

Marija Masnikosa, PhD

SONATINA BY PREDRAG MILOŠEVIĆ IN THE CONTEXT OF SERBIAN PIANO MUSIC BETWEEN TWO WORLD WARS

SUMMARY: Predrag Milošević's *Sonatina* (1926) is regarded as the very first work in which the seeds of the composer's future stylistic affinities could be seen. In this paper, the *Sonatina* is discussed as a stylistically polyvalent work, mirroring the *world of art* in which the composer began to build his own artistic musical identity.

On the other hand, having in mind its subtle stylistic heterogeneity, *Sonatina* is compared to other landmarks of Serbian piano music from the 1920s. The conclusion is that Milošević's *Sonatina* stands out among the other achievements of Serbian piano music of the interwar period by virtue of being *the work most closely related to the European concept of neoclassicism as moderate modernism*. In this respect, it is quite unique and worthy of special attention.

KEYWORDS: Predrag Milošević, piano music, Romanticism, Impressionism, Postimpressionism, folklore, stylistic heterogeneity, Neoclassicism, Moderate Modernism

КОМПОЗИТОРСКО ДЕЛАЊЕ ПРЕДРАГА МИЛОШЕВИЋА (1904–1988) У КОНТЕКСТУ ТЕНДЕНЦИЈА У УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ*

Ивана Весић¹

Анотација – Иако је Предраг Милошевић активно деловао у музичком животу Краљевине Југославије мање од једне деценије (1932–1941), он се, у културним, уметничким и стручним круговима, врло брзо истакао као талентован диригент, способан концертни пијаниста, посвећен педагог и композитор специфичног сензибилитета. Без обзира на чињеницу да се Милошевић у највећој мери посветио диригентском раду (Опера Народног позоришта у Београду, Прво београдско певачко друштво), а затим и педагогији (професор клавира у Српској музичкој школи, доцент на Музичкој академији у Београду од 1938. године) остављајући композиторске активности „по страни”, неколико његових клавијесних, камерних и оркестарских дела привукло је значајну пажњу јавности, односно стручне критике, извођача и утицајних музичких институција. С тим у вези, посебно треба издвојити награде Универзитетског камермузичког удружења *Collegium musicum* (Београд) и Удружења пријатеља уметности *Цвијета Зузорић* које је добио за свој *Гудачки квартет* и соло-песму *Траг*, а потом и емитовање ауторске вечери на Радио Београду (март 1937). Захваљујући томе Милошевић је „изашао из анонимности” сврставајући се у ред утицајних југословенских композитора, док су се, истовремено, његова естетичко-идеолошка схватања наша у мрежи антагонистичких стремљења у југословенској уметничкој музици тога доба. Ослањајући се на неокласицистичку оријентацију и заобилазећи такозвани национални идиом, овај аутор се нашао у малобројној групи стваралаца који су имали „другачије” погледе на музичко стварање.

Кроз сагледавање општих тенденција у југословенској уметничкој музици пре Другог светског рата, покушаћемо прецизније да одредимо позицију Предрага Милошевића као композитора указујући на естетичке и идеолошке подударности са позицијама других аутора. Том приликом размотрићемо класификације Милоја Милојевића, Ангуна Доброћића и других познавалаца музичких прилика у Југославији из тог периода, као и различите податке из штампе, периодике и архивске грађе. Захваљујући томе бићемо у прилици не само да дефинишемо место Предрага Милошевића у пољу југословенске музике, већ и да се осврнемо на владајуће норме које су биле заступљене у области музичког стварања, извођења и рецепције музике.

* Овај текст је резултат истраживања у оквиру пројекта *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, који спроводи Музиколошки институт САНУ (Београд) уз финансијску подршку Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ distinto_differente@yahoo.com

Кључне речи: Краљевина СХС/Југославија, југословенска уметничка музика, модернизам, рецепција, музички стручњаци, вредновање, Предраг Милошевић

Предраг Милошевић спада у ред ретко свестраних личности у пољу музике у Краљевини СХС/Југославији, који је своја различита интересовања формално усавршавао кроз дугогодишње студије на Државној музичкој академији у Минхену (1922. до 1924) и Државном конзерваторијуму музике у Прагу (од 1924. до 1931. године), а затим и надограђивао и развијао кроз студијска путовања (Италија, 1939. године), те вишедесетничко делање као диригента, пијанисте, композитора, педагога и музичког писца на овом простору и шире (Софија и Будимпешта, као диригент Првог београдског певачког друштва).² Иако је тек од 1932. године почео активно да делује у југословенској средини, он је био укључен у локална музичка дешавања од 1928. године кроз сарадњу са стручним часописом *Музика* којој су уређивали Милоје Милојевић, Коста Манојловић и Рикард Шварц, као и кроз учешће на Фестивалу југословенске музике на коме је изведена његова *Мала свита* за клавир. Након повратка из Прага у Београд, Милошевић је, упркос бројним ангажманима пре свега у области дириговања и педагогије, успевао да се посвети и стваралаштву углавном радећи на такозваним малим формама – клавирској и хорској музици, те соло-песмама и повремено на музици за позоришне комаде. Захваљујући томе и уједно извођењима дела која је компоновао за време студија у Прагу (*Гудачки квартет*, *Сонатина* за клавир и дипломски рад *Симфонијета*) овај аутор успео је да привуче пажњу југословенске јавности, односно стручне критике, извођача и утицајних музичких институција. Томе су свакако допринеле и стручне награде награде удружења *Collegium musicum* (Београд) и Удружења пријатеља уметности *Цвијета Зузорић* за дела као што су *Гудачки квартет* (1928) и соло песма *Траг* (1940), док је посебан вид афирмације представљало емитовање његове ауторске вечери на Радио Београду у марту 1937. године.³ На тај начин Милошевић се сврстао у ред утицајних југословенских композитора, а његова естетичко-идеолошка схватања нашла су се у мрежи антагонистичких стремљења актуелних у југословенској уметничкој музици тога доба.

² Подаци су преузети из досијеа Предрага Милошевића сачињеног од попуњених упитника из периода између два светска рата, Другог светског рата и послератног доба и биографије аутора који се чувају у Архиву Србије у оквиру фонда Министарства просвете Народне републике Србије (1944–1951). Копија досијеа за коју претпостављамо да припада овом фонду налази се у Архиву Музиколошког института САНУ без сигнатуре.

³ Видети ауторову својеручно написану биографију у Прилогу бр. 1.

Период у коме је Милошевић ступио на југословенску музичку сцену био је веома динамичан и испуњен бројним дешавањима. Осим значајног проширивања понуде у области извођаштва и издаваштва како у сфери уметничке, тако и популарне музике,⁴ треба поменути и бујање стручних и уметнички оријентисаних музичких удружења и организација, публикација и часописа, приватних музичких школа итд. Овај процес започео је 1928. године доживљавајући процват током тридесетих година прошлог века све до почетка Другог светског рата. Упоредо са општим интензивирањем музичког живота, текао је и процес усложњавања и диференцирања музичког стваралаштва чему је посебно допринио континуиран повратак већег броја припадника млађе генерације композитора са стручног усавршавања у иностранству (Чехословачка). Наиме, већ од почетка двадесетих година протеклог столећа значајан број младих музичара, диригената и композитора из свих крајева Краљевине СХС/Југославије одлучио се за одлазак у Праг на Апсолуторијум Државног конзерваторијума, те Мајсторску школу Јозефа Сука (Josef Suk) како би стекао неопходна знања из музичког извођаштва и композиције код уважених уметника који су стекли међународну репутацију.⁵ Имајући у виду веома добре дипломатске везе између две земље, затим изражену тежњу ка културном зближавању, не из-

⁴ О експанзији популарне музике у Краљевини СХС/Југославији од краја двадесетих година и тридесетих година прошлог века видети у: Jovana Babović, "Re-Contextualizing Entertainment in Interwar Culture in Belgrade", *Годишњак за друштвену историју*, Београд, XX, 1, 2013, 15–29; Ивана Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Сергија Страхова и Јована Фрајта”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 2014, 51, 65–81; Ivana Vesić, "Music Taste Patterns as Markers of Socio-Cultural Transformation in Serbia Between Two World Wars: The Example of Jovan Frajt's Music Publications", у: *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade, FMU, 2014, 329–340.

⁵ Поред осталих, издавајемо следеће композиторе: Јован Бандур (1919–1924), Живорад Грбић (1919–1925), Јосип Славенски (1920–1923), Јован Србуљ (1920–1923; није дипломирао), Миливоје Црвчанин (1920–1922), Михаило Вукдраговић (1921–1926), Миховил Логар (1922–1927), Драгутин Чолић (1927–1931; није дипломирао), Илија Цветановић (1929–1933), Војислав Вучковић (1929–1933; завршио је и Одсек за дириговање), Љубица Марић (1929–1932; завршила је и Одсек за виолину), Станојло Рајичић (1930–1935; завршио је и одсек за клавир), Оскар Данон (1933–1938; завршио је и Одсек за дириговање), Милан Ристић (похађао је искључиво курс код Алојза Хабе током 1937. и 1938. године). Осим наведених, студенти Мајсторске школе били су и Драготин Цветко, Луцијан Марија Шкерјанц (1920–1921), Славко Остерц (1925–1927), Павел Шивиц (1931–1933), Маријан Липовшек и др. Упореди Јитка Бајгарова и Јозеф Шебеста, „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2010, 97–134.

ненађује чињеница да је управо чехословачка престоница представљала центар окупљања југословенског музичког подмлатка. Томе је свакако доприносила и подстицајна клима која је владала у Прагу у погледу плурализације музичког поља што је, поред осталог, подразумевало развијање различитих авангардних приступа музичком стварању.⁶

Поред приметног повећања броја југословенских музичких аутора, важну појаву представљала је и различитост њихових естетичко-идеолошких опредељења, као и несродност са опредељењима припадника старије генерације композитора што је подстицало међусобна сукобљавања и полемике, али и својеврстан културно-уметнички активизам појединаца изазван потребом да се јавним путем појасне и образложе сопствена стваралачка схватања. У том погледу, музичко поље током тридесетих година прошлог века подсећало је у многоме на послератно југословенско књижевно поље нарочито имајући у виду борбеност и страст са којом су композитори промовисали и „бранили“ своје уметничке позиције од упућених критика. Таква ситуација била је карактеристична за све регионалне центре појединачно, тачније Београд, Загреб и Љубљану, али се преносила и на национални, југословенски ниво, посебно кроз дискусије у стручној, научној, уметничкој и дневној штампи.

Захваљујући бројним чланцима и дискусијама публикованим у поменутих изворима могуће је да се стекне увид не само у то које су се струје издвојиле у југословенском музичком пољу, већ и како су савременици који су пратили музички живот на овом простору њих поимали и вредновали. Овом приликом извојили смо осврте Милоја Милојевића, Божидара Широле, Антуна Добронића, Михаила Вукдраговића, Стане Ђурић-Клајн и других музичких стручњака који су на различите начине интерпретирали појаве у југословенској и српској музици током 19. и 20. века. Реч је о текстовима објављеним у часописима *Српски књижевни гласник*, *Мусао*, *Sveta Cecilija*, *Музика*, *Zvuk* и *Музички гласник*, који представљају само део обимне грађе на основу које је могуће реконструисати тадашње погледе на југословенску и српску музику. Поред чланака из 30-их година прошлог века узети су у обзир и прегледи и осврти начињени током 20-их година како би се стекао увид у нормативне и вредносне оквире који су јавно промовисани и који су, у зависности од стручности по-

⁶ Детаљније о музичком животу у међуратном Прагу видети у Brian S. Locke, *Music and Ideology in Prague, 1900–1938*, докторска дисертација у рукопису одбрањена на State University of New York (САД), 2002, преузето са ProQuest Dissertations&Thesis, <<http://www.proquest.com>>, и Shawn Clybor, *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960*, докторска дисертација у рукопису одбрањена на Northwestern University (САД), 2010, преузето са ProQuest Dissertations&Thesis, <<http://www.proquest.com>>.

јединаца и престижности часописа, добијали на утицајности и значају у међуратном периоду. Тако ћемо, поред указивања на доминантне представе савременика о томе који су југословенски композитори и стремљења имали историјски значај и високе уметничке домете, размотрити и оцене постигнућа Предрага Милошевића као ствараоца, те уметничке позиције коју је заступао.

ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ПРЕДРАГА МИЛОШЕВИЋА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ МУЗИЧКОМ ПОЉУ: ОСВРТ НА ПОГЛЕДЕ МУЗИЧКИХ ПИСАЦА И КРИТИЧАРА ИЗ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА

С обзиром на то да је већина оних који су јавно износили суд о југословенској музици и сама учествовала у њеном стварању, њихове оцене имале су често субјективни карактер. Поетичко-естетичка гледишта појединаца, односно њихов став према актуелним тенденцијама у европској музици и начин на који су креирали замисао југословенске музике рефлектовао се у великој мери на поимање уметничког домета остварења тада активних југословенских композитора, као и композитора из недавне прошлости.

У том погледу, интересантно је уочити идеолошку блискост Милоја Милојевића, Божидара Широле, Антуна Добронића и делимично, Михаила Вукдраговића и Бориса Папандопула која је условила не само сличност класификација и оцена општих тенденција у међуратној југословенској музици, већ и места Предрага Милошевића у њој. Та појава важна је из више разлога. Најпре, реч је била о стручњацима који су чинили део утицајних уметничких и културних кругова, организација и институција, те су, самим тим, њихови судови имали извештајни значај и ефекат. Милојевић је, наиме, осим писања за најчитанији дневни лист *Политика*, и угледни *Српски књижевни гласник*, био активан и у југословенској секцији Међународног друштва за савремену музику (International Society for Contemporary Music, ISCM), Удружењу пријатеља уметности *Цвијета Зузорић*, Универзитетском камермузичком удружењу *Collegium musicum*, Југословенско-чехословачкој лиги, а, осим тога, био је оснивач и уредник часописа *Музика*, професор на Универзитету у Београду на предмету историја музике, као и професор на Одсеку за композицију на београдској Музичкој академији. Слично је и са Добронићем који је сарађивао са часописима *Књижевни југ*, *Нова Европа*, *Мусао* и бројним загребачким и београдским музичким часописима и предавао на загребачкој Музичкој академији, а потом и Широлом који је био сарадник *Svete Cecilije*, *Народне старине* и других стручних листова, затим дописни и редовни члан Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, кустос и директор Хрватског народног музеја, те административни директор загребачке Музичке академије. Поред тога, музиколошка знања која су

имали Милојевић и Широла, стекавши титуле доктора наука у Прагу и Бечу додатно су допринесли утиску озбиљности и научној утемељености њихових судова. Углед ових стручњака и заступљеност у југословенској јавности претпостављамо да је у извесној мери допринела ширем усвајању гледишта у вези са југословенском музиком тог времена и њеним представницима, као и утемељитељима.

Издвојили бисмо неколико претпоставки на које су се ослањали поменути стручњаци приликом класификација југословенских композитора и вредновања њихових остварења. Пре свега, важно место имала је идеја да југословенска уметничка музика треба да представља израз аутентичности југословенског народа, његове културе и духа, без претераног ослањања на узор из других, посебно западноевропских средина. Свакако да је одређени степен утицаја „са стране” био неизбежан што су и сами стручњаци сматрали као неминовност, али све дотле док није било речи о епигонству и дословном преузимању. Самосвојност југословенске музике требало је, према њиховом мишљењу, да проистекне из ослањања на фолклорно музичко наслеђе, нарочито његов психолошки елемент. Наиме, Широла,⁷ Добронић⁸ и Милојевић⁹ одбацивали су као уметнички

⁷ У оквиру једног од ретких сумарних прегледа савремене југословенске музике публикованих током 20-их година, Широла је пошао од уверења да национални уметник нема задатак да само прикупља и обрађује народне мелодије, већ да „у њима налаз(и) основне елементе својега умјећа”, да „svu svoju umetnost proini(kne) duhom nacionalne muzike (sic!), prož(me) je dubokim osjećanjem i živom intuicijom, koja se izobrazila na pučkoj muzičkoj tradiciji tako, da zamisao majstora postaje u času stvaranja po istim onim zakonima, kako postaje u momentu, kada obični bezimni tvorac pučki stvara melodiju, koja će se generacijama prenositi od usta do usta. Ne smije njegov rad da bude tako reći rad oko Cantus firmusa, već se mora toga baš toliko osloboditi, da je fantazija u času stvaranja potpuno nevezana u svom svom zanosu i poletu. Nacionalni (sic!) tvorni umjetnik došao je iza muzičkog naučenjaka, njegov se rad prirodno nadovezuje na rad učenjaka. Ali je on morao steći i potrebite kvalitete strukovne, morao je znati i moći izraziti ono, što mu je u času stvaranja nametala neodoljivom snagom fantazija” („Savremena muzika u Jugoslaviji”, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 1926, X, бр. 1, 19–23; цитат је преузет са стране број 20). Сагледавајући југословенску музичку прошлост и садашњост, аутор закључује да су стогодишњи напори изнедрили „veoma malo direktnih vrednota”, те да је неопходно да савремени аутори посежу „još uvek neposredno u samo vrelu, u pučku porijeklu i svirku” (исто). Ипак, Широла је сматрао да су млади српски композитори у извесној предности захваљујући наслеђу Мокрањца, у чијој су зрелој уметности „stekl(i) vrednote neprolazne i neobične” (исто). Посматрајући *Руковети* као вид народних епопеја, он је у њима видео способност „majstora (...) da neobično profinjanim uživljavanjem poda dah snažnih pejzaža, što odišu nepatvorenom milinom i srdačnosti” (исто, 21). У оквиру „Ankete o nacionalnom muzičkom stilu” чије је резултате објавио часопис *Музика* (Београд, 1928, бр. 5/6, 152–159), Широла је поново истакао значај Мокрањца верујући да је он „dao odlike novih formi, koje se odlikuju samoniklom zamisli” (нав. дело, 159), додајући да су страни утицаји значајно помогли домаћим ауторима у погледу

композиционе технике у увида у музички фолклор, али да им је потребно критички приступити (исто).

⁸ Антун Добронић је у више наврата износио своје погледе у вези са тим којим је правцем југословенска музика требало да се креће и који су адекватни узор из музичке прошлости почев од поменуте анкете у листу *Музика* (Нав. дело, 152), до чланака и полемика у часопису *Zvuk* („Zadatak naše muzičke kulture”, 1933, бр. 4, 215–217, „Reč uz revoluciju u našoj muzici”, 1933, бр. 8/9, 349–355, „Križa i problem morala u našem muzičkom životu”, 1935, бр. 2, 3, 4, 70–74, 115–119, 150–152) и *Muzički glasnik* („Stvaranje naše nacionalne muzičke kulture”, 1938, бр. 2, 23–29). Реч је свакако о малом узорку његових текстова из богате колекције списа у којима се реферира на овај проблем. Имајући у виду Добронићеву дојалу сматрамо поузданом основом за илустровање његових увида. Ако бисмо сумирали ауторово поимање идеала југословенске музике оно би могло да се сведе на две компоненте – на фолклорну музичку праксу, као извор тј. исходиште стварања и на савремену западноевропску композициону технику као надградњу. Наиме, Добронић је више пута истицао јединственост, лепоту и садржајност музичког фолклора југословенских народа сматрајући га непосредним отеловљењем југословенског идентитета и духовног богатства, те, самим тим, погодним темељом за изградњу модерне југословенске уметничке музике („Letimični pregled pučkog melosa duž našeg etnografskog područja uvjerava, da su geografske, historijske i političke prilike djelovale, da je naša pučka muzika u zapadnim sjeverozapadnim stranama poprimila uglavnom evropska obilježja, a u srednjem, južnom i istočnom dijelu uglavnom obilježja istočnih muzičkih sistema. U ovom je razlog da se svaki naš kraj odlikuje zasebnom muzičkom fizionomijom. U ovoj raznolikosti, u ovoj neiscrpivosti izražaja je naše muzičko bogatstvo, kojim se (...) ne može da ponese ni jedan drugi narod. Sve ove spoljašnje muzičke odlike je naš puk proživio vlastitim psihičkim sadržajem: duboko pročišćenim sevdahom – lirikom, i elementarnom energijom – dinamikom. Stoji, da je ovim psihičkim obilježjima prožeta sva pučka muzika od Triglava do Vardara i od Subotice do Bara. Zato sa zadovoljstvom možemo konstatovati, da smo i usprkos daljnjih tuđinskih muzičkih upliva, kroz vijekove ipak sačuvali naš muzički individualitet”, („Stvaranje naše...”, 23). Према његовом мишљењу, аутори који су у прошлости наслутили да је синтеза фолклора и савремених композиционих метода циљ којим би требало да се тежи у остваривању националног музичког израза били су Лисински у опери *Порин* и Мокрањац, посебно у свом хорском комаду *Козар* („Anketa...”, 152; „Križa morala...”, 70–71). Ипак, потпуна синтеза могла је да наступи тек у послератном периоду са појавом генерација које су подједнако добро владале западноевропским композиционим достигнућима и познавањем локалног фолклорног наслеђа. Добронић је као кључне носиоце овог процеса видео, на српској страни – Крстића, Биничког, Манојловића, Коњовића, Милојевића и Станића, хрватској – Славенског, Одака, Хаџеа, Јозефовића, Мандића, Лотку, Беначкој – Лајовица и Адамича („Stvaranje naše...”, 26). Поред њих, као наследнике међу припадницима млађе генерације аутора видео је Папандопула, Готовца, Тајчевића Грошевића, Маца, Позајића, Страхуљака, Марковца Матетића, Дугана млађег, Ципру, Бркановића, Врховског и Златића, а потом и Живковића, Бандура, Гринског и Настасијевића (исто, 27).

Милојевић је у различитим приликама (критикама домаћих извођача и ансамбала, извештајима са иностраних фестивала и манифестација, чланцима посвеће-

неадекватне оне видове коришћења фолклора који су подразумева-ли његово третирање као узорка – било у виду директног цитирања или хармонизовања. Милојевић је посебно критиковао и такозвани конструктивистички начин третмана фолклора који је као крајњи резултат подразумевао поистовећивање фолклорног материјала са дру-

ним појединачним ауторима, прегледима српске и југословенске музике у целини или по жанровима итд.) образлагао свој однос према идеји националне музике, односно југословенске и српске музике, тачније, естетичким и поетичким принципима на којима је он сматрао да би требало да се заснивају. Као и у случају Добронића, узели смо овог пута у обзир само сегмент његових многобројних списа за који верујемо да садрже кључне претпоставке и увиде на основу којих је извођена анализа југословенског музичког живота у прошлости и садашњости, те постигнутих резултата у различитим областима. Највећи део одабраних текстова објављен је у новијој серији часописа *Српски књижевни гласник* – „О музичком национализму” (1923, књ. IX, бр. 8, 585–594), „Уметничка личност Стевана Мокрањца” (1923, књ. X, бр. 3, 186–195), „Модерна музика код Југословена” (1936, књ. XLVII, бр. 348–356), „О савременој југословенској уметничкој соло-песми” (1939, књ. LVIII, бр. 2, 96–107), „Струјања у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца” (1940, књ. LX, бр. 4, 298–302), док су од посебног значаја били и чланци „Музички фолклор: његова културно-уметничка вредност” и „Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних уметничких сретстава” прештампани у првом у другом тому *Студија и чланака* (Београд, 1926, 137–147; 1933, 14–26). Постоји неколико кључних становишта на којима је Милојевић засновао свој идеал југословенске и српске музике као творевине која одражава културну специфичност локалитета са кога потиче и истовремено се укључује у универзалну уметничку традицију. Пре свега, он је сматрао музички фолклор југословенских народа осномом за изградњу уметничке музике, али не као једноставан, декоративан елемент, већ њен истински конститутиван део. Такву улогу фолклорни материјал могао је одигра само кроз примену одговарајућих композиционих метода који би, као крајњи исход, имали креирање сложених музичких творевина кохерентног садржаја, инспирисаног духовним димензијама фолклора, и форме са израженим експресивним дејством (према „О музичком...”, „Музички фолклор...”, „Уметничка обрада...”). Као првог аутора који је успео да уобличи фолклорни материјал уметничким средствима, Милојевић је видео Мокрањца сматрајући га утемељитељем истински националног правца у српској и југословенској музици, премда још увек у романтичарским оквирима. У контексту српске и југословенске музике међуратног доба, Милојевић је увиђао постепено плурализацију, односно издвајање два правца – националног и интернационалног са бројним потподелама. Током раних двадесетих година, Милојевић је негирао вредност стваралачких опредељења која нису произлазила из идеологије музичког национализма. Примера ради, у чланку „О музичком национализму” он је констатовао следеће: „(...) не може се назвати националним композитором онај уметник који, ништа него таленат, чак и велики, врло велики таленат ако хоћете, и добро васпитан таленат, буде тражио ослонаца другде а не у уметности свога рода. Ми нећемо да кажемо да такав таленат неће бити у стању да напише и добра дела (...), али та дела неће бити пандани, биће епигонски изрази надојени или напојени на некој туђој индивидуалности (...)” (593). Ипак, временом ће Милојевић променити своја гледишта флексибилније приступајући тзв. интернационално оријентисаним струјама.

гим врстама музичког материјала. Као одговарајући приступ фолклору и уопште стварању националне уметничке музике са ових простора издвојен је код већине Мокрањчев приступ у *Руковетима*, *Козару* (Добронић) и црквеној музици, као и делимично приступ Лисинског, док су као њихови адекватни наследници међу композиторима средње генерације препознати Милојевић, Коњовић, Христић, Манојловић као представници модерне српске музике, затим Добронић, Барановић, Широла, Готовац, Лотка, Шафранек-Кавић, Папандопуло, Славенски као представници модерне хрватске музике и најзад Лажовић и Адамич као репрезенти модерне словеначке музике.¹⁰

Када је реч о композиторима млађе генерације укључујући и Предрага Милошевића, наведени музички стручњаци углавном су се или уздржавали од оцена њиховог рада, јер их нису довољно познавали, или су се трудили да их сврстају у одређену групацију према одабраним критеријумима.

Чињеница је да Широла и Добронић нису имали прилике да стекну увид у Милошевићева остварења у периоду када су писали своје осврте на југословенску музику, али се, судећи према виђењима њеног одговарајућег развоја, може претпоставити да у њима не би могли да пронађу отеловљење сопствених идеала. То посебно важи за Добронића који је био веома критичан према тзв. „анационалним” струјањима и њиховим представницима у југословенској средини. Имајући у виду његов став да је „психички садржај нашег музичког фолклора заправо једини прави извор наше истински националне не само примарне, пучке, већ и више, уметничке културе” верујемо да би се оцене Милошевићевих дела кретале у оквирима у којима је сагледаван рад Остерца, Шкерјанца и других анационално оријентисаних југословенских аутора, то јест да би биле означене као пример „епигонства музичко-интернационалног еклектицизма”.¹¹

¹⁰ Треба истаћи да се у својим прегледима југословенске музике Божидар Широла („Savremena muzika u...”, 19–23) и Борис Папандопуло („Sto godina jugoslovenske muzike. Pokušaj analize našeg muzičkog izraza”, *Zvuk*, Београд, 1934, 10/11, 374–383) нису бавили постигнућима појединачних аутора или група аутора, већ само општим тенденцијама. Класификације према стилским одликама упоредо са евалуацијом историјског доприноса југословенских аутора изнели су само Милојевић и Добронић, док су Вукдраговић („Модерна музика код Срба”, *Музика*, Београд, 1928, бр. 5/6, 142–147) и Широла („Музички живот у Хрватској”, *Музика*, Београд, 1928, бр. 5/6, 129–139) начинили преглед искључиво српских, односно хрватских стваралаца износећи општа поетичко-стилска обележја њиховог опуса, док је Остерц („Slovenska moderna glasba”, *Музика*, Београд, 1928, бр. 5/6, 139–141) на исти начин приступио анализи достигнућа савремених словеначких аутора. Овом приликом смо се ослањали само на Милојевићев и Добронићев пресек југословенске музичке историје због чињенице да су оба заснована на јасно дефинисаним аксиолошким основама.

¹¹ Antun Dobronić, „Kriza morala...”, 118–119.

За разлику од Широле и Добронића, Милојевић је био веома добро упућен у Милошевићев композиторски опус будући да је пажљиво пратио музички живот у Београду, као и делање српских и југословенских аутора у овој средини. Његово прво суочавање са музичким рефлексијама млађег колеге одиграло се на Фестивалу југословенске музике одржаном у мају 1928. године у организацији југословенске секције МДСМ (Међународно друштво за савремену музику). Том приликом, Милојевић је афирмативно оценио Милошевићева стваралачка настојања изражена у *Малој свити* за клавир истичући да је то „дело у коме звук преовлађује, али се осећа трептај душе”, те да је „изванредно спретно написана за инструмент и сјајно интерпретована од самог аутора” те по Милојевићевом мишљењу оставља „утисак пробране музике, пуне дискретне лепоте и полета”.¹² Утисак који је ово остварење оставило на Милојевића вероватно ће допринети томе да се оно седам година касније нађе на листи одабраних композиција савремених југословенских аутора у оквиру едиције које је покренуло удружење *Collegium musicum* (1935) на десетогодишњицу оснивања.¹³ У истој едицији наћи ће се и Милошевићева соло-песма *Војници у маршу* као део антологије савременог југословенског стваралаштва у овом жанру у чему представљамо да је кључног удела имао Милојевићев суд. Он је, наиме, имао додира са широким корпусом радова југословенских композитора из ове области, о чему сведочи програм концерта удружења *Collegium musicum* посвећен искључиво савременој југословенској уметничкој соло-песми (1936), као и Милојевићев уводно предавање.¹⁴ На овом концерту нису изведена Милошевићева дела, али

¹² „Музички преглед. Фестивал југословенске модерне музике”, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1928, књ. XXIV, бр. 3, 229 (225–230).

¹³ Видети детаљније о томе у Слободан Турлаков, „*Collegium musicum* и Милојевић”, Годишњак града Београда, Београд, 1986, књ. XXXIII, 93–132; R. Š., „Музичка литература”, *Zvuk*, Београд, 1935, бр. 8/9, 348–350; Емил Хајек, „Музичка издања”, *Музички гласник*, Београд, 1938, бр. 3, 60–61. Поред објављивања Милошевићевих дела удружење *Collegium musicum* је и на друге начине доприносило афирмацији овог аутора у југословенској средини. Тако је 1928. године на југословенском такмичењу овог удружења за гудачки квартет Милошевићев квартет, заједно са квартетом Миховила Логара освојио прву награду. Жири који је оцењивао дела чинили су еминентни чехословачки композитори Јозеф Ферстер (Josef Foerster), Вићеслав Новак (Vítězslav Novák) и Јозеф Сук (Josef Suk). Награђене композиције изведене су заједно са квартетом Милојевића на концерту Загребачког квартета, 3. маја 1930. године, у организацији *Collegium musicum* („Концерт *Collegium musicum*-а”, *Политика*, 1930, 3. мај, 8).

¹⁴ Видети Турлаков, нав. дело, 118; М. В. „Шести јавни час *Collegium musicum*-а посвећен савременој југословенској уметничкој соло-песми”, *Политика*, 1936, 16. мај, 18).

је њих Милојевић несумњиво добро проучио што се закључује на основу опсежне студије из 1940. године публиковане у *Српском књижевном гласнику* („О савременој југословенској уметничкој соло-песми...”).¹⁵

Позитивне критике Милошевићевих композиција и његовог композиционог приступа Милојевић ће поновити и употпунити одговарајућим естетичко-идеолошким позиционирањем овог аутора у контексту тенденција у савременој југословенској и српској музици као њеном саставном делу. У чланку „О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје”,¹⁶ Милојевић је појаву нових тенденција у српској култури почетком 20. века у којима се увиђала спремност ка напуштању романтичарског светоназора у корист модернистичких приступа стварању означио као револуционарну,¹⁷ пратећи пажљиво њихову експанзију и рачвања током међуратног периода. Аутор је уочио постепено диференцирање две струје у пољу музике у „српском делу” краљевине – експресионистичку и објективистичку, чијим је сукобљавањем, како је веровао, требало да се роди „један нов уметнички вид”.¹⁸ Експресионистичка струја отеловљавала се кроз делање аутора старије генерације – Коњовића, Христића, Милојевића и Манолковића, почивајући на амалгамисању естетике Рихарда Штрауса (Strauss), Вићеслава Новака, затим присвајање елемената „латинског и словенског импресионизма” (Дебиси /Debussy/, Римски-Корсаков /Римский-Корсаков/), као и експресионизма Стравинског (Стравинский) и Мусоргског (Мусоргский).¹⁹ Насупрот овој струји временом је израсла такозвана „модерна објективистичка школа” која је, према Милојевићевом схватању „ун(ела) у нашу уметност безброј нових техничких момената” појављујући се у два вида – „чисто артистичк(ом), специфично објективистичк(ом), у (коме) се догађају игре помоћу елемената ритма, мелодије и хармоније које у ствари иду у област чисто интелектуалног конструктивизма”, и – „чисто конструктивистички”.²⁰ Најзначајнији представник „чисто артистичке” групације која се „сопственим средствима” борила за креирање високе уметничке музике, а која је по Милојевићевом мишљењу била подједнако важна као и експе-

¹⁵ У поменутом чланку Милојевић је је изнео своје ставове у вези са Милошевићевим соло-песмама *Траг* и *Војници у маршу*.

¹⁶ Милоје Милојевић, „О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје”, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1936, књ. XLVIII, бр. 7, 497–510.

¹⁷ Исто, 498–502.

¹⁸ Исто, 501.

¹⁹ Исто, 502.

²⁰ Исто, 503.

сионистичка групација – био је управо Предраг Милошевић.²¹ Заједно са њим у ову групу су сврстани Војислав Вучковић, Љубица Марић и Драгутин Чолић, с тим да су се, према Милошевићевом суду, Вучковић и Марићева више исказали као идеолози него као ствараоци, док је Чолић окарактерисан као „чист конструктивист без и једног трага неке више логике при стварању”.²² За разлику од њих, Милошевић је, по Милошевићевом мишљењу, написао неколико веома успешних остварења (*Гудачки квартет*, *Симфонијету*, клавирске композиције и хорове) уносећи у „конструктивни принцип (...) елементе који су не само духовити него имају и јако изграђену звучну логику”.²³

Интересантно је да је, у односу на своје ставове изнете током двадесетих година прошлог века, деценију касније Милошевић био знатно блажи у оценама достигнућа аутора који нису били присталице националног стила, односно нису исходиште свог стварања проналазили у музичком фолклору.²⁴ Овакав преокрет наговештен је најпре у тумачењу историјске улоге Јосифа Маринковића који је у ранијим Милошевићевим радовима увек био у сенци Мокрањца, да би потом био назван „прв(им) прав(им) и заиста истакнут(им) и важн(им) творц(ем)”²⁵ у оквиру струје „музичког артизма”, а затим и кроз став да композитор не мора да буде „националист” да би постигао врхунске уметничке резултате, већ само „личност, уметник индивидуалне снаге”.²⁶ На тај начин, Милошевић се значајно удаљио како од Добронића и Широле, тако и од многих аутора левичарског усмерења (изузев Рикарда Шварца), који су, осим примењене музике креиране углавном на тоналним основама са или без уплива фолклорне материје, све остале приступе одбацивали на темељу њихове артифицијелности и отуђености.²⁷ Дајући на значају Милошевићу и

²¹ Исто.

²² Исто.

²³ Исто.

²⁴ Видети и фус-ноту бр. 8.

²⁵ Исто, 509.

²⁶ Исто.

²⁷ Поменућемо овом приликом само Стану Ђурић-Клајн, једну од музичких публициста која је јавно пропагирала концепт музичког стварања и организације музичког живота инспирисан марксистичко-лењинистичким погледима. Посматрајући савремену уметничку музику у Југославији у међуратном периоду („*Putevi naše moderne*”, *Muzički glasnik*, Београд, 1938, 1, 7–10) ауторка је уочила коезистирање три струје – националистичке, експресионистичке и објективистичке. Национализам је, према мишљењу Ђурић-Клајнове, у овдашњој средини у непосредној прошлости одиграо конструктивну улогу „јер је био погодан за развој музике и одржавање композитора” (исто, 7). Међутим, имајући у виду тадашње савремено југословенско друштво и културу, њен став је да овај правац „може да буде опасан”, „да може да спутава и раду, да koči у уметничком разво-

његовим претежно неокласицистичким тежњама, као и другим Суковим ђацима више конструктивистички одређеним, Милошевић је међу првима, када је реч о етаблираним стручњацима, признао вредност креативних настојања ове групације у југословенској музици. Штавише, он је у синтези њихових естетичких гледишта са гледиштима експресионистичке групације видео прилику за „рађање нове, здраве и моћне наше модерне музике”.²⁸

Иако, попут Милошевића током 30-их година прошлог века, наклоњен националном правцу у музици и истовремено отворен и према другачије естетичко-идеолошки заснованим правцима, Михаило Вукдраговић је са доста резерве приступио вредновању остварења генерације композитора која ступа на сцену деценију након завршетка Првог светског рата. То се може објаснити недостатком временске дистанце спрам достигнућа млађих југословенских композитора који је, у случају овог аутора, изазвао потребу за неутралним или опрезним коментарима њихових остварења задржавајући се на дескрипцији композиционих поступака или прегледу жанровских одређења. Тако је Вукдраговићем у чланку „Модерна музика код Срба” изнео уверење да је „прерано износити суд о поратним композиторима, јер се већина њених представника развија и дела у знаку најживље формације”.²⁹ Ипак, Вукдраговић је успео да начи-

ју”, те „да наведе на krivi put reakcionarnih struja koje vladaju u svetu” (исто, 8). У односу на национализам, експресионизам, сходно ауторским схватањима, даје предност изражавању „individualn(og) osećanja umetnika, njegovim duševnim vibracijama” што сматра проблематичним, јер музика „ne sme biti samo izraz osećanja, duševnih vibracija, ona treba pečemu i da služi” (исто). Поред тога, спорност експресионистичког приступа произлази услед негирања значаја пријемчивости уметничког дела, тачније његове оријентисаности искључиво на музичке стручњаке, као и својеврсне затворености у оквиру духовног света индивидуалних уметника, изолованог од шире друштвене стварности (исто). Објективистичке тенденције Ђурић-Клајнова у потпуности одбацује, означавајући их као „мозговне” и „кабинетске” (исто). Једини адекватан правац развоја југословенске музике, према њеном мишљењу, био је у окретању ка такозваној примењеној музици, то јест, музици у споју са другим уметностима – драмом, плесом, филмом, говорним хором (исто, 10). Са сличних идеолошких позиција као и Стана Ђурић-Клајн наступали су и бројни други стручњаци левичарског усмерења, с тим да су њихове оцене неокласицистичких и конструктивистичких (најчешће названих објективистичких) остварења најчешће биле уопштене, не обухватајући опусе појединачних југословенских аутора (Према Ивана Весић, „Музика у бескласном друштву: делање чланова и симпатизера Комунистичке партије Југославије /КПЈ/ на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка /1919-1941/”, *Музикологија*, Београд, бр. 13, 27–52). Из тога разлога, вредновање Милошевићевих достигнућа из ове перспективе остало је магловито и недоречено, премда је недвосмислено да она нису оспоравана.

²⁸ Милоје Милошевић, „Модерна музика...”, 507.

²⁹ Михаило Вукдраговић, „Модерна музика код срба”, 146.

ни поделу млађих композитора према одређеним естетичко-идеолошким критеријумима, те је Предрага Милошевића сврстао међу поклонике крајње левог крила модерне у српској музици заједно са Јованом Бандуром, оцењујући их као несумњиве таленте „чије ће снаге дати позитивне резултате када пронађу себе у хаотичном бујању европске модерне”.³⁰

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

На основу овог сажетог увида у гледишта музичких стручњака о међуратној југословенској музици и о месту Предрага Милошевића у њој, намеће се неколико закључака. Пре свега, евидентно је да је југословенска музика, упркос напорима великог броја појединаца, ипак стварана у оквирима израженог регионализма услед немогућности да се премосте унутрашње културне, економске и политичке разлике. То се пре свега закључује на основу непознавања музичког делања појединаца из различитих средина, као и честих спорова на тему заступљености / незаступљености остварења из одређених делова Југославије на репертоарима водећих музичких институција у Београду, Загребу и Љубљани.³¹ Отуда и недовољно познавање рада Предрага Милошевића међу хрватским и словеначким стручњацима или склоност ка уопштеним прегледима југословенске музике без навођења појединачних аутора и описа њихове позиције. Поред тога, евидентно је да се током тридесетих година прошлог века дотле неприкосновена национална струја постепено повлачила пред налетом тенденција у којима се одбацује „диктат музичког фолклора”. О томе сведочи и запажање Антуна Добронића изнето још 1933. године на страницама часописа *Zvuk*. Наиме, како је овај композитор приметио:

„tradicija Mokranjca, ako uglavnom izuzmemo rad Slavenskog i Manojlovića, tradicija muzičkog srpstva je iščezla, i Beograd, ukoliko stvara, u glavnom je u dilemi, s jedne strane srpstvo, a s druge pravac kojim se muzika razvijala u drugim zemljama. Situacija je nejasna, a koji će od ovih dvaju oprečnih smerova u muzici – srpski muzički regionalizam i anacionalni eklektizam – konačno pobediti, pitanje je budućnosti...”³²

Такав процес довео је до постепеног ублажавања ставова музичких стручњака према одређеним авангардним појавама мада не толико у виду потпуне афирмације и прихватања, већ пре толерисања.

³⁰ Исто.

³¹ Видети у: Antun Dobronić, „Križa i problem morala...”, као и дискусију „Za veće zблиženje naših kulturnih centara” (*Zvuk*, Београд, 1933, бр. 4, 5, 6, 147–148, 179–183, 232–233).

³² Antun Dobronić, „Križa i problem morala”, 72.

Напоследку, начин на који су вредновани стваралачки напори Предрага Милошевића у контексту југословенске музике тог времена значајан је јер указује на општа кретања и промене у југословенској средини између два светска рата, укључујући и промене владајућих норми које су биле заступљене у области музичког стварања, извођења и рецепције музике на овом простору.

Ivana Vesić

THE COMPOSITIONAL OUTPUT OF PREDRAG MILOŠEVIĆ
IN THE CONTEXT OF THE TENDENCIES OF ART MUSIC
IN THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA

SUMMARY: Although Predrag Milosević was active in the field of art music in the Kingdom of Yugoslavia for less than a decade (1932–1941), he soon distinguished himself as a talented composer, a competent concert pianist, conductor and teacher. Regardless of the fact that Milošević largely devoted his time to the career of a conductor (Opera of the National Theatre in Belgrade, the First Belgrade Singing Society) and music pedagogue (piano teacher in the school of music, an assistant professor at the Music Academy in Belgrade from 1938), thus putting his compositional output aside, his works for piano solo, chamber ensemble and orchestra attracted considerable attention from music critics, artists and influential music institutions. In this regard, particularly noteworthy are the awards that he received from the association *Collegium Musicum* (Belgrade) and the Association of art connoisseurs *Cvijeta Zuzorić* for the string quartet and a solo-song *Trag*, as well as the public broadcast of his works on Radio Belgrade (March 1937). Owing to a public recognition as a composer, Milosević came “out of anonymity” and earned a prominent position among the influential Yugoslav art music creators. At the same time, his aesthetic and ideological views occupied a specific place in the network of antagonistic tendencies in Yugoslav art music of that era. Relying on the neoclassical orientation and bypassing the so-called national idiom, this author found himself in a minor group of artists with a different poetics of art music composing.

Taking into consideration general tendencies in the Yugoslav art music before World War II, I will try to determine the position of Predrag Milosević as a composer in relation to the other authors. I will analyze the classifications of Miloje Milojević, Antun Dobronić and other music critics and writers in Yugoslavia from that period relying on the data drawn from newspapers, journals and archival documents. Aside from defining the place of Predrag Milosević in Yugoslav music, I will consider the norms that were dominant in the processes of music composition, performance and reception.

KEYWORDS: The Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, The Kingdom of Yugoslavia, Yugoslav art music, Modernism, reception, musical experts, evaluation, Predrag Milošević