

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

Музиколошки институт САНУ*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

НЕПОЗНАТИ КРИТИЧАРСКИ РАД
МАРКА ТАЈЧЕВИЋА**

САЖЕТАК: Активан као музички критичар у међуратном раздобљу, у низу загребачких и београдских листова и часописа, композитор Марко Тајчевић (1900–1984) вратио се критичарском раду после шестогодишње паузе узроковане Другим светским ратом. Од марта 1946. до јануара 1947. писао је за *Глас Народној фронти Србије*. У овом раду дата је анализа Тајчевићевих критика у том гласилу – сагледани су одлике његовог критичарског поступка, погледи на европску и југословенску музику, став према виртуозитету, стилски аспект и др. Ово је прва студија посвећена критичарској делатности М. Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Тајчевић, *Глас Народној фронти Србије*, музичка критика – Србија, словеначка музика – XX век, виртуозитет у музици.

Уводне напомене

Композитор Марко Тајчевић (1900–1984), аутор прослављених *Балканских иџара*, *Четири духовна сџиха*, *Комијских њесама*, *Балада Пејрице Керемџуха*, оставио је значајан траг и на другим музичким пољима. Ако је дириговање остало само краткотрајна епизода – иако у младости жељено као каријера – то су музичка педагогија и рад на уџбеничкој литератури из сфере музичкотеоријских дисциплина обележили његов професионални пут кроз читав живот.¹ Период од три

* alvasic@mts.rs

** Ова студија резултат је истраживања спроведеног у научној установи Музиколошки институт Српске академије наука и уметности у Београду, коју институционално финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС – 200176).

¹ Интимне амбиције у правцу диригентске каријере, отклоњене превлашћу реалистичног односа према егзистенцији, Тајчевић је поменуо у разговору с Миленом Пешић (Пешић 1970: 28). Његова продукција инструктивне литературе обухвата књиге из области музичке теорије и ортографије, хармоније, контрапункта и опште науке о музици. Пуне податке о првим издањима тих уџбеника дајемо у листи референци на крају ове студије.

деценије, од двадесетих до педесетих година прошлог века, испуњен је и његовим ангажманом на пословима музичког критичара.

Шта данас знамо о критичарској делатности Марка Тајчевића? Поћи ћемо од библиографије.

До сада су објављене две библиографске публикације које садрже попис његових критичарских текстова. Прва библиографија потиче из 1986. године (KUNTARIĆ 1986: 123–125) и доноси избор из његовог музикографског рада у међуратном периоду, и то у загребачкој периодици и београдском музичком часопису *Звук*, у којем је Тајчевић сарађивао као дописник из Загреба, од новембра 1933. до децембра 1935. године. Према нашем непосредном увиду, дакле кроз консултовање међуратне штампе, ова библиографија не испоставља комплетну листу Тајчевићевих музичких критика, чак ни у оквирима појединих а заступљених листова и часописа. С те листе упадљиво одсуствује његов комплетни, обимни рад као загребачког критичара-дописника у београдском дневном листу *Политика*, где је био присутан од септембра 1935. до октобра 1940. године, објавивши више од стотину музичких критика и других чланака. Тај недостатак отклонила је Роксанда Пејовић која је у свој библиографски избор из међуратних српских музичких критика и чланака о музици уврстила и поменуте Тајчевићеве написе у *Звуку* и ове у *Политици* (ПЕЈОВИЋ 1999: 111–114, 157).

Садашње стање у познавању и истраживању Тајчевићевог критичарског рада не дозвољава да се, у овом часу, тај рад са сигурношћу временски омеђи. Најстарији напис нашег музичара, регистрован у поменутој загребачкој библиографији, потиче из 1924. године. Међутим, сами Тајчевић је у различитим приликама износио различите податке о својим критичарским почецима: једном је као почетну годину свога критичарског рада означио 1920, други пут 1921, а у трећој прилици изјавио је да је почетак био око 1922. године.² Ни у једној од тих прилика није саопштио наслове или садржај тих првих критика, којима можда, поготово са одмаком времена, више није ни располагао. А сећање очито није било прецизно. Аутори лексикографских чланака бележе 1921. годину – податак добијен, сва је прилика, од самог композитора (ЂURIĆ KLAJN 1977: 532). Исто се може приметити и у вези с малом монографијом коју је о свом професору био написао Дејан Деспих, који такође уноси 1921. годину (DESPIC 1972: 5).

Тајчевићем као критичарем бавила се Роксанда Пејовић. У својој студији из 2004. године, а онда и у одговарајућем поглављу књиге из 2010. године, она је дала и наслове и бројеве загребачких листова с Тајчевићевим критикама – референце којих у загребачкој библиографији

² Вид.: ТАЈЧЕВИЋ 1938; ТАЈЧЕВИЋ 1941; ЈЕВТИЋ 1979: 34 (поново у: ЈЕВТИЋ 2011: 32).

нема, а које би биле допуна Тајчевићеве библиографије. Међутим, посегнувши за онима од тих гласила који постоје у српским библиотекарма, утврдили смо да те критике није писао Тајчевић већ су њихови аутори други загребачки музичари међуратног доба – Светислав Станчић, Лујо Шафранек-Кавић и други (Пејовић 2004: 76; 2010: 66).³

Једини пут до потпуне библиографије Тајчевићевог рада на критици и уопште музикографији, јесте потанко истраживање загребачких листова и часописа у којима је он сарађивао до 1940. године. Корпус старије хрватске штампе није у целини заступљен у великим библиотекама у Србији, па се овакво истраживање може обавити само у Загребу. Треба нагласити да многи хрватски листови и часописи нису дигитализовани, тако да као једина могућност, барем за сада, преостaje рад у самим библиотекама.

Тајчевић се критици вратио 1946. године, после шест година паузе коју је узроковао Други светски рат. Овога пута је писао за београдска гласила, будући да се 1940. године преселио из Загреба у Београд, где је прво био наставник у Средњој школи Музичке академије, а од 1945. до 1965. професор на самој Академији. Последњи чланак потписан његовим именом потиче из јула 1953, а изашао је у *Ревии књижевности, позоришта, музике, филма, ликовних уметности*. У литератури се јавља податак да је он као критичар био присутан до 1955. године; немамо никакву библиографску потврду да је током 1954. и 1955. године објављивао музичке критике и уопште чланке о музици. Можда се 1955. година доводи у везу с његовом критичарском сарадњом на Радио Београду, која је поменута само једном у музиколошкој литератури (PERIĆIĆ 1969: 540). Оно што поуздано знамо јесте то да у Тајчевићевој заоставштини, која се чува у Националној и свеучилишној књижници у Загребу, нема никаквих музичких критика нити пописа његових текстова, па тако ни рукописних ни дактилографисаних критика, који су, претпостављамо, читани на Радио Београду.

Тајчевић и „Глас Народној фронти Србије“

Наслов ове студије сугерише да је реч о непознатом критичарском раду М. Тајчевића. Ипак, треба рећи да су двојица биографа начелно знала за његову сарадњу у *Гласу Народној фронти Србије* (PERIĆIĆ 1969:

³ Реч је о *Našoj muzici* (1924), *Književniku* (1935), *Novostima* (1935) и *Jutarnjem listu* (1936), као и о београдским *Новостима* (1926). Код Р. Пејовић има и других погрешака. Она наводи да је наш музичар писао и за *Српски књижевни гласник*, а он у том часопису није објавио ниједан чланак (Пејовић 2010: 66). Потпуну библиографију текстова о музици у *СКГ*-у даје Васић 2023: 161–212. Није тачно ни то да је Тајчевић у периоду између два рата био загребачки дописник београдских *Новостима*.

540; DESPIĆ 1972: 5). Истина, ови аутори наслов публикације дају елиптично – *Глас* – што код неупућеног читаоца може да створи недоумицу. Знало се, дакле, да је Тајчевић писао критике у овоме листу, али ти чланци до данас нису библиографски прикупљени ни музиколошки обрађени. У том смислу је реч о непознатом Тајчевићевом раду. Ауторски текста о послератној критичарској делатности М. Тајчевића у потпуности је промакао његов ангажман у *Гласу Народној фронти Србије*, па је своју пажњу везала (само) за *Ревују књижевности, позоришта, музике, филма, ликовних уметности*, погрешно сугеришући да је Тајчевић после 1945. године писао само у том гласилу (ПЕЛОВИЋ 2010).⁴

Основне податке о *Гласу* даје капитална библиографија српске штампе (Кисић, Булатовић 1996: 347). Покренут је као *Глас јединствене Народноослободилачке фронти Србије* и под тим насловом излазио је 1942–1945. Од 1945. до 1952. наслов је био *Глас Народној фронти Србије*. Током рата објављиван је повремено, од 1944. недељно, а од 1945. као дневни лист. Одговорни уредници били су Душан Тимотијевић, Слободан Марковић, Живан Димитријевић, Миодраг Аврамовић и Радомир Николић. Места излажења била су: Београд (1942–1944), Топлица (село Горњи Статовци, ослобођена територија 1944–1945) и поново Београд (1945–1952).

Сарадња Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије* почела је 12. марта 1946. и трајала је до 19. јануара 1947. године. За то време објавио је осамнаест музичких критика. Живећи у то време у Београду, пратио је београдски музички живот који се почео обнављати и развијати према могућностима карактеристичним за време одмах након ослобођења – интензитет није могао бити превелик, али је зато био евидентан елан. Тајчевић је пратио рад Београдске филхармоније и Београдске опере и наступања домаћих и иностраних солиста – већ у овом периоду била су омогућена гостовања истакнутих уметника из Бугарске, Италије, Чехословачке, Француске, Холандије и других земаља. Тајчевићеве критике обухватиле су двадесет пет музичких догађаја – пет оперских представа и двадесет концерата.

За личност Марка Тајчевића као композитора увек се везивала црта сажетости; уметничко начело овог мајстора музичке минијатуре било је да не треба написати ниједну ноту без правог разлога и оправдања

⁴ Додајмо да је једна Тајчевићева критика из *Гласа* (Тајчевић 1946н) овде погрешно наведена као чланак из *Ревује*, и то с погрешним датумом (ПЕЛОВИЋ 2010: 67). Роксанда Пејовић је уз своју монографију о музичком критичару Бранку М. Драгутиновићу приложила компакт-диск на којем се налази изузетно корисна селективна библиографија музичких критика и других чланака не само Драгутиновићевих, већ и низа аутора који су објављивали после Другог светског рата. Ни у тој библиографији нема Тајчевићевих критика из *Гласа Народној фронти Србије*; уп. ПЕЛОВИЋ 2009.

(DESPIĆ 1972: 24). Иста та црта самокритичне језгровитости одликује и све остале његове активности, дакле као музичког писца и аутора музичких уџбеника. И у музичким критикама био је чврсто управљен на предмет својих опсервација, не дозвољавајући себи дигресије и замарање читалаца. Тој црти његовог карактера наруку је ишао ограничени простор који је *Глас Народној фронту Србије* намењивао музичкој критици. Његове критике нису великог обима, осим појединих које се односе на оперска извођења.

На своје читаоце Тајчевић је мислио и када је реч о стручном аспект у музичких критика. И да испод његових написа не стоји његово име, читалац би одмах увидео да пред собом има текст музичког стручњака, а не, примерице, музички образованог литерате. Али музиколошки термилошки апарат пласиран је веома редуковано, а при томе та свесна ограниченост не омета стручну расправу о делима или извођењу.

Пишући о бугарској оперској уметници Рајни Михајловој (Райна Георгиева Михайлова), која је у Београдској опери гостовала 1946. у насловној улози у опери *Мадам Бајтерфлај* Ђ. Пучинија (Giacomo Puccini) и као Марженка у Сметаниној (Bedřich Smetana) *Проданој невести*, критичар овако описује њен глас и њено певање:

Тај сопран, еластичан и довољно уједначен у свим регистрима, има благу боју и топлину, која се испољавала у пуној мери не само у сценама лирске мирноће... него и у сценама велике драматске напетости... (ТАЈЧЕВИЋ 1946а).

Сваки читалац ће моћи да прими овакав критичарски речник, без задржавања и без недоумица. И у свима другим приликама, Марко Тајчевић ће умети да о стручним аспектима извођења каже оно што је потребно, а да не захвати прешироко у вокабулар музичке теорије и анализе. Дозирао је употребу стручног појмовника, понекад мало појачавши присуство израза који нису познати сваком читаоцу, који траже додатно обавештавање, али који нису ни несавладиви за немузичара. У критици београдског концерта еминентног загребачког виолинисте Стјепана Шулека читамо:

Техника леве руке, почев од једноставне, мирне кантилене до пасажа свих врста, двохвата, сложених вишегласних комбинација као и до крајности израђена техника десне руке – све је то долазило до сјајног израза у извођењу Бахове музике (ТАЈЧЕВИЋ 1946д).

Ипак, рефлекс критичара-педагога, свесног да се обраћа широком аудиторијуму, а не кругу посвећених стручњака, налазимо у критици концерта чешког пијанисте Франтишека Рауха (František Rauch). Гово-

рећи о специфично техничким квалитетима овог музичара, наш критичар пише:

Његов удар, доста тврд и нееластичан, није у дисканту (вишим тоновима)⁵ концертног клавира могао да постигне довољну звучност и лепоту тона (ТАЈЧЕВИЋ 1947б).

Ово је у Тајчевићевим написима у *Гласу* једини пример објашњавања, тј. „превођења“ стручног вокабулара за потребе шире читалачке публике. А на њу је мислио и на друге начине. Тако је једном приликом ставио замерку на уводну концертну конференсу Бранка Драгутиновића, налазећи да је у стилском смислу требало да буде још популарнија (ТАЈЧЕВИЋ 1946њ).

Конвенције старије српске музичке критике, оне из прве половине XX века, подразумевале су да читалачкој публици треба приближити дела изведена на концертима или у оперском позоришту. Тај обавештајни аспект оновремених музичких рецензија био је ношен просветитељском мотивацијом. Наиме, у наведено доба Београд и Србија по први пут су се сретали са одређеним репертоаром, па га је информацијама и стилским ситуирањем ваљало приближити овдашњој средини.⁶

Популаризација класичне музике и уметности уопште, била је једна од девиза новог друштвеног поретка из 1945. године. У Тајчевићевим критикама постоје осврти на сами репертоар – пре него што се прелазило на вредновање интерпретација. Овде ћемо се зауставити код појединих коментара да бисмо указали на погледе и вредновања Тајчевића-критичара.

Наш критичар је високо оценио *Седму симфонију* („Лењинградску“) Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), једно од ремек-дела овог композитора; задржао се на њеној идејној страни, без освртања на музичкоизражајна средства (ТАЈЧЕВИЋ 1946а). Уз *Прву симфонију* истог композитора везао је примерене констатације о мајсторској архитектоници и свежини инвенције (ТАЈЧЕВИЋ 1946н). *Класична симфонија* Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) такође је изазвала одушевљење нашег критичара, уз убедљив и очекиван коментар о природи композиторовог односа према класичном стилу који, однос, није ни опонашање ни пародија тога стила (ТАЈЧЕВИЋ 1946г). Данашњи музиколог сагласиће се и с Тајчевићевом оценом *Виолинској концерти* Арама Хачатурјана (Арам Ильич Хачатурян) као једног од значајних и врло изразитих дела савремене совјетске музике, и с коментаром о структури тога дела које се приближава рапсодији (ТАЈЧЕВИЋ 1946г).

⁵ Подвлачење у цитату: А. Васић.

⁶ Вид. Васић 2008.

Тајчевићев стилски и аксиолошки увид у оперу *У долини* Ежена д'Албера (Eugen d'Albert) не потребује ни допуну ни корекцију; у неколико речи ситуирано је ово популарно сценско остварење – Тајчевић помиње спретно решавање проблема оперске сцене по узору на веристичка дела, еклектични стил, допадљиву мелодичност и рељефно оцртане главне ликове (ТАЈЧЕВИЋ 1946ђ).

Нема простора за приговор Тајчевићевој оцени дела Сезара Франка / César Franck (*Еолиге*), Самјуела Барбера / Samuel Barber (*Есеј*) и Јана Сибелијуса / Jean Sibelius (симфонијска фантазија *Похјолова кћерка*), као примера добре симфонијске музике, али „далеко од претензија на новаторство“ (ТАЈЧЕВИЋ 1947а). Критичар *Гласа Народној фронту Србије* препознао је високу вредност *Весника буре* Војислава Вучковића, истакавши композиторов истински таленат и његову позитивну изграђеност као човека (ТАЈЧЕВИЋ 1946н). Међутим, не бисмо прихватили (у вези са *Друјом виолинском сонатом* Мориса Равела / Maurice Ravel) Тајчевићеву оцену блуза као „савремене игре декадентног европског Запада“. Остаје питање да ли је овакав став имао „залеђе“ у смислу Тајчевићевог евентуалног приањања уз званични идеолошки и аксиолошки курс онога времена, или се такво приањање поклопило с његовим анимозитетом према појединим тенденцијама савремене музике Западне Европе и Америке. Ипак, критичар се донекле кориговао, додавши да је било драгоцено упознавање с том Равеловом сонатом (као и с *Виолинском сонатом* Јаначека / Leoš Janáček) (ТАЈЧЕВИЋ 1946е).

Данашњи посетилац концерата зачудиће се Тајчевићевом понешто резервисаном односу према програму који је 1946. у Београду свирао француски пијаниста Жан Гилбер (Jean Guilbert). Наиме, он је тада извео Моцартову (Wolfgang Amadeus Mozart) *Клавирску сонату у а-молу*, Шуманове (Robert Schumann) *Новелетје* и Брамсове (Johannes Brahms) *Кајричо* и *Инјермецо*. Критичар је донекле уздржан: ова дела „врло ретко се уопште изводе на програму клавирских концерата. Да ли оправдано или не, у то питање овде не треба улазити“ (ТАЈЧЕВИЋ 1946ј). Из Тајчевићеве реакције можда се назире извесно неодобравање (пре него неутралност) којем нема места с обзиром на вредност наведених композиција, а које су одавно део редовног концертног репертоара.

Пример изразито неповољне критике представља Тајчевићев осврт на *Приморско коло* Миховила Логара (ТАЈЧЕВИЋ 1946и). Признавши композитору сјајну оркестрацију, ипак је закључио да у овом комаду није могао да наслути и доживи – ни „приморско“ ни „коло“! Потоња музикологија била је благонаклонија према овом делу, видевши га као ефектан концертни комад (PERIĆIĆ 1969: 229).⁷ Мора се, међутим, при-

⁷ Ова композиција је позната и под насловом *Rondo rustico*.

метити да Перичић – који је и иначе избегавао директна и отворена вредновања музичких дела – није одговорио на Тајчевићеве примедбе. Јер Тајчевић говори о комплексу „мотива, фигура и фраза, које без одмора јуре у немиру и нервози“; он помиње напетост ритма и хармоније, немир мелодике и пуну запосленост великог оркестра, и закључује оно што смо напред цитирали – да наслов дела нема оправдања. Перичић можда није ни знао за Тајчевићеву критику. Међутим, код њега је свакако изостао осврт на мање атрактивне аспекте Логарове композиције. Поред Тајчевића, њих је очито добро осетила публика на концерту 1946. године, која је, према критичаревим речима, реаговала „конвенционалним осредњим аплаузом“, што ће рећи да је није доживела као ефектан концертни комад.

Познаваоци композиторског опуса Марка Тајчевића не могу бити изненађени његовим изјавама о музичкој авангарди. Овај заточник модерног националног стила остао је привржен свом младалачком избору до краја живота. На новинарско питање о „тзв. музичкој авангарди“ одговорио је одрешито, не остављајући ни минимум простора за неспоразум:

Naročito mi se dopada to – „takozvanoj“! Mislim da je današnja takozvana avangarda šareno... društvo, u kojem – kraj veoma malog broja sposobnih muzičara – glavnu reč imaju oni koji, umesto pravih dela, nude i veoma sumnjive eksperimente (ЈЕВТИЋ 1979: 37; ЈЕВТИЋ 2011: 35–36).⁸

У првим годинама по завршетку Другог светског рата, београдски концертни и оперски репертоар није укључивао примере радикалне авангарде – мислимо пре свега на дела композитора Друге бечке школе. У том смислу, Тајчевић се тада није суочио са изазовом вредновања музичких стилова и дела према којима је имао велику дистанцу. Међутим, било је прилика у којима је читалац *Гласа Народној фронти Србије* могао да увиди какво је мишљење критичар овога листа имао према авангардној музици.

Пишући критику концерта на којем је Београдска филхармонија извела овде већ помињану *Класичну симфонију* С. Прокофјева, Тајчевић је казао и следеће:

Руски композитор, Сергеј Прокофјев, који се после лутања Европом (у физичком значењу као и у погледу свога композициског стила) вратио у совјетску земљу да тамо проговори новим, снажним и једно-

⁸ У једној другој прилици упитан за свој однос према авангардној музици, Тајчевић се определио за иронију: „Svakog čuda za tri dana dosta... Prema predstavnicima ‘avangarde’ odnosim se kao i oni prema meni“; уп. REICH 1972: 350.

ставним музичким језиком, тај Прокофјев, у својој *Класичној симфонији*... служи [се] композициским обликом класичног стила, да би га испунио музиком свеже – инвенциозном, духовитом и неоптерећеном било каквим сумњама о потреби тонске лепоте, формалне јасноће и музицирања без... страха пред разумљивошћу. Он и у овом делу остаје Славен по своме здравом музичком инстинкту, по распеваности мелодике и рељефности ритма, а уједно је то дело можда и један предзнак каснијег враћања ауторовог из вртлога разних „изам“-а у заиста класичну јасноћу његових дела у последње време (Тајчевић 1946г).

Тренутак у којем Тајчевић пише ове редове био је обележен доктрином тзв. социјалистичког реализма у Југославији. Изрази попут једноставног музичког језика, формалне јасноће, разумљивости, распеване мелодике итд., лако би се дали довести у везу са званично захтеваном естетиком из првих поратних година. Међутим, оно што отклања могућност те везе јесте само дело о којем је реч – *Класична симфонија*, која се по времену настанка (1916–1917) и по свом естетском супстрату не може прибројати у остварења настала под упливом наведене естетике и идеологије. Из датог цитата проговара музичар који жели да сачува тековине традиционалних музичких стилова, разуме се пропуштене кроз степен модернизације која ту традицију у суштаственом смислу не доводи у питање. Ово је мали антиавангардни манифест Марка Тајчевића.

Ако горњи цитат не садржи „знакове времена“, можемо се упитати да ли таквих знакова има у Тајчевићевим критикама из 1946–1947. године. Уколико се под знаком времена подразумева данак времену, онда се може рећи да таквих знакова има врло мало.

Тајчевић своје критике пише у првим поратним годинама када су се народ и земља полако опорављали од огромног страдања и немаштине. Читајући Тајчевићеве критике, ми не можемо осетити да он пише о музичким догађајима у једном таквом, оскудном времену и амбијенту. Ту пре свега мислимо на његова вредновања. Колико год имао разумевања за околности у којима се тада обнављао музички живот, Тајчевић није ублажавао свој критеријум; док читамо његове написе, имамо утисак да се музички живот одвија у срећеним и стабилним приликама. И не само то: вођен искључиво уметничким разлогом, он мирно помиње Ели Неј (Elly Ney, 1882–1968), прононсирану немачку пијанисткињу, изузетно цењену интерпретаторку Бетовенове (Ludwig van Beethoven) музике, али и истакнуту присталицу Хитлера (Adolf Hitler), његове странке и политике. Због изразитих националсоцијалистичких ставова и политичког држања Ели Неј је после Другог светског рата било забрањено наступање. Тајчевић је помиње као једну од истакнутих

жена – репродуктивних уметника, у које још убраја енглеску пијанисткињу Мајру Хес (Myra Hess, 1890–1965), као и холандско-америчку диригенткињу Антонију Брико (Antonia Brisco, 1902–1989), чије је успешно гостовање у Београду 1947. године и било повод за наведене паралеле у његовој критици у *Гласу* (Тајчевић 1947а).⁹

Рука строгог судије, с арсеналом стручних увида и аргумената, веома негативно је оценила обнову Моцартове опере *Фијарова женидба* у Београдској опери (Тајчевић 1946в). И у свим осталим критикама у *Гласу* Тајчевић је јасно и беспштедно оцењивао допринос сваког уметника понаособ, не клонећи се крајње отворених примедба. Примедбе је стављао и организаторима концерата; тако је упутио замерке Културно-просветном одбору Трећег рејона, организатору концерта совјетске музике у Дому културе у Лазаревићевој улици у Београду, зато што је допустио физичке сметње – звоњаву звона у интернату и недовољну загрејаност дворане и концертног подијума (Тајчевић 1946њ).

У првој критици објављеној у *Гласу*, Тајчевић је, како смо већ истакли, с одушевљењем писао о Шостаковичевој *Лењинградској симфонији*. У тој критици се помиње огромна снага духа новог, совјетског човека – уметника, „који се својим делом потпуно укључује у стварност живота свог народа“ (Тајчевић 1946а). У продужетку се истиче да је ова *Симфонија* тонски документ судбинске борбе између позитивног стваралаштва руског човека и рушилачког варварства фашистичког нападача:

Слушајући ову симфонију ми интензивно проживљавамо сукоб двеју сила: стваралачке и рушилачке, позитивне и негативне. Ретко је, у историји симфонијског стварања, драматичност сукоба двају контраста била толико снажно изражена музикалним сретствима. А још ређе је драматичност остварена толико непосредно, реално, истински (Тајчевић 1946а).

Тајчевић говори о настанку *Симфоније* у опседнутом Лењинграду, о одсуству очајања у тој музици и непоколебљивој вери у победу добра и правде над злом. Критичар констатује да у дубоко етичној позадини ове музике лежи и снага њеног дејства.

Тајчевићев „опис“ *Лењинградске симфоније* можда би се, делимично, могао схватити као „знак времена“, али не и као данак времену. Ни данас, у времену ослобођеном идеолошких и политичких диктата ка-

⁹ Ели Неј је 25. јануара 1935. одржала солистички концерт у Београду. И тада је свирала Бетовена: *Варијације у це-молу* (Wo080), сонате у Ес-дуру (оп. 7), еф-молу (оп. 57, „Appassionata“), це-молу (оп. 111) и *Валдшвајн-сонату у Це-дуру* (оп. 53). Њено наступање је изазвало акламацију београдске критике. Библиографске податке о критикама овога концерта вид. у Турлаков 1994: 168. Тајчевић је Ели Неј могао слушати и у Загребу, где је гостовала још 1917. године.

рактистичних за доба социјализма, Тајчевићеве формулације не би се могле одбацити као неадекватне и тенденциозне.

Ипак, има малог дуга епохи у Тајчевићевом писању у *Гласу*.

Београдска опера је одмах после Другог светског рата на репертоар поново ставила поједина дела премијерно и успешно изведена у овој кући у међуратном раздобљу. О тим остварењима Тајчевић је писао у *Гласу*. То су: *Фићарова женидба* (међуратна премијера 1936), *Кнез Ђор* (1929) и *У долини* (1926). Критичар ниједном речју не помиње међуратне премијере ових дела. А међуратне и поратне поставке повезује низ елемената. Опере су 1946. извођене у предратним преводима; сценографија је, у случају Моцартовог дела од истог уметника (Владимира Жедринског / Владимир Иванович Жедринский); тако и костимографија (Милица Бабић); уз ову оперу стоји: редитељска обнова Бранка Поморишца, што упућује на ослонац на предратну режију Јосипа Кулунџића; Тајчевић хвали Предрага Милошевића као диригента *Фићарове женидбе*, али не каже да је овај диригент извео исто дело у београдском Позоришту десет година раније.¹⁰ Није, дакле, послератно време избрисало све везе с непосредном прошлошћу. Али те везе нису истицане. Ново време било је такво да успостављање релација и континуитета с културним доприносима прве Југославије није било пожељно. Али Тајчевићев „неми дуг“ није само његов: Краљевина Југославија и њене тековине биле су на дуг рок стављене на индекс забрањених тема, и та ће се ситуација делимично променити, као што је познато, тек у завршници постојања СФРЈ.

У међуратном периоду код Срба је и даље била жива идеја словенофилства, наслеђена из старијих времена.¹¹ Ехо те идеје чујан је и код Марка Тајчевића. У лаудативном приказу концерта чешких уметника, виолинисте Александра Плоцека (Alexander Plocek) и пијанисте Алфреда Холечека (Alfréd Holecsek), Тајчевић говори о братском чешком народу и додаје: „Ми, као Словени, поносимо се њима“ (Тајчевић 1946е).

Музичку уметност и уметнике југословенских народа Тајчевић је посматрао као делове јединствене целине. Када је Београдска филхармонија приредила концерт словеначких композитора, он је у својој критици у *Гласу* спремно поздравио ту идеју:

Добра је и корисна била идеја, да се београдској јавности прикажу композиције братских словеначких композитора и да се на тај начин допринесе међусобном културном упознавању и зближавању југословенских народа (Тајчевић 1946б).

¹⁰ Податке о извођењима ових опера у Народном позоришту у Београду доноси Светковић 1966: 106, 107, 111, 116. О међуратним премијерама исцрпне податке – уз изводе из критика – даје Турлаков 2005а: 193, 209–210, 290, 300–303; 2005б: 586–587, 600–606.

¹¹ О томе вид. у Васић 2014.

Надаслов ове критике гласи: „Један леп концерт словеначке симфониске музике“. Па ипак, после читања овог текста остаћемо под утиском приличног несклада између надаслова и критичаревих увида и вредновања.

Тајчевићева критика је у ствари једна начелна експертиза о одликама словеначке музике. Он с правом констатује да се музика код Словенаца релативно дуго развијала под непосредним утицајем средњоевропске музичке културе – дуже него код осталих југословенских народа. Као несумњиво позитиван допринос тога утицаја Тајчевић истиче „усвојену дисциплинованост“ која је, према његовим речима, омогућила мирнији и сређенији ток културног развоја у Словенији. С друге стране, критичар примећује да је блискост са Средњом Европом Словенце одвратила од властитог музичког фолклора као ослонаца и извора за уметничко стварање. Он истиче композиторску компетентност словеначких аутора, али и надмоћ интелектуализма над емоционалношћу и конструктивизма над импровизацијом. Закључак је формулисан одлучно: музички ствараоци Словеније не испољавају тежњу да се еманципују од европског наслеђа и да остваре сопствени израз. Речи као неоригиналост и епигонство нису изговорене, а оне су заправо поента Тајчевићевих неумитних разматрања.

Потврду за своје генералне увиде критичар је нашао у делима изведеним на овом концерту – композицијама Матије Бравничара, Луцијана Марије Шкерјанца, Блажа Арнича и Антона Лајовица. „Академска чистоћа“ (Арничева симфонијска слика *Шуме ђевају*) и „пристојан академизам“ (Лајовицов *Кајрис*) најповољније је што је рецензент *Гласа* изрекао о словеначкој музици и овом концерту. Очито, Марко Тајчевић није био раздиран дилемом како извести о овом музичком догађају; племенита идеја сусрета и упознавања с музичким донетима једног југословенског народа није утицала на његово расуђивање које није дозволило да конвенција буде изнад истине. Једине похвале добила је Јелка Станич, солисткиња у Шкерјанчевом *Виолинском концерту*, и, делимично, диригент Јаков Чипчи (Сирси), гост из Трста на овом концерту.

Две су константе обележиле критичарски рад Марка Тајчевића у *Гласу*: његов однос према виртуозитету и његов однос према музичкој публици.

На виртуозитет и литературу у знаку премоћи техничке бриљанције над унутрашњим садржајем музичког уметничког дела, у српској међуратној музичкој критици углавном се није гледало са симпатијама. Најизразитији противник концертног репертоара наведених карактеристика свакако је био Милоје Милојевић. Просветитељ, он је сматрао да концерти, оперске и балетске представе треба да обликују и опмене

укус овдашње публике и зато се неуморно супротстављао самодовољном виртуозитету.¹²

Критике Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије* садрже низ примера отпора према композицијама у којима се виртуозитет истиче науштрб сериозног садржаја. Тајчевић је изузетно ценио виолинисту Стјепана Шулека; написао је да је за Шулека само једна предност више то што нема присног односа према музици допадљивој само са своје бриљантности (Тајчевић 1946д). Критичарево задовољство концертом чешких музичара Плоцека и Холечека није било помућено извођењем „облигатних виртуозних шлагера“ јер су они изостали (Тајчевић 1946е). Сума Тајчевићевог односа према виртуозитету можда је садржана у његовом коментару о Дворжаковом (Antonín Dvořák) *Концерту за виолончело и оркестар у ха-молу*, оп. 104, о којем је написао да је „недостатак блештаве бриљантности разумно надокнађен племенитом тежњом ка преовладавању симфонијског елемента над чисто концертантним“ (Тајчевић 1946и). Ипак, било је музичких догађаја с којих је рецензент отишао задовољан слушањем виртуозних комада: тако је, према Тајчевићевим речима, пијаниста Франтишек Раух „децентно истакао виртуозни моменат“ у Сметаниној *Полки у Еф-дуру* и етиди *На морској обали*, оп. 17 (Тајчевић 1947б).

На крају готово сваке музичке критике Марка Тајчевића помиње се публика. Често се бележи њена бројност, а редовно њено реаговање на изведена дела и интерпретаторе. Наш критичар концерт није схватао само као догађај већ као однос и заједницу. Није случајно што је у вези с веома успешним наступањем овде већ помињаних уметника Плоцека и Холечека употребио реч *контакт*: „Контакт између њихове уметности и публике... био је толико интензиван, да су морали додати знатан број извођења после свршеног концертног програма“ (Тајчевић 1946е).

Сваки однос подразумева обострани, заједнички ангажман. Критичар *Гласа* оштро је реаговао на неприкладно владање публике на концертима и оперским представама: на задоцњавање на представу које се толерише и подстиче тако што се после оперске увертире прави пауза (Тајчевић 1946в); скренуо је пажњу да не треба аплаудирати између ставова цикличних дела; као изразито некултурну појаву označio је то што знатан део публике устајући са седишта иста не придржава руком. Тако настаје груба лупа дрвених седишта, која, каже Тајчевић, „никако не пристаје у дворани посвећеној извођењу озбиљне музике“ (Тајчевић 1946з). Клопарање седишта и живахни разговори у публици, док би оркестар свирао у динамици *forte*, Тајчевића су нагнали да се обрати *наставницима, родитељима и руководиоцима* (sic!) да

¹² Вид.: Васић 2008: 188–193.

упозоре омладину на потребу дисциплинованог владања на концерти-ма (ТАЈЧЕВИЋ 1946н). Његови некадашњи студенти сећали су се да је он, својевремено наставник не само музике већ и краснописа у Државној четвртој мушкој гимназији у Загребу (1934–1940), инсистирао на уредном исписивању хармонских задатака.¹³ Као критичар од публике је захтевао учтивост и поштовање музичке уметности.

Пишући о Радивоју Симоновићу, лекару и пријатељу Лазе Костића, Младен Лесковац је поменуо његов „оштри, често опори али чисти стил, сав у поштењачком туђењу од патоса и стида пред фразом“ (ЛЕСКОВАЦ 1978: 252). Иако није ни оштар ни опор, Тајчевићев стил једноставан је и лишен тежње ка стилском украшавању; код њега нема гиздавих фраза, а нема ни патоса. Његова вредновања дата су малим бројем речи, крајње конкретно и без естетизације језика. Тајчевићева „формула“ успеле музичке интерпретације подразумевала је задовољење двају критеријума: објективности и сугестивности. Било му је важно да утврди да ли су та два аспекта остварена и није иступао са сувише подробним и елоквентним анализама музичких извођења. Сведеност увида и суда удружена је с непретенциозним стилским изразом иза којег стоји сериозна и уздржана личност.

Па ипак, у чланцима нашег критичара наилазимо на примере емиције јарког одушевљења. Када би пред њега стао изванредан уметник са изузетном креацијом, уздржаност би се повлачила и читалац *Гласа Народној фронту Србије* упознавао би другу страну овог музичког писца. Тако читамо: „Виолинска техника Плоцекова израђена је мајсторски до крајњих детаља. Његов тон је по племенитости и лепоти на граници невероватног“ (ТАЈЧЕВИЋ 1946е). Као музицирање најплеменитије врсте означио је и Шулеково извођење Бетовенове *Кројцерове сонате* (ТАЈЧЕВИЋ 1946д). А јединство вансеријског уметника и потврђеног родољуба, оличено у прослављеном виолинисту Златку Балоковићу, одушевљеног Тајчевића определило је да у критици његових двају београдских концерата нагласак стави управо на Балоковићев пожртвовани рад за Југославију током Другог светског рата (ТАЈЧЕВИЋ 1947к).

* * *

Иако краткотрајна, критичарска сарадња Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронту Србије* вредан је извор за познавање одлика његовог списатељског рада и његових погледа. Примећено је да је он свој целокупни живот одживео *pro musica* (ТАЈЧЕВИЋ 2004: 22). И овај његов

¹³ Ово су сећања диригента и композитора Георгија Максимовића (1929–2014), коме је као студенту Наставничко-теоријског одсека Музичке академије у Београду Тајчевић предавао хармонију, сећања изречена писцу ових редова.

opusculum у *Гласу* приказује га као личност одану музици и аутентичним уметничким вредностима и критеријумима.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколођија* бр. 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 50 (2014): 119–131.
- ВАСИЋ, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023.
- ЈЕВТИЋ, Милош. *Лейоша звука: разговори са музичарима*. Београд: „Службени гласник“, 2011.
- КИСИЋ, Милица, Бранка Булатовић. *Српска шћамја (1768–1995): историјско-библиографски преглед*. Београд: „Медија центар“, 1996.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. *О Лази Косићу*. Београд: „Нолит“, 1978.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка публицистика (1918–1941) (преглед новина и избор наслова књижевних и чланака)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Музичке критике Марка Тајчевића.“ У: ДЕСИЋ, Дејан (ур.). *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*. Зборник радова са научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004, 65–77.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко М. Драгићиновић. Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Есејисти и књижевници. Од Пејтера Коњовића до Оскара Данона*. Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. Писмена изјава од 26. новембра 1941, предата на захтев Танасија З. Динића, изванредног комесара за персонална питања у председништву владе генерала Милана Недића. Архив Југославије у Београду: Фонд 100. Масонске ложе у Југославији, фасц. 18, подгрупа 57, листови 584–592.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Седми симфониски концерт Београдске филхармоније. Гостовање Рајне Михајлове у Опери.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 210 (12. 3. 1946а): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Један леп концерт словеначке симфониске музике. Осми симфониски концерт Београдске филхармоније. Београдска публика топло је поздравила диригента тршћанске филхармоније.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 217 (20. 3. 1946б): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Обнова опере Фићарова женидба.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 224 (27. 3. 1946в): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музички живот. Девети симфонијски концерт Београдске филхармоније.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 231 (4. 4. 1946г): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Солистички концерт Стјепана Шулека.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 235 (9. 4. 1946д): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Музика. Премијера опере *У долини* – Први историски концерт совјетске музике.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 251 (30. 4. 1946ђ): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Музика. Концерт чешких уметника.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 256 (6. 5. 1946е): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Опера. Премијера опере *Кнез Њор*.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 302 (28. 6. 1946ж): 8.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. „Музика. Концерт челисте Милоша Садла и Алфреда Холачека.“ *Глас Народној фронти Србије* год. V, бр. 376 (22. 9. 1946з): 8.

- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Два симфониска концерта Београдске филхармоније.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 390 (7. 10. 1946и): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музички живот Београда. [Солистички концерт француског пијанисте Жана Гилбера. Велики забавни концерт Београдске филхармоније. Концерт Удружења слепих Југославије].“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 400 (17. 10. 1946ј): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Два концерта Златка Балоковића.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 407 (27. 10. 1946к): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт виолинисте Петра Тошкова.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 426 (17. 11. 1946л): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт за средњошколску омладину.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 432 (23. 11. 1946љ): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Симфониски концерт Београдске филхармоније у корист пострадалих у Албанији.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 440 (2. 12. 1946н): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт совјетске музике.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. V, бр. 455 (19. 12. 1946њ): 8.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Симфониски концерт Београдске филхармоније. Гостовање диригента Антоније Брико.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. VI, бр. 475 (12. 1. 1947а): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Концерт Франтишека Рауха.“ *Глас Народној фронтџа Србије* год. VI, бр. 477 (19. 1. 1947б): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Ойшџа наука о музици*. Београд: „Просвета“, 1949.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Основи музичке џисменосџи*. Београд: Савез културно-просветних друштва НР Србије, 1950.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Основна џеорија музике*. Београд: „Просвета“, 1952.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Хармонија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1972.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Леџоџис музичкој живоџија у Беоџраду (1840–1941)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Исџорија Оџере и Балеџија Народној џозориџија у Беоџраду (го 1941)*, прва књига. Београд: Аутор и Чигоја штампа, 2005а.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Исџорија Оџере и Балеџија Народној џозориџија у Беоџраду (го 1941)*, друга књига. Београд: Аутор и Чигоја штампа, 2005б.
- ANONIM [Marko Tajčević]. „Osobne vijesti. Marko Tajčević.“ *Ćirilo-metodski vjesnik* br. 3–4 (mart–april 1938): 98.
- CVETKOVIĆ, Sava V. (prir.). *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965: hronološki pregled premijera i obnova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SRS, 1966.
- DESPIC, Dejan. *Marko Tajčević*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1972.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana [S. Đ. K.]. „Tajčević, Marko.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*, knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 532–533.
- JEVTIĆ, Miloš. *Muzika između nas: Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*. Knjaževac–Beograd: „Nota“ – RTV Beograd, 1979.
- KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: Muzika. Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- PERIĆIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: „Prosveta“, [1969].
- PEŠIĆ, Milena. „Marko Tajčević. Razgovor povodom četrdeset i petogodišnjice kompozitorskog rada i sedamdesetogodišnjice jubileja.“ *Zvuk* br. 101 (1970): 22–30.
- REICH, Truda. *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*. Zagreb: „Školska knjiga“, 1972.
- ТАЈЧЕВИЋ, Lada. „Prilog biografiji Marka Tajčevića.“ U: ДЕСПИЋ, Дејан (ур.). *Дело и делатностџи Михаила Вукџраџовића и Марка Тајчевића*. Зборник радова са научног скупа одржаног

13. и 14. децембра 2000. године, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004, 21–27.
ТАЈЧЕВИЋ, Marko. *Kontrapunkt*. Београд: „Prosveta“, 1958.
ТАЈЧЕВИЋ, Marko. *Zadaci iz nauke o harmoniji za muzičke škole i akademije*. Београд – Нови Сад: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije – Zavod za izdavanje udžbenika, [1967].

Aleksandar N. Vasić

Marko Tajčević's Unknown Critical Work

Summary

Prominent Serbian composer Marko Tajčević (1900–1984) was engaged in music criticism from the twenties to the fifties of the 20th century. In the period between the two world wars, he wrote in a number of Zagreb and Belgrade newspapers and magazines. After a six-year break caused by the Second World War, he returned to work on criticism after the war in the *Voice of the National Front of Serbia* [Glas Narodnog fronta Srbije]. His cooperation in this paper lasted from March 12, 1946 to January 19, 1947. He published a total of eighteen music reviews. He followed the work of the Belgrade Philharmonic and the Belgrade Opera, as well as concerts of Yugoslav and foreign artists.

Tajčević's music reviews are characterized by distinct clarity and brevity. In terms of style, he did not aspire to aestheticize the language and wrote simply. He used professional musicological terminology to a limited extent, addressing a wide audience. He was a strict critic, who expressed objections to artistic creations in a reasoned manner, and did not pay attention to the fact that he was writing in the time after the war when musical life was just being renewed and progressed. As a pedagogue and critic, he urged the audience to behave appropriately at concerts and opera performances.

He was an opponent of the concert repertoire in which the overemphasis of virtuosity prevails. Likewise, he was at a great distance in relation to avant-garde music. He appreciated those trends of contemporary music that did not break ties with traditional musical styles and were moderately modern.

This is the first musicological study devoted to the critical work of Marko Tajčević in the *Voice of the National Front of Serbia*.

Keywords: Marko Tajčević, *Voice of the National Front of Serbia*, music criticism in Serbia, 20th-century Slovenian music, musical virtuosity.