

THE COMPOSER AND HIS CRITICS: THE RECEPTION OF STANOJLO RAJIČIĆ'S WORKS IN THE LIGHT OF CRUCIAL EVENTS FOR THE DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY*

Miloš Bralović¹

Research Assistant, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Ivana Medić²

Senior Research Fellow, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

КОМПОЗИТОР И ЊЕГОВИ КРИТИЧАРИ: РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА У СВЕТАЛУ ПРЕЛОМНИХ ДОГАЂАЈА ЗА РАЗВОЈ СРПСКЕ МУЗИКЕ У XX ВЕКУ

Милош Браловић

Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд

Ивана Медић

Виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд

Received: 1 October 2021
Accepted: 1 November 2021
Original scientific paper

ABSTRACT

In this article we discuss the critical reception of the work of composer Stanojlo Rajičić (1910–2000), whose presence in the public musical life of Belgrade was noted already in the 1920s, when he was a student at the “Stanković” Music

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176). Захваљујемо Христини Медић, Браниславу Јарићу, др Александру Васићу и др Александри Паладин на помоћи око прикупљања материјала и идентификовања извора.

1 milos.bralovic@music.sanu.ac.rs

2 ivana.medic@music.sanu.ac.rs

School and then the Belgrade Music School. The critical reception of his compositional work can be followed for almost seven decades. Performances of Rajičić's works often provoked controversies and polemics – which speak not only about the composer's oeuvre itself, but even more so about the state of musical life of Belgrade, Serbia and Yugoslavia in the 20th century. Thus we analyze the reception of Rajičić's work in the light of historical events that crucially influenced the development of Serbian art music throughout the twentieth century. The article is based on the study of extensive archival material preserved at the Institute of Musicology SASA, Radio Belgrade, as well as private collections.

KEYWORDS: Stanojlo Rajičić, compositional opus, music criticism, controversy, polemic, ideology, turnover.

АПСТРАКТ

У овом раду представљамо критичку рецепцију стваралаштва композитора, академика САНУ Станојла Рајичића (1910–2000), чије је присуство у јавном музичком животу Београда било забележено још двадесетих година XX века, у периоду када је био ученик музичке школе „Станковић“ и потом Музичке школе у Београду. Критичку рецепцију Рајичићевог композиторског деловања могуће је испратити у распону од готово седам деценија. Извођења Рајичићевих дела неретко су пратиле контроверзе и полемике, које говоре не само о композиторовом опусу, већ још више о музичком животу Београда, Србије и Југославије током XX века. Отуда рецепцију Рајичићевог стваралаштва сагледавамо у светлу историјских догађаја који су кључно утицали на развој српске уметничке музике у XX веку. Студија је заснована на проучавању обимне архивске грађе сачуване у Музиколошком институту САНУ, Радио Београду и приватним колекцијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станојло Рајичић, композиторски опус, музичка критика, контроверзе, полемике, идеологија, заокрет.

Малобројни су ствараоци у нашој средини који су имали тако дуге, плодне и успешне каријере као Станојло Рајичић (1910–2000) – композитор, дугогодишњи професор и руководилац Катедре за композицију Музичке академије, односно, Факултета музичке уметности у Београду, директор Музиколошког института САНУ, редовни члан Српске академије наука и уметности, примљен као један од њених најмлађих чланова икада, који је, притом, обављао дужност секретара Одељења ликовне и музичке уметности САНУ (данас: Одељења уметности САНУ) пуних 35 година. Рајичићев професионални животопис започет је још крајем двадесетих година прошлог

века, када је будући композитор био тек адолесцент, а протегао се на пуних седам деценија. Још су ређи примери композитора чију је целокупну каријеру, од најранијих дана, могуће прецизно испратити путем сачуваних критичарских написа и других видова писане рецепције. У овом чланку, желимо да истражимо рецепцију Рајчићевог опуса, као и његове целокупне уметничке личности, током већег дела XX века. С обзиром на то да је (између осталог, и залагањем сâмог Рајчића) сачуван велики број штампаних сведочанстава о извођењима и пријему његових дела у готово свим фазама његове каријере, било је неопходно проучити ову изузетно обимну грађу, на основу ње издвојити неколико етапа у приступу Рајчићу-композитору и Рајчићу-човеку, те пробрати оне критичарске осврте који те етапе најупечатљивије илуструју.³

Овај подухват био је додатно усложњен тиме што се Рајчићев стваралачки профил мењао, чак и суштински, током деценија његове каријере, под утицајем како спољашњих околности и притисака, тако и личног сазревања. Наиме, као и сваки стваралац који је имао ту срећу да проживи дуг и испуњен животни и професионални век, Рајчић је био сведок и активни учесник разних историјских догађаја, праћених променама идеологија, друштвених уређења и улоге уметности у друштву. Ове променљиве околности неминовно су се одразиле како на стилске карактеристике Рајчићевог опуса, тако и на улогу коју је композитор наменио својим делима и, с друге стране, на њихову рецепцију. Због тога је било неопходно испратити Рајчићеве стваралачке трансформације, уз упоредно тумачење околности у којима су његова дела настајала, била извођена и на њих реаговано. Наш примарни циљ био је да покажемо како се на примеру Рајчићеве монументалне фигуре преламају уметничко-идеолошка трвења карактеристична за читав XX век у нашој средини.

Грађа у коју смо имали увид обухвата неколико врста написа. Најпре, ту је обимна архива из заоставштине сâмог Станојла Рајчића. Композитор је педантно, током читаве каријере, сакупљао написе о себи до којих је могао да дође (чак и оне крајње негативне), објављене у разним дневним и периодичним публикацијама (нпр. новинске чланке, критичке осврте, интервјуе, полемике), као и програме концерата (често са обимним програмским књижицама), обавештења о наградама итд. Овај јединствени прес-клипинг обједињен је у десет укоричених албума који су сачувани у архиви Музиколошког института САНУ.⁴ Пошто Рајчићева архива ипак није комплетна, консултовали смо и све периодичне часописе и магацине у којима су објављиване критике, али и дужи аналитичко-критички прикази Рајчићевих дела (*Pro Musica*, *Zvuk*, *Treći program*, *Музички шалас* итд.).

3 Критике и други доступни написи могу се разврстати у три групе: прва група односи се на рецепцију Рајчића као уметника, кроз разне животне и стваралачке фазе; друга, на рецепцију његових довршених композиција; а трећа, на рецепцију јавних извођења или снимака његових композиција. Често се два или три типа рецепције преклапају у једном осврту, док су мање заступљени текстови у којима се пише само о једном аспекту.

4 Милица Рајчић, композиторова удовица, поклонила је поменуте албуме Музиколошком институту САНУ.

Веома драгоцену грађу представљају музичке критике из пера еминентних музиколога, које су биле писане за потребе програма Радио Београда и других радио станица. Захваљујући преданом раду и залагању Христине Медић, дугогодишње уреднице у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда и уреднице музичке едиције у београдској издавачкој кући Clio, све ове критике – које су биле сачуване у архивској документацији Трећег програма и у приватним колекцијама са́мих аутора – прикупљене су, редиговане и приређене за објављивање.⁵ Христина Медић нам је љубазно уступила на коришћење ову грађу, обима око 1000 прекуцаних страна, где се налази и значајан број критичких осврта о Рајичићу који досад нису били доступни за проучавање. Још један вредан извор јесте књига Даринке Симић Митровић *Da capo al infinito*, где су обједињени критички написи везани за ансамбле Радио-телевизије Београд (данас: Радио-телевизије Србије) до 1988. године. Премда критике сакупљене у овој књизи нису комплетне, а део критика који је објављен се у великој мери подудара са материјалом доступним у колекцијама Станојла Рајичића, Христине Медић и Трећег програма, било је потребно и њих узети у обзир, ради комплетности увида. Досад једина објављена монографија о Рајичићу (Perićić 1971), као и опсежна монографска студија објављена уз двоструки компакт-диск са снимцима опере *Симонида* и циклуса соло песама *На лијару* (Томашевић 2010) и необјављени дипломски рад Катарине Томашевић посвећен Рајичићевим операма (Томашевић 1986), представљају драгоцене изворе информација.

Посебну врсту грађе чине сачувани снимци радијских и телевизијских емисија у којима је гостовао Рајичић, у којима је представљен његов опус, или, пак, вођена дискусија у којој је апострофиран и Рајичић.⁶ Премда ова врста извора завређује посебно истраживање, везано за презентацију и рецепцију савремене српске уметничке музике путем електронских масовних медија, те стога неће бити у фокусу овог рада, ипак смо узели у обзир неколико емисија у којима Рајичић директно коментарише поједине критичке текстове објављене у штампи, јер се оне могу сматрати делом исте полемике (само настављене у другом медију).⁷

Широко прихваћена периодизација Рајичићевог стваралаштва презентована је у монографији његовог студента и затим асистента, Властимира Перичића, објављеној 1971. године.⁸ Ова периодизација је и данас релевантна, упркос чињеници да је Рајичић наставио да компоњује и током последње три деценије XX века – јер, након досезања зрелог стила средином шездесетих, више га није

5 Х. Медић 2021, књ. I и II. (у штампи).

6 Неколико аудио касета са снимцима ових емисија сачувано је у архиву Музиколошког института САНУ; снимке је дигитализовао Милош Браловић у августу 2021. године.

7 Пред снимкама, истиче се интервју са композитором који је водила Катарина Томашевић, а који је објављен у часопису *Нови звук* (Томашевић 1993: 17–28).

8 Нешто другачија периодизација дата је у некрологу објављеном у првом броју часописа *Музикологија* поводом Рајичићеве смрти (Васић 2001: 174–178).

мењао. Ова периодизација обухвата, условно, шест фаза, иако међу њима долази до узајамног преплитања:⁹

1. **младачка/аматерска остварења** – до одласка у Праг на студије композиције 1930. године (Perićić 1971: 7–12);
2. **рана, експресионистичка фаза** – од почетка студија у Прагу до избијања Другог светског рата. Најзначајније остварење из ове фазе је Прва симфонија, настала као Рајчићев завршни рад на Мајсторској школи, 1935. године (ibid.: 13–19);
3. **Други светски рат** – период Рајчићевог повлачења из јавног живота. Ипак, за време рата Рајчић и даље компонује експресионистичка дела, међу којима су Друга симфонија (1941) и Први концерт за кларинет и оркестар (1943). Назнаке промене стила видљиве су у балету *Под земљом* (1940), циклусу симфонијских поема на народну епску поезију (1942), неокласичној Трећој симфонији (1944) итд. (ibid.: 20–58);
4. **кратак соцреалистички период** – обухвата послератне године. Најзначајније остварење из овог раздобља је Четврта симфонија (1946) (ibid.: 59–89);
5. **постепени отклон од социјалистичког реализма** – од 1953. надаље. Најзначајнија остварења из овог раздобља су опера *Симонида* (1953–1967), Пета симфонија (1959), кантата *Слепац на сабору* (1961) и Други концерт за кларинет и оркестар (1962) (ibid.: 90–111);
6. **зрели стил**, од циклуса *Мајновења* (1964) до завршетка Рајчићеве композиторске каријере (ibid.: 112–126) – каријере која је, након објављивања Перичићеве монографије, потрајала још три деценије. Као главну одлику Рајчићевог зрелог стила Перичић издваја преплитање битоналних слојева, који престају да буду јасно диференцирани у партитури (ibid.: 114) – што јесте очигледно у циклусу *Мајновења*.

Наведене периодизације нећемо се стриктно придржавати, јер током фаза у којима је Рајчић претежно окренут експресионизму (друга и трећа) нису сва дела у подједнакој мери експресионистичка. Наиме, током Другог светског рата, Рајчић је компоновао и експресионистичка и фолклорно инспирисана дела. Период социјалистичког реализма и заокрета обележен је и отклоном од њега током раних педесетих (а пре настанка претежно битоналних дела као што је Пета симфонија).

9 Услед ових преплитања, поглавља из Перичићеве монографије се само делимично подударају са наведеном периодизацијом.

СВЕ ЈЕ ПОЧЕЛО ЈЕДНИМ МАТУРСКИМ РЕСИТАЛОМ И ПОЗИВОМ НА ЧАЈ...

Још као ученик музичке школе „Станковић“, Станојло Рајичић је показивао афинитет за професионално бављење музиком. Током школовања у Београду, Рајичић је усмеравао на каријеру професионалног пијанисте, док је, према речима Властимира Перичића, дефинитивно опредељење према компоновању дошло касније, по повратку у Београд са студија композиције и клавира у Прагу и Бечу (Perićić 1971: 18–19). О Рајичићевом школовању у Београду сведоче три документа из архивске заоставштине која се чува у Музиколошком институту САНУ:

1. Похвалница Наставничког већа Музичке школе „Станковић“, датирана 28. јуна 1922, а коју су потписали тадашњи директор школе, Хинко Маржинец и Рајичићева професорка клавира, Ружа Винавер (Слика 1);
2. Програм концерта ученика Музичке школе „Станковић“, одржаног 21. децембра 1924. године (Рајичић је извео клавијески комад оп. 82 бр. 8 Макса Регера, из збирке *Из моја дневника*);¹⁰
3. Програм пијанистичког реситала Станојла Рајичића, уч.[еника] VIII. раз. [реда] IV. Б.[еоградске] Гимназије (концерт је одржан у Дворани Друге мушке гимназије). Сачувана је критика Станислава Винавера¹¹ у којој се наводи да је Рајичић „[у] Менделсоновом концерту Ге-мол [...] показао поред добре технике, исправног фразирања, још и драгоцену својства правог стила, а то је оно што је код ученика најређе“. (В.[инавер], 24. 3. 1926).



Слика 1: Похвалница Наставничког већа МШ „Станковић“ додељена Станојлу Рајичићу

¹⁰ Није назначено из које од четири свеске је овај комад.

¹¹ Музички критичар Станислав Винавер (1891–1955) био је син пијанисткиње Руже Винавер (рођ. Розенберг, 1871–1942), у чијој је класи Рајичић учио клавир.

Највећу пажњу свакако привлачи композиторски реситал, одржан 1. новембра 1928. године. На основу сачуваног концертног програма, сазнајемо да је млади матурант Рајчић одсвирао значајан број својих композиција: Фуга у цис-молу, оп. 6, Прелудијум и фуга у бе-молу за леву руку, оп. 2 бр. 1, Прелудијум и фуга у це-молу, оп. 2 бр. 2, три комада за клавир (*Feu Follet*, *Serenađa*, *Пролећна ијра*), потом Три прелудијума оп. 1 (у бе-молу, де-молу и фис-молу), *Marche funèbre*, оп. 4 и Три рапсодије оп. 5 (у е-молу, ха-молу и е-молу).¹² У критикама Рајчићевог реситала, забележено је да је реч о веома талентованом младом музичару, који се у својим првим композицијама угледа на велике мајсторе позног романтизма, али и да, као ретко који наш композитор, добро сједињује романтичарске тенденције и национални музички идиом. Како бележи Станислав Винавер: „Наша музичка публика осетила је у Станојлу Рајчићу један наш велики и аутентични таленат. На овоме, по нашем мишљењу, не сме да се задржи учешће наших музикалних кругова у једном тако неочекиваном и тако драгоценом открићу. Дужност је нашег друштва да Станојлу Рајчићу обезбеди више музичко школовање“ (Винавер, *Време*, 3. 11. 1928). Као Рајчићеве узор, Винавер наводи Јоханеса Брамса, Јохана Себастијана Баха, Александра Скрјабина, Франца Листа. О елементима националног усмерења пише: „У својим прелудијумима и фугама Рајчић успева да Баховске и Брамсовске [sic!] полете и поноре у себи доведе до неког већма српског, већма раздраганог, а на махове и већма суморно-једноставног звучања“¹³ (ibid.). Коначно, Винавер пише: „Најзад у три српске рапсодије добијамо право решење које наши фолклорски музичари не могли да дају. Јавља се народни мотив, али не као намештени и хотени украс, већ као стваралачка потреба. [...] Мотив, до кога је народ дошао у једној својој религиозној или раскалашној грозници, појавио се и код Станојла Рајчића као одговор на друга, сасвим друга питања“ (ibid.). Други, анонимни критичар *Новосиби* истиче Рајчићеву самоукост, али и примећује утицај Шопенове музике, што Винавер није уочио. О ослањању на фолклор, пише следеће: „У његовим рапсодијама открили смо најинтересантнију и најзначајнију страну његовог талента. То је проживљавање музичког национализма. Јер национализам није фолклор, већ оригинално стварање на основу карактеристика наше народне музике. Такво схватање национализма г. Рајчић је доследно спровео у својим малим рапсодијама, сјајно клавирски написаним, са пуно контраста у штимунгу, чак пастералних [sic!], час меланхоличних, час драматичних“ (Анон. *Новости*, 2. 11. 1928).

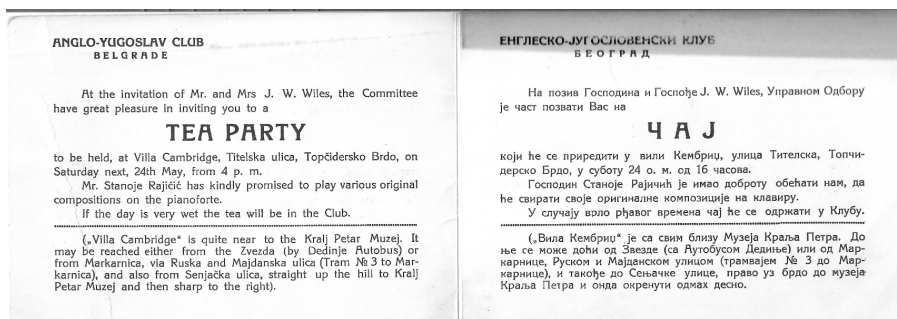
Према речима Властимира Перичића, Рајчићева професорка клавира у школи „Станковић“ и Музичкој школи у Београду, Ружа Винавер, имала је обичај да „pozove krug prijatelja i poznanika da čuju njenog talentovanog učenika“

12 Рајчић је од Клавирског трија из 1934. године поново започео нумерацију дела од оп. 1. Према томе, Увертира из 1934. године носи ознаку оп. 2, Прва симфонија (1935) оп. 3 и тако даље. Детаљан попис дела насталих до 1969. године видети у: Perićić 1971: 136–139.

13 У свим цитираним одломцима из критичарских написа, сачуван је оригинални правопис из тог доба.

(Peričić 1971: 9). Стога не чуди да су Рајичићеви школски јавни часови, а поготову композиторски реситал с краја 1928. године имали одјека у ондашњој београдској штампи.

Вест о младом музичару, који је у својим композицијама очигледно успешно сједињавао утицаје неких од најзначајнијих западноевропских композитора са тенденцијама националног усмерења, а поред тога успевао да достигне личан композиторски израз већ као матурант, прочула се у Београду. Интересантно је да је 24. маја, највероватније 1929. године, одржана чајанка у оквиру Енглеско-југословенског клуба у Београду, а на позив брачног пара Вајлс (J. W. Wiles). Тим поводом, „[г]осподин Станоје Рајичић [sic!] је имао доброту обећати нам да ће свирати своје оригиналне композиције на клавиру“ (Слика 2).



Слика 2: Позивница за чајанку

Можемо закључити да је, још пре „званичног“ почетка свог композиторског образовања, Станојло Рајичић уживао репутацију својеврсног „чула од детета“ у београдској музичкој средини, те да се од њега још тада очекивало да се посвети музици и да постане значајан композитор – што се и остварило.

ПРАГ. СТУДЕНТСКЕ ГОДИНЕ (1930–1935); БЕОГРАД ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1935–1941)

Током студија у Прагу, Рајичић је, после својих младалачких, позноромантичарских композиција, прихватио нека од савремених струјања уметничке музике, која су се у то време, у оквирима експресионизма, кретала чак и до четврттонске музике (Peričić 1971: 14). Рајичићев стил се кретао између експресионистичког хармонског језика и неокласицизма у формалном погледу (ibid.: 20). Та стилска оријентација остала је присутна у Рајичићевом опусу готово до краја Другог светског рата.

Исечке из новина на чешком језику, из којих се не може уочити наслов листа, нити име критичара, сумирао је Властимир Перичић. Рајичићева студентска дела, коментарисана у чешкој штампи била су Клавирски трио оп. 1 (1934), Увертира

оп. 2 (1934) и Прва симфонија оп. 3 (1935), уједно и завршни рад у класи Јозефа Сука (Josef Suk) и Рудолфа Карела (Rudolf Karel). Према Перичићевим речима, Клавирски трио је изведен 13. јуна 1934. године, а наведено је:

Jugosloven Stanojlo Rajičić iz klase prof. R. Karela pokazao je četvorostavačnim Triom za klavir, violinu i violončelo nesumnjiv talenat, a takođe i modernu zvučnu orijentaciju. Između uvodnog Allegra i ostalih stavova nema doduše čvrstog stilskog jedinstva, ali upravo to pruža zanimljivu priliku da se posmatra kako je mladi kompozitor od stava do stava sve intenzivnije težio od starijeg stila ka današnjem (према: *ibid.*: 15).

Увертира је изведена 20. јуна 1934, а у штампи је забележено следеће:

Mladi kompozitor Stanojlo Rajičić... dao je kao samostalnu orkestarsku tačku pod nazivom 'Predigra' partituru ne obimne, ali instrumentalno veoma jedre kompozicije, čija su mesta ukazivala na stvaralačku fantaziju i okretno korišćenje moderne kompozicione tehnike (*ibid.*).

Коначно, поводом извођења II и III става Рајичићеве Прве симфоније, 14. јуна 1935. године, чешки критичар је, поредећи Рајичићева два става са *Пролојом* за симфонијски оркестар словачког композитора Јана Цикера (Ján Cikker, 1911–1989), чија форма, према речима критичара, није била довољно добро профилисана, навео: „Rajičićev simfonijski torzo [je] u tom pogledu [forme] mnogo lapidarniji i muzički jedinstveniji [...] adekvatna instrumentacija tmurnih stavova jasno ukazuje na uticaj preminulog majstora Jozefa Suka“ (*ibid.*: 17).

Иако Прва симфонија није изведена у целости, прашка критика је очигледно препознала њену формалну конструкцију као главни квалитет. Како је београдска публика реаговала на то експресионистичко остварење, будући да јој се Рајичић, пре одласка у Праг, представио својим позноромантичарским делима? Критичарски написи из тог доба показују да су експресионистичка дела отварала полемике, па чак и утицала на стварање табора међу музичким писцима – једног, наклоњеног новим тенденцијама и другог, који је био против прихватања европских трендова, услед страха да ће они потиснути националне специфичности српске културе.

Београдска премијера Прве симфоније Станојла Рајичића емитована је на Радио Београду 23. децембра 1938. године. Симфонијским оркестром Радио Београда дириговао је Михаило Вукдраговић. О овом извођењу Катарина Томашевић (на основу Рајичићевог сведочења цитираног у: Veselinović 1983: 299)¹⁴ наводи следеће:

14 Детаљније видети у: Veselinović 1983: 299, фн. 248, где ауторка наводи овај податак на основу разговора са Станојлом Рајичићем од 24. маја 1980. Ауторка такође истиче да су слушаоци звали Радио Београд и тражили да се прекине извођење Рајичићевог Првог гудачког квартета; податак је добијен на основу разговора са композитором вођеног 19. априла 1980. (*Ibid.*: 297–298, фн. 246).

[И]звођење *Прве симфоније* Станојла Рајичића [...] трајало [је] двоструко дуже него што су то предвиђале партитурне ознаке за темпа. У директној вези са овом чињеницом стоји изузетно неповољна рецепција најактуелнијег репертоара модерне звучне концепције. Радикалнији продори у звук експресионистичке оштрине били су, наиме, у Београду осуђени на фијаско; то су најбоље осетили представници најмлађе композиторске генерације, када су крајем четврте деценије са школовања у Прагу донели своје 'амбициозне' партитуре (Томашевић 2009: 99).

На срећу, након овог фијаска, Прва симфонија је поново изведена, и то уживо, на концерту одржаном 31. јануара 1939. године. Учествовали су исти извођачи, а оцене је дало више београдских критичара. У Рајичићевој архиви претежно су сачувани афирмативни осврти на ово поновљено извођење, у којима се инсистира на „душевности“, а с друге стране, на „модерности“ и „снази“ младог композитора. Нпр. Павле Стефановић наводи:

Његова прва Симфонија коју је синоћ извео оркестар Радио станице дивно је сведочанство о грозничавом, упорном пробијању нашег, београдског човека у светску заједницу данашњих тонских уметника. Као такво, ово пробијање је и више но његов лични случај. Оно је као неки симбол наше кршне жилавости, наше устремљене воље да не цупримо вечито на улазима, да уђемо, да ступимо на њихов, европски план, да смо заступљени и присутни и узети у обзир.

Рађена, како вели концертни програм, на бази класичарских законитости симфонијског облика, његова прва Симфонија младалачки је заграбила из шумног, кључалог врела модерне мелодике, уморне од тоналности, пресиђене романтиком, нестрпљиве и ужурбане пред удобним, широко развијеним и разрађиваним темама музике прошлог [19.] века. [...]

Он се није старао да угоди комодитету слушаоца. Његов задихани начин исказивања, искидан често у замарајуће комадиће мотивског тонског ткива, није се чак уловио ни на голицама и примамљиви мамац поентираног завршетка. [...]

Али оно што се не да спорити, то је: да дело ни за час није банално, да је поштено и по правилима науке инструментариано, да је други став (Анданте), у темпу посмртне корачнице, до потресности човечан, да је Скерцо (трећи став) са изузетком Триа, крепак и чио а у пасажима учешћа ксилофона поносито хумористичан и ведар, да је најзад читаво дело један блистави документ напрезања коме сам се у почетку балкански и српски поклонио, да се сада, заједно са њим, европски и интернационалистички испрсим (Павле Стефановић, *Правда*, 2. 2. 1939).

Стефановић је истакао велики значај Рајичићеве симфоније за историју српске музике, који се огледа у чињеници да је Рајичић пронашао „идеалан“ баланс између онога што су били савремени трендови европске музике, што је

била српска музика касних тридесетих година XX века и личног израза. Сличну оцену дао је и Миленко Живковић, иако његов осврт садржи детаљнију анализу Прве симфоније:

О Рајичићевој Симфонији може се говорити као о делу озбиљних тежњи остварених стилски потпуно уједначено и технички солидно. [...] Када се неки савремени композитор модерних наклоности одлучи за симфониски облик, он је већ самим тим направио неизбежан компромис. [...] Карактеристичан пример за ово тврђење пружа управо Рајичићева Симфонија. Она и у целости и у појединостима пружа пример класичног облика сонате, што се њеном аутору уопште може признати као врлина. Али јој се управо због њеног парадоксалног карактера, не може признати стопроцентна револуционарност. Па ипак за ову Симфонију [sic!] може се рећи да је то дело, иако не нарочито богате, али свеже и полетне инвенције. [...] Главно је то, да је звучни однос поједних инструмената или група добро пронађен и складно постављен и да се спектар звучних боја разлива природно и ненаметљиво. По стилској сродности Рајичић је најближи Прокофјеву и донекле Хиндемиту. [...] Рајичићева Симфонија представља значајан прилог нашој иначе сиромашној симфонијској музици (Живковић, *Време*, 2. 2. 1939).

Као и Стефановић, Живковић истиче Рајичићев компромис између онога што су биле струје савремене музике и личан композиторски израз. Коначно, Милоје Милојевић у идентичном маниру бележи:

Рајичићева модерна је у знаку излива једног младог човека на првим почецима свога развоја, темпераментног, који ужива у размаху свог темперамента. Тај размах темперамента истичем као лепо знамење стваралачког талента г. Рајичића. Али у симфонији г. Рајичића има и израза мисаоности, који ми се особито свидео, као карактеристиком духа ауторова. [...] Али и та какофонија, простије речено, каприциозни звучни несклад, сукоб у симфонији г. Рајичића није без карактера. Што значи: Рајичић је, својом симфонијом открио себе, и оно што смо ми у њему угледали, доказ је: да је г. Рајичић композитор који преживљује епоху свога несталоженог развоја, али кроз њу пролази са свим клицама свога темперамента и – осећајности. Кад наступи сталожаване темперамента и идеологије, [...] г. Рајичић ће на основама реалних чињеница вечно уметничкога имати шта да каже и умети то да каже друкчије но у симфонији, иако основу на којој његов уметнички надзор почива неће демантовати – пошто је она изникла из менталитета садашњице – и не треба да се демантује (Милојевић, *Полиџика*, 4. 2. 1939).

Године 1940, Станојло Рајичић је добио награду на конкурс удружења „Џвијета Зузорић“, за Други гудачки квартет, компонован претходне 1939. О овом делу идентичног стилског усмерења као и Прва симфонија, Миленко Живковић је написао следеће:

Овај квартет се одликује нарочито снажним ритмичким пулсирањем, које се у необично живим темпима понекад претвара у прави вихор. Тематски материјал је критички пробран, добро за гудачке инструменте постављен и у изразу прегннантан. [...] Иначе цело дело има младалачке свежине и бујне снаге, која се, рекли бисмо, пркосно размеће пред запањеним филистрима, назадњацима и снововима наше музичке стварности (Живковић, *Време*, 29. 2. 1940).

Сличан, позитиван став имао је и Павле Стефановић (*Правда*, 29. 2. 1940). До сада, већина изречених замерки критичара односила се на техничке недостатке који произлазе из чињенице да је реч о младом ствараоцу, али се успех његових дела углавном није оспоравао. Такође, до Другог светског рата, до изражаја су дошли и Рајичићеви циклуси соло песама, као што су *Једанаест мойиоричних њесама* (песма бр. 4 добила је награду удружења „Цвијета Зузорић“ у јулу 1940, а циклус је у целини похваљен, cf. Анон. *Полиџика*, 28. 7. 1940) и *Чувари свеџа* (награда Академије седам уметности, cf. Анон. *Полиџика*, [?] 9. 1940).

Музичком животу међуратног Београда посебну ноту је дала полемика између Светомира Настасијевића и Станојла Рајичића, која је Рајичићу пружила прилику да се окуша у улози музичког писца, те да прикаже своју ерудицију и јасан аутопоетички став. Полемика је иницирана јануара 1940. године, када је у тексту „Г. Настасијевић или 'Лаж и тама модерне музике'“, објављеном у фебруарском броју часописа *Славенска музика*,¹⁵ Рајичић одговорио на Настасијевићеву критику четвртог концерта Београдске филхармоније, одржаног 16. јануара 1940. године, у оквиру којег је изведена Брукнерова Девета симфонија; Настасијевићев осврт објављен је у *Српском љасу* (25. 1. 1940). Рајичић је, испровоциран Настасијевићевим именовањем савремене музике као нечега што је „лажно и тамно“, навео:

Г. Н. нас потсећа на читаоца који не признаје не само вредност дела на страним језицима, јер не зна те језике, већ не признаје ни вредност српских дела написаних 'латиницом', коју г. Н тако исто не зна. Он је успео без ичије помоћи да савлада само 'ћирилицу', и зато признаје једино српска и руска дела, односно себе и Мусоргског. Не признаје г. Н. ни Брамса ни Вагнера, ни многе друге великане, а да је овог пута узео у одбрану Брукнера има се захвалити његовој провидној намери да обеснажи начелне замерке једног претставника модерне музике, упућене уметничком вођству Београдске филхармоније, а не Брукнеру, изражене поводом првог извођења Брукнерове IX симфоније (Рајичић, *Славенска музика*, 1940: 2).

Светомир Настасијевић је, потом, у чланку објављеном у листу *Радио Београд*, 3. јануара 1941, под називом „Лепота и вредност нашег народног певања и наше

15 О Рајичићевом тексту у часопису *Славенска музика* видети у: Васић 2020.

народне песме занемарују се у нашем музичком стварању“ поново изразио забринутост за стање савремене српске музике. Он наводи: „Наш уметнички живот из дана у дан све више и више добија европску физиономију, све више се удаљује од нашег родног тла и од нашег човека“ (Настасијевић, 1941). Аутор нешто касније иронично наводи: „јер забога, музика је дошла у ћор-сокак и треба је хитро и енергично спасавати, јер су је Бах, Бетовен, Моцарт, Мусоргски, Сметана, Мокрањец, дотерали у ћор-сокак. Треба ту 'преживелу' музику спасавати модерном моторичном 'музиком', која је у ствари парадокс, карикатура и ругло њено“. (Ibid.) Модерна, моторична музика која, према Настасијевићевим речима, постаје доминантна у београдском музичком животу, односи се на појаву експресионистичких тенденција у међуратном периоду. О Настасијевићевој револутираности савременом музиком говори и његов следећи исказ: „ова 'модерна' музика, прављена по данашњим рецептима, не може се одржати. Јер је она вештачка творевина [,] јер су њени корени болесни“, (ibid.) а спас музике Настасијевић види у инспирацији локалним музичким фолклором и остварењима која припадају романтизму националног усмерења.

Рајчић је одговорио на Настасијевићев текст, такође у листу *Радио Београд*, 12. јануара 1941. Између осталог, Рајчић наводи да „ни код критике ни код публике не пролази рђава модерна композиција као што не може да прође ни рђаво копирање једног Стевана Мокрањца. Значи да ни најлепша народна мелодија не може да спасе једну слабу композицију као што ни најмодернији акорди не могу да упропасте једну добру композицију“ (Рајчић, *Радио Београд*, 1941). Рајчић напомиње да бројни „модерни композитори“, међу којима су Војислав Вучковић, Миховил Логар, Миленко Живковић и Драгутин Чолић подједнако добро владају и „модерном музиком“ и народном песмом и не одричу се фолклорног музичког наслеђа. (Cf. ibid.)

На основу цитираних критика и полемике, закључујемо да Рајчићу (и његовим савременицима, заступницима модернистичке, односно, експресионистичке оријентације) у међуратном периоду није замеран недостатак композиционо-техничке спреме, колико се пажње обраћало на његов однос према музичком наслеђу, како европском, тако и локалном. Ова полемика је имала значајног одјека и у потоњим интерпретацијама доминантних, опречних струјања у српском музичком животу тог времена, оставивши траг и у општијим сагледавањима историје српске музике (cf. Veselinović 1983, Томашевић 2009).

Период окупације Рајчићу је донео изолацију из јавног живота, али не и прекид у компоновању. Током Другог светског рата, настајала су готово подједнако дела претежно експресионистичке оријентације, као што је Други концерт за клавир и оркестар (1942), или Концерт за кларинет и оркестар (1943), али и дела неокласичне/неоромантичарске оријентације, као што је циклус симфонијских поема (*Мали Радојица*, *Смрти мајке Јујевића*, *Марко њије уз рамазан вино*, *Зидане Скадра*, 1942), или Трећа симфонија (1944). Нека дела написана за време окупације, попут Друге (1941) и Треће симфоније, нису ни извођена; а она која јесу, извођена су после 1945. Међутим, ново друштвенополитичко уређење, успостављено по завршетку рата, донело је и нов однос према Рајчићевим остварењима.

СОЦРЕАЛИЗАМ И „ПРЕВАСПИТАВАЊЕ“

Током првих послератних година у Федеративној Народној Републици Југославији, на снази је била доктрина социјалистичког реализма, пренета из Совјетског Савеза, што се одразило и на рецепцију Рајичићевих остварења, условљену, пак, захтевом за генералном композиционо-техничком и идеолошком преоријентацијом свих југословенских композитора тог времена.¹⁶

Прво Рајичићево дело које је настало после Другог светског рата, а које је привукло пажњу стручне јавности, била је Четврта симфонија (1946). Према Перичићу, та изразито академска и класично конципирана симфонија није лоше оцењена (на јавној проби Београдске филхармоније на којој су извођена и дискутована најновија дела чланова тада новооснованог Удружења композитора Србије) због својих музичких карактеристика: „Razlozi su ležali pre svega u klimi našeg muzičkog života tih godina, kada je odiozni, nikad tačno definisani pojam 'formalizam' već počeo igrati ulogu bauka koju su mu poverila čuvena ždanovljevska 'postanovljenja'“ (Perićić 1971: 62). Перичић истиче да је Рајичић је прихватио критику која му је том приликом упућена, а која се тичала његовог наводног приклањања такозваним формалистичким тенденцијама у музици, које су тада биле непожељне (cf. *ibid.*: 62–63; Милин 1998: 41).¹⁷ Рајичић је потом прионуо на стварање нових дела, која су критичари оценили као реформисана; парадигматично остварење у том смислу јесте Рајичићев Други концерт за виолину и оркестар (1946–1947). Стилски заокрет ка романтизму националног усмерења уочио је Бранко Драгутиновић, приликом премијерног извођења тог концерта, 28. октобра 1947. Драгутиновић бележи: „Рајичић се, с једне стране, враћа на широку словенску распеваност типа Чајковског или Дворжака, а са друге стране богато користи мелодиске елементе које му пружа наша народна музика“ (Д. [рагутиновић], *Полиџика*, 1. 11. 1947)

Званично „зелено светло“ Рајичићевом „реформисаном“ стилу дао је композитор Драгутин Чолић, тада у потпуности марксистички оријентисан:

Формализам у музици ставља у други план или потпуно одбацује садржај (емотивни или програмски) у музичком делу и преноси тежиште на технику музичког изражавања, изналазећи увек нове и нове 'интересантне' хармонске, контрапунктске и мелодијске комбинације. [...] Тако је европска модерна формалистичка музика, негирајући културно наслеђе у трци за 'новим' и

16 О доктрини социјалистичког реализма, њеном увођењу и постепеном напуштању у Југославији видети: Милин 1998; Милин 2006; Томашевић 2009; Veselinović-Hofman 2017.

17 И у другим комунистичким земљама композитори су били подвргнути идеолошком „преваспитавању“, посебно у СССР-у током „ждановшчине“ (1946–1948); малтретирања нису били поштеђени чак ни најславнији уметници своје епохе. Нпр. Дмитриј Шостакович је чак два пута био оштро критикован и приморан да мења свој стваралачки курс (најпре 1936, затим 1948); за разлику од Шостаковича, који је у оба наврата успео да се „рехабилитује“ и да настави каријеру, Сергеј Прокофјев се никад није опоравио, ни професионално ни здравствено, од прогона којем је био изложен 1948. године (cf. I. Medić 2020: 87–105).

‘интересантним’ изгубила контакт не само са народним масама и концертном публиком, већ и са великим делом музичара, а нарочито са извођачима.

Као и сви наши композитори који су били пали под утицај формализма, тако је и Станојло Рајчић [sic!] раније ишао овим путем. Међутим, динамика културног живота наше народне државе која сваком члану заједнице, па и композиторима, поставља конкретне задатке у наградњи нове друштвене стварности на путу изградње социјализма и социјалистичке културе, довела је Станојла Рајчића до правилног схватања уметности што је обогатило његов стваралачки рад. Рајчић је осетио да не може остати на линији јаловог ларпулартистичког формализма и да свој несумњиви композиторски талент треба да стави у службу подизања наше народне културе. То се у извесној мери испојило у његовом стваралаштву, још пре годину дана, у делима мањег обима. Међутим, концерт за виолину и оркестар претставља прекретницу у његовом стваралачком раду. Ослањајући се на елементе музичког фолклора и културно наслеђе он напушта формалистички технички екзибитионизам. Развијајући емотивно садржајну, широку и распевану мелодијску линију, облик Рајчићевог концерта, ослањајући се на класичне узор (Менделсон, Чајковски и Дворжак) спонтано се развија у једну формално уравнотежену, пластично изграђену целину. Хармонска подлога дела често је, међутим, исувише једноставна. Солистичка партија виолине писана је бравурно, спретно и ефектно. У погледу инструментације потребно би, изгледа, било учинити извесне мање корекције, нарочито у првом ставу, где густа инструментација на извесним местима покрива солистички инструмент. Најефикасније би можда било да се тромбони уопште из оркестра уклоне. Рајчићев концерт за виолину и оркестар свакако је леп допринос нашој музичкој литератури (Чолић, *Глас*, 2. 11. 1947).

Рајчић је, очигледно, реаговао на Чолићеве сугестије, те је концерт ревидирао. Нова верзија премијерно је изведена 1949. године, а још једна убеђена марксисткиња, Стана Ђурић-Клајн,¹⁸ потврдила је Чолићеву оцену да је Рајчић дошао до „правилног схватања уметности“, јер је одбацио „наталожене патине формализма“ (Ђурић-Клајн, *Музика* 1949: 66). Сличну оцену дао је и Бранко Драгутиновић након премијере Рајчићевог Концерта за виолончело и оркестар, новембра 1949. године, истичући да се овим делом кристалише нешто „што би се већ могло назвати стилем Станојла Рајчића, стилем коме осећајност и музичка мисао аутора, његов однос према народној музици, композициона техника и инструментација дају индивидуалне особености“ (Драгутиновић, *Полијтика*, 28. 11. 1949).

18 У време објављивања критике Другог концерта за виолину и оркестар Станојла Рајчића, Стана Ђурић-Клајн (1905–1986) била је веома афирмисана као музички писац левичарског усмерења. Између осталог, била је уредница једног од водећих музичких часописа у Југославији – *Звук. Југословенска музичка ревија* у два наврата, пре и после Другог светског рата (1932–1936, 1955–1966), уредница *Музичкој власника* (1938–1941), потом, ауторка прве историје српске музике (Ђурић-Клајн 1962), професорка историје југословенске музике на Катедри за историју музике и музички фолклор Музичке академије у Београду (1949–1974), као и научни сарадник и директор (1962–1974) Музиколошког института САНУ.

Важно је истаћи да је Рајичић новембра 1950. године, месец дана пре свог четрдесетог рођендана, изабран за дописног члана САНУ, на предлог Петра Коњовића,¹⁹ што је, уз његов растући углед као професора Музичке академије у Београду, свакако допринело постепено све позитивнијој рецепцији његовог стваралаштва – мада се до ње, као што ћемо видети, није стигло ни брзо, ни глатко.

ПОСТЕПЕНО УДАЉАВАЊЕ ОД СОЦРЕАЛИЗМА И УСПОСТАВЉАЊЕ ЗРЕЛОГ СТИЛА

Током педесетих година XX века, у рецепцији Рајичићевог стваралаштва издваја се неколико преломних момената: полемика са Павлом Стефановићем, премијера циклуса *На Лијару*, те реакције на сарајевску, а потом и београдску продукцију опере *Симонида*. У дневним новинама и другим медијима појављују се и дужи текстови, портрети Рајичића, којима се пружа обухватнији поглед на његово дотадашње стваралаштво.

Прво Рајичићево остварење из педесетих које је привукло пажњу био је Трећи концерт за клавир и оркестар, премијерно изведен новембра 1950. године, са солистом Зденком Марасовићем. Критичар Бранко Драгутиновић истакао је: „У овом најновијем Рајичићевом делу дефинитивно се кристализује његов стил, као одраз изузетне стваралачке индивидуалности, ритмички бујан, мелодиски топло распеван, ослоњен на народни мелос, хармонски интересантан (иако тоналан), необичан у инструментацији, јасан и прегледан у формалној структури“ (Драгутиновић, *Полиџика*, 30. 11. 1950).

Међутим, осврт Павла Стефановића, такође у то време левичарски оријентисаног музичког писца, на ово дело, објављен фебруара 1951. у листу *Књижевност*, подстакао је бурну полемику. Наиме, критичар је најпре оценио да „музика мора бити искрена, да би била уметничка, а Рајичићева музика у концерту о којем је реч највећим својим делом пуста је конструктивистичка игра, вешта, врло вешта егзибиција доброг познавања композиционе технике каквом се савремена музика служи, превасходан пример како се устаљене шеме музичких форми европског типа могу примењивати са прецизношћу мајстора музичког класицизма а да сама музика не буде ни по чему класична“ (Стефановић, *Књижевност*, 2. 2. 1951: 189); затим је констатовао да је Рајичићу пре Другог виолинског концерта било замерано „да не уме развијати форму, да је немелодичан, да је атоналист, да нема никаквог односа према музичком фолклору и др. Рајичић се тада изванредно снашао: почео је примењивати строге шеме класичних форми, у сваки концерт унео је распевани средњи, лагани став, ублажио је хармонске потезе у свом дотадашњем стилу, појединим мелодијама-темама почео подражавати неком од типова народних мелодија (не уносећи аутентичне мелодије из нашег фолклора)“ (ibid., 190). Но, Стефановић сада замера Рајичићу на површности у креирању сонатног облика првог става:

19 О околностима његовог избора за дописног члана САНУ видети: Рајичић 1979: 1128–1163.

Сонатна форма је сва у знаку контраста, који не лежи једино у спољашњој одлици једне и друге теме већ у њиховој релацији, у опречности, најчешће у унутарњем конфликтном односу ових тема. А у овим ставовима Рајчић баш није пробирач, он не инсистира на избору тема које ће самим својим емоционалним специфичностима изражавати те опречности. Када се томе још дода поменути плаховита динамичност таквих његових ставова, онда за ухо, за слушаоца изостане баш оно што је унутарња битност сонатног принципа. Ако тако стоји ствар, онда сонатна форма није овде органски условљена самом уметничком садржином већ просто једна од шема у коју су утиснуте усвојене теме и мотиви (ibid.).

Стефановић такође уочава несклад између првог и другог става: „Зашто је тако згуснут, тако натрпан тонском материјом први став, када други баца јасну светлост на човека којем су нормалне и да кажем просечне људске осећајности сасвим блиске?“ (Ibid.: 191). Стефановић закључује:

Дело је ефектно, вешто начињено, овде-онде виртуозно у клавирском парту, но сасвим неодређеног тонуса, без основне 'атмосфере', монтажа многобројних секвенца, експозиција занатског знања, концертни комад једне изузетно по где-где можда чак и савремене нове осећајности али која је насилно утиснута у формалне оквире који јој не одговарају. Далеко сам од сваког пледирања за Рајчићев бивши атоналистички стил, али тврдим да је својим младалачким замислима (које су биле у некад савременом тонусу општеевропског модернизма) Рајчић умео да погоди одговарајући начин симфониског изражавања, док сада, зрелији и сређенији као човек, потеже за стереотипним композиционим шемама једног развојног стадиума музике који је био природан и логичан у прошлости али који то није више на потпуно задовољавајући начин у садашњости (ibid.).

Рајчић је на овакву Стефановићеву оцену веома оштро реаговао и затражио састанак чланова Удружења композитора Србије, како би изложио своје неслагање са овом критиком. Састанак је одржан 8. априла 1951. а Рајчић је инсистирао на томе да је његов нови стил настао као одговор на раније критике, у којима му је замеран недостатак формалне јасноће. У своју одбрану, Стефановић је рекао да је његов циљ био да се „пронађе прави пут којим треба да се развија наша савремена критика [...] то би била садржајна анализа дела, која је, међутим, најређа, њу надвлађава формална анализа дела, или, што је још много чешћи случај, конвенционална и неодређена критика, са сталним тражењем извесне равнотеже, када се похвале одмах ублажују истицањем недостатака или обратно“ (Анон., *Полиџика*, 9. 4. 1951: 2). Према сведочењу репортера *Полиџике*, већина окупљених композитора сложила се са Стефановићевом проценом да је „Рајчић овом свом делу ипак пришао првенствено са формалне стране, а да је за њега садржина била од другостепене важности“ (ibid.), али се ипак нису сагласили са укупно негативном оценом овог концерта. Већ сутрадан објављен је још један чланак, потписан иницијалом

Д. (вероватно Драгутиновић); аутор се осврнуо на чињеницу да је Рајичићев концерт постигао изузетан успех код публике и констатовао:

То није први случај да се критичар и публика размимоилазе. У историји, скоро се нису ни састајали. Само што је код нас створена чудна навика да се у критику гледа као на неког врховног судију, који не сме и не може да погреша. Да није оваквог фетишизирања критике, Рајичић сигурни смо, не би ни потегао ово питање. Али добро је што га је потегао – да се разувери (и други, такође) да критика није и не може бити друго до мишљење једног човека, [...] али никако неки апсолутни суд и оцена дела. Утолико пре што је Павле Стефановић признао у дискусији да је његова критика један експеримент у тражењу новог, неконвенционалног, дијалектичког метода критике [...] Да ли је у томе успео, то је за дискусију. Међутим, Рајичића је заболело што се на њему врше експерименти, сматрајући, уз то, да критичар нема довољно стручности за овакав посао (Д. [рагутиновић], *Борба*, 10. 4. 1951).

Рајичићево наредно изведено дело, *Концертна увертира*, такође није одушевило критичаре. Нпр. Драгутин Чолић је истакао: „У својој Концертној увертури, писаној у сонатном облику, Рајичићу није пошло за руком да и овoga пута ostvari pregnantnu i stilski homogenu celinu. Spretno instrumentiranom delu, koje ima stilski heterogenih kadenciranja, koje je po karakteru tema i koncepciji mnogo bliže simfonijskoj poemi, nedostaje izrazita završna gradacija i ubedljiv svršetak“ (Čolić, *Književne novine* br. 42, 28. 5. 1951); а сличне оцене дали су и Драгутиновић и Херцигоња. Но, премијера Рајичићевог циклуса песама *На Лијару* децембра 1951. била је знатно успешнија:

Темпераментну романтичарску поезију Ђуре Јакшића, њену експанзивну бујност, жестоку и чулну страсност, очајни и болни песимизам, алкохол као занос и заборав, Станојло Рајичић остварио је широко развијеним и унутрашњим динамизмом [sic!] испуњеним ариозним речитативом. У моментима јако потенциране лирске емоционалности ариозни речитатив добија акценте распеване мелодике, која интонационо као да проистиче из Мокрањчевог *Лем Едима*. Клавирска пратња, уствари клавирски извод оркестарски замишљене пратње, заснована на умерено модерној хармонији, продубљује осећајне лирске штимунге и подвлачи велике и узбудљиве драмске успоне. Извесна чешће употребљена композиционо-техничка средства (хроматика, секвенце на више) долазе у опасност да пређу у манир. У целини узевши, циклус *На Лијару* претставља не само још један значајни стваралачки успех Станојла Рајичића, већ значи леп допринос нашој вокалној литератури (Драгутиновић, *Полишка*, 13. 12. 1951).

Никола Херцигоња, пак, запажа: „Композитора није звук стиха одвео на конструкцију романтичарске мелодије, а није опет тражио излаз ни у сувопарној рецитативној интонацији, као што се то често догађа у нашој савременој соло-песми. Рајичић је успешно дао мелодиске линије, оригинално изречене

његовим музичким језиком, а да ипак верно интерпретирају Јакшићеве поетске мисли и слике. Штета је једино што се баш у песми *Поноћ*, која је у целини најлепше конципирана, појављују помало конвенционалне ритмичке формуле за завршетак неких стихова“ (Херцигоња, *Борба*, 12. 12. 1951). Марко Тајчевић имао је замерке на Рајичићев избор стихова Ђуре Јакшића, које је оценио неподесним за компоновање:

Последњи део циклуса *Поноћ* увелико превазилази обим онога што у музичким облицима можемо нормално схватити као песму. То је пре драмски монолог, у коме количина текста скоро онемогућава оно најбитније у песми: мелодиску линију гласа, формирану логичким акцентима текста и задржавањем на важним, истакнутим речима песничког стиха. Овако, у преобиљу речи, неминовно се морала појавити извесна 'моторичност' – раније карактеристична компонента Рајичићевог начина компоновања – са понегде индиферентним односом према психолошкоме тонском тумачењу текста (Тајчевић, *Ревизија*, 12. 12. 1951).

Следеће године изведена је нова верзија, за глас и оркестар. Тим поводом, Михаило Вукдраговић, у то време члан САНУ, од кога се и очекивало да пружи подршку свом млађем колеги из Одељења ликовне и музичке уметности, написао је опсежан осврт, похваливши Рајичићеву упорност, спремност да се стално усавршава и да прихвата конструктивне критике:

Станојло Рајичић је дугим и мукотрпним радом ишао корак по корак у овладавању онога што у најширем смислу значи техничку страну композиторског рада. Упоредо с тим проширивао се и његов општи уметнички хоризонт и оплођавао новим вредностима његову стваралачку инвенцију. За наше услове и могућности и, поготово, за наше укореењене навике површног оцењивања значаја ових компонената у правцу израстања и сазревања уметничке личности, досадашњи стваралачки пут Станојла Рајичића је као појава позитиван а и охрабрујући као жив пример за углед нашим млађим и најмлађим композиторским генерацијама. *На Лијару* је највиши досадашњи стваралачки домет Рајичићев. Овај циклус, посматран и као целовито остварење и у издвајању појединих песама, досегао је онај ниво када се садржај и форма, имагинација и звучна реализација органски испреплићу и надопуњују наједан начин који убедљиво говори да је аутор дорастао за зрела решења и да их је у многоме у потпуности остварио. [...] На садржајним и формалним елементима песама градио је и одговарајућу музичку форму и успевао да се врло много ослободи од шематизма коме је у ранијим делима био склон (Вукдраговић, *Борба*, 12. 12. 1952).

Најпозитивнију, чак екстатичну, оцену циклуса *На Лијару* у верзији за глас и оркестар дао је Станислав Винавер, који је, као што смо раније указали, пружао снажну подршку Рајичићу, ученику његове мајке Руже Винавер, практично од самог почетка његовог композиторског деловања:

То је велики дијалог песника са васионом. Рајичићева композиција у аутентичној српској дикцији дело је највеће изразитости и коначне зрелости. Када у *Подоћи* Ђуре Јакшића мале птичице раздешено – натуралистички цвркућу да би се показао тешки несклад у песниковој души, то је нешто тако изразито и моћно да се слични примери могу наћи само код Малера, Мусоргског и Јаначека. Станојло Рајичић, веран великоме песнику Ђури Јакшићу дочарао нам је његов јуначки васионски бол у свету у коме нема љубави. Али је та музика тако изразита, тако дубока да нам остварује и највеће перспективе живота и судбине; ми тим перспективама, кроз музику владамо и осећамо се дорасли сваком животном бродолому (Винавер, *Република*, 16. 12. 1951).

Рајичићево остварење из педесетих које је најснажније одјекнуло у југословенској музичкој јавности јесте опера *Симонида*, изведена најпре у Сарајеву поводом рођендана Јосипа Броза Тита, маја 1957. године (сф. Драгутиновић, *Полиџика* 3. 6. 1957: 5), а следеће године, у донекле измењеној верзији, у Београду. Сачуван је велики број критичарских осврта, који сведоче о томе да је педесетих година прошлог века југословенска музичка критика била динамична, релевантна и утицајна. Осим тога, Рајичић је дао и велики број интервјуа, пре и после ових премијера; у њима је описао како је, након сарајевског извођења, стекао јасну слику о томе шта мора да се преради, па је за београдско извођење додао и трећи чин, а уједно и испремештао сцене и нумере, како би оперу учинио занимљивијом и пријемчивијом. Дакле, и у овој прилици Рајичић је уважао примедбе које је добио како од критичара, тако и од слушалаца.

Критике сарајевске премијере углавном су се односиле на чињеницу да, баш као и у случају песама Ђуре Јакшића, драма *Краљева јесен* Милутина Бојића није најпогоднија основа за оперски либрето, услед статичности радње. У опсежном приказу сарајевске поставке, критичар Миро Ласић²⁰ је истакао да „pojava jedne nove domaće opere mora da nas duboko i iskreno obraduje“, поготово зато што је то било прво извођење једне савремене опере пред сарајевском публиком, али и приметио да „Rajčić nije imao inspiraciju koja bi ga obuhvatila od početka do kraja u jednom zamaju, pa je ustvari napisao dvije različite opere: prvi čin – tip jedne konverzijske opere, i drugi čin – tip opere – spektakla“ (Lasić, *Oslobođenje*, 26. 5. 1957) У опсежном приказу за часопис *Звук*, музиколог и критичар Зијо Кучукалић истиче:

Operски libreto oblikovan je u dva čina, koji predstavljaju kontrast. Dok se prvi čin temelji na ocrtavanju karaktera protagonista dramske radnje i njihovom psihološkom prikazivanju, drugi čin dovodi na scenu mnogo više ličnosti, a kolektiv postaje jedan od značajnih faktora. Ipak ostaje činjenica, da je Bojićeva *Kraljeva jesen* nepogodna za oblikovanje operског libreта i da su sve intervencije libretiste, kao i reditelja pretstave i kompozitora, u том smislu bile nedovoljne. Naime, vrlo je teško jedan tekst, čija je

20 Витомир Миро Ласић (1930–2014), правник, новинар и позоришни критичар, новинар *Ослобођења*, *Вјесника*, *Вечерњих новина*.

dramska akcija sasvim u drugom planu, uspješno prilagoditi zahtjevima scene koja traži stalni pokret, dinamiku radnje. Pisci libreta nastojali su da ovaj problem riješe u drugom činu uvođenjem znatnog broja novih ličnosti koje dolaze povremeno na scenu. Međutim, to njihovo kretanje djeluje pomalo neuvjerljivo i ono ne proizilazi uvijek iz zahtjeva dramske radnje (Kučukalić 1957: 140–141).

Изузетно афирмативне критике *Симониде* су написали Миховил Логар (*Борба*, 26. 5. 1957) и Бранко Драгутиновић (*Полиџика*, 3. 6. 1957). С друге стране, Стана Ђурић-Клајн је, након београдске премијере, критиковала либрето, како са музичко-драмског, тако и са идеолошког становишта, јер јој је, очигледно, засметала тема из српске средњовековне, тј. монархистичке прошлости:

Аутор либрета Јосип Кулунџић чини се да је у основи имао исувише пијетета према Бојићевом оригиналу – *Краљеву јесени*. Многи делови чисто наративне природе – као што је цела дуга експозиција у првом чину, која се тешко може пратити и у драмском излагању а камоли у оперском – могли су се сажети и драматизовати у смислу кондензованијих и јаснијих збивања, а самим тим и смањити онај велики број епизодних рола, које су све одреда пренете из оригиналне драме. [...] први и трећи чин имају више статични, готово ораторијумски карактер, док је тек други права драма у којој су јасно изражени сукоби главних протагониста. [...] Компонување Бојићеве *Краљеве јесени* повлачи за собом и поново потенцира оно још увек акутно и важно питање нашег данашњег оперског стварања – питање савремености либрета. И Рајичић – као и Девчић, Херцигоња, Швара и Шулук у последње време – узимају за књижевну подлогу својих опера историске теме или драме из наше или стране књижевне прошлости. Да ли је то прави пут и да ли то није још увек претерани страх композитора пред овом музичком формом која је током векова примила своја утврђена обележја, да ли је то у основи ходање по утврђеним стазама, да ли на тај начин добијамо наше садашње уметничко дело или не – та питања засада само постављамо, а одговори се могу дати само у дужој и аргументисаној студији (Ђурић-Клајн, *Полиџика*, 21. 4. 1958: 6).

Још један марксистички оријентисан критичар, Душан Плавша, у то време главни и одговорни уредник часописа *Савремени акорди*, такође дискретно указује на политичку некоректност драмског предлошка и из њега проистеклог либрета, посебно у првом чину:

Овде пре свега мислимо на – да се тако изразимо – епско-наративни тон тога чина, на сувишну жељу либретисте и композитора да се кроз причање војводе Гребостека, католичког надбискупа Гијома Адама и игумана Данила стекне слика историског амбијента, уместо да се (као у *Борису* на пример) историске полуге збивања непосредно демонстрирају већ у експозицији, чиме би спор и нединамичан ток овог чина био оживљен. Исто тако нам се не чини потребан пролог, с поетским текстом који данашњем слушаоцу не казује много, са идејама које су у много чему супротне историским погледима данашње науке на Милутиново доба. Сама замисао да уместо увертире буде пре првог чина

мелодрама има изражајног дејства које се не може оспорити, под условом да се слушацац не удубљује у смисао рецитативног текста (Плавша, *НИН*, 4. 5. 1958).

Када је у питању музика, Ђурић-Клајн истиче њену савременост (у односу на либрето) и запажа да је композитор

свом првом оперском опусу пришао са чедношћу истраживача у тој области, али и са искуством стеченим кроз многобројна дотле створена концертна дела. Он је, по музичком изражајном језику, створио одиста савремену оперу, примењујући повезане ариозне речитативе наместо затворених оперских нумера, уносећи у ову, у основи тоналну композицију, и политоналне комбинације, дајући оркестру више симфониску и илустративну него пратилачку улогу. Он је, поведен текстом и психолошком позадином драме, односно нужношћу њихове музичке транспозиције, дао доказа да је у овоме делу интензивнији, смелији и слободнији у изражајним средствима него у инструменталним композицијама, да лепота књижевног текста оплемењује и обогаћује његов музички израз. (*Ibid.*).

С друге стране, Милутин Раденковић²¹ критикује управо Рајичићеву музику:

не можемо рећи да је музичка компонента опере уједначена у вредности. Свакако да је најснажнији и највреднији други чин. Ту нам се Рајичић приказао као изразити музичко драмски стваралац кадар да до краја осети пулс сцене и психолошка треперења личности на њој. Чини нам се, међутим, да остала два чина у целини узев заостају по вредности за другим. То нарочито важи за први чин који је требало да нас уведе у општу атмосферу дела, претстави личности и унесе у оперу изванредно освежавајући светлији контраст. Сматрамо да ни у сценском, а поготову у музичком погледу он није одговорио својој намени (Раденковић, *Вечерње новостии*, 21. 4. 1958: 4).

Десет година касније, Рајичић је поново ревидирао *Симониду*, поводом прославе стогодишњице Народног позоришта, 26. септембра 1968. године. У овој верзији *Симониде* је постала једночинка. Критике овог извођења биле су готово без изузетка позитивне; нпр. Марија Корен (Бергамо) је оценила *Симониду* као „jedno od najvrednijih dela naše operске literature“, istakavši da je Raјičić iskazao „kosmopolitskim sredstvima izraza [...] duhovni svet našeg podneblja“ (Koren, *Telegram*, 25. 10. 1968). Успех ове верзије *Симониде*, која је 1969. изведена у оквиру фестивала БЕМУС, а 1971. у Швајцарској (Томашевић 2010: 33–34) инспирисао је Рајичића да, у зрелој животној и стваралачкој фази, компоује још три опере: *Карађорђе – Семе зла*, према драми Ивана Студена (1977), *Дневник једног лудака*, према Николају Гогољу (1981) и *Беле ноћи*, према Фјодору Достојевском (1985) – које, међутим, нису доживеле премијеру на сцени, већ су

21 Милутин Раденковић (1921–2007), композитор, дипломирао на Музичкој академији у Београду 1945. године у класи Стевана Христића. (cf. Perićić 1969: 400). Хонорарно се бавио музичком критиком, превасходно на Радио Београду, где је деловао и као продуцент.

реализоване као телевизијске опере, у продукцији Радио-телевизије Београд.²²

Почетком шездесетих, Рајичић је већ признат као један од најзначајнијих савремених српских композитора, о чему говоре опсежни новински чланци, „портрети“ овог композитора, у којима се сумира његов дотадашњи стваралачки пут, идентификују и образлажу најупадљивији заокрети. Најзапаженија Рајичићева композиција с почетка шездесетих била је Симфонија in G (Пета симфонија, 1959); међутим, она је изведена на концерту Београдске филхармоније где се на програму нашао и чувени балет Игора Стравинског *Посвећење пролећа*, тако да се већи број критичара фокусирао на *Посвећење*. Милутин Раденковић је у осврту за Радио Београд нагласио да се позитивне особине симфоније „састоје у чврстој и прегледној формалној структури и настојању да се кроз сва четири става оствари јединство у расположењу, којим доминира нека туробност и сета, док би се моје замерке тицале оркестарског колорита, који по мом мишљењу није нарочито богат и диференциран, и понекад недовољне експресивности тематског материјала“ (Раденковић, Радио Београд [рукопис], 3. 3. 1961). Очекивано афирмативан приказ написао је Бранко Драгутиновић, који је једино имао замерке на интерпретацију диригента Живојина Здравковића, која је „на много места деловала равно, уједначено и једнолико“ (Б. М. Д. [рагутиновић], *Полиџика*, 2. 3. 1961). С друге стране, Петар Бингулац управо истиче богатство оркестарског колорита: „најважније је оно што је композитор, пишући сада симфонију, проналазио новог неокушаног, оног чега се управо ужелео. А он се зажелео звука, лепог, топлог, громког – густог и засићеног, моћног и речитог, и слободног, на шта није смео ни да мисли, бринући се у концертима или песмама, или опери, за солисту. Какав леп звук може да створи моћан оркестар у рукама човека који воли тај срдачан говор, који једва чека да њим проговори и који, што је исто тако важно, уме да њим уверљиво и искрено говори“ (Бингулац, *Радио Београд* [рукопис], 2. 3. 1961). У опсежном аналитичком чланку објављеном у часопису *Звук*, Душан Сковран такође сагледава Рајичићеву оркестрацију у позитивном светлу (1961: 72–81). У реферату прочитаном на 4. конгресу Савеза композитора Југославије, Дејан Деспић и Властимир Перичић истичу да Рајичићева „Simfoniја in Ge predstavlja nov korak u ostvarivanju jednog oporijeg i savremenijeg izraza, iako se u harmonskom jeziku još uglavnom zadovoljava umerenim sredstvima bitonalnosti. To delo možda nije najveći dosadašnji Rajičićev domet, i nekome može smetati ponešto pre-gusto zvučno tkivo, ali se ozbiljnosti i dramatici njegove sadržine ne može poreći snaga i efekat“ (Despić i Perić [neobjavljeni rukopis] 1961).

Исте те 1961. године бива покренут фестивал Музички бијенале Загреб, који ће југословенској публици представити, за њу потпуно нову, естетику западноевропске авангарде и америчког експериментализма. Велики број хрватских и словеначких композитора приклониће се овој авангардној струји, тако да ће у загребачкој штампи позитивни осврти на стваралаштво композитора умереномодернистичке оријентације, укључујући и Рајичића, постати све ређи. С друге стране, припадници београдског композиторског круга (са изузетком

22 Детаљније о овим операма видети у: Tomašević 1986.

Владана Радовановића) никада се нису у потпуности приклонили овом авангардном заокрету, остајући на пола пута између поштовања традиције и опрезне, постепене модернизације.

Рајичић ће ускоро бити именован од стране млађих генерација београдских композитора као један од заговорника традиционализма, који су обесхрабривали и спречавали „осавремењивање“ српског композиторског стваралаштва, поготово у поређењу са тадашњом хрватском и словеначком сценом савремене музике. Први млади стваралац који се одважио да критикује Рајичићев стил био је доследни (премда „несуђени“) авангардиста Владан Радовановић,²³ двадесет две године млађи од Рајичића, који је у ауторском тексту за часопис *Zvuk* бр. 54 оштро критиковао Рајичићев маниризам и, уопште, идеологију позитивног вредновања *vandobno* (тј. несавременог и неаутентичног):

Vrednovanje prema *vandobnom* i *konzervativnom* proističe iz potrebe razlikovanja epigonstva, zakasnelog epigonstva i zasnivanja izraza na izvesnim tradicionalnim elementima.

Neoklasicizam i neobarok za razliku od *polineizma* uspostavljaju samo jedan odnos prema tradiciji. [...]

Ima dela koja su postigla izvesnu *oličenost*, dakle prepoznamo ko je kompozitor i prema malom fragmentu. Međutim prenatrpana su *tradicionalnim* a daleko od *vandobnog*. U tom slučaju reč je o smanjenom broju beznačajnih formula koje se prečesto pojavljuju, dobro upoznaju i stvaraju privid oličenosti; *oličenje bez autentičnosti*.

Violinski i čelo koncert Stanojla Rajičića podesan su primer *neoriginalne oličenosti* (Radovanović 1962: 393–394).

Неколико година касније, Рајичићев опус у целини сатирично је прокоментарисан у листу *Јез*, 1967. године. Наиме, у тексту „Станојло Рајичић. На ливади, под клавиром...“ драматург Слободан Новаковић²⁴ наводи да се композитор „и данас колеба између српског (музичког) пашњака и чешког (авангардног) клавира“ (Новаковић, *Јез* 1967: 3). Новаковић је на иронично-циничан начин представио композиторов зрели стил као синтезу фолклорно оријентисаног националног усмерења и експресионистичких тенденција из младости:

23 Владан Радовановић (рођ. 1932) је по завршеној Музичкој академији у Београду, 1956. године (у класи професора Миленка Живковића [1900–1964], на Одсеку за композицију и дириговање) компоновао авангардна остварења, почев од *Шесћ корала* (1955–1956) за клавир, или *Корала, инјермеца и фује* (1957) за камерни ансамбл. Средином педесетих година прошлог века почео је да развија и концепт *синјезијске уметности* (Јанковић [=Медић] 2003: 141–186) којом се бави до данас. О Радовановићевом статусу „несуђеног авангардисте“ видети: I. Medić 2019: 157–176.

24 Слободан Новаковић (1939–2007), драматург, сценариста, редитељ, критичар и публициста, дипломирао је на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у класи Јосипа Кулунџића, либретисте и редитеља Рајичићеве опере *Симонида*. Као драматург, Новаковић је пажњу јавности стекао средином шездесетих година прошлог века, док се новинарством бавио још од 1958. године. Био је један од оснивача ФЕСТ-а и Фестивала ауторског филма. Видети: https://sh.wikipedia.org/wiki/Slobodan_Novakovi%C4%87 [приступљено 26. 11. 2021].

ту он пије уз рамазан вино (уз рамазан и уз симфонијску музику),²⁵ гледа како лисје жути по дрвећу (лисје тамо жути у циклусу за глас и оркестар: чим затрепери, било оркестар, било глас, отпадне по неки лист!),²⁶ компонује тик на уво Малом Радојици²⁷ и народним масама²⁸ [...] Станојло Рајичић, данас, компонује као појединац недалеко од свог народа: после 1945. године, он се сасвим вратио народу и мелодији, као водећим изражајним средствима. Тако је постао један од најплоднијих српских композитора: он даје народу већи принос од сваке њиве (ibid.).²⁹

Иако је реч о сатиричном тексту, његов аутор је очигледно добро познавао музичке прилике у Србији, критикујући, из сопственог угла, Рајичићеву можда превише аутократску и свакако конзервативну позицију.

Ретроактивно су негативно вреднована и Рајичићева остварења из соцреалистичког раздобља, и то не само у Словенији и Хрватској; нпр. приликом извођења Трећег клавирског концерта у Скопљу, критичар Владо Чучков је написао: „Након последњих акорада *Семирамиде*, изведен је један музички хибрид, успављујуће досадан, заглупљујуће мучан: Трећи концерт за клавир и оркестар Станојла Рајичића. Написан 1950. године, очигледно у складу са тенденцијама и тадашњим бирократским директивама, са идејом о неговању соц. реализма и употребе народних мелодија у симфонијској музици комбинованих са, тада наизглед модернијим музичким схватањима, овај концерт је у сваком случају поучан куриозитет“ (Чучков, *Нова Македонија*, 6. 11. 1971 [прев. И. Медић]). Нешто мање „отрован“, али подједнако критичан је и каснији осврт Зорице Премате на ово остварење:

Трећи концерт за клавир и оркестар Станојла Рајичића, као трећи стилски лик педесетих у нашој музици, као да је најмање издржао пробу времена. Можда и стога што су у овој партитури најпотпуније пласиране идеје о 'музици разумљивој народним масама'. Далеко од тога да своје тонске идеје на силу симплификује, Рајичић је више волео да се склони у заветрину клавирског звука једног Рахмањинова и да такав звук поједностави до октавних паралелизама у клавирској деоници, или плакатног, патетичног, или лирски припростог звука у оркестру. Оно што је Рајичић овим делом постигао јесте једноставна, јасна формална структура, блискост комуникације са публиком путем укусних алузија

25 Алузија на симфонијску поему *Марко њије уз рамазан вино* (1942).

26 Алузија на циклус песама за бас и окрестар *Лисје жути* (1953).

27 Алузија на симфонијску поему *Мали Радојица* (1942).

28 Могућа алузија на музику за балет *Под земљом* (1940), или можда чак музику за филм *Животије нашоје* (1948).

29 Вероватно је повод за настанак ове критике био спој национално „обојених“ дела као што су кантата *Слепац на сабору* (1961) или мелодрам *Нейресали извори* (1967) са изразито „академским“ остварењима попут циклуса песама за мецосопран и оркестар *Мајновења* (1964) или *Шесте симфоније* (1967) током шездесетих година прошлог века.

на фолклор, и економично остварена оркестарска слика, са данас претенциозним и претерано сугестивним емоционалним набојем (Премате, *Музички ѿалас* 4–6 [Додатак], 1995: 52).³⁰

Са младим композиторским генерацијама у јавност је изашла и негативна оцена Рајичићевог педагошког рада на Музичкој академији. Група композитора позната као ОПУС 4,³¹ дошла је у директан сукоб са Рајичићем, који није имао превише разумевања за њихове стваралачке тенденције, које су драстично одударале од наставног програма Одсека за композицију Факултета музичке уметности. У тексту „Академија или затупљивање“ Драган Млађеновић наводи:

Четири студента из класе проф. Василија Мокрањца, користећи своја академска права и консултујући притом факултетски статут, званично су затражила да се из комисије за оцењивање годишњег испита искључи професор Станојло Рајичић. Јавна је тајна да наречени професор и уважени академик већ годинама вреднује 'слободно' стваралаштво својих и туђих студената на неки тајанствен и само њему познат начин, стварајући тако, из године у годину, све бројнију ергелу истомишљеника и епигона (Млађеновић, *Омладинске новине* 1977: 23).³²

Рајичић је одговорио да није могао да дâ позитивну оцену студентима за које није могао да процени да ли имају талента и знања или не, као што је то, за њега, био случај са групом ОПУС 4 (Рајичић 1979: 1134). У овај спор био је увучен и академик Василије Мокрањец, Рајичићев колега и на месту професора композиције на ФМУ и на месту члана Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, који се нехотице нашао „између две ватре“, тј. између својих студената и свог старијег колеге и некадашњег професора. На крају спора, у пролеће 1977. године Рајичић је поднео захтев за пензију и завршио своју педагошку каријеру (*ibid.*: 1135).³³

Годину 1977. обележила је и полемика на страницама недељника *НИН*, поводом телевизијске премијере Рајичићеве опере *Семе зла*. Оригинално названа *Карађорђе*, опера је започета, са идејом да буде сценски постављена, још 1970. године, а довршена 1973; међутим, премијерно је емитована тек 1977. године. Како наводи Катарина Томашевић, на основу разговора са самим Рајичићем, диригент Душан Миладиновић, „tada na položaju direktora Бео-

30 Занимљиво је да су аутори различитих генерација, Владо Чучков (1929–1997) и Зорица Премате (рођ. 1956), у критичким написима насталим у размаку од 24 године, имали идентичан негативан став према Рајичићевом Трећем концерту за клавир, као „реликвији“ из времена социјалистичког реализма.

31 Ову групу су чинили Владимир Тошић (рођ. 1949), Миодраг Лазаров Пасху (рођ. 1949), Милимир Драшковић (1952–2014) и Мирослав Миша Савић (рођ. 1954).

32 Текст је објављиван у три наврата, 9. 4, 7. 5. и 31. 5. 1977. године (Тошић 2001: 35).

33 Сукоб са Рајичићем и његово последично повлачење са места професора композиције на ФМУ веома су негативно утицали на његовог некадашњег студента, колегу и пријатеља Василија Мокрањца, који је извршио самоубиство 1984. године.

gradske opere, nije bio spreman i da ponese odgovornost za pripremu izvođenja dela kome bi se, u političkoj klimi tih godina, mogle pripisati nacionalističke pretenzije. Na slična razmišljanja Rajčić je naišao i od strane direktora ansambla Sarajevske opere Tihomira Mirića“ (Tomašević 1986: 38). Било је то време великих политичких тензија у СФР Југославији; наиме, почетак седамдесетих обележило је тзв. „Хрватско пролеће“, односно, „Маспок“, након чега су уследиле „чистке“ у редовима чланова Савеза комуниста у Хрватској и Србији, а потом и доношење последњег Устава Југославије 1974. године, којим је дата велика аутономија југословенским републикама, као и двома аутономним покрајинама у саставу СР Србије. Залагањем Слободана Хабића, Рајичићева опера је снимљена за Радио-телевизију Србије; међутим, како истиче Томашевић, „delo se ipak ni 1977. godine nije pojavilo pod imenom koje je predvideo kompozitor. Novi naziv – *Seme zla*, rezultat je kompromisa učinjenog iz već pomenutih pobuda“ (Tomašević 1986: 38). Но, овде није био крај перипетија са *Карађорђем*, јер је, поводом телевизијске премијере, композитор, музиколог и Рајичићев колега из Музиколошког института САНУ, Драгутин Гостушки, објавио веома негативну критику под насловом „Класе неплодног семена“ (Гостушки, *НИН*, 10. 7. 1977),³⁴ која је затим испровоцирала оштру полемику између Рајичићевог „браниоца“ Перичића и Гостушког на страницама *НИН*-а.

Одлазак у пензију није значио и Рајичићево повлачење из јавног живота, јер је он наставио са активностима у оквиру Српске академије наука и уметности, посебно као идејни творац и пропагатор бесплатних концерата у Галерији САНУ,³⁵ на којима су каријеру започела многа данас значајна имена српског музичког извођаштва. Поред тога, наставио је да компонује, мада нешто споријим темпом у односу на претходне деценије своје каријере (али и даље веома продуктивно, у односу на друге српске композиторе). Једно од Рајичићевих дела с краја седамдесетих година које је провоцирало опречна мишљења јесу *Варијације за оркестар* (1979). Критичарка Мирјана Веселиновић, чији је супруг Срђан Хофман био асистент у Рајичићевој класи, истакла је:

Рајичићев неокласицизам у *Варијацијама за оркестар* његово је експресионистичко виђење принципа прошлога стила. Експресионистичка тензија и драматика које носе ово Рајичићево ново дело (на овом концерту премијерно изведено!) нису, истина, заступљене у оној мери у којој их срећемо у већини његових остварења: као да је реч о једном експресионизму који се неокласичним средствима 'вратио' на своје романтичарско порекло. Профил

34 Издвојићемо неколико одломака који показују колико је оштро била интонирана критика Гостушког: „Чињеница да је опера 'Симонида' претрпела три обраде, односно верзије (од којих је последња најкраћа) сасвим уверљиво сведочи о несигурности аутора на том терену. Са музичком драмом 'Семе зла', Рајичић је још даље од тајне но што је икад био. [...] Станојло Рајичић показао се још једном у овој прилици као човек који између осталог своје дело не зна да сагледа у његовој целини и аутентичном смислу, док се наша телевизија представила као тело које не уме да одабере правог сарадника за један скуп подухват“ (Гостушки, *НИН*, 10. 7. 1977).

35 За више информација видети: Васић 1997.

музичког материјала дела, начин његовог развијања у оквиру варијационе форме а – пре свега – његово оркестарско излагање слојевитије него у Рајичићевим претходним композицијама, обезбеђују *Варијацијама* значајно место у опусу овог истакнутог ствараоца. Штавише, ово нам се дело намеће као један од композиторских највиших домета у области његове оркестарске музике (Веселиновић, *Полиџика*, 25. 1. 1980; према Х. Медих, 2021: 275).

Насупрот Мирјани Веселиновић, Бранка Радовић је оценила да „*Варијације за оркестар*“ потврђују нека већ проверена и добро знана умећа композитора, али не доносе много новина у звуку нити у садржају. Новост је само облик варијација коме се аутор, по први пут у току свога обимног и дуготрајног стваралачког пута, обратио. Но, ово дело не репрезентује у најбољем светлу ауторове познате и признате уметничке особине, на моменте звучи познато, а по стилу и духу нас враћа у музичко време које је иза нас“ (Радовић, Трећи програм Радио Београда [рукопис], 25. 1. 1980; према Х. Медих, 2021: 276).

С друге стране, позитивно су оцењени Рајичићев циклус песама за сопран и оркестар *Тражим љомиловање* на стихове Десанке Максимовић (Пешић, Трећи програм Радио Београд [рукопис], 15. 3. 1981; према Х. Медих, 2021: 317–318), као и циклус *Манасиџири* из 1987. године, који илуструје још један, за Рајичићевог живота последњи идеолошки заокрет у српском друштву – наиме, (поновно) буђење идеологије српског националног идентитета, па и национализма, непосредно пред распад СФР Југославије:

Дела најновијег датума су *Асимџиџи* Љубице Марић и премијерно изведен циклус *Манасиџири* Станојла Рајичића, оба сведочећи о несвакидашњој свежини инспирације својих аутора. [...] Поетски записи Дејана Медаковића подстакли су Станојла Рајичића да напише триптих посвећен српским манастирима, веран своме омиљеном облику, песми уз инструменталну пратњу. Руком мајстора стопљен је песнички и музички доживљај у јединствен израз звучне визије прошлости. Песме *Дечани*, *Грчаница* и *Пред Сојоћанима* и *Милешевом* тумачио је тенор Сеад Буљубашић на сугестиван и култивисан начин (Пешић, *Политика*, 31. 5. 1987).

ЕПИЛОГ

На основу рецепције Рајичићевог стваралаштва током седам деценија његове каријере, можемо закључити да је његов опус у потпуности рефлектовао све идеолошке преокрете, изазове и „ломове“ са којима се српско (и југословенско) друштво суочавало током двадесетог века. Рајичићев лични стваралачки стил прошао је кроз неколико, мање или више драматичних трансформација, које су у великој мери биле израз реакције на рецепцију његових остварења од стране музичких критичара, колега-композитора, концертне публике, али и комунистичких идеолога после Другог светског рата. Након почетних успеха у статусу београдског вундеркинда, Рајичићева остварења изведена

по повратку са студија у Прагу углавном су наилазила на неразумевање, а њихова негативна рецепција рефлектовала је дуготрајну и мукотрпну борбу за професионализацију и модернизацију музичког живота и школства у Србији, те за успостављање музичких институција. С друге стране, дела настала за време диктата идеологије соцреализма, попут Другог виолинског концерта или Трећег клавирског концерта, за која се у тренутку њиховог настанка сматрало да су, марксистички гледано, на „правилном“ путу приближавања високе уметности најширим слојевима друштва, касније су критикована управо због композиторове спремности да изађе у сусрет марксистичким идеолозима и да иде линијом мањег отпора.

Крајем седамдесетих година XX века, некадашњи авангардиста критикован је као заговорник заосталих и превазиђених композиторских тенденција, чиме је спутавао модернизацију српске музике у тадашњем југословенском контексту. Најзад, Рајчићев статус ауторитативног професора композиције на Музичкој академији и члана САНУ изазивао је, посебно пред завршетак његове академске каријере, бунт младих генерација које су биле склоне актуелним светским тенденцијама и незаинтересоване за Рајчићеву „мисију“ попуњавања недостајућих категорија и жанрова српске уметничке музике (превасходно концертантног, али и симфонијског, оперског итд.). Све набројане тенденције биле су очигледне још Рајчићевим савременицима током шездесетих година прошлог века, те ћемо овај исцрпни преглед рецепције Рајчићевог стваралаштва завршити речима Андреје Прегера, који је још 1961. године описао Рајчићеву композиторску „одисеју“:

Развојни пут Рајчића линија је пуна кривина и оштрих завоја, успона и падова, испуњена напетостима и супротностима и унутрашњом борбом. Од првих почетака он почиње употребом мотива и елемената у духу народне мелодије. Какво разочарење на студијама у Прагу, тридесетих година, када му се и колеге и цела околина потсмевала због тога! Композитор пролази прву кризу и после приличног ћутања окреће у дијаметрално опречном смеру. [...]

У вртлогу правог послератног налета екстремизма у Прагу, [...] Рајчић постаје код нас један од првих весника и поборника ових музичких крајности. Но, већ и тада био је нападан не само с десна, већ и с лева. Зато је и поред награда и јавних признања, Рајчић тражио нове путеве који се називу у најкарактеристичнијем његовом делу писаном пред рат, балету *Под земљом*. Рајчић долази до сазнања да нису техничка средства изражавана битно у уметничком делу, већ адекватност садржине. [...]

Други велики преображај Рајчићев збива се после рата. Многи су криво тумачили његов нови стил. Сматрали су да се ради о пролазном удовољењу тренутним потребама. Он је био нападан, пребацивала му се неискреност, грађански сентиментализам, несагласност музичке тематике с обликом у коме се изражава, превелика упрошћеност хармоније. У суштини било је посреди нешто друго. Композитор је сагледао један вид проблема данашње музике, можда најакутнији у целом свету па и код нас. То је питање везе публике и композитора. Рајчић, упоран, плодан и бескомпромисан стваралац, до краја је увидео

оно што је раније наслућивао да је уметнику немогуће да се затвара у кулу од слоноваче, окружену презиrom за све што је смртно. [...] Можда је у тој тежњи за разумљивошћу отишао и далеко у упрошћеност. Али, пут га је водио у правцу налажења своје праве стваралачке личности и природе (Прегер, *Полиџика*, 18. 4. 1961).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ³⁶

- Anon. (1928) „Koncert Stanojla Rajičića“, *Novosti*, 2. 11. 1928: s. p. / Анон. (1928) „Концерт Станојла Рајичића“, *Новосџи*, 2. 11. 1928: s. p.
- Anon. (1940) „Rezultat muzičkog konkursa 'Cvijete Zuzorić'“, *Politika*, 28. 7. 1940: s. p. / Анон. (1940) „Резултат музичког конкурса 'Џвијете Зузорић'“, *Полиџика*, 28. 7. 1940: s. p.
- Anon. (1940) „Nagrada Akademije sedam umetnosti“, *Politika*, [?] 9. 1940: s. p. / Анон. (1940) „Награда Академије седам уметности“, *Полиџика*, [?] 9. 1940: s. p.
- Anon. (1951) „Diskusija o kritici u Udruženju kompozitora Srbije“, *Politika*, 9. 4. 1951: 2. / Анон. (1951) „Дискусија о критици у Удружењу композитора Србије“, *Политика*, 9. 4. 1951: 2.
- Anon. (s. a.) „Slobodan Novaković“, https://sh.wikipedia.org/wiki/Slobodan_Novaković [приступљено 26. 11. 2021].
- Bingulac, Petar (1961) „Osvrt na koncert Beogradske filharmonije“ [neobjavljeni rukopis, kucan na писаој машини], emitovano na Radio Beogradu 2. 3. 1961; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.
- Čolić, Dragutin (1947) „Drugi koncert Beogradske filharmonije“, *Glas*, 2. 11. 1947: s. p. / Чолић, Драгутин (1947) „Други концерт Београдске филхармоније“, *Глас*, 2. 11. 1947: s. p.
- Čolić, Dragutin (1951) „Prvi abonentni koncert Simfonijskog orkestra Srbije“, *Književne novine* 42: s. p.
- Čučkov, Vlado (1971) „Zdodevno i podprosečno“, *Nova Makedonija*, 6. 11. 1971: s. p. / Чучков, Владо (1971) „Здодевно и подпросечно“, *Нова Македонија*, 6. 11. 1971: s. p.
- Despić, Dejan i Vlastimir Peričić (1961) „Referat za IV kongres Saveza kompozitora Jugoslavije“ [neobjavljeni rukopis, kucan na писаој машини]; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.
- D. [ragutinović, Branko] (1947) „Koncert Beogradske filharmonije“, *Politika*, 1. 11. 1947: s. p. / Д. [рагутиновић, Бранко] (1947) „Концерт Београдске филхармоније“, *Полиџика*, 1. 11. 1947: s. p.

³⁶ Сви цитирани текстови са ознаком s. p. (без броја стране) преузети су из архивске заоставштине Станојла Рајичића сачуване у Музиколошком институту САНУ. Датуме објављивања ових текстова Рајичић је дописао својеручно.

- Dragutinović, Branko (1949) „Tri simfoniska koncerta sa delima domaćih kompozitora“, *Politika*, 28. 11. 1949: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1949) „Три симфонијска концерта са делима домаћих композитора“, *Политика*, 28. 11. 1949: s. p.
- Dragutinović, Branko (1950) „Simfoniski koncerti Radio-orkestra i orkestra CDJA“, *Politika*, 30. 11. 1950: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1950) „Симфониски концерти Радио-оркестра и оркестра ЦДЈА“, *Политика*, 30. 11. 1950: s. p.
- D. [ragutinović, Branko] (1951) „Povodom diskusije o kritici u Udruženju kompozitora Srbije. Stanjlo Rajičić ili Pavle Stefanović – Kompozitor ili kritičar?“, *Borba*, 10. 4. 1951: s. p. / Д. [рагутиновић, Бранко] (1951) „Поводом дискусије о критици у Удружењу композитора Србије. Станојло Рајичић или Павле Стефановић – Композитор или критичар?“, *Борба*, 10. 4. 1951: s. p.
- Dragutinović, Branko (1951) „Tri vokalna koncerta“, *Politika*, 13. 12. 1951: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1951) „Три вокална концерта“, *Политика*, 13. 12. 1951: s. p.
- Dragutinović, Branko (1957) „Stanjlo Rajičić: 'Simonida'“, *Politika*, 3. 6. 1957: 5. / Драгутиновић, Бранко (1957) „Станојло Рајичић 'Симонида'“, *Политика*, 3. 6. 1957: 5.
- D. [ragutinović], B. [ranko] M. (1961) „Simfoniја Stanjla Rajičića“, *Politika*, 2. 3. 1961: s. p. / Д. [рагутиновић], Б. [ранко] М. (1961) „Симфонија Станојла Рајичића“, *Политика*, 2. 3. 1961: s. p.
- Đurić-Klajn, Stana (1949) „Drugi koncert za violinu i orkestar Stanjla Rajičića“, *Muzika* 2: 65–75. / Ђурић-Клајн, Стана (1949) „Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића“, *Музика* 2: 65–75.
- Đurić-Klajn, Stana (1958) „'Simonida' Stanjla Rajičića“, *Politika*, 21. 4. 1958: 6. / Ђурић-Клајн, Стана (1958) „'Симонида' Станојла Рајичића“, *Политика*, 21. 4. 1958: 6.
- Gostuški, Dragutin (1977) „Klasje neplodnog semena“, *NIN*, 10. 7. 1977: s. p. / Гостушки, Драгутин (1977) „Класје неплодног семена“, *НИН*, 10. 7. 1977: s. p.
- Hercigonja, Nikola (1951) „Prvo izvođenje ciklusa 'Na Liparu' od Stanjla Rajičića“, *Borba*, 12. 12. 1951: s. p. / Херцигоња, Никола (1951) „Прво извођење циклуса 'На Липару' од Станојла Рајичића“, *Борба*, 12. 12. 1951: s. p.
- Janković [=Medić], Ivana (2003) „Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića“, *Muzikologija* 3: 141–186. / Јанковић [=Медић], Ивана (2003) „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија* 3: 141–186.
- Koren [=Bergamo], Marija (1968) „Sa poprišta večnog Vizanta i Rima“, *Telegram*, 25. 10. 1968: s. p.
- Koren [=Bergamo], Marija (1968) „Srpska opera od Stanislava Biničkog do Stanjla Rajičića“, *NIN*, 3. 11. 1968: s. p. / Корен [=Бергамо], Марија (1968) „Српска опера од Станислава Биничког до Станојла Рајичића“, *НИН*, 3. 11. 1968: s. p.
- Kučukalić, Zija (1957) „'Simonida' Stanjla Rajičića“, *Zvuk* 13–14: 139–143.
- Lasić, Miro (1957) „Opera modernog muzičkog izraza“, *Oslobođenje*, 26. 5. 1957: s. p.

- Logar, Mihovil (1957) „'Simonida' Stanojla Rajičića u izvođenju Sarajevske opere“, *Borba*, 26. 5. 1957: s. p. / Логар, Миховил (1957) „'Симонида' Станојла Рајичића у извођењу Сарајевске опере“, *Борба*, 26. 5. 1957: s. p.
- Medić, Hristina (ur.) (2021 [u štampi]) *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena*, Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Indić), Beograd: Radio-televizija Srbije. / Медић, Христина (ур.) (2021 [у штампи]) *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документи времена*, Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије.
- Medić, Hristina (ur.) (2021 [u štampi]) *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena*, Knjiga II, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Indić), Beograd: Radio-televizija Srbije. / Медић, Христина (ур.) (2021 [у штампи]) *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документи времена*, Књига II, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије.
- Medić, Ivana (2019) „The Impossible Avant-garde of Vladan Radovanović“, *Musicological Annual* LV/1: 157–176.
- Medić, Ivana (2020) „Prokofiev and Shostakovich. A Two-Way Influence“. In Rita McAllister and Christina Guillaumier (eds.) *Rethinking Prokofiev*, New York: Oxford University Press, 87–106.
- Milin, Melita (1998) *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Милин, Мелита (1998) *Традиционално и ново у српској музици после Другој светској рата (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Milin, Melita (2006) „Etapе modernizma u srpskoj muzici“, *Muzikologija* 6: 93–116. / Милин, Мелита (2006) „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6: 93–116.
- M[ilojević], Dr M[iloje] (1939) „Koncert Radio-orkestra“, *Politika*, 4. 2. 1939: s. p. / М[илојевић], Др М[илоје] (1939) „Концерт Радио-оркестра“, *Политика*, 4. 2. 1939: s. p.
- Mladenović, Dragan (1977) „Akademija ili zatupljivanje“, *Omladinske novine*, 9. 4. 1977: 23. / Млађеновић, Драган (1977) „Академија или затупљивање“, *Омладинске новине*, 9. 4. 1977: 23.
- Nastasijević, Svetomir (1941) „Lepota i vrednost našeg narodnog pevanja i naše narodne pesme zanemaruju se u našem muzičkom stvaranju“, *Radio Beograd*, 3. 1. 1941: 4. / Настасијевић, Светомир (1941) „Лепота и вредност нашег народног певања и наше народне песме занемарују се у нашем музичком стварању“, *Радио Београд*, 3. 1. 1941: 4.
- Novaković, Slobodan (1967), „Čovek je čoveku – savremenik. Stanojlo Rajičić. Na livadi, pod klavirom...“, *Jež*, 1483, 1. 12. 1967: 3. / Новаковић, Слободан (1967) „Човек је човеку – савременик. Станојло Рајичић. На ливади, под клавиром...“, *Јеж*, 1483, 1. 12. 1967: 3.
- Perić, Vlastimir (1971) *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Pešić, Milena (1981) „Novo delo Stanojla Rajičića“, *Treći program Radio Beograda*, 15. 3. 1981; prema: Hristina Medić (ur.) (2021 [u štampi]), *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena*, Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Indić), Beograd: Radio-televizija Srbije, 317–318. / Пешић, Милена (1981) „Ново дело Станојла Раји-

MILOŠ BRALOVIĆ & IVANA MEDIC

THE COMPOSER AND HIS CRITICS: THE RECEPTION OF STANOJLO RAJIČIĆ'S WORKS IN THE LIGHT OF
CRUCIAL EVENTS FOR THE DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY

- чића“, Трећи програм Радио Београда, 15. 3. 1981; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – докуменит времена*, Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 317–318.
- Pešić, Milena (1987) „Iz istog vrela. Nova dela Ljubice Marić i Stanojla Rajičića“, *Politika*, 31. 5. 1987: s. p. / Пешић, Милена (1987) „Из истог врела. Нова дела Љубице Марић и Станојла Рајичића“, *Политика*, 31. 5. 1987: s. p.
- Plavša, Dušan (1958) „Uspeh 'Simonide'“, *NIN*, [?] 4. 1958: s. p. / Плавша, Душан (1958) „Успех 'Симониде'“, *НИН*, [?] 4. 1958: s. p.
- Premate, Zorica (1995) „15. decembar. Zadužbina Ilije M. Kolarca“, *Muzički talas* 4–6 [dodatak]: 52. / Премате, Зорица (1995) „15. децембар. Задужбина Илије М. Коларца“, *Музички талас* 4–6 [додатак]: 51–52.
- Radenković, Milutin (1958) „Stanojlo Rajičić: 'Simonida'“, *Večernje novosti*, 21. 4. 1958: 6. / Раденковић, Милутин (1958) „Станојло Рајичић: 'Симонида'“, *Вечерње новости*, 21. 4. 1958: 6.
- Radenković, Milutin (1961) „Osvrt na koncert Beogradske filharmonije (Stravinski, Rajičić)“ [neobjavljeni rukopis, kucan na писајој мајини], emitovano na Radio Beogradu 3. 3. 1961; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.
- Radovanović, Vladan (1962), „Traganje za kriterijumom vrednovanja muzičkog dela“, *Zvuk* 54: 389–400.
- Radović, Branka (1980) „Novo delo Stanojla Rajičića“, Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена*, Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 276. / Бранка Радовић, „Ново дело Станојла Рајичића“, Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – докуменит времена*, Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 276.
- Rajčić, Stanojlo (1940) „G. Nastasijević ili 'Laž i tama moderne muzike'“, *Slavenska muzika*, god. I, br. 4: 30–31. / Рајичић, Станојло (1940) „Г. Настасијевић или 'Лаж и тама модерне музике'“, *Славенска музика*, год. I, бр. 4: 30–31.
- Rajčić, Stanojlo (1941) „'Lepota i vrednost našeg narodnog pevanja i naše narodne pesme zanemaruju se u našem muzičkom stvaranju'. Мишљење г. Станојла Рајичића“, *Radio Beograd* 27: 5. / Рајичић, Станојло (1941) „'Лепота и вредност нашег народног певања и наше народне песме занемарују се у нашем музичком стварању'. Мишљење г. Станојла Рајичића“, *Радио Београд* 27: 5.
- Rajčić, Stanojlo (1979) „Iz muzičkog života Beograda“, *Letopis Matice srpske* 6/1979: 1128–1163. / Рајичић, Станојло (1979) „Из музичког живота Београда“, *Летопис Матице српске* 6/1979: 1128–1163.
- Stefanović, Pavle (1939) „Treći simfonijski koncert Radio-orkestra“, *Pravda*, 2. 2. 1939: s. p. / Стефановић, Павле (1939) „Трећи симфонијски концерт Радио-оркестра“, *Правда*, 2. 2. 1939: s. p.

- Stefanović, Pavle (1940) „Veče moderne jugoslovenske muzike – tri značajna izvođenja“, *Pravda*, 29. 2. 1940: s. p. / Стефановић, Павле (1940) „Вече модерне југословенске музике – три значајна извођења“, *Правда*, 29. 2. 1940: s. p.
- Stefanović, Pavle (1951) „Novo delo Stanojla Rajičića“, *Književnost*, 2. 2. 1951: 189–192. / Стефановић, Павле (1951) „Ново дело Станојла Рајичића“, *Књижевност*, 2. 2. 1951: 189–192.
- Tajčević, Marko (1951) „Koncertna hronika“, *Revija*, 12. 12. 1951: s. p. / Тајчевић, Марко (1951) „Концертна хроника“, *Ревја*, 12. 12. 1951: s. p.
- Tomašević, Katarina (1986) *Tri pozna opusa Stanojla Rajičića*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, diplomski rad, mentor Vlastimir Perić.
- Tomašević, Katarina (1993) „Razgovor sa Stanojлом Rajičićem“, *Novi zvuk. Međunarodni časopis za muziku* 1: 17–28. / Томашевић, Катарина (1993) „Разговор са Станојлом Рајичићем“, *Нови звук. Међународни часопис за музику* 1: 17–28.
- Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*, Beograd: Muzikološki institut SANU; Novi Sad: Matica srpska. / Томашевић, Катарина (2009) *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска.
- Tomašević, Katarina (2010) „Sto godina od rođenja i deset godina od smrti kompozitora: Stanojlo Rajičić (1910–2000)“, U *Stanojlo Rajičić. Simonida – Na Liparu* [CD], Beograd: RTS i Muzikološki institut SANU, 16–36. / Томашевић, Катарина (2010) „Сто година од рођења и десет година од смрти композитора: Станојло Рајичић (1910–2000)“, У *Станојло Рајичић. Симонида – На Липару* [ЦД], Београд: РТС и Музиколошки институт САНУ, 16–36.
- Tošić, Vladimir (2001) *OPUS 4. Dokumenti*, Beograd: SKC.
- Vasić, Aleksandar (1997) „Još uvek zavidimo talentima“, *Književne novine*, XLIX/950: 6. / Васић, Александар (1997) „Још увек завидимо талентима“, *Књижевне новине*, XLIX/950: 6.
- Vasić, Aleksandar (2001) „Stanojlo Rajičić (1910–2000)“, *Muzikologija* 1: 174–178. / Васић, Александар (2001) „Станојло Рајичић (1910–2000)“, *Музикологија* 1: 174–178.
- Vasić, Aleksandar (2020) „Časopis 'Slavenska muzika' (1939–1941) u istoriji srpske muzičke periodike“, *Muzikologija* 29: 121–147. / Васић, Александар (2020) „Часопис 'Славенска музика' (1939–1941) у историји српске музичке периодике“, *Музикологија* 29: 121–147.
- Veselinović [-Hofman], Mirjana (1980) „Novo delo Stanojla Rajičića“, Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980: према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena*, Књига I, Библиотека Посебна издања RTS (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 275. / Веселиновић [-Хофман], Мирјана (1980) „Ново дело Станојла Рајичића“, Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документи времена*, Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 275.
- Veselinović [-Hofman], Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

MILOŠ BRALOVIĆ & IVANA MEDIC

THE COMPOSER AND HIS CRITICS: THE RECEPTION OF STANOJLO RAJIČIĆ'S WORKS IN THE LIGHT OF
CRUCIAL EVENTS FOR THE DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY

- Veselinović-Hofman, Mirjana (2017) „On the Future of Music History in Professional and Central-Peripheral European Music Circumstances“, *Musiology* 26: 115–124.
- Vinaver, Stanislav (1928) „Resital Stanojla Rajičića“, *Vreme*, 3. 11. 1928: s. p. / Винавер, Станислав (1928) „Реситал Станојла Рајичића“, *Време*, 3. 11. 1928: s. p.
- Vinaver, Stanislav (1951) „Pet pesama Stanojla Rajičića: junačke i lirske“, *Republika*, 16. 12. 1951: s. p. / Винавер, Станислав (1951) „Пет песама Станојла Рајичића: јуначке и лирске“, *Република*, 16. 12. 1951: s. p.
- Vukdragović, Mihailo (1952) „Koncert Miroslava Čangalovića“, *Borba*, 12. 12. 1952: s. p. / Вукдраговић, Михаило (1952) „Концерт Мирослава Чангаловића“, *Борба*, 12. 12. 1952: s. p.
- Živković, Milenko (1938) „Simfonijski koncert Radio-orkestra“, *Vreme*, 2. 2. 1939: s. p. / Живковић, Миленко (1938) „Симфонијски концерт Радио-оркестра“, *Време*, 2. 2. 1939: s. p.
- Živković, Milenko (1940) „Moderna jugoslovenska kamerna muzika u priredbi 'Cvijete Zuzorić'“, *Vreme*, 29. 2. 1940: s. p. / Живковић, Миленко (1940) „Модерна југословенска камерна музика у приредби 'Цвијете Зузорић'“, *Време*, 29. 2. 1940: s. p.

ДОКУМЕНТА ИЗ АРХИВСКЕ ЗАОСТАВШТИНЕ СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА ПОХРАЊЕНЕ У
МУЗИКОЛОШКОМ ИНСТИТУТУ САНУ:

- Похвалница Музичке школе Станковић, Београд, 22. 6. 1922.
- Програм концерта ученика Музичке Школе „Станковић“, Београд, Дворана „Станковић“, 21. 12. 1924.
- Позивница за чај у Енглеско-југословенском клубу, Београд, 24. мај [1929].

MILOŠ BRALOVIĆ AND IVANA MEDIC

THE COMPOSER AND HIS CRITICS: THE RECEPTION OF STANOJLO
RAJIČIĆ'S WORKS IN THE LIGHT OF CRUCIAL EVENTS FOR THE
DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY

(SUMMARY)

In this article we discuss the critical reception of the work of composer Stanojlo Rajičić (1910–2000), whose presence in the public musical life of Belgrade was noted already in the 1920s, when he was a student at the “Stanković” Music School and then the Belgrade Music School. The critical reception of his compositional work

can be followed for almost seven decades. Performances of Rajičić's works often provoked controversies and polemics – which speak not only about the composer's oeuvre itself, but even more so about the state of musical life of Belgrade, Serbia and Yugoslavia in the 20th century. Thus we analyze the reception of Rajičić's work in the light of historical events that crucially influenced the development of Serbian art music throughout the twentieth century. The article is based on the study of extensive archival material preserved at the Institute of Musicology SASA, Radio Belgrade, as well as private collections.

Based on the reception of Rajičić's compositional output during the seven decades of his career, we come to a conclusion that his oeuvre fully reflected all the ideological upheavals, challenges and turnovers that Serbian and Yugoslav society experienced during the twentieth century. Rajičić's personal creative style underwent several, more or less dramatic transformations, which were largely motivated by his reactions to the reception of his works by music critics, fellow composers, concert audiences, but also by the communist ideologues after World War II.

After Rajičić's initial success as a young Belgrade prodigy, upon his return from Prague where he studied composition, Rajičić's modernist works were mostly misunderstood, and their negative reception reflected a long and arduous struggle for the professionalization and modernization of musical life and education in Serbia. On the other hand, Rajičić's works written during the dictates of the ideology of socialist realism, such as the Second Violin Concerto or the Third Piano Concerto – which at the time of their creation were considered by the Marxist critics to be on the "correct" path of bringing high art closer to the broadest audience – were later harshly criticized precisely because of the composer's readiness to meet the expectations of the Marxist ideologues and to follow the path of least resistance. Furthermore, Rajičić, a former modernist, became notorious in the late 1970s as an advocate of "backward" and "outdated" compositional tendencies, which hindered the modernization of Serbian music in the Yugoslav and European contexts. Last but not least, towards the end of his academic career, Rajičić's status as an authoritative professor of composition at the Belgrade Academy of Music and a fellow of the Serbian Academy of Sciences and Arts provoked a revolt of the youngest generation of composers, who strived to emulate the most innovative global music tendencies of that time.

KEYWORDS: Stanojlo Rajičić, compositional opus, music criticism, controversy, polemic, ideology, turnover.