
ПОГЛЕДИ

Чланак примљен 5. 4. 2001.
УДК 78.072(497.11)

Драгана Стојановић-Новичић

ПОСМАТРАТИ ДРУГЕ, ОТКРИТИ СЕБЕ: МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ МИХАИЛА ВУКДРАГОВИЋА

„Највиша критика није ништа друго
до причање о својој сопственој души.“

Оскар Вајлд (Oscar Wilde)¹

Ако у разнородној уметничкој каријери Михаила Вукдраговића² постоји сегмент деловања преко којег највише сазнајемо о личности аутора, а пре свега о његовим уметничким ставовима и принципима, онда је то свакако област дневне музичке критике.³ Количина, разноврсност и изражајна палета Вукдраговићевих написа указују на својеврсну страст са којом је прилазио овој врсти посла.⁴

Музичке критике (у дневним новинама и часописима) објављивао је од 1920. до 1981. године. Као критичар, дакле, деловао је у различитим друштвено-политичким околностима, што се унеколико одразило на формирање одређених полазишта и критеријума приликом критичког просуђивања

¹ Мисли (Phrases and Philosophies for the Use of the Young). Превео Милан Вујаклија. Ци-тирано према: *Демократија*, број 250, 24. фебруара 1920, стр. 2.

² Берислав Поповић о вишеструкости Вукдраговићевог деловања бележи следеће: „Композитор Михаило Вукдраговић изаткао је према свим законима обликотворних принципа, на којима се иначе заснива музичко дело, своје животно дело музичара професионалца и друштвеног радника.“ Упоредити са: Д(ушан) Смиљанић, *Дело за памћење, Политика експрес*, 18. март 1986, стр. 8.

³ Музичким написима Михаила Вукдраговића који не спадају у област дневне критике, већ представљају студије, есеје, белешке и сл., посветили смо рад *Написи о музици Михаила Вукдраговића*. Рад је саопштен на симпозијуму приређеном поводом стогодишњице рођења Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића (Музиколошки институт САНУ, децембар 2000) и у припреми је за штампу. Библиографију Вукдраговићевих текстова видети у: Драгана Стојановић, *Језик емоција Михаила Вукдраговића*, Београд, 1992, дипломски рад, рукопис.

⁴ Ова страст може се мерити само са оном коју је испољавао у свом ангажману у области аматеризма.

репертоара, дела и извођача. Пре II светског рата његово интересовање за јавно праћење музичких догађаја било је спорадично,⁵ док се после II светског рата запажају периоди врло интензивног посвећивања дневној критичарској активности. У време када је био главни музички хроничар појединих дневних новина безмало ниједан значајнији музички догађај није остао без „пропратног“ писаног трага. И док је између два рата Вукдраговић, у ствари, покушавао да заузме своје место међу београдским критичарима, после II светског рата успео је да достигне завидан ниво једног од најугледнијих престоничких критичара.⁶ Током година дошло је и до својеврсног прочишћавања Вукдраговићевог литерарног стила, који више није био оптерећен различитим колоквијалним изразима и неодмереним квалификацијама, као у његовим младим годинама.⁷

У методолошком приступу писању музичких критика Вукдраговићу је, чини се, најпостојанији узор био Милоје Милојевић. Као и код Милоја Милојевића, едукативно-информативна и компонента вредносне процене чиниле су два битна аспекта написа о музичким догађајима. Осим тога, наравно и овога пута у смислу сродности са старијим колегом, из музичких критика Михаила Вукдраговића могле су се видети широка ауторова култура, узорна писменост, ауторитативан тон без обзира на природу арбитрарног става и, управо као и код Милојевића, изразита тежња да се укаже на могуће путеве остваривања квалитативног успона српске музичке културе.⁸ Вукдраговићева брига за национално и очување националне посебности могла би да се упореди са сличним тежњама које је у хрватској музичкој публицистици испољавао Антун Добронић.⁹

Вукдраговић се није устручавао да призна ако није био у могућности да разуме и процени неко (ново) дело, иако је извесна остварења одбацивао због личних естетских предубеђења. То значи да је његова теоријска свест, утицала на домете и уобличавање његове критичке свести.¹⁰ А теоријска

⁵ У доба између два рата Вукдраговић је спадао у млађе музичке писце. О његовој тадашњој делатности писала је Роксанда Пејовић у књизи *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999, стр. 235–241.

⁶ У својој књизи *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: Историографска, есејистичка и критичарска делатност* (Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт и Удружење композитора Србије, 1994, стр. 126) Роксанда Пејовић назива Вукдраговића „другим водећим београдским музичким критичарем.“

⁷ Упоредити са: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, *op. cit.*, стр. 238.

⁸ Упоредити са: Roksanda Pejović, Miloje Milojević kao muzički pisac i kritičar, *Zvuk*, 124–125, 1972, стр. 142–145.

⁹ Упоредити са: Jasmina Juračić, Antun Dobronić kao muzički pisac i kritičar, *Zvuk*, 89, 1968, стр. 536–539.

¹⁰ О повезаности и међусобној условљености теоријске свести, критичке свести и композиционо-техничке зрелости писао је Владан Радовановић у тексту *Теорија и критика у односу на музичко stvaralaštvo (Zvuk, 113–114, 1971, стр. 148)*.

свест свакако је била донекле предодређена његовом композиционо-техничком зрелашћу.¹¹

Склоност ка схематичном приступу музичким критикама, која се, каткад, може назрети на основу одређеног низа написа, вероватно је била последица повремене преоптерећености услед свакодневног критичарског ангажмана. У том смислу један део Вукдраговићевих критика може се сврстати у импресионистичке.¹² Међутим, сам је Вукдраговић, будући свестан опасности коју је представљало процењивање некога дела на основу само једног (првог) слушања, без познавања партитуре, опрезно прилазио критичарском акту¹³: „Najveći deo ovih kompozicija čuo sam na ovom koncertu prvi put i moguće mi je da se na njih kritički osvrnem više u formi iznesenih prvih i neposrednih utisaka zasnovanih na jednom jedinom slušanju, bez mogućnosti stručne analize dela na osnovi studiranja partitura.“¹⁴ У великом, пак, броју случајева наилазимо и на феноменолошке критике, као и на интелектуалистички оријентисане критике које „svedoče o postojanju stava pre doživljaja.“¹⁵

Премда је углавном избегавао оштре тонове и негативне оцене (којих је ипак било!),¹⁶ не може се рећи да није био строг и (углавном) принципијалан. Објективност му је, међутим, измицала ако би се у жижи нечије критике нашао он сам.¹⁷ Отворено је исказивао своје ставове и утиске, с временом ве-

¹¹ О стилској кохерентности Вукдраговићевог опуса у смислу „заушвања“ у стилској сфери која је обележена елементима импресионизма и експресионизма видети: Драгана Стојановић, *Језик емоција...*, оп. cit. и Драгана Стојановић-Новичић, Михаило Вукдраговић: Уметнички пут и *Вокална лирика* као *pars pro toto*, *Нови Звук*, 8, 1996, стр. 23–29.

¹² За тумачење импресионистичких, феноменолошких и интелектуалистичких музичких критика погледати: *Vladan Radovanović*, оп. cit., стр. 149–150.

¹³ Напомињемо да нисмо вршили граматичке и правописне корекције Вукдраговићевих текстова. Тако је омогућен увид у његов стил и језик.

¹⁴ *Mihailo Vukdragović*, *Koncert hora Centralnog doma Jugoslovenske narodne armije*, *Književne novine*, 51, 1. mart 1952, стр. 9.

¹⁵ *Vladan Radovanović*, оп. cit., стр. 150.

¹⁶ „Када размишљам о музичкој критици, с којом сам се све до педесете године само повремено бавио и тек од тога времена, најпре у *Борби* десет година и, са прекидом од једне деценије, у *Политици експрес* све до данас, тешко бреме одговорности гледам у том послу. И, што старији, све више. (...) Свакако и због тога што сам као диригент био изложен суду критике, добре и лоше, настојао сам да с великом пажњом приступам давању суда, поготово о младом уметнику. Разуме се када није у питању чисти дилетант. Тражим реч, реченички склоп, да, када се ради и о крупнијим замеркама, она не буде тврда и обесхрабрујућа. Увек ми је било много тежобније написати један ред негативне критике него једну страну позитивне. Тога је мало код младих.“ Михаило Вукдраговић, Шездесет година у свету музике, *Летопис Матице српске*, књ. 424, св. 5, новембар 1979, стр. 1538–1539.

¹⁷ У својој критици Вукдраговићеве кантате *Светли гробови* (*НИН*, 198, 17. октобар 1954, стр. 7) Душан Плавша је ово дело окарактерисао као стерилно, уочио је непоклапање музичких и текстуалних лукова и неадекватну оркестрацију. Вукдраговић је на Пленуму удружења композитора Србије оптужио Плавшу за површност, позивајући се на један детаљ у вези са употребом триангла: Плавша, наиме, није сасвим прецизно означио место на којем се овај инструмент појављује. Плавша је о целом том непријатном јавном сукобу на Пленуму писао у *НИН*-у (Поводом извођања кантате *Светли гробови*, број 200, 31. октобар 1954, стр. 6). Сличне замерке у вези са коришћењем триангла Вукдраговићу је упутио и Миховил Логар („Употре-

ома усавршивши дар запажања детаља и финеса у интерпретацији. Иако следећа критика није типична за Вукдраговићев „метод“ указивања на извођачке пропусте, она ипак открива и одређену бескомпромисност његових процена, па чак и спремност да извесне извођаче готово потпуно одбаши и негира:

Sve ove kritičke napomene najuže su vezane za dirigenta hora Slobodana krstića. Jedan izraziti muzički i specifično dirigentski temperament, Krstić ne poseduje ono znanje, uže stručno i opštemuzičko, koje bi garantovalo da, uz svoj nesumnjivi talent, s uspehom odgovori zadacima koji se pred njega kao artističkog šefa hora postavljaju. Lišen toga neophodnog znanja a i iskustva i vođen uglavnom muzikalnim instinktom Krstić je u uverenju da daje najbolje dao ustvari onoliko koliko je po znanju i iskustvu mogao dati. Biće velika šteta da se tako izrazite dirigentske sklonosti koje je Krstić dosada pokazao istroše u jalovom i besperspektivnom praktičnom muziciranju koje ne počiva na solidnim muzičkim osnovama.¹⁸

У једном делу Вукдраговићевих критика примећује се извесна „усаглашеност“ са актуелним друштвеним/идеолошким конвенцијама/манирима, његова ангажованост која одаје суштинска обележја супротстављена ларпурлартизму; у крајњој линији, могуће је говорити о „партијности“ његових критика¹⁹ и тенденцији²⁰ као њиховом повременим обележју. Поменути „усаглашеност“ огледа се како на микро- тако и на макроплану његових критика. Илустративни детаљ за сагледавање микроструктуре био би ословљавање чланова Загребачког гудачког квартета као госпoде²¹ – после II светског рата

ба триангла свакако је претерана.“ Концерт Београдске филхармоније, *Борба*, 249, 14. октобар 1954, стр. 5). Очигледно је да Вукдраговић није реаговао само због једног детаља – проблем није био само у трианглу. Имајући у виду претходно изнесене податке, не би се безрезервно могло прихватити Вукдраговићево тумачење да није имао непријатне полемике: „Уколико је до њих долазило трудио сам се да, бар с моје стране, буду начелне. А тада моменат непријатности у великој мери отпада.“ (Д. Јанковић, 11 питања Михаилу Вукдраговићу, *Спорт и свет*, 7. јануар 1958, стр. 5). Не треба заборавити ни то да је због свог текста Музички четвороугао који личи на монопол (*НИН*, 95, 1. септембар 1951, стр. 7) у коме се, између осталих, оштрој критици подвргава Михаило Вукдраговић, због својеврсног „диктаторског“ понашања на положају ректора Музичке академије, Душан Драговић осуђен на три месеца затвора. Видети Пресуду Окружног суда за град Београд од 17. марта 1952, из Оставштине Михаила Вукдраговића.

¹⁸ Koncert Hora Centralnog doma Jugoslovenske narodne armije, *Književne novine*, op. cit.

¹⁹ Др М(иливоје) Ј(овановић) партијност књижевности тумачи на следећи начин: „Termin sovjetske estetike kojim se obično definiše spremnost pisca da sa izgrađenih idejnih pozicija prilazi pojavama stvarnosti i ocenjuje ih, služeći interesima određene klase i, uže, partije.“ Упоредити са: *Partijnost književnosti*, у: *Rečnik književnih termina*, Београд, Nolit, 1992, стр. 572.

²⁰ „Управљеност једног друштвеног или историјског кретања ка неком циљу или идеји; (...) теза коју као социјални захтев или философску или неку другу идеју заступа писац у свом делу или која против његовог хтења и свести долази до изражаја у делу.“ Упоредити са: др М(илан) Д(амњановић), *Tendencija*, у: *Ibid.*, стр. 852.

²¹ „Госпoда су на овом тешком квартету [Музика скривених слутњи Петра Коњовића – примедба Д.С.Н.] окушами и сјајно доказали своју вредност.“ *Демократија: Главни орган Демократске заједнице*, 269, 17. марта 1920, стр. 2.

више нећемо наилазити на изразе таквог типа. На макроплану учоава се пребаивање тежишта са ројалистичких убеђења на соцреалистичку идеологију.

Да бисмо сагледали Вукдраговићеве „савремене погледе“ почетком педесетих година XX века, детаљније ћемо размотрити његову критику која је пропратила прославу стогодишњице оснивања Првог београдског певачког друштва. На почетку текста критичар очигледно поставља извесне ограде које би требало да покажу његову уздржаност и скепсу у погледу целог подухвата: „Академију је организовала управа Друштва у оквиру својих могућности и својих гледања на карактер ове прославе. Тиме је академија добила скучено обележје.“²² У наставку, међутим, већ се наговештава у чему је „проблем“ целе манифестације: „Оваква каква је била, ова свечана академија је својим духом и целокупном атмосфером пружала слику нечег прошлог и преживелог, на махове туђег и страног времену у коме живимо.“ Потом се, да све не би било исувише прозирно, критичар врло негативно изјашњава о интерпретативним дометима хора (диригент Александар Гавански). После овог „стручног“ екскурса, наставља се (градационо) осврт на „пропратне“ садржаје; разазнаје се „напад“ на једног публицисту коме аутор чланка није желео ни да спомене име, а који је „сасуо публици у лице гомили неталентованих и глупих стихова који су са својим ‘црквеним звонима’, ‘демонским силама’, ‘песмом и лелеком’ били и сувише провидни – и као алузија и као провокација.“ Све је то, заправо, била припрема за завршну „поенту“ текста – где ћемо коначно наслутити (бар нека) обележја „ружне појаве“ која се са индигнацијом одбацује (а заправо не тумачи). Шта су негативни остаци прошлости осим ако не специфична програмска оријентација Првог београдског друштва? Очигледно је проблем представљао (базични) репертоар који критичар опет није желео да спомене и који је сасвим сигурно имао верску конотацију. Па, пошто се указује на то да је последњих година друштво било углавном оријентисано на певање при богослужењу, питамо се да ли је већ само упражњавање црквеног певања могло да иритира критичара Вукдраговића? Из перспективе музичке „идеологије“ *Везиље слободе*²³ вероватно да јесте. Ипак, апострофирани памфлетски интониран текст завршава се „оптимистичком интонацијом“:

²² Михаило Вукдраговић, Прослава 100-годишњице Првог београдског певачког друштва, *Борба*, 9. маја 1953, стр. 4.

²³ Почетком седамдесетих година XX века у иностранству се појавила једна екстремно негативна критика Вукдраговићевог стваралаштва (са акцентом на *Везиље слободе*), у којој се саркастично говори о Вукдраговићевим политичким опредељењима: „Запањујућа вулгарност једног Вукдраговића апострофирана је његовом политичком полтронијом. Његов патриотизам, најпре ројалистички, затим комунистички, његова оданост партији, провидна и лажна, не успевају да сакрију застрањујућу неотесаност његовог антитаљента“ (Воја Тончић, *Музика и социјалистички реализам – полицијска антиуметност Вукдраговића и његовог епигона, Revue Musicale Suisse*, 5, 1971, стр. 275–276). Овај текст био нам је доступан у српском преводу који смо пронашли међу документацијом која чини Вукдраговићеву заоставштину.

Ова ружна појава не заслужује никакав коментар сем констатације да је до ње могло доћи само у једном друштву које, сведено после ослобођења искључиво на улогу црквеног хора, за протеклих осам година није осећало пулс и динамику времена које је донела Народна револуција и није могло – а по менталитету неких својих чланова свакако ни хтело – наћи своје место у послератном друштвеном и културном збивању. Уверени смо да ће оно што се одиграло на овој свечаној академији потстаћи већину чланова да радикално покрену друштво из досадашње учмалости, да га преоријентишу и уведу у активан културно-уметнички живот и рад наше средине који ће једино бити кадар да дефинитивно пресече сваку везу са негативним остацима прошлости и Првом београдском певачком друштву отвори широке могућности будуће плодне активности.

Да му је религиозни аспект композиција и у следећим десенијама био „проблематична“ тачка и када су у питању велики аутори прошлих епоха, сведочи Вукдраговићева примедба по којој је Бахова *Missa h-moll*, иначе „величанствено дело,“ „својим спољашњим видовима религиозно.“²⁴

Ипак, нека дела битно обележена религиозним квалитетима наилазила су на „добар пријем“ код Вукдраговића. Месијанове (Olivier Messiaen) *Три мале литургије Божанског присуства* оставиле су, очигледно због свог модерног, али истовремено питког музичког језика, повољан утисак на критичара, који овога пута апстрахује религиозне аспекте дела: „Вредело је упознати *Три мале литургије о присутности божјој* Оливијеа Месијана, дело колико занимљиво својим апартним извођачким саставом (...) толико и својим садржајним квалитетом, језиком и стилем, који тражи и гледа, у повезивању наслеђа прошлости са тековинама данашњице, путеве музике наших дана.“²⁵

У многим својим музичким критикама Михаило Вукдраговић је разматрао проблеме везане за модерну или савремену музику.²⁶ У том смислу ус-

²⁴ Михаило Вукдраговић, Вече велике музике, *Политика експрес*, 10. октобар 1978, стр. 10.

²⁵ Михаило Вукдраговић, Значајно дело, *Политика експрес*, 23. март 1979, стр. 12.

²⁶ Средином шездесетих година, у једном интервјуу, Вукдраговић износи став да се „*ta-kozvani novi, avangardni jezik kao primarno merilo vrednovanja sve više nastoji isturiti u prvi plan.*“ У наставку Вукдраговић детаљније образлаже актуелно музичко стање: „*Kada se tome želi dati neki idejni i estetski prizvuk i uporište, sve to deluje neuverljivo i besperspektivno. Ali se sve otvoreni-je ispoljavaju i porazno negativne posledice: kolebanje pa i strah od pisanja tonalne muzike. Ne samo one koja bi imala određenu organsku vezu s muzikom baroka, klasike i romantike, nego i one pisane jezikom jednog Prokofjeva ili Hindemitha, Šostakoviča ili Brittna. Zar, u vezi s tim, ne zaslužuju pažnju reči jednog savremenog kompozitora da je danas avangardista u muzici onaj koji ima smelosti da piše u C-duru?*“ (Visoko priznanje akademiku Mihailu Vukdragoviću, *Bilten Saveza kompozitora Jugoslavije*, 8, 1965, стр. 1). Неколико година касније, Вукдраговић објашњава генезу свога отпора према авангардној музици као последицу става о „природним“ законима који артикулишу уметност тона: „*Мој познати одбојни став према разним варијантама такозваног авангардизма није се појавио у послератним годинама случајно и изненадно. Он представља континуитет мога става према музици и њеним изражајним могућностима које произилазе из природног акустичког материјала музике – тона, и његових исто тако природних акустичких закона. У музици сам одувек гледао језик емоције, а не интелектуализма.*“ (Пола века с музиком: Уз јучерашњи

поставља се аналогија између његових стваралачких „ставова“ и критичарског просуђивања. У оној мери у којој је као композитор успевао да прихвати извесне актуелне тенденције, могао је као критичар да оцењује (релативно) нове стилове или технике. Између два рата дискрепанција између његових очекивања и онога што је могао да чује на музичком подијуму није била тако изразита као после II светског рата. Углавном није имао жеље и амбиције да покуша да разуме оправданост оних кретања у савременој музици која је карактерисао као авангардна. Кључни елемент који заправо представља „граничник“ између онога што је хтео и могао да прихвати и онога што је у естетском смислу *a priori* одбијао, био је однос композитора према тоналитету. Уколико би у делу постојао и најмаргиналнији траг тоналног мишљења, Вукдраговић је био склон да нађе објашњење, „оправдање“ за ауторову стваралачку замисао. У супротном случају, ако би дело потпуно негирало потребу за тоналним ослонцем, критичар Вукдраговић најчешће није више желео да „полемише“ о статусу дела: за њега је оно губило значај. Тако би, понекад, један „објективизиран“ и дистанциран критичарев тон прерастао у протест и нескривену нетрпељивост. Суочивши се (у другој половини седамдесетих година XX века!) са музичким језиком дела *Concerto da camera* Слободана Атанацковића, Вукдраговић је страствено негодовао: „Одбојност његовог хармонског језика – што даље од свега што би подсећало на тоналитет – до неподношљивог је присутна.“²⁷ Иако се „ударно“ суочење наше средине са авангардним продорима европских аутора збило почетком шездесетих година XX века, пре свега преко загребачког Бијенала (*Muzički biennale Zagreb*), Вукдраговићев отпор према новим музичким струјањима као да се појачавао током година. Вукдраговић заправо потпуно одбацује релевантност новог звука (како га он назива), жалећи што понекад аутори свој таленат користе на погрешан начин: „*Интеграли* и *Антиномија* Витомира Трифуновића – заиста не знам шта слушаоцима, сем оних, можда, у Дармштату или неком другом авангардном центру, треба да кажу ови математичко-филозофски називи – одвели су нас у 'слепој улици' такозваног новог звука, из које – данас је то свима и сваком јасно – нема излаза. Даровитост Витомира Трифуновића, и знање којим располаже, заслужили су бољи развојни пут од овога кога се упорно држи.“²⁸ Мора се констатовати да

јубилеј Михаила Вукдраговића, *Борба*, 27. децембар 1970, стр. 7). Сматрамо да је интересно забележити да смо у оставштини Михаила Вукдраговића пронашли неколико на српски преведених текстова који су у негативном тону коментарисали актуелна музичка збивања везана нарочито за делатност дармштатског круга. Ту су се нашли текстови П. Хиндемита (реч је о тексту Умируће воде објављеном у *Zvuku*, 69, 1966, стр. 445–458), А. Мелихара – Музика, друштво, „авангарда“, Г. Шњејерсона – „Авангарда“ шездесетих година (из часописа *Совјетска музика* превео Душан Михалек), текста „X + у још није музика“ (из истог часописа, 1, 1966, стр. 125). Све ове текстове Вукдраговић је ставио у фасциклу на којој је написао *авангарда*.

²⁷ Михаило Вукдраговић, Без право одјека, *Политика експрес*, 1. децембар 1977, стр. 10.

²⁸ Михаило Вукдраговић, Музика у Србији, *Политика експрес*, 23. новембар 1977, стр. 12.

је Вукдраговић ипак имао разумевања за понеке „авангардне“ пројекте, и то најпре уколико би они успостављали одређени степен релације са напорима претходника: „Трансформација оптичког у звучно чини суштину *Аудиоспектрума* Даријана Божича, те својеврсне авангардистичке евокације давних скрјабиновских визија јединства тона и боје. Божич и у овом делу иде својим путем доследне авангардистичке опредељености. Са даровитошћу и знањем.“²⁹

Разумљиво је да је Вукдраговић посебну пажњу поклањао српским композиторима, њиховим стваралачким донетима и поетичким профилима. Наводимо само неколицину аутора о чијим је делима Вукдраговић (најчешће) износио повољан критичарски суд: Дејан Деспић, Петар Коњовић, Милорад Кузмановић, Миховил Логар, Милоје Милојевић, Александар Обрадовић, Петар Озгијан, Станојло Рајичић, Милан Ристић, Јосип Славенски, Витомир Трифуновић, Стеван Христић... Одушевљење Деспићевом композицијом *Триптих* за виолину и оркестар премијерно изведеном крајем седамдесетих година XX века, било је равно ономе које је пре рата показивао за извесне композиције Петра Коњовића. Критичар је без двоумљења подвукао изузетне квалитете Деспићевог остварења:

Чули смо дело здравих инспиративних извора, ненаметљивог и утолико уверљивијег личног акцента, зрело и зналачко у обликовању, изванредно, највећим делом, у третману оркестарског звука, с језиком који не ломи беспошtedно традицију него јој инвентивно и контролисано даје свој садржај и изражајни квалитет. Са осећањем мере и укуса и солидним знањем извођачко-техничких могућности соло-инструмента – Деспић му даје и виртуозни сјај и распеваност широког распона – *Триптих* се на овом премијерном извођењу нашао од прве и без поговора на самом врху српске и југословенске савремене симфонијске музике.³⁰

Вукдраговић је имао посебну способност да уочи младе музичке таленте, па је тако својевремено констатовао да је Властимир Перичић, чију је *Сонатину* за клавир оценио као изванредну „у инвенцији и техничкој обради“, најизразитији представник „младе српске композиторске генерације.“³¹

Међу иностраним ауторима посебно је ценио достигнућа Бенцамина Бритна (*Benjamin Britten*), „чије се богато стваралачко дело никада није потчињило вехементним продорима авангарде него је служећи се повремено и њеним техничким средствима, на великим тековинама прошлог градио свој самосвојни лик.“³² Имао је разумевања за савремене пољске композиторе,

²⁹ Михаило Вукдраговић, Пример за углед, *Политика експрес*, 22. октобар 1974, стр. 10.

³⁰ Михаило Вукдраговић, Деспићев *Триптих*, *Политика експрес*, 19. октобар 1979, стр. 10.

³¹ М(ихаило) В(укдраговић), Клавирски концерт Вере Шосбергер, *Борба*, 18. јануар 1954, стр. 6.

³² Михаило Вукдраговић, Добар почетак, *Политика експрес*, 28. октобар 1977, стр. 12.

па је *Књигу за оркестар В. Лутославског* означио као дело „изузетно и јединствено у свету 'нове музике'“. ³³ Вукдраговић је детаљно образлагао разлоге због којих одређеног композитора треба оцењивати на позитиван или негативан начин. У вези с тим нарочито је упечатљив његов амбивалентан однос према Стравинском. По Вукдраговићевом мишљењу, највреднија остварења Стравинског јесу она из композиторовог „раног“ периода. Такође, у складу с тим ставом, Вукдраговић као да сматра да се стављањем извесних дела И. Стравинског на репертоар намерно ради на „разбијању“ магичног ореола овога аутора. Београдска балетска поставка *Орфеја* Игора Стравинског нагнала је Вукдраговића да артикулише једну своју визију положаја, значаја и угледа Игора Стравинског и рецепције његовог опуса:

Коме је код нас и од нас потребан *Орфеј* Игора Стравинског са оном стаклено хладном музиком која у својој искључиво церебралној конструктивности претпоставља уназад тридесет и више година не знам коју и какву варијанту такозване „објективне уметности“ или „нове стварности“? (...) Магија ове историски значајне личности у светском музичком стваралаштву велика је и данас као и пре тридесет година. Па ипак нижу се дела за делом, из године у годину, из деценије у деценију, изводе се и нестају с површине. А остаје онај Стравински из раног периода, везан за родну земљу пре него што се из швајцарског емигранта преобразио у светског путника (високог ранга, додуше) и човека без домовине (...). Тако је и у случају Стравинског нашој младој средини требало приказати овога и оваквог Стравинског да би магија личности била сведена на реалне људске релације (...). ³⁴

У случају *Живот развратника* И. Стравинског одређена доза антиромантичног утемељења дела које ће, по Вукдраговићевој процени, „очигледно (...) наилазити на равнодушност па и на отпор код шире оперске публике“, ³⁵ и опорост хармонских сазвучја нису могли да умање утисак који су на критичара произвели остали чиниоци структурисања дела, пре свега они који су установљавали однос према неким елементима музичке уметничке и народне традиције:

Музички језик час чистог моцартовског кова, са местимичним архаизмима који потсећају на средњовековну полифонију, понекад скок у вердијевски брио а затим стране партитуре и за мене најдрагоценије по дубини и чистоти инспирације – обојене далеком и сетном интонацијом припросте руске народне мелодије (сцена у лудници) – сав овај на први час конгломерат ра-

³³ Михаило Вукдраговић, Гости из Пољске, *Политика експрес*, 14. октобар 1979, стр. 10.

³⁴ Михаило Вукдраговић, *Орфеј – Јоланда – Симфонија*: Балетска премијера у Народном позоришту, *Борба*, 2. април 1953, стр. 4.

³⁵ Михаило Вукдраговић, Игор Стравински: *Живот развратника*, *Борба*, 7. март 1954, стр. 6.

зних утицаја добио је у претапању и преламању једног генијалног стваралачког духа као што је Стравински до сублимности прочишћен и јединствен лични израз и печат.³⁶

Још од ране младости заљубљеник у оперску уметност, Вукдраговић јој је и као критичар поклањао изузетну пажњу, покушавајући да у својим критичким написима о оперским представама обухвати проблематику реализације целокупне „инфраструктуре“ опере. Указивао је и на неке потезе оперских кућа које је сматрао препреком за остваривање високих уметничких резултата.³⁷ Пратио је иновације у области оперске режије и интересовао се за актуалне покушаје да се оперска уметност реорганизује и у појединим компонентама „осавремени“. Судећи по Вукдраговићевим разматрањима тих проблема, стиче се утисак да је са највећим одобравањем разматрао оперске „искораке“ Валтера Фелзенштајна (Walter Felsenstein):

Полазећи од певача, Фелзенштајн је успео (...) да његову комплексну сценску активност уздигне до степена апсолутног личног доживљаја коју овај преноси на публику у најтананијим преливима гласовних вибрација, гестом, мимиком и муњевитим реакцијама на све нијансе сценског збивања. А све ово треба да се јавља и тече спонтано с певачеве стране, да се стекне утисак да његова креација није форсирана од аутора, ни диригента, ни режисера. Један спонтани израз, једини могућ у одређеном тренутку. Међутим, све ово треба да се креће у строгим оквирима поштовања композиторових интенција, при чему диригент, тај традицијом освештани 'диктатор' са пулта, одакле све 'зрачи', треба да постане такоређи неосетан, а режисерових интервенција као да није ни било. Све треба да тече природно, управо као и сам живот. Проблематика естетске опере и њене реализације на сцени, поставља на овакве основе и остварена на овакав начин одиста значи коренит прекид са традицијом, њено осавремењавање у најбољем смислу речи и, чини ми се, једини путоказ за будућност оперског позоришта.³⁸

Вукдраговић је са посебним интересовањем пратио наступе различитих хорова. Може се слободно рећи да је неколико деценија он сигурно био

³⁶ Ibid.

³⁷ Вукдраговић је квалитет појединих оперских представа доводио у везу са интензитетом путовања, што је, по његовом мишљењу, понекад имало негативне последице по остварење извођачких потенцијала: „Pre svega, ističem ono što se danas priča i na račun Beogradske i na račun Zagrebačke opere: mnogo se putuje. Naša opera je postala putujuće pozorište: te Varšava, te Visbaden, te Venecija, te Kairo, tako da bi trebalo jedanput mirno i sa najboljim namerama, ne umanjujući zasluge Beogradske opere, razmotriti u kojoj meri ta česta putovanja koče normalan rad ove naše kuće, koja je, prvenstveno, obavezna ovom svom gradu, Republici i zajednici koja tu operu izdržava (...) S tim je povezano i pitanje kvaliteta izvođenja: rekao sam da se mnogo putuje i da su zato kod nas neka izvođenja loša u muzičkom smislu (...)“ (Muzika, muzičari i publika, *Danas*, 21. februar 1962, стр. 6).

³⁸ Михаило Вукдраговић, Берлински празнични дани, *Борба*, 23. октобар 1960, стр. 8.

наш највећи стручњак у области хорског аматеризма и најзаслужнији за достизање узорног интерпретативног домета познатијих српских аматерских друштава. Био је свестан да се, и поред захтева за квалитетом који се поставља пред аматерски ансамбл, професионални хор „мора оцењивати далеко строжијим мерилом од онога које се у већој или мањој мери примењује на наше аматерске хорове.“³⁹ Приликом оцењивања хорских ансамбала имао је у виду „све битне елементе на којима почива добар и племенит хорски звук – интонативне, дикцијске, ритмичко-агогијске и динамичке.“⁴⁰

Под Вукдраговићевим критичарским оком нашли су се многи познати светски солисти, који, и поред све своје величине, нису остајали поштеђени рескијег критичког осврта.⁴¹ Показивао је велике симпатије према женама интерпретаторима,⁴² нарочито онима које су у својим креацијама испољавале (у уметничком смислу) извесне црте мужевне одлучности. Његова оцена домета Веронике Дударове са оркестром Београдске филхармоније, била је равна искреном одушевљењу:

Поновни сусрет са совјетском диригенткињом Вероником Дударовом (...) имао је сва битна обележја знаменитог догађаја сезоне (...) Са оно мало проба Вероника Дударова је покренула и надахнула извођачки потенцијал наших филхармоничара до тачке усијања извлачећи из њих максимум експресије и извођачко-техничког мајсторства доступног њиховим моћима (...) Ангажованост и беспрекорна дисциплина музицирања оркестра Београдске филхармоније била је за његову не ретко уобичајену, жалосну осредњост, на овом концерту равна откровењу у свим битним компонентама узорног симфонијског музицирања: у чистоти и уједначености интонације, целовито и појединих група, прегнантном ритмичком послу, рељефној артикулацији, широким динамичким распонима (...) Дударова је, понирући у саму срж музике Сергеја Прокофјева, била њен колико ингениозни толико конгенијални тумач.⁴³

Уопште, критике у којима је предмет опсервације диригентска интерпретација један су од најбогатијих „огранака“ његовог критичарског опуса. Само у непотпуној мери остваривши своје диригентске амбиције и делимич-

³⁹ Mihailo Vukdragović, *Koncert Hora Centralnog doma Jugoslovenske narodne armije*, op. cit.

⁴⁰ Михаило Вукдраговић, Блиставо, *Политика експрес*, 11. октобар 1977, стр. 10.

⁴¹ Упоредити са: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, op. cit., стр. 239–240.

⁴² Поменимо само неке од домаћих (у смислу претходне Југославије) уметница које је запазио и посебно ценио: пијанисткиње Дубравка Томшич-Среботњак, Дубравка Јовичић, млада Наташа Вељковић, виолинисткиња Ферн Рашковић, певачице Радмила Бакочевић, Милка Стојановић, Гордана Јефтовић, Радмила Смиљанић, Даница Мاستиловић, Ирина Арскин-Хајдаровић, Александра Ивановић, флаутисткиња Ирина Графенауер, клавирски сарадник Љиљана Вукајловић, диригенткиња Даринка Матић-Маровић...

⁴³ Михаило Вукдраговић, Вече Прокофјева, *Политика експрес*, 17. новембар 1977, стр. 12.

но развивши своју каријеру диригента, Вукдраговић је о дириговању писао не само као критичар који наступа са неутралне теоријске позиције, већ и као уметник који „изнутра“ познаје све чари и тешкоће са којима се суочава диригент на концертном или сценском подијуму: „У повезаности солидног стручног знања са дугогодишњом извођачком праксом и животним искуством видим најпоузданије основе на којима би требало да почива стручна музичка критика.“⁴⁴ Увек је са пажњом пратио интеракцију ансамбла и његовог вође, процењујући њихову присност или немогућност музичког усаглашавања. Успеле диригентске подухвате Вукдраговић би пропратио текстовима који су каткад и сами постајали уметничка креација:

Позната бескомпромисност уметничког става Стјепана Шулека, када прилази делу које тумачи, његова тежња да се у својим интерпретацијама максимално приближи рекао бих камерномузичком идеалу својих звучних визија композиторског записа, била је и ове вечери уверљиво изражена. И као доживљени духовни садржај и његова објективно могућа адекватна извођачко-техничка реализација. Његова жива уобразиља дубоких интуитивних извора, као упориште и моћни импулс његових диригентских иницијатива одражавала се у музицирању оркестра у једном звучном рељефу, који је, уз све своје омашке па и базалне мањкавости, често обележавао успон ка највишем у симфонјској извођачкој пракси.⁴⁵

Код диригената, као и код осталих извођача, ценио је вештину грађења разноврсне динамичке скале, док је преовладавање *mezzoforte* динамике сматрао изразитим извођачким недостатком.⁴⁶ Као и код композитора, магију је налазио и у појави и интерпретацији неких диригената – изузетан утисак на њега је оставио Леополд Стоковски, који је дириговао Београдском филхармонијом, иако је Вукдраговић остао уздржан у погледу неких диригентових неуобичајених слобода у тумачењу партитуре.⁴⁷ Вукдраговићевој представи о успелом извођењу највише се приближавало оно које је у себи сједињавало прецизност, музикалност и лежерност: „Са једним колегијално-лежерним начином дириговао је Хиндемит бечким филхармоничарима. Јасним и одређеним гестом, далеко од сваке позе (...), он је инстинктом и знањем здравог и природног музиканта водио оркестар.“⁴⁸ Још као млад критичар Вукдраговић је био у стању да пореди диригенте и да уочи њихова

⁴⁴ В., Ђ., Snobovi i tantijeme, *Vjesnik u srijedu*, 13. маја 1959, стр. 7.

⁴⁵ Михаило Вукдраговић, Успон ка највишем, *Политика експрес*, 26. фебруар 1978, стр. 9.

⁴⁶ Очењујући удео оркестра у реализацијама оперских дела, Вукдраговић примећује: „Да није, као и увек у нас, доминирала несрећна ‘mezzoforte’ динамика, рекла би се још нека лепа реч за његово музицирање“ („Пајаци“ и „Кавалерија“, *Политика експрес*, 22. децембар 1977, стр. 10.)

⁴⁷ Михаило Вукдраговић, Леополд Стоковски за пултом Београдске филхармоније, *Борба*, 7. јун 1956, стр. 4.

⁴⁸ Михаило Вукдраговић, Салибуршке Свечане игре 1952, *Борба*, 7. септембар 1952, стр. 5.

слична (или различита) изражајна и техничка средства: „Г. др. Паумгартнер је са успехом репрезентовао одличну класу немачких диригената. Без великог геста, на један миран али сугестиван начин, водио је цео гломазан апарат, уносећи у извођење много тоpline и непретенциозног музицирања. Цео његов начин дириговања, склоност за постизањем што интимнијег контакта са извођачима, за што дискретнијим музицирањем, веома потсећа на његовог учитеља, славног Бруна Валтера.“⁴⁹

Вукдраговић је често имао прилику да присуствује значајним међународним музичким фестивалима, са којих је, као дописник, слао опширне и темељне извештаје (Свечане игре у Бајројту, Бечке свечане недеље, Свечане игре у Салцбургу, Прашко пролеће и слично). Колико у овом тренутку можемо да проценимо, Вукдраговић је у погледу познавања актуелних светских (европских) догађаја предњачио међу послератним београдским музичким критичарима.⁵⁰ Захваљујући том дугогодишњем „ослушкивању“ и највећих светских интерпретатора, он је постављао врло високе захтеве пред домаће и иностране извођаче који су наступали на нашим подијумима, а успевао је и да разликује извођачке специфичности различитих музичких састава. Тако се његово поређење Бечког камерног оркестра и Бечке филхармоније заснива на конкретном искуству слушања њихових интерпретација: „И, ако би се њиховом свирању [у питању је Бечки камерни оркестар – примедба Д.С.Н.] имало што приметити, могло би се рећи – то је мој утисак – да им је у тембру, мекоћи и прозрачности тона недостајала пуна мера, у тим квалитетима недостижне ‘бечке’ школе коју репрезентују гудачи Бечких филхармоничара.“⁵¹ Вукдраговић је такође концизно и сликовито умео да представи велике европске музичке центре, а чини се да је, међу познатим „музичким“ градовима, Беч за њега имао посебно место. Почетком шездесетих година XX века са респектом је писао о карактеру, току и актерима Бечких свечаних недеља, интимно се радујући што је Беч више окренут традицији но модерним и авангардним стремљењима: „Занимљиво је да Беч, у коме је пре педесетак година кроз дела Шенберга, Берга и Веберна отпочео један револуционарни процес у музичком стваралаштву – чији је немирни и пун противречности ток још и данас у јеку – није био ни у прошлости а ни-

⁴⁹ М(ихаило) Вукдраговић, Други концерт „Обилића“, *Време*, 2. март 1931, стр. 7.

⁵⁰ Роксанда Пејовић је о томе писала: „Већина београдских критичара, а међу њима и Стана Ђурић-Клајн, није имала могућности да буде у току европске и светске музичке сценске праксе. Новости ове врсте доносио је покаткада критичар Борбе Михаило Вукдраговић.“ Упоредити са: Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: Историографска, есејистичка и критичарска делатност*, ор. cit., стр. 115. Напоменимо још и то да је Михаило Вукдраговић и у својим позним годинама одлазио на европске фестивале, о чему је писао као стални сарадник *Политике експрес*. Као пример може се узети његова критика Бечких свечаних недеља 1979. године (*Стабилност музичког живота, Политика експрес*, 9. јун 1979, стр. 12). Вукдраговић је тада био у седамдесет деветој години живота!

⁵¹ Михаило Вукдраговић, Моцартово вече, *Политика експрес*, 12. октобар 1978, стр. 10.

је ни данас град у коме модерна и, поготово, авангардна музика има своје упориште са кога би се водила борба за њену афирмацију.⁵²

Сагледали смо битне карактеристике критичарског опуса композитора, организатора музичког живота, диригента и професора Михаила Вукдраговића. Предано посвећен послу музичког критичара, оставио је трајне спомене на збивања у српској музици XX века. Без увида у критичарски опус Михаила Вукдраговића ниједно сагледавање српске музике између два рата, а поготово српске музике после Другог светског рата, све до почетка осамдесетих година XX века, не може да буде потпуно.

⁵² Михаило Вукдраговић, Бечке свечане недеље, *Борба*, 1. јул 1962, стр. 8.