрти једину могућност у изједначавању људи, тек тада и барону и просјаку једно исто звоно означава испраћај са овог света, они постају исти, односно и једноме и другоме звоне црквена звона, свечано, лепо, како просјак за живота није доживео.

Једноставна мелодијска линија, дијатонска, у малим помацима, нежно се гиба пратећи у својеврсном ариозу сам текст, не губећи се у претераним и сложенијим ритмичким групацијама. Умилно и певногибање мелодије подвучено је необичнијом хармонском подлогом, везама суседних ступњева, хроматским терцним везама, бројним и наглим модулацијама између удаљених тоналитета, као и колебањима између модуса и тоналитета.

Сам почетак (Пример бр. 1) се колеба између мелодијског а-мола, и Де-лидијско-миксолидијског модуса⁶ користећи везе суседних ступњева (I-II) да би се непосредно затим показао дуализам дура и мола и наступио низ акордских веза у оквирима де-мола (тактови 5-7) где нас (само) крај реченице враћа на заједничку доминанту. У неправилним формалним склоповима унутрашње структуре реченице (типа 1+2+1+3, односно 3+4) уочава се немогућност стезања фолклорног узора у западноевропске реченичне схеме правилне структуре и диспозиције по двотактима. Варијабилност молско-дурског тоналитета остаје до краја, јер се после идентификације Де-дура, каденца ипак успоставља на крају овог целог одсека на тоници де-мола.

У микроструктури евидентна су драматуршка значења пауза које наступају у партитури између стихова текста, било да су генералпаузе или короне које имају специфичну драматуршку улогу у конструкцији реченице, унутарњих слојева у реченици, као и на плану целе форме. Сва та средства, уз промене такта и ритмичке комбинације четвртина и осмина (уз само једну триолу), сведоче о класичним средствима коришћеним на некласичан начин, о једноставности, афористичности, лапидарности израза који тиме постаје убојитији.

Клавирска деоница је грађена на понављању исте хармонске и мелодијске фигуре и као да асоцира на подударност и истоветност овоземаљског живота просјака и барона. Први, испружене руке, проводи цео свој животни век пред манастирским вратима, други живи у изобиљу, али ће обојица, без сумње, заједно и на исти начин отићи после смрти у – пакао.

⁶ Лествица називана и Бартоковом и „акустичком“ (на дурској основи повишен IV и снижен VII ступањ).

Пример бр. 1
 („Богечка”, почетак)

Andante non troppo, rubato

Glas

mp

Pe - kla pe - kla od gro - ba do pe - kla... -

Klavir

pp

D : I II I II I II
 (lid.-miks.)

p *poco rit.*

Kol - dus pro - si - Kak pil - ko skol - ke no - si

pp

d : I VII° VI V III V

a tempo *mp* *poco rit.*

Feh - tar feh - ta mo - li: pi - ši - vo zer - no so - li...

a tempo *poco rit.*

D : I II d : I IIIv I (lid.) t

Пример бр. 2

più mosso

mf *3*

Glas

Bi - stri - čki bo - gec je ba - ron, - na pre - vo - du mu

mp *mf*

Klavir

F : SMS S T VI D

zvo-ni zvon

cresc. e poco sosten.

T SMS S II S₇ d S d DS II 7 D

У другој музичкој мисли у Еф-дуру (Пример бр. 2), сада унутрашњом структуром мотива 3+3 и у променљивом такту 5/4 и 4/4 Тајчевић успешно разрешава проблеме ритма речи у мелодији, а нека тумачења смисла остају да звуче и после завршетка вокалне линије, у кратком инструменталном интермецу који налази упориште и каденцу на доминанти Еф-дура.

Упорна фолклорна обележја у језику, као, на пример, стални педални тонови на доминанти у једном од гласова хармонске (клавирске) пратње, па низање паралелних квинти са додатим секундама, затим тежња ка неразрешавању дисонанци повремено стварају утисак битоналности и бимодалности овог, у основи тоналног музичког језика.

Тајчевићев разноврсни вокални израз не исцрпљује се само ариозом. Вокални језик има драматуршку улогу и добија драматска својства током композиције. У кулминационим тренуцима, какви су крај и кода његове прве песме „Богечке”, целу текстуалну подлогу која у преводу гласи: „Тамо ђече за нас вола, код божјега сћола господин барон Лојола” остварује рецитоване на једном тону. Оно је праћено акордима који, поред интонативне подршке гласу, захватајући фригијски, затим дорски а-мол, на педалу тонике, у великој динамичкој градацији и са додатим секундама уз

дијатонске акорде дугог трајања, остављају гласу и минималним средствима хармоније да истакну ту дихотомију и метафору необичне слике.

Пример бр. 3
(крај „Богечке”)

The musical score is for a voice and piano piece. It is written in G major (one sharp) and common time. The vocal line is marked with *mp* and *ben declamato*, followed by *sempre cresc.* and a triplet. The piano accompaniment starts with *p*. The second system has a vocal line with a triplet and *f*, followed by *p*. The piano accompaniment has *f* and *p*. The lyrics are: "Tam pe-če za nas vo - la kod bo-žje-ga sto - la go-spon ba - ron Lo - jo - la". Performance markings include "a: t (frig.)", "II", "t", "II", "t", "s", "ms", and "t".

Крлежа као да жели да каже како је просјаку на земљи ипак боље него барону у паклу, а све нас, дефинитивно, било шта да смо били или радили у овоме животу, чека само пакао на небу.

Строфична песма без рефрена и са репризом на крају по макроструктури одаје само спољашњост и спољну одређеност форме, чије се дражи откривају тек минуциознијом анализом унутарњих, малих и мотивских језгара која се нижу као ситан мозаик делова, невероватно добро, срасло и уклопљено у целовиту композицију.

И док ова песма садржи извесну двострукоост земље и неба, просјака и барона, гладних и ситих, сиромашних и богатих, дотле друга, „Галжењачка”, пружа могућност за љупки рефрен типа дечје бројалице („фиру, фиру, фирула”, тј. свирања фрулице, негде у даљини или близини, док се вешала љуљају очекујући да на вешала дођемо сви).

Управо ова песма, иначе често цитирана од стране оних који су се бавили Крлежиним „Баладама”, садржи неколико лајтмотива – најпре галге (вешала), а затим и крв. Јер, иако се то експлицитно не каже, скоро да се вешала призивају и желе, јер су једини лек тешком, несрећном животу на Земљи.

За Крлежу, метафора „црвени мај” која је у социјалној литератури, а посебно у делима соцреализма имала нарочито значење, у смислу црвене боје револуције и маја као месеца – сунчаног и цветног и светлог, сада одмах, у поенти песме, добија сасвим друга обележја постајући – „крвави мај”.

Строфична песма одмах на почетку истиче ту минималност мотивског материјала скоро нежних покрета мелодије гласа (вокалне линије) коју подржава клавирска пратња на само два мотива. Минималним хармонским покретима и средствима у оквирима еф-мола дочарава се слика и препушта рефрену са веома мало подршке у клавиру да истакне двосмисленост стихова.

Пример бр. 4

(почетак „Галжењачке”)

Molto moderato

Glas

Klavir

p

f: t DS S s t

p

Fi - ru - fi - ru, fi - ru - la, pod gal - gam - žveg - la žveg - li - ca

t t DS

Градацији црвеног и крвавог маја композитор посвећује цео средњи део. У метричком померању (триола и осмина између две руке у клавиру), затим у густим акордским наслојавањима, у узлазној линији као и наглошћу модулације у моменту када црвени мај постаје крвави мај, композитор песму доводи до врхунца.

Пример бр. 5

più animando *cresc.*

Glas

pe - kla ni na - zaj, bog - cu gal - ge, gro - fu

più animando

Klavir

mf

a : t *SMs* t *SMs* t e : III

raj, - - cr - le - - ni

f *molto cresc.* *f* *mf* *molto cresc.*

III 7 t D t D t

f

maj, ker - va - -

molto cresc. *sf* *mf* *sf*

D D s

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two staves: the upper one contains notes and lyrics 'vi' and 'maj.', and the lower one contains notes. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand part includes chords and textures with markings like 'ff' and 'subp'. The left hand part includes chords and textures with markings like 't' and 'II'. There are also markings like 'non dim.' and 't' throughout the score.

Враћање на почетак, на фрулицу која у даљини и даље свира, невино и без спознаје о страхотама овога света, као и слика вешала која се љуљају, имају значење неке вечности и сталности враћања истих животних и људских трагедија.

Модулације по терцама наниже (це-мол, а-мол, еф-мол) као и низање акорада без разрешења, нагли прелази од DD-t уз призвукe многих модуса и варијантних акорада граде хармонски језик ове песме.

Гушћа клавирска фактура средњег дела и једноставна првог и трећег, такође доприносе прављењу контраста слике – вешала, крви и фрулице до надреалног и надреалистичког. У тој крви, као изразито сликарском или ликовном обележју, слутимо управо надреалистичке „потоке крви” о којима су многи писали као о типичном феномену овог правца у сликарству и овог стилског усмерења у домену ликовних уметности.

Вешала и крв код Херцигоње скоро да заузимају доминантно место у мултиплој форми сложене структуре, какав је „Планетаријом”, па ипак и у њему, управо изазвано снажним контрастима Крлежених слика, насупрот стоје дечја песмица („Мајка Мјарија свечница”) и ругалица („Крепанога зајца”) са ужасима и страхотама ратова и буна, а такав начин користи и у соло песми „Саноборска”.

Тајчевићева „Саноборска” је отишла најдаље. Крлежине чудне језичке конструкције, метафоре, бајалице, враџбине, а у подлози јасна нит социјалног мотива („Сланине никада неће бићи за йса, као ни йоврајка из ġроба”) и низ слика („Заблејало пиле у јајету”, „Закукурукало мало прасе”, „Крмача је снела јаје које роктаво кокодаче”) као и бројни неологизми, спојеви по различитости, управо најбоље сликају тај народски слој кајкавског дијалекта доведен у раван модерне и експресионистичке слике.

Тоналну двосмисленост или вишесмисленост разоткрива хармонска пратња са модално-тоналним преплитањем (Де-мелодијски, па миксолидијски, уз бројне алтероване акорде хроматског типа, док мелодија на наивни и привидно дечји начин обиграва око истих тонова (мотивска фигура од три тона наговештена је још у уводу), па преузета у вокалној деоници.

Пример бр. 6
(почетак „Саноборске”)

Vivo

Glas

Klavir

f *sfz*

D: (melodijски) T d s - VII - D⁹ - VII a: VII→V (frig.) D - VII₇

Tri fer - ta - la na cu - špajz

mf *f*

a: (frig.) t s< t s< t

Садржајна кулминација у тексту и овде је подржана само октавама и по једним дугим акордом (додуше, сада је то бе-де-еф-гис, двоструко умањени септакорд). Средњи део који следи рађен је на четворотактним секвентним низовима који се ређају по квартно-квинтним односима тоналитета (силазак по квинтама наниже започиње од цис). Извесно тонско сликање прате стаката у вокалној деоници која делују иронично тиме што прасе и леш доводе у исту слику која је час црно-хуморна, час јетка, час наивно-дечје умилна.

Пример бр. 7

Grave, sostenuto

Glas *mf*

Sla - ni - ne ni - gdar ne bu spe -

Klavir *sf* *p*

D: T #IV₅ T

p *più sosten.* *f* *Vivo*

sa ni - ti po - vrat - ka iz le - sa. - Pra -

VII cis: t VII t

И хармонски језик и укупност мелодијских токова, структура и фактура у случају Тајчевића често су двојачко третирани. Мелодијски слој је фолклоран, наиван, једноставан и ничим оптерећен (чак ни ритмичким групацијама типа Јаначека) и такав највише дугује Мусоргском, његовим циклусима песама („Без сунца“) као истој врсти односа према тексту како су руски аутори из друге половине 19. века прилазили темама из фазе критичког реализма и социјалне књижевности.

И док се Херцигоња делимично одвојио од Руса и Мусоргског опоријим језиком, избором оних језивијих и стравичнијих „Балада“ за свој „Планетаријом“, а сасвим се за њега припремио у трима соло песмама компонованим раније, мелодиком и хармонијом проистеклим из система који је сам начинио и назвао га истарском лествицом и он у суштини, као и Тајчевић, свој хармонски језик гради на модалности (јер је и истарска лествица проистекла из фригијског модуса, који Тајчевић веома често користи).

Обојицу аутора највише можда раздваја однос једнога према великим, кантатским и сценским формама, а другог према минијатури. Јер, пишући своје мање вокалне форме, хорове и соло песме, Херцигоња је замишљао (касније и остварио) велики инструментални и вокални састав, призивао је

сцену, док је Тајчевић упорно избегавао велике форме, велике гестове, огромне ансамбле.

Утолико се враћамо за тренутак поново Крлежи чија раскош језика, мисли, идеја и садржине стваралаштва у стању је да инспирише ауторе и на настанак минијатуре као и велике вокално-инструменталне форме.

Велика књижевност не само да надахњује, она просто пружа и нуди – многобројност различитих захвата и третмана.

Таленат Тајчевића не видимо само у избору стихова, текстова (у чему несумњиво показује рафиниран приступ) већ и у музикалности, инспирисаности и двојакости решавања мелодијске (гласовне, басовске линије) и хармонске пратње, а да то ниједног тренутка не делује као насилни, вештачки и случајни поступак, већ као изнутра изнедрен и унутарњим набојем произведен музички садржај.

Херцигоња се прилично „мучи“ са оркестром, повремено и са гласовима, склон је понављањима, а свој хетерогени језик гради конструишући, преграђујући, удешавајући и смишљајући. Коначно, говори језиком коме не мањка нарација и патетика.

Тих особина Тајчевић нема. Њему је нарација, у смислу преопширности и распричаности – страна, а патетика потпуно непримерена изразу.

Али, тај таленат и укус огрнути су у рухо фолклора и у модерна хармонска решења. Могућности да се много каже и исказе са минимумом средстава одлике су само Тајчевића који то чини на јединствен и аутентичан начин.

Он је у извесном смислу и у многим елементима надградио Славенског, а сличан пут је прешао у свом стваралаштву и Херцигоња, као и неки други аутори 20. века.

Но, Крлежу је Тајчевић видео другачије – као песника афористичара, надреалисту, експресионисту, црно-црвених, јаких контрастних слика, убојитих стихова.

То виђење представља особени поглед уметника модерног доба на стиховни предложак.

То виђење има многе заједничке компоненте са Херцигоњом и свим другим композиторима који су се инспирисали „Баладама“, али поседује језик и рукопис проистекао из надахнућа и смисла за израз унутар мале форме које су са изузетним уметничким резултатом донесене, па је и њихово место у српској музици неприкосновено.

Branka Radović

TWO APPROACHES TO MIROSLAV KRLEŽA'S „BALLADS OF
PETRICA KEREMPUH” BY TWO COMPOSERS – MARKO TAJČEVIĆ
AND NIKOLA HERCIGONJA

S u m m a r y

One of the most significant works of Marko Tajčević is the cycle of three solo-songs inspired by „Ballads of Petrica Kerempuh” by Miroslav Krleža. The same text inspired also Nikola Hercigonja to compose his vocal – instrumental work „The Plan-

etarium". The general idea is to bring variety of genres, approaches and manners to the same level and to examine, by comparative method, the differences of artistic approach. The musical writing of Tajčević in this work is characteristic for his entire opus. As much as social motives are dominant in three ballads („Bogečka", „Galženjačka" and „Sanoborska"), that much of musical writing is built on specific folcloric elements, which appear in melody, rhythm, harmony or in all parameters at the same time.

Tendency towards detailed observation in small form and micro plan, lapidarity of expression, humour, grotesque and irony in Tajčević are as convincing as Hercigonja's tendency towards big moves and big form, towards big ensemble. The great piece of literature, in this case Krleža's ballads expressive in kaikavian dialect, enriched two extraordinary pieces of our musical legacy. Besides that, this piece of Tajčević represents one of the highlights of his entire work.

БЕЛА БАРТОК – МАРКО ТАЈЧЕВИЋ

Аница Сабо

Седам балканских игара Марка Тајчевића, захваљујући свежини и интензитету музичког израза и квалитету музичког садржаја, веома брзо након настанка (1926) и публикавања¹ нашле су се на репертоару многих, код нас и у свету познатих и признатих пијаниста. „Истакнути немачки пијаниста и музиколог Валтер Георги (Walter Georgii) у својој књизи Клавирска музика (Klaviermusik, Цирих 1950) – једној од досад најопсежнијих историја клавирске музике – сврстава Балканске игре у „врхунску класу” источноевропског стваралаштва те врсте ...” поредећи их, између осталог, и са клавирским опусом Беле Бартока, конкретно са Румунским играма и са Шест игара у бугарском ритму.² Овакво мишљење је утемељено првенствено на постојању подударних тачака у односу према фолклорном наслеђу средине из које су именовани аутори потекли, и сасвим извесно представља запажање које артикулише потребу конкретног испитивања односа између Тајчевићевих Балканских игара и два поменућа дела Беле Бартока.³

¹ После првог публикавања (1928) у оквиру новопокренуте едиције Хрватског гласбеног завода (као бр. 1 и поновљено 1948) за ово дело су се заинтересовали страни издавачи: „Шот” (Edition Schott) у Мајнцу (1930) и „Музгиз” у Москви (1956).

² Ови наводи су преузети из: Дејан Деспић, Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића, *Мајстџор хорског звука и хармоније*, Нови Звук, Београд, 2000, 15, 45, и Дејан Деспић, *Марко Тајчевић*, Београд, Удружење композитора Србије, 1972, 11.

³ Када је у питању веза између стваралаштва ових аутора, посебно се истичу сродности у начину третмана фолклора. „Тајчевићево дело и уопште његов однос према фолклору блиски су Бартоку. Тајчевићеву композиторску машту покренула је стихија игре ритма и метра, а тек потом долази и интересовање за мелодијски аспект, па и тада он је сведен на најтипичније обрасце мотива... у којима слушалац пре региструје варијациона понављања која граде утисак импровизованости него што може идентификовати допадљиву мелодију фолклорног порекла и њен развој”. Упоредити са Соња Маринковић, *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, необјављено, стр. 133. У оквиру ове студије наводи се једно веома интересантно запажање које би могло покренути и нека друга истраживања: „Бартоковим духом одишу и његови клавирски комади намењени деци. Тајчевић је по том интересу изузетак међу српским композиторима онога времена, јер док се о Бартоковим идејама још понешто сазнавало, његова музика код нас није била присутна...” Ова запажања указују на то да би било важно извршити поређења Бартокових *Дечијих комада* и Тајчевићевих *Шест минијатури* (рукопис), оба настала 1920, и конкретно дефинисати о каквим је везама реч.

Постављање Седам балканских игара у центар аналитичког интересовања усмерава поређење овог дела са играма у бугарском ритму. Сасвим је извесно да би се поређења могла извршити и са Румунским играма, али бројни односи од значаја за утврђивање сличности и разлика на релацији Барток – Тајчевић уочавају се на одговарајући начин кроз паралелу балканске игре – игре у бугарском ритму. Наиме, Румунске игре су настале у раној фази Бартоковог стваралаштва (1916) и према третману фолклорног узорка и хармонском језику ближе су романтичарском изразу. Насупрот томе Шест игара у бугарском ритму, којима се заокружава обимно клавирско дело Микрокосмос, представља део зрелог Бартоковог опуса (1936) и у потпуности носе обележја типична за његов стил. Зато је у потрази за одабиром дела која би, у међусобном поређењу, најбоље разоткрила однос Барток – Тајчевић учињен овај избор, а све аналитичке опсервације ће ићи ка систематизацији оних поступака који се налазе на линији спајања, односно раздвајања ових дела.⁴

Сасвим је сигурно да постоји више путева којима би се у ово разматрање могло поћи, а предложени избор следи природну логику формирања музичког тока и *ослања се на сагледавање улоге музичких компонената и њихових елемената у процесу конституисања музичког дела*. Излишно је, при том, наглашавати да се сва издвајања музичких компонената врше у аналитичке сврхе уз пуну свест о њиховом свеукупном садејству. С обзиром на то да су ове композиције осмишљене као *циклуси – свиће* – засновани на низању контрастних *стилова – игара* – пажња ће бити усмерена на два веома важна момента. *Први обухвата сагледавање контраста унутар игре* (било да је реч о развоју истог материјала или је у питању издвајање новог одсека форме), а *други се бави начинима освајивања јединства између разноврсних чинилаца (стилова) који улазе у састав ових дела*. Већ сама реч *игра*, афирмативно присутна у оба дела, јасно упућује на *ритмичку конотацију*, као основну за процес формирања музичке *грађе* (што је и иначе једна од кључних одлика музике двадесетог века уопште). Такав однос према ритму највише „инспирације налази у ослонцу на фолклорно музичко мишљење и праксу, посебно – плесног жанра. Ово иде дотле да сама полазна основа композиторове замисли излази из одређеног, особеног ритмичког обрасца, док је мелодијско тематски елемент другостепене важности и карактеристичности, а хармонски поготово може да се сведе на средство репродуковања изабраног ритма понављањем неког, већином дисонантног сазвучја”.⁵

⁴ Поређење Балканских и игара у бугарском ритму провоцира и питање да ли је постојала могућност непосредног, директног међусобног утицаја. С обзиром на то да су Балканске игре настале пре оних у бугарском ритму, евентуално би се могли истраживати утицаји Тајчевића на Бартока. До података који би на то указивали аутор овог текста није дошао, али се чини да они и нису од пресудног значаја. Оба дела су настала као резултат личног стваралачког надахнућа, у одразу општих тенденција онога времена, а потрага за „материјалним доказима” који би већ уочене ставове о њиховој сродности додатно (верујемо и прецизније) дефинисали, представља упоришну тачку аналитичког разматрања у овом тексту.

⁵ Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, Београд, 447. Преузети навод служи аутору овог текста као полазна основа за проучавање активности музичких компонената (посебно хармонске) у процесу изградње изабраних дела.

Ритам се успоставља као врхунски регулатор бројних односа који владају у музичком ткиву Бартокових и Тајчевићевих игара. Но, сам начин на који се ритам, као кључна обликотворна компонента манифестује, јесте различит.

У Бартоковом делу све игре се у целини ослањају на мешовито сложене тактове. Игре су у брзом темпу (осим прве која је у умереном), што омогућава да се смена дводела и тродела манифестује као јединствена, обједињавајућа нит која пулсира кроз композицију у целини. Такав статус ритмичког тока оставља широк простор за конкретизацију појединих ритмичких образаца, као и за веома специфичан пласман мелодије. *Почетни импулси игре* (пример 1 – из кога се могу уочити почетни ритмички импулси, а убележени су и одговарајући тонални центри) *осмишљава се на два начина*:

1. Кратком припремом, која артикулише одређени такт, формирајући простор за излагање мелодије. То се догађа у првој и другој игри, али је реализација саме припреме, првенствено због артикулационих ознака, другачија.

2. Истовремено се излажу мелодија и пратња и у потпуности су подређене афирмацији почетног ритмичког пулса. Овај поступак има два усмерења. *Прво* се уочава у трећој и шестој игри и за њега је карактеристично постојање ритмичке пулсације у доњем гласу, а горњи поседује извесну самосталност па се на њега условно може применити појам „мелодија”, и *друго*, сродно претходном, које карактерише још интензивније сједињавање свих актера (метра, ритма, мелодије, хармоније) налази се у играма четири и пет.

Постављени редослед смене дводела и тродела (и само у првој игри четвородела) *на почетку сваке игре* (видети пример 1) *не мења се до краја*, али су остали музички параметри: хармонска подлога, динамика, регистар, фактура, подложни изменама. Само у две игре (првој и четвртој) постоји одређени вид одступања од ове доследности који, међутим, није резултат промене такта, већ темпа, чиме се отварају веома интересантна померања у иначе прецизно уређеној пулсацији.

Иницијално постављање пулсације, које се природно осмишљава вишеструким понављањем ритмичке групе, погодно је и за афирмацију тоналног центра. У првој, другој, четвртој и шестој игри почетни тонални центар је уједно и завршни (прва in E, друга и четврта in C, шеста in E). Трећа игра започиње доминантом (тон E, крај је in A), док се у петој почетно јасна тонална основа (in A) на крају донекле замагљује афирмацијом терце тонике (cis) као тоналног центра.⁶ Почетни и завршни акорди су углавном дурски квинтакорди, премда то може бити и квинта, октава или само један тон, а дурска боја звука доминира и делом у целини.

У Балканским играма Марка Тајчевића доминира потпуно другачији концепт ритмичке компоненте. За разлику од једнообразности којом Барток реализује пулсацију игара, *Тајчевић се одлучује за веома широку палету различитих решења.* Најзаступљенији је такт 2/4, чак у четири игре, првој, другој, шестој и седмој, али је у свакој од њих осмишљен другачије. У првој и другој се

⁶ Истицање тона Cis као основног потенцирано је дуготрајним понављањем скока *gis – cis* у басу. Али како се паралелно са тим покретом у басу јавља акорд *a – cis – e* то је тон Cis могуће третирати не као основни већ као терцу тонике.

на по једном месту такт мења (у првој у $3/4$, а у другој $2/8$) и то на местима која означавају *промену фактуре* у функцији исцртавања сигнала краја (прва игра) односно *регистра* (друга игра). Шеста игра (пример 2) представља сасвим посебан спој *једноставности* – реализоване прозракном фактуром у високом регистру, изразито тихом динамиком (pp), стакато артикулацијом без употребе педала, и *сложености* – осмишљене у *полиметрији мелодије и праћење* (мелодија $8/8 - 3+3+2$; пратња $9/8 - 3+3+3$).⁷ Једино последња, седма игра у целини задржава такт $2/4$. Промене у хармонској подлози, динамици, регистру и начину варирања мелодије, овој игри дају улогу ефектне завршнице, а ритмичка компонента, својом једноставношћу, доприноси да се таква њена функција и оствари. *Другачији њих односа према ритму* успоставља се у трећој и петој игри, а за њега је *карактеристична сјална промена врсте такта* којој се местимично придружује и промена јединице бројања. Промене су, међутим, јасно организоване у својеврсне „ритмичке траке”. У трећој игри (пример 3) постоји само једна „трака” која се након формирања доследно спроводи кроз све сегменте форме. У петој игри (пример 4) формирана „трака” се стално подвргава процесу варирања чувајући при том везу са основним узорком (као основни узорак третира се прва „трака” у оквиру одсека *a*). Суштински, успостављени ритмички след – „трака” понаша се као тема која подлеже процесу варирања (у примеру 4 исписан је ритмички ток у свакој „траци”, а оне су лоциране у оквиру одсека форме). Средишња, четврта игра, једина у лаганом темпу, јединствена је и по концепцији ритмичког тока. Она је осмишљена у такту $7/8 (2+3+2)$ који се мења само на местима од значаја за разграничење форме (о чему ће речи бити касније).

Почетни импулс игре је, као и код Бартока, осмишљен *краћом припремом* (од прве до пете игре) или истовременим наступом мелодије и праћења (игре шест и седам). Хармонска компонента доследно прати флексибилност ритмичких промена. *Тонална основа игара је променљива* (друга и трећа игра нису тонално заокружене), а почетак и крај дела указују на однос тоника – доминанта (D основа прве и A седме игре),⁸ *симболично подвлачећи свеукупну оствореност музичког садржаја за могућа нова развијања, иако својствена фолклорном мајеријалу*.

Осврт на хармонску компоненту је учињен примарно из перспективе праћења ритма. То је сасвим могуће посебно у случају Беле Бартока, јер у његовим делима „нису ретке епизоде у којима је хармонски елемент потпуно у служби ритмичког”.⁹ Сличне констатације, али на другачији начин, могу се применити и на Тајчевићево дело. У овим делима се *хармонија и ритам*, две у основи самосталне музичке компоненте, суштински повезују, *сједињавају у јединствену конструкцију, у којој ритам носи већи сједињен информативности и самим њим се намеће као доминантан*.

⁷ Упоредити са: Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском...* 446.

⁸ На ФМУ ове године је одбрањен дипломски рад студента Јелене Беочанин о теми *Мелодије и ритмови са Балкана Милоја Милојевића и Седам балканских игара Марка Тајчевића*, који представља драгоцен материјал за проучавање хармонског језика ових аутора.

⁹ Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском...* 448. Ваља напоменути да су као показни примери ових запажања узете управо две игре (два и четири) из Бартоковог дела *Шест игара у бугарском ритму*.

Хармонски језик ових аутора ослања се претежно на модалне основе. Код Тајчевића хармонски језик гравитира ка функционално тоналном начину мишљења, а код Бартока експресионистички заостреним сазвучјима, у којима је каткада готово немогуће идентификовати функционална решења. За разумевање хармонског језика велики значај имају *начини ујо-и-ребе ин-тервала секунде, паралелног ин-тервалског креињања и ос-и-на-и-а*. Тајчевић углавном користи интервал *велике секунде* која делује блаже, док Барток даје предност *малим секундама* и то у дужим одломцима форме, а „рескост те најјаче дисонанце истиче у хармонској компоненти обележје „удара”.¹⁰ Што се пак *паралелних креињања* тиче, ваља имати на уму да се у „музици овог стила радо користе паралелне савршене консонанце – чисте кварте, квинте и октаве, чија сирова звучност каткада управо одговара фолклорној грађи.”¹¹ Тајчевић се за коришћење овог поступка одлучује у финалној игри, која у већем делу свог тока протиче управо у паралелизму ових сазвучја, чиме се појачавају аликвотни тонови, а игри даје ефекат бриљантног заокруживања дела. *Сујројно и-а-к-в-ом*, „концен-и-риса-ном” начину и-р-им-е-не овог хармонског ефек-и-а за који се одлучио Тајчевић, Барток сазвучја *паралелних савршених консонанци* „расејава” на различити-и-а мес-и-а у и-о-ку и-г-а-ра. Барток користи готово искључиво паралелне октаве. При том паралелизам може послужити за удвајање мелодијске линије, проширење одсека форме или изградњу новог, укључити се у процес заокружења (каденцирања) у току или на крају игре. *Ос-и-на-и-о*, наизглед једноставна, а суштински тако *важна* хармонска појава у делима ових аутора заузима посебно место. Он је кључни иницијатор сједињавања свих музичких компонената које су од значаја за изградњу музичког тока разматраних композиција. *Ос-и-на-и-о* понављање готово је незаобилазан начин осмишљавања и-р-а-и-ње а тиме се снажно *афирмише* ритмички и-ул-с и свака и-ро-мена у њему, и-од-с-и-чу се и и-од-р-жа-ва-ју с-и-а-л-на варирања мелодијских образаца, и намеће се као *важан*, а *кад-и-ка-да* и *једини*, *и-а-р-а-м-е-и-а-р* који дефинише и-о-нал-ни цен-и-а-р.

Процес обликовања форме ових дела је веома суптилно изнијансиран и сагледавање оних поступака који су од значаја за његово разумевање представљају посебан аналитички изазов. Свака од игара носи јасно профилисану и дубоко личну физиономију, делује чврстином конструкције, а ипак све оне у чудесном и чврстом садејству функционишу као компактна целина. Зато је, у аналитичком смислу, најпровокативније кренути од изналажења разлика у ономе што је исто, и проналажење обједињавајућих чинилаца у различитости.

Облик игара које улазе у састав Балканских, односно игара на бугарски ритам, манифестује се на два основна начина. Један је заснован на перманентном развоју истог материјала и у потпуности прати логику варијационе форме (a, a_1, a_2, \dots), а други укључује појаву одсека b . Одсек b се често смењује са одсеком a , што ствара слику рондоликости (да се подсетимо, рондо некад бејаше игра). Присуство варијација у конституисању игара готово да није потребно посебно објашњавати. У музици која се ослања на фолклорни узорак она је више него логична и намеће се као природно ре-

¹⁰ Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском...* 448.

¹¹ Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском...* 446.

шење, готово само по себи. Варирању подлежу све музичке компоненте. Мелодијска варирања, која су иманентна самом фолклорном узорку, налазе и у овим делима своју примену. Међутим, варирање је често реализовано на хармонским променама, а сасвим је специфична реализација процеса варирања у петој балканској игри (пример 4). Варирање је иницирала ритмичка компонента (осмишљена у постојању ритмичке „траке”); променама се подвргавају и све остале музичке компоненте.

Оно што, међутим, посебно привлачи пажњу у процесу конституисања музичког тока јесте појава одсека који се означава са *b*. Нови одсек се у мањем броју случајева ослања на увођење новог материјала, а неупоредиво чешће променама на истом садржају. Те промене се односе на хармонију, фактуру, динамику, реџисар и могу бити великог интензивитета, а тако формиран одсек *b* делује чак и контрастније неголи онај који је утемељен на новом материјалу. (У свим нотним примерима одсек *b*, који је настао на основу познатог мелодијско-ритмичког садржаја уз промену дејства осталих музичких компонената, издвојен је заградама.)

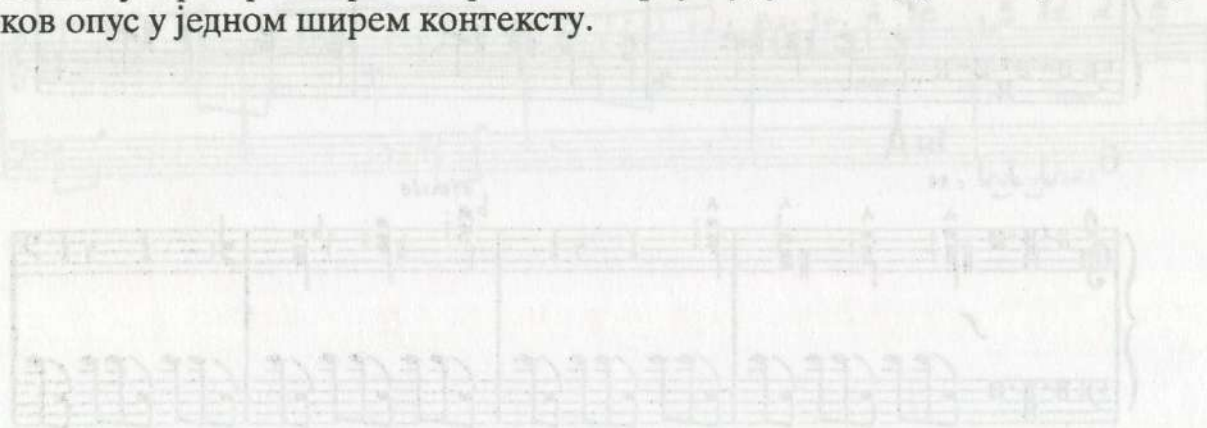
У Тајчевићевом делу увођење новог материјала присутно је само у другој игри (пример 5, друга игра), а и тада је контраст веома мали. Он је чак значајнији у артикулационим ознакама мелодије и пратње и делимично у динамици. Код Бартока налазимо сличан принцип у петој игри, али је степен контраста знатно већи (пример 6/a). Променама осталих музичких параметара такође се може (али и не мора) формирати нови одсек. У Балканским играма, одсеци *b* добијени на овај начин, уносе веома мали степен контраста (шеста игра, пример 2), док се Барток и при оваквом начину осмишљавања одсека *b* одлучује за већи контраст (пример 6/b).

У поступку издвајања и идентификације одсека *b*, посебно се активира питање начина исцртавања границе. Веома је значајно постојање метричко формалних целина на граници два одсека које имају функцију својеврсног „сигнала” разграничења. Он је најчешће својеврсна спојница, која има функцију да обезбеди несметано прелажење из једног сегмента форме у други. За такав гест се одлучује Тајчевић у трећој игри (у примеру 3 двотакт – спојница је заокружен). Веома сличан случај, али с нешто дужим „сигналом” разграничења, налазимо у другој игри на бугарски ритам. У овом случају сигнал има функцију да такорећи избрише границе одсека. Његова појава се до те мере интегриса са музичким ткивом да се може припојити оном сегменту форме коме претходи, али и онеме за којим следи (у примеру 7 тротакт – спојница је заокружен). Сасвим посебан вид сигнализације поседује четврта Балканска игра. На готово свим местима разграничења основна ритмичка пулсација игре 7/8 се мења у 4/4 (у примеру 8 ове су промене означене стрелицама).

Путеви и начини уобличавања Седам балканских игара Марка Тајчевића и Шести игара у бугарском ритму Беле Бартока, поседују међусобно сродне особује, али и нека различита решења. Оба циклуса показују веома специфичан однос према тематском плану. Тајчевићево дело битише између квартно квинтних односа (прва, игра *d*: / друга, *d* дорски – *C:d* / трећа, *b* лидијски – *f:t* / четврта *g* миксолидијски / пета *in D* / шеста *e* балкански / седма *a* балкански), који резултирају могућношћу обједињавања спољних игара према својствима односа тоника – доминанта. У Бартоковом делу редослед смењивања тоналних центара је јасно профилисан – *E, C, A, C, A*

(Cis), E, – и указује на логику кретања по терцама, а оквирни тоналитети (прва и шеста игра) недвосмислено упућују на заокруженост. Однос према њоналном плану је свакако веома бићан, али не и кључни за дефинисање кохерентности целине. Ту улогу је на себе преузела ритмичка композиција, уз несумњиво важно присуство промене темпа када су у питању Балканске игре. У Тајчевићевом делу средишња, четврта игра је у лаганом темпу и око ње се групишу остале. Ова игра има својства централне тачке и по ритмичкој пулсацији. Игра која јој претходи, као и она која за њом следи, осмишљене су по принципу „ритмичких трака”, док игре на екстерним позицијама, прва и друга, односно шеста и седма, протичу у пулсацији двочетвртинског такта. Овакав начин пласмана ритма показује карактеристике осне симетрије, што обезбеђује чврсту конструкцију целине. У Бартоковом делу ритам је већ у наслову добио квалификацију фактора интеграције музичког тока. Перманентна пулсација мешовито сложених тактова обезбеђује компактност целине. Груписање игара је нешто сложеније и није тако видљиво као у Тајчевићевом делу, јер њега не артикулише она компонента која има најзначајније дејство на целину – ритам. Ипак, према одређеним карактеристикама могуће је уочити две групе по три игре. Но те су сличности такве природе да не скрећу директно на себе пажњу, већ се намећу индиректно, рекло би се из другог плана. У то се овај рад не упушта, али би вредело истраживати сличности на релацији прва – четврта игра, у којима се јасно уочавају промене темпа (остале игре таква својства не поседују), затим на релацији трећа – шеста, размотрити утицаје полифоног начина рада који се само у њима налазе (у трећој постоји инверзија мотива, у шестој кратак канон у оквиру прелаза), као и критеријуми за издвајање новог одсека унутар сваке игре понаособ.

Проучавање односа између две композиције које спадају у врхунска остварења клавирске музике XX века у суштини је веома провокативна област истраживања, коју је готово немогуће до краја и у целости спровести. Свако запажање које се аналитички докаже отвара нова питања тако да је потрага за утврђивањем изнијансиране сличности између ових остварења готово бесконачна. Конкретна идентификација неких значајних веза познатог дела Марка Тајчевића, које представљају идентификациони знак његовог опуса, са Бартоковим остварењем учињена је у циљу да се ово значајно дело српске музичке баштине одреди и као подстицај новог односа српских аутора према фолклорном материјалу, у смислу у коме је то Бартоков опус у једном ширем контексту.



Пример 1

ШЕСТ ИГАРА У БУГАРСКОМ РИТМУ

1 $\text{♩} = 350$ ($\text{♩} = 80$)

mf

IN E

2 ($\text{♩} = 80$)

mf

IN C

3 ($\text{♩} = 80$)

allegro *sf* *f, marc.*

IN A

4 $\text{♩} = 50$

p

IN C

5 Allegro molto, $\text{♩} = 30$

p

6 $\text{♩} = 60$

f *simile*

INE

Пример 2

СЕДАМ БАЛКАНСКИХ ИГАРА

VI

ALLEGRETTO (♩ - 152 - 160 M.M.)

pp sempre staccato
(senza Ped.)

pp

con Ped.

pp stacc.
(senza Ped.)

Пример 3

ritmička traka

(2) а (2) (b) (2) а
 4 3 | 4 3 2 3 3 2 | 4 3 | 4 3 2 3 3 2 | 4 3 | 4 3 2
 8 8 | 8 8 8 8 8 8 | 8 8 | 8 8 8 8 8 8 | 8 8 | 8 8 8

III

(2) VIVO (♩), 120 M.M. (♩, ♩)

mf *m.s.* *m.s. m.d.*

mf *p* *mf* *mf*

p *mf* *mf*

mf

Пример 4/1

СЕДАМ БАЛКАНСКИХ ИГАРА

а
44 45434434
88 88888888

а₁
45734344343
888888888888

а₂
43534554434
888488888888

а₁
45734344343
888888888888

а (izmenjeno)
45444344444
888884888888

V

(a)

ALLEGRO RITMICO (♩ - 110 - 120 M.M.)

f *mp*
sempre staccato

(a₁)

mf *cresc.* *f* *sub mf*

mf *f*

molto cresc. *f* *cresc.* *quasi pesante*

(a₂)

subito p

Пример 4/2

(♩ - ♩)

First system of a piano piece. It consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/2. The system includes dynamic markings *mp* and *sf*. The notation features eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

(♩)

Second system of the piano piece. It consists of two staves. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings *f* and *sub mp*. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of the piano piece. It consists of two staves. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings *f* and *cras.*. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the piano piece. It consists of two staves. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings *f* and *quasi pesante*. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

а (ИЗМЕНЧЕНО)

Fifth system of the piano piece, marked as a variation. It consists of two staves. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings *p* and *poco f*. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

(♩ - ♩)

Sixth system of the piano piece. It consists of two staves. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings *p*, *mp*, and *ppp*. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Пример 5

СЕДАМ БАЛКАНСКИХ ИГАРА

a
RUSTICO (♩ = 02 M. M.)

a

b

a

a

Пример 6/а

ШЕСТ ИГАРА У БУГАРСКОМ РИТМУ

5 Allegro molto, $\text{♩} = 40$
а

152 *p*

mf

(*mf*) *cresc.*

Пример 6/б

б а

153 *s* *simile*

(б)

ff, marcantissimo

161 162 163 164

Пример 7/1

ШЕСТ ИГАРА У БУГАРСКОМ РИТМУ

a a₁ b a₂ b₁ b₂ b₃ koda
③ 4 + ③ 4 + ③ 8 + ③ 5 + ③ 2 + ③ 2 + ③ 10 + ③ 7

149

2

a

mf

sf

mf

sf

mf

meno f

f

mf

Пример 7/2

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked *cresc.*. The second measure has a slur over it. The third measure is marked *f martell.* and has a circled '3' above it. The system ends with a fermata over a chord.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp. The first measure has a circled '2' above it. The second measure is marked *sf*. The third measure is marked *marc.*. The system ends with a fermata over a chord.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *dim.*. The third measure is marked *sf* and has a circled '3' above it. The system ends with a fermata over a chord.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp. The first measure is marked *mp*. The second measure has a circled '3' above it. The system ends with a fermata over a chord.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp. The first measure is marked *p* and has a circled '3' above it. The system ends with a fermata over a chord.

Пример 7/3

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with a circled number '3' above a measure, indicating a triplet. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. A dynamic marking of *mp* is present in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. It shows further development of the melodic and harmonic material.

Third system of musical notation. A dynamic marking of *mf* is visible in the lower staff. The notation includes slurs and various rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *rit* (ritardando) and *a tempo*. A circled number '3' is present above a measure. The word 'CODA' is written above the staff. A circled number '3' is also present below the staff.

Fifth system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a dynamic marking of *pp* and concludes with a final cadence.

[1 min. 10 sec.]

Пример 8

СЕДАМ БАЛКАНСКИХ ИГАРА

SOSTENUTO E CANTABILE (♩. 126 M.M.) *a*

pp sempre legato

cresc. *mf*

dim. *mp*

cresc. *mf*

dim. *p*

CODA

ppp

Anica Sabo

BÉLA BARTÓK – MARKO TAJČEVIĆ

Summary

Seven Balkan Dances (1926), a well-known work by Marko Tajčević which earned him worldwide reputation, is often compared with *Six Dances in Bulgarian Rhythm* (1936) by Béla Bartók. Both works rely on musical folklore; as a result, the rhythmic component stands out as the key factor in their construction. Rhythm greatly influences the form of each individual dance, and at the same time it contributes to the sense of coherence of the composition as a whole, whereas other musical components (melody, harmony, piano texture, register, articulation) play minor roles. The general manner in which rhythm is treated is a common feature of both works, but the actual realization is essentially different. The basic analytical aim of the present paper is to identify and determine the individual and specific traits in dealing with essentially similar ideas. In this way, we have attempted to offer a material proof of the existence of links between these two compositions, and to point out the importance of *Seven Balkan Dances* by Marko Tajčević.

¹ Карл В. Шорле, *Wie-do-šiele* у Бечу (прев. Раши Сехуловић), Технолетика, Београд, 1978, стр. 4.

² Видети такође Д. Ј. Даниловић о француској поезији овог доба, у: *Срце околине*, Просвета, Београд, 1979, стр. 36.

Анцэ Зяно

8 лістапад

БЕЛАРУСкі НАРОДНЫ ТАНЕЦ

Summary

Seven Belarusian dances (1956), a well-known work by Marko Tsjepic which earned him worldwide reputation, is often compared with the dances in Bulgaria (Ragusa (1916) by Bela Bartok). Both works rely on musical folklore; as a result, the rhythmic component stands out as the key factor in their construction. Rhythm greatly influences the form of each individual dance, and at the same time it contributes to the sense of coherence of the composition as a whole, whereas other musical components (melody, harmony, piano texture, register, articulation) play minor roles. The general manner in which rhythm is treated is a common feature of both works, but the actual treatment is essentially different. The basic analytical aim of the present paper is to identify and determine the individual and specific traits of dealing with essentially similar ideas. In this way, we have attempted to offer a musical proof of the existence of links between these two compositions, and to point out the importance of seven Belarusian dances by Marko Tsjepic.

The image displays four staves of musical notation, likely piano accompaniment for a dance. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a downward arrow above it. The second staff has '(b)' above it. The third staff has '(1) (a)' above it. The fourth staff has 'coda' above it.

ВОКАЛНА ЛИРИКА МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА

Ана Стефановић

Капитална студија Карла Шорскеа (Schorske) о феноменологији *fin-de-siècle*-а започиње питањем које аутору ове књиге постављају личности Равелове музичке параболе, актери његовог *La valse*; питањем у којем се сакупљају, али и изнова отварају противречности времена из којег је изронило доба модернизма: „можда никада није ни постојала ритмичка друштвена целина, већ само илузија јединственог покрета произашлог из случајне артикулације међусобно одвојених делова? И ако то потраје, може ли илузија јединства да се трансформише у стварност?”¹ Илузија о јединственом покрету на почетку XX века се, разуме се, може преметнути у стварност, али само ако се одустане од захтева за јединство, само ако се „артикулација међусобно одвојених делова”, као код Равела, прогласи за основ кохеренције. Само је под тим условом искорак у свет живота истовремено и скок у смрт, у митско, симболичко прадоба уметности.

* * *

Српска уметност на почетку века је, напоредо са могућношћу да се прикључи савременим токовима европске уметности, стекла и преимућство да учествује у вртлогу њених различитих ликова и да, упркос свему, испрати и његов исход и наставак. То није било мало за једну ометану и надасве дисконтинуирану културу. Штавише, њен природни, испрекидани ток, потпуно се уклопио у стање европске уметности овог доба, чак је додатно изоштрио њену слику, већ сачињену од наслојених супротности. Зато је и било могуће да се и на сцени српске уметности на почетку XX века истовремено појаве и *артистички* и *видовњаци*, како је Марсел Рејмон (Marsel Raymond) разликовао француске песнике овог раздобља: и они, загледани у мрачне, солипсистичке поноре душе и они који су „о недокучивим спиралама духа, са рафинираним естетизмом, сањали у својим собама за чај”.² И Милојевић и Славенски. И Дучић и Дис. Ипак, ово доба не би испунило захтев да илузију о јединственом покрету преточи у стварност да свака од његових супротности није била способна да у себи потврди и ојача сопствену

¹ Карл Е. Шорске, *Fin-de-siècle у Бечу* (прев. Раша Секуловић), Геопоетика, Београд, 1998, стр. 4.

² Видети есеј Д. Ј. Данилова о француској поезији овог доба, у: *Срце океана*, Просвета, Београд, 1999, стр. 56.

супротност: да у снази конвенције, законитости и морала пронађе простор за одговор на изазов чулног живота, и обрнуто.

Предео српске музике на почетку века је, међутим, додатно, изнутра растворен на две струје словенске музике о којима је својевремено убедљиво писао Коњовић:³ западну и источну, на које се, уосталом, пресликавала општа географска подвојеност европског музичког простора. Но, ова подвојеност у српској музици није нимало једнозначна и оштра. Њена битна, темељна немогућност да до краја у себи раздвоји западни од источног утицаја – која, с једне стране, представља архетип српске културе, а с друге стране, део словенског дуга историјском првенству западноевропске музике – чини да о превази једне или друге словенске сфере одлучује само променљиво место нагласака, а не искључиви избор. То место нагласка је добрим делом опредељено захтевима и особинама, али и варијантама жанрова, тако да се, полазећи и од њих, прилично успешно може крчити пут кроз вртлог – или „симпатични хаос”, како га је назвао Коњовић – словенске, па и српске музике почетка XX века.

Жанр вокалне лирике, који, због самог присуства лирике у њему, привилегује лирско начело, привилегујући, истовремено и његово родно место, западну музичку сферу, примио је, дакле, у овом раздобљу, на себе нагли – с обзиром на музичко историјско залеђе – и јак продор западноевропске струје, а у њој, опет, преовлађујуће романског, још прецизније, француског амбијента. Тај продор је пресудио у стварању предела модерне⁴ у српској вокалној лирици, колико и у српској лирици овог

³ Коњовић, *Књига о музици*, Матица српска, Нови Сад 1947.

⁴ Без могућности да се на овом месту шире размотри проблематика модерне у српској музици, овај термин се најпре употребљава у сагласности са сматрањем А. Флакера да „од њега не треба зазирати”, као ознака за општу оријентацију „ужурбаног тражења модерног хоризонталног континуитета” насталог услед распадања естетског и стилског корпуса романтизма-реализма у европској уметности поткрај XIX и у прве две деценије XX века. (Вид.: Александар Флакер, *Стилске формације*, Загреб, 1986, стр. 83.) Најуопштеније се може рећи да је овде у питању „гранична стилска зона” (Гостушки), коју карактеришу полиестетичност, полистиличност и полифункционалност уметности, напоредност токова прошлог и будућег, али која се, управо као таква, дакле, као „мање стил, а више трагање за стилем”, стилски успева да осамостали. Та појава је заједничка свим националним европским уметностима, укључујући српску уметност, књижевност и музику, и у том смислу се овај термин може и на њу применити као „ознака за типолошку сродност стилских модела који улазе у круг тзв. интерлитерарних заједница”. (Вид.: Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, стр. 56.) Палавестра, ипак, примену одреднице „модерна” на српску књижевност условљава овим, општим контекстуалним тумачењем, и у својој периодизацији га замењује описним термином *злајно доба* (1892–1918 – прва етапа епохе модернизма), узимајући за кључну дискриминанту претежну сферу француског, а не германског, односно, средњоевропског утицаја у српској књижевности овог раздобља. Када је о српској музици реч, међутим, у њој је француски утицај једнако битно присутан, али, за разлику од поезије овог раздобља, са њим напоре, и са подједнаким интензитетом, опстаје и немачки утицај, пре свега захваљујући чињеници да су се наши композитори ове генерације школовали у Чешкој и Немачкој. Томе, разуме се, треба додати и природно снажну усмереност на словенску, пре свега на руску музику, а онда и уопште специфичан источноевропски спој (какав је изразит и у Чешкој) националних

времена. На две блиске уметности је подједнако утицао преокрет који се са највећом снагом догодио у француској поезији почетка века и који је одредио не само судбину поезије, па ни само судбину књижевности, већ је изазвао и промену у статусу језика у целом будућем току XX века и на свим његовим духовним, па чак не ни само на духовним, пољима. Окретање српске музике овог раздобља западноевропској сфери, међутим, не би било засновано на себи својствен начин, да истовремено није имало противтежу у јаком источноевропском замаху. И *златно доба* српске поезије испратило је, у прве две деценије века, овај преображај, на оба колосека западне поезије, додавши им и свој, источни, дакле фолклорни моменат. Иако је он у књижевности кључно везан за прозу и за епiku, а у музици пре свега за сценске, али и инструменталне жанрове, успео је да, у специфичном појављивању, продре и у лирику, и отприлике у једнакој мери и у соло песму, дакле, у себи неодговарајуће миље. Ипак, и ослањање на картезијанску рационалност, јакобински морал и њихове естетске и естетизацијске видове, с једне стране, и један потпуно нови облик призивања фолклорних слојева, с друге стране, на један парадоксалан начин су у себи носили заједничку могућност: снажан антиреалистички, дакле, модернистички потенцијал. Но, биће модерне је саздано од артикулације подвојених делова: у естетском домену, то је значило предузети антиреалистички гест, али га не извести до краја; у сфери поетике, довести у питање ослонце претходне традиције, али их не оспорити; преточити илузију јединства у стварност, тако што ће се одустати од захтева за кохеренцију.

Историјско питање српске музичке модерне, укупно узевши, колико због споменутог, одређујућег споја поезије и музике, толико и због збивања која су задесила подручје саме поезије узорно се отвара у вокалној лирици. Са сигурношћу се може рећи да истраживање овог раздобља српске музике, а још пре, покушај његовог естетског и стилског заокруживања, дакле, периодизацијског осамостаљивања, мора да пронађе битни, ако не и кључни ослонац, управо у овом жанру.

Збирка *Вокална лирика*⁵ Михаила Вукдраговића, настала у два маха, у два раздобља стварања, стоји у самом средишту српске вокално-лирске модерне. Штавише, она је репрезентативно дело овог раздобља српске музике и, у овом смислу, можда и најрепрезентативнија збирка соло песама.

посебности и два главна прихваћена западноевропска стила. У том смислу, српска музика овог раздобља много убедљивије и чвршће се везује за средњоевропску уметничку и културну зону него поезија и српски књижевни амбијент уопште, који је на изванредан начин премештају једним јаким покретом према француској сфери, тако да и уже контекстуално гледано, термин „модерна“ чвршће пристаје уз српску музику него уз српску поезију на почетку века. Имајући у виду битну методолошку опаску З. Константиновића да би „у средишту компаратистичких истраживања увек морало бити оно што је наше“, исто се тако може приметити да се у српској музици модерне у синхронизи испољава исти темељни троструки утицај који се дијахроно разлио на ток српске књижевности краја XIX и првих деценија XX века; да се у њој, у једновремености, појављују она „три најзначајнија врела из којих смо се напајали, развијајући се у модерну нацију“ (руски, француски и немачки), и да „та структура остаје – и у хијерархијском степеновању – карактеристична за историју предратне Србије“. (Вид.: Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 54–55.)

⁵ Издање: САНУ, 1967.

Ово свакако значајно дугује чињеници да се *Вокална лирика* може сматрати најбољим или једним од најбољих композиторских остварења; колико, могуће је, и обрнуто, вредност ове збирке песама, а у контексту укупног ауторовог стварања, дугује управо оваквом њеном естетском и стилском опредељењу.

Први, ранији део *Вокалне лирике*, покрива раздобље од почетка двадесетих до почетка тридесетих година. Но, четири песме компоноване у размацама: 1922 (две песме), 1930. и 1933. године, на поезију Густава Крклеца, Милоша Црњанског и Живојина Милићевића, с једне стране се временски не поклапају са *златним добом* српске поезије: падају у деценију која долази после њега; с друге стране, поезија којом су инспирисане, такође није поезија овог раздобља. Вукдраговић је за своје соло песме бирао најсавременије стихове у дословном смислу те речи, одговорио је, заправо, на изазов који је нудила „лирска револуција”: не треба ни подсећати да је Кркличева *Лирика* из које је Вукдраговић преузео песму *Увео цвeт* објављена 1919, када и *Лирика Ишак* Црњанског из које су песме *Прича и Траг*, окружене, уосталом, у том кратком раздобљу око прелома друге и треће деценије, низом значајних збирки и манифеста новог песништва. Настајање Вукдраговићевих песама поклапа се, дакле, са деценијом која означава почетак друге етапе српског и хрватског поетског модернизма (експресионизма, или авангарде, већ према различитим систематизацијама). Штавише, Вукдраговић је једини српски композитор који је одговорио овом песничком таласу у тренутку његовог почетног замаха.

Како се разрешава овај моменат поетско-музичке десинхронизације Вукдраговићеве збирке? Временско и стилско неподударање нису необични у српској музици, напротив. Но, *Вокална лирика* засигурно не представља стилско закашњење, одјек пређеног у већ промењеном амбијенту. Стање у пределу њој савремене српске вокалне лирике то потврђује. Прве две Вукдраговићеве песме компоноване су у години која је истовремено и последњи датум у Коњовићевој *Лирици* (1903–1922), а напоре са последњим песмама из збирке *Моја земља* (1905–1925). Истовремено, време њиховог настанка подударно је са најзначајнијим раздобљем Милојевићевог вокално-лирског стварања, пре и после прашког периода, од песама на француске стихове (обј. 1921), преко неких песама из збирке *Пред величанством природе* (обј. 1921), све до *Плавих леџенди* (1924) и прве од *Три песме на немачке стихове* (1924); савремено је, најзад, вокално-лирском стварању и Петра Крстића и Косте Манојловића, Светомира Настасијевића и раним песмама Марка Тајчевића. Ако се изузму стилска закашњења из претходног раздобља, стварање старијих генерација, извесно је да песме ранијег дела *Вокалне лирике* у синхронији успостављају однос са вокално-лирским опусима Коњовића и Милојевића. Према нашим ранијим истраживањима, кретање Милојевићевог и Коњовићевог *Lieda* правцем модернизма зауставља се управо на средини треће деценије XX века, дакле са завршетком Коњовићевог опуса, с једне стране, и споменутим Милојевићевим делима, с друге. (Каснији, такође значајни део Милојевићевог опуса, стиче статус продужетка, у овом раздобљу већ достигнуте естетике и стила, што се, уосталом, потврђује и даљом десинхронизацијом српске музике, преклапањем Милојевићевог позног опуса са вокал-

ном лириком *йрашке грује* из тридесетих година.) У том смислу, почетак настанка *Вокалне лирике* и по свом окружењу спада у репрезентативно раздобље српске вокално-лирске модерне: њено кашњење у односу на поезију је извесно, али и релативно у мери у којој је релативан и дисконтинуитет између српског поетског симболизма и експресионизма; опет, у односу на европску соло песму, чак и ако се може измерити једном деценијом, у условима и у европском уметничком пределу једнако снажно испољене *разновременосћи и сјовремено̄*, оно није тако велико да се не би могло сматрати делом општег контекста. Шест песама на стихове из циклуса *Танке* Радована Ившића, из 1955. године, представљају, међутим, продужени континуитет, у смислу у којем је у раним песмама освојени оквир тек незнатно померен.⁶ Избор Ившићеве поезије настале у духу далекоисточног исказа додирује се, опет, и у поетском, као и у музичком смислу, са Милојевићевим песмама с краја двадесетих година према персијској поезији (*Deux quatrains d'Al Ghazali*, 1927) и поезији у духу јапанске лирике (*La flûte de jade*, 1927).

У чему се, дакле, у ситуацији преклапања вокално-лирског стваралаштва више генерација српских композитора, безмало би се могло рећи, једног стилског тотала (поготово ако се има у виду део збирке из педесетих година и њој савремено стваралаштво других аутора), разазнаје особеност према којој се *Вокална лирика* појављује као израз модернизма, односно, као дело модерне, а по којем се, опет, историјски гледано, упосебљава трећа деценија српске соло песме XX века?

Пре свега, по „артикулацији одвојеног”, али не као узроку разградње, него као услови стварног јединства. И тај моменат се, разумљиво, најпре испољава у односу који дефинише сам жанр, у односу поезије и музике, или још даље, у односу музике према поезији. Сам избор стихова, поготово кад је реч о Црњанском, садржи у себи све напетости, противречности доба распетог између садржине и форме, идеје и израза, појмовног и чулног, законитости и слободе. Ипак, њега на један нужан начин обележава битна промена у међусобном поретку музике и поезије, који се успоставља и ван вокалне лирике. Та промена, која заправо опредељује и промену у подручју саме поезије, означена је правцем на којем је поезија, у намери да се ослободи функционалности и посредујуће улоге језика, пронашла од њих већ вековима слободан језик музике. У то време, Шимић је утврдио да је „музика, као уметност најапстрактнија, главни увјет за душевни доживљај” (*О музици форма*, есеји: 1917–1924), Винавер је у њој налазио „облик облика, дубину дубина, механизам механизма” (*Громобран свемира*, 1920), а Црњански протествовао против „баналних четворокута и добошарске музике

⁶ О непрекинутом континуитету *Вокалне лирике* са њеном модерношћу, освојеном на почетку двадесетих година, Драгутин Гостушки говори у свом чланку из 1967. године: „У доба кад је настала прва од ових песама, 1922. године, била је то сасвим модерна музика. Остајући и у последњој на сличним естетским позицијама, Вукдраговић даје пример једног односа према уметности који треба све више поштовати, нарочито кад су рокови промене мишљења постали тако кратки.” (Цитирано према чланку Драгане Стојановић Новичић, „Михаило Вукдраговић: уметнички пут и *Вокална лирика* као *pars pro toto*”, *Нови звук*, 8, 1996, стр. 24.)

дотадашње лирике” (*Објашњење Сумаїре*, 1920). Парадоксалан је Шимићев спој апстрактности музике и својеврсног новог захтева за душевношћу, осећајношћу, за неком *Empfindsamkeit* поезијом, а у ствари, одблеском онога што се на почетку века испољавало као *Gefühlvolle Musik*, односно, *Gefühlskultur*. Исто тако, како ослобађати поезију од „баналних четворокута добошарске музике”, када су управо они музици већ тако дуго гарантовали аутономију коју је поезија сада за себе тражила? Поезија је, заправо, понављала цео разнолики и привидно често противречни речник романтичарске музике, уз помоћ којих се она, на крају крајева и свих напора, а у идеји „апсолутне музике”, изборила за статус „звучне метафизике”. Парадокс би био потпун да и музика једновремено није учинила покрет према поезији, да се није ослобађала сопствених „баналних четворокута”, прилагођавајући се, управо са мишљу о њој стеченој, новој поетској слободи. Две уметности су се, заправо, нашле на средокраћу која, у овом добу, ни једној ни другој још није дозвољавала да сопствени радикални пројекат изведу до краја.

Ова неразрешена напетост унутар саме поезије, напетост између речи као знака и као звука, налази се практично у свим песмама *Вокалне лирике*. Посебно је заоштрена захваљујући изразитој музикалности поезије Црњанског, а на други начин, због сведене форме, и Ившићевих стихова. Тај моменат неразрешености исхода обезбеђује да у Вукдраговићевој вокалној лирици, као један од њених доминантних ослонаца, опстаје мелодија. Његове соло песме су, не без разлога, у преводу именоване са: *mélodies*, упућујући на француску варијанту соло песме и, разуме се, на њену импресионистичку стилску основу. Мелодија опстаје у целом француском корпусу импресионизма и постимпресионизма, а њен опстанак, као и опстанак тоналитета, дугује опстанку дискурзивне и смисаоне целивитости текста. Тек са потискивањем ових момената из поезије, тек кад се у поезији потражи, пре свега, звук, постаје могуће и потискивање ова два ослонаца класичног бића музике. Ипак, суптилност којом се у поезији овог доба наизменично акцентују једно или друго својство речи, у коначном смислу одлучује и о нијансама у обликовању музичке мелодије. Скоро везани и правилан стих у Крклечевој поеми *Увео цвейи* и једна комбинација исповедног и дескриптивног лирског исказа, премећу се, не баш у „четворокутно”, али правилно структурисану, дијатонску мелодију, сведеног обима, стабилног ритма и акцента, која је потомак класично-романтичарске „лепе мелодије”, кључно ослоњене на каденцу. Како би рекао Фрај (N. Fraj), „класични спој граматике и логике”, смисла (пример 1). С друге стране, значајно модернија поетика Црњанског, променљива акценатска структура стиха, у истој години води моменталном преформулисању Вукдраговићеве мелодије у речитатив, речитатив мелодијског типа, с обзиром на и даље дијатонски, модални оквир и поступно кретање, али са врло променљивом ритмичком сликом, повремено праћеном и променом метра. Осим тога, класични спој граматике и смисла је овде битно нарушен једном музичком структуром *sui generis*, потпуно произашлом из слободне организације стиха (пример 2). У првом од *Шест сонета*, Вукдраговићев речитатив је ближи декламацији и у ритмичком и у метричком, па чак и у мелодијском погледу, но он задржава мелодијску димензију захваљујући и

надаље претежно модалној дијатоници, преовлађујућој поступности кретања и елементу класичног обликовања, мотивском понављању. Ипак, у *Сонетима*, Вукдраговићева концепција линије гласа добија једно додатно својство: својство појачавања, а не само музичког преношења реалних текстуалних акцената, чиме она, подржана самосталношћу дисонанци у хармонији, добија и једну експресионистичку црту (пример 3). Опет, ово непосредно дугује самом карактеру Ившићеве поезије, кондензованости форме, удаљењу од дословности смисла, акцентовању материјалне, звучне стране језика, његове сакупљености у звук. Конципирање мелодије у сонетима упућује на још један битан моменат: на вишеструкост интонационих референци: од пентатонике у првом сонету до руске, фолклорне мелодијске основе у трећем (пример 4).

Но, ови извори мелодике фиксирају, заправо, две кључне сфере укупне усмерености Вукдраговићеве *Вокалне лирике*: француску и словенску, и то у прожимању које одражава реално, историјско прожимање и језичких и стилских особености и референтних фолклорних равни ове две европске музичке струје на крају XIX и почетку XX века: Пентатонска мелодија у првом *Сонету* део је амбијента са тек овлаш назначеном функционалношћу хармоније, и то линеарно представљеном у виолончелу, који стварају растресита, импресионистичка фактура, боја (Cel., и Agra), као и раздвојеност оркестарских планова у чијем се оквиру креће деоница гласа (видети пример 3). У трећем *Сонету*, пак, мелодија сасвим руске боје, у којој доминира кретање у обиму кварте: силазно, према тоници, односно, узлазно, према субдоминанти, уз доследно избегавање вођице, добија затим оријенталну црту, спуштањем кроз горњи тетрахорд хармонског дура и заустављањем на тону доминанте. Словенски фолклорни амбијент фиксирају и педални слојеви у дубоким инструментима (доминантни трозвук са кварталом уместо терце, чиме се импресионистички изолује звучање секунде у фаготу), но још више, квазивокални, фолклорни двоглас у кларинетима, који са линијом мецосопрана формира, заправо, „троглас на бордунској основи” (видети пример 4).

Претежно модална хармонска боја, било да се јавља у француској, или, чешће, у словенској перспективи, јесте разлог због којег и Вукдраговићева мелодија, а поготово речитатив, чине искорак из традиције у оспоравању. Но, привилеговање словенске перспективе у језичком смислу долази отуда што та, свеprisутна модалност, иако крњи и модификује тоналитет – поготово у споју са елементима који модернизују израз, колористички употребљеним дисонанцама или хроматиком – не значи и напуштање његове класичне хармонске динамике. Модална боја у хармонији непосредно проистиче из општег затамњеног тона саме поезије, ослобођене реалистичког захтева, а поготово захтева за приказивање појединости. Како би рекао Црњански: само слика и емоција. Ипак, у мери у којој нису оспорени ауторитет и логика тоналитета, и реалистичко начело, иако потиснуто, преиначено, није напуштено у Вукдраговићевим песмама. Модалност често задобија смисао *приказивачког* геста: на почетку песме *Увео цвети*, изразита еолска основа (која се остварује кроз мелодијски и хармонски развијен фригијски обрт, са елементима бифункционалности (кретање кроз фригијски тетрахорд у басу, преузима се у сопрану са почетком

ПРИМЕР 1

ВОКАЛНА ЛИРИКА

Увео цвет
(Густав Крклец)

MELODIES

Fleur fanée
(Gustav Krklec)

Михаило Вукдраговић

Mihailo Vukdragović

1922

Adagio sostenuto

Flauto

Oboe

Canto

Moј цр-вен цвећ је мр-тав за у-век, —

Adagio sostenuto

1 Violini

2 Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Fl.

Ob.

Canto

Су-ди-на туж-на ка-о сва-кој цве-та и свеј цви-то

1 Vl.

2 Vl.

Vle.

Vclli.

Cb.

Fl.

Ob.

Canto
жи - ви крийки сий-ни век.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vclli.

Cb.

деонице гласа), у илустративном је односу према Кркличевом тексту (видети пример 1, тактови 1–5); исто тако, мелизам у гласу у примеру из трећег *Сонета*, готово да је у „ономатопејској” функцији, чиме се, последично, релативизује „руски” звук због изостанка скандирајућег третмана текста (видети пример 4).

Утолико, потискивање дискурзивне и смисаоне динамике у поезији која је послужила као основ Вукдраговићевој *Вокалној лирици*, кључно се ослања, не на француску статичну концепцију хармоније, него фактуре: на свеprisутност одређене мотивске или фигуративне целине у целом току песме, у песмама на стихове наших песника; или пак, на сасвим дебисијевску оркестрациону и текстурну концепцију подржану дугим и вишеструким остинатима, у песмама на Ившићеве стихове. Исто тако, од прве песме на стихове Црњанског, он има снажно упориште у импресионистички прокомпонованој форми, дакле, у дисконтинуираном току чији је наративни аспект који захтева прекид и промену, као и у самој поезији, суспендован, доведен у питање споменутиим фактурним континуитетима.

Но, одраз оваквог општег заснивања музике, генералне матрице стила, изразитије се испољава у моментима индивидуализације, нарочитог упосебљавања, дистанце у односу на целину, односно, код Вукдраговића, и код модерниста уопште, у посебности споја ових момената. Он, тако, у првом

ПРИМЕР 2

ПРИЧА
(Милош Црњански)

CONTE
(Miloš Crwanski)

Largo (♩ = 66) 1922

Flauto

Oboa

Piatti

Arpa

Canto

Violini 1

Violini 2

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Largo (♩ = 66)

p

Се-ћам се са-мо да је би-ла кељина и њанка, и да јој је

ПРИМЕР 3

УСТАВАЙКА

BERCEUSE

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Timp.

Ar. 1

Ar. 2

Cel.

Canto

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vcll.

Cb.

p

div.

ce — гам — о — шо — на — се — ле — ных, — — — — — ce — гам — о — шо — на — ши — ских

ПРИМЕР 4

The musical score for Example 4 consists of six staves. From top to bottom:

- Ar.** (Alto): Treble clef, 4/4 time, dynamic *mp*. Features a melodic line with slurs and ties.
- ag.** (Cello/Double Bass): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, 4/4 time, mostly rests.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*. Features a simple rhythmic pattern.
- Canto** (Soprano): Treble clef, 4/4 time, dynamic *mf*. Includes the lyrics: "и ишце чу — јам, и ишце чу — јам," with slurs under the phrases.
- Vcll.** (Violins): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

делу *Усѣаванке* Живојина Милићевића, добија сасвим равеловске обресе и испољава се у радикалном класичном поједностављењу, и чинилаца текстуре и њихових односа. Разуме се да је елемент модификације садржан у мелодијском моменту и у оркестрационим решењима, али и да се из овог посредованог свођења на класични темељ, ипак непосредно изолује чиста естетска супстанца. Само се у *есѣијском* укрштају и на њега свде сва разнолика гранања раздобља модерне (пример 5). Сагласно томе, у песми *Прича* се онда појављује потпуно супротан гест, изазван снажним продором наративног и реалистичког, чулног момента у стиху Црњанског, који Вукдраговић, једним сасвим штраусовским хроматским замахом, изолује и додатно наглашава, изазивајући, последично, и унутрашње нагризање иначе класичне структурне основе (пример 6). Но, онда је десетину тактова даље једнако логичан и хомофони, „хорски”, „скандирајући” обрт сасвим руске боје, *йеремениј лад* на еолској „а” основи (пример 7, видети и текст). У њему се, као и у стиховима Црњанског, пређашња, сасвим модерна провала света живота, једнако модерно враћа у његову трагичку раван.

* * *

Модерна има свој еклектичарски програм, она укључује један палимпсестични пројекат који, упућујући је на посредовање, срећом не допушта непосредност револуционарног, ни лирског, па ни вокално лирског геста. Но, захваљујући томе што је у овом свом референцијалном опредељењу првенствено окренута многоликости властитог трајања, она се не само хронолошки него и стилски осамостаљује, као јединство засновано на одустајању од захтева за њим самим.

ПРИМЕР 5

УСПАВАНКА
(Живојин Милићевић)

BERCEVSE
(Živijin Milićević)

Adagio molto tranquillo

1933

Flauti 1,2

Oboi

Corno inglese

Clarineti B

Fagotti

Corni F1,2

Timpani

Triangolo

Arpa

Canto

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

molto espressivo

p

pp

pp

Adagio molto tranquillo

Solo con sord.

molto espressivo

p

con sord.

p

con sord.

pp

ПРИМЕР 6

ПРИМЕР 6

БРЕСЭВЭ

НОЦАБАКА

poco rit. *accelerando*

Ob. *p*

Piatti *mf* *p*

Ar. *f*

Canto *f* u ga je y na-ma

1 *div.* *f* *poco rit.* *accelerando*

2 *div.* *f* *unis.*

Vle. *div.* *f*

Vclli *f*

Cb. *f*

a tempo

Ob.

Ar. *f*

Canto ùpe y-pan-ka za-mi-ri-co da-irem de-o.

1 *a tempo* *unis. con sord.* *p*

2 *con sord.*

Vle. *unis. con sord.* *p*

Vclli *p*

Cb. *pizz.* *p*

Poco più mosso

Fl. *mf*

Ob. *p*

Ar. *mf*

Carlo *um.* *Poco più mosso senza sord.* *mf*

1. Vl. *p* *senza sord.*

2. Vl. *p* *senza sord.* *mf*

Vle. *senza sord.* *mf*

Velli *p* *mf*

Cb. *p* *mf* *pizz.*

Каг да - њрем го - њо - гу - не са - ми - ру - ње, ко зна

Fl. *f*

Ob.

Ar.

Carlo

1. Vl. *f*

2. Vl. *f*

Vle. *f*

Velli *f*

Cb. *arco* *f*

*Ana Stefanović**MELODIES DE MIHAÏLO VUKDRAGOVIĆ*

R é s u m é

C'est avec la possibilité de joindre les courants culturels contemporains, qu'au début du XX^e siècle, l'art serbe a aussi acquis le privilège de prendre part dans le tourbillon esthétique et stylistique de l'art européen. L'influence forte et pénétrante des mouvements artistiques de l'Europe de l'Ouest, et particulièrement de l'ambiance littéraire française, a décidé de la formation de l'époque de la *modernité* serbe, aussi bien dans des genres littéraires que musicaux, tant dans la poésie que dans la musique. Le recueil des *mélodies* de Mihailo Vukdragović (1900–1986), réalisé dans deux périodes de la création de cet auteur (de 1922. à 1933. et 1955), se situe au centre même de la *modernité* musicale et lyrique serbe et représente l'une de ses productions modèles. En établissant des liens étroits avec la création lyrique contemporaine de Milojević et Konjović, les *Mélodies* manifestent la multiplicité des tendances musicales européennes vues de la perspective spécifique de l'Europe centrale, voire, de l'Europe de l'Est: elles intègrent les traits du romantisme national russe de la fin du XIX^e siècle, de l'impressionisme français et du romantisme tardif allemand avec des éléments du modernisme musical encore plus avancé. C'est ainsi que les *Mélodies* de Vukdragović fixent le paradigme stylistique de la *modernité*: leur paysage musical se constitue en tant qu'unité qui renonce à l'idée d'unité elle-même.

ВУКДРАГОВИЋЕВ ГУДАЧКИ КВАРТЕТ У А-MOLLU

Мелита Милин

Заједно са *Вокалном лириком*, *Гудачки кваријет* у а-mollu сматра се најуспелијим Вукдраговићевим делом. Станојло Рајичић га је означио као „антологијско дело српске и југословенске камерне музике”,¹ а сам аутор је изабрао да се на свечаном скупу у част новоизабраних чланова САНУ (19. 4. 1962) изведу два става из овог квартета. Критичари су дело оценили као „изврсно остварење (у којем је) Вукдраговић кроз класични облик проговорио веома инвентивно, технички зрело, распјевавши своју мелодију топло и у широком луку, обојивши је значајкама нашег народног мелоса”,² истицали су његову „несумњиву изражајну снагу која се концентрише на битно, не губи се у споредном”,³ као и „језгровит и прецизан израз, са упечатљивим, допадљивим темама. Такође је успео развој ових тема који повремено води ка оригиналним звучним комбинацијама...”⁴

Заиста, дело спада у најбоља остварења српске камерне литературе, она која испуњавају предуслове за дуг концертни живот. Вукдраговић га је компоновао скоро двадесет година после свог *Првог гудачког кваријета* у F-duru (нажалост изгубљеног), дипломског рада на Прашком конзерваторијуму (1925). У међувремену је компоновао невелик број опуса – поред извесног броја соло песама и хорова, још и *Малу свићу* за клавир и *Симфонијску медијацију* за оркестар. Скоро све време окупације провео је у Београду и, као толиким другима, живот му је био – како је сам записао – „јадан до бесмисла. Сводио се на бригу да се преживи, без снаге, или, можда, храбрости да се духовно мобилише и у стваралачком раду тражи излаз из овог безнађа”.⁵ Савезничко бомбардовање на Ускрс 1944. године подстакло је Вукдраговићеву породицу да се склони код пријатеља у село Залеговац код Крушевца. Композитор се касније сећао „скоро идиличне атмосфере села. Звучна уобразиља композитора почела се будити (од доласка овамо месецима нисам видео немачку униформу) и жеља да компонујем бивала је све јача. Срећом, понео сам из Београда Бетовенове гудачке квартете, који су ме, читајући их, још више инспирисали да и сам не-

¹ Станојло Рајичић, *Михаило Вукдраговић* (некролог), Годишњак САНУ за 1986. годину, Београд 1987.

² л. ж., Вјесник (Загреб), из брошуре о Вукдраговићу, изд. УКС.

³ h. v. Neues Oesterreich (Wien), из исте брошуре.

⁴ Н. К. Л., Wiener Kurier (Wien), из исте брошуре.

⁵ Михаило Вукдраговић, *Шездесет година у својој музици*, Летопис Матице српске, новембар 1979, 1553.

што напишем”.⁶ За непун месец и по дана завршио је свој квартет, а одмах затим и симфонијску поему *Пуџи у њобеду*.

На списку дела Михаила Вукдраговића у убедљивој мањини су композиције којима припада и његов *Друѓи ѓудачки кварџеџи* у а-mollu, тј. опуси без експлицитног програмског садржаја, они који се уобичајено тумаче само из аспекта музички-специфичног. Када се зна време настанка дела – лето 1944. године – дакле још ратно време, мада у ишчекивању блиског краја рата и наслућивању његовог исхода, иако Вукдраговић спомиње „скоро идиличну атмосферу села”, може да зачуди преовлађујуће лирски тон дела, његова извесна „ванвременост” у смислу помало ескапистичког отклона од драматике збивања у спољњем свету. Значењу овог дела можемо се, међутим, приближити ако га супротставимо симфонијској поеми *Пуџи у њобеду*, делу борбеног расположења и јасних порука. Поема је настала одмах после квартета, мада је вероватно конципирана већ током рада на ранијем делу, јер Вукдраговић на једном месту записује да су оба дела компонована „у исто време”. Симфонијска поема *Пуџи у њобеду* се, из тог аспекта, може сагледати као израз тежњи и надања оног дела Вукдраговићевог бића који је више окренут спољњем свету, док је у квартету ангажована његова приватна личност – композитор чак напомиње да ово дело „представља интимну личну исповест”.⁷ Оно што је типично за све камерне жанрове одликује и ово дело: оно је интровертно и усмерено ка чисто музичком исказу (изванмузички садржај се само наслућује). Ускраћен за мир и удобност живљења у мучним годинама различитих одрицања, композитор је успео да открије неке унутрашње просторе спокоја. Додајмо успут да ми данас, на крају трагичне ратне деценије, разумемо још боље него раније не само потребу уметника да у својим делима непосредно реагује на догађаје који га узнемиравају и угрожавају, већ и тежњу да изгради неку врсту уточишта или паралелне стварности у којој привидно траје нормалан живот.

Десило се оно чему се Вукдраговић вероватно није надао – обе композиције су врло брзо после настанка изведене (квартет почетком 1945, поема за годишњицу ослобођења Београда, октобра исте године) и награђене од стране нове власти.

Вукдраговић је био познат као композитор романтичарског сензибилитета, ненаклоњен авангардним идејама које су битно обележиле век у којем је живео. Очигледно је да ни његов професор композиције у Прагу, Карел Болеслав Јирак (Karel Boleslav Jiráek), истакнути представник чешке модерне, из чије су класе изашли значајни композитори, какви су: Иша Крејчи (Iša Krejčí), Јарослав Јежек (Jaroslav Ježek) и Мирослав Кабелач (Miroslav Kabeláč), није успео да код свог српског ђака развије интересовање за модерније тенденције.⁸

Није чудно што је Вукдраговић на село понео Бетовенове квартете, јер је, као и толики романтичари, у Бетовену видео идеалног, свеобухват-

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Индикативно је за њихов не превише срдчан однос да Вукдраговић у својим сећањима (вид. напомену бр. 5) само успут спомиње Јирака као свог професора композиције који га је примио на студије после добро урађеног задатка из хармонизације.

ног уметника, јединствене снаге израза, мисаоног и поетичног. Било би интересантно утврдити како су се код Вукдраговића преломили утицаји овог великог ствараоца. Већ је уочено да је студирање Бетовенових кваријета „сигурно много допринело зрелој кваријетској фактури *Гудачког кваријета* а-moll, јасноћи и прегледности његове форме, као и изврсном стилском јединству”.⁹ Заиста, кваријетска фактура је узорно разрађена, са свим инструментима као активним учесницима и одговарајућим међусобним односима, као и музички логичном расподелом тематског материјала; форма је јасна и прегледна, а стилско јединство дела је несумњиво. Међутим, то су ипак само неке основне претпоставке да се може говорити о композиционо-техничкој коректности остварења. Ако се дода да је први став Вукдраговићевог кваријета у сонатном облику, други – троделан (АБА’), трећи – петоделни скерцо и четврти – рондо са две теме, са наговештајем приближавања сонатном облику (централно место заузима одсек произашао из А, чија је улога слична развојном делу) – добијамо апстракцију сонатног циклуса класицистичко-романтичарског раздобља, један општи тип који још ништа прецизно не говори о Вукдраговићевом односу према Бетовеновим кваријетима.

Немамо податак које је Бетовенове кваријете Вукдраговић понео на село. Романтичари су били највише привучени онима из уметничког средњег периода, док су се композитори 20. века више окретали његовим позним опусима. Вукдраговићево дело указује на исте узоре као код романтичара: и њега је сигурно фасцинирала Бетовенова уметност обједињавања оштро контрастних, разноврсних карактера и израза, велики распон расположења – од озбиљности са трагичним призвучима до непомућене ведрине, од узвишених осећања до фолклорних штимунга. Пут ка проницању у Бетовенов начин реализације кохерентне целине од мноштва елемената, мора неопходно да укључи добро упознавање његовог мајсторског тематског рада којим се изграђују шири хармонски планови и проширују димензије форме.

Код Вукдраговића постоји разноврсност изражајних сфера и њу је требало хармонизовати у „органичку целину”. Само у првом ставу драмска енергија успева да потисне лирску – кваријет започиње динамично и одлучно, наговештавајући ширу драмску елаборацију у развојном делу. Овај став је свакако драмско тежиште циклуса, пре свега захваљујући ефектној разради главне теме у развојном делу. Интересантно је да прва тема, која у експозицији почиње енергично, као да брзо губи дах почињући да се круни пре него што досегне свој очекивани драмски врхунац, у развојном делу надокнађује ову недореченост и гради динамичан ток спретним мотивским радом, фрагментирањем, компримовањем мотива, секвентним радом и расподелом делова теме између четири инструмента, генеришући конфликтне односе између њих. Док је у експозицији тоналитет теме јасно дефинисан, са проширењима на друге тоналне области освојеним још у 19. веку („позајмице” из блиских тоналитета), у развојном делу појачана хроматизација чини хармонску слику нестабилнијом. У следећем примеру са почетка развојног дела првог става, уочава се како Вукдраговић ствара драмску тензију конфронтирањем два мотива, што води ка секвентној гра-

⁹ Драгана Стојановић, *Језик емоција Михаила Вукдраговића*, дипломски рад на Факултету музичке уметности, Београд, 1992, стр. 108.

дацији чији хроматизовани мелодијски токови дају у вертикали прекомерне трозвуке и алтероване септакорде:

Пример 1

(I став)

90 Tempo I

95

100

У даљем развоју се запажају моменти вођења основног пунктираног мотива у паралелним прекомерним квартама. Две узастопне градације које затим следе (код 120+1 и 125+1) кулминирају на четворозвучима са истакнутим тритонусним интервалом (g-cis-d-f и d-gis-h-c).

Разумљиво је што друга тема због своје тематске сличности са првом темом, мада контрастна по карактеру, није укључена у развојни део. У репризи зато она освежава музички ток новим тоналитетом (A-dur; у екс-

позицији је *C-dur*), али се став ипак завршава у основном, *a-moll* тоналитету. Трећи и четврти став су сличног, играчког карактера, док други став – најуспелији – заступа сферу озбиљне медитације, успевајући да одржи интензитет израза током свег трајања и да испуни циљ „*Melodie in Permanenz*”.

Иако је форма свих ових ставова једноставна и јасно се перципира, Вукдраговић је још више потенцирао њихову прегледност кроз понављања – дословна или мало варирана – мањих јединица облика као делова веће целине: у првом ставу друге реченице обеју тема само су мало контрапунктски обогачене у односу на прве; у репризи се дословно понавља прва реченица прве теме; у другом ставу *A'* дословно репризира *A*, осим неколико последњих тактова; у трећем ставу, који има форму: кратки увод – АБА-БА-кода, делови *A* и *B* се понављају без измена; у финалу има дословних понављања краћих (али битних структурних) одсека, с тим што се на њих надовезују варирани делови одговарајућих одсека, увек доносећи извесно активирање контрапунктских односа међу гласовима. Дело би свакако добило на убедљивости деловања да је ових репетиција мање, односно да су оне замењене продубљенијим варијационим развојем.

Поред репетиција одсека које јасно разграничавају формалне одсеке, сличан ефекат прегледности имају краћи везивни делови између два одсека облика. Својим карактером прелазног подручја – што је изведено применом узлазних и силазних пасажа и секвентних градација праћених уобичајеном динамиком (*crescendo*, *decrescendo*) и агогиком (*ritardando*, *accelerando*) – они припремају појаву новог одсека.

Стиче се утисак да је Вукдраговић усвојио пре свега спољашњу форму Бетовенових квартета, а да је одустао од разраде тематског материјала која би изискивала комплекснију хармонску компоненту него што је она у делу експонирана. Користећи елементе модалности, нарочито природног седмог ступња, комбинације истоименог дура и мола и паралелних тоналитета, Вукдраговић је створио свеж хармонски језик, али недовољно функционалан за шире димензије дела – отуда повећана употреба репетиција одсека.

Фолклорни елементи у последња два става скрећу пажњу на сасвим изванредан утицај романтичарских националних идеја, вероватно највише чешких, и то пре свих Дворжака, чије је квартете са инвентивно интегрисаним елементима народне музике, а потпуно у духу и карактеру камерног жанра, Вукдраговић свакако добро упознао још током свог студирања у Прагу. Акцент на другом тактовом делу у троделној метричкој структури играчке теме скерца није необична појава у српском фолклору. Певна тема трија је сродна једном типу српске народне игре (нпр. „Ој, девојко, душо моја”),¹⁰ само је мирнијег карактера, док обе теме финалног ронда, и типично играчка прва и нежна, меланхолична друга, као да су руског порекла.

¹⁰ Према сугестији етномузиколога мр Јелене Јовановић.

Пример 2а

(IV став)

I тема РОНДА

Allegro con moto (♩ = 140) [10]

Природно је да се постави питање о евентуалним утицајима неког домаћег композитора квартета на Вукдраговића. У овом мало заступљеном жанру у нашој музици до Другог светског рата најуспелији су свакако прилози Петра Коњовића, Јосипа Славенског и Милоја Милојевића. Вукдраговићевом сензибилитету је од ове тројице можда био најближи Милојевић, и није искључено да је његов *Друђи гудачки кварићей* у *c-mollu*, који је компонован још 1906, а касније као прерађен доживео више извођења,¹¹ могао да остане у Вукдраговићевом сећању. Међутим, квартети свих споменутих старијих савременика Вукдраговића одликују се истра-

¹¹ Вид. о томе: Соња Маринковић, *Гудачки кварићей* у *c-молу* Милоја Милојевића, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића* (зборник), Београд 1998, 244–255.

Пример 26

(IV став)

II тема РОНДА

The musical score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It begins at measure 50 with the tempo marking *meno mosso* and the dynamic *mp cantabile*. The first system (measures 50-55) features a melodic line in the Violin I part with a slur, while the other parts provide harmonic support. The second system (measures 55-60) continues the melodic development. The third system (measures 60-65) shows a more active melodic line. The fourth system (measures 65-70) concludes the excerpt with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *mp*. Measure numbers 50, 55, 60, 65, and 70 are clearly marked in boxes.

живањем могућности слободније формалне организације (изузимајући Милојевићев *Први* – први уопште у српској музици): тако Милојевићев *Друџи квартет* програмског карактера има кратки Прелудијум као уводни став, средњи ставови су троделни, а финале је у сонатном облику. Коњовићев епски широк *Први квартет* (1906–7) у уводу финала најпре даје реминисценције на неке теме ранијих ставова, да тек онда започне слободно грађени рондо. Слободно је конципиран и рапсодични рондо у финалу његовог *Друџоџ људачкоџ квартета* (1937). Наглашено експерименталног карактера су гудачки квартети Славенског: само су два става у *Првом*, 1923 – први је слободна фуга, у другом се наслућују сонатне контуре; три става у *Друџом*, 1928 – први став доноси троструко понављање једне исте теме, други је слободно еволутиван, трећи и четврти су игре са варијационим развијањем; четврти (1944 – значи из исте године из које Вукдраговићев) је за алт и гудачки квартет и са контрастно постављеним ставовима слободних формалних основа. У поређењу са овим квартетима, Вукдраговићев је далеко традиционалнији, али сам аутор никад није ни тежио авангардном изразу. Рекло би се да је у својим делима управо демонстративно желео да афирмише достигнућа великих уметника прошлости, да им ода почаст. Код њега свакако нема трагова „страха од утицаја”,¹² теоријски постављеног најпре на примеру песничког стварања и касније примењиваног у другим креативним областима, укључујући музику. Заиста, код Вукдраговића не би могли да се открију елементи неког подсвесног „погрешног читања/слушања” музике његових узора или неког „такмичења” са њима. Из аспекта начина како је као уметник апсорбовао утицаје, Вукдраговић би могао да се дефинише као личност која доживљава своје музичке претке – оне које је изабрао да му то буду – као ствараоце од којих прима дарове које тежи да што боље интегрише у своја дела. По таквом схватању, примање утицаја није знак креативне недовољности, већ, напротив, вредности, тако да је уметник утолико већи уколико је традиција потпуније асимилована.¹³

Чини се да је оно битно из класицистичко-романтичарске традиције што је Вукдраговић у свом квартету желео да очува било такозвано органско јединство музичког дела, идеја о кохерентној целини која се од почетка овог века све одлучније оспорава и поткопава, мада постоје изразите тежње да се успостави нека друга врста јединства – мислимо, на пример, на додекафонију и серијализам. Сама идеја о органском јединству дела, која је у најужој вези са концептом тоналне хармоније, данас се понегде доводи у питање и третира као мит.¹⁴ Ипак, није немогуће у тежњи композитора за јединством, за изражавањем целовитог погледа на свет кроз довођење у склад разноврсних елемената дела, видети потребу да се супротставе све већој фрагментацији спољњег света: да се у јединству музичког и уметничког дела уопште огледају јединство и смисао света.¹⁵ У нарочито те-

¹² Овај појам је увео Харолд Блум (Harold Bloom) још 1973. године у књизи *The Anxiety of Influence*.

¹³ Cf. Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, 1990, 10.

¹⁴ Jim Samson, *Analysis contra Musicology*, у: *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford-New York, 1999, 42.

шким околностима, какав је рат, на пример, стваралац може да још интензивније осети жељу за афирмацијом кохерентне слике стварности која га окружује – а Вукдраговић је, као што је на почетку напоменуто, имао потребу да изгради неки свој складни, смисаони свет којим би се супротставио угрожавајућој ратној стварности.

Вукдраговићев *Гудачки кварићейи* испуњава неке од битних критеријума уметничког квалитета – његове структуре су јасно артикулисане, добро пропорционисане, у хијерархијским су односима, музички ток је усмерен, континуиран и динамичан.¹⁶ Може се свакако учинити замерка стилској закаслелости дела у европским релацијама, али можда би важнија била она о недовољном нивоу сложености – пре свега у димензијама хармоније и контрапункта, као и формалне концепције. Међутим, дело и овако има заслужено истакнуто место у српској камерној литератури прве половине 20. века.

Melita Milin

VUKDRAGović'S *STRING QUARTET* IN A-MINOR

S u m m a r y

Composed in 1944, Mihailo Vukdragović's only existing String Quartet (the earlier one being lost), is regarded as one of the most successful works of this genre in Serbian music. The work is rooted in the classical-romantic tradition and contains certain features that were introduced in the music in the early 20th century. It seems that the most important aesthetic aim of the composer was to achieve a coherent unity, and thus to oppose the growing fragmentation of the outer world. The structures of the Quartet are clearly articulated, well proportioned, and hierarchically organised. The level of complexity is, however, rather low, especially in the conception of form and harmony.

¹⁵ *Ibidem*, 39.

¹⁶ Ово су неки од критерија квалитета које наводи Lewis Rowell у: *Thinking About Music, An Introduction to the Philosophy of Music*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1983, 188.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Вукдраговић М. (082)

78.071.1:929 Тајчевић М. (082)

78(497.1)“19”(082)

ДЕЛО и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића : зборник радова са научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора : примљено на V скупу Одељења ликовне и музичке уметности 2003. године, на основу реферата академика Дејана Деспића и Димитрија Стефановића / уредник Дејан Деспић. – Београд : САНУ, 2004 (Београд : Чигоја штампа). – VIII, 157 стр. : ноте ; 24 см. – (Научни скупови. Српска академија наука и уметности ; књ. 105. Одељење ликовне и музичке уметности ; књ. 5)

На спор. насл. стр.: Work and Activity of Mihailo Vukdragović and Marko Tajčević. – Тираж 500. – Стр. 1–2 : Уводна реч / Дејан Деспић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Summaries.

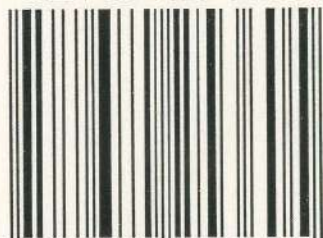
ISBN 86-7025-360-7

1. Деспић, Дејан

а) Вукдраговић, Михаило (1900–1986) –
Зборници б) Тајчевић, Марко (1900–1984) –
Зборници

COBISS.SR-ID 114889740

ISBN 86-7025-360-7



9 788670 253605