

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Марко П. Јосифоски

**Изазови савремене интерпретације *Другог*
виолинског концерта Станојла Рајичића**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Марија Јокановић, ред. проф,
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности

Коментор:

др Александра Паладин, доцент,
Факултет савремених уметности

Београд, 2024

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Marko P. Josifoski

**Challenges of contemporary interpretation
of Stanojlo Rajičić's *Second Violin Concerto***

Doctoral Art Project

Menthor:

MA Marija Jokanović, professor
University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music

Co-menthor:

PhD Aleksandra Paladin, assistant professor,
Faculty of contemporary Arts

Belgrade, 2024

АПСТРАКТ

Изазови савремене интерпретације *Другог виолинског концерта Станојла Рајичића*

Фокус теме овог рада усмерен је према једном од најзначајнијих дела концертантне литературе српске музике 20. века – *Концерту за виолину и оркестар бр. 2* (1946) Станојла Рајичића (1910-2000). Из перспективе савременог извођаштва, композиција данас може имати и потпуно друго интерпретативно тумачење, далеко од контекста околности у којима је настала, не губећи у том смислу Рајичићев лични печат, као ствараоца који овом композицијом започиње нову и богату фазу свог уметничког стваралаштва. Поред биографских података у раду је направљен осврт на музичку заоставштину овог композитора и представљен је његов опус уопште, а посебно је издвојена хронологија настанка дела која припадају концертантној литератури.

Други концерт за виолину о оркестар анализиран је у контексту музичке форме, по ставовима. Посебно поглавље посвећено је особеностима солистичке деонице, кроз које су представљени и неки од најкарактеристичнијих техничких захтева виолинског виртуозитета. Фолклорна боја домаћег поднебља даје овом делу посебну звучну допадљивост и чини га блиским ширем аудиторијуму. Теме фолклорног, а често и рустичног карактера, обликоване као далека транспозиција домаће народне традиције, препознатљивост начина свирања у духу кола или лирске мелодије кавала, јесу изражајне одреднице ове композиције о којима се може говорити из аспекта нове звучности традиције у контексту новог времена. У том смислу, ово дело стоји као узорно на путу праћења стваралачке праксе све до данашњих дана, који, у музици поднебља са којег су поникли, налазе исходишта за своја остварења.

Добијени закључци представљају полазиште на основу којег се може указати на неопходност да се ово дело уведе у домаћу извођачку праксу и да се на њега скрене пажња стручне јавности и слушалаца, којима је, до сада, остао готово непознат.

Кључне речи: Станојло Рајичић, концерт за виолину, српска музика, фолклор, виртуозитет

SUMMARY

Challenges of contemporary interpretation of Stanojlo Rajičić's *Second Violin Concerto*

The focus of this work is directed towards one of the most significant pieces of concert literature of Serbian music of the 20th century - Concerto for violin and orchestra no. 2 (1946) by Stanojlo Rajičić (1900-2000). From the perspective of contemporary performance, today this composition can have a completely different interpretation, far from the context of the circumstances in which it was created, without losing Rajičić's personal stamp as a creator who begins a new, rich phase of his artistic creation with this composition. In addition to biographical data, the paper reviews the musical legacy of this composer and presents his oeuvre in general, and the chronology of the works that belong to the concerto literature is especially highlighted.

The Second concerto for violin and orchestra was analyzed in the context of musical form, by movements. A special chapter is dedicated to the peculiarities of the solo part, through which some of the most characteristic technical requirements of violin virtuosity are presented. The folklore color of the local climate gives this piece a special sound appeal and makes it close to a wider audience. Themes of a folkloric and often rustic character, shaped as a distant transposition of the local folk tradition, the recognizability of the way of playing in the spirit of the kolo (national dance) or the lyrical melody of the kaval (traditional music instrument), are the expressive determinants of this composition, which can be discussed from the aspect of the new sonority of the tradition in the context of the new time. In this sense, this work stands as an example on the path of following the creative practice until today, which, in the music of the climate from which they arose, find the origins of their achievements.

The obtained conclusions represent a starting point on the basis of which it is possible to point out the necessity to introduce this work into the domestic performance practice and to draw the attention of the professional public and listeners to it, to whom, until now, it has remained almost unknown.

Keywords: Stanojlo Rajičić, violin concerto, Serbian music, folklore, virtuosity

САДРЖАЈ

1. Увод	3
1.1. Експликација и план реализације пројекта	4
1.2. Предмет рада	4
1.3. Циљ рада и истраживачке методе	5
2. Станојло Рајичић (1910-2000) – живот и стваралаштво	7
2.1. Музичка заоставштина Станојла Рајичића	16
2.2. Стваралачки опус Станојла Рајичића	20
3. Концерти Станојла Рајичића	24
3.1. „Корен заокрета“ и <i>Концерт за виолину и оркестар бр. 2</i>	28
3.2. <i>Концерт за виолину и оркестар бр. 2</i> – анализа	30
3.2.1. Први став	31
3.2.2. Други став	44
3.2.3. Трећи став	48
4. Особености солистичке деонице	59
5. Закључак	61
6. Литература	64
Биографија	

1. Увод

Истраживање домаће музичке историје представља изазован задатак чији аспекти, из угла извођаштва, подразумевају аналитички приступ партитури самог дела и у контексту тих закључака - његовој интерпретацији. У том смислу, докторски уметнички пројекат *Изазови савремене интерпретације Другог виолинског концерта Станојла Рајичића* замишљен је кроз две фазе: прва подразумева истраживачки приступ и тумачење дела у форми научног рада, а друга је његово интерпретативно представљање на концертном подијуму, обликовано кроз призму научних закључака.

У раду чији је фокус теме усмерен према једном од најзначајнијих дела концертантне литературе српских стваралаца и из историјског и из извођачког аспекта, биће понуђени закључци који могу да представљају полазиште на основу којег се може посматрати неопходност да се овај *Концерт* уведе у домаћу извођачку праксу и да се на њега скрене пажња стручне јавности и слушаца, којима је, до сада, остао готово непознат. Из перспективе савременог извођаштва, композиција данас може имати и потпуно друго интерпретативно тумачење, далеко од контекста околности у којима је настала, не губећи у том смислу Рајичићев лични печат који овом композицијом *sui generis*, започиње нову и богату фазу свог уметничког стваралаштва на тријумфалан начин.

Као специфичност у образложењу избора тог дела као теме докторског уметничког пројекта желим да наведем личну обавезу коју имам према завештању проф. Рајичића и сећању на њега. Његова лична жеља била је да изведем његов *Други виолински концерт* и направим трајни снимак који би остао и као педагошки предложак сваком будућем извођачу овог концерта и као ново читање дела, кроз уметнички израз солисте, у то време, млађе генерације. На жалост, идеја остала је нереализована за живота проф. Рајичића, но све до сада, осећао сам се и лично обавезним да понудим своју нову, савремену интерпретацију његовог другог *Виолинског концерта*, а на трагу гласа и идеја композитора кога сам имао част да добро познајем то чиним као део докторског уметничког пројекта.

1.1. Експликација идеје и план реализације пројекта

По свим карактеристикама - стилским, формалним, техничким и изражајним, Рајичићев *Други виолински концерт* представља важну и изазовну тему за истраживачки рад. Извођачки, концерт нуди искуство савладавања једног од најлепших примера српске концертне литературе.

Реализација овог докторског уметничког пројекта одвијала се у две фазе: прва је била његово јавно извођење у Галерији Српске академије наука и уметности, 11. марта 2024. године са клавирском сарадницом Катарином Хаџи Антић - Татић;¹ друга фаза је подразумевала израду докторског уметничког рада, у оквиру кога је аналитички представљено дело у контексту његовог сагледавања кроз призму савременог извођаштва.

1.2. Предмет рада

Истраживање у овом раду обухватило је детаљан увид у композиторски поступак, садржај, структуру и техничке аспекте дела. Фокус је усмерен на изражајна средства из солистичког арсенала, са посебним освртом на извођачку естетику како периода којем дело припада, тако и савременог доба. Концерт који је предмет рада настао је у 20. веку и ослоњен је на романтичарске стваралачке традиције. Поникао је из најбоље праксе велике виолинистичке концертантне литературе. Та чињеница извођачу 21. века намеће размишљање о могућностима обликовања саме интерпретације и упућује на два могућа решења: да ће стил извођења бити модеран у погледу избора темпа, новог звучног баланса солисте и оркестра и виртуозних домета иманентних данашњем бржем начину свирања; или да ће бити окренут ка пракси извођаштва у коме је дело настало. У том смислу обликује се и полазна хипотеза овог рада да интерпретација композиција насталих у прошлости (чак и блиској) савременом извођачу даје могућност да, кроз искуство припреме дела за концерт, анализе стилског језика ствараоца, структуре дела и извођачке фактуре солистичке деонице, обликује сопствени интерпретативни стил,

¹ Рајичићев концерт ће бити изведен у Великој дворани Коларчеве задужбине 25. маја 2024. године, са Симфонијским оркестром РТС и диригенткињом Олгом Бисерчић.

који ће му омогућити да композицију донесе у пуном изражајном извођачком волумену, уз поштовање и афирмацију стила самог композитора. То је полазиште на основу кога је овај уметнички докторски рад понудио одговоре на различита питања, што је остварено кроз минуциозну анализу дела – од формалне анализе концерта, анализе техничко-експресивних захтева солистичке деонице, поређења техничких својстава Рајичићеве виолинистичке праксе и виртуозних задатака који ставља пред солисту у овом концерту. Будући да композитор није био виолиниста, интересантно је било понудити предлог за нову интерпретацију *Концерта* у живом извођењу кроз систематизовање сазнања о композиционом поступку и ауторској поезици Станојла Рајичића, користећи методе истраживања и анализирања дела, у писаном, теоријском делу, а затим и кроз практични део уметничког пројекта. На тај начин, студиозно и поступно, кроз све етапе истраживачког процеса, а пре свега уз помоћ интерпретативно-аналитичке и компаративне методе, приказани су сви задаци са којима се један извођач може сусрести, упознајући дело чије виђење, кроз своју интерпретацију, и презентује публици.

1.3. Циљ рада и истраживачке методе

Наслов овог докторског уметничког пројекта *Изазови савремене интерпретације Другог виолинског концерта Станојла Рајичића* наговештава студиозан и у исти мах оригиналан приступ једном од врхунских дела домаће виолинистичке концертантне литературе, чија анализа и интерпретација, у светлу модерне извођачке естетике, нуди мноштво изазова - како из аспекта стилских карактеристика и садржајне комплексности дела, тако и по питању анализе техничко-извођачких захтева овог виолинског концерта, а првенствено музичке експресивности солистичке деонице. Користећи различите методе истраживања и анализирања дела, циљ овог рада је да сублимира теоријска сазнања и извођачка искуства, те да понуди нови приступ у интерпретацији композиције у концертном извођењу.

Имајући у виду ове полазне истраживачке тачке, у раду ће бити примењене следеће методе:

- Интерпретативно-аналитичка метода, која се односи на детаљно

сагледавање извођачких изазова условљених разумевањем музичке садржине дела, тумачење техничких захтева концерта схватање формалне структуре композиције као и хармонског језика композитора;

- Компаративна метода, која подразумева упоређивање Рајичићевих концерата за виолину, као и његових концерата написаних за друге музичке инструменте;
- Историјском методом би био сагледан значај Рајичићевог *Другог виолинског концерта* и његово место у српској музичкој литератури XX века, уз препознавање личног печата композитора из угла тренутка настанка концерта као потенцијала за нова тумачења:
- Практично - извођачки приступ подразумева ново концертно читање овог дела кроз дубоко сагледавање свих слојева композиције.

Помоћу наведених метода, у овом докторском уметничком пројекту ће бити реализовани следећи циљеви:

1. Приближавање и боље упознавање једног од најзначајнијих дела концертантног виолинског репертоара домаће музике 20. века;
2. Осветљавање нових техничких, експресивних и садржајних потенцијала овог дела и захтева које оно ставља пред савременог извођача;
3. Сагледавање специфичних детаља личне уметничке поруке композитора Рајичића кроз анализу стилских карактеристика *Другог виолинског концерта*;
4. Анализа и експликација улога у односу два носиоца структуре концертантне форме: солисте и оркестра;
5. Педагошки мотив да се једно релевантно, а недовољно истражено дело литературе за виолину приближи новим генерацијама студената и извођача.

2. Станојло Рајичић (1910-2000) – живот и стваралаштво

Станојло Рајичић је рођен 16. децембра 1910. године у Београду. Његови родитељи су имали укупно деветоро деце, од којих је петоро преминуло у раном детињству, док су најстарија сестра Радмила (1898-1918) и брат Петар (1899-1922) имали краћи животни век. Тако су оцу Душану (1866-1934), познатом и цењеном стручњаку у области педагогије и мајци Љубици (1878-1929), остала само два сина – Благоје (1904-?) и Станојло. Рајичићев отац био је велики љубитељ музике, а његова мајка је свирала клавир, тако да су сматрали да и њихова деца треба да имају музичко образовање.² У дому Рајичићевих налазио се клавир, па је Станојло још у најранијем детињству³ почео да учи клавир од сестре Радмиле. Убрзо после Првог светског рата уписао је Музичку школу (данашњу МШ „Мокрањац“). Прво је учио клавир код Рајне Димитријевић, а касније код Руже Винавер.⁴ Први наступ имао је већ као ученик – на школској приредби, која је одржана у хотелу „Славија“, а потом и у Офицерском дому. Свирао је Шопенов (Frederick Chopin) *Валцер бр. 14*, одломке из Регерове (Max Reger) збирке *Из мог дневника* и Менделсонов (Felix Mendessohn) *Концерт у ге-молу*.

Професори солфеђа и теорије музике су му били Петар Крстић и Јован Мокрањац, а по преласку у школу „Станковић“, код Миленка Пауновића (1889-1924), Регеровог ученика и аутора *Прве југословенске симфоније*, учио је хармонију са основама композиције. Тада је упознао и зближио се са Миленком Живковићем, са којим ће га потом везати трајно пријатељство и заједнички рад на Музичкој академији и другим институцијама, после Другог светског рата. По повратку у Музичку школу, због преране Пауновићеве смрти, Рајичић је добио нове професоре: Јосип Славенски му је предавао науку о музичким облицима, а Милоје

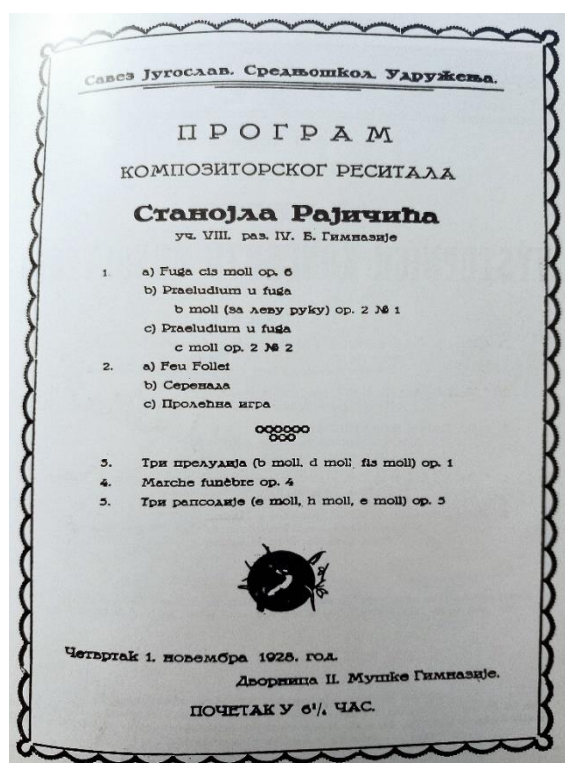
² Ипак, када се касније поставило питање Станојловог коначног опредељења, остала родбина није била одушевљена избором „несигурне“ професије, док га је отац, као искусан педагог, подстицао да крене путем којим су га водиле природне склоности (Perićić, 1971: 12).

³ „Мора бити да сам показивао много смисла за музику када је мој отац, који иначе био доктор педагогије, дозволио да велики део свог детињства и младости проведем за клавиром далеко од игре и другова“. (Јевтић, 20.06.1975)

⁴ Ружа Винавер (1871-1942) била је пореклом Пољакиња. Деловала је као педагог и репродуктивни уметник оставивши значајан траг у подизању музичке културе у Србији (Perićić, 1971: 9).

Милојевић хармонију и контрапункт. Оба професора су запазили његов таленат и мотивисали су га да се кроз задатке у оквиру предмета и сложеније стваралачки изрази. Један од његових професора био је и етномузиколог Владимир Р. Ђорђевић, који је у школи држао наставу певања.

Прве једноставне композиције Рајичић је написао још као ученик, са седамнаест година (Премате, 2024).⁵ Током 1927. и 1928. године компоновао је неколико дела у форми минијатура, која је обележио као опусе од 1 до 6 (Perićić, 1971: 10).⁶ У тренутку настанка он није могао ни да претпостави да ће оне ускоро бити изведене на његовом првом ауторском концерту, који је одржан новембра 1928. године. Публика, али и стручна критика, били су одушевљени и веома изненађени стваралачком надахнутошћу младог будућег композитора.⁷



⁵ Сам Рајичић је говорио да је у дванаестој години почео да импровизује кратке комаде, али да је тек у петом разреду гимназије почео да компонује под утицајем Шопена, Листа, Баха и Регера - композитора које је и сам у то време свирао и који су му били врло блиски. Као дечак је написао почетничко *Урошево коло* (Премате, 2024).

⁶ Рајичић ће касније, као опус 1, назвати тек *Клавирски трио* из периода студија у Прагу (Perićić, 1971: 10).

⁷ „Прву рапсодију и Пролећну игру - грациозни а на махове вехементни скерцандо, уоквирен лаганим, топло лирским уводом и закључком, виолиниста Лазар Марјановић је касније прерадио за виолину и клавир под насловом Два комада, који су се све до данас одржали на репертоару извођача.“ (Perićić, 1971: 10).

Слика 1. Програм концерта са првог композиторског
реситала Станојла Рајичића

Иако су у питању била почетничка остварења, она су већ тада показала велику Рајичићеву инвентивност. Критичари су говорили о његовом „смислу за формалну архитектонику и хармонску логику, а поготову о спретном коришћењу звука и техничких могућности инструмента“ (Peričić, 1971: 10). Захваљујући делима која су изведена на том концерту, он је добио стипендију Чешке владе да студије композиције настави у Прагу (Peričić, 1971: 12). Та чињеница омогућила му је не само сјајне педагоге, већ и могућност да се кроз културни живот чешке престонице упозна и са тенденцијама европске музике тога доба.

У Прагу је, на студијама, провео шест година, трудећи се да што више овлада композиционим техникама и да кроз различите предмете комплексно обликује себе као уметника. Уписао се на два одсека – за клавир и композицију. Клавир је студирао у класи Романа Веселија (Roman Veselý), а потом код Алојза Шима (Alois Šíma). Поред главног предмета, један од најинтересантнијих му је била камерна музика, коју му је предавао Јиржи Херолд (Jiří Karel Herold), у то време чувени виолиста из познатог Чешког квартета. Композицију је учио у класи Рудолфа Карела (Rudolf Karel), док му је професор хармоније и контрапункта био Отакар Шин (Otakar Šín).

По завршетку студија композиције, школске 1934. и 1935. године, Рајичић се усавршава на Мајсторској школи код Јозефа Сука (Josef Suk), у чијој су класи били и неки од његових савременика – српских композитора.⁸ У односу на авангардна стремљења која је у то доба протежирао Алоз Хаба (Alois Hába), још једна познати професор мајсторске школе, Сук је својим студентима остављао могућност да слободно негују свој стилски израз. Подстицао је њихову индивидуалност, усмеравајући је у правцу модерности, дајући им сугестије у правцу стицања „техничког мајсторства“ (Peričić, 1971: 12). За младог уметника тај педагошки правац је био додатно инспиративан, јер није одбацивао изражајна средства која су њему била блиска, већ му је дао могућност да своју креативност конципира кроз нове вредности савремене музике тога доба.

⁸ „Међу њима су му нарочито присни другови били Војислав Вучковић, са којим је био пријатељ још од гимназије, Љубица Марић, виолиниста Јаков Херцог, а истом пријатељском кругу су припадали и Предраг Милошевић, Драгутин Чолић и Оскар Данон.“ (Peričić, 1971: 16).

Године 1935. на Конзерваторијуму је добио и диплому на одсеку за клавир. Његов завршни испит, на коме је извео веома технички захтеван програм,⁹ подстакао га је на одлуку да настави усавршавање и у домену пијанизма – на Мајсторској школи за клавир, код Карела Хофмајстера (Karel Hoffmeister). Тежећи за различитим педагошким сугестијама, он током 1936. године, у Бечу, узима и приватне часове код Валтера Кершбаумера (Walter Kerschbaumer), који је био један од најбољих ученика Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni).

Понесен новим струјањима у тадашњој европској музици, Рајичић у Прагу прихвата смеле идеје које су биле далеко од романтичарске традиције и креће савременим стваралачким путевима којим су већ надахнуто пошли Љубица Марић, Војислав Вучковић, Драгутин Чолић, као и нешто млађи Милан Ристић. Они су заједно чинили нову генерацију композитора који су, школовани у једној од престоница музичке педагогије тога доба, направили велики искорак у односу на тадашњу праксу у српској музици и компоновали инструментална дела која су носила управо сву ту снагу савремености.

Крајем 1936. године враћа се у Београд, где прво служи тзв. „деветомесечни ђачки војни рок“ (Регичић, 1971: 19), а потом се посвећује тражењу посла у музичкој професији који би могао да му обезбеди егзистенцију.¹⁰ На позив Михаила

⁹ На програму су, поред осталог, били Бахова *Чакона* у Бузонијевој преради, Листов *Концерт у Ес-дуру* и транскрипција трију ставова из *Петрушке* Стравинског (Регичић, 1971: 18).

¹⁰ О томе колико је Београд био наклоњен музици у предратном периоду и шта је све значео музички живот у главном граду, Станојло Рајичић је говорио у емисији *Гост Другог програма* Радио Београда: „Пре рата није било ни телевизије, а чак ни радија. Сећам се да је једног дана отац донео детектор. То је био претходник доцнијих радија. Он се састојао из једне мале кутије са слушалицом. Признајем, то је за мене било право откриће. У међувремену, почео је и грамофон да се усавршава. Почео је да се ослобађа оне трубе, коју сви знамо са плоча *His Master's Voice*. И његова ме је куповина узбудила. Тачно је да онда није било тих техничких посредника слушања музике као данас, где свако село може да слуша и радио и телевизију. Онда њих није било ни у Београду, али је зато Београд имао прилику да сваке концертне сезоне слуша највеће светске уметнике, обично када су пролазили кроз Београд, Земун или Цариград. Поменићу само неколико. Хуберман, Милштајн, Сигети, Мајнарди, Корто, Орлов, Магалов, Арау, Маскањи, Далбер, Шалапин. Ти су концерти још више зрачили у оној мрачној културној атмосфери, где су кафане са циганском музиком и тон-филмови били главна разонода београдске публике. Али тај и такав Београд имао је нешто на чему би могао да нам позавиди данашњи, а то је жеља, нарочито интелектуалаца, за озбиљном музиком. Она се није сводила само на посећивање концерата, већ и на музицирање, као што су свирање на клавиру у четири руке, учествовање у камерним ансамблима и у аматерским оркестрима. Да наведем само Колегијум музикум, којим је дириговао др Милоје Милојевић, а у коме су свирали све саме професионалне естете, као што су били Сениша Станковић, Иван Ђаја, Александар Леко, Милан Фотић, Аца Секулић и тако даље. Хорови. *Прво Београдско певачко друштво*, *Станковић*, *Обилић*, то су били центри за окупљање љубитеља музике, где се певало из љубави према музици, а не ради хонорара. Главне су им биле награде нека мала гостовања, углавном по Србији, као и седељке после концерата у Скадарлији. Но, ђаво није црн као што изгледа. Има и

Вукдраговића, постаје музички сарадник у Радио Београду.¹¹ Убрзо добија место наставника клавира у МШ „Станковић“, а потом, паралелно, ради и у Средњој музичкој школи,¹² све до 1939, када добија отказ.

Поред педагошких активности и деловања на пословима музичког сарадника, које су му одузимале доста времена, овај период је, истовремено, за Рајичића био и стваралачки плодан. Своја интересовања усмерава ка симфонијској, камерној и вокалној музици, кроз коју обликује свој уметнички језик, базиран на звучном експериментисању. За разлику од својих савременика, тзв. прашких ђака, он није имао афинитет према радикалним стилским смеровима, попут додекафонске технике и истраживањима различитих могућности проширења тонског система. Његова сфера стваралачког интересовања кретала се у оквирима експресионизма и неокласицизма, инспирисаним раним делима Хиндемита (Paul Hindemith) или Прокофјева (Sergei Prokofiev). У овом периоду, први пут га инспирише и људски глас (Peričić, 1971:21), али не на начин како је до тада био третиран у лиду. Он га користи као инструмент који има могућност да изговара текст. Зато његова дела тог жанра, из предратног периода, карактеришу силабичност и речитативност, поступци који су били у супротности од позноромантичарске вокалне лирике коју су неговали Јосиф Маринковић, Петар Коњовић, Милоје Милојевић и Стеван Христић.

Његова предратна дела карактерише и специфичан хармонски језик. Властимир Перичић констатује да је био „сведен на извештај број омиљених

пуно позитивних резултата. Наше музичко школство се до те мере развило, бар у појединим музичким гранама, тако да ни мало не заостајемо за реномираним кућама у свету. Под школством не подразумевам само Музичку академију, већ и средње и основне школе. Некада се морало ићи у иностранство да би се нешто научило. Данас наши студенти излазе са знањем које им омогућава учешће на међународним конкурсима, а повремено и добијање награда. Наши поједини певачи са великим успехом гостују на оперским сценама као што су Метрополитен, Скала и други. То исто морамо да кажемо и за наше диригенте. Наши симфонијски оркестри, хорови и оперске куће гостују на међународним фестивалима и то са великим успехом. Наши композитори, инструментални солисти исто тако наилазе на међународна признања. Можда, баш због свега похвалног реченог, требало би да се запитамо зар није могуће обезбедити веће плате нашим одличним уметницима како би нас у мањем броју напуштали. На тај начин би и квалитет наших извођачких тела био бољи, па се не би често и одлични концерти одржавали пред скоро празном салом. И на крају овог питања морам да кажем да смо ми уметнички веома обдарена нација и да би наши резултати били и бољи и већи када бисмо плански гајили подмладак, када бисмо предузимали кораке да изузетно талентовани млади људи добију велике стипендије на рачун многих просечних музичара.“ (Јевтић, 20.6.1975).

¹¹ „Дужности у Радио Београду нису му биле баш примамљиве, а обухватале су корепетирање, дежурства, реферате, аудиције певача народне музике и сличне“. (Peričić, 1971: 19).

¹² При тек основаној Музичкој академији.

формула“ (Peričić, 1971: 22), при чему је пре свега мислио на празна сазвучја квинти и октава, битоналне и политоналне сударе, чији су сусрети у звучној вертикали резултирали кластерским звуком. Управо такав хармонски концепт омогућио је да се Рајичићева дела тог периода препознају по специфичној звучној боји, а најкарактеристичнији пример представља *Соната за виолину и клавир оп. 8* из 1938. године, једино дело које је „писано техником доследног атематизма, уз обавезну атоналност“ (Peričić, 1971: 23).

Године 1940. Рајичић је изабран за доцента теоријских предмета на одељењу за композицију Музичке академије.¹³ У то време напушта посао у Радио Београду, а убрзо долази и немачка окупација, која је за њега била период потпуног повлачења из јавног живота, али истовремено и веома плодносан на стваралачком плану. Тада настају различите композиције, које припадају жанру симфонијске, концертантне, клавирске и вокалне музике. То је и тренутак када он напушта компоновање камерних дела, којима се до краја живота никада више није вратио.

Врло брзо по ослобођењу, с пролећа 1945. године, Музичка академија поново почиње да ради и настава се континуирано успоставља. Рајичић добија звање ванредног професора¹⁴ и добија класу „слободне композиције“ (Peričić, 1971:

¹³ Тада је написао *Први гудачки квартет* и *Расодију за оркестар*, као и *Виолинску сонату*. О томе је рекао: „Десило се оно чему се уопште нисам надао. Сви они који су много очекивали од мене по повратку из Прага били су врло разочарани, јер сам се удаљио од фолклора и почео да пишем музику која је неспретна за извођење и која изазива негодовање код слушалаца. Тек је симфонијска поема *Под земљом*, написана уочи рата, успела поново да успостави контакт између мене и публике. После рата, под утицајем ондашњег реализма, када ми се замерало не само да сам формалиста, већ и да не овладам у довољној мери композиционом техником, написао сам *Други виолински концерт*...“ (Миланков, 1959).

¹⁴ „Као наставник композиције могу да кажем да имамо читав низ младих талентованих људи, чији је ниво знања по завршеним студијама често врло висок. Њихова је техника компоновања далеко боља од оне које смо ми својевремено доносили из иностранства. Али, постоји једна разлика између ових данашњих генерација и оних када сам ја студирао. Данас млади људи још као студенти оснивају породицу, теже за аутомобилом, за станом, једном речју - за удобнијим животом. Разуме се да у таквој ситуацији и многи изузетно талентовани млади људи, и поред савладаног композиторског заната, нису у стању да у пуној мери дођу до изражаја као композитори и да својим систематским радом обогаћују нашу још увек врло оскудну музичку литературу. Осим тога, данас бити савремен то отвара врата установама којима је поверено извођење домаћег стваралаштва. У наше време, бити савремен значило је одрећи се ауторских тантијема већег броја јавног извођења. Једина сатисфакција састојала се у некој похвалној критици или аплаузу малобројних присталица нових стремљења у музици. Једном речју, раније су генерације биле идеалисте у односу на данашње, које су потпуно реалне и које знају шта хоће. Можда су и они у праву. Има много талентованих младих људи, али им треба омогућити правилан развој - било код нас, или ако је то немогуће, онда у иностранству. Да бисмо то урадили, морали бисмо већим талентима давати и веће стипендије које би им омогућиле безбрижно школовање, а не задовољити се давањем низа малих стипендија појединцима чији талент често не прелази ни просек.“ (Јевтић, 20.6.1975).

59). Од тада па до одласка у пензију, 1977. године, из његове класе изашле су бројне генерације водећих српских музичких стваралаца, међу којима су Василије Мокрањац, Боривоје Симић, Петар Озгијан, Петар Бергамо, Зоран Христић, Мирјана Живковић, Властимир Перичић, Берислав Поповић, Андрија Галун, Срђан Хофман, Мирјана Шистек, Милан Михајловић, Зоран Ерић, Вера Миланковић и други (Perićić, 1971: 59).¹⁵

Поред педагогије, Рајичић је био веома активан и на друштвеном плану. Дуго година био је члан различитих руководећих тела у оквиру Савеза композитора Југославије, Удружења композитора Србије и музичке секције при Југословенској комисији UNESCO-а. Међутим, без обзира на те обавезе, он ни једног тренутка није запостављао стваралачку каријеру. Провоцира га идеја да компоује оперу, доживљавајући тај жанр као могући стваралачки врхунац у оквиру кога је могао да синтетиче сва своја стваралачка искуства. Посебан подстрек за та промишљања дао му је рад на вокалном циклусу *На Лунару* (1951), за који је добио одличне оцене стручне критике и шире јавности. Већ педесетих година 20. века Рајичић је био један од најзначајнијих уметника своје генерације. Био је редовни професор композиције на Музичкој академији¹⁶ и био је добитник бројних награда за свој рад.¹⁷ Захваљујући иницијативи Петра Коњовића, он је, 1950. године, изабран је за

¹⁵ „Gospodin profesor, tako smo ga svi oslovljavali, govorio nam je da onoliko muzike koliko primiš, toliko će iz tebe, kao kompozitora, i izaći“, каже Вера Миланковић која је у класи професора Рајичића завршила основне и постдипломске студије. „Он је био од оних професора код којих је све јасно, он никад није продавао маглу. Био је потпуно доследан. Много је тражио, али ни себе није штедео. Рекла бих да нас је спартански васпитао, али је, с друге стране, просто бдио над нама studentима.“ (Кујунџић, 2000)

¹⁶ За редовног професора је изабран 1954. године, а у више наврата је био биран и за шефа одсека за композицију, док је раније вршио дужности шефа наставничког, дувачког, па чак и балетског одсека. Из емисије (Јевтић, 20.6.1975).

¹⁷ „Све што је човек старији, све више примећује како долазе нове снаге, млађе или уколико нису млађе, а оно су продорније. Све више се пита за кога је све то годинама и деценијама радио, да друштво, још сада, када је жив, не показује довољно интересе за његово стварање. А шта ли ће се десити једнога дана када га не буде било? То је тако и у кући, и у друштву, а самим тим, разуме се, и у уметности. Код композитора је велики проблем његов језик, начин изражавања. Може композиција да буде одлична, па да буде одбачена или благо речено запостављена, само зато што тренутно не одговара курсу оних од којих зависи њихово извођење. Материјална страна није ту толико важна као она морална, јер паре се могу зарадити на други начин, али у гледишту једног уметника, кад почне да бледи, настају кризе које није понекад лако пребродити. Дешава се да поједини уметници због лошег пријема од стране публике или критике, престају да пишу, мада им је добро познато да су многа данас веома популарна и призната дела која су после првог извођења доживела фијаско, или бар наишла на неразумевање од стране слушалаца и критичара. Један Радио Београд је емитовао серију таквих опера које су после премијере биле извиждане - да наведем само *Кармен*, *Боеме*, *Бориса Годунова*. Међутим, мали или већи успех код публике или нека повољна, па макар и усамљена критика, све то даје снаге аутору да чека бољу ситуацију када ће његова дела наићи на опште признање. Ја лично не могу да се пожалим ни на успех у каријери, као ни на број

дописног члана САНУ,¹⁸ постајући тиме, до тада, најмлађи изабрани члан у историји те институције. Осам година касније, 1958. године, изабран је и за редовног члана. У том периоду је обављао и бројне друге функције.¹⁹

У јесен 1954. године, од UNESCO-а добија стипендију за осмомесечно студијско путовање по земљама Европе и Америке, са циљем да се упозна са музичким животом највећих светских центара. То му је омогућило да буде гост Фестивала савремене музике у Баден-Бадену, а потом да борави и у Минхену (Немачка), да посети Музички фестивал у Фиренци (у Италији) и обиђе француску престоницу, посебно се информишући о тенденцијама савремене музике, по којима је та земља била међу најпознатијим у свету. Пратио је предавања и концерте у оквиру конгреса Међународног удружења педагога у Цириху, а потом обишао и Велику Британију (Лондон) и САД (Њујорк, Вашингтон, Филадельфија). Међу богатим искуствима која је понео са путовања налазе се и сусрети и разговори са угледним именима савремене светске музике, међу којима су били и Карл Орф (Carl Orff), Рене Лајбовиц (René Leibowitz), Флоран Шмит (Florent Schmitt), Гофредо Петраси (Goffredo Petrassi), Луиђи Далапикола (Luigi Dallapiccola), Бохуслав Мартину (Bohuslav Martinů), Арон Копланд (Aaron Copland) и многи други. Паралелно са тим активностима он је радио и на свом највећем делу – опери *Симонида*, базираној према драмолету *Краљева јесен* Милутина Бојића, који га је привукао средњовековном темом из српске историје.²⁰

Поред поменутих дужности, Рајичић је вршио и функцију директора Музиколошког института Српске академије наука и уметности. Године 1964. постаје и секретар Одељења за ликовну и музичку уметност академије, у оквиру којег је, током многих година, организовао серије концерата у Галерији САНУ,²¹

награда и признања, али да сам доживљавао тешке кризе, па и данас се оне повремено јављају - и то је тачно. Баш у таквим ситуацијама награда ствара композитору сатисфакцију, подиже му морал и даје му подршку да истраје у даљем раду и у даљој борби. Увек сам говорио нека ме нападају колико желе, само нека ме не спречавају да и даље радим. То и сада тврдим.“ (Јевтић, 20.6.1975).

¹⁸ Седница је одржана 14. 11. 1950. године (Јевтић, 20.6.1975)

¹⁹ Био је и члан руководећих тела Савеза композитора Југославије и Завода за заштиту ауторских права, секретар музичке секције при Југословенској националној комисији UNESCO (Премате, 2024).

²⁰ Иако је оперу завршио за веома кратко време, дело је доживело је неколико прерада. Премијера је била у Сарајеву, 1957, а у Београду наредне, 1958. године (Томашевић, 2011: 19).

²¹ Он је лично предлагао и преслушавао младе таленте и кроз аудиције откривао изузетно надарену децу. Захваљујући њему, јавну промоцију су доживели многи млади музичари.

промовишући велики број домаћих младих уметника, од којих су многи постали значајна имена светске музичке сцене. Са те функције у САНУ повукао се 1998. године (Кујундџић, 2000).

За свој дугогодишњи рад и стваралаштво добио је низ награда, признања и одликовања, међу којима су и награда „Цвјета Зузорић“, награде Комитета за културу владе Југославије, владе Србије, Орден рада са црвеном заставом, међународна ХердEROVA награда (1975) и Вукова награда за животно дело (1992) (*Станојло Рајичић, композитор*). Марта 1975. изабран је за дописног члана Словенске академије знаности ин уметности у Љубљани.

Две године пред одлазак у пензију, Станојло Рајичић је дао интервју новинару Милошу Јевтићу у емисији *Гост Другог програма* Радио Београда. Том приликом је, поред осталог, издвојио најважније догађаје и збивања који су утицали и на његов стваралачки пут, али и на приватан живот:

„Да пођем најпре од најузбудљивијих догађаја које сам доживао на музичком пољу. Први велики догађај доживео сам у својој 12. години, када сам добио Прву награду Прве категорије, како је то онда писало на дипломи, као најбољи ученик Мушке школе „Станковић“ у тој години. Затим, мој самостални композиторски реситал, који ми је омогућио да се после матуре посветим искључиво музици. Затим, прво сценско остварење моје опере *Симонида*, када ми се дала прилика да своје дело не само чујем, већ и да га видим, и то богато украшено раскошним костимима, инвентивним декорима, балетом, хором и тако даље. Затим, избор за дописног члана Српске академије наука, Седмојулска награда и сада висока међународна ХердEROVA награда. Што се тиче приватног живота, ту бих могао мирно да кажем, стварање породице. Можда то звучи мало застарело, као анахронизам, али свако стварање било у уметности, било мимо ње, свако је стварање веома снажно, а нарочито је стварање живих бића. Мој породични живот не видим као препреку за компоновање, већ обрнуто, оно ми ствара услове да могу мирно да радим. Што је недавно један колега рекао, како је баш могао поред толико деце да компонује, кад мени и ово једно па смета да радим. Међутим, у мом случају, дете ми није била сметња, већ је као нека врста инспирације“ (Јевтић, 20.6.1975).

Истом приликом Рајичић је говорио и о томе како да музика и, уопште, уметност постану навика, потреба и богатство у свакодневном животу: „Изгледа да

ми је од свих питања најтеже да одговорим на ово последње. Не зато што сам уморан, већ зато што не знам ни сам због чега ми, једна од најмузикалнијих и најталентованијих нација у свету (узмите само наше народне мелодије и наше народне песме), да тај и такав народ нема потребу за озбиљном уметношћу. Код нас се говорило да је телевизија испразнила концертне сале и оперске куће, међутим и у свету постоји телевизија и то на више канала, па ипак не можете да за своје скупе паре дођете до улазница ни за домаће концерте, а камоли за стране. Једино бих решење видео да музика и уметност постану богатство у свакидашњем животу и оних који су до сад били лишени тог задовољства - у систематском, организованом раду на том послу. А осим тога морали бисмо да омладину полако пребацујемо са забава лакшег карактера на озбиљну уметност, а то ћемо постићи ако и ми сами, којима је поверена културна политика ове земље, почнемо да тако гледамо на ствари“ (Јевтић, 20.6.1975).

Станојло Рајичић је преминуо 21. јула 2000. године у Београду.

2.1 Музичка заоставштина Станојла Рајичића

Композитор Станојло Рајичић један је од најзначајнијих српских стваралаца 20. века. Његов богати опус сведочи о различитим тенденцијама у српској музици, које су биле усмерене у правцу хватања корака са европском продуктивном праксом. Велику улогу у том процесу имала је и актуелна политичка слика, која је, како констатује Катарина Томашевић, обликовала „уметничке захтеве друштвене историје“ (Томашевић, 2011: 16). На тој ветрометини на младом композитору, који је таленат веома рано показао, било је да пронађе стил и стваралачки језик у коме ће слика времена у коме ствара бити у потпуности актуелна, а то значи да пронађе баланс у мери да га препознају као композитора модернисту, савременог, али не и авангардног, на начин да га критика и публика не осуде. Тај пут трагања код Рајичића ни једног тренутка није био праволинијски. Он је тежио ка аутентичности која неће искључити упориште у националној традицији, али ће у односу на оригинал направити отклон и представити је у новом руху, на начин како ју је он доживљавао као инспирацију. Током свог стваралачког живота доживео је периоде великих успеха, али и тренутке повлачења у којима је спознао, како је и сам рекао

у једном интервјуу: „Код нас, нажалост, уметник не мора да умре...да би видео где му је место и шта чека његова дела када буду остављена сама себи!“ (Томашевић, 2011: 17).

За свој уметнички и друштвени рад добио је бројна признања – и уметничка и државна. У списку награда налазе се и међународне, које су га актуелизовале и на иностраној музичкој сцени. Његова богата стваралачка биографија била је одлична референца да његово име постане део многих антологија југословенске и српске музике 20. века. Његова дела налазила су се на репертоару многих солиста и ансамбала, међу којима је и значајан број светских извођача.

Рајичић је један је од ретких стваралаца чија су готово сва дела јавно изведена и снимљена. Многа од њих су трајно су архивирана у Звучном архиву – фонотеци Радио Београда и могу се и данас чути на програмима тог медија. Извођачкој јавности су доступне и неке од партитура његових композиција, међу којима је и *Други концерт за виолину*, који је доживео, уз *Трећи клавијирски концерт*, и своје Це-де издање.²² На компакт дисковима су објављени и циклус песама с оркестром *На Липару* и опера *Симонида*²³ (2009).²⁴

Станојло Рајичић је музику доживљавао као комплексну уметност. О томе је рекао: „Ако пођемо од тога да је живот волети и да је без љубави према било чему живот празан, да нема оправдања, постојања, онда могу да кажем да је музика та која ми је живот учинила пуним садржајима. Она ме зграбила још у најранијем

²² Концерте су извеле виолинисткиња Тијана Милошевић и пијанисткиња Лидија Бизјак. У питању је издање из 1998. године (Томашевић, 2011: 19).

²³ Године 1959. Рајичић је о *Симониди* говорио следеће: „Највише сам везан за своју оперу *Симониду*. Одавно сам се носио мишљу да напишем оперу на дело чија се радња одвија у нашој средини и која има потребну афирмацију. Од свих дела која су долазила у обзир, највише ме привукла *Краљева јесен* Милутина Бојића. Дело је изискивало корените промене да би било подесно за компоновање. Био ми је проблем садашњим начином изражавања дочарати атмосферу на двору краља Милутина. Не знам да ли сам у томе успео, али трудио сам се да помоћу старих лествица постигнем архаичност, помоћу проширене тоналности, односно политоналности, што већу драмску напетост, а да помоћу мелодике која је у народном духу и која произилази из текста, дочарам наше поднебље.“ (Миланков, 1959).

²⁴ Звучно издање Радио Београда и Музиколошког института САНУ, у оквиру едиције „Пробуђени архив“. На Извођачи опере на Це-деу су Живан Сарамандић – бас, Вјера Мирановић – Микић, сопран, Никола Митић – баритон, Јелена Влаховић – алт, Милена Китић – мецосопран, Ана Јовановић – сопран, Радован Поповић – тенор, Миодраг Петровић – баритон, Бранимир Јовановић – бас, Живојин Ћирић – баритон, Симфонијски оркестар и Хор РТБ и диригент Душан Миладиновић (снимак из 1992). На другом диску је циклус песама за бас и оркестар *На Липару* у извођењу Мирослава Чангаловића и Словеначке филхармоније којом руководи Само Хубад (снимак из 1967). (Томашевић, 2011: 35).

детињству, одузела ми је многа лична задовољства као што су дечије игре и слично, да би ми наметнула свој свет из кога никада нисам ни излазио, чак ни покушавао да изађем. И као што дете, што је старије, ви све више волите, чак и ако вас некад и изневери, ваша љубав према њему се не смањује. Тако исто ја волим музику. Па, ако ми нешто, а то се често дешавало, и не пође од руке, имам разлога да будем незадовољан својим избором професије, ја се не љутим на музику, већ тражим стварни разлог том свом неуспеху. На пример, и поред силног вежбања од најраније младости, ја нисам постао концертни пијаниста, али сам музику и даље обожавао. Имао сам среће да се пронађем у композицији. Свако од нас се тражи у нечему и док се не пронађе - није задовољан самим собом. Недавно сам читао изјаву композитора Пјера Булеза (Pierre Boulez), који је познат као одличан диригент, а сматрају га и врхунским композитором савремене музике. Он каже да би и Тосканини (Arturo Toscanini) и Карајан (Herbert von Karajan) жртвовали целу своју диригентску каријеру само да могу да напишу једну мелодију или један Штраусов (Johann Straus) валцер. Можда је то претерано речено, али ја сам у тој изјави нашао сатисфакцију за свој прелаз од пијанисте на композитора. Сматрам да свако ко воли музику, без обзира да ли је у њу упућен, има много више од живота - он је обogaћен једним задовољством које се не може изразити речима, које је немерљиво, али је утолико снажније и садржајније. Сада, да ли музика оплемењује људску душу, то не знам, али да је она неопходна и младом и старом човеку, без обзира на каквом се културном нивоу они налазили, то је сигурно“ (Јевтић, 20.06.1975).

Интересантна су и Рајичићева промишљања о месту музике у његовом времену, као и о томе како на музику утичу медији, те да ли радио, телевизија и плоче могу да надокнаде живо слушање музике: „Ми смо сви свесни једне чињенице, а то је да 19. век припада уметности, а 20. науци. Међутим, и поред тога што живимо у веку ступања на Месец и пресађивања срца, данашњи човек није робот, он се не одриче љубави, па, према томе, ни жеље за осталим лепим доживљајима, као што су уживање у музици и слично. Разуме се, многи ту своју потребу за музиком задовољавају слушањем народне или забавне музике. Мали је број оних који у озбиљној музици налазе право уживање. Данашњи савремени уређаји за слушање грамофонских плоча, који у великој мери дочаравају живо извођење, играју огромну улогу при добијању присталица озбиљне музике и радио

би био један од тих медија, али под условом да су емисије технички добро обављене. Разуме се, и телевизија, уколико јој остане довољно слободног времена за озбиљну музику, на рачун претераног броја емисија сувише лаког музичког карактера. Међутим, као што ни најлепша жена на слици не може да надокнади једну живу жену, па макар и мање лепу, тако ни најуспешнија плоча или радио емисија не може да замени живо извођење, па макар слабијег квалитета. Да је то тако, најбољи је доказ да у свету не можете да добијете улазнице ни за концерте, као ни за оперске представе, мада су цене врло високе. На пример, у Бечу је оперска карта до 50.000 старих динара, а у Салцбургу до 120.000. И поред тих високих цена, карте се морају по неколико месеци унапред резервисати, на пример, за фестивал у Бајројту или Салцбургу. Што се тиче композитора и извођача, за њих је свако живо извођење учење и школа. Нажалост, и поред тога, на концертима ретко видимо већи број професионалних музичара, често и кад се ради о реномираним уметницима, односно њиховим концертима“ (Јевтић, 20.06.1975).

У сагледавању личности овог композитора значајно је познавати и његове ставове према професији којом се бавио: О позиву композитора, Станојло Рајичић је 1975. године промишљао овако: „Позив композитора не разликује се од осталих уметничких позива, једино што он ради са тоновима, док остали уметници користе речи, боје, глину, дрво или грађевински материјал. Музика користи свега дванаест тонова различите висине, али и поред тога, они су били довољни да омогуће стварање многих уметничких ремек дела. Постоје наивни сликари, вајари, па и књижевници, али композитор не може да опстане без знања. Чак и генијални Моцарт је морао да савлада технику компоновања. Да ли ће композитор ту технику компоновања стећи у школи или ван ње, то није важно. Као свако уметничко дело, и композиција има свој облик, али као што грађевина, ако се састоји од лошег материјала или ако је изграђена на основу погрешних прорачуна, може да се сруши, исто тако и композиција, чије је тематски материјал слаб, а облик рапсодичан, не може да опстане. Шостакович је једном цитирао Чајковског који је говорио, „Треба у раду на композицији чекати инспирацију, а не почети да компонујемо тек када она дође“. Мислим да је то врло добро речено. Мукотрпан је рад и на најмањој композицији. Најпре се набаци идеја па се разрађује, дотерује, комбинује са новим и тако даље. Али постоји још једна карактеристика која се односи на компоновање.

За разлику од осталих уметности, где често учествују и поједини сарадници, као што је случај код сликара, архитеката или вајара, дотле композитор све ствара сам, лично, и то без помоћи писаће машине, него као у средњем веку - руком, и то калиграфски." (Јевтић, 20.6.1975)

На основу поменутог може се закључити да је музичка заоставштина Станојла Рајичића велика. Она се не препознаје само у богатом опусу по коме га, аналитички, данас музикологија сврстава међу најзначајније домаће ствараоце. Она се уочава и на основу богатог извођачког корпуса дела која чекају нову „ренесансу“ на концертним подијумима. Богатство његове музичке мисли огледа се и у медијској речи о музици, које представљају права сведочанства не само о српској музичкој историје, већ и о контексту времена у коме се она развијала. Оне обликују савремену истраживачку свест у правцу свеукупног сагледавања лика и дела овог композитора, који се не може дефинисати без познавања свих доступних информација које га обликују и као ствараоца и као човека – уметника.

2.2. Стваралачки опус Станојла Рајичића

Обиман и разноврстан опус позиционирао је Станојла Рајичића на истакнуто место у оквиру историјских токова српске музике. Он је до сада најзначајнији представник инструменталног концерта и творац циклуса песама са оркестром у српској музици, један од најплоднијих српских симфоничара и аутор једне од најуспелијих опера српске музичке литературе.

Његов богати опус обухвата музичко-сценска дела (опере, балете, сценску музику), инструментална остварења, у која спадају симфонијски радови (симфоније, увертире, симфонијске поеме, свите, рапсодије, концертантна дела), камерна и солистичка музика (комади, етиде, клавирска дела), обраде народног мелоса, вокална остварења (кантате, песме за глас и оркестар, песме за глас и клавир, хорове *a capella*, дечије песме), мелодрами и филмска музика.²⁵ Међу

²⁵ „Ја не знам због чега кад пишем музику само за оркестар не дођем толико до изражаја као кад су композиције са солистима. [...] Имам десетак концерата који су ми много ближи и много више успели него на пример симфоније којих имам шест. Исто тако дођем више до изражаја у опери, где су и солисти, и хор, и балет, и сценографија и тако даље, што је много компликованије него написати једну чисто симфонијску композицију. Често сам се питао шта је ту разлог, али признајем да нисам могао да га пронађем. Јер није ништа лакше писати један концерт или једну оперу, него симфонију,

његовим оперским делима издвајају се *Симонида* и ТВ опере *Семе зла* и *Дневник једног лудака*, а међу балетима - *Под земљом* (Премате, 2018) *Поема* и *Премиија*. Написао је и шест симфонија и четири симфонијске поеме, у форми циклуса, које су инспирисане нашом народном јуначком поезијом (*Зидање Скадра*, *Смрт мајке Југовића*, *Марко пије уз Рамазан вино* и *Мали Радојица*). Рајичић је и аутор десет инструменталних концерата - по три за клавир и за виолину, два за кларинет, један за виолончело и један за фагот. Компонувао је и два гудачка квартета и сонату за виолину и клавир, као и доста музике за соло клавир, пет соната, четири свите и три збирке, етиде, хумореске и игре. Осим инструменталних концерата, у најуспелија Рајичићева остварења убрајају се његови циклуси за глас и оркестар *На Липару* (Премате, 2019), *Лисје жути*, *Четири песме Бранка Радичевића* и *Магновења*, а веома успелим сматрају се и његова *Слепац на сабору* кантата, као и циклуси соло песама *Чувари света*, *Једанаест моторичних песама*, *Цез* и *Јесен*.

Стваралачки пут овог уметника био је комплексан, обележен трагањем ка аутентичном стилском изразу, а првим прашким делима почиње нумерација његовог опуса.²⁶ Његова прва стваралачка фаза била је под јаким утицајем европског међуратног модернизма (Премате, 2024). У односу на тадашњу српску музику она су била радикално модерна – атонална, али прве корекције свог стила прави већ пред Други светски рат, када га, по повратку са студија у Београд, прилагођава у односу на актуелну српску музичку и уметничку сцену. Још ублаженији израз карактерише његов послератни опус када се „враћа строгој класичној форми и мотивском раду, као и романтичарској тоналности и говору мелодије“ (Премате, 2024). У композицијама које тада настају инспирацију проналази у фолклору, не цитирајући традиционалне напеве, већ компонујући у духу народне музике, која га је стваралачки провоцирала још од композиција изведеним на првом ауторском концерту, 1928. године.²⁷

али нисам могао да нађем тачан одговор због чега је то тако. Можда је због тога што сам ја некад студирао клавир, желео да postanем клавирски виртуоз, а у томе нисам успео. Али можда се та жеља за виртуозношћу одражава баш и у томе писању, виртуозности за поједине инструменте или можда за певаче“ (Хиршл, 22.05.1975).

²⁶ Од *Четврте симфоније*, остварења Станојла Рајичића нису више била означена опусом (Премате, 2016).

²⁷ „...Најзад, у *Три српске рапсодије* добијамо право решење које наши фолклорски музичари не могаше дати. Јавља се народни мотив, али не као намештени и хотени (сиц!) украс, већ као стваралачка потреба...“ (Винавер, 1928).

О томе како је Рајичић сагледавао сопствено стваралаштво у послератном периоду, сведочи и одломак интервјуа за Радио Београд емитованог у емисији Момчила Миланкова „Уметник и дело“: „После рата, под утицајем ондашњег реализма, када ми се замерало не само да сам формалиста, већ и да не владам у довољној мери композиционом техником, написао сам *Други виолински концерт*. Велики успех тог концерта није успео да оправда велики компромис који сам том приликом направио. Због тога сам покушао у следећим делима, *Трећем клавирском концерту* и *Концерту за виолончело*, да се полако ослободим претенциозног утицаја романтике. У ствари, тек у циклусима за глас и оркестар *На Липару* и *Лисје жути*, у *Трећем виолинском концерту* и најзад опери *Симонида*, верујем да сам успео да нађем праву меру, то јест да сам нашао начин који ми највише одговара да бих изразио оно што као композитор носим у себи.“ (Миланков, 1959).

Током 60-их година 20. века, Станојло Рајичић је, према периодизацији Властимира Перичића,²⁸ ушао и у своју трећу, зрелу стваралачку фазу, коју су окарактерисали национални романтизам 50-их година и експресионизам његових раних дела. Опера *Симонида* представља прави пример за то. Базирана је на позноромантичарској хармонији са оштрим вертикалним сазвучјима и политоналношћу. У формалном смислу дело је класично и указује и на специфичан академизам који је неговао овај композитор. Он је употпуњава и традиционалном оркестрацијом и вокалним линијама које прате логичност нагласака текстуалног предлошка. У својој књизи о Рајичићу, Властимир Перичић је указао да се у оквиру њих могу пратити заједничке особености, о чему сведочи и следеће запажања: „...у сваком делу, из било ког периода, препознаћемо онај „заједнички именитељ“ Рајичићеве индивидуалности. Одаје га предилекција за захуктали моторични пулс брзих темпа, срећно допуњен ариозним линијама лаганих ставова; али, и у лирски распоређеним кантиленама наћи ћемо увек понеки неочекивани, карактеристични, каткад безмало гротескни интервалски скок или ритмички трзај, баш као што ће и

²⁸ Периодизација Рајичићевог стваралаштва презентована је у монографији Властимира Перичића, који и био његов студент. Књига је објављена 1971. године и део је литературе овог рада. Периодизација је релевантна и данас, како констатују Милош Браловић и Ивана Медић, „упркос чињеници да је Рајичић наставио да компонује и током последње три деценије XX века – јер, након досезања зрелог стила средином шездесетих, више га није мењао. Ова периодизација обухвата, условно, шест фаза, иако међу њима долази до узајамног преплитања“ (Браловић, М, Медић, И, 2021: 62).

у строго тоналним хармонским токовима дела из „треће фазе“ често зазвучати понека изненадна, али логично примењена дисонанца, која значи исто што и ауторов потпис“ (Perićić, 1971: 128).

Еволуција Рајичићевог стваралачког стила није се одвијала анахроно у односу на његове савременике. Она је била типична за тај период српске и уопште југословенске музике (хрватске и словеначке), посебно за представнике тзв. „прашке школе“,²⁹ од који су поједини поједностављењу изражајних средстава прибегли пред, а неки тек после Другог светског рата. Изузетке проналазимо само у опусима композитора чије је стваралаштво почивало на темељима националног смера, као што су били Миленко Живковић и Марко Тајчевић. Период који је у српској историји музике познат под називом период заокрета, трајао је све до почетка педесетих година 20. века, када се поједини ствараоци окрећу осавремењавању стваралачког језика, који на домаћу музичку сцену донео низ дела писаних у експресионистичком или неокласичном стилу, рађених техником додекафоније или авангардним, готово експерименталним језиком. Наведене стваралачке тенденције могу се пронаћи и у новим композицијама Рајичићевог генерације. Њему је најближа била експресионистичка струја, у оквиру које је остварио и највећи број својих дела.

Посебност Рајичићевог опуса не чини само његова стваралачка прилагодљивост да после првих радова насталих у Прагу, по повратку у Београд радикално измени свој стил у правцу још веће савремености, а потом га поједностави у годинама заокрета. Оно по чему се он издваја од осталих јесте континуирано истраживање самога себе кроз различите музичке форме. Отклон од камерне музике, која је била у фокусу стваралачке пажње првог периода, посвећеност инструменталној и концертантној музици, довела га је до сфере вокалне лирике, која ће га позиционирати као творца симфонијског лида у српској музици. Као претходницу томе треба поменути соло песме из предратног периода, инспирисане експресионистичким стиховима Станислава Винавера и Анта Боглића - *Чувари света* (1938), *Цез* (1939) и *Јесен* (1940).

Систематизован у оквиру овог поглавља, стваралачки опус Станојла Рајичића указује на свестраног композитора, који се у домену готово свих музичких

²⁹ Назив су добили према граду у којем су студирали и изградили своју стилску оријентацију.

жанрова смело изразио. Иако су поједина његова дела наилазила на неразумевање времена, она су данас релевантни представници стила тог композитора на основу којих се препознаје српска музика 20. века.

3. Концерти Станојла Рајичића

Станојло Рајичић је најизразитији представник концертантног жанра у српској музичкој историји. Уз Петра Стојановића, који као композитор припада сасвим другачијем стилу и у односу на Рајичића претходној генерацији стваралаца, он је својим концертима за различите инструменте дао значајан допринос овој врсти литературе.

Жанром инструменталног концерта бавио се скоро три деценије. Године 1940. написао је *Први клавирски концерт, оп. 11*. Током Другог светског рата компонује *Први концерт за виолину, оп. 17* (1941), *Други концерт за клавир, оп. 23* (1942) и *Први концерт за кларинет, оп. 33* (1943, неоркестриран), чиме се показао да је за њега овај жанр инспиративан и да ће му се обраћати и даље. Послератим концертима припадају *Други виолински концерт у е-молу* (1946),³⁰ *Концерт за виолончело у еф-молу* (1949),³¹ *Трећи клавирски концерт у а-молу* (1950),³² *Трећи виолински концерт у ха-молу* (1953).³³ Шездесетих година 20. века, он пише и *Други концерт за кларинет* (1962),³⁴ а као последњи, 1969. године, настаје *Концертом за фагот*.

Први клавирски концерт, оп. 11, премијерно је изведен на програму Радио Београда 17. јануара 1941. године. Као солиста наступио је један од најзначајнијих пијаниста тога доба - Алексеј Бутаков уз пратњу Великог радио оркестра, којим је дириговао Стеван Христић. Ово дело има посебан значај у српској музици, јер представља први клавирски концерт компонован код нас. Грађен је једноставачно. Као формални узор за настанак тог дела композитору су послужили концерти Франца Листа (Franz Liszt), који у себи сублимирају елементе класичног сонатног циклуса (Peričić, 1971: 27).

³⁰ Клавирски извод је штампала Просвета из Београда 1953 (Peričić, 1971: 136-137).

³¹ Партитуру и клавирски извод штампала је Српска академија наука и уметности 1969. године (Peričić, 1971: 136-137).

³² Партитуру и клавирски извод је 1964. године штампала Српска академија наука и уметности (Peričić, 1971: 136-137).

³³ Клавирски извод штампала је 1967. године Музика (Peričić, 1971: 136-137).

³⁴ Партитуру и клавирски извод штампала је 1966. године Српска академија наука и уметности (Peričić, 1971: 136-137).

Први виолински концерт оп. 17. написан је годину дана после настанка *Првог клавирског концерта*. Иако никада није изведен, из анализе рукописа се може приметити да је већ ово дело писано поједностављенијим стилским језиком, у коме се у другој теми првог става и другом ставу осећа национални призвук. (Peričić, 1971: 45).

Други клавирски концерт оп. 23 је дело из 1942. године. Премијерно је изведен 14. фебруара 1947. године, а солистичку деоницу је свирао Зденко Марасовић, наступајући са диригентом Оскаром Даноном и Симфонијским оркестром Радио Београда. У *Концерту* се већ примећује стваралачко сазревање композитора, али и интенција да га обликује у уравнотеженој форми, са призвуком националног идиома, који се примећује и у другим његовим делима из тог периода, као што је, на пример, *Трећа симфонија*.

Током Другог светског рада настаје и *Први концерт за кларинет оп. 33*, компонован 1943. године. Анализирајући га, Властимир Перичић истиче како је била „велика штета“ што је остао незавршен, а из тог разлога и неизведен,³⁵ јер „у његовим темама [...] има срећних и инспирисаних музичких замисли“ (Peričić, 1971: 45-46).

Први концерт који је написао после Другог светског рата био је *Други виолински концерт*, из 1946. године. То је прво дело којим је означен период његовог стваралачког заокрета (Вуксановић, 2007: 523). Он се примећује у коришћењу једноставних тема које носе призвук домаћег поднебља, компонованих у духу његовог стваралачког доживљаја, што се може чути и у ефектном и виртуозном солистичком парту. Концерт је премијерно извела Београдска филхармонија, октобра, 1947. године, са диригентом Михаилом Вукдраговићем, са солисткињом Маријом Михаиловић. Тим делом Рајичић је доживео велики успех. Он га је мотивисао да се опроба и у писању *Концерта за виолончело*, који настаје 1949. године (Peričić, 1969: 440).³⁶ То је уједно био и први концерт за тај инструмент написан у српској музици. У односу на *Други виолински*, у коме

³⁵ Аутор је написао само клавирски извод, а не и комплетну партитуру (Peričić, 1971: 136-137).

³⁶ *Други виолински концерт* су срдечно прихватили извођачи и публика, али и критика, која га је назвала „једним од најбољих наших послератних достигнућа“ (Стана Ђурић Клајн, *Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића*, *Музика* 2, 1949), док је у јулу 1947, Министарство просвете НР Србије Рајичићу доделило награду за композиторски рад (Peričić, 1969: 440).

доминира ведром атмосфером, *Концерт за виолончело* доноси сасвим другачију атмосферу – суморну, са опорим сазвучјима којима доприноси специфично третиран хармонски план и другачија оркестрација. Она је сложенија, али не и смелија, што је и одговарало тенденцијама времена у коме је дело написано. Први солиста који је *Концерт* одсвирао био је Мирко Дорнер, на концерту који је одржан 17. новембра 1949. године. Симфонијским оркестром Радио Београда је дириговао Живојин Здравковић. За разлику од других концерата дело је имало и светску премијеру на концерту југословенске музике у Риму, 28. новембра, а наредне, 1950. године. Као веома успешно, исте године је композитор је за њега добио награду Владе НР Србије (Peričić, 1969: 440).

Годину дана касније настаје и *Трећи клавирски концерт у а-молу*, који је премијерно изведен новембра исте године на Свечаној академији, уз пратњу Симфонијског оркестра Радио Београда, са диригентом Крешимиром Барановић. Месец дана касније јавно је представљен на концерту Београдске филхармоније, коју је предводио Живојин Здравковић. На оба концерта солиста је био Зденко Марасовић. Од целокупне Рајичићеве концертантне литературе *Трећи концерт* се сматра најпопуларнијим његовим делом. Више пута је представљен публици у иностранству. Извели су га домаћи солисти - Бранка Мусулин га је свирала у Немачкој, Нада Влашић у Мексику, али се нашао и на програму иностраних извођача, међу којима је, на пример, израелски пијаниста Франк Пелег (Frank Pelleg). *Концерт* је, 1954. године, уврштен у репрезентативан програм Југословенских музичких вечери у Бечу (Peričić, 1971: 127).³⁷

Групи, како их је Перичић назвао, „романтичарских концерата припада“ (Peričić, 1971: 127) и *Трећи виолински концерт у ха-молу*, компонован 1953. године. На премијерном извођењу, солиста је био Бранко Пајевић, док је Београдску филхармонију предводио Живојин Здравковић. Као и претходна дела овог жанра, и овај концерт је задобио наклоност публике, те својом питкошћу, садржајном приступачношћу, а посебно захваљујући лирској префињености лаганог и

³⁷ Тим поводом је Јозеф Маркс (Joseph Marks), доајен аустријске композиторске сцене, написао следеће: „*Клавирски концерт* Станојла Рајичића је ефектан музички комад који стоји на сопственим ногама, садржи много, скоро и сувише виртуозно испредених делова, који ипак духовитим третманом оркестра добијају у разноврсности...“ – наведено према: Ј. Маркс, *Konzert, Singspiel, Tonspasche*, 30.5.1954. у (Peričić, 1971: 127)

виртуозном набоју финала, осигурао својеврсну егзистенцију на репертоару.³⁸ Међутим, ово дело одише и појединим стилским различитостима, па су, тако, у њему, примера ради, елементи народног мелоса готово нестали, док је форма постала концизнија, мелодика на неким местима смелија, а хармонија засићенија и богатија (Вуксановић, 2007: 524). Управо по стилским одликама овај концерт најављује ауторово постепено одвајање од упрошћеног класицистичког језика и на одређени начин припрему ка наредном периоду.

Године 1962, скоро деценију после њега, настаје *Други концерт за кларинет*. Карактерише га радикални помак ка смелом тонском језику, близак раним делима. Иако је формално конципиран слично *Првом клавирском* и *Првом концерту за кларинет*, процес повратка језику из раније фазе, није значио и коначно враћање на почетак, већ, како истиче Перичић – „у спирали; стање аналогно ранијем стадијуму достигнуто је на једном новом, вишем нивоу, који у себи укључује зрелост искустава стечених у међувремену“ (Peričić, 1971: 108). Премијера овог дела била је маја 1963. године у Београду. Солстичку деоницу је тумачио Ернест Ачкун, а Београдском филхармонијом дириговао гост из Лондона Морис Хандфорд (Maurice Handford). Дело је затим изведено и у Загребу³⁹ и у Љубљани.

³⁸ На овом месту може се направити и увид у Рајичићево размишљање о утицају музичке критике код нас „Проблем критике постоји свуда у свету, па и код нас. После рата се покушало са четворицом младих музичара, којима је било поверено да пишу музичке критике, и то анонимно. Они су искористили завесу која их је заклањала, да би све живо посекли. Онда се почело са стручним критикама, то значи да певач критикује певача, виолиниста виолинисту и тако даље. Такви критичари нису гледали како ко свира или пева, већ како ко држи руку или како узима ваздух. Пробало се и са поверавањем музичке критике некоме ко није музичар, па се ни то није показало као корисно. После смрти Бранка Драгутиновића, који је дуги низ година био једини критичар у Београду и кога смо повремено и грдили, поверено је његово место дванаесторици талентовних уметника. Десет је већ поднело оставку на тај незахвалан посао. Па, у чему је проблем писања критике? Ми или нисмо у стању да се замерамо својим колегама и пријатељима, или користимо перо да би себи дигли углед, или смо недовољно упућени у посао који нам је поверен. Али највећи је проблем у следећем. У иностранству постоји више критичара, па човек може сумирањем свих мишљења да извуче неки закључак, који ће да му користи у даљем раду. Али код нас, бар је до скоро тако било, постоји у целом милионском граду само један критичар, па од његовог суда, после једног слушања, зависи да ли ће један млади уметник добити стипендију, запослење, нови ангажман и сл. Критика мора да одражава тренутно расположење самог критичара, али мора да читаоцу верно прикаже реалну слику одржаног концерта.“ (Јевтић, 20.6.1975)

³⁹ „Рајичићев концерт већ при првом слушању осваја драматиком полаганом ставка, тако да се намеће мисао, није ли посреди програмно оцртавање изванмузичког садржаја. Сам коментар не пружа никакве податке о томе, а ни брзи, моторички одломци не дају наслутити о чему је ријеч, па се морамо помирити са чињеницом да је дјело ипак израсло из чисте музичке супстанце, што је само једна одлика више... Но суздржана кантилена уоквирена динамичким линијама кларинета с

Последње Рајиличићево концертантно дело настаје 1969. године. У српској музичкој историји означено је као прво концертантно остварење за фагот, којим овај композитор први пут у српску литературу уводи и четврти солистички инструмент – фагот. *Концерт за фагот* има много додирних тачака са *Другим концертом за кларинет* – оркестарски састав који користи је у потпуности исти, осим што нема ударачких инструмената. Оркестар чине гудачки оркестар са додатком клавира, који је третиран као и у *Концерту за фагот* - као споредни солиста. Сличан је и однос солистичке деонице према оркестру. Солистичка деоница је изузетно виртуозна, док је оркестар знатно суздржанији. Соло фагот доноси виртуозне пасаже, а музички материјал његове деонице је иницијатор различитих сегмената развоја. Само у појединим тренуцима, претежно развоја, чује се *tutti* звук у пуном саставу. Овим концертом аутор се вратио класичном троставачном циклусу.

Премијерно су га извели фэготиста Божидар Тумпеј, пијанисткиња Нада Вујичић и Гудачки оркестар Радио-телевизије Београд под уметничким вођством Младена Јагушта.⁴⁰ Потом је концерт и снимљен и трајно архивиран 1972. године.

3.1. „Корен заокрета“ и *Други виолински концерт*

Непосредни повод за настанак *Другог виолинског концерта* Станојла Рајиличића у вези је са *Четвртим симфонијом*, која је написана 1946. године. Тим делом овај стваралац започео је праксу да композиције не означава бројевима опуса.

Ново симфонијско остварење било је најопсежније од свих до тада написаних. Својим националним призвуком и снажном драматиком која је прерасла у игру, стајало је на истој линији развоја као и претходна – *Трећа*, са којом је била слична и по оркестарској фактури. У оба дела доминирала је хомофонија, над којом се издвајају мелодијске теме. Честа пракса била је и употреба скривених мелодија, што ће постати карактеристика Рајиличићево

карактеристичним скоковима унаточ томе што не иде за допадљивошћу, наметнула се својом искреношћу...“ (Ковачвић, 1964).

⁴⁰ У оквиру серије *Савремени домаћи композитори*, *Концерт за фагот* се заједно са *Трећим клавирским концертом* 1977. године нашао на ЛП плочи у издању ПГП РТБ.

оркестарске полифоније. Иако би се укупан звук могао назвати штурим, снажни *tutti* одсеци у *Четвртој симфонији* чешћи су него у претходном делу. Сасвим нову улогу добили су лимени дувачки инструменти, које композитор користио како би остварио специфичну звучну боју брзих пасажа, добијајући тиме поступак који је, повремено, имао и призвук гротеске. Слично пракси коју је остварио у *Другој симфонији*, ни у *Четвртој* се не може говорити о јасном хармонском центру, иако је њен укупни звук одавао утисак тоналности. То потврђује и чињеница да је први став компонован у а-молу, а да је за Финале одабрао це-мол, моји модулира у е-мол, којим се став и завршава. Препознавање тоналних центара потврђивало је претходни закључак о постојању тоналности у овом делу.

На једном од тзв. дискусионих састанака у Удружењу композитора Србије, на којима су чланови Београдске филхармоније са диригентом Крешимиром Барановићем „приказивали“ нова дела чланова Удружења,⁴¹ била је представљена и Рајичићева *Четврта симфонија*. Тим поводом дело је претрпело велику критику, а аутору је замерено да не познаје композиционе технике: хармонију, контрапункт, музичке облике и оркестрацију. Тада је добио и сугестију „да се поново прихвати решавања хармонских и контрапунктских задатака“ (Peričić, 1971: 62). Према мишљењу Властимира Перичића, мотиви таквог поступка нису лежали у самом делу, иако се, како Перичић констатује „у њему могу уочити недовољна разрађеност полифоног ткива и извесне празнине у инструментацији“, већ је према његовом мишљењу разлог за такве коментаре био у тадашњим тенденцијама српског музичког живота у коме је „одиозни, никад тачно дефинисан појам „формализам“ већ почео играти улогу баука“ (Peričić, 1971: 62).

Није зачуђујуће што је после овог непријатног искуства Рајичић проживео период самопреиспитивања. Он је из те ситуације изашао одлучан да настави даље, да покаже своје професионалне квалитете. Управо у тој одлуци треба тражити тзв. „корен великог заокрета“ (Peričić, 1971: 63), који је означио и почетак новог раздобља његовог стварања. Ново ураћање у свет традиционалних изражајних средстава изродио је оно што Перичић назива „новом другом природом“ његове стваралачке личности, која је подразумевала осветљавање оних делова

⁴¹ „Због краткоће времена које је оркестру стајало на располагању, то и није било извођење, већ просвиравање такорећи без иједне пробе, па утисак о делима сигурно није могао бити потпун и веран.“ (Peričić, 1971: 62).

композиторске личности које су се до тада налазиле у сенци. „Постало је белодано да се у ноторном, „антиромантичару“ који се заносио моторичним ритмовима и намерном „сувоћом“ звука крије једна интимна лирска жица, способна да затрепери интензивном, присном емотивношћу“ (Peričić, 1971: 63). Перичић, стога, закључује да ако је, са једне стране, „заокрет привремено осиромашило Рајичићево дело, одузевши му део самосвојности израза и отупивши бриткост његове тонске речи, он га је, на другој страни, обогатио управо тим новим емоционалним квалитетима, без којих не би постао низ најзначајнијих ауторових опуса – ни *Трећи клавирски концерт*, ни циклус *На Липару*, ни опера *Симонида*.“ (Peričić, 1971: 62).

Уколико бисмо говорили о „реформним“ делима, односно о оним композицијама које су настале одмах после описане ситуације са *Четвртм симфонијом*, први рад међу њима би био управо *Други виолински концерт* – предмет овог рада. Поред тога што је, као што је већ наведено, инспирисан домаћом фолклорном традицијом, у њему се, како констатује Перичић, стапају и одједи „општесловенских мелодијских резерви“.⁴² Уместо мелодике која је била карактеристична за Рајичићева претходна дела (каприциозна, са неочекиваним ритмичким и интервалским обртима), сада је присутна она која обилује једноставном и непосредном експресивношћу. Још једна битна одлика овог остварења јесте упрошћенији, тоналан хармонски језик, близак појму позноромантичарског проширеног тоналитета, у коме се ипак препознаје карактеристични дисонантни Рајичићев стил. Тонални односи ставова су класично третирани: прва тема првог става је у е-молу, док је друга у паралелном Ге-дуру, у коме су написане прва тема другог става и друга тема трећег става. Друга тема другог става је у ха-молу, док је трећи став у Е-дуру (Peričić, 1971: 65).

У контексту поменутог неопходно је подсетити да је Станојло Рајичић припадао групи стваралаца који су после рата начинили радикалније ублажавање сопственог стила. Тај процес се примећује и у опусима Љубице Марић, Драгутина Чолића, Милана Ристића и Миховила Логара, који су, прилагођавајући се приликама у српском друштву, а тиме и у српској музици, имали чврсту жељу да њихова дела буду комуникативна са публиком. Сви наведени аутори су се

⁴² Овако се изразио критичар Бранко Драгутиновић када је писао о *Концерту за виолончело*, али се исто то може применити и на *Други виолински концерт*.

определили за сличан стилски пут усмерен ка неокласицизму, модернизованом неоромантизму⁴³ са елементима националног стила.

3.2. Концерт за виолину и оркестар бр. 2 – анализа

У опусу Станојла Рајичића *Концерт за виолину бр. 2* има посебно место. Компонован у троставачној форми, у оквиру које су први и трећи став писани у сонатном облику, док је други троделна песма. Композитор се опредељује за оркестар *a due* у чијем су саставу пиколо флаута, две флауте, две обое, два кларинета (*in B* и *in A*), два фагота, четири хорне, три трубе, група гудачких инструмената (виолине, виоле, виолончела и контрабаси) и интересантан састав ударачких инструмената: тимпани, звончићи, ксилофон, мали добош, триангл, чинеле, гран каса и там-там.

3.2.1. Први став

У односу на други и трећи став, први је најопсежнији.⁴⁴ Започиње у темпу *Allegro moderato*, прегнаним мотивом који се може тумачити као мото (*motto*) целог става. Доносе га гудачи, у унисону (октави) у *fortissimo* динамици. Базиран је на карактеристичном ритмичком мотиву који чине пунктирана осмина и шеснаестина, а потом и пунктиране четвртине и осмине, иза којих следи фуриозни пасаж од тринаест нота у тридесетвојкама, у оквиру једног тактовог дела. То је музички материјал који ће се и касније појављивати кроз овај став, имајући кохезиону драматуршку улогу.

ПРИМЕР 1 – Први став, Мото првог става

⁴³ Какав се у оно време често називао „реализмом“.

⁴⁴ Анализа је рађена према партитури Станојло Рајичић (1972). *2. Концерт за виолину и оркестар*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Allegro moderato $\text{♩} = 80$

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Прва тема је дводелног облика – *ab*. Део *a*, у Ге-дуру (т. 3), доноси соло виолина, у *piano* динамици. Карактерише је пунктирани ритам, који доприноси каприциозном карактеру, што одговара ознаци коју је композитор уписао у партитури (*capriccioso*). Излаже се на акордском четвртинском, а потом осминском фону хорни коме се придружују контрабаси, виолончела и виолине, што даје импулс за даљи покрет оркестра, који ће чинити хомофону пратњу над којом ће солиста донети прву реченицу. Њима ће се на крају фразе придружити и виолине, које ће ритмички удвајати солистичку деоницу. Ову целину заокружује виртуозни пасаж соло виолине наниже, који је проистекао из мота прве теме (т. 10) и каденцира у е-молу.

ПРИМЕР 2 – Први став, прва тема, одсек *a* – тема у солистичкој деоници (*capriccioso*)

Allegro moderato $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

Cor.
1
2
3
4

Vl. s.

Allegro moderato $\text{♩} = 80$

capriccioso

p

crescendo

13

ff

13

ff

ff

ff

ff

Fl. *p* *cresc.*
 Ob. *p* *cresc.*
 Cor. 1 2 3 4 *mp*
accel. *mp*
 Vl. s. *cresc.*
 Vl. 1 *pizz.*
 Vl. 2 *div. pizz. cresc.*
 Vle. *p* *pizz. cresc.*
 Vc. *p* *cresc.*

Fl. *sf*
 Ob. *sf*
 Clar. B. *sf*
 Vl. s. *div.* *sf* *Allegro J = 120* *rit.*
 Vl. 1 *p* *div. arco* *sf*
 Vl. 2 *sf* *arco* *unis.* *p*
 Vle. *arco* *sf* *p*
 Vc. *sf* *p*
 Cb. *sf* *p*

Део *b* прве теме такође започиње мотом (т. 12-29). У потпуности је другачијег карактера, али, као и први део, звучно упориште има у фолклорној

традицији. Овај одсек, у де-молу, знатно је смиренији у односу на први, са којим чини комплекс прве теме (Perićić, 1971: 66).

ПРИМЕР 3 – Први став, прва тема одсек *b* – тема у солистичкој деоници (*amabile*)

The image displays two systems of a musical score. The first system (measures 1-14) is marked with a first ending bracket (1) and includes the tempo marking 'Tempo I ♩ = 80' and the mood 'amabile'. It features a solo violin part (Vl. s.) and a string ensemble (Vl. 1, Vl. 2, Vle., Vc., Cb.) playing in a 2/4 time signature. The second system (measures 15-24) is marked 'poco a poco accel.' and 'div.'. It continues the solo violin part and the string ensemble's accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *mp*, and *mf*, as well as performance instructions like *div.* and *cresc.*.

Тему доноси солиста, у динамици *piano*, уз пратњу виола и виолина. Музички материјал гудачких инструмената проистекао је из мелодијске линије солисте. Постепеном убрзавању целине доприноси ознака *rosso a rosso accel*, али и ритмички пулс солистичке деонице, у шеснаестинама и шеснаестинским триолама, који, уз промене метра готово у сваком такту, прераста у бравурозни солистички пасаж кога чине низови квинтола, секстола и септола (т. 30). Оркестар је третиран хомофоно, у паралелном акордском кретању у осминама (осмина и осминска пауза). На тај начин виртуозна ефектност солистичке деонице долази до пуног изражаја. У оквиру последња два такта (т. 30-31) звучност одсека из *fortissimo* динамике, кроз кратки декрешендо у оквиру два такта, прелази у *piu piano*, што је динамика у којој ће почети мост.

Мост (т. 32-67) је троделне структуре (*aba₁*).⁴⁵ Одсек *a* компонован је у демолу. Базиран је на теми коју хомофоно, акордски, доносе кларинети и фагот. Она се чује над паралелним октавним покретом виолончела и контрабаса, што је звучни материјал првог одсека прве теме, уз шеснаестинске фигурације солистичке деонице виолине. Иако се на први поглед структура солистичке деонице може означити као фрагментарна и може бити сагледана у функцији постизања драматизације овог, у суштини, лирског дела, она у шеснаестинском покрету

⁴⁵ Властимир Перичић констатује да је овакав принцип „код прелазних одсека реткост“ (Peričić, 1971: 66).

садржи скривену мелодију, која се уочава праћењем прве шеснаестине у свакој групи од по четири шеснаестине.

ПРИМЕР 4 – Први став, мост , одсек *a* – тема у кларинетима и фаготу

The image shows a musical score for Example 4, titled "Први став, мост , одсек *a* – тема у кларинетима и фаготу". The score is for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet B (Clar. B), Bassoon (Fag.), Cor. 1 & 2 (Cor. 1, 2), Timpani (Timp.), Violin I (Vl. s.), Viola (Vc.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked "Allegro assai" with a quarter note equal to 144 (♩ = 144). The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and markings like "pizz." (pizzicato) and "segue". The score is divided into measures, with some measures containing triplets (marked with a '3' and a slur). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a 2/4 time signature.

Та мелодија, фолклорног карактера, у односу на остале инструменте, звучно се доживљава као стилизовани начин традиционалног певања „на бас“,⁴⁶ што целом ставу даје додатни утисак његовог упоришта у фолклорној традицији, односно упућује на звучну инспирацију Рајичића. Тему потом доносе обое и кларинет над истом звучном сликом као у њеној првој појавности – фигурацијама солистичке деонице и хомофоној пратњи контрабаса, виолончела, које подржавају и тимпани.

Следи други одсек моста (*b*) који је базиран на тематском материјалу дела *b* прве теме (т. 44-56). Доносе је прве и друге виолине октавно постављене, а удвајају их флаута и кларинет.

⁴⁶ Двогласно певање „на бас“ у Србији спада у новије традиционално двогласно певање. Карактерише се хомофоном структуром и кретањем пратећег гласа у интервалу терце или кварте наниже у односу на први глас. Завршетак песме је у интервалу чисте квинте (Големовић, 1997: 22).

ПРИМЕР 5 – Први став, мост, одсек *b* - тема прво у првим и другим виолинама, а од партитурне ознаке 3 у деоници солисте

The image displays three systems of a musical score for a string orchestra. The instruments are Violin I (Vl. s.), Violin II (Vl.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- System 1:** Starts with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Più mosso* with a metronome marking of *d=60*. The first violin part is marked *unis.* and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second violin part also has a melodic line with a triplet. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support with sustained notes.
- System 2:** The first violin part has a circled '3' above it, indicating a triplet, and is marked *f*. The second violin part also has a circled '3' above it. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked *mf*. The tempo marking *poco a poco rit.* is present.
- System 3:** The first violin part is marked *poco ritenuto* and features a melodic line with a triplet. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked *unis.*.

Оркестарска пратња је хомофоног карактера. Из ње се издвајају хорне које свирају мелодију која представља контрапункт главној теми. У басовским деоницама уочава се унисони (октавни) покрет у четвртинама, препознатљив као пратња прве теме из експозиције. После оркестра, тему одсека *b* моста излаже солиста (т. 52). Она је модификована у односу на појаву у оркестру. Звучно је

обогаћена брзим пасажима, који су карактерисали солистичку деоницу у првој теми и који су слични музичком материјалу мота, као једном од кохезионих елемената целог става.

Иза тог одсека следи скраћена реприза одсека *a*, која се због форме и другачије оркестрације означава као *a₁* (т. 57). У шеснаестинском току солистичке деонице поново се издваја скривена мелодија, праћењем сваке прве ноте у групи од четири шеснаестине. Овај одсек заокружује фрагментарна каденцирајућа мелодија у кларинетима, која доноси звучни смирај и представља увод у другу тему експозиције.

Друга тема (т. 67), фолклорног карактера, у Ге-дуру, поверена је солисти у пратњи обоа и на акордском фону виола, виолончела и контрабаса, у динамици *piano*. Карактер мелодије, коме посебно доприносе украси, врхунац фразе на сниженом другом ступњу, употреба сниженог шестог ступња и каденцирање на доминанти, указује на стваралачку инспирацију композитора дубоко укорењену у српској народној музици.

ПРИМЕР 6 – Први став, друга тема у солистичкој деоници

После солисте, тему доноси и оркестар (т. 84). Њеној појави у флаутама, над хармонским фоном виола, виолончела и контрабаса (као и код солистичког излагања) и контрапункту кларинета, претходи шеснаестински остинато у солистичкој деоници (т. 82) у коме се уочава нова скривена мелодија, коришћена као контрапунктска пратња која употпуњује тему. Томе доприноси и прегнантан римички пулс соло инструмента којим се постиже градација и на плану динамике и темпа, пратећи агогичку ознаку *accelerando*.

По излагању друге теме следи нови одсек (т. 91), базиран на њеном развоју. У солистичкој деоници препознаје се фолклорни карактер друге теме посебно потцртан двозвучима и римичким фигурама осмина – две шеснаестине, две осмине, триоле које се смењују, фрагментарне структуре, што звучно даје утисак брзе игре.

ПРИМЕР 7 – Група друге теме, тема у солистичкој деоници

Хомофона оркестарска пратња у хроматском кретању навише, ритмички осмишљена кроз низ фигура осмина (са осминским паузама и свирањем пицикато (*pizzicato*), у функцији је интензивирања фолклорног карактера оркестарског звука. Богатом динамичком нијансирању доприносе сфорцата (*sf*) и акцентоване ноте у оквиру синкопе, што упућује на инспирацију у традиционалној музици, која наведеним поступцима асоцијативно подсећа на звук пратње народних оркестара претежно заснованих на жичаним инструментима. Одсек атрактивно завршава солиста, а његова деоница удвојена је звуком флаута, обоа и виолина.

Завршна група (*Presto molto*, т. 105) започиње унисоним излагањем музичког материјала одсека *b* из моста. Тему, која почиње у густом *tutti* звуку, доносе пиколо флаута и флауте, на почетку удвојене са виолинама, потом прва труба са сордином, којој се на крају фразе придружује и друга труба, док остали инструменти чине пратњу, у којој се препознају основни мотиви тог музичког материјала. Потом је излаже соло виолина (т. 113), у дијалогској пратњи фагота и

других виолина, што у односу на њену претходну појаву у звуку целог оркестра, ствара утисак својеврсног одјека.

Иза овог звучно апартног одсека поново се јавља прегнанти материјал из групе друге теме, у двозвучима, у деоници солисте (т. 118), чији развој доводи до атрактивног финала експозиције, у темпу *Presto* (т. 122), у коме се, у звуку контрабаса, виолончела, тимпана, подржаних лежећим тоновима виоле и фагота, препознаје типична басовска пратња брзих кола (т. 122).

ПРИМЕР 8 – Завршна група – басовска пратња брзих кола

The musical score for Example 8 consists of five staves: Violin I (Vi. s.), Violin II (Vi. 1, 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked *Presto* with a metronome marking of quarter note = 112. The key signature has one sharp (F#). The score shows a transition from a 3/2 time signature to a 2/2 time signature. Dynamics include forte (f) and sf (sforzando). The Viola and Contrabass parts are marked 'arco'.

У односу на остале инструменте који свирају *piano*, поменуте деонице своју тему доносе у *forte* звуку, а честа промена метра (3/2, 2/2), у функцији је постизања фолклорне атмосфере, коју звучно употпуњава и деоница солисте. После звучно бурног *forte* сегмента, завршна група завршава динамиком *piano*, као тишина пред звучну буру која ће се тек дешавати у развојном делу.

Развојни део почиње мотом (т. 135), у де-молу, у динамици *forte*, а потом следи *piano* одсек у коме се развија материјал друге теме. Солистичка деоница базирана је на препознатљивом шеснаестинском остинату, у оквиру кога се препознаје скривена мелодија. Она се чује на фону кларинета и фагота, који се међусобно односе као тема и контрасубјект. Кантабилну хроматску тему кларинета, за октаву више, наставља потом обоа, док кларинет преузима тематски материјал виолончела. У овом одсеку доминира виртуозна деоница соло виолине која се, после донете теме развија у у виртуозне пасаже у тридесетдвојкама. Они ће, уз дуги крешендо и осмински пулс (осмина – осминска пауза) у *tutti* оркестру,

довести до прве кулминације развојног дела, која ће антиклимакс имати у силазном пасажу секстола и септола у солистичкој деоници.

Нови одсек развојног дела поново започиње мотом овог става (*Allegro moderato*, т. 146) и базиран је на даљем развоју тематског материјала претходног одсека, у це-молу. Виртуозно третирана деоница солисте, у којој се и овога пута може пратити скривена мелодијска линија, прераста у „филигранско ткање пасажа“ (Peričić, 1971: 66), чију мелодију удваја деоница флауте (*Allegro*, т. 155). Она представља контрапункт другој теми која се чује у виолончелима (т. 155-157), а која се потом спаја са темом *b* из моста (т. 158-161) у јединствену целину. Тако уобличену мелодију потом излажу виоле, у пратњи обоа и кларинета.

Завршни одсек развојног дела (*Poco piu mosso*, т. 167) представља кулминацију развоја свих тематских материјала. Фрагментарне је структуре и у оквиру њега се могу препознати сви карактеристични тематски материјали из експозиције: пунктирани ритам из прве теме, мотиви друге теме и одсека *b* моста, хроматски покрет у четвртинама и хомофона акордска пратња на дужим нотним вредностима. Сви ови елементи, уз виртуозно третирану солистичку деоницу и осмински пулс у скоковима на ниже, даје утисак снажног фуриоза у коме се завршава развојни део.

Иза тог одсека, у оквиру развојног дела, следи тзв. лажна реприза (т. 201, партитурна ознака 15), у којој се, у фрагментарном третману материјала из експозиције, препознају њени елементи. Започиње појавом материјала прве теме, у солистичкој деоници, у оквиру три такта, који је базиран на измењеном материјалу мота. Иза њега следи пунктирана фигура - карактеристични материјал одсека *a* прве теме, над тремолом виолина, што заједно са мотом чини прву тему, групу првог материјала и представља репризну појаву прве теме, значајно измењену.

Следи кратки прелаз (*Presto*, т. 204), у звуку *tutti* оркестра, базиран на материјалу одсека *b* моста. Препознатљива двотактна фраза сукцесивно је спороведена кроз различите инструменте, у целини или у фрагментима, на начин којим се постиже звучни утисак оркестарског мотивског дијалогизирања. На крају одсека доноси га и солиста, само у пратњи других виолина, виолончела, хорне и фагота.

Материјал друге теме најпре доноси соло кларинет у *piano* динамици (*Allegro*, т. 226, партитурна ознака 17), а потом и соло виолина, за октаву више. Остали инструменти чине хомофону пратњу, у половинама. Тему, потом, доноси обоа, затим соло виолина, после које се чује и у *tutti* оркестру, удвојено, у деоницама фалута и виолина (т. 242, партитурна ознака 19), у бурном крешенду. У односу на претходно изнесене материјале у лажној репризи, друга тема је најкомплексније изражена у овом одсеку и структурно је најцеловитија у односима на фрагментарност материјала прве теме и моста.

Следи завршна група (т. 252), која се завршава пасажима мота у солистичкој деоници. Истим материјалом започиње и виртуозна и атрактивна каденца (т. 261) у којој се, поред мотива мота препознају и друге карактеристичне ритмичке фигуре овог става. Уз двохвате, флажолете, брзе пасаже, акцентоване ноте и веома експресивну агогику, она представља један од врхунаца виртуозитета читавог концерта.

Каденца се улива у репризу првог става (*Meno mosso*, т. 291). Започиње карактеристичном ритмичком фигуром осмина с тачком – шеснаестина иза које следи модификовани пасаж мота, који прераста у лирску кантилену солисте. Тематски материјал одсека *b* прве теме (*Tempo primo*, т. 297, партитурна ознака 21) доноси соло флаута, над контрапункским кретањем соло обоа и соло кларинета, што чини прозачну звучну слику са којом ће се, у солистичкој деоници, прожимати и тематика одсека *a*. Тема одсека *b* чује се потом и у парту солисте, а њен развој доведиће потом звучне кулминације пред појаву моста. Музички материјал солистичке деонице у овом одсеку градира од лирске поетике теме до виртуозних пасажа којима је излагање прве теме било заокружено и у експозицији.

Мост (*Allegro assai*, т. 313, партитурна ознака 22), у ха-молу, има троделну структуру (*aba₁*) као у експозицији. Одсек *a* (т. 313) је у потпуности оркестриран на исти начин као у експозицији - хомофону тему доносе кларинети и фагот над паралелним октавним покретом виолончела и контрабаса. Јављају се и звучне фигурације у солистичкој деоници, у чијем се звуку може пратити мелодија скривена у првим шеснаестинама у свакој групи од по четири шеснаестине.

Тему одсека *b* моста (*Presto*, т. 325) доносе октавно постављене прве и друге виолине, а удвајају их флаута и кларинет. Имитационо је потом излажу трубе (т.

326), а затим се она чује и у солистичкој деоници (т. 333, партитурна ознака 23), у пратњи кларинета, фагота и виолончела.

Уместо друге теме, после моста се јавља прегнантни фрагментарни материјал њеног развоја (т. 338), у оквиру четири такта, који доноси соло виолина, а потом и завршна група (*Presto*, т. 342, партитурна ознака 24). Разлог за овакав поступак се може оправдати чињеницом да је композитор у оквиру лажне репризе у развојном делу значајан простор посветио развоју материјала друге теме, те га је, у овом тренутку - изоставио. Тематски материјал овог одсека је прегнантан, са снажним звучним упориштем у фолклорној традицији, чему посебно доприноси хармонски поступак препознатљив из експозиције: скок тоника – доминанта у контрабасима, виолончелима и потцртан тимпанима (ритмички пулс). Завршна група је базирана на материјалу из групе развоја друге теме, чија фрагментарност потцртава динамизам и драматику овог става. Снажни звук целог оркестра у својој развојности, али и прегнантности, у потпуности је искоришћен са циљем да се звучно дочара стваралачка инспирација. Деоница солисте је третирана на два начина – у дијалогу са целим ансамблом, издвојена специфичном, звучно једноставнијом оркестрацијом, али и као део укупног звука оркестарског ткива, коме даје посебан звучни замајац. То се посебно види у завршним одесецима првог става (*Prestissimo*, т. 360, партитурна ознака 26) где бравурозни двохвати, фолклорно третиран акценти и прегнанти ритам изузетно сложен за интерпретацију у тако брзом темпу доводе до ефектне завршнице.

3.2.2. Други став

У односу на први, други став је лирски предах, у коме доминира кантилена солистичке деонице. Троделне је форме (ABA_1) у оквиру које се препознају пододсеци. Одсек *Aa* (*Andante moderato*, т. 1) чине три пододсека – $a-a_1-a_2$. Понављање истог тематског материјала, донекле модификованог, упориште има у строфичној структури народних песама.

Одсек започиње излагањем теме у солистичкој деоници, коју у дијалогу прати фагот.

ПРИМЕР 9 – Други став, тема одсека А у солистичкој деоници до партитурне ознаке 1, праћена фаготом

Andante moderato $\text{♩} = 80$
 1^o Col VL solo

Fag. *pp cantabile e doloroso*

Vi. s. *p cantabile e doloroso*

Andante moderato $\text{♩} = 80$

1. *pp Con sord.*

2. *pp Con sord.*

Vle. *pp pizz. Con sord.* *div.* *p*

Vc. *pp pizz. Con sord.*

Cb. *pp*

Fag.

Vi. s.

1.

2.

Vle. *unis.*

Vc. *arco* *pizz.* *arco*

Cb. *arco* *pizz.* *arco*

The image shows a musical score for a string quartet and clarinet. The score is in G major and 3/4 time. It features a tremolo in the violins, pizzicato and arco patterns in the violas and cellos/contrabasses, and a solo clarinet part. Dynamics include *mp*, *p*, and *piz.* Performance markings like *div.* and *Punjs.* are present in the viola part.

Тема се чује над тремолом виолина којима виоле чине дају басовску потпору. Пунктирани мотиви у виолончелима и контрабасима преузети су из главног музичког материјала и у функцији су обликовања звучног амбијента фолклорно обојене мелодике. Према мишљењу Властимира Перичића, у питању је „нови тип Рајичићеве кантилене“ која је „грађена у фразама широког даха“.⁴⁷ Став почиње у Ге-дуру, при чему пратња басовских инструмената гудача, у динамици *p*

⁴⁷ Перичић свој закључак заснива на анализи Рајичићевих дела из првог периода, код којих констатује низање „двотактних или чак једнотактних мотива“ у лаганим ставовима (Peričić. 1971: 67).

pianissimo, указује на уобичајену хармонизацију почетака народних мелодија на доминанти. Осим октавног прелома на почетку, тему карактеришу уски мелодијски амбитус, пунктирани ритам, украси, тонови свирани *legato* или *tenuto*. Пратњу у виолончелима и контрабасима карактерише и интересантан ритам састављен од триола, пунктиране ноте и акцентоване четвртине (у такту 3/4), која самостално сагледана има фанфарни карактер, ублажен темпом и кантабилним карактером теме.

Спољашње проширење (т. 9-16), фрагментарне структуре, базирано је на претходно донесеном материјалу и представља прелаз ка новој појави главне теме. У односу на њу, овај део налик је припеву мелодије народне песме. Том утиску доприноси и предудар у деоници контрабаса, који пружа звучни утисак нетемперованости инструмента и представља звучну дескрипцију свирачке праксе у саставима народних инструмената.

У одсеку *Aa₁* (т. 17, партитурна ознака 1) соло виолина доноси прву реченицу теме, за октаву више у односу на њену прву појаву, коју потом преузима соло обоа. Потом следи широки развој теме (*Poco piu animato*, т. 27) у оквиру кога солистичка деоница има значајну кохезиону улогу. Базирана на једноставном тематском мотиву из теме (половина повезана са две осмине) она звучно дочарава свирку фруле или неког другог традиционалног дувачког инструмента који се чује над фрагментарно структурно конципираним деоницама осталих група инструмената, код којих се примећује појава паралелног акордског кретања (обое и кларинети, потом хорне), украс у деоници соло флауте, затим и соло обоа и соло кларинета, октавна пратња басовских инструмената у улози бордуна, који такође јесте део фолклорне извођачке праксе, посебно карактеристичне за свирање на гајдама (*Enciklopedijski leksikon*, 1972: 56).

Одсек *Aa₂* (*Tempo I*, т. 49 партитурна ознака 3), који је у звучној боји гудачких инструмената, започиње излагањем теме у деоници соло виолине, коју кларинет прати само до краја прве реченице. Другу реченицу теме солиста излаже самостално у пратњи гудача. Та звучна слика је веома слична делу *Aa₁*, али је оркестрација незнатно измењена. Након излагања теме, јавља се припев који доводи до новог одсека.

Одсек В (*L'istesso tempo*, т. 69, партитурна ознака 4) је развојног типа. Карактерише га триолски покрет над којим се чује тема у флаутама. Њу, хомофоно, у паралелним квинтама, прекомерним и чистим квартама, те малим секстама прате кларинети и фагот. Сазвучја која се унутар њих успостављају дају призивок фолклорне традиције.

ПРИМЕР 10 – Други став, одсек В, тема у дрвеним дувачким инструментима

The musical score for Example 10, Section B, consists of two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked *L'istesso tempo* with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The key signature has two sharps (F# and C#). The score features a prominent triplet pattern in the strings and woodwinds, with dynamics ranging from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The second system continues the piece, with dynamics including *dim.* and *pp*, and a marking *muda in CLB* for the Clarinet.

Исту тему, у терцним, секундним, квинтним, секстним и квартним сазвучјима, доноси и соло виолина (т. 77) у пратњи гудачких инструмената. По њеном излагању, на фону триола, креће развој тематског материјала из одсека А (*rosso a rosso accel*, т. 89, партитурна ознака 5). У солистичкој деоници се појављује карактеристични пунктирани ритам, који заједно са триолским пулсом дају звучни утисак полиритмије. У каснијим појавама, пунктирани ритам који је давао карактеристику мелодијској линији, прераста у фанфарни мотив, који се први пут јавља у звуку дрвених дувачких инструмената и труба (*Allegro*, т. 103, партитурна ознака 6). У даљем развоју његов прегнантни пулс прелази у мекши остинато триола у даљем развоју (*sostenuto*, т. 124, партитурна ознака 8). У одсеку се јављају и тематске реминисценције на први став – виртуозни пасаж из развоја мота (т. 106, 110). Остинатни фон триола такође представља ритмичку реминисценцију на први став, као и фигура половина уз пунктирану осмину и шеснаетину (т. 93), на којој ће се базирати значајни део овог одсека. Мелодика овог сегмента другог става заснована је и на фрагменту пратње прве теме одсека Аа (т. 5-6), који ће се у модификованом виду појавити и касније, у хорнама (т. 27-28 и даље) као фон развоја првог тематског материјала, а затим ће прерасти у басовски ход виолончела и контрабаса (т. 71-72), те своје место пронаћи и у мелодици солистичке деонице (т. 91-92 и даље).

Реприза одсека А – А₁ (*Tempo I*, т. 141, партитурна ознака 9) је скраћена. Соло виолина доноси тему са припевом, а затим цео став заокружује пунктирана октавна фигура, којом је и почео одсек Аа₁. Промене су приметне и у употреби тремола у деоници виолина које су у одсеку А пратиле главни тематски материјал.

3.2.3. Трећи став

Трећи став је *attacca* повезан са другим. Формално је конципиран као сонатни облик. Започиње оркестарским уводом (*Presto*) у чијем звуку се већ профилише фолклорни звучни амбијент, који ће бити особеност и овог дела *Концерта*. У оквиру динамичке ознаке *ppp*, која потом расте до *forte*, градација звука се одвија и на плану оркестарције, тј. конкретног звучног дијалога инструмената – пиколо флауте и флауте, потом обоје и кларинета, а затим и виолине.

Кроз наведене деонице се јавља и кратка двотактна фраза (т. 1-2), фрагментарне структуре, која ће бити ритмички импулс целог става.

Групу прве теме чине њено излагање, а потом и њен развој кроз фрагментарно конципирани одсек. Тему у е-молу (т. 9, партитурна ознака 1), у „карактеру кола“ (Peričić, 1971: 69), доноси соло виолина. Формално је чини период од две четворотактне реченице – *a-al*, док је мелодијска фраза теме конципирана у две целине, које се према карактеру могу означити као драмска (т. 9-10) и лирска (11-12).

ПРИМЕР 11 – Трећи став, тема у солистичкој деоници, партитурна ознака 1

The image displays two pages of a musical score for an orchestra. The top page contains measures 1 through 4, and the bottom page contains measures 5 through 8. The score is written for the following instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. A), Bassoon (Fag.), Violoncello (Vc.), Double Bass (Cb.), Violin I (VL. 1), Violin II (VL. 2), and Viola (Vle.). The music is marked with various dynamics, including *p* (piano), *sf* (sforzando), and *piz.* (pizzicato). The tempo is indicated as *a tempo*. The score shows a complex orchestration with multiple parts for each instrument, including first and second endings for the violins and viola. The bottom page concludes with a double bar line and repeat signs.

Свака од тих малих целина има и другачију оркестарску пратњу. Драмски део прате виоле и виолончела. У виолончелима се јавља препознатљиви остинато са скоком наниже (доминанта – тоника), при чему се у горњем гласу може пратити скривена мелодија, која удваја деоницу виола. Лирски део се одвија уз хомофону пратњу једног фагота, једног кларинета и једне обое, што звучно у први план ставља излагање главног тематског материјала. Потом се чује друга реченица прве теме, чији завршетак указује на даљи богати развој тог тематског материјала, који чини групу прве теме. Њу карактерише и богато динамичко нијансирање које прати

фразирање солисте – пасажима навише градирају ка *forte* и *fortissimo* динамици, док су силазни виртуозни претежно писани уз ознаку *decrescendo*. Цео одсек карактерише и секвентно померање мотива у деоници соло виолине која све до моста нема паузу у свирању.

У оквиру развоја прве теме звучно је експонирана деоница солисте, изузетно виртуозна, са препознатљивим пунктираним ритмом који чини главу теме. Оркестар је третиран као пратња солисти која са његовом деоницом дијалогизира кроз ритмичку фигуру из увода – две шеснаестине – осмина, у деоници флауте и трубе (т. 19-20). Остали инструменти звучно су обликовани као хомофона пратња у оквиру које се издваја четвртински хроматски покрет наниже који кореспондира са секвентно обликованом деоницом соло виолине која се кретала хроматски навише (т. 21-22). Структурно, одсек је на почетку базиран на четворотактним фразама фрагментарног карактера, које доноси солиста. Оне се, потом, понављају за октаву више, односно октаву ниже у односу на прву појаву. У даљем развоју препознају се мотивски елементи спољашњег проширења прве теме (осмински пулс у деоници контрабаса) и пунктирани ритам, који ће, поред прве, постати и карактеристична ритмичка фигура друге теме.

Супротно пракси дијалогизирања код које тему донесе прво оркестар, па солиста, или обрнуто, у трећем ставу прву тему излаже само солиста. Вероватно је то био разлог што кратки мост (т. 40-51) започиње оркестарски парт излагањем тематског материјала који представља далеку реминисценцију на прву тему и звучно делује као одговор на њу. Одмах по завршетку је излаже и солиста, у чијој се деоници, после фрагментарно конципираног сегмента, мост завршава излагањем лирског дела прве теме (т. 48-49), који ће довести до појаве друге теме.

Друга тема (т. 52) је троделне структуре – *aba*₁. Мелодију одсека *a* (т. 52, партитурна ознака 5) доноси, готово унисоно, оркестар. Иако у суштини звучи маршевски, њен уски амбитус и украси дају јој и призивок фолклора. Структурно је фрагментарно конципирана у оквиру динамичке ознаке *fortissimo*.

ПРИМЕР 12 – Друга тема трећег става, одсек *a*, у гудачким инструментима и флаути (од партитурне ознаке 5 до 6)

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Clar. B.

Fag.

1
2
3
4
Cor.

1
2
3
Tr.

Timp.

Camp.

Tb. picc.

Piatti

Vl. s.

1
2
VL

Vle.

Vc.

Cb.

mf

a²

mf

marc. >>>

con sord. >>>

Fl. picc.
 FL
 Ob.
 Clar. B.
 Fag.
 1
 2
 Cor.
 3
 4
 1
 2
 Tr.
 3
 Timp.
 Camp.
 Tbl. pcc.
 Piat. (6)
 VL. s.
 1
 2
 VL.
 Vle.
 Vc.
 Cb.

Одсек *b* (т. 63, партитурна ознака 6) је лирска епизода у оквиру друге теме. Мелодију, која се звучно препознаје као одговор теми претходног одсека, доноси солиста. Конципирана је у оквиру четири такта, који се, затим, донекле

модификовани при крају, понављају. Потом соло виолина још једном излаже тему, а њен кратки развој представља увод у одсек *a*₁.

ПРИМЕР 13 – Друга тема трећег става, одсек *b*, у солистичкој деоници (од партитурне ознаке 6)

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. picc., FL, Ob., Clar. B., Fag., Cor. (1, 2, 3, 4), Tr. (1, 2, 3), Timp., Camp., Tbpicc., Pfiatti, VL s., Vl. (1, 2), Vle., Vc., and Cb. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked with a circled '6'. The violin part (VL s.) is the focus, starting with a circled '6' and playing a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *p*. The woodwinds and strings provide harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fl. *mf*

Clar.B *p* *b♭*

Fag. *p*

Cor.

Camp. *pp* *mp*

Vi. s. *mf*

Vi. 1

Vi. 2

Vc.

Cb.

Fl.

Clar.B

Fag.

Cor. 1
2
3
4

Camp.

Vi. s. *sub pp*

Vi. 1

Vi. 2 *div. arco* *pizz.*

Vc.

Cb.

Fl. *p* *mf*

Clar. B *p*

Fag. *p*

Cor.

Campl *pp* *mp*

Vl. s. *w* *w*

Vl. 1

Vl. 2

Vc.

Cb.

Fl.

Clar. B *mufa in Clar. A*

Fag. *p*

Cor. 1 2 3 4 *p*

Vl. s. *cresc.*

Vl. 1 *p*

Vl. 2

Vc.

Cb.

У репризи, тему одсека a_1 друге теме (т. 81, партитурна ознака 7) доноси соло виоллина, над хомофоном пратњом фагота, кларинета, обоа и флауте. У другом понављању, њен развој солистичкој деоници даје виртуозни импулс, који ће бити

задржан све до краја става. У оквиру секвентне фигуре коју свира (т. 87) може се пратити, у следу последњих шеснаестина у оквиру групе, скривена хроматика наниже, која је удвојена са обоама.

Завршна група (т. 95, партитурна ознака 8) је базирана на развијању материјала друге теме, који се у фрагментима јавља у различитим деоницама оркестра. Виртуозна деоница солисте, која је третирана као неизоставни део *tutti* звука оркестра, заокружена је дугим трилером као својеврсним врхунцем развоја дотадашњег виртуозитета. Следи лирски завршетак - одсек завршне групе (т. 106), у оквиру кога се чују фрагменти тема, у дијалогу кларинета и фагота, над лежећим звуком хорни и хроматским покретом наниже прво у деоници других виолина, а потом и виола. Ова звучна слика уводи у каденцу солисте, којом ће бити заокружена експозиција.

Каденца (*Allegro*, т. 112, партитурна ознака 102) започиње у *piano* динамици, *rubato* сегментом, који представља увод за виртуозно представљање солисте. Промена метрике, виртуозни пасаж и скокови, смена троделног и воделног пулса, двохвати, уз динамичко градирање, главне су особености овог ефектног одсека, компонованог у функцији представљања изражајних способности солисте. Одсек је фрагментарне структуре, прегнантан чак и у динамици *pp*.

Развојни део (*Tempo I*, т. 139, партитурна ознака 10) започиње излагањем дела теме одсека *a* из друге теме, и то у солистичкој деоници, у којој се није појавила у експозицији. Солиста доноси прва два такта, а друга два, над трилером соло виолине, доносе фаготи. Потом се тај одсек, измењен, понавља и следи развој. Као и у првом, и у трећем ставу солистичка деоница даје виртуозни импулс овом одсеку. У тренуцима када не доноси главни тематски материјал, она је третирана интегрално са звуком неке од група инструмената које је прате или *tutti* одсека. Сегменти развојног дела су различити и по карактеру. После динамичног почетка, следи готово солистички одсек соло виолине (т. 160), који се одвија над тремолом виолончела и контрабаса. Карактерише га препознатљива ритмичка фигура: осмина с тачком – шеснаестина, амбитус карактерне мелодије, изражен акцентованим осминама, од целе октаве, који се, као секвентни мотив, понавља још два пута. Иза тога следи развој истог материјала. Фрагменти мелодике се

препознају у оркестарским партовима, док се солистичка деоница развија у секвентни шеснаестински мотив навише.

Развојни део карактерише развој свих тематских материјала из експозиције. Прва и друга тема имају сличне ритмичке особености и, у појединим звучним ситуацијама, у ткиву оркестра, аналитички се може препознати истовремено звучање оба тематска материјала. Међутим, с обзиром на чињеницу да је у експозицији, иза излагања прве теме следио мост са комплексним развојем тог тематског материјала, фокус разраде у развојном делу је на другој теми. Одсек *a* друге теме у појединим одсецима чује се у целини, на пример у деоници кларинета (т. 181, партитурна ознака 13), потом обоа (т. 189), над виртуозним фигурацијама солистичке деонице. По излагању тог материјала, соло виолина доноси модификовану прву тему става (т. 198, партитурна ознака 14) чији се мотивски материјали потом развијају у деоницама оркестра, све до појаве репризе.

Цео развојни део се базира на сменама *tutti* оркестра и једноставнијих звучних целина гудачких или дувачких инструмената. Целовитости тог звука доприноси соло виолина, чија технички захтевна деоница готово ни једног тренутка не напушта бравурозност, која даје посебан динамизам овом ставу.

Реприза започиње другом темом (т. 237, партитурна ознака 18). Концепт њеног излагања је исти као у експозицији – одсек *a* доноси оркестар, док мелодију дела *b* (т. 245, партитурна ознака 19) и *a*₁ (т. 263, партитурна ознака 20) свира соло виолина.

У *tutti* звуку симфонијског оркестра започиње завршна група (т. 276) базирана на крајњем развоју свих материјала. Деоница солисте конципирана је као својеврсна каденца у оквиру оркестарског звука, као виртуозни завршетак у коме ће став бити и завршен. У деоници солистичког инструмента, као реминисценција на први став, поново ће се чути виртуозни пасаж септола навише и наниже (т. 305, партитурна ознака 23), у динамици *forte* и карактеру *con fuoco*. Оркестар је у завршници одсека третиран као звучна потпора изузетно захтевној, али атрактивној солистичкој деоници, у којој се препознају карактеристичне ритмичке фигуре целог става.

3.3. Особености солистичке деонице

Други *Концерт за виолину и оркестар* Станојла Рајичића представља један од врхунаца домаће литературе за тај инструмент. Солистички парт, третиран изузетно виртуозно, можда је један од разлога што то дело није активније присутно на домаћим концертним подијумима. Иако је композитор остао познат као добар пијаниста, *Концерт* сведочи и о одличном познавању виолинске технике кроз коју се представља читава палета извођачких способности.

Дело карактерише и својеврсна мотивска повезаност, која се више звучно доживљава у стилском карактеру интерпретације. То се посебно примећује у солистичкој деоници. Она садржи све изражајне елементе који се кроз партитуру појављују као посебни карактери – пунктирани ритам, фигура осмина – две шеснаестине и обрнуто, често дате у двохватима, синкопе, фигура осмина – осминска пауза, украси, трилери. Посебне врхунце чине каденце првог и трећег става, које имају и истакнуто драматуршко место и на одређени начин представљају сублимат изражајних и техничких изазова стављених пред солисту. Обе имају и лирске одсеке који не само да имају улогу да покажу и музикалност солисте, већ представљају предахе у оквиру којих он може да приштеди снагу за даље техничке изазове. За оваква дела неопходна је и велика физичка снага, али и искуство у њеном распоређивању. Комплексни технички захтеви – брзи пасажии, скокови, двохвати уз богато динамичко нијансирање и бурну агогику – стављени су пред извођача у чијој се виртуозној интерпретацији стиче утисак да су највећи проблеми повезани са техником свирања леве руке. Међутим, ништа мање није оптерећена и десна рука која је прави пример тога до које мере може да иде комплексност свирања гудалом.

Осим лирског другог става, солиста у првом и трећем ставу готово да нема паузу, већ се његова деоница може тумачити и као посебна прегнантна нит која повезује оркестарско ткиво - не само у одломцима у којима свира главни тематски материјал, већ и у сложеним звучним ситуацијама у којима доноси развој материјала. Тежиште техничких проблема се често премешта из леве у десну руку, али се током *Концерта* јављају и одсеци у којима се њихова комплексност истовремено појављује. У зависности од карактера мелодијских фраза звучно се

постиже атрактивни, прегнанти звук проистекао из фолклорно обојених тема које су инспирисале композитора. Сазвучја карактеристична за народно стваралаштво, идеја да се звук традиционалних инструмената на тренутке пренесе у класично оркестарско ткиво, уски мелодијски амбитуси, које Рајичић често проширује октавним скоковима, остинатни пулс, бордун – само су неки од елемената који карактеришу фразу и у зависности од њихове звучне карактеризације долази и до комплексних интерпретативних захтева.

Комплексне промене ритма представљају једну од главних особености солистичке деонице. Комбинације две осмине са триолама, преласци из пасажа у квинтолама у секстоле, а затим у септоле, све до ширих прелаза у којима има и до 14 нота, у брзом темпу, свирачки су захтевне за обе руке. Бројне промене метра такође утичу на агогику свирања која је, у зависности од избора тематског материјала и његове разраде, у појединим одсецима изузетно динамична.

План акустичке динамике концерта је сложен, а Рајичић је у својој партитури прецизно обележио динамичке ознаке. Међутим, због комплексности солистичке деонице, то је у појединим одсецима изузетно тешко доследно спровести. Разлози за то се могу пронаћи у чињеници да иста динамичка ознака различито звучи у соло виолини и у оркестру. Из тог разлога солистичке теме које су обележене *pp* у пракси се свирају динамички јаче (на пример *mp*) како би у односу на *piano* динамику у оркестру биле чујно уочљиве. Слично је и са деловима партитуре у којима је деоница солисте уткана у оркестарско ткиво. Такви поступци, који су честа пракса у овом *Концерту*, солисти отежавају интерпретацију. Његова деоница, иако не доноси тематски материјал, мора бити чујна у односу на остали звук.

4. Закључак

Аналитичко и интерпретативно истраживање *Концерта за виолину и оркестар бр. 2* Станојла Рајичића представља значајно професионално искуство, које је, поред упознавања са домаћом виолинском концертантном литературом, омогућило и да се, у контексту његовог сагледавања, створи шира слика као једног од најрепрезентативнијих дела домаће продуктивне праксе, те да се закључак обликује кроз призму личних извођачких искустава насталих извођењем различитих дела светске музичке литературе. Композиција, настала у време када је, како констатује Весна Микић, композиторима „припао задатак да српску музику педесетих година поведу новим путевима“ (Микић, 2007: 201) може поредити са делима концертантне литературе Феликса Менделсона, Петра Иљича Чајковског (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) и Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák), на које упућује и Властимир Перичић говорећи о њиховим виолинским концертима као могућим Рајичићевим узорима (Perićić, 1971: 64). Фолклорна боја домаћег поднебља даје овом делу посебну звучну допадљивост и чини га блиским ширем аудиторијуму. Теме фолклорног, а често и рустичног карактера, обликоване као далека транспозиција домаће народне традиције, препознатљивост начина свирања у духу кола или лирске мелодије кавала, јесу изражајне одреднице ове композиције о којима се може говорити из аспекта нове звучности традиције у контексту новог времена. У том смислу, ово дело стоји као узорно на путу праћења стваралачке праксе све до данашњих дана, који, у музици поднебља са којег су поникли, налазе исходишта за своја остварења.

У извођачком смислу концерт је технички изузетно захтеван, али изражајно експресиван, што представља посебан изазов за солисту. Свакако да његовом извођењу мора да претходи велико искуство, али и добро познавање карактера фолклорне традиције чија агогика, фразирање и украси значајно утичу на интерпретацију, те пред солисту постављају задатке чији је крајњи ефекат, у више ситуација, обликовање звучних целина које ће асоцијативно створити утисак народне свирачке праксе. Томе доприноси и претежно сведена оркестрација која има улогу да солиста буде у првом плану, чак и у ситуацијама када се у његовој

деоници појављују различите фигурације. *Концерт*, осим у сегментима развоја и саме завршнице, нема снажне *tutti* одсеке, на начин како се та пракса појављује у концертима епохе романтизма. Разлог за то треба тражити и у чињеници да је композитор веома осмишљено изабрао оркестарски састав за своје дело, те се у третману оркестра определио за софистицираност звука, чиме је показао и своје стваралачко умеће у обликовању дела која инспирацију проналазе у традицији. Без тежње да фолклорно обојене мелодије наруши, он на бази сопственог доживљаја народне уметности, гради мелодије, у којима нема драмског набоја, већ карактера, тј. звука традиционалних игара и поетичних лирских мелодија одсвираних на неком народном инструменту.

Иако у обликовању концерта Рајичић примењује уобичајену праксу да тему прво доноси солиста, па оркестар, или обрнуто, он се тог принципа не држи доследно. У овом делу је интерпретативни фокус усмерен на солисту. Његова захтевна деоница активни је део драматуршког развоја оквирних ставова и носилац лирске поетике другог става. У односу на оркестар, који је претежно третиран у форми пратње и већином је хомофоне структуре, деоница соло виолине се може означити као кохезиони елемент свих звучних ситуација. Како је већ у раду поменуто, солиста у брзим ставима овог *Концерта* има само неколико кратких предаха пред виртуозне одсеке, који се звучно доживљавају као кратики предаси, а у контексту традиционалне певачке праксе и као простор за удах пред распевану или разиграну мелодију.

Свеукупно сагледан *Концерт за виолину и оркестар бр. 2* Станојла Рајичића, осим традиционалне формалне структуре, која је обликована са појединим изузецима (лажна и обрнута реприза у првом ставу, као и реприза без прве теме у трећем ставу) стваралачки представља ново виђење концертантне литературе за виолину у времену после Другог светског рата. Новина се пре свега огледа у музичком језику композитора, окренутом, после предратних модернистичких струјања, ка националној традицији, на начин како је њу доживео сваралац који је актуелну музику прве половине 20. века откривао у Прагу, као једном од центара савременог звука. Иако не користи цитате, његова звучна сећања, као еманација звучног тла поднебља са којег је поникао, дубоко су уткана у *Други концерт*, чиме он, не само музиколошки, већ и извођачки представља изазов. Тај

изазов се најпре огледа у савладавању технички захтевне солистичке деонице, али и трагања за интерпретативним модалитетима музике, која често, уз специфичну, готово једноставну оркестрацију, звучи баш као да је из народне праксе и поникла. Рајичић, свакако, не упада у манир стилизованог, већ дубоко промишљеног оркестрирања, у оквиру кога једноставност звука изгледа још природнија. Управо таква искуства дају овом делу посебан значај приликом његовог преданијег изучавања у оквиру виолинске педагошке праксе. Кроз њега не само да могу да се искушају извођачко-техничке могућности, већ о њима може студиозније да се говори у односу на концепт интерпретације, њене адаптације у маниру ближег народном свирању, без претеривања које би делу дало, у ширем смислу речено, профанији карактер у односу на његов приметни академизам. Тај аспект је посебно важан, јер није чест у концертантној литератури уопште. Зато и представља изазов, и то не само као део педагошке литературе, већ и за већа концертна стремљења, као један од најзначајних репрезентата виолинске литературе српске музике.

На основу свега поменутог може се закључити да је *Концерт за виолину и оркестар бр. 2* Станојла Рајичића без разлога запостављен у извођачкој пракси, те да овај докторски уметнички пројекат представља значајан историјски тренутак у правцу његовог повратка на домаћу извођачку сцену.

5. Литература

Браловић Милош, Медић, Ивана. (2021) *Композитор и његови критичари: рецепција стваралаштва Станојла Рајичића у светлу преломних догађаја за развој српске музике у XX веку*, Музиколошки институт САНУ, Београд.

Винавер, Станислав. (1928) Реситал Станојла Рајичића, *Време*, 3.11.1928.

Вуксановић, Ивана (2007). *Концертантна музика, У: Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 523.

Големовић, Димитрије. (1997) Српско двогласно певање II – новије двогласно певање, *Нови звук*, Београд, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности.

Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“, Muzička umetnost. (1972). Beograd: Interpres, 56.

Јевтић, Милош (1975), *Гост Другог програма* (20.06.1975), емисија, Радио Београд, G001419/01-02, преснимљено са TG-3015.

Ковачевић, К. (1964) Београдска филхармонија у Загребу, *Борба*, 15.2.1964.

Кужунџић, Lidija (2000) *Gospodin profesor (1910-2000)*, *NIN*, 2857, Beograd, 27. jul 2000. godine <https://www.nin.rs/2000-07/27/13758.html>

Микић, Весна (2007). *Неокласичне тенденције, У: Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 201.

Момчило Миланков (1959), *Уметник и дело – разговор са Станојлом Рајичићем*, емисија Радио Београд, G003191/02 преснимљено са КУ-93, 11.10. 1959.

Peričić, Vlastimir. (1971) *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Београд: Уметничка академија у Београду.

Премате, Зорица. (2016) Станојло Рајичић – Шеста симфонија, *Аутограм*, емисија, Радио Београд 2. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/2954618/-autogram-.html>

Премате, Зорица. (2018) Станојло Рајичић – Под земљом, *Аутограм*, емисија Радио Београд 2. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/3316392/autogram.html>

Премате, Зорица. (2019) Станојло Рајичић – На Липару, *Аутограм*, емисија, Радио Београд 2. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/3610306/autogram.html>

Премате, Зорица. (2024) Станојло Рајичић – концертантна музика, *Аутограм*, емисија, Радио Београд 2. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/5415292/-stanojlo-rajicic.html>

Rajčić, Stanojlo (1972). *2. Концерт за виолину и оркестар*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Станојло Рајичић, композитор.

<https://www.odlikovanja.sanu.ac.rs/web/srb/darodavci/stanojlo-rajicic/sva-odlikovanja>

Томашевић, Катарина. (2011) Сто година од рођења и десет година од смрти композитора: Станојло Рајичић (1910-2000). Програмска књижица уз компакт диск *Пробуђени архив*. Београд: Музиколошки институт САНУ, РДУ Радио Београд, Завод за уџбенике Београд.

Хиршл, Живка (1975), *У свету музике – разговор са Станојлом Рајичићем*, емисија, Радио Београд, G001442/03, преснимљено са TG-3362, 22.5.1975.

БИОГРАФИЈА

Марко Јосифоски (1978), виолиниста, дипломирао је и магистрирао на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Дејана Михаиловића. Усавршавао се на Конзерваторијуму у Берну у класи Игора Озима. Током студија био је стипендиста швајцарске владе. Похађао је курсеве у Аустрији, Немачкој, Словенији, Израелу и Америци код истакнутих виолиниста: Иде Хендл, Шломо Минца, Руђера Ричија, Едварда Грача, Нам-Јун-Ким, Томаса Брандиса, Игора Озима, Милана Витека и других. Био је члан „Уметничког музичког кампа Интерлохен”, где је свирао са светским симфонијским оркестром. Свирао је за UNICEF, Парма, у Уједињеним нацијама у Њујорку, и на многим фестивалима у земљи и иностранству као што су: БЕМУС, НОМУС, „Охридско лето“, „Скопско лето“, „Град театар“ у Будви и другим. Представљао је Југославију 1990. на евровизијском концерту младих солиста у Истанбулу.

Добитник је многих домаћих и интернационалних награда: Премио Моцарт у Верони, у Стрези, у Чешкој Републици „Јан Коцијан”, у Италији „Родолфо Липицер”, „Златни анђео” за најуспешнијег младог уметника и друге. Добитник је Октобарске награде града Београда за висока уметничка достигнућа за младе, награде Српске Академије наука и уметности за најуспешнији концерт у сезони, као и награде радио Београда за уметника године. Наступао је у Италији, Америци, Аустрији, Русији, Израелу, Чешкој, Немачкој, Швајцарској, Шведској, Словенији, Грчкој, Македонији.

Као солиста одсвирао је велики број концерата са Београдском филхармонијом, Симфонијским оркестром РТС, Македонском филхармонијом, оркестром МО УА „Станислав Бинички”, Румунском филхармонијом, Турским симфонијским оркестром, Светским симфонијским оркестром у Америци и многим другим. Поред многих дела, снимео је свих десет Бетовенових *Соната* за виолину са Зарифом Ализаде (2007, ПГП-РТС).

Од 2002. године ради на Академији уметности у Новом Саду, а од 2014. прелази и наставља да ради на ФМУ у Београду, где и данас делује у звању редовног професора.