



МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА

ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 6/2016

# МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ  
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ  
СВ. 6/2016

*Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*

*Главни уредник и одговорни уредник*

др Гордана Каран

*Уредник издања*

др Марија Масникоса

*Рецензенти*

др Ивана Перковић

др Тијана Поповић Млађеновић

*Технички уредници*

Душанка Јеленковић Видовић

Марина Марковић

*Насловна страна*

Ивана Петковић

*Издавач*

Факултет музичке уметности

*За издавача*

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-80-6

Београд, 2016.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ  
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА  
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 6/2016

**МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА:  
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП**

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Марија Маглов<sup>1</sup>

## ОПЕРА СИМОНИДА СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА КАО СИНТЕЗА АУТОРОВИХ КОМПОЗИЦИОНИХ СТРЕМЉЕЊА<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Опера *Симонида* Станојла Рајичића у овом раду се сагледава као синтеза композиционих стремљења која је њен аутор испољио у оквиру свог стваралачког пута, али и као синтеза различитих искустава која су досегнута на пољу музичке сцене у оквиру музике у Србији/Југославији до појаве ове опере. У раду је прво сагледано композиторово деловање до почетка рада на опери, потом сама опера и процес њеног настанка, при чему се као значајна истиче улога претходника на пољу музичке сцене, попут Петра Коњовића. На крају су укратко представљена естетичка струјања, иницирана актуелном друштвено-политичком климом, која су, у крајњој линији, представљала неопходне услове за остваривање поменуте синтезе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станојло Рајичић, *Симонида*, опера, синтеза, неоромантизам.

У овом раду бавићу се опером *Симонида* композитора Станојла Рајичића (1910–2000). Циљ рада јесте да се сагледа значај који је појава ове опере имала на тадашњој југословенској, односно српској музичкој сцени у одређеном друштвеном тренутку и, последично, њено место у историји српске музике. Опера је премијерно била изведена 1957. године у Сарајеву, да би 1968. године била постављена на репертоар Народног позоришта у Београду, у једној од многобројних прерађених верзија о којима ће бити више речи у раду. Година 1968. значила је јубиларну годину у којој се прослављао један век од оснивања београдског Народног позоришта, те је поставка Рајичићеве опере, заједно са првом српском изведеном опером, *На уранку* Станислава Биничког (1872–1942), на симболичан начин подвукла важну улогу коју је Симонида имала у тадашњем укупном оперском стваралаштву у Југославији/Србији. Теза коју ћу заступати у раду јесте та да опера *Симонида* представља синтезу разноликих композиционих искустава и стремљења, не само у Рајичићевом опусу, већ и у укупном музичком стваралаштву (са логичним акцентом на музичкој сцени) у Србији до тада, а да је таква врста синтезе била могућа, како због креативних искустава самог

---

<sup>1</sup> Контакт: [marijamaglov@gmail.com](mailto:marijamaglov@gmail.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2014/15. године.

композитора и његових претходника, тако и због укупне друштвено-политичке климе која је утицала на естетичка и уметничка настојања тог времена. У том смислу, рад се састоји од неколико одељака који се односе на елементе који су у крајњој линији омогућили коначну синтезу. Полази се од композитора, његовог стваралачког пута, професионалне позиције и личних афинитета, који су били неопходни предуслови за реализацију опере на начин на који ју је аутор спровео. Следећи корак јесте разматрање саме опере *Симонида*, односно процеса њеног настанка, те ће у том контексту бити речи о либрету/либретистичком поступку и музичком језику који су у опери заступљени. Са овим разматрањем неминовно се преплиће и свест о претходницима у опери, пре свега о значају Петра Коњовића (1883–1970). На крају, биће представљен општи контекст у којем је дело настало и који је, у крајњој линији, омогућио да опера у Рајичићевом опусу добије синтетички значај. У том смислу, овај есеј је пре свега усмерен ка својеврсном сабирању постојећих сазнања о Рајичићевом опусу и о самој опери, те се до закључка о значају његовог дела долази упоредним сагледавањем тих претходно донетих увида.

### **Композитор – стваралачки пут до опере *Симонида*<sup>3</sup>**

Станојло Рајичић је, након запажених пијанистичких успеха у родном Београду,<sup>4</sup> студије композиције и клавира наставио у Прагу, те је у историји српске музике остао забележен као припадник „прашке генерације“. Могло би се рећи да је Рајичићева љубав према позноромантичарском звуку и народном духу, испољена у раним композицијама,<sup>5</sup> на специфичан начин трансформисана у време његовог школовања. Како сам композитор истиче, за време школовања у Прагу,<sup>6</sup> он се трудио да осавремени свој израз, али није могао да се стриктно придржава одређеног система, те му Шенбергове (Arnold Schoenberg, 1874–1951) и Хабине (Alois Hába, 1893–1973) иновације нису биле нарочито блиске. Своје узоре Рајичић је нашао у „генијалним словенским композиторима“, а посебно је ценио музику Стравинског и Прокофјева.<sup>7</sup> Музиколошкиња Марија Бергамо напомиње да за Рајичића „конструкција, рационални

---

<sup>3</sup> Искрпни преглед композиторове биографије и стваралачког пута до осме деценије XX века написао је Властимир Перичић. В. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Београд, Уметничка академија у Београду, 1971.

<sup>4</sup> Године 1928. Рајичић, тада матурант, приредио је целовечерњи концерт својих композиција. В. Vlastimir Peričić, нав. дело, 7–8.

<sup>5</sup> Исто, 10–12.

<sup>6</sup> Рајичић се школовао у Прагу од 1930. до 1936. године.

<sup>7</sup> Катарина Томашевић, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Нови звук*, 1993, I/1, 19.

прилаз музици и спекулацијама“ нису у првом плану, те да се у свим етапама његовог рада „запажа доминација примарно музичког, диктат снажне личности која се, уз све промене у избору средстава структурирања музичког дела, пре свега спонтано препушта императиву музичког“.<sup>8</sup> Властимир Перичић објашњава да је Рајичићево стилско опредељење у раним годинама симбиоза експресионизма са једне стране, због реског хармонског говора и напетог емоционалног тонуса и неокласицизма са друге стране, оличеног у релативно традиционалној структури форме.<sup>9</sup> Такво усмерење је по повратку у Београд прибавило Рајичићу, како наводи Перичић, глас екстремног модернисте,<sup>10</sup> а сам композитор је, у типично модернистичком маниру, истакао да су године повратка са студија за њега и његове колеге означиле „стилско ретерирање“.<sup>11</sup> Марија Бергамо, пак, уочава да је у Рајичићевом предратном опусу „исходиште музичке инвенције“ у бити романтично, те препознаје позноромантичарску тензију, драмску заоштреност, склоност контрастима и снажне климаксе као карактеристике овог периода композиторовог стваралаштва.<sup>12</sup> Међутим, ове особености биће упадљиве и у каснијим Рајичићевим делима, због чега се у музиколошкој литератури истичу тумачења његовог укупног опуса као неоромантичарског.<sup>13</sup>

Због разумевања принципа који ће касније бити пресудан за остваривање синтезе, интересантно је осврнути се на коментар Марије Бергамо о Рајичићевој Сонати за виолину и клавир (1938), коју Перичић убраја међу његова најрадикалнија рана остварења.<sup>14</sup> Бергамо напомиње да се врло често пренебрегава принцип да сама средства, радикална или конзервативна, не могу бити критеријум за одређивање вредности једног дела, те да оно мора имати, како минимум различитости у односу на традицију као разлог свог постојања, тако и минимум сличности који му омогућава комуникацију са публиком и обезбеђује његов даљи „живот“.<sup>15</sup> Према њеном мишљењу, Рајичићева Соната испуњава овај захтев, а може се додати да је композиторова способност да помири елементе новог са елементима традиционално

---

<sup>8</sup> Упор. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980, 127. О Рајичићевим композицијама из овог периода детаљније у: Властимир Перичић, *нав. дело*, 14–19.

<sup>9</sup> Властимир Перичић, *нав. дело*, 20.

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Катарина Томашевић, *нав. дело*, 20.

<sup>12</sup> Марија Бергамо, *нав. дело*, 167. О Рајичићевим композицијама из овог периода детаљније у: Властимир Перичић, *нав. дело*, 21–29.

<sup>13</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2009, 114.

<sup>14</sup> Властимир Перичић, *нав. дело*, 23.

<sup>15</sup> Марија Бергамо, *нав. дело*, 186.

установљеног и препознатљивог била једна од пресудних креативних особина која је омогућила да се управо Рајичићев опус, са опером *Симонида* као репрезентативним узорком, може посматрати као синтеза разноликих стваралачких стремљења у српској музици.

Ратне године су за композитора, који је, након службе на Радио Београду и у музичкој школи „Станковић“, започео рад на Музичкој академији, значиле посвећивање жанровима симфонијске, концертантне, клавирске и вокалне музике,<sup>16</sup> а његова посвећеност инструменталним концертима и низу симфонијских поема маркирала је једну од упечатљивих одлика Рајичићеве стваралачке личности: бригу за жанрове који су мало или који уопште нису били заступљени у домаћој музичкој литератури.<sup>17</sup> Иако се већ у овом периоду уочава смирење композиторовог музичког језика, преломна тачка његовог стваралачког пута десила се 1946. године, када је на састанку Удружења композитора Србије Рајичићева Четврта симфонија претрпела оштре критике, а аутору је замерено непознавање композиционо-техничких основа.<sup>18</sup> Но, дела која су Рајичићу обезбедила највећи успех код публике управо су настала као реакција на критике, а сам композитор је истакао да су у питању композиције која сматра својим најуспелијим остварењима, попут Трећег клавирског концерта и Другог виолинског концерта.<sup>19</sup> Властимир Перичић убраја и Рајичићева дела настала током педесетих година у исту групу, чији је настанак инспирисан поменутиим критикама. Ту се, између осталих, налази и вокални циклус за баритон и оркестар *На Лунару*, на стихове Ђуре Јакшића (иначе први тог типа у српској музичкој литератури), који музиколошкиња Катарина Томашевић посматра као својеврсну припрему за Рајичићев оперски подухват, како у техничком, тако и у садржајно-стилском погледу.<sup>20</sup> Ипак,

---

<sup>16</sup> Vlastimir Perićić, нав. дело, 36. У овом периоду композитор је испољио интересовање за социјалну тематику балетом *Под земљом*.

<sup>17</sup> О овом периоду Рајичићевог стваралаштва видети у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 32–58. Перичић напомиње да је у овом раздобљу Рајичић испољио и интересовање за народну песму, иако она никада у његовој поезици није присутна у виду цитата или обраде, већ искључиво у мелодици, као фолклорна интонација.

<sup>18</sup> Vlastimir Perićić, нав. дело, 62. Перичић у овом догађају види корен такозваног „заокрета“ у Рајичићевом стваралаштву. Овај термин се усталио у српској музиколошкој литератури као ознака за окретање припадника „прашке генерације“ од њихових радикалних младалачких стремљења и смиривање музичког израза. Њега користе Властимир Перичић и Марија Бергамо, а у новијој музиколошкој литератури приступљено му је на критички начин. Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 112–115.

<sup>19</sup> Катарина Томашевић, нав. дело, 21. Више о овим и другим инструменталним делима из истог периода у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 63–79.

<sup>20</sup> Поред овог, ауторка помиње и друга два вокална циклуса настала у истом временском периоду, *Четири песме Бранка Радичевића* и *Лисје жути*. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, *Пробуђени архив: Станојло Рајчић: Симонида & На Лунару*, Катарина Томашевић (прир.), Даница Петровић (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, Радио Београд, Завод за уџбенике, 2011, 23.

музиколошкиња Весна Микић примећује „да би било одвећ једноставно сву одговорност за 'нови' смер којим је кренуо даљи Рајичићев рад, приписати лошој рецепцији једног дела (мисли се на Четврту симфонију, прим. М. М.)“, с обзиром на недоследност соцреалистичке критике и на промењен курс званичне државне културне политике у шестој деценији.<sup>21</sup> Уместо тога, она истиче да је у питању период у којем је композитор ушао у доба животне и стваралачке зрелости, иначе праћено смиривањем младалачког бунта, те да су његове нове професионалне обавезе и институционална позиција (избор за члана Српске академије наука и уметности и вођење класе композиције на Музичкој академији), као и одговорност коју оне носе, утицале на формирање једног „средњег пута“ којим ће се Рајичићев опус убудуће кретати.<sup>22</sup> Музиколошкиња Соња Маринковић увиђа да је Рајичић радио интензивно у периоду више или мање изражене доминације соцреалистичке естетике (ауторка истиче године од 1944. до 1961. године), те дели његов опус из тог доба у неколико категорија.<sup>23</sup> У последњој од њих, наводе се „дела настала после слома апсолутне владавине соцреалистичке естетике, која по свом стилистичком профилу представљају синтезу свих претходних искустава, укључујући и младалачка и авангардна искуства“. <sup>24</sup> У питању су дела настала током педесетих година, током процеса ревизије ове естетике, приликом којег је Рајичић наново заострио свој изражајни дијапазон.<sup>25</sup> Како наводи музиколошкиња Мелита Милин, послератна рецепција експресионизма у генерацији бивших прашких ђака укључила је у међувремену стечено искуство и ослонац у традицији, што је резултирало доминацијом традиционалних модела који су постепено осавремењивани авангардним тековинама.<sup>26</sup> Због тога њихова делатност представља континуитет са предратним периодом, а Рајичићев опус, због неоромантичарске константе представља нарочито успешну везу са соцреалистичком естетиком, што је омогућило континуитет и крајњу синтезу. Како наводи Соња Маринковић, опера *Симонида* први је резултат те синтезе у Рајичићевом стваралаштву.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 113.

<sup>22</sup> Исто, 113–114.

<sup>23</sup> Sonja Marinković, Works and Creation of Vučković and Rajičić Facing the Challenges of Social Art, *New Sound – International Journal of Music*, 2000, I/ 35, 21.

<sup>24</sup> Упор. исто, 21.

<sup>25</sup> Исто, 22.

<sup>26</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 93.

<sup>27</sup> Sonja Marinković, нав. дело, 22. Катарина Томашевић такође напомиње да је за композитора опера представљала стваралачки изазов и прилику да оствари синтезу својих дотадашњих искустава на разноликим подручјима компоновања. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 19–20.



**Опера *Симонида* – генеза и место у дотадашњем домаћем оперском стваралаштву**

Прва верзија опере *Симонида* настала је 1953. године, када је Станојло Рајичић омузикалио драму *Краљева јесен* Милутина Бојића,<sup>28</sup> употребивши интегрални песников текст као либрето. Историчар књижевности Предраг Палавистра препознао је Бојића као једног од првих песника који је „открио драж Византије као симбола старе културе која би се у духу могла обновити”.<sup>29</sup> *Краљева јесен* је једночина драма чија је радња смештена у XIV век, на двор краља Милутина, који је, поред Симониде, његове младе супруге и игумана Данила, дворског „владара из сенке”, кључна личност. Драма и опера се односе на одлуку краља, коју свесрдно подржава Данило, да краљев син Стефан (будући краљ Стефан Дечански), који се налази у заточеништву, буде ослепљен. Краљ Милутин је мучен оправданом љубомором због Симонидине љубави према Стефану, што утиче на његову одлуку, те је драмски акценат стављен на унутарњи, психолошки доживљај протагониста. Трагичне последице краљеве одлуке уједно су и симбол трагичне судбине народа. Према наводима Катарине Томашевић, Бојићева драма представља демитологизацију „златног доба” српског средњег века и критику упућену моралној кризи и односима моћи на Милутиновом двору,<sup>30</sup> иако су историјске околности послужиле песнику тек као подлога за исцртавање психолошких портрета ликова. Потенцијал који ова модернистичка драма носи за музичко-сценско обликовање препознао је музички критичар Бранко Драгутиновић, који је Рајичићу скренуо пажњу на овај текст, препознавши сиже који ће резонирати са стваралачким темпераментом композитора.<sup>31</sup> Иако интересовање за средњи век спаја Рајичића са његовим савременицима, попут, на пример, Љубице Марић, евидентно је да се код њега то занимање задржава на нивоу тематике, а да у музичком смислу његов језик не садржи елементе архаизације на начин на који је она спроведена код Љубице Марић.<sup>32</sup> Без обзира на различите верзије опере које ће уследити, може се закључити да је композиторов поетички приступ драми био такав да је он у њој пре свега препознао латентна експресионистичка обележја и драмско-психолошки реализам, те да је његов

<sup>28</sup> Драма је објављена 1912. године, а сценску музику за њено извођење написао је Милоје Милојевић.

<sup>29</sup> Упор. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 26.

<sup>30</sup> Исто, 27.

<sup>31</sup> Исто, 28.

<sup>32</sup> В. Мелита Милин, нав. дело, 126–127.

примарни циљ био да „музиком прати, разоткрије и акустички манифестно подржи афективни слој текста”.<sup>33</sup>

Међутим, да би ове композиторове интенције у пуном сјају дошле до изражаја, било је потребно проћи неколико верзија опере. Прва од њих остала је у клавијеском изводу, с обзиром на то да је композитор убрзо увидео да је потребно прилагодити Бојићеву драму драматуршким захтевима музичко-сценског дела, те је у ту сврху потражио помоћ реномираног позоришног и оперског режисера Јосипа Кулунџића.<sup>34</sup> Друга верзија опере (1957), проширена хором и балетом, такође није била задовољавајуће решена, с обзиром на то да је први чин био сачињен од солистичких, а други од хорских и балетских наступа, те су и критичари истицали проблеме са либретом.<sup>35</sup> Године 1958. уследила је трећа, трочина верзија опере, постављена на сцени београдске Оперe. Иако боље оцењена него претходна, ова верзија је такође претрпела критике које су се односиле на либрето, уз коментар да је „подела на три чина дело оптеретила претераном развученошћу”.<sup>36</sup> Четврта прерада премијерно је приказана у Народном позоришту у Београду 1968. године. Концепцијски, она је најближа оригиналу с обзиром на то да је сажета на један чин, што Властимир Перичић коментарише на следећи начин: „Ако је, можда, изгубљено нешто од раније ‘al fresco’ монументалности, добијено је бар исто толико у згуснутости и ужарености драмског интензитета. У развоју радње сад нема више предаха и ‘мртвих тачака’; оперски спектакл традиционалног типа претворен је у музичку драму савременог доба”.<sup>37</sup>

Бројне измене и дораде које је Рајичић спроводио у свом делу, сведоче не само о његовом стваралачком импулсу и визији, већ су и парадигматичне за ситуацију коју

<sup>33</sup> Упор. Катарина Томашевић, „‘Краљева јесен’ Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић, ‘Симонида’; Бошњак, ‘Краљева јесен’)“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 346. Текст се односи на последњу верзију опере.

<sup>34</sup> Vlastimir Peričić, нав. дело, 91.

<sup>35</sup> Zija Kučukalić, *Simonida Stanojla Rajičića*, *Zvuk*, 1957, 13–14, 140. Више о овој и другим верзијама опере: Vlastimir Peričić, нав. дело, 90–100. Друга верзија премијерно је изведена у Сарајеву, на незадовољство композитора. В. Катарина Томашевић, „Разговор са Станојлом Рајичићем“, нав. дело, 23. Катарина Томашевић сматра да су иза одлуке да дело буде постављено на сарајевској, уместо на београдској сцени можда стајали политички разлози, али ово мишљење остаје подложно даљим разматрањима с обзиром на то да је београдска поставка треће верзије уследила након непуних годину дана. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 30–31.

<sup>36</sup> Александра Ђуричић, *Естетика оперских режија Јосипа Кулунџића на сцени Народног позоришта у Београду*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1999, 24/25, 66.

<sup>37</sup> Упор. Vlastimir Peričić, нав. дело, 120. О последњој верзији опере видети у: Vlastimir Peričić, нав. дело, 120–121. Треба напоменути да је за потребе радијског снимања опере 1992. године композитор унео још неке измене (избацивши, на пример, прву сцену првог чина), те се може говорити и о петој, коначној верзији дела. Она је забележена и на компакт-диску. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 36.

Бранко Драгутиновић препознаје као основни проблем са којим су се сусретали домаћи оперски композитори, а то је преовладавање „драматуршки слабих либрета“.<sup>38</sup> Иако је Рајичић напоследку дошао до музичко-драматуршки усклађене целине, чињеница је да су се главне преправке које је вршио на делу односиле пре свега на драматургију, у смислу тока и распореда сцена, док је музички језик у том смислу представљао константу. Осим тога, јасно је да се композитор тек приликом извођења први пут сусреће са својим делом у реалном звуку, те да до тог тренутка и нема представу о томе како оно заиста функционише на сцени.

Када је либрето у питању, треба имати у виду да је Рајичић имао значајног сарадника у Јосипу Кулунџићу, нарочито стога што је у питању стваралац који је на свом пољу испољио особину блиску Рајичићу – наклоњеност реализму и музичкој драми. Наиме, како истиче Александра Ђуричић, Кулунџић је као оперски режисер био „аутентични представник оперског реализма на домаћој музичкој сцени“,<sup>39</sup> који је „инсистирао на драмској димензији оперских ликова ослобађајући их шематизацији и стереотипа сведених покрета који остављају место певачком ангажману“.<sup>40</sup> Због овог поетичког поступка, „чист оперски реализам“ постаје синоним за „београдску оперску режију“.<sup>41</sup> Имајући у виду такав редитељски профил Кулунџића, могло би се закључити да је његово потенцирање реалистичког драмског израза допринело укупном ефекту који опера *Симонида* производи. Најзад, потребно је прокоментарисати и сам наслов дела. Док се на основу Бојићевог оригинала стиче утисак да је краљ Милутин главни јунак драме, назив опере сугерише да је у средишту збивања краљева млада супруга. Ипак, како истиче Катарина Томашевић, „...помало и парадоксално, главни женски лик није истовремено и главни лик музичке драме“.<sup>42</sup> Овај парадокс остаје тема за даља разматрања, али би се могло приметити да Симонида јесте у самом средишту драме у том смислу што је њена љубав према Стефану покретач краљеве љубоморе, а тиме и један од узрока његове трагичне одлуке. Таква интерпретација донекле објашњава одабир наслова опере.

---

<sup>38</sup> Упор. Бранко Драгутиновић, „Прологомена за историју опере и балета Народног позоришта“, у: Милан Ђоковић (ур.), *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд, Нолит, Народно позориште, 1968, 112.

<sup>39</sup> Упор. Александра Ђуричић, нав. дело, 59.

<sup>40</sup> Упор. исто, 60. Он је био посвећен постављању на сцену домаћих остварења (премијерно или у обнови). Међу њима су: *Коштан* и *Сељаци* Петра Коњовића, *Еро с онога свијета* Јакова Готовца, *Сутон* Стевана Христића и друга. В. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 29–30.

<sup>41</sup> Упор. Александра Ђуричић, нав. дело, 64.

<sup>42</sup> Упор. Катарина Томашевић, „Краљева јесен' Милутина Бојића...“, нав. дело, 347.

Иако ликови Симониде, Данила и Теодоре (истакнуте споредне јунакиње, Стефанове супруге) имају упечатљиве солистичке наступе и међусобне дијалоге, рола краља Милутина доноси посебан емотивни и психолошки набој, пре свега због изражене гриже савести и патње која из ње произилази. На тој линији, лик Милутина близак је лику Бориса Годунова, а поређење између ове две опере било је учестало пред премијеру треће верзије.<sup>43</sup> Како објашњава Властимир Перичић, аналогије између ових дела евидентне су на чисто спољашњем плану (историјска тематика, амбијент, већ поменути главни ликови), али се много јача спона међу њима уочава на плану „елементарно снажног драмско-психолошког реализма“ и „убедљивог тумачења унутарњих преживљавања средствима музике“.<sup>44</sup> У том смислу је нарочито упечатљива сцена која се одвија између Милутина и Данила, у којој краљ доноси коначну одлуку о ослепљењу сина. У опери Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский), поред личне драме Бориса истакнута је и драма народа, а паралела са њом постоји и у Рајичићевом остварењу, при чему је нарочито импресивна хорска сцена у форми пасакаље. Међу карактеристичним сценама, издваја се она са хором дворкиња, због изражене фолклорне интонације. Још једна сличност са музичким светом Мусоргског јесте присуство модалности, које подвлачи архаичну атмосферу. Када су у питању друге музичке карактеристике, потребно је пре свега истаћи вокални стил који је у бити експресиван. У том смислу су типични напрегнути, експресивни ариозо, који карактеришу скоковитост и дисонантност, као и декламаторни речитатив. Оба подразумевају третман текста који прати флексију говорне речи и све његове емотивно-психолошке нијансе, што је део драмско-психолошког реализма у композиторовом приступу. Лајтмотивика која је постојала у трочиној верзији, није и обележје последње верзије опере.<sup>45</sup> Прокомпонована форма је, међутим, карактеристична за обе верзије, уз појаве неких заокружених нумера попут Теодорине арије или Милутиновог монолога. Док третман вокалних деоница представља логичан наставак композиторових постигнућа на плану вокалне лирике, третман оркестра у опери сведочи о његовом искуству на пољу симфонијског и концертантног жанра. Хармонски језик, који је претежно битоналан, својим заострењем у односу на дела из периода који је синтези непосредно претходио, несумњиво репрезентује завештање композиторових млађих дана. Иако у случају кондензоване, једночине верзије опере

<sup>43</sup> Vlastimir Perićić, нав. дело, 93.

<sup>44</sup> Упор. исто.

<sup>45</sup> Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 31.

поређење са опером *Борис Годунов* није можда тако упечатљиво изводљиво како је то био случај са трочином (al fresco монументалном, како би то рекао Перичић) верзији, евидентно је да Рајичићева опера прати линију словенске музичке драме чији је изразити представник управо Мусоргски.

На тој линији оперског стваралаштва налази се и опус Петра Коњовића. Штавише, у литератури се врло често истиче веза између Коњовића и Рајичића и то не само у контексту оперског стваралаштва.<sup>46</sup> Када је опера у питању, несумњиво је да се Коњовићево дело *Кнез од Зете* може означити као најупечатљивији претходник *Симониде*, управо због Коњовићевог „искорака из позне романтике у правцу експресионистичког заостравања израза“, у коме су очите хармонске смелости „које произилазе из претежено линеарне концепције, са реалистичким, експресивним речитативима и ариозима“.<sup>47</sup> Као и *Симонида*, *Кнез од Зете* је прокомпоновано дело у којем доминира ариозо, са малим бројем затворених нумера.<sup>48</sup> Поетички принцип Коњовића који је подразумевао, како то објашњава музиколошкиња Надежда Мосусова, „да се изнесе на светлост дана свака нијанса у делањима и размишљањима оперских јунака, да се више истакну протагонисти“,<sup>49</sup> свакако је нешто што се препознаје и у Рајичићевом приступу музичкој сцени. Међутим, како истиче Соња Маринковић у контексту анализе циклуса *На Лунару*, то не значи да је Рајичић користио Коњовићево дело као модел, већ да двојицу аутора повезује заједничка основа у словенској реалистичкој традицији.<sup>50</sup> Весна Микић, пак, тумачи (такође у контексту анализе истог циклуса) Рајичићево ослањање на традицију Коњовићевског типа као повратак основама словенског националног лида, што подразумева и припрему за националну оперу.<sup>51</sup> Оба примера музиколошких тумачења примењива су и на Рајичићеву оперу, а на основу њих се може закључити да је, било да му је Коњовићево дело послужило као модел или не, Рајичић свакако у свом делу остварио континуитет са деловањем Коњовићеве генерације композитора, синтетишући њихове композиционе домете, као и сопствена радикална, младалачка искуства и она стечена у време доминације соцреалистичке естетике.

---

<sup>46</sup> Катарина Томашевић, „Краљева јесен' Милутина Бојића...“, нав. дело, 346, Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 20, Марија Бергамо, нав. дело, 175, Vesna Mikić, нав. дело, 116, Sonja Marinković, нав. дело, 25–26.

<sup>47</sup> Упор. Мелита Милин, нав. дело, 7.

<sup>48</sup> Надежда Мосусова, *Кнез од Зете* Петра Коњовића: поводом 125. годишњице композиторовог рођења, *Музикологија*, 2008, 8, 156.

<sup>49</sup> Упор. исто, 154.

<sup>50</sup> Sonja Marinković, нав. дело, 26.

<sup>51</sup> Vesna Mikić, нав. дело, 116.

## Закључна разматрања

*Сматрам да нико не пише за себе,  
већ за средину у којој живи.*

Станојло Рајичић<sup>52</sup>

Рајичићево укрштање личних авангардних искустава, фазе смиривања музичког језика, домета остварених на пољу камерне, симфонијске, концертантне и вокално-инструменталне музике, интересовања за драмско-психолошки реализам, способност да се лични афинитети конститутивно надовежу на искуства претходника, а све то у оквиру неоромантичарских композиционо-техничких координата, резултирало је делом које је представљало једно од најзначајнијих доприноса домаћој уметничкој музици на пољу опере, али и уопште. Како је већ поменуто, таква позиција опере *Симонида* симболично је подвучена њеном свечаном премијером одржаном поводом прославе стогодишњице Народног позоришта, при чему је извођење опере Биничког означило почетке домаћег оперског стваралаштва, а поставка Рајичићевог дела домете који су на том пољу досегнути у последњим годинама пре јубилеја. С обзиром на то да концертантне и театарске форме имају посебан значај за конституисање грађанског друштва,<sup>53</sup> само оперско дело не може се посматрати ван целокупне институције опере и њеног значаја у одређеном друштвено-политичком тренутку у коме то друштво рецепира дато дело. Разматрање овог проблема не подразумева нужно податке о броју извођења, гостовањима у иностранству и слично,<sup>54</sup> већ пре свега разумевање општег контекста у коме се дело појавило. Другим речима, која је то средина за коју је Рајичић писао? Ово питање можда наизглед подразумева једноставан одговор, али и оно може бити предмет минуциозније расправе. За сада, довољно је имати у виду слабљење утицаја соцреалистичке естетике до којег долази почетком шесте деценије XX века, односно, карактеристике српског модернизма педесетих година који „није негирао своје везе са традицијом и прошлошћу, био је интернационално обојен и у себи носио

<sup>52</sup> Катарина Томашевић, Разговор са Станојлом Рајичићем, нав. дело, 20.

<sup>53</sup> В. Татјана Марковић, „Музичко-сценска дела: комад с певањем; опера“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 441, 447, 449.

<sup>54</sup> Када је у питању *Симонида*, Константин Винавер бележи да је опера 1958. године изведена седам пута, а 1968. чак десет, што, према његовом мишљењу, сведочи о успешном пријему дела. В. Константин Винавер, „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена...* нав. дело, 255, 260. Након тога, опера је изведена 1960. године на првом БЕМУС-у, а потом у Лозани (1971), након чега није више била на репертоару. Упор. Катарина Томашевић, књижица уз компакт диск, нав. дело, 35.

потенцијал за академизацију<sup>55</sup>. Доминантна естетичка струја овог доба препозната је као социјалистички естетизам, за који Лазар Трифуновић примећује да је био „довољно ’модеран’ да умири општи комплекс ’отворености према свету’, довољно традиционалан (...) да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице, он је имао све што је потребно да се стопи са политички пројектованом сликом друштва”<sup>56</sup>. Дакле, Рајичићева синтеза традиционалних и модернистичких искустава, уз дискретну субверзију најблатантнијих захтева канона соцреалистичке уметности, била је могућа управо захваљујући погодној клими која је таква настојања подстицала.<sup>57</sup> У таквој клими, Рајичић је својим делом понудио „средње решење“ академског и историцистичког модернизма (у складу са ауторовом пуном свешћу о одговорности његове институционалне позиције).<sup>58</sup> На том плану огледа се и значај опере *Симонида*.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995.
- Драгутиновић, Бранко, „Пролегомена за историју опере и балета Народног позоришта“, у: Милан Ђоковић (ур.), *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд, Нолит, Народно позориште, 1968, 103–157.
- Ђуричић, Александра, Естетика оперских режија Јосипа Кулунџића на сцени Народног позоришта у Београду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1999, 24/25, 59–67.
- Кућукалић, Зија, *Simonida* Stanojla Rajičića, *Zvuk*, 1957, 13–14, 139–143.
- Marinković, Sonja, Works and Creation of Vučković and Rajičić Facing the Challenges of Social Art, *New Sound – International Journal of Music*, 2000, I/35, 17–27.

---

<sup>55</sup> Упор. Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995. Наведено према: Vesna Mikić, нав. дело. 109.

<sup>56</sup> Упор. Ješa Denegri, нав. дело, 106.

<sup>57</sup> Иако је коначна верзија опере настала крајем шездесетих година, чини се да је њена концепција преваходно везана за педесете године, те да се о њој може говорити у контексту општих настојања ове деценије.

<sup>58</sup> Упор. Vesna Mikić, нав. дело, 119.

- Марковић, Татјана, „Музичко-сценска дела: комад с певањем; опера“ у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 441–457.
- Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
- Микић, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009.
- Мосусова, Надежда, „'Кнез од Зете' Петра Коњовића: поводом 125. годишњице композиторовог рођења“, *Музикологија*, 2008, 8, 151–165.
- Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.
- Томашевић, Катарина, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Нови звук*, 1993, I/1, 17–28.
- Томашевић, Катарина, „'Краљева јесен' Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић, 'Симонида'; Бошњак, 'Краљева јесен')“ у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 343–355.
- Томашевић, Катарина, књижица уз компакт диск, *Симонида & На Липару*, Катарина Томашевић (прир.), Даница Петровић (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ – Радио Београд – Завод за уџбенике, 2011.
- Винавер, Константин, „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Надежда Мосусова, Ана Матовић и Мелита Милин (ур.) *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.



Marija Maglov

***OPERA SIMONIDA BY STANOJLO RAJIČIĆ AS A SYNTEHIS OF COMPOSER'S CREATIVE STRIVINGS***

**SUMMARY:** The goal of this paper is to consider the importance of the opera *Simonida* by Stanojlo Rajičić in the musical scene of its time and also in the history of classical music in Serbia/Yugoslavia. After its premiere in Sarajevo in 1957 (in the first of many versions which are mentioned in the paper), the opera was put on the repertoire of the National Theatre in Belgrade. This happened in the year of institution's jubilee (1968), when the first performed Serbian opera, *Na Uranku* by Stanislav Binički, was also included in the celebration, which underlined *Simonida*'s symbolic importance. The thesis that I argue in the paper is the following: opera *Simonida* represents the synthesis of different compositional strivings in its author's opus, but also in the total musical output in Serbia/Yugoslavia until that moment, which was possible because of the aesthetic directions formed in the topical societal and political atmosphere of that time. Stanojlo Rajičić's strivings included interest for radical musical language in his Prague years, after which followed calming down in the war years, and then finding of the new means of expression, which are generally recognized as belonging to the neoromanticism. Genesis of the opera was examined, with the mentions of the problems with libretto and the key role of the librettist Josip Kulundžić. Also, some notions on the Rajičić's belongings to the same trajectory of the Slavic musical realism, close to Mussorgsky and Konjović have been made. Finally, closing remarks of the paper consider context in which opera was conceived and performed.

**KEY WORDS:** Stanojlo Rajičić, *Simonida*, opera, synthesis, neoromanticism.