

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

ССХХ

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књига 1

ПЕТАР КОЊОВИЋ

МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ

КОМПОЗИТОР И МУЗИЧКИ ПИСАЦ

БЕОГРАД
1954

ACADÉMIE SERBE DES SCIENCES

MONOGRAPHIES

Tome CCXX

SECTION DES BEAUX-ARTS (PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE ET MUSIQUE)

№ 1

MILOJE MILOJEVIĆ
compositeur et musicographe

par

PETAR KONJOVIĆ

Presenté à la I Séance de la Section, le 27 II 1953

Rédacteur :

PETAR KONJOVIĆ

membre de l'Académie, secrétaire de la Section des Beaux-Arts

Music Lib.

AS

346

.B53

knj. 220

Научна књига

ИЗДАВАЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ НАРОДНЕ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

Штампарија и књиговезница Српске академије наука — Београд, Космајска 28

У спомен
драгом свом ујаку,
др-у ЈОВАНУ ПИВНИЧКОМ

У р е д н и к
Академик ПЕТАР КОЊОВИЋ,
секретар Одељења ликовне и музичке уметности САН

САДРЖАЈ

| | Страна |
|--|--------|
| Увод | 3 |
| Време у коме се јавља, у музици српској, Милојевић — Основне карактеристике — „Западњак“ — Дистанце — | |
| I Породица — Порекло | 5—10 |
| Отац — Мати — Породица Матић — Музика у породици — Дечје васпитање — Очева смрт — Сеоба у Нови Сад — | |
| II Новосадска гимназија | 11—29 |
| Бак у гимназији — Музика у новосадској гимназији — Светосавске Беседе — Три музичка жаришта у Војводини — Духовна музика наша — Јован Грчић — Програми Беседá — Тихомир Остојић — Исидор Бајић — Споменица о 50-ој светосавској Беседи — Милојевићев музички развој у новосадској гимназији — Писмо једног друга — Прве композиције — Први утицаји — Матура и повратак у Београд — | |
| III Београд у време Милојевићеве младости . . . | 30—35 |
| Музика у београдском Народном позоришту — Први покушаји са симфонском музиком — Хорска музика српска — Стеван Мокрањац и његова Музичка школа — Цветко Манојловић — Милојевић, студент на универзитету и њак Музичке школе — Композиције — Женидба — | |
| IV Врење и врење | 36—49 |
| Одлазак на студије у Минхен — Универзитет и Музичка академија — Нове импресије — Штраусова „Саломá“ — Писмо својима — Прва штампана композиција — Радови у Минхену — „Анина“ — „Дуго се поље зелени“ — Прве соло-песме и „Минијатуре“ — Завршетак студија у Немачкој — Повратак у Београд — Удружење за камерну музику — Војни рок — | |

| | Страна |
|--|--------|
| V Балкански и Први светски рат | 50—57 |
| <p>Од 1912—1917 — Ратна служба — Перипетије — Композиторски рад „између бојева“ — Повлачење преко Албаније — Наш класични Југ — Композиције у Солуну — Dans mon pays, op. 16 — Прелаз у Француску — Српске народне мелодије, op. 19 — Узгред о „Биљани“ —</p> | |
| VI Милојевић у Француској | 58—63 |
| <p>Сналажење — Милојевићева лирика — Француски утицаји — Композиције на текстове француских песника — Француска издања српских композитора — Богати плодови француског гла — Фестивали српске музике у Француској —</p> | |
| VII Повратак у отаџбину | 64—73 |
| <p>Нови потстицаји — Рад у школи — Теоретичар-педагог и композитор за децу — Симфониска поема Смрт мајке Југовића — „Група уметника“ — Опера у Београду — Сарадња у „Српском књижевном гласнику“ и „Политици“ —</p> | |
| VIII Студије у Прагу | 74—87 |
| <p>Докторат на Карловом универзитету — Прашки музички амбијент — Чешки модернисти — Милојевићева композиторска активност — Три песме на немачке текстове — Соната за виолину и клавир, h-moll —</p> | |
| IX Композитор | 80—135 |
| <p>Три етапе — Милојевић и песничка материја — Снажни замах у хорским првим радовима — Узгред: како се слуша музика — Инструменталне композиције — Развој Милојевићеве соло-песме — „Пред величанством природе“ — Лирски простор у личности композиторовој — Уметничка обрада фолклорног материјала — Бела Барток — Раскрснице утицаја — „Муха и комарац“ — „Ритмичке гримасе“ — Милојевићева духовна музика — Прелаз у последњу етапу: „Две трагичне песме“ — „Камеје“ оп. 51 — „Intima“ оп. 56 — „Моја мајка“ оп. 77 (недовршено) — „Хаика“ оп. 80 — Клавирски циклуси оплођени фолклором — „Ритмови српских сељачких игара“ оп. 64 — „Мелодије и ритмови са Балкана“ оп. 69 — „Прва свита ор 75 за дувачки квартет“ — Још неке клавирске и инструменталне композиције — Остерц о композитору Милојевићу —</p> | |

X Музички писац 136—168

За виши критериј — Субјективни и објективни став — Уметник и писац — Писац и критичар — „Српски књижевни гласник“ и „Политика“ кроз близу тридесет година нашег музичког живота — Богдан Поповић — „Чланци и студије I и II књига“ — „Еволуција“ и „револуција“ у музичком развоју — Стваралачки процес — Условљености Милојевићевих теза о уметничком стварању у музици — О Вагнеру — Густав Малер — Рихард Штраус у пуном осветљењу — О Вићеславу Новаку — О француској музици — Наши: Мокрањац — Маринковић — Бинички, Бајић —

XI Педагог и организатор 169—185

„Учитељ вештина“ у гимназији — Васпитач публике — „Collegium musicum“ — Међународни конгрес за музичко васпитање — Часопис „Музика“ — Универзитет, Музичка школа и Музичка академија —

XII Музиколог 186—207

„Сметана, живот и дело“ — „Сметанин хармонски стил“ — Модерне струје у европској музици — „Нова Музика“ — Идеје Алојза Хабе — Додекафонија и четврттонска музика — Студија о црквеној нашој музици — Мокрањац и духовна музика —

XIII Фолклорист 208—226

Први Милојевићев теоретски рад из области фолклористике — Мелограф — Теоретичар — Етнолог — Резултати скупљеног и проученог — Фолклор и музичка уметност — Истраживања Милојевићева на нашем Југу — Црногорски музички фолклор

XIV Музички критичар 227—241

Први наш стални стручни критичар-рецензент у великој дневној штампи — Околности у којима критика „суди“ — Милојевићеве карактеристике музичког критичара — Богдан Поповић о Милојевићу — Утицај књижевне на музичку критику — Конкретни објекти Милојевићеве критике — Конгрес музичких критичара светске штампе у Лондону —

XV Човек — Личност — Дело 242—254

Карактер — Обдареност — Енергија — Темперамент — Васпитање — Пуна заинтересованост за „за-

нат“ до последњег часа — Изванредан смисао за музичку културу — Борбе у животу — Издавачи — Физичка неотпорност — Боловања — Милојевић, објект критике — Патриотизам и национализам у човеку, композитору, писцу — Под окупацијом — У логору на Бањици — „Шеме“ и „епохе“ око Милоја Милојевића — Линија утицаја — О себи самом — Писмо Остерцу — Писмо Стани Ђурић Клаји —

| | |
|-------------------------------|---------|
| На завршетку | 255 |
| Résumé | 257—267 |

Библиографски подаци о радовима Милоја Милојевића:

- А) Композиције по опусима
 - А¹) Почетнички радови до 1905
 - Б) Чланци и студије у Српском Књижевном Гласнику
 - В) Из „Политике“
 - Г) По другим часописима
 - Д) У рукопису
- Напомена о III. књизи Музичких студија и чланака.

Регистар имена

Слике у овој књизи

Исправци штампарских грешака

Примедба: Две мелографске карте о подручју на коме је Милојевић скупљао фолклорни материјал израдио је Жарко Курјачки, стручни сарадник Географског института САН.



Сл. 1. Милоје Милојевић у својим педесетим годинама

МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ

композитор и музички писац

У времену између два светска рата, и све до превремене смрти М. Милојевића, Београд није имао маркантнију фигуру ни личност која би одлучније утицала на уметнички музички живот ове средине. Кроз Милоја Милојевића пројектовало се све значајно и битно што се јавља као остварење и манифестација у српској уметничкој музици у томе периоду. Прихватајући импулсе што их је, на почецима стварања савремене наше музичке културе, у српску музику унео Стеван Мокрањац, Милоје Милојевић развија широко мисли и основе из којих ће да се гради наш уметнички прогрес у области звука. Данас, ми већ видимо многе послетке и многа остварења, настала из тих мисли и тих основа. И из тих прегнућа. Брз темпо живота, и у свету и код нас, чини међутим да се све мање виде и знају основе које су се сновале заунапредак, за будућност. А сновали су их, појединачно или у уском кругу, људи одуховљени и способни да преко своје једноставне, чак и примитивне, стварности, сагледају ту даљину, то недоживљено.

Један од тих који је такве основе сновао био је Милоје Милојевић. Музичар — интелектуалац, он се изграђивао непрестано и изградио потпуно. Теоретичар — педагог и, као такав, учитељ целе једне, а могло би се рећи, и двеју генерација српских композитора и музичких педагога, он је и музички писац, музиколог, естетичар и критички, и уметнички публициста. Он је и поета: по својој песничкој природи и сродности материје, по својој гипкости у осећању језика првенствено свог, народног и књижевног, он је препевао велики број стихова компонованих у страним језицима; он је интерпрет, диригент и организатор. Изнад свега, међутим, Милоје Милојевић је композитор, музичар — стваралац: његово композиторско дело заокружује један колико широк толико значајан простор у области српске уметничке музике.

Кад се загледамо данас у његов духовни лик, ми видимо, све јасније и све свесније како тај лик, уколико га физички све више губимо из очију, постаје све рељефнији, све крупнији. Духовни лик композитора Милоја Милојевића претставља уметника изузетне радљивости покретане импулсивном стваралачком обдареношћу: темељна, чврсто фундирана стручност повезује се код

њега и подвезује се широком личном културом без које се савремен музичар — уметник, уметник од интелекта, тешко може снаћи у проблематици која му се намеће када се поставља пред своје задатке.

Његов уметнички темперамент, врео и племенит у исти мах, не потискује његову, толико карактеристичну, наклоност ка минуциозности, ка цизелирању и рафинираној тежњи за јасноћом. За њега је толико значајна и толико присна приврженост родном тлу и вољењу свога, а ипак, у свему што је радио, потврдно је његово европско, „западњачко“ гледање на композиторску структуру, облик и стил, на законе уметности и музичке културе уопште.

После узбрдица и низбрдица преко којих се, нарочито од почетка XIX века, кретао политички, друштвени и културни развој нашег народа, посебице у Србији, почетак XX века, баш у културним односима, па и у музици, показује већ оштрију диференцијацију, па и знаке контрадикција, елементе будућих сукоба, несразмере реалних достигнућа у односу према друштву. Првенствено, разуме се, у Београду, где се све стекло и стицало. Док се дело Мокрањчево и Маринковићево, па и рад њихових непосредних „млађих“ следбеника, даје, без тешкоћа, уклопити у оквир општих културних остварења тако да се све то органично учвршћује, докле је у приказу генерације којој припада и коју претставља Милоје Милојевић већ врло уочљив прескок, тежња, па и снага, да се у музици српској донесе и да нешто „ново“, нешто што ће више имати везе с оним општим, „европским“, „светским“, него са својим, „нашим“, „домаћим“, под чим се разумевало оно примитивно и закаслело. Идеје које су покретале европеизацију Балкана, па дакле и главног дела Срба, и које се, у разним видовима, више или мање јасно, осећају овде кроз цео XIX век, почетком XX века добијају већ, — не у свему, — прекретну снагу тако да се не може рећи да у нашем друштву нема, овде-онде, приправљеног терена чак и за тако суптилне „револуције“ какав је, у музици, прелаз са чистог вокалног става на сложеније, па и велике, облике инструменталне и инструментално-вокалне музике.

Процес који је у уметности западне Европе почео у XV и XVI веку добрим је делом у XIX већ давно био завршен, онда кад су балкански народи тек постепено почели стицати политичку слободу. Та заосталост, тај, историски мерен, несразмер у културном, па и у уметничком, развоју, — увек у смислу такозване европеизације, без обзира какав се став према њој стварно заузимао, — чини нам разумљивим појаву тога прескока, тога „новог“ што га у српску музику уноси генерација Милоја Милојевића, и понаособ он лично.

Он то чини колико својим композиторским остварењима толико, и нарочито, својим интензивним залагањем за тумачење и расветљавање нових и све новијих струјања и у музици европској.

I

ПОРОДИЦА — ПОРЕКЛО

Село Дедина, крај Крушевца, у срцу Србије, постојбина је Милоја Милојевића. Тамо му се родио отац, Димитрије (1843-1897), као син Милоја и Манке Ђорђевић. По обичају у српском народу, нарочито у Србији, одржаваном тако рећи све до јуче, Димитрије је узео презиме према очевом имену: отуда и отада, он и његова породица, презива се Милојевић. Као дечак, сељаче од дванаест година, отац Милојев прелази у Крушевац, где му је брат од рођене тетке Михаило Живковић имао трговину мануфактурном робом. Музикалан по природи, Димитрије је негде дошао до флауте, научио да свира на њој толико да је убрзо изазивао допадање своје околине, нарочито међу омладином: свирао јој је при игрању. У породици се још памти да је и касније, па још и као старији човек, волео да прихвати флауту и засвира у њу тако да је, може се рећи, није за живота никада сасвим напустио. Трујући с Пештом и Бечом, Михаило Живковић је Димитрија, кад му је било осамнаест година, одвео из Крушевца у Беч, да се тамо спреми за галантериску струку у трговини. Код Срба, трговина је била једна од најугледнијих грађанских професија, те су озбиљни и солидни наши трговци, понаособ у Војводини а и у Србији, као што показује и овај случај, у недостатку стручних школа, а и других услова код куће, настојали да трговачки подмладак, нарочито кад се радило о синовима и блиским рођацима, школују и изобразе у већим средњеевропским варошима и центрима који су им били доступни. Тако је и Димитрије Милојевић, после боравка и стручног усавршавања у Бечу, касније могао да у Београду, у Кнез-Михаиловој улици, држи прву и највећу галантериску радњу.

Мати Милоја Милојевића, Ангелина рођена је у Београду, у чиновничкој породици. За Димитрија Милојевића удала се 1880 године. По свом пореклу, сна је по мајци од породице Смиљанића у Подрињу, а по оцу је Војвођанка, из породице Матића у Срем-у. Матија Матић (1815—1879), отац Ангелинин, и његов брат Димитрије, обојица ћаци гимназије у Сремским Карловцима, где су стекли добру спрему „класичног образовања“, — прелазе и настањују се у Србији. Касније касациони судија у Београду, Матија почиње своју каријеру као учитељ и писац. Пошто се оженио

Спасенијом Смиљанић (1819—1898), провео је извесно време у једном месту крај Крупња, живећи у малој, усамљеној кућици, у шуми.



Сл. 2. Димитрије Милојевић, отац Милојев

У Београду, међу друштвеном интелигенцијом ондашњом, у сродству с Владимиром Јовановићем (1833—1922) значајним јавним радником и књижевником, оцем Слободана Јовановића, породица Матић учествује врло живо. Већ као висок чиновник, Матија је стално радио на свом стручном и општем образовању и усавршавању. Брат његов Димитрије (1821—1884), после правних и филозофских студија у Немачкој, промовисан је за доктора филозофије у Берлину, постаје политичар и утицајан чинилац на

највишим положајима у државној хијерархији Србије, ради као књижевник, професор је на Лицеју, члан је Српског ученог друштва. Сем правничких и педагошких дела, објавио је и филозофска: превод Марка Аурелија, Историју филозофије по Шве-



Сл. 3. Ангелина, мајка Милоја Милојевића

глеру (1865). Интересантно је да је Димитрије Матић имао и уметничку жицу у себи: четрдесетих година прошлога века, као младић од двадесетак година, члан је у „Театру на Ђумруку“, у Београду, под управом Атанасија Николића.¹

Рођени брат Ангелинин Гаја Матић (1851—1880) студирао је у Чешкој агрономију. Истакао се у том правцу и као писац стручних и популарних дела из природних наука. У свом делу „Омла-

¹ Политика, 11 I 1953

дина и њена књижевност“, Скерлић га наводи као уредника рукописног часописа „Бокор“ и као члана друштва под истим именом, чији је задатак био „узајамно обавештење, књижевност, а поглавито изучавање српског језика“, придружујући се тако „светој радњи целокупне омладине“. На језик и стил којим су писали Димитрије и Гаја Матић може се и данас указати као на добре примере. Излажући, на пример, сложену историју филозофије, као један од првих Срба активних у тој области, Димитрије је налазио добре српске речи за основне филозофске појмове.

У врло присном међусобном односу тога друштвеног круга, и у таквој средини, развијала се Ангелина Матић, најмлађе дете у породици Матије Матића. Свршила је једини ондашњи васпитни институт за више образовање женске омладине у Београду, Вишу девојачку школу, којом је руководила Катарина Миловук. Муж Катаринин Милан Миловук, један од оснивача Београдског певачког друштва (1853), бавећи се и музиком, штампао је (1866) књигу „Теорически основи музике“ (друго издање 1872), превод односно компилацију врло популарног дела „Katechismus der Musik“ познатог немачког теоретичара I. K. Lobe-a. Две године касније (1874) издао је књигу „Општа наука о музици“. Учитељ музике Шулиц давао је Ангелини Матић приватне часове из клавира, уз месечни хонорар од 11 гроша. Тај се инструменат у ондашњем Београду налазио тек у неколико кућа. Тако се тада и у кући Матије Матића музицирало „на европски начин“.

Ангелинин сестрић Драгољуб Спасић, угледан професор Техничког факултета, свирао је добро на флаути. Наклоност ка музици изражавала се и код других потомака браће Матића; а нарочито у породици Милојевић, где, и међу најмлађима, данас, има сем стручних музичара и врло музикалних и за музику обдарених чланова.

Милојев отац основао је кућу у жељи и с амбицијом да се и тако репрезентује као први галантериски трговац у престоници. Желео је а и волео да и зграда коју је он подигао на углу Симине и Кнегиње Љубице (сада Змај-Јовине) улице, и њено уређење, и ношња, његова и његових, одговара његовом социјалном положају. Жена његова Ангелина, мати Милојева, није, међутим, на то много полагала. Амбицији Димитрија Милојевића да у београдском друштву заузме што угледније место разлог је, очевидно, био и зато што се он оженио ћерком из угледне породице у београдској „интелигенцији“.

Милоје Милојевић се родио 15 октобра по старом, односно 27 октобра по новом календару 1884, у Београду.

Да би деца учила немачки, држала се у кући нарочита кућна учитељица, странкиња. У виолини децу је поучавао чех Карл Мертл, тада, као и отац му, члан позоришног оркестра. Милоје је почео учити виолину кад му је било тек пет година. Старији брат Владислав, који је умро као дечак, показивао је (за виоли-

ну) нарочити таленат. Мати је била први учитељ клавира својој деци. Имала је клавир од бечке фирме „Кучера“ ; у породици је тај клавир сачуван до данас, а клавири те фирме могу се још и данас наћи у понекој београдској кући. Све док јој је снага допуштала, и у старости својој, мајка Милојева остала је верна свом клавиру: могла је да свира лакшу класичну музику, клавирске изводе старијих опера а, поред тога, свирала је стално и техничке вежбе. Имала је библиотеку на српском и немачком. У породици је сачуван и део рукописа, у коме је њен превод или препис основних појмова из музичке теорије: као дечак, Милоје је вероватно из те рукописне књиге упознао прве основе и појмове из теорије музике.

Како су у оно доба имућнији београђани имали у околини Београда своје винограде и њих користили за летовања, тако је и породица Димитрија Милојевића, на малом имању у „виноградима“, очевини Ангелининој, проводила лето у тој београдској околини.

Кад је Милоју било тринаест година, изненадном очевом смрћу (1897) прекинут је дотадањи живот породице, дотле наизглед богат и безбрижан. Димитрије Милојевић је умро од срчане капи у Бечу, где је и сахрањен. Тада се видело да је такав живот почивао на нереалној основи: већ смрт троје деце која су му раније била помрла, потресла га је била тешко. И рад у трговини је био ометан заузетошћу у Општинском одбору, и у либералној партији, која је успевала да му извучи материјалну помоћ. Све



Сл. 4. Кућа у којој се родио М. Милојевић на углу Симине и Књ. Љубице. Та кућа више не постоји.

је то учинило да се почео мање бринути за радњу. Смрт га је задесила кад је у Бечу хтео да санира своје материјалне прилике.



Сл. 5. Милоје Милојевић као дечак од десет година

Међутим, све је већ било касно: за породицу су биле изгубљене и кућа и радња.

У таквој ситуацији породицу сналазе тешки дани. Мати, са четворо деце, — Милоје је сада међу њима најстарији, — враћа се својој матери у стару кућу коју је Матија Матић подигао био од набоја, у Немањиној улици бр. 16, и која, тешко оштећена, још постоји, али не припада више породици. Нов удар је била смрт Спасеније Матић (1898), те је тако изгубљена била и пензија коју је уживала Милојева баба.

Оскудни приходи нагнали су породицу да, крајем лета 1898, пређе у Нови Сад, у коме је живот био јефтинији и лакши, а где су деца имала могућности да у српској великој гимназији продуже школовање. О имању преосталом још у Београду бринуо се Драгољуб Спасић.

И у Новом Саду се јављају извесне тешкоће: прелазницима из Србије у ондашњу Аустро-Угарску мађарске власти једва су дале одобрење за сталан боравак.

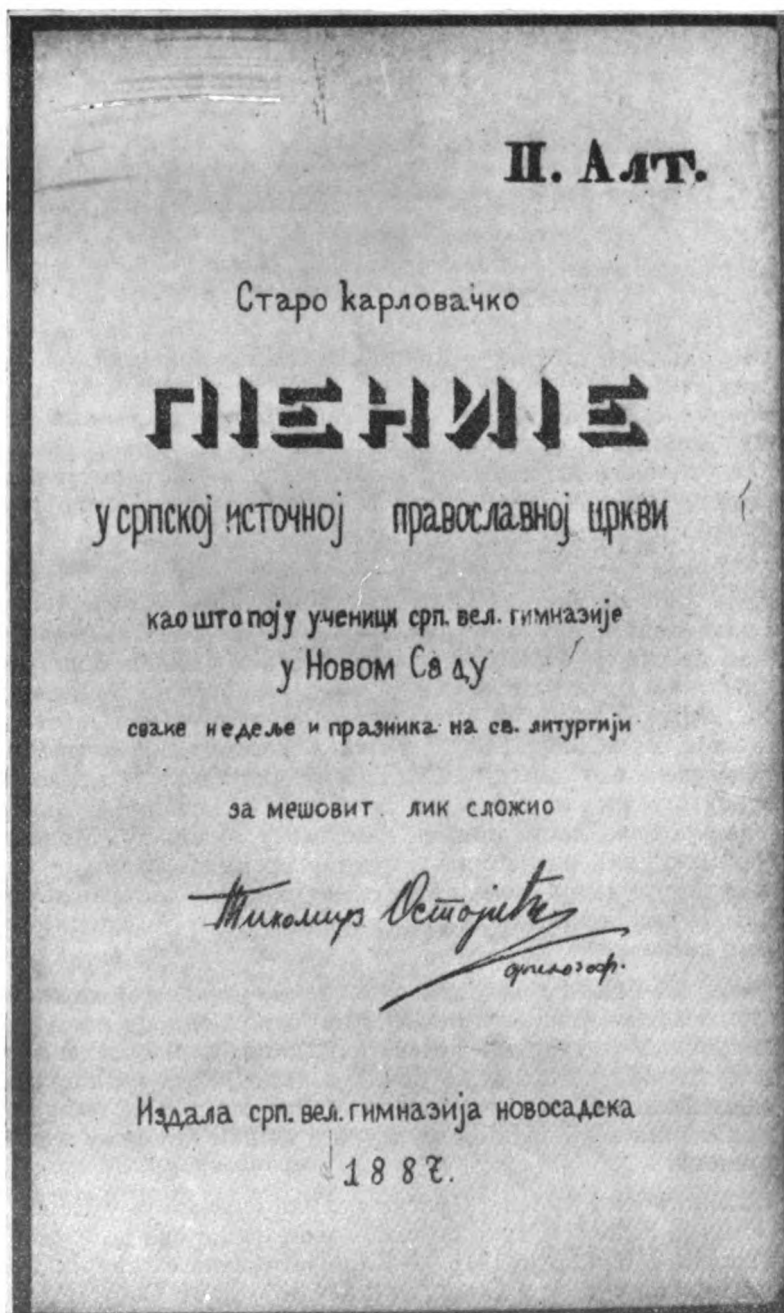
НОВОСАДСКА ГИМНАЗИЈА

Шест година што их је породица Милојевић провела у Новом Саду биле су у знаку школовања деце и борбе за основна материјална средства. Мати је давала часове из клавира за почетнике. Доцније су у породици били на стану и храни ђаци, све Босанци, углавном Милојеви другови. Међу њима беше један добар певач и један виолиниста, врло талентован. За Милоја је то била срећна околност.

У Новом Саду Милоје је почео школовање са III разредом гимназије, 1898/99. За школу, у гимназији с почетка није био много вредан: оцене су му биле шарене али не слабе. Три страсти су га вукле на другу страну, — прича његов најмлађи брат, — музика, цртање и вечито вежбање да држи на носу и бради све што му дође до руку: писаљку, лењир, прибор за јело, штап, столицу — постао је „еквилибриста“ и својом вештином све до пред крај живота увесељавао околину. Цртежима (најчешће је цртао људске главе) илустровао је своје и туђе свеске, писанке и белешке; у Београд је слао дописнице са сликама у акварелу. Музици је Милоје Милојевић посвећивао највише времена. Радио је, поред мајчиних инструкција, понајвише самоучки на усавршавању клавира, а виолина је постајала све спореднија, док је, касније, није напустио сасвим.

Овде, ми ћемо се задржати на једној нарочитој карактеристици новосадске српске гимназије: на њеном односу према неговању музике. У размерама сасвим изузетним, у новосадској гимназији музика се неговала на начин о коме је вредно поразговорити се исцрпније и са гледишта естетског васпитања омладине и са гледишта шире уметничке културе у нашем друштву и народу тога времена.

По многочему чувена, Српска велика гимназија у Новом Саду — како је гласио и како се писао њен назив све до слома Аустро-Угарске Монархије 1918, — била је чувена са својих Светосавских беседа. Јер, уза свакогодишњу прославу Светога Саве у тој гимназији, као једне од најзначајнијих народно-просветних свечаности српских, приређиване су, још тамо од 1874 па све до 1941, Беседе, јавни музички концерти, ученика те наше гимна-



Сл. 6. Насловни лист деонице Остојићева црквеног певања
(прво издање)

зије. Те „Беседе“ су убрзо стекле карактер музичког и народног уметничког фестивала и одржавале се кроз дуги тај низ година.

Већ у другој половини прошлог века, нарочито под утицајем појаве и делатности Корнелија Станковића (1831—1865), међу србима у Војводини интензивно се негује вишегласна музика, преимућствено вокална. Три су жаришта тамо где неговање музике, у првом реду певање једногласног, — у области духовне музике — и вишегласног, хорског, има извесне принципе и изванредан систем. Та жаришта су: Српска велика гимназија у Новом Саду, Српска велика гимназија и Богословија у Сремским Карловцима и Српска учитељска школа у Сомбору. Као што су се, у оно време, у католичким препарандијама младићи образовали, сем за учитеље, још и за канторе и органисте, тако су и у српској сомборској препарандији кандидати примани, уз опште и, често и врло оскудне, школске квалификације, још, и нарочито, уз услов да „имају леп глас, добар слух, како би — уз учитељску службу — били и добри појци у цркви.“ На то је наш народ у Војводини полагао много, тим више што је у многим приликама, чак скоро редовно, у војвођанским српским општинама народ сам себи бирао учитеље. За избор учитеља био је важан услов да се кандидат пре избора претстави у цркви својим појањем или „пјенијем“, како се то онда говорило, како би могао гласом, музикалношћу, — то се онда звало „умилним пјенијем“, — да придобије општинаре за себе и тако осигура свој избор за учитеља. Тако су се и из сремско-карловачке гимназије, између ђака са сличним квалификацијама, регрутовали богослови који су се после свршетка богословије на сличан начин препоручивали „вероисповедним општинама“, да били изабрани за свештенике. Све је то била, добрим делом, последица ситуације у којој је наш народ у Војводини, борећи се и бранећи своју националну егзистенцију, под све јачим притиском туђе, немачке и мађарске власти, стално морао да поступа по оној гусларској: „Бјеж' у цркву, Краљевићу Марко!“

Уосталом, једногласна духовна музика је била прва етапа музичке културе готово и код свих западних народа. Код нас у XIX веку добива она сложенији облик вишегласности, чиме се ствара основа за шири развој музике уопште. И у Новом Саду, у гимназији, далеко пре првих „Беседа“, негује се хорска духовна музика.

Нас, међутим, овде посебно интересује како се у новосадској гимназији српској неговала музика, не само у цркви него и у њеном световном, уметничком виду. Јер и Милоје Милојевић, као и толики други у српској интелигенцији, васпитаној раније и касније у новосадској гимназији, ту је осетио први пут музику у ширим њеним размерама, њену вредност и снагу да делује на осећања, нарочито код омладине, у првом јачем развоју свести и

емоције. И кроз то, на васпитање и оплемењивање тих младих нараштаја.

Изван сваког програма, службеног или школског, чак и мимо неког система или разумевања у чему би био стручно постављен систем, култ музике у новосадској гимназији родио се из спонтане тежње неколицине обдарених ученика, из инстинктивног осећања неколицине другова, да је музика нешто што везује и спаја људе, нешто што дарива лепотом. Драгоцен је прилог историји нашег културног развоја, у области музичког нашег развоја посебице, оглед Јована Грчића, дугогодишњег професора новосадске српске гимназије, под насловом: *Новосадске гимназиске беседе. Кратак осврт на постанак и развитак.*²

Тај Грчићев прилог је илустрација читавог једног просветног и културног сектора који је пуних педесет година давао значајан прилог нашој скромној музичкој култури. И баш зато што је и Милоје Милојевић, у најосетљивије своје доба, као дечак и младић, на томе сектору осетио сву благодат музике и њено утицање на урођени инстинкт, на васпитање, чак и на опредељење на путу у живот, и што је, касније као зрео и готов музичар, томе јавно одао признање, ми бисмо овде да предочимо и јасније расветлимо тај сектор, важан не само за Милоја Милојевића него и за генерације, раније и касније, и за друштво које су оне формирале у народу.

Поред музичких тачака, прва Беседа већ доноси и рецитације, „декламације“, како се онда говорило, а да је програм имао и свој стил, потврдиће његов састав: ту је Јенков збор: „Богови силни“ из „Сеобе Србаља“, „Вратислава“ од Прохаске, и убојни збор из Глукове „Ифигеније на Аулиди“, свира се Шопенов један *Impromptu*, рецитације се Змајева „Гусларева смрт“.

Летопис гимназије доноси белешку да су ученици гимназије те године (1874) први пут дали беседу у корист сиромашних својих другова. Беседа је „преко очекивања задовољила свеколико грађанство новосадско, које се истакнутој цели врло лепо одавало“. Тако је организована била и друга и даље Беседе, следећих година.

Срећна једна околност била је у томе што је мисао ћака новосадске гимназије о приређивању Беседа са уметничким музичким програмом наишла на топло разумевање неколицине професора који су и сами имали нарочиту наклоност ка музици и љубав за њу.

Од пете Беседе, о Св. Сави 1878, преузима бригу о саставу програма и спремању његова извођења суплент Јован Грчић, личност нарочито заслужна и значајна у овом правцу. Интересантан

² Споменница о педесетој светосавској беседи, уз извештај мушке гимназије у Новом Саду (год. СХVIII) за школску годину 1927/28 — Нови Сад 1928.

полихистор, који је у неколико праваца своје књижевне и културне делатности нашој просвети у Војводини ударио свој печат, Јован Грчић, музички аматер, али и безгранични ентузијаст, усто педантан и врло осетљив познавалац музичке литературе, заслужан је био и за резултате што су у музици постигли неколики наши музичари, ученици новосадске гимназије: а и по томе што је грђ ученика осетио благодат музичке културе, макар и у аматерским размерима. Култ аматерства био је, свагде у свету, колевка музичке културе. Као каснија интелигенција, и ученици новосадске гимназије примају и преносе љубав и смисао за музику у шире српско друштво.

„Што данас волим музику и што је, од свих уметности, волим највише, то сигурно долази и отуд што сам је слушао од раног детињства. Колико пута, у Паризу, на безбројним концертима, на које сам полазио сваки дан, и на којима се откривао цео један свет лепоте, најпуније и најдубље, колико пута сам се сетио, кажем, новосадске гимназије, њеног хора и певања, цркве и беседа. То није била проста идеја, ни конвенционалан један програм, основати и годинама одржати беседу. То је била задужбина од које је живео и крепио се цео народ кроз младе нараштаје.“³

Треба, и стручњаку и нестручњаку, да баци ма и летимичан поглед на преглед дела што су изведена била на четрдесет и девет Светосавских беседа, од 1874—1927 (од 1915—1919, због рата, није било приредаба), да би се уверио колики је ту учињен пионирски рад у музичко-васпитном правцу онда кад је на том терену код нас свуд унаоколо и далеко по нашим крајевима била права пустиња. Ово, у Новом Саду, добар је делић историје наше музичке културе.

Преко пет стотина мањих и већих музичких дела изведено је у тих педесетак Беседа. У ранијим, суделовала је, — у извођењу клавирских дела, — и понека образована девојка из ондашњег српског грађанства у Новом Саду. Тако: Милева Исаковић (1874), Софија Дерина (1875), Марија Шимићева (1875), Даница Миљковићева (1877), Олга Дунђерска (1878), Ленка Манојловић (1884), Олга Јефремовићева (1885) и Милева Костићева (1886).

Између (укупно 38) изведених композиција за клавир у две руке, дата је Бетовенова *Sonata cis moll* (1878); Листов *Le rossignoll, VI рапсодија*; Рахмањинова: *Мелодија, прелудиј и Pollichinelle*; Шопенов *Phantaisie Impromptu* (1874), *Scherzo b-moll* (1882), *gis-moll* (1924), композиције Вебера, Грига, Шуберта, нашег Корнелија; за клавир у четири руке изведено је било 23 композиције, тако: Бетовенова *Sinfonia c-moll* (1884), *увертуре Елмонт* (1905), Дворжакове *Славенске игре* (1892, 1913, 1920, 1927); па Хајдн, Моцарт, Сен-Санс, Вагнер, Чајковски, Обер; затим: Лист,

³ Милан Кашанин: *Сећање на беседу*. Споменница о 50. светосавској беседи. Мушка гимназија у Новом Саду, 1928.

Моцарт, Мошковски: Шпанска игра (1911); увертире: Веберова „Jubel-Ouverture“; Верди: Увертира из „Набука“ и др. Извођене су композиције за два клавира у осам руку; за три клавира (у шест руку): Моцартов *Rondo из концерта оп. 81* (1897); за виолину уз клавир: Берио, *Concert бр. 9* (1920), бр. 6 (1922), бр. 7 (1923), *Scènes de Ballet* (1927), Вјењавски: *Souvenir de Moscou* (1927), па Бајић, Баџини, Данкла, Пољакин и др. за две виолине; за виолончело и клавир: транскрипција арије из Танхајзера од Вагнера (1877).

Нарочита пажња обрађала се певању и лепим певачким гласовима у гимназији. На беседама је изведен био велики број соло-песама са клавиром, и арија из појединих опера: тако арије: из Боалдјеове „Беле госпо“ (1898), Биничкога, из „Љиљана и Оморике“ (1902), из „На уранку“ (1904), Вагнера, из *Meistersinger-a* (1903), Вебера, из „Оберона“ (1898), Вердија, из „Трубадура“ (1898), Гуноа, Лорцинга, Леонкавала, Мајербера, Сметане, Хајдна: Речитатив и арија из „Стварања“ (1893), Халевија, Чајковског.

У мешовитом хору гимназиском изведено је око 150 разних композиција: заступљени су ту скоро сви познатији композитори наши (српски и хрватски) из онога времена. Ту је скоро комплетан Мокрањац, односно његове руковети и друге световне композиције. Од композиција Милоја Милојевића певани су зборови: *Дођи, дођи* (1906), *Звезда* (1913), *Лептир и ружа* (1913 и 1927), *Ноћ, и Ноћ на мору* (1927).

Мешовит хор је певао и уз оркестар. У мушком хору је певан велик број композиција из домаће и стране музичке литературе, као и из појединих опера, напр.: Веберов *Ловачки збор* из „Вилењака“ (1897), Гуно: *Војнички збор* из „Фауста“ (1897), Сметана: *Збор збројноша* из „Далибора“ (1896), Росини: финале из „*Вилхелма Тела*“ бр. 12 (1878 и 1898). Уз певање, ови зборови из опера оживљавани су и сценски, без костима и маске, али са извесним покретима, ступањем у маршу на „сцену“ итд. (концертни део *Беседа* извођен је на позорници позоришне зграде, када је подигнута у Новом Саду). То је давало извођењу живости и, код деце нарочито, будило машту.

Сем хорова за мешовити и мушки збор, извођене су композиције и за дечји хор, с пратњом и без пратње, а међу њима су биле неке које су имале карактер малих кантата и сценских приказа, као напр. „Годишња времена“ (1892), „Шетња по завиचाју“ (1893), „Бачка забава“ (1895), „Божићна слава“ (1896) од градачког композитора — педагога Пеца.

Певани су мешовити и мушки квартети, мушки октети, терцети, дуети, уз клавир и уз оркестар. Гимназиски оркестар је, сем тога што је пратио извесне хорске и соло-композиције, извео и знатан број самосталних егзибиција, међу којима Хајдна и Грига, Гуноа, Дворжака, Менделсона, Маскањија, Чајковскога, Сметану, Шумана и др.

Међу рецитацијама истичу се: „Велски барди“ од Арања (1877), Осма појава првог чина из „Цара Лазара“ од Матије Бана (1892), „Јека од гусала“ од Драгашевића (1876), „Стари лисац“ (1883) и „Хасан Пепелар“ (1895) од Јована Илића; Буре Јакшића: „Причест“ (1879), прва појава 3. чина из „Сеоба Србаља“ (1889); затим из Змаја, Лазе Костића, Љубомира Ненадовића, Прерадовића, Фр. Шилера. 1914 и 1926 изведен је мелодрам песме Вељка Петровића „Сан Деспота Ђурђа у Хебу“, уз клавирску композицију Исидора Бајића.

Две беседе потпуно се издвајају по ономе што је, као програм, било пружено публици. На њима су приказана два значајна дела из светске музичке литературе. На XVII светосавској Беседи (1890) изведена је музичка драма француског композитора, — Глукова савременика, — Етјена *Мехил-а* (1763—1817) „Јосиф у Мисиру“. Ту је суделовао већ и гимназиски оркестар, који се годину дана раније био претставио, као самостално музичко „тело“, када је извео Остојићев кводлибет „Смеша српских народних песама“. Успех „Јосифа у Мисиру“, ове прве „оперске претставе“ у новосадској гимназији, био је сасвим изузетан: као такав он је и оцењен у ондашњој војвођанској српској штампи.

„Необични тај успех осоколи приређиваче на још смелији покушај. На XVIII Беседи (1891) изведено је претпоследње дело Моцартово, опера „Титус“, написано за крунисање аустриског цара Леополда, 1791.“: . . . пошто се, дабогме, и у либрету изведу неке промене, а из партитуре изостави, односно преудеси све што би премашало снаге млађаних суделовача.“⁴

Као што је сам, све од 1878 па до 1881, — када га је заменио Тихомир Остојић, — и од 1882 до 1901, састављао и са ученицима увежбавао програме свих беседа у том периоду, тако је и све текстове вокалних или вокално-инструменталних дела која су уношена у те програме, по правилу преводио професор Грчић: и у том правцу он је заорао једну бразду на нашем културном пољу: из тог његовог преводилачког примера, текстова уз музику, развила се мала „школа“ музичких преводилаца, из које ћемо навести само двојицу, Милана Димовића и Милоја Милојевића: обојица су у тој књижевној врсти рада постигли прави уметнички успех.

Видимо да је у новосадској српској гимназији проф. Јован Грчић био стварни *spiritus agens* — у погледу ширења музичког васпитања и музичке културе. Упркос томе што није био човек од струке, и можда баш зато, његова активност имала је у овом правцу сву жестину аматерске ватре и неуморне вредноће. Ипак, треба између професора новосадске гимназије споменути и оне

⁴ Споменица 50. светосавске беседе. Јован Грчић: Новосадске гимназиске беседе. Мушка гимназија Нови Сад, 1908.

Моцарт, Мошковски: Шпанска игра (1911); увертире: Веберова „Jubel-Ouverture“; Верди: Увертира из „Набука“ и др. Извођене су композиције за два клавира у осам руку; за три клавира (у шест руку): Моцартов Рондо из концерта ор. 81 (1897); за виолину уз клавир: Берио, *Concert* бр. 9 (1920), бр. 6 (1922), бр. 7 (1923), *Scènes de Ballet* (1927), Вјењавски: *Souvenir de Moscou* (1927), па Бајић, Баџини, Данкла, Пољакин и др. за две виолине; за виолончело и клавир: транскрипција арије из Танхајзера од Вагнера (1877).

Нарочита пажња обраћала се певању и лепим певачким гласовима у гимназији. На беседама је изведен био велики број соло-песاما са клавиром, и арија из појединих опера: тако арије: из Боалдјеове „Беле госпе“ (1898), Биничкога, из „Љиљана и Оморике“ (1902), из „На уранку“ (1904), Вагнера, из *Meistersinger-a* (1903), Вебера, из „Оберона“ (1898), Вердија, из „Трубадура“ (1898), Гуноа, Лорцинга, Леонкавала, Мајербера, Сметане, Хајдна: Речитатив и арија из „Стварања“ (1893), Халевија, Чајковског.

У мешовитом хору гимназиском изведено је око 150 разних композиција: заступљени су ту скоро сви познатији композитори наши (српски и хрватски) из онога времена. Ту је скоро комплетан Мокрањац, односно његове руковети и друге световне композиције. Од композиција Милоја Милојевића певани су зборови: *Дођи, дођи* (1906), *Звезда* (1913), *Лептир и ружа* (1913 и 1927), *Ноћ*, и *Ноћ на мору* (1927).

Мешовит хор је певао и уз оркестар. У мушком хору је певан велик број композиција из домаће и стране музичке литературе, као и из појединих опера, напр.: Веберов *Ловачки збор* из „Вилењака“ (1897), Гуно: *Војнички збор* из „Фауста“ (1897), Сметана: *Збор збројноша* из „Далибора“ (1896), Росини: финале из „*Вилхелма Тела*“ бр. 12 (1878 и 1898). Уз певање, ови зборови из опера оживљавани су и сценски, без костима и маске, али са извесним покретима, ступањем у маршу на „сцену“ итд. (концертни део Беседа извођен је на позорници позоришне зграде, када је подигнута у Новом Саду). То је давало извођењу живости и, код деце нарочито, будило машту.

Сем хорова за мешовити и мушки збор, извођене су композиције и за дечји хор, с пратњом и без пратње, а међу њима су биле неке које су имале карактер малих кантата и сценских приказа, као напр. „Годишња времена“ (1892), „Шетња по завиचाју“ (1893), „Бачка забава“ (1895), „Божићна слава“ (1896) од градачког композитора — педагога Пеца.

Певани су мешовити и мушки квартети, мушки октети, терцети, дуети, уз клавир и уз оркестар. Гимназиски оркестар је, сем тога што је пратио извесне хорске и соло-композиције, извео и знатан број самосталних егзибиција, међу којима Хајдна и Грига, Гуноа, Дворжака, Менделсона, Маскањија, Чајковскога, Сметану, Шуману и др.

Међу рецитацијама истичу се: „Велски барди“ од Арања (1877), Осма појава првог чина из „Цара Лазара“ од Матије Бана (1892), „Јека од гусала“ од Драгашевића (1876), „Стари лисац“ (1883) и „Хасан Пепељар“ (1895) од Јована Илића; Буре Јакшића: „Причест“ (1879), прва појава 3. чина из „Сеоба Србаља“ (1889); затим из Змаја, Лазе Костића, Љубомира Ненадовића, Прерадовића, Фр. Шилера. 1914 и 1926 изведен је мелодрам песме Вељка Петровића „Сан Деспота Ђурђа у Хебу“, уз клавирску композицију Исидора Бајића.

Две беседе потпуно се издвајају по ономе што је, као програм, било пружено публици. На њима су приказана два значајна дела из светске музичке литературе. На XVII светосавској Беседи (1890) изведена је музичка драма француског композитора, — Глукова савременика, — Етјена *Мехил-а* (1763—1817) „Јосиф у Мисиру“. Ту је суделовао већ и гимназиски оркестар, који се годину дана раније био претставио, као самостално музичко „тело“, када је извео Остојићев кводлибет „Смеша српских народних песама“. Успех „Јосифа у Мисиру“, ове прве „оперске претставе“ у новосадској гимназији, био је сасвим изузетан: као такав он је и оцењен у ондашњој војвођанској српској штампи.

„Необични тај успех осоколи приређиваче на још смелији покушај. На XVIII Беседи (1891) изведено је претпоследње дело Моцартово, опера „Титус“, написано за крунисање аустриског цара Леополда, 1791.“: ... пошто се, дабогме, и у либрету изведу неке промене, а из партитуре изостави, односно преудеси све што би премашало снаге млађаних суделовача.“⁴

Као што је сам, све од 1878 па до 1881, — када га је заменио Тихомир Остојић, — и од 1882 до 1901, састављао и са ученицима увежбавао програме свих беседа у том периоду, тако је и све текстове вокалних или вокално-инструменталних дела која су уношена у те програме, по правилу преводио професор Грчић: и у том правцу он је заорао једну бразду на нашем културном пољу: из тог његовог преводачког примера, текстова уз музику, развила се мала „школа“ музичких преводаца, из које ћемо навести само двојицу, Милана Димовића и Милоја Милојевића: обојица су у тој књижевној врсти рада постигли прави уметнички успех.

Видимо да је у новосадској српској гимназији проф. Јован Грчић био стварни *spiritus agens* — у погледу ширења музичког васпитања и музичке културе. Упркос томе што није био човек од струке, и можда баш зато, његова активност имала је у овом правцу сву жестину аматерске ватре и неуморне вредноће. Ипак, треба између професора новосадске гимназије споменути и оне

⁴ Споменица 50. светосавске беседе. Јован Грчић: Новосадске гимназиске беседе. Мушка гимназија Нови Сад, 1908.

који су, и пре Грчића, деловали у правцу музичког васпитања својих ученика, као Шандор В. Поповић, и уз њега, као Тихомир Остојић, чији значај сасвим отскаче, по томе понаособ што је он Грчићев превалентно „космополитски“ утицај ванредно срећно сводио на праву меру — својим широким и важним деловањем у обради и неговању духовне српске музике. Важност Остојићева дела и рада у том правцу заслужује шире упознавање и оцену и у оквиру наше музичко-културне прошлости. У вези са Беседама и извођачким способностима гимназиста, Остојићев је утицај и у оплемењивању осећања за српски језик и у неколиким фолклорним прилозима, који су музичком програму давали извесну равнотежу и драж „нашег духа“.

Напредан у својим погледима, и као књижевни историчар, и као професор, и као човек, Тихомир Остојић је био једна од најкрупнијих вредности у друштву српске интелигенције свога времена. Нарочито као професор српског језика и књижевности, он је од својих ђака стварао нове, напредне људе, ширећи им хоризонте у правцу модерног хуманизма.

Без уџбеника, без икакве шаблоне, чак и без облигатне бележнице, он је, проматрајући своје ђаке у перспективи индивидуалног развоја до зрелости, настојао и постигао да му се ученици истичу јасним излагањем својих мисли, и да то чине, у свладаној материји и личном расуђивању, на што бољем и лепшем српском језику.

Дуже времена, Остојић је поред својих главних предмета, предавао у новосадској гимназији и гимнастику. На то је полагао много, а умео је и да заинтересује и загреје омладину у време када се спорту једва поклањала нека пажња. Мотрећи пажљиво личне наклоности својих ученика, он је код даровитијих нарочито, настојао да их храбри, унапређује. Обдарен за музику, мада само као аматер, — а штета је велика што јој се није посветио сасвим, — он је дао значајан прилог српској музици делом у коме је вишегласно, за мешовит збор, обрадио српско црквено појање. У предговору II издању свог „Православног српског црквеног пјенија“,⁵ Остојић даје целу једну малу расправу о свом „делу и о предмету“. Још и данас његова излагања ту имају пуну вредност, још ни данас предмет на који Остојић указује није код нас обрађен.

Пре више од половине века, књижевни историчар Остојић исправно упућује: „Студија наше црквене музике је део византологије. И док се на многим византолошким студијама у нас доста привредило (напр. књижевност, закони, у новије доба и архитектура), на том културном пољу није скоро ни мотиком ударено. Задатак је на том пољу: приказати еволуцију наше црквене музике, пронаћи и осветлити везу са грчком, објаснити утицај

⁵ Издање српске велике гимназије, Нови Сад 1896.

народне српске мелодије. Првобитне мелодије које су к нама до-
несене, немамо записане, а засад бар не знамо да ли су их и сами
Грци сачували“.

„Оно што имамо, то је велик број варијаната, које записа-
них које незаписаних и растурених по народу. Од тога можемо
и морамо овде поћи. И овде ће се употребити компаративни метод
као код сличних проблема литерарно-филолошких...“.

„Прибирање варијаната мора се догодити у свим крајевима
нашега народа, особито по манастирима. Потребно ће бити оба-
зрети се и на народно појање Румуна, Бугара, можда и Руса, и
онда нарочито Грка, у Светој Гори и Цариграду. Тек од тако оп-
ширне компаративне студије можемо очекивати научне ре-
зултате.“

Овај свој предговор Остојић је написао дванаест година пре
првог издања *Осмогласника*,⁶ у коме, у предговору, Стеван Мокра-
њац даје своју прву музиколошку расправу у вези са садржи-
ном дела, и у коме се види примена извесног научног метода.

Цитирамо Остојића овде зато јер је Милојевић, учествујући
као гимназиста у Новом Саду у ђачком црквеном хору, несумњиво
певао из те Остојићеве књиге и, верујемо поуздано, читао и пред-
говор, без обзира колико га је разумео, будући да предговор није
био намењен ђацима певачима. Битно је, међутим, да је Милоје-
вић понео у себи из новосадске гимназије ту повезаност са
црквеном музиком нашом, јер, видећемо касније, он се као зрео
човек, и као композитор и као музиколог, враћа тој материји и
њеној проблематици.

После Јована Грчића, бригу о музичком васпитању омла-
дине, преузима, већ као стручан наставник, Грчићев ученик Иси-
дор Бајић.⁷ У вези с беседама, за његових једва ни десетак година
наставничког рада, Бајић нагло попушта у „космополитском“ ка-
рактеру ранијих програма, обраћа много више пажње национал-
ним композицијама, али у томе иде и тако далеко да, напр., уводи
ђачки тамбурашки збор и тамбурашку музику; с обзиром на то,
уметничко-васпитни ниво тих дотле реномираних приредаба
нагло и стрмо пада.

Приходима свих тих „Беседа“ створен је био позамашан
фонд, из кога су даване помоћи сиромашним и напредним уче-
ницима новосадске гимназије.

„... ипак неће бити погрешно ако се и над све остале до-
битке беседа узвиси то, што су оне напретку наше музичке кул-
туре допринеле много, врло много. Гимназиски је подмладак
добиао прилике, не само другима да предочи, него и сам непо-
средно, ма и делимице, осети, шта су лепо и узвишено створили

⁶ Српско народно црквено појање. I. Осмогласник. У ноте ставио
Ст. Ст. Мокрањац. Београд 1908.

⁷ Однос Бајићев према Грчићу карактеристично је приказан у IV
књизи „Портрети с писама“ Јована Грчића. Загреб 1926.

и наши и страни музички великани, па да уме ценити сву дивоту која лежи скривена међу бесцен — благом, што су га прикупили бојжи избраници да њим човечанству племене срца, облагорођавају душе, припитомљавају нарави. То благо ваља познати, ваља га уважавати. А наш народ, ако икоји на свету, има урођених особина које га те још како оспособљавају, да аперцепцијом уочи те прихвати и најскривеније красоте. Такав народ не сме остати без потстрека, без упутства. А новосадске беседе обилато дају и једнога и другог. Оне се дигле до *институције*, до установе. Имају, дакле, право захтевати да се одржавају, да се унапређују, да се усавршавају до послетка.“⁸

Тако, мало старомодним стилем, тумачи и, рекао бих, правда Јован Грчић огромни улог енергије, моралне у првом реду, што су је ученици новосадске гимназије, вођени њим а и другим професорима, и потстицани од њих, уносили у одржање тих беседа, а што је, на крају крајева, претстављало тај значајни естетско-васпитни успех у том српском заводу у некадашњој Угарској, и културну вредност нашу на коју указујемо.

Овакав начин рада на неговању музике био је, сигурно, узет индивидуално, потпуно непедagoшки, али је, насупрот, схваћен друштвено и колективно, деловао васпитно. С те стране, и ако је узмемо у ширини коју је обухватала, новосадска српска гимназија деловала је, *mutatis mutandis*, и као једна врста народног конзерваторија. Јер, ето, пре него што би стекли били индивидуално педагошким путем знања, на том quasi-конзерваторију, талентовани младићи, као Милоје Милојевић напр., стицали су утиске који се не бришу и који обезбеђују сигуран пут ка продубљавању студија и искуства.

Једна карактеристика наших ђака који су из новосадске гимназије одлазили на универзитете у Загреб, Пешту, Грац, Беч, Праг, — нарочито оних који су се у гимназији истицали музикалношћу и практичним музицирањем: певањем у хору или свирањем на виолини или клавиру, суделовањем у оркестру итд. — била је у томе да су се они, у већини, и за време тог даљег школовања на високим школама, интересовали за музику, посећивали концерте и оперске претставе, што их је издвајало од осталих наших студената и по добром културном понашању у друштву. У Загребу на универзитету је напр. једно време постојало и Удружење бивших ђака новосадске гимназије, које је уживало леп углед.

Зато је добро рекао неко да је та стара „Српска велика гимназија у Новом Саду“ била у исти мах и храм Минерве и храм светог Саве.

„Најлепше успомене из свог детињства и прве младости ја носим из Српске велике гимназије у Новом Саду... пред просве-

⁸ Споменница о 50-ој светосавској беседи. Јован Грчић: Новосадске гимназиске беседе. Мушка гимназија у Новом Саду 1928.

титељима који су у том дому спремали омладину да буду „потпуни људи“, интелектуално, естетски, морално и физички васпитани“.

„То је било (у Новосадској гимназији) читаво царство музике. А оно је постало благодарећи нашим учитељима Јовану Грчићу, Тихомиру Остојићу, Исидору Бајићу и његовом заштитнику Васи Пушибрку . . . њему (Исидору Бајићу) имам да захвалим за прву креацију своје композиције. На „Беседи“ 1904 Бајић је на програм ставио моју „баладу“ *Рибарева смрт*, за клавир с оркестром. Оркестарску партију сам био прерадио за други клавир, и са Виктором Розенцвајгом, сада лечником у Загребу, свирао сам то дело, узбуђен и срећан . . .“

„ . . . мислимо да нас историја неће демантовати, када кажемо да је г. Јован Грчић био први који је извео звуке Рихарда Вагнера у нас (код Срба, П. К.), у тренуцима када су се још ломила копља око тога да ли Рихард Вагнер треба или не треба да постоји“.

Кад то пише, Милојевићу је скоро четрдесет година. Његово одушевљење за професоре који су у новосадској гимназији тако живо потстицали међу ђацима култ музике као, уосталом, и смисао за књижевност, можда се чини претерано; он је међутим инспирисан стварно многим племенитим потстицајима који су даровитије ученике храбрили и за рад који није обећавао „практичне“ користи.

„Са каквим је интересом Остојић пратио постанак и развој једнога дјела двојице осмошколаца Милана А. Јовановића и Милоја Милојевића које је (надали су се ти младићи) имало да „окрене тумбе свет“, опере „Станоје Главаш“ (по Ђури Јакшићу). И колика ми је радост када данас погледам у сачуване скице и партије те опере која мирно спава у моме столу, а свет се, као што сви видимо, није окренуо тумбе: Али — тада је Пера Коњовић већ био компоновао своју оперу „Женидба Милоша Обилића“ (доцније прекрштену у „Вилин вео“) и зар се смело дозволити да само та једна опера постоји у нас?

И Остојић је био тога мишљења.“

Пишући, 1928, свој прилог „У славу Српске велике гимназије у Новом Саду — поводом педесете светосавске Беседе“, за Споменицу⁹, Милоје Милојевић не може, сасвим природно, а да не истакне потребу савременијег метода и система у музичком васпитању данашње наше омладине: „Ново доба је собом донело и многе нове принципе. Између осталих понова је нарочито истакло већ давно познати принцип естетског уметничког образовања. Наследници наших учитеља у српској великој гимназији у Новом Саду имају данас тешку, двогубу дужност. Прво да наставе

⁹ Ibidem.

светле традиције у установи у којој раде: да не престану одушевљавати омладину за музику... Али ... да примене и модерне методе ... (које) прихваћене од младића одушевљених за музику, даће, морају дати, још сјајније резултате..."

И Милојевић 1928, додаје с резигнацијом:

„Објективно морамо утврдити да ни у Новосадској гимназији а ни у другим једва да има помена о неком музичком образовању, акамоли о систематском“.

Већ као ђак V разреда гимназије Милоје Милојевић суделовао је као један од четири пијаниста који су на два клавира у осам руку извели Пачуову Српску рапсодију на Беседи 1902. Мати је његова тим поводом писала Драгољубу Спасићу да жали што не може да му омогући студију клавира, јер „из њега би се зацело испилио какав прави вештак“.

Кућа је била пуна музике. Милоје је пратио своје другове Костића и Бјелајца. Средњи брат, Милорад, имао је нарочиту наклоност према лакој клавијирској музици (игре) и лепо је певао гласом који се доцније развио у један мекан, пријатан баритон. Милоје је музицирао с матером, али су ту настајале честе препирке око интерпретације: он је био за слободнији израз у акценту, динамици, ритму, док је мати била увек за строг стил. У кући је био мир само док су деца била у школи. Из Новог Сада, Милојевићева мајка пише једном у Београд Драгољубу Спасићу:

„... (деца) свирају, свађају се, компонују, један дармар по кући. Понеки пут праснем и ја, лупим претседнички по столу, и онда наступи за неко време мир и тајац“. „... Милоје ми просто проби главу лупом у клавир по цео дан. Полуде дете па то ти је. Наишао на учитеља грђег од себе (мисли на Исидора Бајића, тек придошло новог наставника музике коме је Милоје свакако показивао своје композиције), који је деци наредио да ко штогод компонује за Беседу. И ево већ два месеца како само компонује, удешава, и квартете и за клавир с оркестром и тушта и тма. Онервозио је до зла Бога. Просто не смемо од њега да мрднемо, хоће да нико не говори, да се не мичемо. Децу да побије. Ако овако потраје, догодине га шаљем у Академију (мисли на Војну академију у коју га је раније мислила дати због тешких материјалних прилика. И то у Русију.) Па ништа то, него, тешко мени, сви већ компонују... А, ја, решила сам се да овој другој деци (мисли на најмлађег сина и ћерку) ништа не покажем на клавиру, сита сам музике!“ ...

Њена писма су понајвише испуњена материјалним бригама и надама у лоз који је целог века држала, мада у ствари никад ништа није добила. „Било је месеци кад је пред крај кућа остала са неколико десетина крајцара“.

По причању његова млађег брата, Милоја није било могуће натерати да мало изађе из куће, када га је био закупио његов

рад. Све друго било му је незанимљиво. Најмлађем брату дао је једном пар голубова да га замењује недељу дана у постављању стола, у дужности коју је свако дете имало наизменце да врши. Спољашњи свет га није занимао, осим једне девојке из комшилука, коју је мати добро чувала, те се „веза“ одржавала, углавном, гледањем са прозора.

Сваке недеље се ишло у цркву, с целом гимназијом. Сви ђаци, из стана Милојеве мајке, певали су у гимназиском хору под управом Исидора Бајића или, понекад, старијег неког ђака који се одликовао диригентском способношћу. У кући се често чуло црквено појање; из пуних груди орило се „Скажи ми...“ Свакако је то био први потстрек Милоју да, касније, компонује и музику за цркву, и да о њој пише и проучава јој изворе. — Од музичке литературе, у кући су била само дела из материне библиотеке, још из Београда. Поред тога приман је и лист „Die Musikwoche“, који је доносио нотне прилоге.

На другом месту, ми смо говорили о неговању музике и на претставама (са музиком) у Српском народном позоришту. Када се бавило у Новом Саду, — јер је оно кружило својим крајим и дужим „стајонама“ по свим већим местима у Војводини, а одлазило је, нередовно, и у друге српске крајеве, — Српско народно позориште је тим претставама снажно допуњавало рад на музици у гимназији. Тако је за време свог ђаковања Милоје могао да чује, сем многих „комада с певањем“ и лакших музичких дела, чак и Веберову оперу „Стрелац вилењак“ (Der Freischütz).

У новосадској „Променади“ — градском парку — четвртком, Милоје је, као ђак, слушао „симфониску“ музику војне капеле 70-ог петроварадинског пука. У том оркестру је онда, као „концертмајстор“, служио и чех Јован Ружичка, виолиниста, који је убрзо затим прешао у Београд, где је као извођач и, нарочито, као дугогодишњи учитељ виолине у Музичкој школи, одиграо значајну улогу у музичком животу Београда.

Одлазио је Милоје и на „вашариште“, када дође паноптикум са својим великим „верглом“ са цевима, оркестрионом: свирао је слично оргуљама, а Милоје га је слушао, како је говорио, „ради инструментације“.

О Милојевићевом школовању у Новосадској гимназији, његову интересовању и развоју у музичком погледу, као и другим неким занимљивим околностима из ондашњег живота Милојева дао нам је интересантне податке др. Владислав Костић, загребачки адвокат, наш заједнички друг. Обдарен за музику, Костић је можда погрешно што јој се није сасвим посветио. С музиком је, ипак, кроз цео живот интимно био везан, као негдашњи диригент загребачког „Балкана“ и, кроз неколико година, још као студент, члан хрватске опере у Загребу, где је певао лирске баритонске партије.

У вези са Милојевићем он нам прича:

Загреб, 27. 8. 1952.

„Иза првих година школовања у Новом Саду, пошто сам испробао становање код „Ненике“, „Вестермајера“ итд. — које је куће изабрао мој покојни отац, да би ја и брат ми „научили њемачки“, нанесе ме добра срећа на породицу Милојевића, која је, због породичних прилика, доселила из Београда. Глава породице била је госпођа-мајка, а било је четверо деце, од којих најстарији Милоје, мој разредни друг, средњи је био Милорад, а најмлађи Бора. Кћи Беба — Владислава била је тада још мала. Дошавши у дом Милојевића осјетио сам сву топлину породичног круга, јер мајка Милојевића није била добра, брижна само за своју дјецу, него и за мене и моје другове, покојног Ристана Ђурића и покојног Славка Бјелајца, и није нас разликовала од своје дјеце. И данас се сјећам њезиног веселог смјеха кад је видјела како празнимо чиније, и сигуран сам да смо ми, ту, Ђурић, Бјелајца и ја, више појели него што смо плаћали.

„Што је Милојева мајка улијевала како својој дјечи, тако и нама другима, било је интересовање и љубав према музици. Пошто је и сама добро свирала гласовир, окупљала нас је и свирала нам. Милоје, који је донио из Београда доста знања из виолине, свирао је уз пратњу мајке. Послије смо се измјењивали: ја сам пјевао, Бјелајца је свирао (виолину), а мало по мало, Милоје је све више напредовао у гласовиру, па је он преузимао улогу пратиоца. Милојево свирање на виолини било је солидно, није било скакања и „пливања“. Солидност и марљивост биле су стална одлика Милојева, он је дотле дотјеривао и вјежбао једну ствар док није сасвим била савладана. Тако је било и кад се бацио на компоновање.

„С почетка је компоновао мање ствари, пјесме за глас уз пратњу гласовира, које сам му од реда ја пјевао, па ми је Милоје своје „Вече на селу“ и посветио. Пјевачку дионицу исписивао је М. лично у моју увезану књигу, (свеску нота) као што је уписао тамо и многе друге комаде. На жалост није ми се сачувала ни једна гласовирска дионица од тих Милојевићевих првенаца. — У мојој књизи налазе се, осим горе споменуте композиције, још и „Укор“, „Сироче“ (Ђ. Јакшић), „Саки бијар баде“, „Расла дуња . . .“ и „Под прозором“ (серенада). Све што је Милоје исписао у моју књигу, а уписао је више него ја, савршено је уредно, чисто и лијепо, као да је штампано“.

„Кад смо били у VII. разреду, Милоје се бацио на неки већи посао. Затворио би се у собу гдје је био гласовир, писао ноте, прецртавао, исправљао, почињао изнова. Иза неког времена нам је открио тајну, да ће то бити композиција за два гласовира. „Рибарева смрт“, која је ствар била изведена на светосавској беседи.“

„Милоје је био свестран: свирао је у гимназиском оркестру I. виолину, пратио је на гласовиру солисте, пјевао је у гимназ. хору, како за беседу тако и у црквеном, и свагдје је био савјестан, до крајности поуздан. И све му је ишло од руке, само једно не, а то је дириговање. То је једино што Милоје није могао да постигне марљивошћу, а то за то, што није било прилика за вјежбање... Али ту је Милоје доказао колико је био добар и искрен друг, па се, — ма колико да је иначе био поносит и осјетљив — потпуно подвргавао мојој „команди“, како је то касније говорио, па и написао, те је савјесно и вољно пјевао у црквеном збору којим сам ја самостално дириговао. (Ја сам почео дириговати



Сл. 7. Милојевићева композиција из гимназиског времена у Новом Саду (1902)

још у V. разреду, па што је било најчудније, подвргавали су ми се и одржавали дисциплину и сами матуранти. Послије, у VII. и VIII. разреду кад бих водио хор у Николајевску, Успенску или Алмашку цркву, није са мном ишао нико од професора да ми помогне држати дисциплину. Пјевало се управо узорно!).

„Милоје је био врло добар друг, радо је помагао друговима где год је било потребно и гдје је могао. Био је марљив ђак и бистар, па је добро напредовао у свим предметима, и ако му је много времена одузимала музика. Некоји другови су знали рећи да је Милоје свадљив, али то није тачно. Истина је то да је М. био чврста карактера, па кад се повела ријеч о нечему гдје су се мишљења разилазила, он је бескомпромисно и темпераментно и, рекао бих, страшно бранио своје становиште, па ма како се зао-

штрила препирка. Није био од оних који су „за љубав слогe“ пристајали да може бити и овако и онако. Не, већ онако како је он мислио и рекао. Због ове његове особине долазило је до пецкања и задиркивања од стране оних другова који су били сасвим противног карактера, али увијек се све добро свршавало... Ове његове особине, солидност и темпераменат, истрајност и безкомпромисност карактерисале су његов каснији рад кад је ступио у живот — како сам ја то могао оценити, — али о томе ће рећи своју позванији од мене.

„Да надопуним своје сјећање из нашег ђаковања, морам још казати, да је М. волио гимнастику, па је врло амбициозно скакао, прескакао и вјжбао на свим справама које су нам у гимнастичкој дворани, тада нове гимназије, стајале на располагању.

„Још нешто: Милоје је био врло осјећајан и пјеснички настројен. Сјећам се његове прве љубави према нашој комшиници Јованки (Недељковић), којој је Милоје посвећивао доста времена и много лијепих осјећаја изражених у његовим првенцима, али не знам да ли се ишта од тога сачувало.

„Да се мало вратим! У прво вријеме нашег музицирања били смо у неприлици ради помањкања нота, али је било брзо поможено, кад се госпођа мајка претплатила на њемачки лист „Die Musikwoche“ — који је излазио у Лајпцигу. Овај лист, уз биографије мајстора и приказе њихових дјела и т. сл. доносио је врло богат и разнолик прилог музички: за гласовир, за гласове уз пратњу, за виолину, виолу, виолончело уз пратњу гласовира итд. Сад није више било неприлике за „репертоар“, па је свака нова свеска *Musikwoche* била жељно ишчекивана. Музички прилог смо одмах растављали према врсти композиције. (Некоје од тих нота, за глас са пратњом гласовира, и данас имам). Више него ико од нас, Милоје се бадио на сваки нови број, управо је гутао и текстове и прилоге, одабирао је композиције за виолину с гласовиром, као и за пјевање уз пратњу гласовира, па смо то научили и пред кућном „публиком“ изводили. Могу сигурно рећи, да је *Musikwoche* са својим прилозима из Вебера, Хајдна, Моцарта, Бетовна, Чајковског итд. имала сигуран утицај на ширење видика и брже развијање Милојево.

„(Кад сам већ, пишући о Милоју, морао да на толико мјеста споменем и себе, наиђох на нешто о чему нисам ни мислио, а то је да ће сада о св. Сави бити равно 52 године како сам први пут наступио као прави солиста и то пред новосадску публику, пјевајући уз пратњу гласовира и виолончела Бајићеву (текст Шантићев) „Аој зоро, аој рујна“... и „Анђеоску пјесму“ од Браге... и још ме враг није однио, што би рекао пок. Иво Војновић. И како сам се онда попео на позорницу, нисам ни силазио с ње, било као пјевач,¹⁰ било као диригент пјевачких зборова. Иначе,

¹⁰ Др. Вл. Костић је још и данас активни члан загребачког репрезентативног хора „Братство-Јединство“.

ја сам у гимн. оркестру свирао прво виолину, затим виолу, а коначно и виолончело, кад је изискивала потреба. У VIII. разреду сам наступио и као гуслар, пјевајући уз гусле са двије жице, на инструменту учитеља Рунића¹¹ из Сентомаша).

„Кад смо се послје матуре растали и братски опростили, обећали смо да ћемо се један другом јавити, куда будемо кренули, јер нам је будућност била несигурна: ја сам био син учитеља са 10 дјеце, дакле сиромашак, па нисам знао како ћу се домоћи универзе, а ни материјалне прилике породице Милојевића нису тада биле посве срећене. Кад ми је ипак успјело да се смјестим у Прагу, па кад сам то јавио Милоју и описао му своје утиске из чешке и њемачке опере и са концерата чешке филхармоније, примио сам писмо од Милоја у којем тужи и, по прилици, вели да док се ми нападамо на извору праве уметности, дотле он животари. Ипак се нада, да ће и њему једнога дана успети да дође онамо куда тежи.

„Из нашег каснијег дописивања знам да се Милоје у Минхену похотом гладна човјека дао на студије на Конзерваторију. — Кад сам му писао да сам постао хоровађа Српске акад. пјевачке дружине „Балкан“, (у Загребу), као и послје, кад сам био ангажован као члан хрв. опере, честитао ми је М. оба пута, па жалим да су ми се та писма изгубила. Из њих би се видјело како се М. искрено веселио мојим успјесима и како ме храбри.

„Састали смо се тек године 1914 о Духовима у Сомбору, на Слету срп. пјевачких друштава и прослави 20-годишњице „Балкана“. Милоје је тада био већ признат музичар, а на прослави је имао важне функције: био је предавач и члан оцјењивачког суда, па је био много заузет. Није чудо да нисмо имали доста времена за толико очекивани разговор, па смо се зарекли да ћемо се убрзо састати. Нисмо тада ни слутили шта носи најближа будућност: Сарајевски атентат и свјетски рат. (На прослави у Сомбору ја сам наступио као диригент и као солиста „Балкана“).

„Кад смо се иза ослобођења састали у Београду, причању није било краја. Остали смо заједно дубоко у ноћ сами, и тек се иза поноћи растајали, пошто ме је М. допратио до хотела.

„Године 1925 имао сам у Београду више времена, па смо стигли и да музицирамо. Ја сам пјевао а М. ме је пратио, па смо тако обновили успомене из гимназије. Том приликом ми је М. даровао своје композиције у свесци „*Oeuvres des compositeurs Serbes*“, на којој је написао: „Драгом Влади његов Милоје 27. IX. 1925“, а под истим датумом, на свесци исте едиције написао је: „И ово драгом Влади да ми пева кад дођем у Бању Луку“. (Овај његов намјеравани долазак у Б. Л. остао је неостварен, јер су га ваљда спријечили други послови). — Осим других Милоје-

¹¹ Витомир Рунић, учитељ у Сентомашу — Србобрану, био је чувен и по Српству познат гуслар и певач.

вих композиција имам још три на којима ми је он написао, све дана 31. I. 1939. и то на композицији „Мајка“: „Моје драгом Влади да се сетимо кад смо заједно певали на концертном подијуму у Новом Саду — са најлепшим сећањем — Милоје“. На свесци *Седам песама за један дубок глас и клавир*, написао је: „А ово ти је, драги мој Владо, нешто мало друкчије од моје музике из 1903/4 године, Теби посвећиване — твој Милоје“, а на „Опелу“ је написао „Драгом Влади у спомен кад сам под његовом диригентском командом певао у цркви у Новом Саду. Одани Милоје“.

Иза ослобођења 1945. није било суђено да се видим са Милојем... Намјеравао сам да га болесног посјетим, али због кратког одмјереног времена и неспоразума о времену састанка с Тобом кад смо имали да кренемо у посјету Милоју, нисам га тада видио“.

— — — — —
— — — — —

Твој Владо.

П. с. „Ако Бора или гђа Владислава немају ону матурантску слику Милојеву (ону с брадом), а Ти би је требао, могу дати начинити са моје велике слике.

Вл.“

У нотној свесци коју помиње др. Вл. Костић, у цитираном писму (укоричена, свеска има 192 стране, са по 6 реди нотног система, од којих су 155 страна, исписаних нотама, највише рукописом Милојевићевим, мањи број Костићевим), налазе се арије, скоро све из Веберова „Вилењака“, Моцартова „Дон-Хуана“, Шпорове „Јесонде“, Лорцингова „Оружара“, Вердијева „Дон-Карлоса“, Томасове „Мињон“, песме Бетовена, Шуберта, Мокрањца „Три јунака“, Биничког „Да су мени“, „Зејнаби“, Арија „Злодушичина“ из Љиљана и Оморике, песме Зајца, Бајића, Чајковског и других. И Милојевић и Костић били су онда шестошколци; велики број наведених композиција био је њихов заједнички репертоар: он сведочи колико је код тих младића било интересовање за музику и колико су у то време проширивали своја сазнања из музичке литературе.

Ту су и поменутих шест композиција, за глас и клавир, што их је написао и (у нотну свеску) уписао Милоје, како се на некој од њих потписао. Ти Милојевићеви „ђачки“ радови су: Вече на селу, посвећено Вл. Костићу, Укор, Сироче. Из „Источног бисера“ З. Ј. Ј. XXIII. Саки бијарбаде: види се да је имала клавирску пратњу, јер, у уводу, а и касније, има соло-глас по четири такта паузе. У тоналности, измеђују се Д-дур и д-мол; *Расла дуња*... (на текст Ј. Сундечића), мелодија извире потпуно из народног мелоса са пре-

комерном секундом, Д-дур и г-мол. Датум 15 VI 902. Под прозором (серенада), датум 3 II 903.

Сем те музикалне атмосфере у новосадској гимназији којој је Милојевић, двадесет четири године после своје матуре (матурирао је 1904 године), одао тако топло признање у своме чланку „У славу Српске велике гимназије у Новом Саду“, у поменутој споменици, он и ту, и још неколико пута другде, изражава захвалност ондашњем свом младом наставнику музике Исидору Бајићу, популарном српском композитору.

У свом даљем развоју и раду он се све више и, најзад, потпуно диференцирао од Бајића композитора. Међутим, према њему као човеку он је сачувао једно топло сентиментално осећање, појачано и тим што је Бајић умро релативно врло млад и сломљен трагичном болешћу.

У цитираном Милојевићевом чланку, из Споменице о 50-годишњици светосавске Беседе у Новом Саду, без обзира на његов јубилантан тон, има пуно података о личним додирима, доживљајима у новосадској гимназији, а који су имали пресудан утицај на његов однос према музици, његов развој у њој, у првој фази његова музичког стварања и о личностима које су ту и при томе имале важан удео.

Свршивши гимназиску матуру (1904), Милоје Милојевић, а с њим и мати с осталом децом, враћа се понова у Београд.

III

БЕОГРАД У ВРЕМЕ МИЛОЈЕВИЋЕВЕ МЛАДОСТИ

Музика у Београду крајем прошлог века захвата безмало само простор вокалног свог аспекта, а и то у суженом виду. Певачка друштва претстављају, углавном, сву њену друштвено јавну активност. Сем тога ту је још, с једне стране, Народно Позориште с Даворином Јенком као главном уметничком личношћу која је настојала да развије, одржи и проширује култ вокално-инструменталне и инструменталне музике средствима више него скромним. Јенко је, у малом позоришном оркестру, имао највише 16—18 чланова и, исто тако, мали позоришни хор од млађих глумаца који су имали „гласа и слуха“ и са једва неколико „солиста“ између глумица и глумаца са талентом и гласом за музику.

Ма колико скромна и, скоро да кажемо, пригодна, та је Јенкова музичка делатност и учешће Народног Позоришта у изграђивању српске уметничке музике, од крупног значаја.¹² На другој страни, активност војне музике, касније „оркестра Краљеве гарде“, специјално под управом Драгутина Покорног и, нарочито, Станислава Биничког, показује с времена на време, без нарочитог плана и према датим могућностима, тежње да се публици у престоници изведу и извесни облици чисте, симфониске и оркестралне музике. У том правцу нарочито је значајна делатност Станислава Биничког. Бинички (1872) и, млађи од њега Петар Крстић (1877), претстављају, у односу на Мокрањца и Маринковића, првих година овога века, шире композиторске амбиције и интересовање за инструменталну музику, за оркестар.

У неколико кућа образованог београдског друштва негује се и музика у облику у коме се музицирало у свем културном свету, нарочито у западној и средњој Европи: то је музика за мали круг извођача и слушаца, музика „за кућу“. Без тог и таквог интимног неговања музике нема и не може бити праве ни истинске музичке културе. Зато је у камерној музици, стварно, и дата основа на којој почива и са које се развијала и још увек се развија уметничка музика у својој целокупности.

¹² Драготин Цветко: Даворин Јенко и његово доба. САН. Музиколошки институт, Књ. 4. Београд, 1952.

Као прогресиван уметник, то је знао врло добро и Стеван Мокрањац, који је градио основу српској музичкој култури, првенствено у Београду. Та напредна активност Мокрањчева огледала се и у његовом ангажовању при оснивању Гудачког квартета у Београду 1889 године. У том квартету свира I виолину Н. Мелхер, II виолину С. Шрам, виолу Ст. Мокрањац, виолончело Ј. Слобода. Други још важнији потез у Мокрањчевој напредној делатности и ширим тежњама, показује његова иницијатива за оснивање музичке школе у Београду.¹³

С краја XIX века па до 1903, Београд, може се рећи, постепено губи свој старовремски, патријархални вид који се, у области музике, иживљавао у певачким друштвима, певањем, углавном, познатог патриотског репертоара у коме је, поред певања по црквама, једноставним, често лидерафелским хорским стилем а са романтичним, патриотским стиховима, — од оних племенитог патоса и заноса Ђуре Јакшића, до најслабијих његових имитатора à la Мита Поповић, — изражен и изражаван „општи народни програм“: „осветити и ослободити Косово“, „Душанов град“, „Уједињење“, „Од Јадрана до Балкана“. У згуснутост и једноликост ових и оваквих програма уносио је свеже струје Мокрањац, једним новим, импресивним, често врло оригиналним стилем скроз индивидуалних обрада свеже и чисте народне музике.

У српској вокалној музици неслућено дотле богатство мотива, ритмике, хармоније и, често, изворне полифоније у разгранатом хорском ставу Мокрањчевих композиција, дају музици у Срба, крајем XIX и почетком овог века, сасвим ренесансни аспект и перспективе. Уз Мокрањаца, на другој страни, Јосиф Маринковић, својим самосвојним соло-песмама нарочито, заливеним инспирацијом напојеном опет на народним изворима — онима тамо од Ниша до Врања, — и оригиналним својим хорским композицијама, наговештава јасно да музика наша треба и може да пође својим особеним путовима.

Од половине 1903, у београдској па и свој српској и југославенској омладини узима снажног маха национална револуционарна динамика. Југославенски покрет од 1903 године подиже оптимизам и буди далеке, неслућене наде. Скерлићев утицај доприноси да се југославенски омладински покрет, сем нових реалистичких погледа на књижевност, окреће, првенствено баш кроз књижевност, и ка социјално-револуционарним идејама, без обзира што се чини да су остварења још врло далеко. У правцу естетског, уметничког изграђивања и књижевни покрет је зановљен и интензиван, нарочито под утицајем Богдана Поповића. У својим предавањима, на универзитету, Богдан Поповић, гово-

¹³ в. Коста Манојловић, *Историски поглед на постанац, рад и идеје музичке школе у Београду*. Бгд. 1924.

рећи о уметности, врло исцрпно третира музику, коју је добро познавао: он јој увек даје прво место у области духовне културе и међу уметностима. То ће се одразити касније и у вези са Милојем Милојевићем.

У Београду, године 1899, основала се, Мокрањчевом иницијативом, Музичка Школа.

Поред Мокрањца и Биничког, трећи суоснивач музичке школе био је Цветко Манојловић (1869 — 1939) „... пионир наше музичке културе и један од оснивача Музичке школе у Београду“.¹⁴ Цветко Манојловић је у музичком животу Београда, поред Мокрањца и Маринковића, претстављао најкрупнију уметничку личност. Без обзира на урођену његову скромност и повученост која га је такође скривала пред јавношћу, овај наш музичар је, у стручном кругу, и у културном друштву нашем, уживао неподељене симпатије и поштовање. Још од оснивања „Српског књижевног гласника“ (1901), Цветко Манојловић, као један од првих сарадника, објављује под шифром Х. Х. своја врло стварна критичка запажања из области музике.

Суботичанин по рођењу, из угледне и имућне куће, — њој за љубав морао је да сврши трговачку академију у Грацу, — учио је од прве младости клавир. После је студирао музику на конзерваторију у Лајпцигу, у класи Карла Рајнеке-а, четири године. Одлази затим у Берлин, где је после шест година рада завршио студије на Музичкој академији код Макса Бруха. У Берлину се Цветко Манојловић упознао са Стеваном Мокрањцем и, на његов позив, долази 1899 у Београд, где њих двојица, с Биничким, оснивају Српску музичку школу. На њој Манојловић предаје клавир. „Као изврстан педагог, он је одгајио читаву плејаду пијаниста аматера“ који су касније чинили језгро у музичкој публици Београда. Када је избио Први светски рат, Манојловић, који је био нежења, вратио се у Суботицу својој мајци и својој кући. После рата он постаје први директор Градске музичке школе у Суботици, старој једној институцији, која је још под мађарском влашћу имала леп углед. Тамо је и умро.

Кад се, у јесен 1904, уписао као студент на београдски универзитет и, у исти мах, и као ученик у Српску музичку школу, мада је из Новог Сада донео собом већ доста основног знања музичке теорије, сабраног понајвише самоучки, несистематски, Милоје Милојевић постаје ученик Мокрањчев на теорији композиције. Он интензивно ради на даљем свом усавршавању, особито на композицији, при чему наилази, нарочито код Мокрањца, на разумевање и подршку. Клавир учи код Цветка Манојловића.

Широко стручна култура Цветка Манојловића несумњиво је благотворно деловала на интелект и темперамент Милојевића, специјално у односу према клавиру.

¹⁴ Славенска музика, бр. 3. год. I за јануар. Београд 1940.

Већ од њена оснивања, значај Мокрањчеве Музичке школе, како се и данас назива, био је пун и растао је стално, али је, у почетку, једва био признаван. Дуге борбе је требало, борбе лично Стевана Мокрањца, да је школа, у почетку од државних органа само толерирана, добила најзад и државну помоћ.

На београдском универзитету, Милојевић је, као редован слушалац филозофског факултета слушао три семестра (од зимњег 1904/5 до зимњег 1905/6), где је изучавао X групу предмета (немачки језик са књижевношћу, упоредну књижевност, српски језик са књижевношћу и филозофију). Главни професори су му били: др. Милош Тривунац, Богдан Поповић, Павле Поповић, др. Јован Скерлић, др. Александар Белић и др. Бранислав Петронијевић.¹⁵

Музичку школу је полазио од 1904—1907. Као ђак Стевана Мокрањца, већ у првој школској години, априла и маја 1905, Милојевић пише своје „Лирске комаде“ бр. 1—4. То су стварчице написане несумњиво већ под клавирском контролом Цветка Манојловића и, сасвим природно, под утицајем малих Григових „Лирских комада“. Наслови што их носе тумаче, у извесној мери, програм и штимунге: Предвече, Јутро, Туга, Сећање. Претпоследњу и последњу унео је касније као 1. и 6. пијесу у своје „Минијатуре“,¹⁶ I. свеска.

Као ученик Музичке школе, и у Мокрањчевој класи, Милоје Милојевић, „студ. фил.“ написао је свој први „Гудачки квартет“ у G-dur-у (1905): I. Allegro, II. Più andante, III. Scherzo, IV. Finale. Овај ђачки рад у коме се осећа и дах фолклора, више потсвесно, изазвао је и Мокрањчево допадање. 1906 написао је опет „Гудачки квартет“ у c-moll-у. I став (који је прерадио 23 I 1921) Praeludium, II. став: Маске, III. Љубавна меланхолија и Игра, IV. Један доживљај. Ту, на самом почетку, испољава се једна интересантна Милојевићева особина: давањем изражајних, карактеристичних назива појединим деловима својих композиција, он тежи ка конкретизацији унутарње, чисто звучне садржине. Ту своју особину, као и наклоност ка што прецизнијим индикацијама за интерпретацију и реализовање нотног текста, он ће задржати и, чак, развијати кроз цели свој живот.

На испитном коцерту Музичке школе 7 јула 1906 суделују: Иванка Милутиновић, певање (Лист: Љубав, Григ: Солвејгина песма), а на клавиру је прати Милоје Милојевић.

На том концерту Милоје Милојевић учествује у Менделсоновом c-moll клавирском квартету, — свира виолу, — прати за

¹⁵ Милоје Милојевић, *Сметанин хармонски стил*, докторска дисертација на Карловом универзитету у Прагу. Аутобиографски подаци. Београд 1926.

¹⁶ Милоје Милојевић, „Минијатуре“, Београд 1914.

клавиром Јована Мокрањца, који на виолончелу изводи „Свиту“ Е. Вебера, а учествује и у ђачком оркестру у извођењу I. става Хајднове Оксфордске симфоније.

Годину дана касније (1907), пошто је завршио Музичку школу у Београду, Милојевић се жени Иванком Милутиновић, учитељицом Основне школе код Саборне цркве; она је такође завршила Музичку школу, у класи певања. Мокрањац им је венчани кум, а стари сват Цветко Манојловић.



Сл. 8. Мајка Иванке Милојевић из породице Маринковић у Вршцу

Иванка Милутиновић, из уважене породице, родом из Вршца, заузеће касније једно од најугледнијих места у српској репродуктивној уметности. Већ мајка јој, по рођењу „племенита“ Мариновић, пре него што се удала у породицу Милутиновић, била је одлична пијанисткиња, те је и концертовала у Вршцу.

Као прва српска концертна певачица, Иванка Милојевић је, систематским студијем и неговањем камерне соло-песме с клавиром, уз сарадњу свога мужа, изградила ванредно чист стил у интерпретацији једне врсте музике која, у тој уметности, претставља најсуптилнију, најплеменитију област. Колико самом извођачком уметношћу, толико широким обухватањем најбољег у простору интернационалне литературе „лида“, „шансона“ и „романса“, — далеко више и значајније за нас, — њена делатност отскаче по култу који је она посветила соло-песми југославенској и српској, као један од првих пионира на том путу. Педагошка њена активност, у школи певања, посебна је заслуга ове одличне уметнице.

IV

ВРЕЊЕ И ЗРЕЊЕ

— студије у Минхену —

У јесен исте (1907) године, млади брачни пар одлази у Минхен, где ће обадвоје да продуже студије на минхенској Музичкој академији. Иванка, чија је музикалност, мек, флексибилан, леп глас и способност за камерну вокалну интерпретацију, већ у Београду свратила на себе нарочиту пажњу, студираће певање; Милоје да продужи универзитетске науке, композицију и клавир.

Да би им омогућила школовање у Немачкој, мати је Милојева продала део своје очевине, виноград. То је била тешка жртва, али ју је мати учинила, знајући колико је Милоје желео да потпуно доврши своје студије, и верујући, с правом, у његов успех у нашој уметности и уметничкој култури. За време ових трогодишњих студија, Милојевић је примио у свему од Министарства просвете у Београду (министар Јован Жујовић), као једнократну помоћ, износ од 2.000 динара.

У Минхену, на универзитету (пет семестара: од летњег 1908 до летњег 1910), Милојевић изучава музичке науке. Главни професори су му били: редован професор музичких наука д-р Адолф Сандбергер, и ванредни професор музичких наука др. Теодор Кројер, касније ординариус за музичке науке на Универзитету у Лајпцигу. Уз њих, слушао је предавања из књижевности код фон дер Лајена, из филозофије код Херплинга, из логике и теорије сазнања код Корнелијуса.

У исти мах, у Минхену, од школске године 1907/8 до 1909/10 закључно, Милојевић довршава, на Академији музичке уметности, музичку систематику: дипломски испит је положио јуна месеца 1910. Композицију је изучавао код Фридриха Клозе-а, клавир код Рихарда Мајер-Гшраја, читање партитура са дириговањем код Феликса Мотла.

Иванка је у Минхену учила у певачкој класи Бианке Бианки, певачице и педагога европског ранга.

Минхен је у то време, а и после тога, и у прошлости а нарочито од друге половине XIX века, један од најкрупнијих центара музичких у Немачкој. По значењу свом за уметност и по

својим драгоценим уметничким збиркама, — чувена *Пинакотекa* првенствено, — својим сликарским школама и Уметничком академијом, Минхен привлачи интернационалну омладину, нарочито ону која се посвећује студију ликовних уметности. Међутим, родно место Рихарда Штрауса, центар Баварске, за коју је везана најважнија етапа у животу Рихарда Вагнера, висок ступањ репродуктивне, извођачке музичке уметности у Минхену, све то чини да је то град у коме бујно пулсира општи уметнички и културни живот — у високим уметничким школама, академијама, на универзитету, у концертним, позоришним, оперским дворанама. Ту је између осталог и Авенариусова напредна уметничка ревија „Kunstwart“ коју уметничка публика прати с највећим интересом. У области музике ту је личност Феликса Мотла, једног од првих европских диригената тога времена, који својом интерпретацијом Бетовена, Моцарта и, нарочито, Вагнера, даје тој средини тон, а поменутом граду изванредно обележје.

У тај зачарани град улази Милоје Милојевић, жељан науке и уметности, похлепан за новим, далеким видицима, у музици пре свега. И када га после три године напушта, он је већ свестан да се у њему чврсто фундирала солидност и ширина у схватању и оцени правилног васпитања у музичкој уметности и њеним принципима и законима у техници тонске композиције.

Убрзо по доласку у Минхен, Милојевић доживљује једну од најснажнијих сензација коју је, у сличној прилици, проживљавао сваки млад музичар и композитор, нарочито у првој четврти овога века.

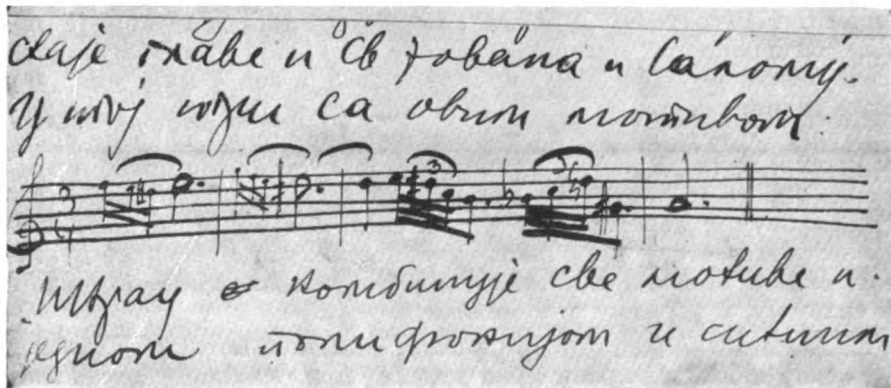
После најједноставнијих музичких прилика какве је оставио у Београду, он ће, једва што је стигао у Минхен, да слуша први пут Штраусову „Салому“. Премијера тога дела које је, после Вагнерове ере, изазвало највише дискусија у свем музичком свету, била је у Дрездену, почетком 1905, а већ у мају или јуну исте године ми смо је слушали у ондашњем *Deutsches Theater*-у у Прагу. У исто време, и одмах затим, све „прве“ оперске сцене у Европи журе да изнесу дело које је претстављало право откровење. Јер та је партитура својим фантастично новаторским грађењем звучне конструкције унела сасвим нове, дотле недоживљене, контрасте у комбиновању оркестарских и сценско-певачких смелих тонских сплетова; све је то деловало као неко чудо и у сазвучју, и у ритму, и у мелодији.

Сасвим природно, и Милојевић се нашао потпуно збуњен и у немогућности да среди прве утиске при слушању оживљене Штраусове партитуре, у једној бриљантној егзибицији какву је дала, и могла дати, опера у минхенском *Prinz-Regenten Theater*-у.

У писму својима од 22 октобра 1907, пошто је описао детаљно драмску радњу Уајлдове драматичне поеме која га је, као уметничко песничко дело, сама собом већ могла потрести, Милојевић наставља:

„Е сад треба *Muth fassen* што рекао Шваба, па описати ту музику која прожима кроз кости и кида месо и нерве. Не, та је музика нека неизмерна неман која својом снагом прождире све, и Салому и св. Јована и Штрауса и нас публику која воле и осећа модерну музику. Чудноват али фактички контраст. Док затуцани конзервативци узимају пилуле за уталожавање болова у стомаку, докле ми млади, жутокљунци, неискусни, занешени „новаци“ умиремо од нервних напада и божанствености надањућа. Не, не, требало је чути ону симфонију страсти Саломине и симфонију научнога надањућа Штраусовог. Требало је чути са каквим савршенством и полифоним осећајем приказује Штраус Саломину душу и тело. Мало је, врло мало чути Салому само једанпут и то без претходне студије. Ја Вам не могу писати о појединостима. Могу само општи утисак да репродукујем. Та симфонија дакле испреплетана је свим могућим мотивима (који су се до тог момента појавили) и на тај начин објашњава Салому, њену душу, њену крв, Салому као женско створење из земље где сунце пали и мозак и крв“.

„Па даље, кад је Ирод изашао на терасу а он као осећа како се леприша тица смрти по ваздуху и како крилима проузрокује ветар. Тај моменат упоредо са лудачким расположењем Иродовим у том моменту објашњава опет један симфониски став, мајсторски. Јер се чује и како тица смрти маше крилима и како Ирод дрхти и како му крв стругуји и срце куца. И све тако даље трепти и сажима (у музици) док не дође Саломина игра, силна, снажна пуна крви и страсти, игра која стаје главе и св. Јована и Салому. У тој игри са овим мотивом.



Сл. 9. Факсимил из Милојевићевог писма о Штраусовој „Саломини“, када ју је чуо у Минхену (1907)

Штраус комбинује све мотиве једном полифонијом и силним моментима зачуђава слушаоце“.

„Не драги моји, ја, или ћу бити „луд“ као Штраус или ћу носити самар на леђима. На мене је тако силно утицала Салома и њена музика, да ми је жао што . . . Незнам ни сам што, али ме је нешто силно жао, нешто ме силно тишти и боли, нека неодређена снага ме притиска и ја само чујем како ће они прозори и плафон у јадној Коларчевој¹⁷ сали да попуцају кад затрешти једно 20 Блаз-инструмената и два пут толико штрајха и још 10 Холцблз-инструмената. О како ће да буде та музика силна и снажна и како ће срце да ме боли кад наши ветерани равнодушно слегну раменима и констатују да су нам више потребни мешовити хорови него ли ова музика.

О, Боже, како ћу да пишем мешовите хорове кад ми је душа пуна фанфара и прождирућих хармонија.

О, Боже, Боже, дај ми снаге и ума да издржим тај душевни и мождани напор, да не сагорим од снаге и ватре моје „бити имајуће“ музике.

О, Боже, . . .

Воле Вас много
ваш Милоје“

„Интерпунктирајте писмо сами јер ми отпадоше руке. Ово је 16 страна које сам у времену од 2 сата написао. Првих 8 Коњовићу, других 8 Вама“.

Пред двадесетпетгодишњим младићем отворила се била стихија. О томе нам сведочи и ово узаврело писмо. Одиста, половином првог деценија у овом нашем веку, Штраусова музика у „Саломи“ није узбудила и узбунила само овог необично сензибилног младог Србина: та је музика пренерасила и усковитлала мисли и осећања свем културном европском друштву заинтересованом за музичку уметност.

Милојевић, везан још такорећи непосредно за свој мали Београд, — ма колико да је та веза проткана била патриотским заносом и поносом, — има у ушима још одмерене, складне дијатонске акорде, уске вокалне хармоније с репертоара аматерских певачких друштава; из Народног позоришта, свег још у традицији и пракси Даворина Јенка, њему још звучи у слуху нека скромна увертира, извођена с оркестром од 15—16 музиканата, уз тиху наду да ће Сташи Биничком, чије су се амбиције у том правцу већ биле обележиле, поћи за руком да створи „штрајх-оркестар“ од неких педесетак људи у Краљевој гарди. Природно је, дакле, да, сада, у Минхену, где је у извођењу „Саломе“ морао бити ангажован прворазредан оркестар са 100—110 музи-

¹⁷ То није сала Коларчева нар. униерзитета, у којој се данас дају и концерти. Милојевић овде мисли на салу, порушену у Првом светском рату на простору десно од Народног позоришта, у згради ондашње ресторације „Коларац“. П. К.

чара, Милојевић, фасциниран, пада у егзалтацију и не уме управо да нађе реч којом би изразио оно што осећа.

Да је Милојевић, међутим, убрзо савладао ова прва, неочекивана узбуђења и да се, смирен, трезвено латио свога главног задатка у Минхену: да учи и да интензивно проширује и продубљује свој интелектуални хоризонт, потврђује нам нарочито околност да је у Минхену, за три године бављења и студирања тамо, компоновао релативно мало, а и ту задржавајући се сасвим у малим, интимним музичким облицима.

Живот младог пара у Минхену није био лак: и поред пожртвоване мајчине помоћи, материјалне бриге се гомилају. У туђем, страном свету оне се осећају и сносе још много теже. Па онда: то је време у коме се већ предосећа да ће у политичком животу овог дела света убрзо настати крупни догађаји, крупне промене. Одлазећи из Београда, у коме се већ осећа нервоза пред анексију Босне и Херцеговине, Милојевић, у Минхену, доживљава саму анексију: вести из Србије јављају да је тамо стање немирно, прилике све узбудљивије. На Милојевића је то утицало: хвата га ратна психоза, и он у страху да га „рат“, са свим нејасним претставама о њему, не затече у туђини, спрема се да прекине студије. Тако је, скоро две године, био у дилеми да ли да „пакује“ и врати се у Београд. Ипак, смиривала га је и смирила музика и жеља да заврши студије.

Тешио се тиме да су Немци, својом великом музичком културом, добри учитељи: учећи од њих, видео је да ће му то у струци и уметничком циљу који му је био главна преокупација, користити највише.

Зато је прионуо на рад, у Музичкој академији и на минхенском универзитету, где, на предавањима, слуша по 18 часова недељно. Још од 1908 проводи много времена у Библиотеци, где се, како пише својима, спрема за рад о Бетовену. Те, 1908, доживљава прву радост, да види своју композицију штампану, кад му је Исидор Бајић, у својој збирци хорова издао композицију за мешовити збор: „Дођи, дођи“ . . .¹⁸ Интересантно је да је у тој књизи партитура, Милојевићева композиција штампана двапут: прво, на стр. 20, а затим, на стр. 41—42, знатно прерађена. У „Кључу“ тј. садржају на крају књиге, Исидор Бајић је, у вези с другом верзијом, додао ову примедбу: „Ову прераду композиције „Дођи . . . дођи“ по жељи композитора радо доносимо, тим пре што смо првобитну разраду (из времена још док је био композитор гимназиста) штампали без претходна споразума“. Међутим, у Бајићевој оставштини, нашла се партитура ове Милојевићеве композиције и, на нотном папиру, као додаток, ово његово карактеристично писмо Бајићу.

¹⁸ II. Коло партитура (за мешовити, мушки и женски лик) средно Исидор Бајић, у Новом Саду 1908.

Бајић, прилично аљкав у послу — в. Грчић о Бајићу¹⁹ — овде мора да прогута малу лекцију. Због тога је објавио две штампане верзије исте песме.

Од радова у Минхену, више студиских вежбања, треба поменути његову „Suite in D“, у ствари Трио за виолину, виолончело и клавир само у два дела: (I) *Elegie (d-moll)*, написан 9. II. 1910, München“, и (II) *Scherzo (d-dur)*, „für Violine, Violoncello und Klavier“, tempo *Allegro scherzando* („Први дан нашег Божића 1909“). На ногама је белешка: „Сећање у туђини“. Пре тога, вероватно као први студентски рад, одмах по доласку и упису у Музичку академију, Милојевић је израдио свој Гудачки квартет *in C*: чисто, у смислу школског пензума, у четири става: I. *Praeludium*, II. *Scherzo-Trio*, III. *Andante cantabile*, IV. *Intermezzo Allegro* (15 IX 1907).

Тек 1909 Милојевић је компоновао у Минхену прву своју уметничку обраду народног мотива „Анину“, песму за соло-глас и клавир. Написао ју је по фолклорној мелодији из Херцеговине, а њу је чуо од Владимира Ђоровића, који је у исто време боравио у Минхену, на научним студијама.

У једном свом писму, од 4 I 1909, у коме Милоје честита мајци и својима божићне празнике, он пише о својим плановима, нарочито у правцу музичке критике, тежњама и — сумњама, па онда додаје:

— — — — —
 „Боро²⁰ молим те отидни у Библиотеку народну и узми књижевни лист Црне Горе — Лучу која је на Цетињу излазила. У години 1898 или 899. има једна збирка народних женских песама из Босне коју је прикупио и објавио др. Влад. Ђоровић (онда још није био доктор него ђак V. р. гимн.). Нађи ту збирку и молим те препиши једну песму, једну народну успаванку која почиње овако:

Анина душо моја
 Спавај слатко.
 Спавај сине, сан те преварио . . .

То је једна дивна народна песма, пуна једне тајанствене мирноће и сна у мелодији својој. Интересантна само ритмички и у тону импресије своје, али то је тако силно и јако да ту песмицу диже до најлепше наше народне музике“.

„Ђоровић ми је певао и ја сам са много среће хармонизирао је са пратњом клавира. Импресивно и хармонски скроз оригинално. Задовољан сам тим својим најновијим и од како сам дошао у Минхен ове године јединим радом. То је читава програматичка

¹⁹ Јован Грчић, Портрети с писама, IV. Загреб 1925.

²⁰ Др. Боривој Д. Милојевић, професор Универзитета, млађи брат Милојев.

песмица са једном лепом причом. Уопште моје друговање са Ђоровићем је пуно духовних успеха и ја осећам да је у моме списатељском раду прекрет учинио он“.

У Минхену, 1909, Милојевић је написао и мешовит збор *Дуго се поље зелени . . .*, на стихове Вој. Ј. Илића, и означава га као ор. 1 бр. 1.^{20а} Том ознаком Милојевић, одричући се да узме озбиљно своје дотадање ђачке и почетничке радове, обележава стварно свој први композиторски опус. И одиста, тим мешовитим хором, у коме се местимично развија вишегласна структура до осмогласности, достојно се претставља појава једног оригиналног стваралачког лика. Узорном декламацијом текста из које извире мелодија у „водећем“ гласу, чиме су условљени и ритам (осмерац текста $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$) и хармонска фактура, Милојевић се већ јасно приказује као један од оних који у српску хорску музику уносе нове карактеристике. Ретко је код нас када пре ове композиције песнички текст тако пластично преливен у тонски, звучни облик да се симбиоза текста и музичке линије тако савршено слива у једну артистички изразиту целину. И данас још овај мали зборни опус не значи само Милојевићеву исповест, него претставља пример савременим нашим композиторима. Колико је ту, у малој тој партитури од четири стране коју је Мокрањац сматрао вредном да је препише својеручно, колико је ту хармонских прелива и градација, све до једног драматичног снажног крика. Из тог делца већ наслућујемо „Слутњу“.

Још из гимназије, Милојевић је понео једно развијено осећање музичких вредности што их српски језик, — као уосталом и многи други, на свој начин, наравно, — садржи у свом озвученом виду; он га је осећао и реализовао, не увек доследно, али најчешће правилно, и много пута изврсно. Тако, код њега та „говорна мелодија“ постаје скоро по правилу мелодија у правом смислу речи, што показује његову интелигенцију, у општем значењу, као што потврђује и његову музикалну интелигенцију. Јер код многих музичара, код нас нарочито, који су у свом композиторском раду упућени на песничке текстове, уметничке или простонародне, недостаје не само смисао него чак и основно теориско познавање језика и језичке материје. У великим и изразитим музичким културама то је питање већ давно пређено и савладано. Корисно ће бити да овде наведемо један цитат из данашњих, савремених становишта и гледишта на важност овог питања. „Разноврсност духа времена у модерној музици тешко се даје схематизирати појмовима. Али има једно подручје у коме тонска уметност истраживачком смислу пријатеља музике постаје најлакше схватљива: у вокалној музици. Тамо, дакле, где се звук јавља спојен

^{20а} Прво издање: Књижарско-издавачки завод „Напредак“, Земун 1911.

Б. Ј. Милој.

ДУГО СЕ ПОЉЕ
1909.

Милоје Милојевић
ор. 1. бр. 1.

Не сувише брзо. Тачно декламацијом.

Сопран
Дуго се поље зелени у пољу цветак румени

Алт

Тенор
Дуго се поље зеде-ни у пољу цветак румени

Бас

а либрето
Крај њега поток жубори жубором шаће гово-ри

Крај њега поток жу-бори жубори шаће го-во-ри

а либрето

Мило дакже
Цве-ти-зу тужан не-би-о даде си стабло псви-о

Сл. 11. Прва страна партитуре „Дуго се поље зелени...“

с речју. Без обзира на разноврсне могућности односа између речи и звука, већ избор текста показује врло поучан увид у уметничко схватање композитора.²¹

То третирање текста, као што показује већ ова прва озбиљна хорска композиција Милојевићева, питање је музичко-композиторско од прворазредне важности. Међутим, у недорађеним музичким културама каква је и наша, тај третман и данас, супротно овако узорним примерима какве даје Милојевић у својим хоровима и соло песмама, код нас је, и код млађих и најмлађих композитора, такав да често убија у тој врсти композиција, — о већим облицима да и не говоримо, — и смисао текста па, логично, и смисао композиције. Јер тај логички слив текстуално-звучног елемента је у композицији те врсте нераздвојив. Отуда, таквим раздвајањем обесмислена композиција не може бити добра музика. А Милојевић је показао како се звучном логиком текста ствара логична композиција у вокалном и вокално-инструменталном ставу, јер је носио у себи осећање музичких вредности у језику.

Исте 1909 године млади композитор наилази у немачкој литератури и на један егзотичан песнички тростих јапанског песника Охотамо Но Сукуне Накамохи (умро 785 по Хр.). Тај га текст инспирише за малу композицију „Јапан“ за сопран и клавир; пуна топле прозрачне и егзалтиране лирике, сва у звуку екстазе, она му је донела велику славу. Ни Пучини је не би дао изразитије.

У току Балканског рата, он збира, сређује и понова редигује своје *М и н и ј а т у р е*, за клавир у две руке. Искористивши за тишје између Балканског и Светског рата, он издаје у штампи, вероватно у сопственом издању (нотни текст је резан у Лајпцигу, код Engelmann-a и Mülberg-a), јер на корицама и насловном листу где је и посвета „Сестри Владислави“, стоји: „У продаји у књижари С. Б. Цвијановић. Београд. 1914“. Видимо по томе да књижар није имао храбрости да изда овај опус, врло значајан прилог нашој сиромашној оригиналној клавирској књижевности.

Својим Минијатурама се Милојевић потврђује као музичар од талента који, у те мале форме, уноси свеж дах своје земље и клавирицима пружа музику непретенциозну али садржајну.

Имамо ту збир од осам кратких клавирских пијеса, писаних под утицајем Григових „лирских комада“ који су, баш у време Милојевићеве прве младости, били најпопуларнији репертоар у свакој бољој клавирској соби. Међутим, ту, Милојевић већ успева да нашој музици даде низ композиција у којима се лепо осећа дах и дух нашега родног тла, уз очевидну и успело остварену тежњу да се те лаке пријатне музичке мисли кажу европским

²¹ Text und Stil. Siegfried Borris *Melos*, mart. 1950.

језиком. Две стварчице су ту још по концепцији из времена Милојевићевих почетних универзитетских студија у Београду. То су Туга и Сећање, обе из 1905 год.; осећа се ту отимање да се, изнад мелодије понесене фолклорном скалом, дигне лични израз. За-



Сл. 12. Иванка Милојевић, концертна певачица (Фото-Тонка Загреб)

тим, „Вилинско Коло“, у синкопичном ритму, из 1906, следе три лаке игре: бр. 1, 2, 3, све три из 1910. Прва пијеса је *Praeludium*, из 1907, а завршна *Postludium*, из 1912. у коме су кратки, скоро драматични акценти.

Највише привлаче, у овом циклусу, три и г р е, које је Милојевић доцније, 1915, у Крагујевцу, врло успешно инструментирао за мали оркестар, под називом „Сеоске сцене“. Писане за клавир, врло спретно и духовито, ове три српске игре као да наговештавају касније, толико популарне Тајчевићеве „Балканске игре“.

Узете у целини, ове Минијатуре Милојевићеве заслужују већу пажњу и клавирских педагога и младих наших пијаниста. Требало би их што пре понова штампати, мада их је издала, 1920, и лондонска издавачка кућа Chester Ltd., јер се тешко могу да набаве.

Јуна 1910 завршили су своје минхенске музичке студије и Иванка и Милоје Милојевић.

Универзитетске науке у Минхену Милојевић није могао да заврши у исти мах. Материјалне тешкоће су га присилите, да се, по завршетку Музичке академије, врати у Србију, и по завршеним музичким студијама у Минхену, с дипломом тамошње Академије музичке уметности, Милоје и Иванка Милојевић враћају се, у лето 1910, у Београд.

У српском музичком животу овај уметнички брак биће од великог утицаја. Још значајније, он ће се одразити у композиторском, стваралачком делу Милоја Милојевића. Јер, видећемо касније, благодарећи тој срећној солуцији коју нашем музичком и културном напретку даје овај уметнички пар: ванредно фин, култивиран сопран, не великог обима али сензибилан и топао, госпође Милојевић, и врло брижљиво однегован акомпанјатерски квалитет Милоја Милојевића, пијанисте који осећа и уме да изрази сву деликатну функцију клавирског сарадника и пратиоца, српска уметничка средина, и Београд посебице, добивају интензиван и са страшћу, али и са системом негован култ камерног певачког стила који ће да оплоди наш музички живот једним драгоценим родом: уметничком песмом за глас и клавир.

Никада нећу прежалити што су ми, на самом почетку Првог светског рата, из мог ондашњег стана у Земуну, поред многих других ствари, нестала и пропала и Милојевићева писма из времена његовог минхенског студирања. Ми смо се упознали и засновали своје другарство и пријатељство, — прекинуто потом тек његовом смрћу, — када сам се 1906 вратио са својих студија у Прагу, и примио место учитеља музике у Земуну да, годину дана касније, примим и Мокрањчеву понуду за предавача у његовој Музичкој школи у Београду, камо сам прелазео врло често. Земун је онда, наравно, био још гранична варош у Аустро-Угарској. Како је Милојевић, нешто млађи од мене, убрзо пошао у Минхен, писао ми је оданде често, у писмима дугим, крцатим уметничким доживљајима: та су писма била живе слике његове из тог периода његове младости, бујне и жељне науке и напретка. Она су, исто тако живо, сликала и тадањи многострани уметнички, и нарочито музички, живот Минхена. Већ по тим писмима видело се јасно како се и колико снажно у том младом човеку, темпераментном и интелигентном, формира будућа личност.

Од 1 септембра 1910, до 1 марта 1911 Милоје Милојевић је отслужио свој војни рок у ђачком ескадрону. Међутим, већ 24

II 1911 поставља га Министарство просвете за „учитеља певања V класе“ (најниже, П. К.) у IV београдску гимназију.

Истовремено супрузи Милојевић отпочињу свој рад, као нови, најмлађи наставници Српске музичке школе: њиховим дола-



Сл. 13. Удружење за камерну музику у Београду: Милоје Милојевић, Иванка Милојевић, Венцел Рендла, Рајна Димитријевић, Јован Зорко, Јован Ружичка (15-X-1911)

ском и сарадњом у школи осетила се у њој нова струја: они наилазе ту на неколико наставника, младих колега, који са одушевљењем примају нове идеје и програме, јер у томе налазе оно што је и њима било блиско, што је одговарало и њиховим тежњама. То су, у првом реду, изврсна пијанисткиња Рајна Димитријевић, и, права „славенска душа“, виолиниста и виолиста Јован Зорко, Дорћолац Београђанин, пореклом Хрват а васпитаван музички у Москви.

Већ идуће године иницијативом Милојевићевом, оснива се „Камерно удружење наставника Српске музичке школе“ у коме су Иванка Милојевић (певање), Рајна Димитријевић (клавир), Јован Ружичка (виолина), Јован Зорко (виола), Већеслав Рендла

(виолончело) и Милоје Милојевић (композитор и пијаниста). Тај кружок младих музичара знао је да је београдском друштву, нарочито подмлатку, недостајало баш оно што је неопходно у правилном развијању једне музичке средине: интиман и сталан контакт с оним што је најбоље у музичкој литератури, како би се, неговањем и слушањем камерне музике, пре свега, васпитао и развио смисао за стил музичких дела и смисао за диференцирање, за разликовање, за разумевање и сналажење у свему оном што обухвата бескрајан простор музике. Ово је удружење било лепо примљено од публике, и задовољавало је и испуњавало осетну празнину тадањег музичког живота у Београду.²²

Музичка школа је још увек под управом Стевана Мокрањца. Болест, међутим почиње да га начиње и постепено савлађује све озбиљније, те млађа генерација наставника а међу њима и Милоје Милојевић, уз своје дужности на гимназији, једној па другој и трећој, енергично води школу даље: она се развија стално, упркос томе што је још увек, углавном, упућена на себе саму. Помоћ Министарства просвете је оскудна, али поступно све већа. У ваздуху се међутим све више осећају друге, крупније бриге: постаје све јасније да се Србија налази пред тешким одлукама. То је време све јачег врења у балканским па и међународним односима; непосредно смо пред балканским ратом и, сасвим природно, то се одражава и на целокупном, па и на културном, животу Београда и Србије.

С времена на време Милојевић замењује оболелог Мокрањца и као диригент Београдског певачког друштва; чинио је то и раније. На испитном концерту Српске музичке школе у Народном позоришту 6 јула 1913, Милојевић се претставља не само као наставник него и као композитор. Изводи се његова песма Царуј ноћи, opus 6. бр. 7 (1911) и женски хор и клавир, opus 11, Лептир на текст Вој. Ј. Илића.

²² К. П. Манојловић, Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду. 1924.

БАЛКАНСКИ И ПРВИ СВЕТСКИ РАТ

Уто (1912), с јесени, избија Балкански рат. Милоје Милојевић је мобилисан као водник у Дунавском дивизиском коњичком пуку. После једног напорног марша, пуног занимљивих и опасних перипетија, Милојевић је са својим водом ушао у варошицу Дебар, на албанској граници. На вечери, у кући тамошњег проте, били су и неки мештани од којих је један затражио од Милоја револвер. Дао му га је, али се одмах и покајао, јер је револвер био пун. Кад је пружио руку да га узме, револвер је окинуо и метак је ранио Милоја у руку. Ситуација је за тренутак била прилично нејасна, напета и деликатна, али без тежих последица.

Мада, наоко, чврсте и здраве конструкције, Милојевић није био сувише отпоран: боловао је чешће. Када се, као болестан, вратио у Београд, лежао је у руској болници. Ту је, на своје стихове, написао (1913) пригодну хорску композицију: „Поздрав дародавцима“. Међутим, између бојева, колико се могло, тежило се да се свуда ради и да се живот нормализује, што су омогућавали и ратни успеси. Тако су и музичари настојали да се и музички живот, уколико допуштају прилике, не прекида сасвим.

1913, додељен Министарству војном, може да врши и предавачку дужност. У школској години 1913/14, Милојевић предлаже „да се организују ове године бесплатни концерти за ученике београдских гимназија, у циљу да се музичка уметност популарише у подмлатку будуће интелигенције“. Колико би тај и такав подухват био савремен и данас, када би се лако могао и реализовати сарадњом Музичке академије и београдских музичких школа!

Лето 1914. Сарајевски атентат. Први светски рат. *Inter arma silent musae*. Милојевић је опет мобилисан. Од 1914 па све до 1917 он је додељен штабу Врховне команде.

Ни у тој ратној гужви, међутим, не заборавља се музика. Маја 1915, у Крагујевцу је приређен концерт, у добровољне сврхе, за рањенике: суделују Иванка и Милоје Милојевић. Милојевић стиже ту још и да компонује. Ту је оркестрирао (1915) за гудачки састав *Три игре* из својих *Минијатура*, под насловом *Сесоске сцене*. И *Два комада* за гудачки оркестар су из истог извора: *Туга* и *Сећање*.

Српска трагедија се, међутим, пење свом врхунцу: оставља се родна земља, своји најближи; војска, по одлуци владе, напушта отаџбину: с њом, преко Албаније, одлази и Милоје Милојевић.

Пре тога, у Косовској Митровици, у тешкој и неизвесној ситуацији и атмосфери која је све притискивала и мучила, он исповеда брату да је компоновао једно *Опело*: то су, вероватно биле тек скице које је доцније (1920) разрадио био у „Оперу у b-молу“ за мушки збор (ор. 28), комеморирајући њим и одајући посмртну почаст ратницима палим за слободу и одбрану отаџбине.

Из Косовске Митровице, у којој се, пред коначно повлачење преко Албаније, нашла Влада, Врховна команда, делови војске и велики број избеглица, Милојевић је пошао ка Албанији пешке „са џаком брашна натовареним на осовину предњих точкова воловских кола“.

После свих страхота тога повлачења, при чему је наукао маларију, изнурен, болестан, далеко од породице, коју је морао да остави у окупираној Србији, Милојевић долази у Солун, где је у Штабу Врховне команде до 1917 године, када је упућен у Француску. У тај мах он је стављен на расположење Министарству просвете Србије у избеглиштву и упућен у Културни одбор у Париз.

У томе толико сложенем и критичном периоду, од девет стотина дванаесте до девет сто седамнаесте, независно од свих спољних перипетија које су, као и сву националну интелигенцију, погађале и Милоја Милојевића, за нас је од важности и нас интересује оно што се збива у његовом унутарњем проживљавању, а што је важно за његов даљи уметнички развој и за његове погледе. Присиљен ратовима и изузетним приликама, Милојевић пролази наш Југ и упознаје га непосредно. На Југу нашем, у Скопљу (1914), умире Стеван Мокрањац. Нама се намеће питање какве су се мисли и идеје ројиле у музичару Милојевићу у тој бурној етапи његова живота када је дошао у блиску и непосредну везу с тим нашим крајевима, с једне стране, док је, с друге, кроз те мисли и идеје могао да их упућује према нашим далеким уметничким перспективама. Милојевићу онда, вероватно све то није било сасвим јасно, али је инстинктивно морао слутити, — јер је то показала, касније, и толико пута потврђивала, присна духовна веза научника и композитора Милојевића са музичким духом народа тога нашег Југа, — шта је то што је стварно изразио Мокрањац својим делом и шта је то на што оно упућује. Дело које је обухваћено његовим Руковетима, не свима, и његовом духовном музиком.

Десетак година касније Милојевић ће објавити један свој књижевни рад из кога ћемо навести бриљантно дат један став коме је основу осетио млади композитор, по свему судећи, кад је упркос свим невољама рата и повлачења, пролазио класичним нашим Југом. „С тога су романтичари, дивећи се класичној лепоти

у музичкој уметности, обишли осунчане врхунце на којима су почивала и на којима још увек почивају вечито жива дела класичарских великана: моћна по концепцији облика, крепка садржином, обимна и конструктивна по архитектури, и спустили су се у питоме долине кроз које звони простосрдачна песма рођена од анонимног композитора на њиви, у забрану, у месечастој ноћи, под сунцем, у благи сутон и дивно јесење јутро, спустили се беху до народне попевке са жељом да на њеној основи израде свој стил. Тај стил се огледао у слободи облика претежно минијатурног, у слободи развијања мелодиске линије, у слободнијим хармонским и ритмичким комбинацијама и имао је дражи ствари које се називу у „плавој долини“, као иза неке прозирне копрене. Тако је народна попевка постала стимулатор уметничког стварања код музичких романтичара. У њој су романтичари нашли златне, бујне клице, које су покупили да би из тих клица развили своја уметничка дела: претежно афористичка, лапидарна, кратког даха, али утолико концизнија и дражеснија.“²³

Јер уметничка инспирација којом је надахнуто Мокрањчево дело пролазила је и прошла скоро истим путем, по том класичном Југу, где су и толика друга уметничка достигнућа потврдила исте те благородне и благотворне изворе. У томе ми налазимо потврду да ће наш модерни уметнички стил, као што се, по тим својствима, потврдио и у области ликовне уметности наше, унети своје особине и у општју, универзалну музичку уметност. Касније, после многих богаћења на искуствима туђим, Милојевић је свестан тога сазнања и потврдиће га.

Уз војну службу, колико је год могао, Милојевић не напушта свој унутарњи контакт с музиком. Природно, та музика, мисли и расположења која је инспиришу, развија се у могућностима и под непосредно датим околностима у којима је композитор. Као и код толиких других уметника, те околности и код њега одлучно утичу на његов стваралачки рад.

На Крфу, куда је из отаџбине повучена српска војска, на првом опоравку, несавладљив темпераменат и импулсивни витаминет наших људи, ма колико изнурених, тражи да се већ формирају мали зборови певача. За њих Милојевић, у Солуну, пише три мушка збора, три патриотске песме: „На Видов Дан 1916“, на свој текст, и „Порука“, и „Молитва изгнаника“ (opus 18) и своју „Прву литургију“, за мушки збор, у В-дуг-у (opus 17).

У том свом ратничком периоду, Милојевић скицира музику за Бојићев драмат „Краљева јесен“ и свршава партитуру за симфониски пролог „Данило и Симонида“, која је, чини се, загубљена.

У Солуну (1916/17) написао је „Српску рапсодију“ за гудачки оркестар, и низ клавирских транскрипција што ће да их

²³ Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца. Музичке студије и чланци, књ. I. Издавач Геца Кон 1926. Београд.

објави, као свој *opus*, у Паризу 1921, под натписом „*Dans ton pays*“²⁴ посвећене „Сестри Владислави у Солуну 1916. сећајући се ње, њене туге и њене наде“, како је написао на личном примерку, по повратку у отаџбину. Тим тоновима Милојевић је оживео звучну визију своје Србије, поробљене у тај мах, а ношене у срцима изгнаника и будућих осветника. У шест карактеристичних музичких слика, инспирисаних мелодијама српских сеоских игара и песама, Милојевић даје стварно облик свите. Те су мелодије: (1) „Бојерка“, игра, (2) „Море, извор вода“..., (3) „Циганчица“, (4) „Ала имаш очи“, (5) „Разболе се бело Доне...“, и (6) „Лепојко, девојко...“.

У томе циклусу, у начину третирања инструмента, већ се откривају извесне особине његова клавирског стила, наклоњеног варирању више него расплођавању нових тонских мисли што би се зачеле у основном фолклорном мотиву.

Другим циклусом, започетим у Солуну (1916), а довршеним у Ници (1917), где је тек могао да одахне потпуно од прележане болести и поднесених напора и да се прибере за нове композиторске планове, Милојевић даје свој *opus* 19. Њиме наставља оно тако успело инспирисано обрађивање мелодија, али, овај пут, за глас и клавир. Уз своју, још 1909 у Минхену написану „Херцеговачку успаванку“ он ту додаје седам нових обрада за клавир и певање.²⁵ И овде, ми бисмо да застанемо код дирљиве посвете што ју је, по повратку у отаџбину, написао на примерку својој мајци: „Мамице, овај низ песама, осим последње, радио сам далеко од Отаџбине. У њима је израз моје везе са њом за време Страшног Крвопролића, и оне су твоје колико и моје. Прими их као осећаје твога сина Милоја“.

Овај циклус даје већ далеко оштрије карактеристике Милојевићевом схватању о прилажењу фолклорном материјалу са изричито уметничким намерама

Прва од њих, Биљана, из околине Скопља, дата је у јасном облику строфичке песме са једноставном клавирском пратњом. У пет „строфа“, свака са по четири стиха идентична по мелодији, дат је и мотив и текст при коме ћемо се одмах сетити Мокрањчеве Десете руковети. Међутим, мелодија којом Мокрањац отвара X руковет, разликује се од ове код Милојевића. Међу мелодијама Македоније, запис Биљане како га даје Милојевић опште је познат; записао га је и хармонизовао и бугарски композитор Христов. Ова мелодија, својом правилном линијом успона једне дурске скале, до дециме, и затим правилног спуштања на тонику, не даје утисак аутохтоне чистоте: има у њој неке медитеранске флуидности, ради које је и постала то-

²⁴ Oeuvres des compositeurs serbes, 2^{me} Cahier, Rouart, Lerolle et Cie, Éditeurs. Paris 1923.

²⁵ Mélodies populaires serbes, pour piano et chant (adaptation française de E. D. Dernay) op. 19. Ibidem.

лико примамљива и популарна. Текст, међутим, садржи и потпун језички карактер и сву драж аутентичности; он је, сем сасвим незнатних нијанса, потпуно идентичан с оним код Мокрањца. Скупљачи фолклорних мелодија у Македонији, колико нам је досада познато, нису нигде нашли ни забележили мелодију којом, по истом тексту, Мокрањац почиње Десету руковет. Бавећи се на Југу, Милојевић је, највероватније по сопственом запису текста и мелодије, обрадио ову своју „Биљану“, посвећену „à Madame Georges Lauvergyns“.

Учинићемо овде једну малу дигресију, у поводу проблема који нам се давно намеће, а специјално у вези с Мокрањчевим схватањем „обрада“ фолклорних мелодија и њихова аутентичитета и њихове аутохтоности: не мислимо само на његове обраде што их имамо код њега, пре свега у Руковетима, онако како су дате у уском вокалном ставу, него мислимо на схватања која је он имао и носио у себи, можда више у осећањима него у свести. Али да их је имао и у свести, сведочи његов поступак баш са мотивом „Биљане“ како га је применио у том најчистијем и најјаснијем облику, у свој композиторској својој делатности, што смо потврдили на другом једном месту.^{25а} Осећајући да је популарна мелодија овога прекрасног текста очевидно претрпела, ко зна којим путем и утицајем македонских печалбара, преображај *in rebus*, у правцу мелодиске дегенерације, и осећајући у њој здраво и самосвојно језгро, Мокрањац, сасвим на оригиналан начин „извлачи“ из ње „аутентичну“ мелодију, која сада, по овом поступку, добива органску саживљеност: у њој, „језгро“ у мелодији и аутентичан текст добивају сада, као тело и дух, и своју органску целину. Да тај случај расветлимо до очигледности, поставићемо паралелно мелодију познату и популарну, ону што је имамо и овде код Милојевића, и ону другу, код Мокрањца, да бисмо видели како је мајстор Десете руковети „извукао“ ту аутохтоност о којој смо говорили, и дошао до те органске целине напева и текста.

Ради једноставности, транспонујемо обе мелодије (код Милојевића је она у *Es-dur*-у, код Мокрањца у *B-dur*-у, са плагалним завршетком полупериода, чиме се тражени аутентичитет нарочито потврђује) у *C*.

Тај случај је, бар за нас, потврда једне нарочите духовитости и инспирације Мокрањчеве: пресводивши контрапунктом ову познату мелодију, која му се, несумњиво, чинила туђа, „са Леванта“, неславенска, помало и банална ако хоћете, он отвара једно друго питање у односу фолклора и уметности, — питање које ће добивати увек нова значења и нова тумачења, нове потврде и нове негације, све док су живи негде још извори у стваралаштву примитивнога.

^{25а} Петар Коњовић: Стеван Ст. Мокрањац. Савременик Д. Х. К. Зграб 1917.

У студији о Мокрањцу, која је још пред нама, ми се мислимо позабавити, баш са реченог гледишта, питањем аутентичности и неаутентичности примењених мелодија, које су се, у његовом поступку, досада још мало испитаном, дизале до валера изразитих и изражајних музичких тема и мотива.

Деветстошеснаесте, још увек на солунском фронту, где је започео овај циклус, Милојевић је, природно, везан најинтимнијим мислима и осећањима за родну земљу. Мислима и осећањима



Сл. 14. „Биљана“, по запису Милојевићевом (горњи ред) и мелодија на исти текст, којом Мокрањац почиње Десету руковет (доњи ред).

инспирисаним музиком он је, несумњиво, још снажно везан и за Мокрањца, за утицај који му је први прави учитељ улио у музичку свест, упркос каснијем налету „европских схватања“, утицајних посебице у Минхену. И у ових осам народних мелодија, неколике су што их је већ слушао у Мокрањчевој зборној обради. Друга по реду, под насловом *Тужна песма*, — њу посвећује својој мајци, — она је коју такође знамо из *Х руковети*: „*Д о т р и м и п у ш к и п у к н а л е*“. У свем нашем фолклору тај пример је изузетне и сасвим изванредне унутарње концентрације, и у тексту и у напеву. Само три стиха, уза сваки по један крик. Милојевићева, у суштини, једноставна обрада, с уводом у клавиру од два такта, у снажним, отсечним акцентима, чува ту монументалну једноставност мелодије, која је инспирисала неколико наших композитора. Међутим, овде треба скренути пажњу на лични запис Милојевићев, који налазимо у његовој малој расправи „О типу народних мелодија Јужне Србије и о њиховој изражајној снази,²⁵⁶ он се разликује од мотива који је идентичан с оним у Мокрањчевој руковети, а који је овде обрадио с клавиром.

²⁵⁶ Српски књижевни гласник бр. 6 1939.

У трећој, Ц и г а н ч и ц а, из Крајине, имамо изврстан пример оригинално схваћене скерцо-песме, у којој се обрада диже до аутентичне, самосвојне композиције. Зачудно је да наши певачи, на концертима, и интимнијим приредбама, не користе ову духовиту мињону; имају ту прави „шлагер“, у добром смислу те речи. И следећа, М и р ј а н о, скоро је дословно унесена по Мокрањцу (у В-dur-у, за сопран или тенор), само са богатијим, технички разрађеним, учешћем у клавирској сарадњи. „Мирјано“, међутим, не сматрамо фолклорном мелодијом него уметничком песмом у којој је савршен „аутентичитет“. Пета, Б р о д а р и д е в о ј к а (биће: дивојка, П. К.), коју је вероватно Милојевић записао по „пивању“ неког Далматинца, варошанина, рекао бих да је од оних, тако честих у Далмацији, које годе медитеранском укусу и менталитету наших примораца, мада те мелодије немају оригинални дах ни дух своје земље. У фолклору периферних крајева, не само код нас него и свагде другде, најлакше се осети та карактеристика. Има примера — Барток је у својим компаративним студијама фолклора нарочито указао на такав међусобни утицај између словачке и мађарске, мађарске и румунске, мађарске и хрватске (у Међумурју) мелодије где се, например, задрже исти напеви, а промене и примене разнолики текстови. Често, осети се, преовлађује овај или онај утицај. У овој, сасвим једноставној обради Милојевићевој, имамо чист пример тих „популарних“ варошких песама у Далмацији. Милојевићева напомена каже да је „из Макарске“.

Босну претставља Ц а ф е р - б е г о в а м а ј к а (посвећена француском преводиоцу и адаптатору текстова у овој свесци Е. D. Дегнау-у) са веома лепо вођеном, у сјајној једноставности датом клавирском пратњом: контрапунктирајући „скривеном мелодијом“, клавир као да слика ту босанску идилу, док јој певачев глас даје коментар. Тако, спретно и духовито, обрађена је, „из Старе Србије“, Д е в о ј к а к у н е т е р з и ј у. И тај мотив знамо већ из Мокрањчевих Руковети. Овде међутим, грациозни овај народни напев диже се, у спретној композицији, до типа једне слободне, лаке и кокетне уметничке песме. У последњој, осмој, имамо ону прву Милојевићеву обраду, записану по певању Вл. Ћоровића Х е р ц е г о в а ч к у у с п а в а н к у. Композитор ју је посветио „Својој драгој Иви“. Далеко у поробљеној отаџбини, можда у исти мах док је отац бдео приређујући ову свеску композиција, она је певушила ту мелодију малој њиховој Гордани. Потврдићемо још једном да ова мала песма стилизацијом фолклора у правцу и достигнућу чисто уметничког израза, претставља у Милојевићеву стваралаштву, узимајући га у целини, једну од најлепших његових композиција, из области соло-песме с клавиром.

Можда је недоступност овог давно штампаног и, вероватно, распродатог издања разлог да тако ретко чујемо, на радију и на концертним приредбама, богати садржај ове свеске. То је штета.

И за боље уочавање Милојевићева композиторског лика, и за боља сазнања, и у публици и код наших певача и пијаниста, питање чувања и неговања онога што, у нашој музици, претставља вредност и садржину, још увек није решено нити му се поклања довољна пажња.

Наши певачи, нарочито млађи, треба да знају да је интерпретација Милојевићевог музичког текста за њих права школа. Код њега је, у слогу, све чисто и јасно; музичка ортографија у њега је узорна; ту нема аљкавости: фраза, узимање даха, нагласак, динамика, — све је обележено. Међутим, оно што је ту, пре свега, то је унутарња музикална садржина која треба да их привлачи.

VI

МИЛОЈЕВИЋ У ФРАНЦУСКОЈ

Боравак у Француској, од почетка 1917 па до половине 1919 за Милојевића је био од пресудне важности.

Упркос ратним годинама и приликама, културна и уметничка атмосфера, и уметнички амбијент Париза, којим зрачи цела земља, оставили су дубок, можда најодлучнији, утицај на дух Милоја Милојевића, на његов стваралачки рад, на његов интелектуални и уметнички хоризонт и оријентацију.

У Француској, Милојевић, сасвим природно, упознаје изблиза француску модерну музику и атмосферу у којој је она настала и коју је, затим, стварала даље, и ван своје земље, у Европи. Било би чудо да и овај млади, импулсивни Балканац није подлегао чари којом је француски импресионизам освајао свуд око себе, и носио широм свој утицај, у музици, као и у сликарству и поезији. Под тим утицајем, кроз прилично дуг период, стоји уметност свег културног света. И Милојевић сазнаје ту и улази у интиман однос са одликама овог суптилног уметничког обликовања; он развија у себи смисао за уздржљивост и финесу у музикалном изразу, нарочито у врсти. њему тако присној, у области *соло-песме*: поштрава своју пажњу и све брижљивије израђеној декламацији текста, мада га увек мелодија „носи“, са клавиром који воли и тражи прозирне, маглене „штимунге“, али и илуструје детаље текста и, отуда, неретко, наилазимо на пасаже неочекиваних драмских успона међу чисто лирским „сликарским потезима“ и тек овлаш повученим линијама.

Импулсиван, неживљен, без обзира на поднесене физичке патње и психичке тегобе, далеко од својих најближих, Милојевић, тек опорављен и прибран, инспирише се француским стиховима, — узетим, понекад, и онако надохват, — и, у те две године, он пише прилично велики број „француских“ лирских песама, којима сам даје и музикалан српски превод.

На француском тлу, Милојевић нарочито развија у себи ту лирску жицу, која му је, као композитору, у основи интимно блиска. Том стазом долази он, да тако кажемо, у директан контакт са музичким стилем главних претставника француског „шансона“. Контакт много интимнији, јер је више одговарао његовој осетљи-

вој природи, него онај што га је проживљавао са модерним немачким „лидом“ у свом минхенском периоду. Дипарк, Шосон, Форс, Северак, Флоран Шмит, најизразитији су претставници овог облика, и његови узорци овде. Тражећи за подлогу својој тонској лирици што суптилнију материју, а под утицајем амбијента у коме се осећао све свежији и с којим је желео да се што боље саживи, Милојевић, — као што су чинили и многи наши сликари који су се, за време својих бављења и студија у Паризу, изражавали ликовно кроз безброј париских мотива и пејзажа, — пише своје кратке инструменталне пијесе, уметничке соло-песме за глас и клавир, за које га инспиришу француски песници.

У тој француској лирици Милојевићевој једна од првих је *Berceuse triste* op. 21 No. 6,²⁶ посвећена „à ma fillette Gordana“, на речи Marcel Wyseur-а. Написао ју је у Ници. То је „Тужна успаванка“ коју певуши млада мајка док је отац на бојишту: и док дете, свладано сном, склапа своје очице, далеко негде на ратишту гине му, у тај час, бабајко. У композицији овој имамо једну од најдубљих Милојевићевих соло-песама, прожету искреном инспирацијом, снажно проосећаном. Писана је за дубоки алт, с племенитом, мирном мелодичношћу, с крепким и, у исти мах, финим уводом клавира, у пробраним модулацијама, у хармонијама јасним али несвакидашним над којима лебде пластични и отмени мотиви, измењујући се с фигурацијама које сликају.

Друга која нам привлачи нарочито пажњу писана је на стихове Едмона Ростана: *La lettre* op. 22 No. 2. Можда нигде, у свој својој француској „сфери“, Милојевић није успео да се унесе у типични стил ове *parlando* мелодике која се, на свој начин, рађа из стиха, као у овој: сав у тежњи да буде што једноставнији. У хармонијама, нарочито. Па ипак, како ће духовито, неочекиваном модулацијом у *es-moll* да потцрта питање, у стиху

Trouvez-vous pas qu'ensemble
on était bien heureux?

Топлом имагинацијом Милојевић илуструје час кроз мотивску игру, час променом сазвучја, па опет враћањем у мирне акорде сву апартну пикантерију овог финог сонета.

У тим двома, он се приближио Дипарку, али је остао свој. Као и у свој његовој уметничкој лирици, ту је управо видљива врлина, и метод у исти мах, како Милојевић, одабравши текст, уме да „захвати“ сву музикалну реалност која је у тексту, да је фиксира, па да је органски сплете с деликатном полифонијом свога клавирског става и да тако, најзад, створи и, као скулптор, слије облик.

Треба послушнути прекрасну музику његова клавира изнад које се развија пластична мелодија у песми *Заносни час* op. 21,

²⁶ Deux mélodies: I. *Berceuse triste*, op. 21 № 6; II. *La lettre* (E. Rostand), op. 22 № 2. J. Hammel, Editeur, Paris. Bld. Malherbes 22.

Но. 1.²⁷ И одмах затим, фино сликање тоновима пчелина зујкања док се страсно увлачи у цвет: та песма о Пчели и цвету, написана „за моју драгу Иву“, једна је од најбољих: само и она, као и скоро све друге Милојевићеве, тражи, сем певачице, и пијанисту који уме да буде песник за клавиром. Још више то вреди за Песму ветра с мора где је композиторова палета богато расула звучне боје и контрасте из њих, да створи једну, можда, најдраматичнију исповест, што је налазимо у Милојевићевој лирици. Сасвим је природно што ју је аутор и инструментирао, јер јој и стил и звучни слог вапи за бојама оркестра. Зато јој је дао и посебан број: опус 24. И друге две у тој свесци (Никад и Лаж), — „тмурно и са трагичним акцентом“, — изражавају изванредно Милојевићев лирски профил.

Хармонски његов став овде је нарочито сложен: као и иначе често, Милојевић га „храни“ модуловањем, алтерацијама, освежујући га изражајном окретношћу и осећањем пијанистичких могућности: узорним вођењем вишегласности и честим коришћењем енхармонике. Сва та музикална поезија, као и његова четири клавирска комада, ор. 23 *Quatre morceaux*,²⁸ писана звучним клавирским маниром, у коме има искрене свежине, пуна је инвентивне мелодике, а, као у последњој, има ту и пуно ведрине и веселости.

Баш у тој последњој „Бубамариној успаванци“ (*Berceuse de la coccinelle*) Милојевић демонстрира ту своју нимало ретку одлику: смисао и вештину да тоновима изрази хумор и ведар *esprit*: има ту опет печат тога „француског“ у њему, што је за то релативно кратко време његово, проведено тамо, богато оплодило и његово стваралаштво и нашу музику. Та његова „Четири клавирска комада“ садрже много ванредне утанчаности клавирског стила, ту, могло би се рећи, његов тонски израз „говори префињеним звуком једног Форea“. Као чисто уметничко дело, оно свагде где се музика разабера мора наилазити на разумевање и допадање. У литератури нашег клавирског репертоара оно заузима врло часно место. У времену после Првог светског рата ове су се композиције чуле често и у Француској, где су их изводили и њихови реномирани и познати уметници. Бланш Селва, на пример.

Прва ствар написана на француском тлу, његова Елегија за виолину и клавир, носи у попису композиторових дела ознаку „Ница, о Св. Сави 1917“. Распоредујући своје опусне бројеве, — у коначној, много каснијој редакцији, — композитор ју је означио са ор. 20 Но. 2; посвећена је унив. проф. д-ру Александру Радосављевићу. Чудно је да ова лепа композиција виолинска, песма дубоко осећајне туге и чежње, до данас није штампана. А сви-

²⁷ Oeuvres des Compositeurs Serbes, 1^{er} Cahier, Rouart, Lerolle et Cie Editeurs 29, Rue d'Astorg — Paris.

²⁸ Oeuvres des Compositeurs serbes, 4^{me} Cahier. Ibid.

рана је била и у иностранству и у земљи често, јер је одиста „захвалан“ виолински комад; ауторова индикација каже: „Са пригушеним болом, слободно у покрету. Увек широко у тону и слободно у ритму“. Скоро у исти мах, нешто касније, Милојевић је написао и своју „Danse serbe“²⁹ оп. 20 (касније оп. 20. No. 1) која је први пут извођена „au Concert moderne“ у Монтекарлу 30 априла 1917. Ова „Српска игра“ је једно од најпопуларнијих дела Милојевићевих: сви наши реномирани виолинисти, — Златко Балокковић ју је још 1920 пронео кроз Европу, — имали су је на свом репертоару. Композиција духовита и свежа у инспирацији.

Корисно је овде учинити мали преглед Милојевићеве композиторске делатности у Француској.

Према аутентичном испису Милојевићевом на примерку који је преписао, већ пред своју смрт (1943), за библиотеку и архив Музичке академије у Београду (Бр. 11954), он, под натписом *Седм песама на стихове француских песника* (Ница, 1917), за један глас и клавир наводи овако распоређен садржај: оп. 22 за високи глас: No. 1. *La veillée* — Бдење (*Bazin*); No. 2. *La lettre* — Писмо (*E. Rostand*); No. 3. *A. Lyde* — Лиди (*Bergerette de A. Chenier*); No. 4. *Deux coeurs* — Два срца (*Lucas*). Оп. 22а, за дубоки глас: No. 1. *L'innocence* — Невиност (*Comtesse de Noilles*); No. 2. *La prière* — Молитва (*Georges Thourret*); No. 3. *Hymne au Soleil* — Химна сунцу (*A. Sylvestre*) — „звучни трибут Рихарду Штраусу“, иронизује аутор посвету композитору кога ни овде, у избеглиштву, не може да се ослободи.

Пре тога, као опус 21, Милојевић означава своје „француске“ песме овим редом: No 1. *L'heure exquise* — Заносни час — (*Paul Verlaine*); No 2. *H'abeille et la campanule* — Пчела и цвет — (*Charles Guérin*); No 3. *L'adieu* — Збогом — (*Véga*), (посвећена à *Mademoiselle Jane Laval de L'Opera*); No 4. *Jamais* — Никад — (*Paul Géoaldy*); No 5. *Le mensonge* — Лаж (*Ivan Gilkin*). Иза последње стоји: à *Nice 9 août 1917*. Уз ове иде још: *Berceuse triste* — Тужна успаванка — (*Wyseur*) означена као оп. 21. No 6.

Opus 23 Quatre morceaux pour piano садржи: No 1. *Vieux conte* (Стара прича); No 2. *Soir mélancolique* (Меланхолично вече); No 3. *Au crépuscule le lys rêvait* (У сумраку је снивао крин), посвећена à *Mademoiselle Blanche Selva*; No 4. *Dans le jardin* (У врту). *Opus 24 La chanson du vent de mer* — Песма ветра с мора — (*A. Le Braz*).

Говоримо ли о Милојевићевом стваралаштву из тога времена, неопходно је споменути још његову *Легенду о Јефимију*³⁰ инспирисану Ракићевом поезијом, за виолончело и клавир (оп. 25). Па-

²⁹ Oeuvres des Compositeurs serbe, 3^{me} Cahier: Deux danses pour piano: Manoïlovitch: *Danse des veuves*, Miloïevitch: *Danse serbe*, Rouart, Lerolle et C^{ie} Editeurs, Paris.

³⁰ Oeuvres des Compositeurs serbes, Miloïevitch, op. 25. *La légende de Jéphimia*, pour violoncelle et piano. Ibid.

стозна, поетична тема у којој кантабилност виолончела, уз пун звук клавира, дочарава легендарну визију, широко разрађену, увек ће наћи своје слушаоце, понесене инспирацијом лепоте једног лика и једног соја. Као и друге инструменталне његове композиције и ова сведочи да је право поље његова стваралаштва био домен камерне музике. И увек ће понова потврдити његову стваралачку инвенцију, и осећање форме и стила у интимном музичком облику: и, пре свега, везу са родним тлом.

Интересантно је прегледати ту и његову културну делатност у Француској: није нимало неприродно што је она у исти мах у тесној вези са његовим композиторским радом. У Ници, већ 26 марта 1917, у *Casino Municipal*, приређује се *Grande Fête serbe*. Госпођица Шарбонел, *de l'Opéra*, пева Милојевићеве песме: *Japan* и *Jесењу елегију*, уз пратњу композиторову на клавиру. „*Choeur serbe*“, састављен од наших студената, пева, под управом Вл. Р. Ђорђевића, српске хорске композиције. — На концерту у Монтекарлу, *Cercle des Étrangers*, 30 априла исте године на каритативном концерту, *M. H. Wagemanns*, виолиниста, изводи Милојевићеве: а) *Елегију* и б) *Danse serbe*, а госпођица Шарбонел пева, у првом јавном извођењу, његову а) *Berceuse triste* и б) *Chanson triste*. И једног и другог уметника на клавиру прати аутор. — Већ 23 маја исте године концерт се понавља у Лиону, *Salle du Conservatoire*. — Само један дан касније, друга једна српска студентска организација, под управом Александра Костића, приређује у Версаљском парку, *Bosquet d'Apollon*, вокални концерт „*par le choeur des Étudiants serbes de l'École des Travaux publics d'Arneul — Cachan*“. Међу слушаоцима је и Венсан д'Енди. Програм је састављен био од популарних наших композиција, међу њима једном и од младог диригента Костића. Када је, на свршетку, хор запевао Марсељезу, и то прву строфу на српском, а другу на француском језику, публика, а с њом и Венсан д'Енди, није могла да савлада своје узбуђење.

Још у мају 1918, док смо ми у Прагу, прослављајући пред очима аустриске власти и њој упркос, педесетогодишњицу чешког Народног Дивадла, — што је онда стварно био само повод за једну слободарску манифестацију, у предвечерје већ коначном сутону и слому Монархије, који се ближио неминовно, 28 истог месеца, Милојевић, на концерту у Монтекарлу (*Cercle des Étrangers*) приказује, први пут, две од најпознатијих својих песама написаних у Француској: *La lettre* и *La Chanson du vent de mer*, док у октобру, кад су рат савезници већ сасвим добили и отаџбина, мада још далеко, била ослобођена, опет се одржава *Festival de Musique Serbe*, наравно, уз суделовање Милоја Милојевића. У исто време, с разликом од неколико дана и у Паризу — *Salle des Agriculteurs*, — приређен је *Festival de musique moderne serbe*, на коме Милојевић држи предавање о српској савременој музици. На том све-

чаном концерту, између осталих, суделују *Blanche Selva*, пијанисткиња, госпођа *Jane Laval, de l'Opéra*, и наш земљак Младен Јовановић, пијаниста, који је упркос својој повучености, уживао у Паризу репутацију солидног и интересантног уметника.

Скоро у исти мах у *Лондону*, у једној тамошњој катедрали, приређен је (5 X 1918) концерт на коме хор српских студената изводи духовне композиције српских композитора, између осталих и Милојевићеву „*Херувимску песму*“, док је *Mr. Edgar T. Cook, F.R.C.O. Organist of the Cathedral*, на оргуљама извео Милојевићев *Marcia funebre*, у спомен палима и погинулима за слободу народа који су за њу умели да гину. О тој композицији коју спомиње К. П. Манојловић, нисмо нашли трага у Милојевићевим папирима који садрже његове радове, у стању у каквом смо их могли прегледати.

У даљим разлагањима о Милојевићевој делатности, нарочито када будемо говорили о музичком писцу и музикологу, имаћемо још прилике упознати се ближе са рефлексима француске музичке културе и културе њихове уопште на тај његов рад. Несумњиво да је Милојевић, већ за време студија на београдском универзитету предиспонован, а у Минхену, и споља и сам из себе, унутарње, потстицан на уметничко-књижевну делатност, у француској средини и у могућности ближег, интимнијег додира са делима музичких естетичара у Француској, развијао и развио своје особине књижевног стила који ће га, код нас, учинити најкомпетентнијим тумачем музичке културе. Но, много више још него у тој књижевној делатности, у његовом композиторском делу, одражаваће се та врлина коју претставља јасноћа и стручна акрибија, а којој се научио од Француза. После боравка у Француској, његов интелектуални хоризонт је, сасвим природно, необично проширен баш у правцу оних смерова и идеја које су код нас дотле једва биле познате у музичкој уметности, а које су за Милојевића уметника и писца биле толико привлачне.

ПОВРАТАК У ОТАЏБИНУ

У лето 1919, са рангом резервног капетана I класе, Милоје Милојевић се враћа у Београд, из кога га је ратни вихор понео још 1915 године. Почетком школске године 1919/20, он је опет „учитељ вештина“ у гимназији и наставник Музичке школе, коју је, то је било очевидно, требало реорганизовати. Нове прилике и услови у уједињеној земљи дале су и Музичкој школи у престоници нове снажне импулсе. За две-три године број ученика се диже на осам стотина³¹, а расте нагло и број наставника. На првим састанцима наставника, по ослобођењу, почиње живо да се дискутује и питање етатизације музичких школа у Београду, Загребу, Љубљани, да би се, материјално учвршћене и обезбеђене, такве музичке школе могле посветити потпуно својим задацима: озбиљном спремању подмлатка за музичку уметност и културу. Важност и потребу организоване уметничке културе, па и музичке, почиње да увиђа и осећа и шире грађанско друштво, а и надлежна државна власт. У Министарству просвете, на иницијативу министра Павла Маринковића, основано је Уметничко одељење, с Браниславом Нушићем на челу: уметности је дакле признат посебан и равноправан ранг у Министарству просвете. То је значило крупан корак унапред, с обзиром на дотадањи начин по коме је државна бирократија гледала на уметност и уметнике, третирајући их раније као неку „циганију“.

Насупрот извесном конзервативном гледању старијих колега у Музичкој школи, Милојевић се одмах поставио на становиште по коме се треба борити да, подржављењем, школа добије ранг конзерваторија или Музичке академије. И Милојевић, у времену од 16 X 1920 па до 16 VI 1922, налази се на раду у Уметничком одељењу Министарства просвете. У том времену не бори се он само речима на седницама и у комисијама: да би убедио необавештену јавност, а нарочито политичаре, министре и посланике који, по правилу, непознајући суштину питања у суптилним струкама, о свему одлучују, Милојевић се бори и у штампи. Он објављује свој колико темпераментни толико добро аргументовани пле-

³¹ К. П. Манојловић, Историски поглед итд. Бгд. 1924.

доаје: „За државни конзерваторијум,³² који уноси касније и у своју књигу „Студије и чланци“, I.

Међутим, одмах по повратку у отаџбину, Милојевић развија своју педагошку активност у ширем смислу: он пише и, године 1922, када је понова враћен на дужност у гимназију, објављује свој теориски уџбеник *Основи музичке уметности*,³³ у вези са ритмичким и мелодичким вежбама. Колика је за овом и оваквом књигом била насушна потреба, и како је била примљена, сведочи околност да је први део ове књиге, под истим насловом, доживео, у времену од 1922 до 1938 године, дванаест издања; а 1940 године издата је у тринаестом издању, под насловом: *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодичким вежбама на основу наставног програма*. Други део овог корисног и врло практично написаног уџбеника музичкотеориског изашао је у осам издања, с последњим у 1940 год. Треба и ми ћемо размотрити с пажњом овај сектор Милојевићеве делатности. Ту он стоји, рекао бих, као јединствена појава не само у српској већ и у свој југо-славенској музичкој педагогији.

Јер Милојевић, теоретичар и педагог у школи, нарочито у гимназији, значајан је и као композитор за децу. И у том послу, колико важном толико дотле игнорисаном и занемареном, Милојевић стоји далеко изнад свих наших композитора и музичара који су се бавили музичким васпитањем подмлатка у школи и, специјално, у првим разредима гимназије. Љубав за децу и топла инспирација спојени су ту са смислом за најмањи облик и васпитном сврхом. Педагог од инстинкта и заинтересоване интелигенције, он је осећао да упознавање ученика са основном теоријом музике неће дати скоро никаква практична резултата ако уз ту наставу не иде и примењена пракса. И то најприроднијим путем: певањем, певањем једноставних али свежих мелодија, сложених на једноставне, али дечјој фантазији схватљиве и примамљиве текстове, а све у обиму тонова који се без тешкоћа даду емитовати неразвијеним још дечјим грлима и гласницама. Компонујући такве лаке, једногласне, свеже мелодије. Милојевић је дао сјајан материјал наставницима музичке вештине којом ће, код својих ученика, да буде и пробуде инстинкт и способност за основни студиј музичког васпитања, у коме се тонови и њихова повезивања међусобно и поступно диференцирају као гласови у речима, и речи у реченицама.

Уз *Основе музичке уметности*, I део, Милојевић даје „Додатак“: Из природе, десет дечјих песмица за један глас у Ц-дур-у: 1. Први мај; 2. Жетва; 3. Тежакова песма у пролеће (Грчић-Миленко); 4. Престала је зима (А. Шантић); 5. Ко-

³² Скг, НС, књ. IX. св. 2. 16. V. 1923.

³³ Издавач Геца Кон 1922.

сидба (Вл. Ј. Јовановић); 6. Дошао врабац да нам нешто каже (Чика Јова Змај); 7. Јутро (Милоје Милојевић); 8. Жабе (Милета Јакшић); 9. Јарица (Мил. М. Петровић); 10. У ноћи (Милоје Милојевић).

Обим тих песмица креће се до квинте, сексте, октаве, ноне, дециме. У интервалима је очевидна пажљива поступност.

Када је 1940 приредио, као 13. издање, I део Основне теорије музике, додатак са дечјим песмама проширује се. Ту су већ честе мелодије, оригиналне или примењене, на народне текстове, из разних крајева Југославије. Прва је, например, народна: Ти високо, јело, растеш..., у обиму квинте (д-а), или она: Седи мома у градини... која се пева од Херцеговине па до Истре. Ту су и за два гласа, у једноставном слогу, као например Сојчица из Жумберка, па Соколи Ђуро из Славоније, па Ивањска песма, опет народна, и две из Словеније: На planincah, и Јазра тат конјишка belega, па, из Македоније, Повардарско коло и, најзад, Црногорска. Тако, уносећи разноврстан фолклорни елемент југославенски, Милојевић и тим упућује на ширење и музичког и етничког хоризонта малих музичких почетника.

II део (1940) уџбеника „Основи теорије музике“ има далеко богатији додатак песама за децу, увек оригиналних композиција Милојевићевих или његових обрада народних текстова или мелодија. Поступност у тих 35 песама, колико их је у овој књизи, знатно се проширује: највише их је за један глас, unisono (31), затим су 2 за два и 2 за три гласа; иде се и до лакших модулација.

Теориски материјал и садржај ове књиге подељен је на 21 час. Инструктивна је нарочито двадесет прва лекција о вишегласном певању; њом се могу добро да користе и учитељи или музичари као зборовође аматерских певачких зборова. У овај педагошкокомпозиторски рад улазе и Милојевићеве Песме за дечји или женски збор, компоноване за један, два, три или четири гласа. I део (30 песама)³⁴ за мушки или мешовити хор, намењене певачким хорovima ученика средњих школа или универзитетске омладине, „компоновао Милоје Милојевић, наставник певања у III београдској гимназији“.³⁵ У овој, другој свесци садржане су партитуре ових зборова: 1. Југословени (А. Шантић); 2. Ноћ (В. Ј. Илић); 3. Љубичице (Грчић-Миленко); 4. Лептир и ружа (В. Ј. Илић); 5. Младост (В. Ј. Илић); 6. Песма у зору (А. Шантић); 7. Хај славно је (А. Шантић); 8. Изгнаничке песме, посвећене Кости П. Манојловићу, бр. I. Молитва изгнаних (Вл. Станимировић), бр. II. Порука (Ст. Бешевић) и, раније, али унесено и у ову збирку, 9. Дуго се поље зелени (В. Ј. Илић).

³⁴ Издавач Геца Кон, Београд 1933.

³⁵ Издање Друштва за заштиту југословенске деце. Београд, 1920.

Уз обе свеске ових хорских „песама“ дато је кратко објашњење страних стручних израза и знакова који се налазе у овим партитурама.

Милојевић није бројем означио овај *opus* (сем последњу наведену овде), али је он значајан по њега и по обиму дате музичке садржине, и по лирској и патриотској динамици, која је, у том добу његовом, изузетно вибрантна и снажна. Што је, уосталом, било сасвим разумљиво. Нећемо, међутим, да испустимо из вида једну Милојевићеву изузетну врлину, која је, као што је био случај већ са првим радовима његовим, из области вокалне музике. Та врлина, истакнута овде, кроз Милојевића композитора омладинске музичке литературе, подиже вредност Милојевића музичког педагога.

Од првих најједноставнијих дечјих својих песмица за један глас, па до четворогласних, сложених хорских композиција, Милојевић минуциозно пази, и полаже важност на то, да се мелодиска линија развија на основи добре, музикалне и дикцијски исправне и изразите линије текста. Учитељ малишана који већ назире основе музичких сазнања, Милојевић је и у српском и у хрватском простору југославенских народа, још и данас, учитељ наших композитора да, при музичкој обради песничког текста, композитор мора добро и познавати и разумевати и, не на последњем месту, осећати дикцијску законитост у тонском изражавању тог текста. Мада смо на ту позитивну особину Милојевићеву већ указали у вези са његовом вокалном лириком, потребно је и овде да, у вези с његовим композицијама за децу, упозоримо на ту његову одлику.

У исти мах (1921), сасвим на другој страни своје проблематике, Милојевић пише свој најсложенији *opus*, симфониску поему *Смрт мајке Југовића*,^{35а} за велики оркестар. Поема ова има своје врло прецизно, од композитора дато, објашњење целог развоја садржајног, — према легенди коју цитира и која отступа од народне песме, — а додата јој је и тематика, садржај музичких мисли, врло племенитих и пластичних. Наши диригенти се ретко одлучују на извођење овог дела, а чине, чини ми се, неправду. Јер, за упознавање развојне линије и овог аутора и наше музике у том времену, чути ову партитуру и упознати се с њом „кроза звук“ — поучно је.

Једна објективна анализа утврдиће, истина, да, пошто прочитамо табелу тематике, очекујемо да ће инструментални крвоток, понесен овим садржајним темама, дати снажан замах, велике успоне и, затим, контрасте из којих би саткано, симфониско ткиво добило, стварно, ону пластичност коју условљава једна тако широка и разграната форма каква је симфониска поема. При слушању, међутим, слушалац је прекинут и забављен једном на-

³⁵ Награђена на конкурс Министарства просвете 1921.

метнутом мисли: композитор са урођеним смислом за камерне облике, којима влада потпуно, као да се плаши оркестра, као да

ТЕМАТИКА
симфониска поема
СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА

The image shows a page of musical notation for a symphonic poem. At the top, it is titled 'ТЕМАТИКА' (Thematic Material) for a symphonic poem 'СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА' (The Death of Mother Jugović). The score consists of several staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp', 'p', 'f', and 'ff'. There are also tempo markings like 'a tempo' and 'ritardando'. The score is numbered with circled numbers 1 through 14, indicating specific thematic material. The overall appearance is that of a handwritten or typed musical score from a past era.

Сл. 14. Тематски материјал, који је композитор дао уз тумачење своје симфониске поеме *Смрт мајке Југовића*.

се устручава да му, у овом случају, пусти трагични мах. Изгледа да је и код Милоја Милојевића потврђен случај који се кроз историју музике сусреће неретко: његовом музичком темперамен-

ту није одговарао израз кроз оркестар. То, међутим, баш с обзиром на његов темперамент како смо га познавали, изгледа мало чудно: он је стално показивао жељу да инструментира своје композиторске концепције; до тога је међутим једва када дошло. С друге стране, знамо доста композитора који добро, чак и „одлично“ инструментирају: њихова музика међутим не говори ништа или говори врло мало, она изазива утисак људи који говоре много али не кажу ништа. Има их правих „мајстора“, у тој врсти; Милојевићев случај је сасвим друге врсте. Ни Шуману ни Шопену није „лежао“ оркестар. Милојевић је у музици био мајстор интимне исповести.

Он је, видели смо, од Француза нарочито, научио много у погледу дискретног третирања тонске материје. Ипак, у великој форми каква је симфониска поема, усто још с овако драматичном и трагичном садржином и, као што рекосмо, изразито фиксираним у детаљима тематике, основни закон у уметности, контраст, тражи ауторитативнији третман оркестра, који иначе, ако је неизражајан, немоћан је да оствари овако лепо замишљену основу. У својој активности у свим правцима у области музике, Милојевић има и сувише фонда да се откупи за овај опус који није лежао у његовој природи. Колико дубљи утисак оставља, на пример, његова Молитва мајке Југовића звезди Даници, у камерној, дискретној форми гласа и клавира.

Одмах по повратку из Француске у отаџбину, Милојевић улази у интиман, другарски круг са младим писцима и песницима, сликарима и глумцима, окупљенима, после ослобођења, у Београду из свих крајева Југославије, и већ од новембра 1919 ствара се „Група уметника“, приређују се у сали „Станковић“ Књижевном уочи вечери. Ту учествују: Бранислав Нушић, Бранко Поповић, Сибе Миличић, Сима Пандуровић, Јосип Косор, Даница Марковић, Мирко Королија, Иво Андрић, Тодор Манојловић, Иво Ђипико. На свакој од тих вечери суделују Иванка и Милоје Милојевић. Једно од тих вечери (10 XII 1919) посвећено је било француској музици: уз суделовање ширег скупа солиста музичара дат је као изванредан историски пресек од Купрена и Лилија до Дебисија и Форса; уводну реч: *Causerie sur la musique française* дао је Милоје Милојевић, вероватно с обзиром на велики број присутних француских официра, на француском језику.

У новоствореним, широким односима које је, према преткумановској и покумановској Србији, условљавала уједињена Југославија, српску уметност и науку о њој чекају, првенствено у Београду, други, значајнији задаци. Пробудивши интересовање наших научних кругова за то да се и студију музичке научне материје осигура место на престоничком универзитету, Милојевић, очевидно, као једини опредељен за то, спрема се да одговори и томе задатку. То, међутим, не иде ни брзо ни лако. Пре него што

ће поћи у Праг да на универзитету доврши научне студије, он још има у Београду да испуни добар део посла. Репутација коју је већ био стекао својим пером у борби за савремена схватања и погледе на музичку уметност, доноси му стално сарадничтво на „Српском књижевном гласнику“ и у „Позитиви“.

Већ 1924, он штампа своју красну монографију о Сметани.³⁶

Студија из области музике код нас, добро документована, писана живим, добрим књижевним стилем, претставља сјајан почетак музикографске и музиколошке делатности Милојевићеве. Та његова врлина заслужује шире осветљење и ми ћемо се касније задржати на томе.

У Београду се, међутим, убрзо после Првог светског рата оснива Опера. Са своје осматрачке позиције, Милојевић осећа позив у себи, да с највећом пажњом прати рад у тој институцији, новој не само по времену и месту, него новој по идејама које треба да претставља у савременом нашем културном и уметничком стремљењу, институцији која, на овом тлу и с људима којима је било поверено њено поступно остваривање, стоји без искуства и довољно стручног ауторитета, а, у изузетним приликама, изложеној скупом експериментирању.

Вихор октобарске револуције довео је, свршетком Првог светског рата, у земљу, нарочито у Београд, много руске избегле интелигенције. Међу њима знатан број научника и уметника. Нарочито много музичара, првенствено оперских певача и певачица, понеког инструменталисту, диригента, режисера, учитеља музике; било је, међу њима, и подоста музикалних аматера којима је музика послужила да нађу овде хлеб и егзистенцију. Све то, несумњиво, допринело је, неорганизованом додуше али живљем, неговању музике у нашем друштву, по школама, по позориштима.

Окупацијом и ратним невољама и немаштином намучена публика, нашавши се у миру и релативном благостању, похлепно је прихватила сваку сензацију. У тим и таквим приликама, у Београду се оснива опера, а да нема ни зграде за њу ни позорнице. Народно Позориште је за време рата било демолирано, и док је оправка трајала, играло се у дворани „Касине“ и у „Мањежу“, нередовно. Опера се није организовала плански: то није било ни могуће, јер, пре свега, нико за то није имао искуства. Између руских избеглица било је подоста солиста, са разних оперских сцена руских; понеки и од најбољих, треба рећи по правди. Кућа се дакле градила с крова. У оркестар се доводе заслужни али ислужени и заморени већ музичари из оркестра Краљеве гарде, ненавикнути на један деликатнији начин музицирања. У збору оперском језгро чине певачи из старог предратног позоришног збора из „комада с певањем“. Понеки наш глумац с лепим гласом постаје оперски солиста, обично „за мале партије“. Према певачи-

³⁶ Милоје Милојевић, *Сметана, Живот и дела*. 1924. С. Б. Цвијановић, књижар, Београд.

ма, руским солистима, одабирала се „опера“, стварао се и изводио ред претстава. Ми кажемо ред претстава а не репертоар, јер у позоришту вођеном по неким принципима под репертоаром се разуме једна целовита уметничка, или уметничко-васпитна, или уметничко-борбена идеја.

Такав репертоар се није изграђивао ни онда кад је београдска опера настајала, а нема га ни данас, тридесет и три године по њеном постанку.

Публици жељној „сензација“, младој, неискусној, чији благородни инстинкт за музику вапи за најпажљивијим методама у васпитавању њеном, довољно је било да се врти „Травијата“ за „Риголетом“, „Вертер“ за „Тоском“ итд., а да нико не запита да ли те претставе имају некога стила, и прематом, и смисла? Да ли се ту публика може да облагороди музичким уметничким утисцима, импресијама које проширују духовне хоризонте, или је ту иста она сврха ради које се присуствује грубим спортским утакмицама, боксерским напр., јер те су „оперске“ претставе биле најчешће груба певачка такмичења, форсирањем гласова, и потпуним игнорисањем потчињавања целини, и идеји о целини. Јер те целине није било, ни у поједином делу и његову стилу, а још мање у целини свих дела која би требало да претстављају репертоар.

Зато, у вези с оснивањем опере у Београду, сматрамо важним указати на став Милоја Милојевића у том питању.³⁷

„Обећао сам објаснити како ја то мислим да „благодарећи револуцији у Русији ми немамо оперу у Београду“.

Увек у улози васпитача публике он, кад пише и говори о музици, полази и овде с таквог гледишта. Тумачећи широкој публици шта је то опера, једноставно, схватљиво, Милојевић указује да „у опери као таквој (што значи да неће, с обзиром на „поступаоницу“ те институције код нас, да говори о музичкој драми и сложенијим, вишим облицима њеним. П. К.) музика преовлађује над поезијом; а у оперској музици, пак, вокална музика преовлађује над инструменталном. Јер је опера облик у коме се не решавају виши етички и морални проблеми помоћу свих естетских валаера музичке уметности, већ је то облик који је створен ради „*tintillazione degli orecchi*“, — ради „голицања чула слуха“. Да ли је то доста за нас људе од данас није у овоме часу предмет о коме бих да говорим“.

Уствари, овом последњом реченицом Милојевић је учинио једну принципску ограду од онога што су ти први „организатори“ београдске опере сматрали својим задатком, и како су решавали тај свој задатак. За нас је то, овде, важно утолико што се последице таквог схватања и такве „организације“ у институцији о којој је реч, осећају још и данас, и то, чини се, сваким даном све уочљивије.

³⁷ Политика од 22 X 1921. бр. 4848. Руси и „оперско питање“ у нас.

„Пошто је опера — наставља Милојевић — претежно вокални музички облик, несумњиво је да је за њен опстанак од пресудног значаја: певач, добар певач, савремен певач“. И, пошто је дао правилну карактеристику и условљеност коју треба да има певачка уметност, он каже ... „певач може и мора да свлада најважнији проблем певачке уметности: изговор, реч.“ Развијајући своје гледиште о оперским позориштима, великим и малим, указује на негативне појаве личних амбиција и личних интереса који су, изнад свега, у београдској опери, већ од њеног почетка, преовлађивали и потискивали главни циљ тога уметничког завода: правилан развој целине макар и уз жртве (амбиција) појединца, уместо истицања појединих солиста на штету целине коју мора да носи и ствара, наравно, у пуној хармонији, сав персонал „од онога невидљивог мајстора што окреће електричне бушоне ради бојадисања сцене, до првога солисте који је део целокупног „живог материјала“ који пева и свира. И — нарочито подвлачим реч, реч мора да плива на таласима раскошних вокалних ефеката, реч, јасна, жива, обојадисана, логично наглашена у реченици. Један уметнички полет, један осећај... мора да влада у тренутку уметничког извођења опере — чији несмисао треба ублажавати баш таквим јединством, па била она из пера Вердија, Томаса, Пучинија или Чајковског. Ако није тако, онда се може говорити о појединим певачима, о местимичним, мањевише, успелим моментима ансамбла; али се не може говорити о целокупној, идеалној, архитектури опере, и иначе исцепканој, не може се говорити о њеној физиономији, ма колико она шаролика била, ни о кондензованом ефекту. А о томе се ради, и само о томе има да се ради, ако се не иде за тим да се стварају разнобојне и неједнаке оперске *stagione*.“

„Међутим наш оперски живот је чисто у знаку *stagione*. Имамо — поред наших домаћих, али врло малобројних уметника — добрих артиста који су нам дошли из Русије.“

Ту, Милојевић набраја све руске солисткиње и солисте у београдској опери. И не само певаче и певачице; било их је ту и у балету и у збору, оркестру; диригенти и композитори, инспцијенти итд., итд., ... „то је читаво море руске благовучности и руске топлоте и душевности, коју ми Срби предамо волимо; — па ипак! па ипак! чини ми се да бих рекао: боље је да сви они нису изгубили своју отаџбину; јер би ми, који морамо да им захвалимо за безброј чисто уметничких доживљаја, без њих досада имали наше људе у опери, и поред њих, како је то и у свету, ако је потребно, једну или више интернационалних величина. Поред свет свесног респекта који имам за понеког од руских уметника у нас — разуме се да их има (и) таквих да се ја дивим онима који их плаћају — ја ипак смем да кажем, та наша опера, а сетимо се загребачке, и нарочито љубљанске опере, за те паре, не би била ништа лошија од ове руске којој данас често и свесрдно тапшем...“ „Јер ми имамо снажно изразитог Писаревића... и без-

број младих почетника на које нико ни не мисли или о којима се узгред и површно мисли те они још увек чекају могућност да се школују и омогуће за прави уметнички рад. И ту је баш највећи грех“ ... „управа наше опере (је) ... заборавила своју прву дужност, да пошље ову нашу почетну певачку омладину у школе, ради стручног образовања. То није учињено“ ...

Милојевић улази у оштру критику манира које су у београдску публику унели руски певачи, клакама и кликама у публици, ненавикнутој ни на оперу, ни на такве појаве.

Сећајући се скандала који су се одигравали у француским лирским театрима, када се у француској публици осетила снажна реакција и супротстављање навали талијанских певача и талијанских оперских претстава чиме се онемогућавао развој француске опере, Милојевић се оштро ангажовао да спречи заразу која је захватила била ту младу београдску институцију, „оперу, у греху рођену“ како је приметио један наш угледан диригент. Милојевић каже: „Урођена куртоазија нашег народа и осећаји захвалности према Русији, диктовали су до сада извесну резервисаност у погледу исказивања овог искуства које имамо са Русима. Данас, када су у нас на помолу сцене равне онима из доба борбе буфониста и антибуфониста, у Паризу, ми морамо ово да кажемо баш зато што не желимо такве сцене, већ миран развој наше уметничке културе.“ „И... зар онда није истина да ми, благодаревни револуцији у Русији, немамо оперу у Београду, већ једну *stagione* од темперамената у којој влада вокално благозвучје, али не и углачани музички стил целине, пошто не влада на сцени један уметнички дух и једна реч, већ завист и клике, и један језични конгломерат коме се имена незна...“

„А да ли је то оперска политика? И да ли је, с обзиром на то, решено „оперско питање“ у нас? Ја мислим да није... А као што Руси и Французи и сви народи имају право да се у својој отаџбини боре за свој културни опстанак, тако исто и ми Југословени имамо право на то“.

Милојевићева храброст да, такорећи на првом кораку своје критичарске делатности, заузме овако енергичан став за напреднија схватања у музичкој култури и за правилније методе у васпитању широке публике, остаће, све до краја, једна од карактеристичних његових својстава. Као музички сарадник, критичар, и референт „Српског књижевног гласника“ и „Политике“, — те дужности ће да обавља више од тридесет година, — Милојевић непрестано изграђује своју осматрачку и критичарску позицију, тако да се код нас, кроз његове критике и стручне реферате, почело гледати на уметничка збивања и културни наш развој у том правцу с више озбиљног интересовања и критицизма и у широким редовима наше интелигенције. Данас, кроз тај његов књижевни рад, пред нама се отвара читава једна епоха у развоју нашег музичког живота: епоха модерне наше музике, и савремених уметничких схватања, тежњи и остварења.

VIII

СТУДИЈЕ У ПРАГУ

Почетком 1924 Милојевић добива годишњи одмор (без плате), да заврши универзитетске студије, почете у Београду и настављене у Минхену, и да у Прагу, на чешком, Карловом универзитету, положи докторат. Ту је, по сопственом наводу,³⁸ провео три семестра (од летњег 1924 до летњег 1925 закључно) изучавајући као главне предмете, *Музичке науке* код редовног професора др. Здењека Неједлија и *Општу естетику* код редовног професора др. Отокара Зиха, а као споредни (обавезни) предмет *Историју филозофије* код редовног професора др. Франћишека Крејчија. У исти мах радио је и докторску дисертацију, о којој ћемо касније говорити више.

Пошто му је дисертација била примљена, на основу оцена професора Неједлија и Зиха, и пошто је положио законом прописане усмене испите за групу музичких наука: под а) Музичке науке и општу естетику, под б) Историју филозофије, — промовисан је 30 јуна 1925 за доктора филозофије (група музичких наука). Тако је Милоје Милојевић, први међу Србима, доктор музичких наука.

У вези с Прагом и Милојевићевим боравком у њему, то, међутим, није било најважније.

Увек истакнут европски музички центар, Праг је одавно привлачио музичаре целог света и, у исти мах, давао музичаре целоме свету.

Познато је да је приврженост музици, љубав и смисао за њу типично својство Чеха и чешког народа. Учествујући од почетка, тако рећи, у изграђивању европске музике и музичке културе, Чеси су стварањем своје националне музике, отскочили између многих мањих и великих народа. Од Сметане, ту националну индивидуализацију чешку у музици признао је и признаје сав образовани свет.

Држећи корак с прогресом културе у Европи, Чеси се нису задовољили само тим да и они буду у том европском друштву. Без обзира на страховиту сметњу по томе што кроз неколико ве-

³⁸ Аутобиографски додатак уз дисертацију: *Сметанин хармонски стил*. Београд 1926. Сопствено издање.

кова нису имали своју самосталну државу, и за то време, били под немачком доминацијом, они су тежили да се на свим културним пољима пробијају у прве редове у Европи. А када су, свршетком Првог светског рата, дошли опет и до своје потпуне државне самосталности, сматрали су с правом да су обезбедили услове за добивање у даљем такмичењу. Тако су се, и у оквиру уметности, брзо развијали нови покрети, нове идеје. Па и екстремне. У музици, првенствено. Говорићемо о томе још детаљније.

Носећи у себи још неживљене утиске вагнеровског, и више још штраусовског Минхена, па затим дубоко проживљену атмосферу Дебисијеве Француске, Милоје Милојевић је дошао у Праг, онај Праг који је, у тај мах, сав револуционарно узаврео, сав тежњи „новога“, и то „новога“ које хоће да буде испред свег новог у Европи. Јер та револуционарна криза и понесеност нарочито је била захватила музику у Прагу. Само, у Прагу, — Сметана, Двожак, Фибих, па од млађих Сук и Новак. и на другој страни Јаначек, — и сувише је био чврст, тврд, гранитни основ музичког духа и менталитета да би га вихор те нове духовне револуције могао помаћи акамоли уклонити с пута. Али младост има привилегију да не разликује ствари јасно, нарочито кад надире, кад осваја.

Ту, у прашком амбијенту деветстодвадесетчетврте-пете, Милојевић се нашао у једној врло бурној средини модерничких хтења антинационалних, европских или, боље речено, универзалних вибрација и халуцинација.

Модернизам у чешкој музици ишао је у два правца: у једном, ка потпуној европеизацији, и у другом, аутохтоном, ка стварању једног посебног система на коме ће се развијати потпуно нов музички језик. Први је апсорбовао све „нове“ европске, од Шенбергова додекафонизма до експресионизма Стравинскога; други је, кроз Хабин четврттонски систем у музици, мислио да налази пут ка „крајњем решењу“. Јер људи увек воле да траже и да се заносе „крајњим“ решавањем ствари. Тек касније, они ће увидети да је то, у најбољем случају, само одмицање путем коме се не види крај.

И поред задатка на универзитету и у правцу научном и музиколошком, Милојевић, природно, остаје и живи, слуша и осећа ту и као композитор. Чак више од свега другог. Чешка модерна музика, баш у том периоду, имала је један импетуозан хук. Заносећи се идејом да отвара нове видике у савременој музици, она је повела за својим паролама читаву плејаду младих композитора. Оне, међу њима, који су имали дубље усађен смисао и осећај за реални креаторски процес у себи, нису, разуме се, збуниле пароле; оне су то учиниле са многобројним полуталентованима и неталентованима и, на том бојишту, остало је много изгинулих. Милојевићу служи на част што је према тим екстремним струјама умео да заузме и да задржи разуман став: проуча-

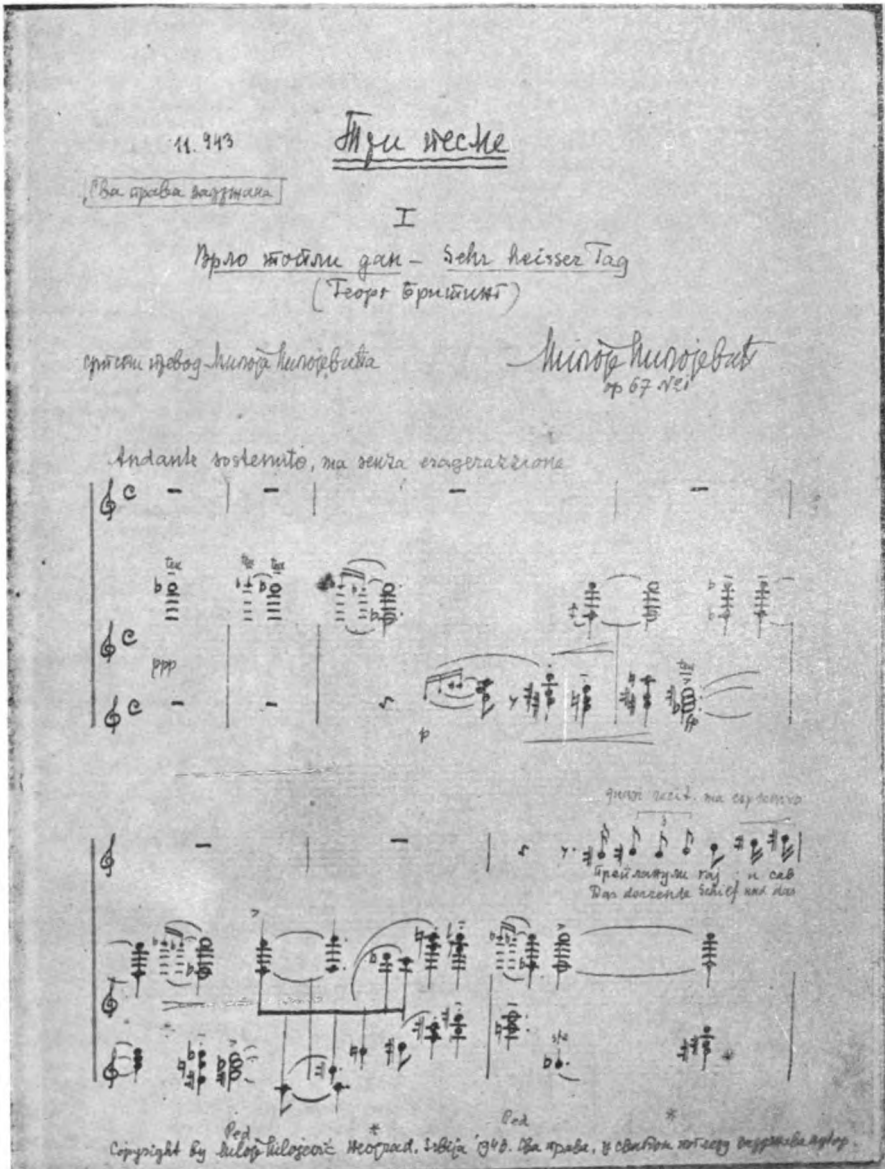
вајући ултрамодернистичке тежње, системе и програме, он је умео и могао да остане свој. Зрелошћу уметника коме је четрдесет година, с искуством стеченим кроз унакрсне утицаје које је знао да среди, он је гледао и видео око себе ствари, мерећи их и разликујући их јасно.

Кад будемо говорили о његовом музиколошком раду, покажемо то баш на случају и примеру његова објективног излагања о Хабиној четврттоноској музици и њеном систему. Композитор Милојевић у Прагу, рекосмо, остао је свој и снажан. Али он би порекао био себе и онај пријемчиви дух у себи да и ту није оплодио своју креативну инвенцију, и своју интелигенцију, понечим од онога што сваки уметник, хтео не хтео, мора да удахне у себе када се нађе у новом интересантном амбијенту, и нарочито када се у том амбијенту осећа вибрација времена које проживљује.

У могућности да дође у интимни контакт са изванредним хорским ансамблима какви су били, уз *Збор моравских учитеља*, широм света познати „вокални оркестар“, *Збор прашких учитеља*, па *Збор прашких учитељица*, па славни *Хлатол*, — Милојевић пише три модерне, интонативно врло претенциозне зборне композиције, за које узима текстове из циклуса Крлежина „Пир илузија“. То су: *Вечерње декорације*, за велик мешовит збор; *Триптих*, за мушки збор и *Црно, суморно поподне*, за мешовит збор. Све три композиције су из 1924 год. Милојевић је, још 1912 у својој балади *Слутња* (на стихове Војислава Ј. Илића) за велик мешовит збор, показао много смисла за сложен и слободно вођен вокални полифони став, где, као да их тражи, укршта „дисонантне“ хармонске спојеве, тврдоће и опорости у самосталном вођењу певачких деоница. Овде, у Прагу, крикови или неочекиване слике, или тешка и мрачна монотонија у Крлежиним стиховима, инспиришу Милоја Милојевића и његово креативно осећање вишегласности, охрабреног изванредном виртуозном снагом у интонацији и изразу што су је постизали чешки зборови у реализовању најсложенијих хорских партитура једног Јаначка, напр. — тако да и код Милојевића доживљавамо мајсторију вокалног става који ће, нажалост, пред нашим зборовима у данашњој ситуацији, још дуго остати као недостижни циљ у даљини.

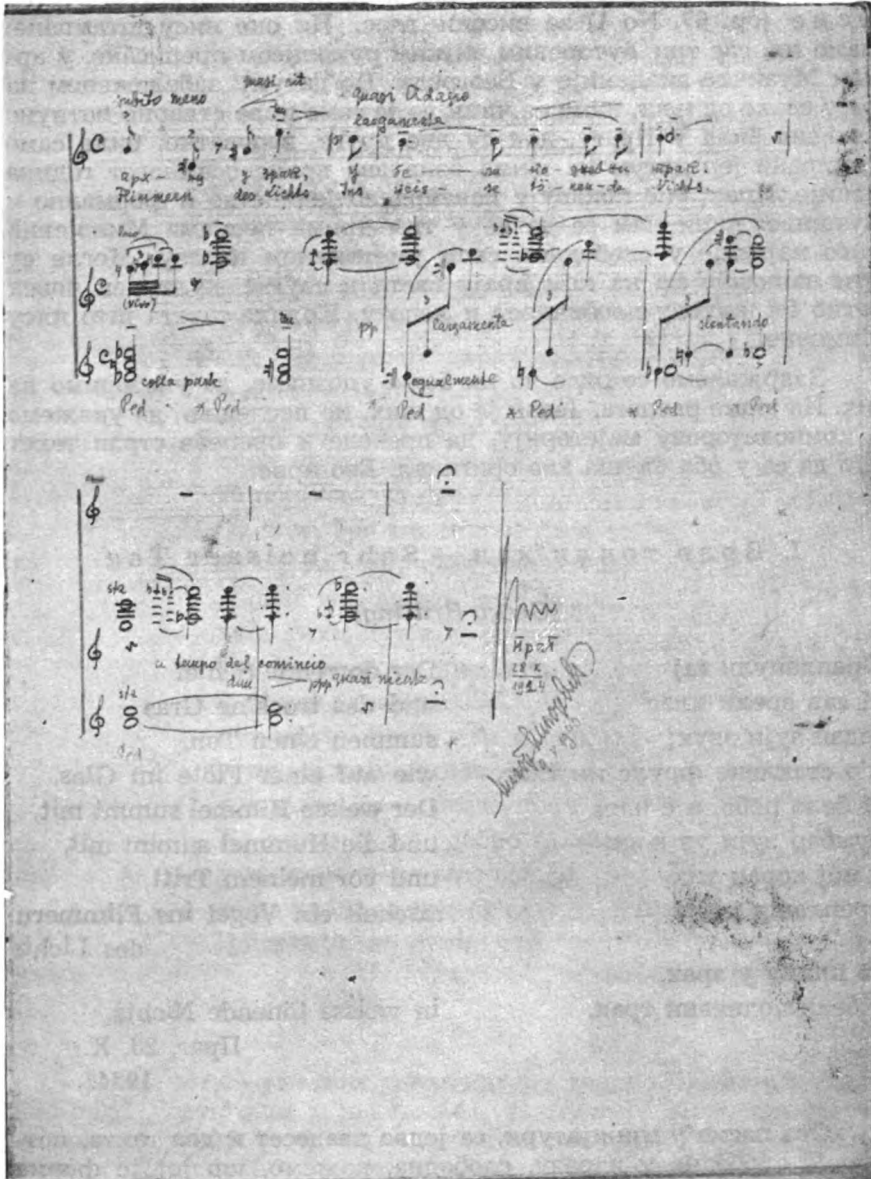
Интересантно је у Милојевићевом композиторском раду, за време бављења у Прагу, — у времену када је првенствено окупирани био универзитетским студијама и научним радом, — да је релативно врло плодан. Затим, он ту изграђује нарочито модеран, слободан свој израз и стил, надовезујући тамо где је прекинуо, по одласку из Француске.

Потребно је, ради лакше оријентације у тој несвакидашње плодној делатности, упозорити још и на ово: Милојевић је први наш композитор који је своје радове редовно обележавао бројем *opus-a*: везујући и подводећи под те бројеве и цикличке подбројеве. По томе, сналажење је знатно олакшано, те и улажење у



Сл. 15. Факсимил Милојевићеве композиције, још нештампане, прве од *Три Песме* оп. 67.

развојне фазе композиторове, осматрање осцилација у његовим идејама о архитектури и ставу, и стилу. Ипак, баш ту има нешто што некад може и да збуни и дезоријентише. То је отуда што је,



Сл. 156. Факсимил Милојевићеве композиције, још нештампане прве од *Три песме* ор. 67.

гових композиција, остао у рукопису, нештампан до данас. Он је вероватно, сматрао потребним да их среди по бројевима опуса, како му се чинило логичније.

У Прагу, Милојевић је написао, на немачке текстове, Три песме (ор. 67. No 1) за високи глас. Ни оне нису штампане: имамо их, све три, ауторовим читким рукописом преписане, у архиви Музичке академије у Београду. По датуму забележеном на крају сваке од њих, нама се чини да је само прва стварно потпуно израђена била у Прагу, док су две друге, вероватно, биле само скициране јер датум на њима означава време осамнаест година касније. Ипак, оне показују изванредно јединство и формално и унутарње: чини нам се да се у тим трима песмама Милојевић успео највише у слободном свом уметничком изразу. Могле су бити написане ма на ком крају света и свугде, културан човек осетио би њихову необичност и лепоту. Колика штета што нису штампане!

Задржаћемо се овде да их боље упознамо, да упозоримо на њих. Из више разлога. Један је од њих, не последњи, да укажемо на композиторову мајсторију, да преведе и прпева стран текст тако да се у оба слуша као оригинал. Ево прве:

I. Врло топли дан — *Sehr heisser Tag*

(*Georg Britting*)

Препланули гај
И сав зрели клас
један зуји звук;
к'о стаклене фруле им глас.
И бело небо, и с њим
бумбар зуји уз њих, —
а мој корак тих
преплаши шеву

те прхну у зрак,
у бели подневни трак.

Der dorrende Schief
und das trock'ne Gras
summen einen Ton,
wie auf einer Flöte im Glas.
Der weisse Himmel summt mit,
und die Hummel summt mit,
und vor meinem Tritt,
raschelt ein Vogel ins Flimmern
des Lichts

in weisse tönende Nichts.

Праг, 28. X.

1924.

Ова песма у минијатури, са једва двадесет и два такта, потпуно је слободна у изразу, слободна, кажемо, јер јој је форма потпуно расточена, а да јој је унутарња садржина остала интегрално цела и јединствена. Она нам уверљиво сведочи колико је Милојевић имао снаге да се дигне у чистом тонском сликању. Хармонска сазвучја ту сва су у наговештавању боје.

Ево и друге: даћемо је само у српском, Милојевићевом тексту:

II. Наш мирни пут је тих — Die Pfade liegen still

(Johann Wirtz) (op. 67. No 2)

Наш мирни пут је тих, и сам,
 у шуми где уз бор је храст,
 — из доље расте магле прам.
 На песме пој, — добро га знам,
 од лета још, — ја мислим сад,
 кад кукавице чусмо глас.
 Тих тада беше корак твој,
 кад једну грану дирну ти
 нежно, у дивној шуми тој.
 И као да тиме рече њој
 кроз шуму, где уз бор је храст,
 да пође сва уз нас.
 Од тада бол ми тишти груд,
 и, вај, на смрт свећ мислим ја.
 А снег већ давно пао је свуд,
 наш тихи пут под њим је сав.
 Тек мене која срна туд,
 у позни дана час, —
 пут мирно ћути, нем и сам,
 у шуми коју скрива снег,
 док расте беле магле прам.
 На песме пој — добро га знам, —
 још увек, увек мислим ја,
 кад кукавице чусмо глас,
 На дивни, на песме пој.

Београд, 12/13 V.

1942.

Може ли се уметник, после дугих година, после осамнаест,
 као овде, унети опет у некадање „штимунге“? Може ли осетити
 инспирацију која је, и каква је једном већ, давно била задржала
 у њему? Фиксираној, можда, и сачуваној на неком папирићу, њој
 се тек сада, према ознаци датума, дао коначан а исто тако расточен
 облик, опет у чврстој унутарњој изражајности. Кад бисте ову,
 од оне прве далеко ширу, звучну поезију могли чути у једној, —
 и у гласу и у клавиру — транспарентној транспозицији, добила
 бисте одговор на напред постављена питања.

Најзад, ево и последње (op. 67. No 3):

III. Усамљени звук — Ein einsamer Klang

(Ciril Christov)

Од некуда
сам се тек извину звук,
па мину у таму дубоко...
с песмом он, уз буру, не дође, ни хук;
беше сам, без роја свог, за небо високо
он, једини звук...
с мноштвом да дође, мој јад, њим ношен сав,
диван би, знам, имао сјај. —
Мој јад мре, у беди...
О, душо, чуј сад: усамљен звук је
почетак и крај.

14. V.

1942.

Интересантне су и ознаке уз ову композицију: тактну поделу обележава знак питања (?), а темпо је означен а *riacete* (произвољно). Већ по томе: њена судбина је условљена интерпретацијом.

Пажњу нам, међутим, свраћа и овај куриозум, да не кажемо: феномен. Ови танани и фини стихови, на немачком језику, плод су песничке инспирације једног Бугарина, а њихову тонску реализацију и текстуалну транскрипцију, у адекватној, декадентно расутој форми, даје један Србин. Чудно, зар не?

Природно је, међутим, да се, кроз овај лирски триптих, чује и одјек штраусовских конфесија из Милојевићева минхенског периода.

Међутим, најмаркантније дело, плод Милојевићева бављења у Прагу, то је његова Соната за виолину и клавир, ор. 36.³⁹

У тој композицији ми чујемо дубоку једну и озбиљну исповест човека који је носио у себи и врело осећао музику да кроз њу каже оно што је неизрециво.

Завршена је, давно већ, школа Мокрањца и једноставних али чврстих и јасних звучних основа народних; прошла је школа Минхена, штраусовских конвулзија и модерних немачких струја; након студија, више осећањем него рационално, савладан и сажет је у себи и утицај француске музике; овде у Прагу, у средишту непризнате још фаланге „напредних“ експресиониста и екстремиста, доживљен је сусрет са незасићеним, вечно незасиће-

³⁹ Издање Collegium musicum, Београд.

ним тражењима Новога, и кроз нове крикове: „Даље, само даље, напред“. И — после свега тога — Соната h-moll!

Нама се она чини као широко дато остварење мисаоне поезије зрелог песника у чијој се психи, међутим, још увек ломе и преламају осећања и слутње и вибрирају кризе, и као да смо још далеко од излаза из њих. Нервозна мотивска ткања, много недоречених реченица, али, увек изнова, снага која пркоси испрелетаним супротностима, сумњама и недоумицама на којима се троши и крха, у упорном хтењу да покаже како зна шта хоће.

Да је прегледамо изближе:

У првом ставу, *Allegro vivace ed appassionato*, јавља се кратак један мотив, који, још заправо и нерођен, већ у другом такту мења свој карактер, агогичким отступањем, како би неочекивано, у *subito molto meno mosso quasi adagio*, да се већ у трећем, у једном пасажу који се успиње да оживи зачети мотив, врати у првобитно захваћен темпо. Тако се експонује пред нама грч и основно немирно расположење у коме овај архитект тона почиње да гради своју грађевину. Виолина! као да се одупире чврстим вођењем теме, упркос модулацијама које би клавир да наметне окосници, појачавајући тај немир и преотимајући мах, док га, од *Meno mosso a tempo Allegretto senza rigore*, виолина, својом распеваном темом у *dur-moll*-у, *con affetto*, опет не присили на мировање, у финој једној и мелодичној експозицији, разгаљеној најзад дурском али благом мелодијом, која влада том својом мирноћом, док и њу не захвати, од *Un poco piu mosso rubato*, још упечатљивији немир, враћањем на *Allegro appassionato* и првобитни *Tempo*, у коме ће захуктали мотив да игра даље своју неизменичну игру са благородном, скоро бетовенски јасном мелодијом контрадне теме. Само, унутарња динамика те „игре тема“, како смо је назвали, пружа једну врло рафинирану градацију и, мада имамо привидно очувану класичну форму, бар у концепцији, нас скоро изненади убрзани свршетак овог ефектног става.

Други став је, како нам се чини, један каприччо *per diminutionem*. Основно расположење извире из једног *Adagio* мотива (*con sordino*), којим виолиниста, ако му је у власти широк, кантабилан тон, може дати прекрасну звучну пластику, под претпоставком да и пијаниста уме да погоди и изрази маглени „штимунг“ почетних акорада. У контрадном делу, од *Allegro fantastico*, имамо обиље звучне фантазије Милојевићеве. С извршним познавањем оба инструмента, са срећном инвенцијом у мотивском плођењу и разради, с наглим прекидима у даху темпа, овај став ту има опет онај немирни карактер целог дела о коме смо говорили, а који мајстор непрестано враћа у чврст, сливен облик да га, у поетичној каденци, и заврши.

Милојевић је, при коначној редакцији свога нотног текста, био врло уредан, често, као професор, — а то је био целог свог века, — и педантан. Тако имамо и ознаке датума кад је свршио

који опус. У овој сонати је означио и датуме кад је завршио који став. По тим записима, овај други написао је за два дана, док је целу Сонату довршио за месец дана, децембра 1924.

Са скоро безазленом, несташном једном мелодијом у D-dur-у — *Allegro giocoso con alcuna licenzia* — отпочиње трећи став. Лакоћа ове теме (*rusticale*) као да би да ослободи композитора свих узбуђења кроз која је пролазио пишући прва два: одиста, он се блажено предао грациозној разиграности њеној, и, упркос модулатији у F' (*L'istesso tempo*) она, китећи се помало, чак и кокетно, (такт пре [4]) задржава још увек своју физиономију. Пошто је аутор приправљао градације већ од наведеног броја, а нарочито од *Ansota un poco più mosso*, осећамо да он драматизира мотивско ткиво, нарочито од бр. [5], *Tempo come sopra, con brio*, где се уплеће и ритмичка сложеност, — шестчетвртински такт дељен: $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$, — и јасно се осећа да је почетној идили овога става крај.

Ми смо опет у вртлогу немирних снова композиторових и тај кошмар расте све до вриска на [9], кад, — сасвим неочекивано, — *subito meno mosso quasi adagio*, — под скупљеним акордима клавира, аутор исписује речи „Господи помилуј“.

The image shows a musical score excerpt for violin and piano. The score is in D major and 4/4 time. It features a violin line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'sub meno mosso quasi adagio'. Dynamics include 'secco', 'sfp', 'pp', and 'ppp'. The piano part has a 'ben contabile' marking. The lyrics '(Gospodi po-mi - lu.)' are written below the piano part.

Сл. 16. Цитат из виолинске Сонате h-moll.

И у тој тешкој, мистиком претовареној егзалтацији, виолина запоје једну оријенталски широку псаламску реминисценцију, у којој као да се чује вапај и крик изнурене душе која тражи одговор најтежој, најмучнијој загонеци. А како одгонетке нема,

испијен поглед враћа се тлу, враћа се земљи да ту, место одговора, нађе смирење.

Одиста, већ само овај део трећег става, претставља нам дело мајстора, који је баш у чистој музици умео да изрази дивно проосећану, речима неизрециву трагичну драматику. Ипак, и иза најтежих ноћи, још ће да засја сунце. Пробија се, полако али с поуздањем, опет почетна тема. Главна тема, у својој чистој безазлености, опет ће да зазвучи и експозиција овога последњег дела Сонате враћа се — не смирењу, како смо очекивали, него да заврши у обесној вртоглавици.

Нисмо измишљали нити бисмо да аплицирамо икакав реални програм овој музици. Задржали смо се мало дуже на анализи, више психолошкој него формалној, ове Сонате зато што сматрамо тај опус за једно од оних карактеристичних и значајних дела која једном композитору, а и народу из кога је никао, обезбеђују трајну част и углед у развоју музичке уметности. Сонату h-moll Милоја Милојевића сачуваће њена истинска унутарња вредност.

Задржали смо се при њој, међутим, из још једног разлога. Мада написана пре скоро тридесет година, мада и штампана, и мада је за тих тридесет година, код нас, порастао знатан број врло добро и одлично спремљених виолиниста и пијаниста, та соната још није схваћена од оних којима је, у првом реду, намењена и који су позвани да јој буду тумачи.

Тешко је говорити о музици, о њој као оствареној и оствариваној звучној архитектури, о музици извођачкој, репродуктивној, а да се не поставља, увек изнова, питање о интелигенцији музичара репродуктивних уметника. О музичкој интелигенцији, наравно. Јер, од те, баш од те интелигенције репродуктиваца, зависи, добрим делом, и питање музичке интелигенције у публици. Како се могу стављати захтеви на музичку интелигенцију публике, тражити од ње да схвати ово или оно дело, ако и квалификованим музичарима, чак и онима који претендују, по својим техничким, виртуозним перфекцијама особито, да их друштво цени као уметнике, кад и њима недостаје смисао и заинтересованост за оно што им није јасно одмах, на први поглед. Јер својство интелигенције и јесте у томе да се улази и продире у непознато, да се продубљују и проширују искуства сазнањем новог. А ново, ако је од квалитета, не иде улицом, не сусреће се на сваком кораку, не намеће се својом допадљивошћу. Оно што је од вредности остаје и не смета му бучна слава дана, пролазни ефекти моде: оно ће дочекати своје време. Зато, да укажемо још на једну карактеристику савремене културе: све је више оних који копају и преврћу по заборављеним делима старих мајстора и уметника, проналазећи вредности које савременици нису учили, оценили и чему нису обраћали довољно пажње. Извлачећи их на нову светлост дана, чистећи их, и прерађујући их, често недопуштено и неморално, ти „гробари“ уживају плодове да би „задо-

вољили правду“. Али та „правда“ тражи и од савременика који претстављају уметност да мобилишу своју интелигенцију, да проучавају ствари које се широкој маси не чине доступнима, да их, не само с лојалношћу, што налаже свака професионална част, него и с искреном преданошћу тумаче и приносе слушаоцима. Иначе, „успеси“, „слава“, осигурани су само путем једне нове индустрије, данас ванредно развијене. О индустрији рекламе је реч.

Соната h-moll Милоја Милојевића требало би да је на сталном репертоару бар сваког нашег виолинисте-уметника. Под претпоставком да има за партнера пијанисту одличних квалитета, — јер ово дело условљава, уз техничку зрелост, још и потпуну уметничку сарадњу и духовно саживљавање обојице извођача, — извођена на концертима, на радију, тумачена, често слушана, она би, уверени смо, била и схваћена. Публика, и шира, осетила би њену унутарњу и спољну, архитектонску вредност, заволела би је и тражила би је. Зар не би тиме порасла и вредност и озбиљност наше музичке културе? О томе, чини нам се, треба да размишљају и наши уметници, музичари извођачи.

У проучавању Милојевићева стваралаштва ми смо се задржали нарочито на овој Сонати, јер нам то дело, поред квалитета које смо, у анализи, осветлили, показује и како се Милојевић умео одупирати туђим утицајима и остати самосвојан и онда када се нашао у вртлогу савремених тражења и тежњи ка „новом“. А баш у овој сонати h-moll Милојевић је нашој музици дао одиста дело ново. Њега није ухватила тренутна вртоглавица моде и „курса“. Мада су неколики његови ранији ученици, захваћени истим струјама, у немереним амбицијама да иду „даље“, окретали леђа своје некадашњем учитељу, Милојевић се из Прага вратио с богато проширеним техничким искуством, али и јасним схватањима о путу и правцу којим треба да иде даљи развој наше музичке уметности, било „еволуцијом“ или „револуцијом“, како је он писао и подвлачио.

Пишући много, нарочито у периоду после Прага, он је дао читав низ тумачења свим тим таласањима и струјама што их је проживљавао баш у Прагу,⁴⁰ било да је писао о конкретним темама у вези с модерном музиком, било да је тумачио ауторе, старије или новије, и савремене, било да је указивао на факта и перспективе у музици нашој, српској и југославенској.

Када будемо говорили посебице о Милојевићу музичком писцу, размотрићемо све те раскрснице пред којима се, као писац и критичар, непрестано налазио, присиљен и присиљаван исто тако непрестано да се сналази и да чува и сачува личну своју по-

⁴⁰ Музичка писма из Прага; *Са фестивала „међународног удружења за нову музику“*, Скг. Књ. XII. 1 VII 1924; музичко писмо из Прага: *Из прашке концертне дворане*, Скг. Књ. XIII 16 XII 1924; *Словенско удружење за нову музику*, Скг. Књ. XVI 1 XI 1925.

зицију као стваралац, као песник своје лире и композитор своје музике.

Разумљиво је што он, у том немирном периоду, у својим личним проживљавањима и утисцима онога што се збивало у музици европској тога времена, није могао доћи до неке синтезе и коначних закључака у савременој стваралачкој проблематици. Али он тежи и иде томе.

Главна и пуна делатност Милоја Милојевића почиње тек по повратку из Прага. Кад пише о музици, идеолошко се кристалисање наставља, а развија се и његово зрело и смело техничко изграђивање тонске структуре у композиторској активности сопственој; поред тога што, у једној и другој области, та задивљујућа енергија показује све јачи замах. Има, наравно, и даље извесних трзања, застајкивања, колебања.

IX

КОМПОЗИТОР

Делатност Милојевићеву у музичкој композицији, оно што претставља суштину његове уметничке личности, можемо поделити у три етапе. *Прва* (1904 до краја 1916) обухвата време од полетарачких почетака па, преко радова датих под контролом студија код Мокрањца (1904—1907) и, затим, завршних студија у Минхену, где је врло значајан утицај немачке музике, — Рихард Штраус, понаособ, — све до одласка у Француску. *Друга* етапа (1917—1923) покрива рад за време проведено у Француској и, после, по повратку кући, композиторску активност до одласка у Праг, на довршење универзитетских студија. *Трећа* (1924—1945) најзначајнија, претставља успон и завршетак Милојевићева уметничког дела.

Још у првој етапи открива се јасно да је уметничка природа Милоја Милојевића изразито лирског карактера. По томе, већ облици што их композитор култивише, упућују га на песничку, књижевну лирику; понекад, он се и сам огледа у њој. Упућен на песничке текстове да, инспирисан њима, ствара своје вокално-инструменталне форме, Милојевић, с једном фином осетљивошћу за одабирање у тој литерарној врсти, даје у својим соло-песмама („Нимфа“, „Јапан“, „Јесења елегија“ . . .) примере тога песничко-композиторског оплођавања: из звучног оживљавања те поетске материје настаје, код Милојевића, један нов, виши облик, један дубљи уметнички израз. Он одабира стихове не по некој литерарној преокупацији, него по личном доживљају и импресији која је у њему одјекнула, позвала га, инспирисала. Отуда, он често узима стихове од страних, далеких песника. Преводи их, препева их. Од наведене три, у овој првој етапи, „Нимфа“ је на стихове Т. Köstlin-а, немачког песника, а „Јапан“ од једног старог јапанског поете с којим се срео у немачком преводу.

Од наших песника, Милојевића привлачи Дучић („Акорд“), Ђурчин („Тајна од Грига“), Королија („Балата“) и други. У том првом периоду своје делатности, Милојевић је нарочито под песничким утицајем Војислава Ј. Илића. Пре још но што је пошао у Минхен, он конципира, на стихове Војислављеве, композицију *Под старим гробним плочама*, за дубок мушки глас: у клавиру широка, линеарна мелодија, ванредно погођено илуструје контра-

мелодију коју даје певачев глас. У искреном патосу тог почетничког рада који је прерадио 1913 осећамо призивак класичне романтике Левае, Шуберта. Ту се већ испољава, касније тако развијена, наклоност Милојевићева ка упутству и карактеризацији за извођаче: „Не много споро. Широки и тамним тоном. Изразито“.

Војислављева је и *Јесења елегија*, компонована (7 VI 1912) за средњи глас. Мелодија се природно извија из пластичне дикције текста, али одмах погађа штимунг. У структури је још сва једноставна, док клавир, имитацијама, подржава мотивско плетиво: као далеки одјек неке романсе Чајковскога. „Јесења елегија“ је, у младости Милојевићевој, нарочито освајала публику и популарисала свога композитора.

Песничка звезда Војислављева трепери на нашем књижевном фирмаменту још врло јасно и сјајно онда када Милојевић почиње да тражи интиман контакт с поезијом. Како и он нагиње артизму, то га је Војиславу привлачила баш та одлика. После наших романтичарских песника који су, како каже Скерлић, били „често више патриоти него уметници“, Војислав је први прави артиста. Он „воли лепоту као лепоту, и ако није песник без идеје он неће да идеји жртвује форму, има финог слуха... почиње поезију умивенију, писменију, књижевнију, већма уметничку. Уметности се учио код естетички израђеног Пушкина, и као Пушкин у руску, тако он у српску књижевност уноси чисту уметност; — његова поезија, која има нечег нематеријалног, прозачног, флуидног, сва је у мери и у скаду, поред тога са живим, финим и тачним осећањем природе... Војислав Илић... као уметник осећа свет чулима, види у првом реду боје, чује прво музику“.⁴¹

Већ Јосифа Маринковића привлачи Војислављев стих. Једва да има код нас композитора с лирском природом а да га нису мамиле Војислављеве строфе. Разумљиво је да су инспирисале и музику Милојевићеву. Још одмах у првој младости његовој.

У Милојевићевој лирици заузимају видно место и његове хорске композиције: без њих не можемо сагледати потпун рељеф његова стваралачког лика. И у тим хорским композицијама се нарочито истиче Милојевићева обдареност за звучно вајање текста, где драматични акценти долазе нарочито до израза, ако су наговештени и дати у поезији коју ће звучно да оживи. Тако, имамо потврде тога што рекосмо у два мешовита збора, који чине број 1. и 2. његова *орус-а* 1.; њим он декларише свој стварни почетак рада у уметничкој радионици. Оба та збора су писана на стихове Војислављеве. О првом, *Дуго се поље зелени...*, говорили смо раније; о другом, *Слутња*, говорићемо одмах, пошто објаснимо, колико је могуће краће, само питање слушања музике, јер

⁴¹ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, II изд. 1926. Геца Кон, Београд, страна 413.

се оно, у овом случају где имамо и питање слушања текста и слушања тона, и то у исти мах, поставља као тема о којој је потребно размишљати и заузети извештан принципски став.

Наш свет није навикао да, слушајући музику вокалну или вокално-инструменталну, пође од тога да прочита песнички текст који је подлога композицији. О неком удубљивању у тај текст ту, разуме се, нема ни говора. Без тога, међутим, недостаје основни услов да би се могао примити потпун интегралан уметнички утисак. Јер слушање музике није баш сасвим једноставна ствар, уосталом, ни примање утисака из било које једности. Музика се слуша ухом, слухом и духом: то су као три „етапе“, ванредно диференциране. Огромна маса људи слуша музику само ухом: од те музике не остаје ништа; звуци су прошли кроз ухо не остављајући никакав траг сем извесног голицања чулног органа. Слухом слушају они који могу да разликују извесне звучне елементе, и, више од тога, умеју да осете извесне утиске и да их конкретније изразе, умеју и привлачи их да „прате“ музику и запажају супротности, контрасте из којих се слаже композиција тако, да им се музичка садржина конкретизује у извесној мери, мада, без сталног вежбања и понављања слушањем, ту садржину не могу дубље да задрже у себи: она се изгуби. Трећи, најзад, који слушају и духом, што значи: уз пуну сарадњу своје интелигенције, умеју да повезују реалне звучне претставе и, суптилним диференцирањем целокупне тонске материје, изграђују у свом психичком простору конкретну садржину — што, у смислу класичне дијалектике значи: музичку форму, — тако да ту садржину задрже и у свести, без обзира да ли је она деловала, у естетском смислу и осећању, позитивно или негативно.

На ово „пажљиво слушање“ потребно је упозорити нарочито кад говоримо о једној тако суптилној музици каква је у вокалном и вокално-инструменталном простору композиторског рада Милоја Милојевића. Важи то, наравно, као принцип, за музику те врсте уопште. Али се сами композитори битно разликују међу собом, по својим делима и по стилу својих дела, баш са гледишта симбиозе поезије и музике, када настају и рађају се уметнички утисци сасвим особене, своје врсте. Многе уметничке соло-песме с клавиром произвешће позитиван утисак уметнички чак ако им се и сам текст, под претпоставком да је одиста песнички, добро прочита или рецитује. Врло често, клавирска партија, „пратња“, ако је саму отсвира добар мајстор, пружиће истински ефект тзв. апсолутне, чисте, „праве музике“. Међутим, срођеност, симбиоза једног и другог елемента у вокално инструменталној музици, специјално баш у соло песми с клавиром, осигураће један нов, другачији уметнички утисак.

Та мала, начелна дигресија потребна је била баш кад прилазимо да размотримо „Слутњу“, једну од најсложенијих, и најдраматичнијих композиција Милојевићевих, не само у Првој ета-

пи његова развоја, него у целокупном његовом делу у вокалној музици. Написао ју је (1912) после својих минхенских студија, за велик мешовит збор и алт-соло; гласови: сопрани, алти, тенори и баси, раздвајају се готово облигатно, тако да та осмогласна вокална полифонија обухвата максималан распон што га један хорски корпус може дати: II бас се спушта до облигатног C, а I сопран се диже до двапут подвученога b. Војислављева кратка балада са једва двадесетак стихова и сама је делце младости, једноставна у структури, непосредна у изразу: као да је транспозиција народног текста, што је, код Војислава, редак случај.

Том композицијом од непуних сто тактова претставио се Милоје Милојевић, још скоро непознат широј публици, ван Београда и ван Србије, одједном као снажна појава младог композитора, који у тадању српску уметничку музику уноси акценте какви се уопште нису чули ни у најбољим хорским делима Маринковића и Мокрањца. И прилика у којој је изведена ова композиција, била је изванредна. Маја месеца 1914 приређено је такмичење певачких друштава у Сомбору, у Бачкој, где је било и седиште Савеза српских певачких друштава у тадањој Аустро-Угарској. Учешће многобројних друштава и културни циљ те свечаности претворили су та три дана у националну манифестацију: није се ни слутило шта ће убрзо затим донети сарајевски Видовдан.

На другом једном месту⁴² дали смо детаљан приказ тих музичких свечаности.

Навешћемо овде само оно што се, у поменутом реферату, рекло о композитору и његовој „Слутњи“, изведеној тада први пут: „Загребачко српско грађанско певачко друштво интерпретирало је, у мешовитом збору, „Слутњу“ од Милоја Милојевића, композицију, додуше, са веома обележеним својствима *Sturm und Drang*-а, али веома сложену и рађену са високим уметничким претензијама...“ — „Милан Зуна, диригент Српског грађанског певачког друштва у Загребу, кога познајем још из Прага, са симфониских концерата Чешке филхармоније, па после, из Загреба, где је дао најбоље приказе загребачке опере, учинио је, извођењем „Слутње“, част не само композитору него и свој новој нашој музици. Себе и сва одлична својства свога збора који је, ван спора, данас први у Српству, ставио је он у службу своје лепе замисли, да у овако свечаној прилици изнесе на својим рукама једног младог и даровитог српског композитора, и учинио је то тако отмено, а сем тога с толико уметности да је егзекутовање његова друштва било у исти мах уметничка кулминација на овој свечаности“.

⁴² P. Konjović, *Muzika u Srba. Ličnosti*. 1920. Zagreb. Izdanje Sever i Popovac, str. 121—150.

Данас, после више од четрдесет година, та изврена Милојевићева композиција није ништа изгубила од своје праве уметничке вредности и свежине. Напротив, када данас читамо ту партитуру, нама се намеће куриозна констатација: има ли код нас још зборног ансамбла који би могао дати онако мајсторску интерпретацију какву смо чули при првом извођењу? Нама се чини да нема. Извођачка способност наших певачких зборова, а имамо их и професионалних, као да је толико опала да они нису квалификовани за извођење тонских наших дела хорских написаних још у првој половини овога века. Најпозванији, данас наши зборови треба енергично да се тргну и крену путем техничког усавршавања.

У Милојевићевој „Слутњи“ импонује, пре свега, сигурно постављена, баладски широка концепција. Она нам дочарава време кад се у вокалној полифоној музици неговао снажан патос бујне тонске палете који је зборном певању, често сасвим реалистичким звучним средствима, постављао мајсторске задатке. Сетимо се само сјајних зборова Јаначкових: „Кантора Халфара“ (1906) „Маричке Магдонове“ (1908) „Sedamdesát tisíc“ (1909); Милојевић их, наравно, није знао и није могао знати у време кад је писао своју „Слутњу“: Јаначек је онда још једва познат и чак непризнат и у рођеној својој земљи.

Овако сложен хорски став, а логичан, крепак у линијама и свој архитектоници, несумњиво изазива асоцијације с великом вокално-инструменталном формом модерне баладе и кантате. Читајући „Слутњу“, нама се чини да су се пред композитором морале прилично јасно оцртавати звучне визије симфониске: то сведочи и расипање хроматике у овој вокалној многогласности што, несумњиво, доводи до великих и тешких интонативних искушења. Његове градације су исто тако до максимума примењени отисци великих значајних узора. Ипак: оригиналност им гарантују исто тако верни отисци поетске лепоте, истинитост интерпретације песничног текста.

То је баш оно што, у овом опусу 1., открива изванредне квалитете једног младог композитора.

Скоро у исти мах кад пише „Слутњу“, он даје свој опус 4. „Три сељанчице“. Ту се још осећа утицај Мокрањчев, у начину обраде, у контрапунктској игри, у „техници“, али је у све три: бр. 1. Бисер се просу; бр. 2. Смедеревско вино; и, нарочито, бр. 3. Моје лане свежа и бујна инвенција. Стихови Милорада М. Петровића, популарног песника „Сељанчица“, сеоског учитеља у Србији, опијали су својом свежином, и нарочито ритмичком дражи, и Милоја Милојевића, као и све српске композиторе, не изузимајући ни Мокрањца, у првој десетини овога века. Могло би се рећи да су се наши композитори надметали, ко ће да унесе и погоди више свежине, духовитости, неке грациозности и примитивне кокетерије, и вица, у те кратке, метрички

прецизне, јасне и љупке стихове једног примитивног али талентованог сеоског поете, Шумадинца, који је успео у време између Војислава с једне и Дучића, Ракића с друге стране, да инаугурише тај простонародни жаргон, као нешто раније Јанко Веселиновић у приповеци, и инспирише прве оригиналне звуке који су нам наговештени били већ Мокрањчевим руковетима, онима из Шумадије, наравно.

У хорском ставу којим су написана ова три збора, већ је очевидан размак и напредак од почетничког „Дођи... дођи...“, мада их не можемо ставити уз бок оној мајсторији коју Милојевић показује у својим хорским композицијама *Дуго се поље* и, неупоредиво више, у оној другој *Слутња*. Њих бисмо да истакнемо као највиша достигнућа композиторова, у области хорској а у првој његовој стваралачкој епохи.

Клавирску његову музику у том периоду обележавају најбоље *Минијатуре ор. 2*. Тежње и позитивну реализацију у области камерне форме претставља његов *Гудачки квартет ор. 3* из 1906.

Соло-песмом уз клавир Милојевић се у том првом добу свога стваралаштва потврђује посебице као уметник који у нашу додању музику уноси нешто ново, шире, изразитије, нешто што нашој музици, и по облику и по садржини, даје више европске мере. Мада објављен штампом тек 1921, циклус његових соло-песама под називом: *Пред величанством природе*, поред оних о којима смо већ говорили посебно, претставља Милоја Милојевића као већ изграђеног, зрелог композитора, чак, често, и готовог мајстора који у том облику уме да оствари чист, индивидуалан и снажан уметнички израз.

Нама се чини да овде треба упозорити још на једну карактеристику, на један интересантан момент у развоју наше музике, а у вези с Милојем Милојевићем. Иако ученик Стевана Мокрањца, и то један од оних који је потпуно схватио и, касније, у свом музичко-књижевном раду, у својим студијама, сјајно осветлио идеолошки значај Мокрањчеве појаве и његова дела у музици српској, Милојевић је као композитор интимно ближи Јосифу Маринковићу. По првим, озбиљним музичким остварењима Милојевићевим, може се чак рећи да он директно продубљује и „европеизује“ бразду коју је у нашој уметничкој музици заорао Јосиф Маринковић.

Између Мокрањца и Маринковића, двојице композитора који претстављају прву генерацију наших музичких стваралаца чије се дело континуитетно повезује са даљим развојем музичке уметности код Срба, па и са савременим музичким стањем, и генерације којој припада Милоје Милојевић, стоје композитори Станислав Бинички, Петар Крстић, Исидор Бајић. Пуна критичка оцена њихова стваралаштва и композиторског рада чека још своје тумаче; ипак једно се може утврдити: на стваралачки Милојевићев

рад ти композитори, сем, унеколико, Бајић као Милојевићев наставник за време његова гимназиског школовања, нису вршили ни извршили никакав идејни утицај.

Континуитет од Маринковића ка Милојевићу одражава се, пре свега, у Милојевићевим неким соло-песмама с клавиром, из тог првог његовог периода (*Јесења елегија*, *Царуј ноћи* и некоје сасвим почетничке); у зборовима, веза је непосреднија са Мокрањцем, нарочито у онима који су писане на текстове с призвуком природе, и карактера земље (*Сељанчица*, *Дуго се поље зелени . . .*), док су хорске патриотске песме, из тога времена, продужење линије Маринковићеве. Само, не треба дуго, и та линија постаје своја, лична. У композицијама за соло-глас и клавир, већ у „Херцеговачкој успаванци“ (Анина), па у песмама „Нимфа“, „Јапан“ Милојевић иде својим путем.

У исти мах, у тој првој епохи његова стваралаштва, а у области соло-песме с клавиром, јасно се обележавају две широке стазе: једном, полазећи од народне фолклорне мелодије и текста, он иде ка читавом низу остварења у уметничкој рекреацији тога, по основи, примитивног материјала. Ношен стваралачком топлином, Милојевић даје велики број уметничких песама створених на бази фолклора. Другом, дугом стазом он, пролазећи кроз област уметничке поезије, кроз песништво из књижевности наше или стране, он се инспирише и даје, можда, најобимнији део свога композиторског рада у личној, индивидуалној лирици уметничке соло-песме с клавиром.

Све до минхенских студија, па и после за извесно време, утицај Мокрањчев се осећа нарочито баш по вези са фолклором: од њега, Милојевић је, очевидно, прихватио принцип стилизације фолклорног елемента у музици. Култивишући га посебице у соло-песми с клавиром, — у чему је Мокрањац, уствари оставио само дватри окушаја, — Милојевић је, као што смо упозорили, тај облик дигао до високог уметничког израза. Његови лични записи служили су и њему, као и знатном броју композитора не само код нас него и на страни, — Мусоргски, Римски-Корсаков на пример, у прошлом веку, Бела Барток и Золтан Кодаљ у овом, да споменемо само најкарактеристичније, — као дубок извор за богаћење и оплемењивање личног, унутарњег, психичког и стваралачког фонда. Отуда, те Милојевићеве „обраде“, морају се мерити искључиво уметничком мером. Тим, он је далеко одмакао испред Мокрањца, али није порекао, нити би то могао, да је пошао од њега.

Лична култура, на другој страни, омогућила је Милојевићу суптилан контакт с уметничком поезијом: располажући нарочитом способношћу да се уноси у звучну суштину текста, он нам у уметничкој песми, — на што смо донекле већ указали, — открива ново обиље лепоте. Његова оригинална лирика, инспирисана личним проживљавањем расположења и осећања што их је нашао у

уметничким текстовима суптилних песника, понекад и својим сопственим стиховима, претставља у великом броју његових уметничких песама оно најбоље што је написано у тој врсти српске лирике.

Сем оних о којима смо већ говорили, ту је, као једна од најлепших, у ванредно озбиљно погођеном основном тону: *Молитва мајке Југовића звезди Даници* на стихове из Војновићеве „Мајке Југовића“; *Песма орлу* (М. Милошевић), понесена снагом израза и плаховито вођене линије, као контраст толико уздржљивој *Молитви усред поља* (С. Миличић); нежна и топла *Божична песма* (Змај Ј. Јовановић), где је карактеристична примена мелодије VI црквеног гласа: под њу композитор, адаптацијом, потписује песников текст, и постиже тим апартно патетичан тон; и пуна сликарског заноса или мирне рефлексije, у песмама *Ветар* (Ј. Дучић), *Ђутање* (Св. Стефановић), *Звона* (Т. Вулпијус).

Композиторску материју Милојевићеву у другој епохи његова развоја, од 1917 — 1923, као и ону коју је дао у Прагу (1924/25), размотрили смо у отсецима који обухватају време његова бављења у Француској, и после повратка у отаџбину, све до његових завршних научних студија у метрополи Чехословачке. То је још време укрштања сталних утицаја и изграђивања Милојевићевог до потпуно савременог, модерног композитора, чија музика јасно изражава рефлекс и вољу човека који се налази и сналази у добу и свом личном и оном око њега. То „око њега“, није речено у смислу локалном, ограниченом тренутним личним околностима него у смислу схватања и савлађивања свега што је у превирањима уметничкоидејним то доба наметало европској и светској уметности. Ту (1925) почиње последњи и завршни период Милојевићева стваралаштва прекинут тек његовом смрћу, пре него што је могао успети да даде завршну синтезу ослобођењу свих фосфоресценција и осцилација које су се, у том и сувише немирном периоду, преламале кроз његову креативну индивидуалност. Зато ћемо тек поступним разматрањем свих главнијих опуса које је дао у својих последњих двадесет година (од 1926 до 1946) моћи да довршимо лик Милојевићев изражен у целокупној његовој стваралачкој делатности. И онда ће тек моћи да се постави јасније његов реални однос према модерној музици, тојест према савремености, нашој пре свега, у којој његово дело, када се упозна потпуно, — бар колико је то у овај мах могуће, — и призна, треба да заузме своје место: тако да би се, с висине коју заслужује, могло добро да види.

Између друге и треће етапе Милојевић је дао, опет у књижевно-песничкој преокупацији, један, не велики, опус, који на карактеристичан начин спаја његов француски период, у коме је тако изразит импресиониста, са модернистичком оријентацијом у коју ће да закоракне. То су две Дучићеве *Плаве легенде* (ор. 34, бр. 1. и 2.), датиране 15 II 1924. Њих је Милојевић обрадио

мелодрамски, за рецитацију уз дискретно, врло дискретно суделовање клавира. По томе, овај Милојевићев опус стоји сам за себе и у Милојевићевом композиторском делу и у нашој музици. Прва је: „Мала принцеза“, а друга „Љубав“.

Толико пута, декадентни песници повукли су за собом композитора, који је у овом случају, као и сам песник уосталом, имао црвену крв. Основни тон је, како каже Остерц, деби-сизевски, и клавиру јасно црта пут којим се Милојевић вратио из Француске: није искључено да је већ тамо конципирао ове мелодрамске транспаренте. Кроза све то фино ткање, међутим, провлачи се воља за фиксираним мотивом, за неком, макар и назначеном тек, мелодијом. У овој „Малој принцези“, далеко више него у оној другој, причи о младом сензуалном полити, под насловом „Љубав“. У клавиру та је љубав, немирна и искидана, насликана тек са понеким тоном. Али је слика блистава.

Како није штампано, Милојевић је 1943 и ово дело власторучно преписао и предао архиви Музичке академије, с напоменом да се оно сме употребити, у Музичкој академији, или иначе, „само за студију ради извођења“.

Нашу пажњу привлачи нов један циклус његове лирике, оне која опет настаје на реалном тлу музичког фолклора. То су „Народне мелодије из Јужне Србије“, ор. 37. No 1 — 7.⁴³

Седам напева, и мелодиски и текстуално широко разрађених за певачки глас и клавир: основа клавирска, слободно размакнута, развија, логично и психолошки, и сликарски, теме и сва њихова расплођавања. И Милојевићево уметничко надахнуће, и наша музичка литература, овде је на великом успону. Све ове композиције, сем једне из 1925, написане су 1928 и 1929 године: и једне и друге од тих двеју година Милојевић је путовао по нашим јужним крајевима, записујући врло интензивно, и проучавајући фолклорне напеве. Та путовања и рад музиколога и фолклористе на њима расветлићемо касније. Овде нас интересује резултат не музиколошког рада него уметничке инспирације, иззване додиром с фолклорним елементом, када су и музиколог и уметник претстављени у једној и истој личности.

У својој малој одличној студији о Бели Бартоку, говорећи нарочито о његову односу према фолклору, Серж Море⁴⁴ указује на пут „*du folklore authentique au folklore imaginaire*“. Ми смо већ раније указали на извесну паралелу која се нуди између Бартока и Милојевића. Без обзира на то што је Милојевић, на интернационалном плану, остао, — бар засада, — само у сенци скромних размера наше стварности, ми код њега видимо, врло

⁴³ *Југословенске народне мелодије*. Издање Collegium musicum-a св. 9. Београд, г. 1936.

⁴⁴ Serge Moreux: *Bela Bartok sa vie — ses oeuvres — son langage*. Préface d'Arthur Honegger, Richard — Masse, Paris 1949.

пластично, баш ту развојну линију, од аутентичног фолклора до фолклора уметничке имагинације.

Тему о фолклору као материјалу за уметничку лабораторију јасније још разрађује Бартоков колега и друг Золтан Кодаљ, који је, с Бартоком заједно, својим оригиналним композиторским делом, свем у аутохтоном корену свога народа, успео да се, у универзалној музици, потврди као личност изразито модерног, новог и савременог правца. Ми бисмо Кодаља, као и Бартока, без обзира на то што су Мађари, сврстали у присталице и претставнике оне композиторске школе коју смо карактеризовали као „источну оријентацију“ када смо говорили о том у славенској музици.

У својој студији о Бели Бартоку⁴⁵ Кодаљ каже: — . . . „ако дела првог периода (мисли на Бартокову младост, П. К.), сећају још на најпознатије песме (народне мелодије, П. К.), оне новог стила, према 1916, базирају, прво, на мелодијама мање познатим, затим оне пружају једну такву сублимацију да у њима слуша-лац више не може да позна фрагменте песама . . .“ и даље: „место једног хунгаризма чисто материјалног, оне (тј. мелодије, П. К.) откривају хунгаризам (тј. мађарску аутохтону основу изражену мелодијом, П. К.) вишега реда.“ Хунгаризам је овде расни корен мађарски у фолклору. Код Милојевића ми имамо врло често третиран проблем тога „расног“ у музици. Овде, нас интересује како се то изражава у његовом композиторском делу.

Тај процес уметничког преображавања у стваралаштву које настаје из мисли првобитно изражених музичким фолклором један је од најинтересантнијих у модерној музици данас, па и нашој. Зато, у вези с овим проблемом, ближе познанство са Бартоком и Кодаљом помоћи ће нам да схватимо боље и Милојевићево дело где је оно оплођено фолклором. Можда то није одмах разумљиво. Баш зато што изгледа сасвим близак маси, фолклор у оном што одабраној његовој врсти даје вредност — маса не схвата. Мада Џек Лондон каже у свом „Мартину Идну“: „Лепота је једини господар коме теба служити! Служити њој, а гомила нека иде дођавола!“, ми се не слажемо потпуно с њим. Масу треба обавестити и обавештавати.

И зато, не једанпут, наметнула нам се паралела између Беле Бартока и Милоја Милојевића. Јер праву вредност музичког фолклора као елементарне основе музичке уметности може да осети само уметник стваралац; и највиши циљ интимног додира с фолклором, ако фолклор у себи садржи специфичну, вишу „врсту“, у том је да се њим оплоди чиста и права уметност. О том проблему говорили смо на другом месту исцрпније.⁴⁶ У циклусу Милојевићевом који је пред нама прва је *Марика*, „по запису Ко-

⁴⁵ Zoltan Kodaly: Une étude des oeuvres de Béla Bartók. Revue musicale, 1^{er} mars 1921. Paris.

⁴⁶ Петар Коњовић: *Књига о музици*, стр. 40. 1940: Матица српска.

сте П. Манојловића са некојим мојим ритмичким променама“.⁴⁷ Једна од највигалнијих тих наших јужних, македонских мелодија. Напев тематичног карактера, рекли бисмо: мисаон, у живом темпу, одмах, првом половином, захвата обим једне октаве, интервали, — квинта, кварта, септима, терца, — као да се надмећу да исплету ту мелодију, пикантну и по ритму. Ефектан јој пригушен завршни крик. Клавирска разрада духовита, пасионирана.

Затим, друга: *Пошла мома за вода*... „по сопственом запису из Гостивара“. Колико је ту духовитости у тих пет страница клавирског текста? Као да се пењемо серпентинама а свуд око нас шуми овај сељачки мелос, свеж као планински извор, док нам најзад не пукне пред очима опет исти пејзаж од кога смо пошли, смирен и тих у одјеку лепоте.

Шарпланинска успаванка, „по сопственом запису, Село Лешак“. Једном кад наша музика престане бити за сав остали образовани свет књига са седам печата, кад нашу неумешност у стварању културних веза, на терену уметности нарочито, замени присно и широко разумевање, ова минијатура на бази три једноставна тона, мале једне терце са Шарпланине, фиксирани са толико финоће и укуса, претстављаће прави мали драгуљ, зрно драгоценог бисера у богатој ризници наше уметничке соло-песме инспирисане на праизвор⁴⁸ једноставности. А колико је таквих скупочених минијатура у Милојевићевој музичкој лирици. Да ли их познају бар сви наши сопрани који претендују на титулу уметника? Да ли се на тај пример, и њему сличне, указује у нашим школама уметничког певања?

Четврта, споменута већ *Пушчи ме*... претставља поновљен већ случај код нас да овај мотив, један од најдубљих на које је указао Мокрањац у својим откровењима, инспирише опет нову варијанту, нарочито у клавирској структури. Пета, *Море, ће продам*... „по запису Влад. Р. Ђорђевића, Скопље“, оштар контраст претходној, мотив у распону једне квинте, и по том сасвим обичан у нашој фолклорној музици, захвалан је „скерцино“ за добре теноре. Чини ми се да га не знају ни наши!

Претпоследња је опет пример егзотичне успаванке, „по запису К. П. Манојловића“, *Лулеја је Јана*... Раније пре но што је унесена у ово издање, она је била објављена у часопису *Музика*; овде је измењена у неколико у тексту. Те измене бисмо могли протумачити тако да је и Милојевић нашао једну текстуалну варијанту, али је сматрао за потребно навести да га је за обраду инспирисао мелодиски запис Косте П. Манојловића. Милојевићева обрада је опет један пример од оних неретких и карактеристичних његових транспозиција где се пластично указује та ра-

⁴⁷ Милојевићева белешка уз нотно издање.

звојна линија од аутентичног фолклора до фолклора уметничке имагинације.

Најзад, последња, седма: *Тропнало оро големо*... „по сопственом запису. Гостивар.“ Ефектан, ритмички богат мотив, пун кореографске визије, коју је Милојевић евоцирао духовито и клавирски бриљантно. По овом што смо рекли карактеришући га види се јасно: цео овај циклус пружа певачима одличан материјал за њихов репертоар.

Понекад, Милојевић је осећао искушење да пише за сцену: тако је 1927 чинио покушај са „Аишом“ Османа Ђикића: у рукописној заоставштини остало је тек неколико недорађених одломака.*)

У периоду између 1927 и 1937 отприлике, у времену када Милоје Милојевић навршава педесет година живота и снажно продужује даље, у његовој делатности композиторској не попушта унутрашњи интензитет, мада је, у том временском отсеку, огромно окупиран, уз свој педагошки рад, послом организационим, па књижевним, у неколико праваца: као есејиста, критик, музиколог, и нарочито, фолклорист.

Три су основна импулса која, кроз Милојевићеву стваралачку инспирацију, уобличавају, у том времену, његове композиције. Није сасвим једноставна ствар сложити и хармонички обучавати све што настаје, под тим импулсима, у композиторској лабораторији Милојевићевој, да би се могао разумети чврст психички и креативни став, сем онога који је код уметника, темперамента какав је био Милоје Милојевић, тако чест: нагло прелажење с једне мотивске садржајне, унутарње концепције на другу, неприпремљен и неочекиван прескок из једног основног расположења у супротно, тражење новог израза новим средствима (уметничке технике) без везе с оним што се раније, чак и непосредно испред, рекло и реализовало. Тако сад, та три импулса: (а) задржавају сасвим слободан ничим невезан уметнички залет, или: (б) вуку земљи и тлу, или најзад: (в) воде духовном смиривању.

Низ композиција које су у тих десетак година изашле испод Милојевићева пера сврстали бисмо овако: (а) надахнут опет једном стиховима француског песника Франца Тусена (*Toussaint*) из збирке „*La flûte de Jade*“ композитор конципира своју *Лирску симфонију* ор. 39 и на стихове: *Depuis qu'elle est partie* пише, уствари интимну камерну музику, за тенор, флауту, виолу и клавир: други део, *L'ombre d'une feuille d'orange*, за сопран, флауту и клавир. Нама се чини да та, у рукопису очувана, симфониски замишљена лирика претставља тек одломке једне шире, мада, очевидно, лирске композиције из априлских расположења

*) Књижевник Никола Трајковић потврђује нам да је на Милојевићеву инсистирање, написао му либрето за оперу: мада га је међутим држао код себе више година, нема трага да је музички радио на њему.

ауторових у години 1927. Не знамо да ли су ова два дела, можда, као што рекосмо, тек два одломка, икада била изведена јавно. У сваком случају, она су потврда да се кроз цели Милојевићев живот композитора, као црвена нит, провлачи неодољива његова наклоност ка лирској експресији.

Међутим, већ његов опус 41 *Ритмичке гримасе*,⁴⁸ за клавир, уствари један циклички вртлог, претставља сасвим неочекиван обрт у том „сасвим слободном уметничком залету“, у стилу коме, насрећу, неће остати веран. Случај је, ипак, врло интересантан.

Тај опус од пет ставова, релативно кратких, од којих су прва четири из септембра 1935, а пети, последњи, из августа 1936, написан у Бањи Врућици, дело је карактеристично за распон Милојевићевих експресионистичких тежња. У *Allegro dispetto* (I), у коме се чак, зачас, јави и *Melodia (Meno mosso quasi adagio) ben marcato e rubatissimo*, па онда *Adagio sostenuto e mesto* (II) у ритму (?), — час $9/8$, час $10/8$, затим $11/8$, па $12/8$ итд. без некога рема у томе, дакле у ритму произвољном, — затим *Giososo* (III) у ритму означеном $2/4$, $5/4$, $3/4$, C, да га замени *Con grazia e poi impetuoso* (IV) у $3/4$, са мало кокетном валцерском мелодијом (опет мелодија!) која се одупире храбро да не утоне у тој објективистичкој концепцији, пре него што ће, преко бриљантно расутих и не сувише дисонантних пасажа (који, упркос намени, не успевају да оспоре извесну конструктивну логику) да се јави освежена, поново, и, најзад, да нестане у упитницима *ad infinitum*, како је написано над последњим, незавршеним тактом. Годину дана касније, — што би се, прозаично, рекло: „након дугог размишљања“, — композитор је написао и последњи (V) део, — после три такта ($3/4$ $2/4$ $3/4$) *Resante, Allegro impetuoso* у ритму(?), где је, очевидно, хтео да потврди верност својој првобитној концепцији, у сталној напетости, градира до фортисима у дискордима, за које већ прсти, на обе руке, нису довољни: да би се добио „звук ради звука“ треба преко клавијатуре ударати пљоснато обема рукама, као што видимо на приложеном цитату.

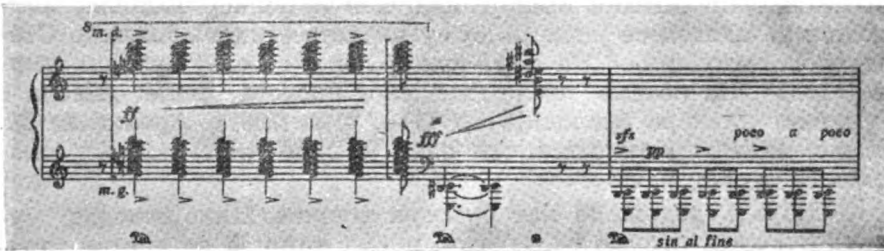
Треба признати да је овај Милојевићев опус једно од најинтересантнијих клавирских дела у југославенској музици, оној која претставља начин мишљења и изражавања звучног у најекстремнијем периоду савремене европске музике. Од свих музичких елемената, ритам је, баш у овом веку, дошао до супериорне позиције над осталима, толико да је, славећи и правећи читаве оргије, изгледало да ће обрнути и преврнути сваки ред и сваку законитост симетрије, што се дотле, „у царству тонова“ називало „музика“. Све нам се чини да у овом Милојевићевом делу које се ретко, врло ретко чује, има добра једна доза аутоироније; оно

⁴⁸ Издање *Collegium musicum*, № 4—5, Београд.

чега нема то је садржај и облик. И то зато што аутор тако хоће. Па ипак, онда када звучно оживи, макар и при самом читању, у свести, простор који та „музика“ заузима, управо: кад га заузме, није празан.

Као репрезентативно дело српског модерног композитора, „Ритмичке гримасе“ извођене су на IV Фестивалу Међународног друштва за савремену музику у Паризу.

Да не бисмо, међутим, заборавили постављену поделу, вратићемо се другој групи композиција из овога времена, оној која својим основним импулсом упућује „земљи и тлу“, рођеној својој земљи и родном тлу. Ту нам се претстављају, пре свега, ин-



Сл. 17. Цитат из „Ритмичких гримаса“.

тересантна хорска остварења. О Ускрсу 1929 написао је, за два хора: мешовити и мушки, *Видовданску причест*, на стихове Трифуна Ђукића. „Драгој сени брата Милорада, жртви са Једрена“. Дубок патриотски занос је основа овој озбиљној, литургијски свечаној композицији која се кроз трагичан, херојски патос, диже у ефектној, сложеној градацији вокалне полифоније до потребног завршетка. „Интерпретација је условљена тачном дикцијом текста“: „као неки далеки звук“ „тенор да се истакне мистичношћу свога звука“. Те, као и многе друге индикације композиторове, интересантне су не само за извођаче него и за боље упознавање његова дела: кроз њих, пластичнији нам се укаже цео нотни текст, и само дело. И по концепцији и по структури *Видовданска причест* се чини као снажан и сложен одјек изгнаничких хора из 1915/16.

Друго хорско дело Милојевићево, *Муха и комарац* (1931) на народне речи, написано је прво за женски, па онда приређено за мушки и мешовити збор. Имамо ту бриљантан један хорски скерцо који је, с правом, доживео ванредну популарност у свој нашој земљи где год је био извођен. По музикалној обради простонародног текста и непатвореног народног духа, и мелодике скривене у том тексту, и излишене из њега, овај Милојевићев *opus 40*, стоји, у области наше хорске музике, као пандан Мокрањчеву „Козару“.

Бавећи се, у лето 1931, у Паризу, Милојевић је тамо написао, рекли бисмо скоро, у готској једноставности и узвишености песму „Мајка“, на стихове Симише Пауновића. „Са пуно срдачних осећања, нежно, без патоса и слободно у ритму“ тражи композитор од певача и пијанисте да интерпретирају ову линеарно једноставну, али унутарње дубоко проживљену исповест, која као да се преображава пред нама у драги, из камена исклесан, мученички лик. Једва четири стране, штампане и појединачно издате, ова песма, непосредна у изразу, насталом из финог повлачења линија што их је дало суптилно осећање мирне мелодичности која извире из скромне, уздржљиве поезије, лебди над медитативним, модалним хармонијама у клавиру. У рукописној заоставштини Милоја Милојевића, као и попису његових композиција, налази се једна којој су подлога стихови Милице Стојадиновић-Српкиње „На смрт једној лепој сеоској девојци, умрлој 1855“. На нотама, после наведеног наслова, пише: „Песма с пратњом клавира (мелодија од С...⁴⁹ из 1867). Аранжман М. Милојевића“. Композицијски слог је врло чист, скоро у класичном смислу речи.

Најзад, задржаће нас *духовна* музика Милојевићева, музика вокална, разуме се, хорска, према којој је он све до завршетка овог периода показивао релативно много пажње. Од *Литургије у Б-дур-у*, за мушки збор, оп. 17 (1907) и *Опела*, бр. 1 у *б-мол-у* за мушки збор (1920), написаног још у изгнаништву, за време Првог светског рата, где се осећа снажан утицај Мокрањчев, — нарочито, у Опелу, у стиховима: „Бест свјат јакоже Ти, Боже мој...“, где линија градације, с модулацијама у хармонском слогу, чак и основни тоналитетни карактер изазивају ту асоцијацију, — па све до *Литургије св. Јована Златоустог за соло и велики мешовити збор* (оп. 50), Милојевић је написао још *Опело* бр. 2 у *г-мол-у*, за мушки збор, оп. 38 (1934) и *Опело у д-мол-у* за три женска гласа, оп. 43 (1935), *Псалам*, за мушки збор (Ница 1917) као и *Службу при водоосвећењу* и *Службу при венчању*.

Да ли је композитор писао ово и оволико из области духовне музике да би задовољио практичну потребу за ритуални култ, или је инспирисан био дубоким религиозним осећањем? Није ли у бурама живота кроз које је пролазио тражио можда филозофски свој мир у поетском складу текстуалне и мелодиске садржине којој је требало изградити звучну, монументалну колонаду да у њој одахне уметников дух? Или је, у импулсу који

⁴⁹ Заинтересовали смо се ко би могао бити композитор мелодије „... из 1867“. Корнелије Станковић је већ био умро. У Институту за књижевност САН, асистент Радмила Ненин приказала је недавно свој рад о Милици Стојадиновић-Српкињи. Мада је прегледала сву литературу и објављена и необјављена писма, и доступну документацију, није никде нашла помена да је песма „На смрт одной лепой сеоской девојци умрлой 2. марта 1855“ била компонована.

је тражио обраду као и слободну композицију те духовне музике, налазио егзотичну неку материју, сродну фолклору, која једноставно изазива потребу за нова уобличавања, нове могућности звучног израза који се у овом случају постиже, у музици, чисто вокалним средствима? Тешко се може, на сва ова питања, одговорити јасно и отсечно: нама се чини да прави одговор, релативно најтачнији, може и треба да садржи и потврди понешто од свега што смо ставили у претходна питања. Пишући свој есеј „Музика и православна црква“⁵⁰ Милојевић даје, добрим делом, чисто музиколошку студију, о чему ћемо говорити касније у оквиру разматрања о њему као музикологу. Очевидно је, међутим, да је, залазећи у ту тонску област и проблематику, из њега проговорио композитор. Јер, „када дубље заронимо у наше музичко црквено благо, осећамо нешто своје. Има у њему акцената које је душа наша у њега унела“. Милојевић је у даљем излагању, за то да те акценте треба да користи композитор како би могао да се, увек у области духовне музике, „изгради специфично наш црквени стил, српски и православни, али и општечовечански у исти мах“. Осматрајући, кроз та његова схватања, композиторски опус његов из области духовне музике, видимо да је он и ту тражио и налазио нове стилистичке видове, као израз своје креативне снаге.

Прилазимо, најзад, завршном периоду Милојевићева музичког стваралаштва: од 1938 па до последњих потеза на нотној хартији. Застанемо ли пред том завршном фазом, само собом се поставља питање о реалном односу композитора Милојевића према савременој, модерној музици у свој њеној сложености и изукрштаности у каквој се, у то време, она јавља. И по досадањем излагању и приказу његова дела, у два периода о којима смо говорили, потврђује се и у последњој етапи његова пута, у релативно најинтензивнијој, најплоднијој, да је Милојевић свесно припадао и хтео да припада модерним струјама у савременој музици, мада не најекстремнијим. Међутим, „душа“ о којој он у својим музичким студијама и написима говори врло често, враћа га силом, и стварно, онамо где је њено место, чак свемоћно место: у романтику. Не ону којом се обележава извештан историски период у развоју уметности. Свако време има своју романтику и сваки човек сложеније природе носи у себи извесну, већу или мању, дозу наклоности ка романтици. У Милојевићевом случају резултат би био: по тежњама модерниста, слободњак у схватању уметничке форме; по унутарњој садржини, сложеној и смештеној у музичку композицију, романтик. У дуализму, из кога му није било излаза, он је, по сваку цену, хтео „континуитет“ у музичком развоју, а хтео је, у исти мах,

⁵⁰ Отштампано из Годишњака и Календара Српске православне патријаршије за 1933 годину. Српска манастирска штампарија у Ср. Карловцима 1933.

да разуме, да објасни и да прими левичарско-револуционарне тенденције. У тој дилеми тешко је било не упадати у контрадикцију. Јер композитору често је сметао идеолог — дијалектичар, естетa, музички писац и критичар.

Наравно, кад Стравински⁵¹ каже: „Ја нисам више академски него (што сам) модеран, не више модеран него конзервативан. „*Pulcinella*“⁵² је довољан доказ...“, онда то сав свет прима, јер налази да све што Стравински каже не само да је интересантно него и логично, упркос парадоксима којима се сладострасно служи.

Прелаз Милојевићев, из претпоследње у последњу етапу ми видимо у његовим двома *Трагичним песмама*,⁵³ на стихове немачких песника, оп. 52., за бас-баритон. Прва је *Сунчев знак не зари...* (*Immer fern der Sonne*), на стихове В. Trinius-a, а друга: *Испосник на самрти* (*Der Einsiedler stirbt*), на стихове Н. Schlütter-a. Обе написане у октобру 1937.

Малочас смо говорили о религиозним импулсима, о духовном смиривању композиторовом. Овде, у овим кратким, пастрозним песмама рефлексивне, мисаоне садржине, пуне песимизма, из које се дижу и драматични крикови проклетства и самртног ропца, романтичар-композитор упркос смелим дисонантним захватима акорада на клавиру, и својим хамлетским двоумицама, успиње се даље ка своме врхунцу.

У исти мах, сасвим са другог једног света, слике и визије инспиришу композитора да пише читав низ клавирских импресија које ће под насловом *Камеје* да обележи као свој *opus* 51, и да га посвети „Господину професору универзитета Богдану Поповићу“. Летујући јула месеца 1937 у Поднарту у Словенији, где се осећао изванредно, скицирао је седам првих, релативно кратких, интересантних клавирских пијеса. Већ од „Минијатура“, показује се наклоност Милојевићева ка цикличкој форми, и, у њој, сликању расположења, штимунга: наклоност која му је постала део природе. И тонско сликање, одраз личних, субјективних привиђења, у распрскавању боја с његове звучне палете, претставља оно што га, од младости па до краја, дражи и привлачи. Оно што је овде нарочито и интересантно у овом делу, то је његова тематика. Тонско сликање његово овде настаје, такорећи, из реалних објеката који му се јављају у звучним визијама. Када се у повратку с летовања задржао у Загребу, са заносом нам је тумачио на клавиру прве од својих камеја. Милојевић их је, међутим, писао на више места и у разним временским размацима. Користио је чак и скице из 1917 у Француској. У свему, први ци-

⁵¹ Melos, sv. 6. 7. 1952 iz „Chronique de ma vie“ i „Poétique musicale“.

⁵² Сценска композиција Стравинскога, написана крајем другог деценија овога века.

⁵³ Седам песама савремених југословенских композитора за један дубок глас и клавир. Издање Collegium musicum-a № 9. Београд — Универзитет.

клас Камеја садржи седам, а други шест тонских слика. Ево њихова садржаја, како га је означио композитор: (1) *Играчице у плавој*, по Degas-овој слици *Les danseuses en bleu* (7 IX 1937—7 V 1942); (2) *Гоја*, на основу утисака од једне игре Сахарова (7 IX 1937—8 V 1942); (3) *Један гроб на париском гробљу Père Lachaise* (7 IX 1937); (4) *Pastorale* по Boucher-у (7 IX 1937); (5) *Мислилац* од Родена (Бадњи дан 1939); (6) *Реноар* (14 II 1939); (7) *Сат који свира, Voite à musique*. По Schwind-овој слици „Die Morgenstunde“ (Бадње вече 1939); (8) *Просјак пред црквом на Божић* (Божић 1939); (9) *Пејзаж под сунцем*, под утисцима Sisley-а и Pissarro-а (Ница, 1917 — Београд 24 V 1942); (10) *Катедрала у Келну на Рајни*, Пасакаља на тему Ј. Ф. Кригера (из Ларго, соната оп. 2. II); (Божић 1939 и 29 V 1924); (11) *Остављена* (Париз 18 VIII 1931); (12) *Таласи* од Ајвазовског (?); (13) *Жерико: Дерби у Ен-сому* (?).

Ликовна тематика овде, разуме се, само је наговештај асоцијација из којих ће да се оплоди, у лабораторији композиторовој, чисто звучна реализација појединачног тонског облика. Има ту слика везаних за лични доживљај композиторов, као на пример она под бројем 8, или под бројем 11. Ми смо већ истакли, код Милојевића, и ширину интелекта и снагу имагинације. Овај циклус то потврђује.

Своје *Камеје* композитор је дефинитивно редиговао у пролеће 1942. Оне нису штампане. Када буду приступачне, прошириће се код нас знатно свест о вредности дела које је Милојевић принео нашој клавирској литератури.

У карактеру Милоја Милојевића била је и лепа доза наклоности ка хумору, ка друживности, ка жовијалности. Понекад, он је, овом или оном пријатељу за љубав, написао понеку пригодну ствар, стих или композицију, или обоје. Више пута сасвим ефемерну али, неретко, и сасвим озбиљну. Тако *Епиграм о чежњи и срећи*, за флауту, виолу и клавир, — посвећен г-ђи и господину др. Александру Радосављевићу, — „спомен на два значајна датума: 22 јуни 1918 — 4 август 1928“. Композиција завршена 12 VIII 1928 има сериозан облик и музикалну садржину. Или: *Епиграм о једној тужној девојци* (9 VI 1940) и *Епиграм о једној птици* (11 VI 1940); сигурно је да су те композиције изазване извесним конкретним сликама које су побудиле музичку мисао. И као што има писаца који и писање писама, чак и сасвим приватних, сматрају књижевним послом, наравно: непријемљеним, спонтаним, тако и композитор, као Милојевић у овом случају, сматра музиком једно сасвим пригодно сећање, посвету или исповест, ако су изражени тонским обликом. И зар се може одрећи факт, без обзира да ли је више или мање значајан, да у томе није делић уметникове личности?

У поводу стогодишњице од рођења песника Лазе Костића, 1940 године, Сомборско српско певачко друштво је приредило

концерт, за који им је Милојевић компоновао свој *оп.* 53 бр. 1. за мешовит хор, на Костићеве стихове „Еј, ропски свете...“ Та је композиција, писана у слободном, сложенем ставу, последњи ауторов хорски опус, колико смо то могли да утврдимо. Индикација композиторова, намењена извођачима те партитуре, карактеристична је у више праваца, те ћемо је навести заједно с напоменом ауторовом под звездicom. Композитор жели да се дело изведе „у смислу снажног изразитог али слободног драматичног рецитатива.“ Никад сентиментално“.

Слободарски, помало пусти Костићеви стихови, некада многу критиковани, изазвали су ову композиторову напомену:

* „Цела ова композиција, у мелодиском и ритмичком склопу, проистиче из акцента речи и реченица Лазиних стихова (за чије идеје он сам сноси одговорност (!? П. К.) и треба да буде певана у смислу рецитатива, у смислу мелодиске и ритмичке декламације текста“.

Као код толиких композитора, мада не свих, уношење конкретних личних психичких проживљавања и доживљаја, претставља код Милојевића најчешће садржину његова музичког облика. Само, не свуда једнако интензивно, да не кажемо: не свуда потпуно искрено. Сензибилна али и балкански сензуална природа, Милојевић је музици поверавао сасвим личне, интимне и најинтимније исповести: у музици, њом и кроз њу, изразио је свој однос према жени коју воли. Композитор има привилегију да свој најскривенији живот, осећања и мисли и, изнад свега, пре свега и иза свега, своје најскупље страсти и узбуђења унесе у своју музику и на тај начин да се исповеди и каже све и свима о себи најличније, а да то, у реалној, конкретној садржини, остане тајна за свакога сем за њега лично. У композиторовим нотама, у звуцима кад те ноте оживе, кроз цело његово дело, садржан је један узбудљив роман: звуци ће открити и објавити емоције, али реална њихова основа, њихов извор, њихов ток, остаће књига запечаћена за свакога. Истина, кад у „Фиделију“ Леонора шапатом каже, не певајући: „Што се у мени збива, то се не мож' изрећи“ — музика је заћутала. Али, — то је Бетовен. А ми говоримо баш о оном што је обратно, само музиком изречено.

Једна од тих и таквих Милојевићевих композиција је, можда пре свих других, његова *Intima* *оп.* 56, или, како је сам написао изнад своје прве скице: „*Интимна расположења*, несавремен наслов за пет минијатура савременог слога и Епилог по мотиву „*Re La Mi Do La, Podnart 2 VIII 1938*“. То је релативно кратка свита за гудачки оркестар првобитно у шест ставова, од којих је други у две верзије. По белешкама на рукопису види се да је Милојевић на овој композицији, коју је толико носио на срцу, радио још и у мају 1939. Навешћемо овде утисак о овом делцу, који је фиксирао др. Војислав Вучковић када је оно⁵⁴ изведено први пут јавно (диригент Ловро Матачић) „... У програм четвр-

тог (концерта) уврштена је „*Интима*“ свита за гудачки оркестар од др. Милојевића. Експресиониста и заступник правца који „слободну инспирацију“ претпоставља сваком конструктивизму, др. Милојевић је у „*Интима*“ дао, по нашем мишљењу, своје најбоље дело. Од првобитне верзије ова свита, први пут изведена у Београдском радију — облик који нам је претставила Београдска филхармонија, разликује се утолико што је додат нови други став (далеко најбољи у композицији) а шести изостављен“. Кроз карактеристике које композитор даје појединим ставовима покушаћемо дати формалну слику ове свите: I. *Топло и срдечно али слободно у покрету* — II. *Живо и разиграно. Одлучно* — III. *Лагано и болно* — IV. *Живо са срдачном духовитошћу* — V. *У мирнијем кретању, распевано* — VI. *Епилог: Величанствено али болно.*

У круг Милојевићевих композиција „слободне инспирације“, у завршној етапи његове делатности, унећемо још његов оп. 59. *Гозба на ливади*, лирска симфонија за глас и оркестар, по песничкој прози Десанке Максимовић, из које су одабрани текстови: *Тишина, Љубав, Чекање, Јутро, Тамничар*. Скицирана на Покљуки 7/8 VIII 1939, ова „лирска симфонија“ како смо је нашли у рукописној заоставштини композиторовој, не претставља завршено дело: рапсодични карактер појединих партија чини нам се тек као припрема материјала за један сложенији, симфониски облик. Партитура недостаје.

Две лаке композиције за виолину и клавир, оп. 61. бр. 1. *У топлим крилу добре нане*, и бр. 2. *Да играмо војника*, намењене су почетницима. — Недовршен је рукопис означен са бр. 65. *Виџије*, од кога се, међу рукописима, налазе само бр. 2 и бр. 3; међутим, по забелешци, дело, опет нека врста свите, садржи: бр. 1. *Под звездама*; бр. 2. *У сутон крај топле пећи*; бр. 3. *Један сан*; бр. 4. *У магли кад ждралови одлазе*.

Листајући по несређеној рукописној заоставштини Милојевићевој, завршни, последњи период те његове делатности све нам чешће наговештавају незавршени радови, мада се такорећи физички осећа нека немирна ужурбаност да се сви постављени планови и нацрти доврше. И доиста, као што ћемо мало ниже видети: чудном неком енергијом, отимајући се последњем удесу који као да га је изодавна уочио био и вребао да га сломи, Милојевић је успео да учини последњи свој успон. Недовршен је међутим остао његов оп. 77. *Моја Мајка*, циклус клавирских композиција, које је очевидно имао намеру да инструментира. Дело ово је засновано широко, као нека трагична *Simphonia domestica*, мада је и овде композитор остао веран слободној цикличкој форми, која му је највише пристајала срцу. „Твојој успомени, оче мој, и успомени браће моје Војислава, Владислава, Бранка и Милорада

⁵⁴ Славенска музика, Бр. 3. Год. I. Јануар 1940. IV. Концерт Београдске филхармоније.

ХАНКАН
 ЈАПАНСКОГ ПЕСНИКА
 БАСЧО
 ЗА ЈЕДАН ГЛАС И КЛАВИР
 КОМПОЗОВАО |

МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ
 оп. 80



Крај рибњака
 Трешња у цвету
 Врана на оголељој грани
 Гавран на сухој грани
 Вејавица
 У позну јесен
 У ноћи озареној месечнином
 Буђење пролећа
 Уздах

ТЕКСТ: СРПСКИ И НЕМАЧКИ
 БЕОГРАД
 НОВЕМБАР 1943

Сва града, у сватом потлогу, задржава аутор. Престис овог оригиналног ману-
 скрипта може се вршити само по одобреној аутора. Престис се мора аутору
 поднети ради овере.
 Сопусидит Буг Милоје Милојевић, Београд, Србија 1943

Сл. 16а. Насловни лист (цртеж Б. Кнежевића)
 Милојевићевог рукописног циклуса Хаикаи.

посвећујем . . .“ Ово дело садржи девет бројева: *No. 1. Oreol, con somma tenezza e flessibile molto*, и затим, све у суптилном звучном ткању, без прегнантних мотива; *No. 2. Срце моје мајке, Adagio*

sostenuto; па онда: *No. 3. Деца у игри*, мали скерцо, вариран, инспирисан фолклором; *No. 4. У ноћи крај постеље болесног сина*, *Dolce e grave*, јасна тематска разрада намењена, очевидно, камерној инструментацији; *No 5. Црни дани*, „крз вихор и тегобе живота до моралног тријумфа“. Драматичан став који тражи широку палету за оркестрални колор: *No 6. И би воља Господња*, сродна по звучном и унутарњем карактеру с претходним ставом, па да га замени *No 7. Суза*, од једва неколико тактова, али, уистини, пуних праве, дубоке музикалности; *No 8. Господи услиши . . .* једва двадесетак тактова, снажно инспирисаних духовним источњачким мотивом; и, најзад, *No 9. Епитаф, Largo e grave*. На композицији „*Моја Мајка*“ Милојевић је радио од лета до новембра 1943. Ни слутио није да ће га мајка, коју је обожавао, надживети са две године. Дело би ово требало и инструментирати а, пре тога, дати, свакако, у доброј редакцији приређен клавирски текст.

Пре „*Моје мајке*“, као оп. 76. Милојевић (1943) написао је своју *Другу сонату* у *d* за виолину, у три става: *I. Allegro*, *II. Adagio sostenuto e pensieroso*, *III. Allegro gioviale*. Првобитно замисљена за обоу, на којој, ако је добар мајстор инструмента, може да се да у интересантним тонским бојама, ова „композиција слободне концепције“, како ју је сам аутор означио у једном личном избору својих дела, потпуно је завршен рад који, међутим, по крутој судбини Милојевићевој, чека да буде штампан и да буде извођен. Шта се све не чује на нашим радио-станицама у овој земљи? А, ипак, радови и дела која претстављају значајне етапе и композитора и наше музике, леже у тамној сенци несхватања и ниподаштавања оних и онде где би требало да зрачи просвећеност и племенита воља.

У низу радова којима ће композитор да заврши своје дело, нашу пажњу нарочито привлачи циклус звучних акварела, прозрачне терцине Хаикаи јапанског песника Басчо (XVII век) за један глас и клавир (оп. 80), по немачкој верзији Паула Лита (P. Lüth). Чујте их у Милојевићеву преводу кад не можете, што би било неизрециво више, да их чујете у тоновима његове музике.

Крај рибњака

Сја рибњак, тих и пуст
тек сите шум кроз мир

трепери тај.

Сја рибњак и пуст и тих.

На једном прасак се воде негде чу:

Жабе скок . . .

Круг за кругом шара воде сјај.

(7 XI 1943)

Трешња у цвету
(Allegro gioviale — с много хумора)

На многошта мисли ти човек
тад, кад трешња запупи. Хм! хм! хм!
На снова низ, на чежње,
Заљубљен док беше, и млад.

(15 XI 1943)

Врана на оголелој грани

Без листа, гле, грању:
врана на њој сама чучи:
близ је крај уморном дану.

(8 XI 1943)

Гавран на сухој грани
(Grave)

Јесен и сутон.
Сив је и дана сјај.
Стари гавран на суху је грану
пао...
Зар да не помислиш,
да се ближи и твојих дана крај?

(9 XI 1943)

Колико је у овим суморним новембарским акордима, тек овлаш назначенима, било истинске слутње! Као да се већ неумитна црна сен нагнула била над руком која их је повлачила.

Вејавица
(Allegro moderato)

Бриљантна вејавица што у ово тихо и лако сенчење једноставних слика уноси прегршт контраста и лепоте.

Снег је! Веје да заспе
цео свет,
покри шибље и шуму сву,
и кућерак један у коме сама
бакица проводи живот свој
клет.

(24 XI 1943)

У позну јесен

На један усамљен пут
Пао је дан у јесен позну.
Живе душе нема ту. — Живот стао је...

(9 XI 1943)

У ноћи озареној месечином
(*Quasi improvisando*)

Иза дрветâ црних неко дозива, — чуј, чуј, —
Месеца беше л' руј, данас чудно што сја?
Ил је то само кукавица? Опет мир је ту.
(17 XI 1943)

Буђење пролећа (14 XI 1943)

Блиставо једно *Allegro fresco*: као да се, у оживелој природи, разиграла једна лепршава етида, да нам наслика априлско буђење пролећа, што се јавља кроз коментар неколико песнички надахнутих речи ове чудне поезије од два или три стиха. — Најзад, последња:

Уздах

Вај! Уморан ја сам!
Дај ми нешто од твоје сете нежне,
гугутко топла!

(17 XI 1943)

Какав сликарски смисао и колико мере у том тананом а звучном клавирском ставу! С колико супротности дат је овде сваки тон!

У тешким и мрачним новембарским данима, повучен од мука свих страхота ратног времена, у неиздржљиво згуснутој атмосфери окупиране земље и свог родног града, композитор се склонио у кулу својих снова да, за тренутак, нађе свој мир. И нашао га је. Композитор и песник Милоје Милојевић ретко је када као овде био опет у таквој унутарњој концентрацији, у таквом треперењу лирском, у толикој „експресивности“ коју је исповедао. Једном, свет ће се питати: каква је морала бити средина у којој је ова чиста музика осуђена била да буде нема. Јер, она је то још и данас.

Кад је већ, тешко оронуо, лежао на болесничкој постељи, он је, у тренуцима кад се осећао лакше, ове нежне песмице певушио својој некадањој ученици, г-ђи Јелки Стаматовић-Николић, професору певања на Музичкој академији.

Има, међутим, још један интиман момент, везан за овај Милојевићев опус: он је посвећен „Драгом другу Светиславу Петровићу“. Кад је, о ускршњем америчком бомбардовању, 1944 године, и Милојевићева кућа била демолирана, пријатељ из младости, књижевник Светислав Петровић, дугогодишњи уредник и сарадник Српског књижевног гласника, мада већ и сам тешко болестан, примио је Милојевића, с породицом, у своју кућу. Али, авај! Већ, 1945, 5 фебруара Милојевић се разболео, а 21 фебруара подлегао је претешкој, неизлечивој болести и племенити, изванредни човек Светислав Петровић.

Рекли смо већ једном: завршни, последњи пут композитора Милојевића претставља успон ка његовом врхунцу. Из огромног, плодносног збирања, проучавања и селектирања Милојевића фолклористе, — а о том његовом раду говорићемо посебно и детаљније, — на последњој етапи његове делатности, изузетно активне и плодне, — израста високо дело тонског ствараоца које, када се учини доступним свој нашој музичкој култури, сведочиће речито, звучним језиком и богатим, о особеној вредности овога српског музичког мајстора.

После више од двадесет година необично издашног композиторског стварања у коме је, као што смо видели, било многих смелих залетања у далеке сфере „слободне инспирације“ и најиндивидуалнијег експресионизма, Милојевић се враћа извору са кога је некад пошао, онда кад је „*A la mémoire de mon maître Stévan St. Mokranjatz*“ објавио, уз књигу^{59а}) о нама, „*Méodies populaires serbes, pour piano à deux mains, arrangées par Miloie Mlloievtch*“ (1920, Париз) где су, једноставне, клавирски разрађене, чисте и просте хармонизације: I *Monténégro (Adagio)*: „Пољем се нија, ој, зор-делија . . .“; II. *Vieille-Serbie (Allegretto scherzando)*: „Поsea дедо големата њива . . .“; III. *Kosovo (Andante amoroso)*: „Цвекје цафнало, нине, . . .“; IV. *Macédoine (Adagio, più mosso)*, мелодија дводелна: А (мол), Б (дур); V. *Serbie: (Molto moderato, più mosso)* А. „Маро, ресавкињо . . .“ Б. „Вишњица род родила . . .“ А, као некад, пре сто и више година, кад је Корнелије Станковић, упућен од Вука на пут у нашу фолклорну област, хтео да те мелодије, како се онда говорило: „одене у европејско (читај клавирско) рухо“, Милојевић, упућен од Мокрањца, избијао је овде већ искре народне основе и народног духа. Али од Корнелија до Милојевића, колика дистанца! •

„*Plus un poète chante dans son arbre généalogique plus il chante juste*“ (*Jean Cocteau*). Одиста, на зениту своје уметничке изграђености, психичке, интелектуалне и техничке, Милојевић дефинитивно упира поглед у своју земљу, у плодове које је на њој сабрао и, из свега тога, настају ове велике цикличке форме, у већини за клавир, а некоје, видећемо, и у другим инструменталним облицима. Међу њима има их таквих који су очевидно замишљени, чак и означени, за оркестар, само композитор, гоњен унутарњом потребом да пише ново и друго, није стигао да обави и тај минуциозни, пипави посао оркестрације. Сем једнога, сви су ти опуси рукописни, али, окоро без изузетка, остављени у ауторовој коначној редакцији и типичном његовом чистопису.

^{59а} Philéas Lebesque, *Les chants féminins serbes poèmes populaires traduits en français pour la première fois*. Préface de M. Miodrag Ibrovac, supplément musical par Miloie Mlloievtch. E. Sansot éditeur, Paris, MCMXX.

Пре него што уђемо у подробнији приказ, макар и у најкраћи, сваког од ових дела, навешћемо их овде све да читаоцу претставимо, у целини, дело којим је Милоје Милојевић завршио свој стваралачки, уметнички пут. 1. *Под сунцем мог Балкана*, оп. 58; 2. *У планини*, оп. 62; 3. *Ритмови српских сељачких игара*, оп. 64; 4. *Са домака Шаре, Дрима и Вардара*, оп. 66; 5. *Косовска свита*, оп. 68; 6. *Мелодије и ритмови са Балкана*, две свеске,⁵⁵ оп. 69; 7. *Повардарска свита*, оп. 71; 8. *Мотиви са села*, 40 комада у 5 свезака, оп. 73; 9. *Прва свита за гудачки квартет*, оп. 75; 10. *Три комада за клавир*, оп. 79; 11. *Интродукција и пасакаља in C*, оп. 81; 12. *Sonata ritmica in F*, оп. 82; 13. *Камерна свита*, оп. 83; 14. *Музика за три соло виолине*, оп. 84; 15. *Балканска песма и игра*, оп. 85; 16. *Sonata in g*, за виолу соло, оп. 86; 17. *Две скице за флауту и клавир*, оп. 88; 18. *Sonata in fis*, за флауту и клавир.

Једном, говорећи о „некојим типовима линеарног развоја народне музике у Јужној Србији“, Милојевић утврђује читаву скалу „унутарњег, душевног таласања“, која налазе свој језик и говор, и форму, и динамику којом се изражава та, наоко једноставна, а стварно врло сложена вредност тонског материјала који је он збирао на терену. Фолклорист је, међутим, овде дао реч композитору, и зато и говоримо о томе на овом месту. Јер, сасвим природно, овде се не ради о квалитету, чак ни о квалитету материјала који је мелограф нашао и записао. Овде се мисли на изузетну, назовимо је тематску, типичну вредност, која се, чим је запажена, психички преноси у композиторово „унутарње душевно таласање.“ Ту настаје процес стварања „имагинарног“ фолклора, насупрот „аутентичном“, како смо то видели кад смо споменули случај Беле Бартока, који је своју светску славу изградио на стилизацији тога процеса. У делима која смо малочас навели, Милојевић, на свој начин, стилизује тај „аутентични“ фолклор у коме, кроз богатство тих унутарњих таласања, он открива скалу од девет типова линеарног развоја у мелодијама нашега Југа: (1) „мали талас“, (2) „успон и пад“, (3) степенасто развијање, (4) „остајање у једној равни с изненадним преласком у виши регистар“, (5) мелодиско развијање с изненадним кликтањем у коме има и оригиналног и фигуралног ефекта“, (6) па „то исто с уздасима“, с прекидањем и кидањем линије, (7) „развијен тип мелодије“, оне, значи, у којој линија добива мисаони, тематски вид, (8) „елементарна мелодија, упрошћена до потпуне примитивности“ или, боље речено, примарности, а ипак изразита, (9) она у којој се јавља „дионизиски мах“, како означава Милојевић. И кад Милојевић, у вези с изложеним, каже: „Све оно неизрециво интимно у музици, о чему Шопенхауер говори: „тако присно, па ипак, један тако далеки рај“ — пребива у лепом броју прелива и у народној музици нашега Југа, на особен начин изражено“, онда смо, доиста,

⁵⁵ Штампане у издању „Просвета“, Београд, 1946.

завирили у интимну унутарњу лабораторију и осведочили се којим је путем, правим и чистим, настало ово његово композиторско стварање, пред крај његова пута кроз живот, дело које заслужује да буде потпуно осветљено.

Под сунцем мог Балкана, оп. 58, према запису ауторову, на рукопису клавирске скице, управо партичеле, замишљена је као „симфониска свита за оркестар“. Основа је одиста широко разрађена, у осам делова. Делови су, међутим, неповезани, тако да их аутор у истом опусу подврстава под редне бројеве. Према том, као *опус 58 бр. 1*, имамо I део, *Клетва* (написан на Вел. Петак 1939); ту се јавља патетичан мотив у лаганом темпу, цитиран, или инспирисан, из напева црквене музике. II део (оп. 58, бр. 2) јесте *Тужна песма о Демирлеру*: мелодиска линија се, кроз 37 тактова, развија скоро монодиски — на тоналитетној основи *as-moll-a*; ритмичка слика је, међутим, фантастична: права оргија од полиритмије, у којој сваки такт скоро мења свој ритмички вид:

| | |
|------------------------|-----------------|
| 4 7 5 10 7 2 6 | 4 7 5 10 7 2 9 |
| 8 8 8 8 8 4 8 | 8 8 8 8 8 4 8 |
| 4 7 5 10 7 2 9 7 2 9 5 | 9 5 4 3 2 7 5 4 |
| 8 8 8 8 8 4 8 8 4 8 8 | 8 8 8 8 8 8 8 4 |

Па ипак, симетричност трију делова је очувана. За III део композитор је, као мелодиску основу, узео мотив: *Никнало цвекје шарено* (*Allegro ma non troppo e leggiero*) којим завршава Мокрањчева X руковет. IV део рађен на основи мелодије *Што ми је мило и драго*, а V део на фолклорном живахном напеву *Појатали пулињата*. VI део је разрађен на основи *Песме о Митри Калуђерици*. VII садржи *Битољско оро*, док циклус свршава са VIII дѐлом: *Сузе мајке Стојанове* (*Largo e mesto*). Овај део има и у верзији за виолончело и клавир. Дело које је Милојевић написао „О Ускрсу 1939“, изграђено је на фолклорном материјалу из његових личних записа.

Треба овде забележити да се међу његовим нотним папирима налази и врло свежа једна кореографска обрада, игра удвоје („Он“ и „она“ како је забележио композитор), под натписом „Пиперевка“, као и народна песма („из Шумадије“) *Хајте село да селимо*... у обради за клавир, спремљеној, чини се, раније.

Потврду онога на што смо раније упозорили, на изузетно интиман однос Милојевићев према клавиру у изражавању својих „унутарњих душевних таласања“, да користимо његову реч, даје нам композитор кроз сву ову завршну етапу своје делатности, али највише у своја три велика клавирска циклуса, у три праве клавирске кантате. То су: *Са домака Шаре*, *Дрима* и *Вардара*, оп. 66; *Косовска свита*, оп. 68 и *Повардарска свита* оп. 71. Оне нас *mutatis mutandis*, потсећају на велике Шуманове цикличке кла-

вирске концепције, без обзира на разлику у унутарњем материјалу музичкосадржајном. Јер овде сав тај материјал долази из психичке стваралачке радионице композиторове, у коју је претходно унесен па просећан и преображен материјал наше фолклорне примитиве, да се разлије у широку клавирску форму. Уколико се више, код наших пијаниста, буде ширио интелектуални хоризонт, утолико пре ће им се ширити и репертоар обухватањем ових циклуса: јер, у извесном правцу, код наших музичара није разбуђена свест о једном, стварно једноставном факту. Данас кад свет располаже могућношћу да, снимљена на изврсним плочама, чује сва иоле значајнија дела такозване светске литературе, од класика па до савремене музике, и, преко радија а и на концертима страних уметника, чује ауторитативну репродукцију те опште музичке литературе, извесно је да ће наши „репродуктивни“ уметници, и код куће, и на страни поготову, побудити за свој лични уметнички престиж далеко већи интерес извођењем нових и непознатих дела нарочито ако та дела доносе и пружају одиста нешто ново, интересантно и, више свега, ако изражавају и дух земље, земље којој, у том случају, припадају и композитор и извођач. Ми смо данас још у културном стању у коме је на ово потребно непрестано указивати.

Циклус *Са домака Шаре, Дрима и Вардара* (1924) оп. 66. садржи једанаест концертно, виртуозно обрађених самосталних делова, а јединство композиције условљава оригинална концепција која и овде, разуме се, извире из интересантног мотивског материјала, по личним записима ауторовим: из Тетова, Струге, са Косова, из Гостивара, Битоља, Јужног Брода, Св. Јована Бигорског. Тај фолклорни материјал и — клавир, па — сложена уметничка форма, па — уметничка репродукција те и такве уметничке форме, тражи предану, одуховљену интерпретацију и, у исти мах, технички потпуно зрелу. Сва се та питања намећу, питања која налажу и одговорну претходну студију. Није ли једноставније отворити неку Бетовенову сонату или низ Шопенових прелида или, чак и Шуманове „*Davidsbündlertänze*“, на пример, или другу неку из његових клавирских „*кантата*“, без обзира што смо све то чули безброј пута и у каквој све сјајној интерпретацији! Па ипак поставља се питање: да ли увек указивати на исту лепоту коју сви знамо али смо увек поново готови да се озаримо њом, или је вредно, можда чак и вредније: открити и откривати нову, непознату и непризнату?

I. део насловног циклуса, *Allegro ben sostenuto*, грађен је на мотиву: *Нане, туга ме мори*. — II. *Allegro più vivo* „Коловодна“. — III. *Вучитрнска успаванка*. IV. *Варијације на једну шалџву*: „*Муке бабе са пркосним старцем*“. — V. *Јадање, Largo*. — VI. *Andante mobile*, Галичка пролетња игра. Колико ноблеса, отмене одмерности у тој теми! — VII. *Allegro sarcastico*. *Мераклије Турчин и Каурин*. Стиховима уз ову мелодију, — забележио је композитор, — каже се: „Турчин воли печену кокошку, а Каурин вино и пе-

чено свино. Отуда и реалистичка обрада ове мелодије.“ Уствари, то је нека врста каприча. — VIII. *Поносита сватовска игра* („Дафина“). — IX. *Јаук над мртвом хајдуковом главом*. — X. *Игра из Битуше*. — XI. *Ђурђевска игра*. Полиритмички карактер се изражава често у појединим деловима ове свите, нарочито у онима који имају живљи темпо.

Дело ово композитор је посветио својој „драгој кћери Гордани“.

Други клавирски циклус је *Косовска свита*, оп. 68 (1942), знатно краћи од оп. 66. I. став: *Видовданска тужбалица*. — II. *Водоноша*. Овај је став један од најинтересантнијих: чини се као неки полиритмички капричо. Ритмови на којима базира мелодиски развој означени су: $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$. Минуциозна ауторова индикација из-

вођачу гласи: *Allegro con scioltezza leggiерmente e con carattere. Accenti marcati*, и, после, у средини: *ancora con più di voce quasi estatico e con passione*. У хармонијама неусиљене модулације. — III. став: *Adagio*. — IV. *Leggiero ed allegro* експонује опет ритам од $\frac{5}{8}$, у изврсном маниру. — V. став завршава бриљантно, ориги-

налном обрадом познатог нам мотива „Мирјано, Мирјанке“. Не треба нарочито подвлачити да је основа, у свих пет делова, узета из личних композиторских теренских фолклорних записа. Композиција међутим привлачи оригиналним клавирским ставом, не сувише претенциозним, у коме се потврђује Милојевићева наклоност маниру тематског варирања уз често модуловање и фигурално диференцирање.

Трећи је циклус већ формално одређенија свита, у којој се композитор, мада главном наслову: „Повардарска свита“ оп. 71 (1942) даје и поднаслов: „мотиви и ритмови са Балкана“, удаљује од „аутентичног“ и преноси у „имагинарни“ фолклор, у којем му фантазија има слободан мах. I. став: „*Praetambulum*“, „Живо и свеже“, доноси музичку линију, у обе руке унисоно, у октави, а у ритму се измењују $\frac{5}{8}$ и $\frac{6}{8}$: цели став даје утисак етиде. II. став:

Con vigore e fermezza, бартоковска у маниру, мада знатно уздржљивија. — III. став: *Con voce piena e morbida*, „Са тужним и меким звуком“. Красна једна тема вапи ту за транспозицијом у гудачки квартет. — Најзад, финални IV став: *Gaio e giocoso*, „Распевано и весело“.

У ова три клавирска дела, на која са гледишта њихове структуре указујемо нешто детаљније, имамо Милојевићева три опуса за које је он сам сматрао да је у њима реализовао своја осећања и своја поимања чисте, инструменталне музике, оне и онакве у каквој је он гледао и видео, и боље још, ослушкивао и чуо, саму природу, реалну стварност нашега Југа и његових звуч-

них треперења. Кад те Милојевићеве, сасвим индивидуалне, звучне транспозиције, — данас још скривене у рукопису, — буду оживљене, штампањем и, далеко више и потпуно, реализованом интерпретацијом уметника извођача, будући естетичар моћи ће у потпуности да исцрпи утиске ових уметничких остварења и да их поново провери и објасни другима. Нама се чини да је у овим композицијама баш као, уосталом, и у многим другима које је радио на овој основи, Милојевић дао синтезу оних својих идеја и естетско-стваралачке личне проблематике којима је толико пута посвећивао пажњу тумача, учитеља и пропагатора у многобројним својим списима о савременој музичкој уметности. Том констатацијом међутим ми нисмо решени обвезе да размотримо и сва друга његова дела из ове последње етапе, уколико су нам била доступна.

Слушајући, гледајући и записујући на терену мелодије народних игара, плесова, композитор је, често, већ назирао и инвентирао кореографске визије које ће, једном, кад било, сигурно изазвати и реалну кореографску игру и приказ у вишој, уметничкој стилизацији. Отисци тих и таквих утисака ауторових јасно се виде у његовом циклусу *Ритмови српских сељачких игара*, оп. 64 написаном августа 1941. Тај кореографски, играчки циклус, замисљен је од аутора за оркестар, али је, у рукописној заоставштини, нађен само у партителу, за клавир приређен. Састоји се из седам делова, пуних фолклорне непосредности, развијене мелодичности и живе ритмике. Уз ауторове индикације, делови се ређају: 1. *Мистична ритуална игра* у ритму $\frac{10(3+4+3)}{8}$, „врло ритмично и са много израза“; 2. *Трупкавица*, „одрешито са помало тешким кораком“; 3. *Косовка*, тужна лагана игра; 4. *Ситниш*, „са срдачном разузданошћу“, у $\frac{4}{4}$ *Andantino fresco* (6 тактова) па живо и весело; 5. *Коло српских сељанчица*, у $\frac{5}{8}$ такту. 6. *Коло старих српских домаћина*, „свечано и крепко“, најзад: 7. *Потскочица*, „врло живо са радосном распојасаношћу“. Интересантно је да је цео овај циклус слика кореографских и музичких осећања и изражаја фолклора у косовском нашем појасу.

Значајан и богат прилог нашој клавирској литератури оставио је Милојевић у своја два циклуса *Мелодије и ритмови са Балкана*, оп. 69 подељена у две свеске, од којих I садржи шест, а II седамнаест бројева, као и у својих пет циклуса, оп. 73. *Мотиви са села*, четрдесет кратких комада, подељених по принципу контраста у пет свезака. У једном свом акту од 19 III 1945, већ са болесничке постеље која ће га везати још за пуних шеснаест месеци, Милојевић, позван да упуту Удружењу композитора Србије

предлоге о својим радовима за штампу,⁵⁶ даје ближа обавештења о сваком поједином делу, нарочито о степену техничке зрелости коју захтева извођење релативног опуса. Из композитора ту је говорио и педагог: „Три . . . опуса: 73, 69 и 66 су обраде балканских народних мелодија. Опус 73 за почетнике, опус 69 за напредније свираче, а опус 66 за напредне и зреле пијанисте. Тиме је показан и град тешкоће сваког појединог опуса. Сматрамо за потребно да напоменемо да сва три опуса имају видну тенденцију да уведу свираче у експресивне сфере, односно ритмичке особености балканског музичког фолклора.“

Захватајући у богату ризницу својих записа, Милојевић је у својих пет свезака „Мотиви са села“ дао овај уметнички обрађен материјал:

Свеска I: (1) Подуна мори . . . — (2) Горанине . . . — (3) Не стој, Донке — (4) О злој мањехи — (5) Кућа шимширова — (6) Сеоска игра — (7) Растури се Шар-Планина — (8) Коло на месецини — (9) Шаљива.

Свеска II: (10) Посеја дедо — (11) Домаћинско коло — (12) Девојачко коло — (13) Из села Велике — (14) Ангелин' девојче — (15) Игра из Опенице.

Свеска III: (16) Призренска игра — (17) Лазаричка песма — (18) Леле, Јано — (19) Тамо доле — (20) Дробњачка песма — (21) Пркос — (22) Прекор — (23) Весела здравица.

Свеска IV: (24) Гајлен-Вета — (25) Анче, гугуче — (26) На пазару — (27) Сирота сам — (28) Песма о Мурсељу — (29) Баба тикве посејала — (30) Сеоска из Појешева — (31) Игра из Битоља.

Свеска V: (32) Падај, падај Шар-Планино — (33) Из Подриња — (34) Големо бре — (35) Пећко моме — (36) Црногорска потскочица — (37) Старинска песма — (38) Чежња — (39) Кинисала Ленка — (40) Просјачка.

Штета је велика што и овај његов рад, уз толике друге који деле исту судбину, лежи још у рукопису. То нису композиције чија је вредност само у педагошкој страни ствари: врло свеже и разноврсне по инвентивној обради, пажљиво и с мером писане, — што не значи да им, пре штампања, није потребна стручна редакција, — те музикалне минијатуре носе у себи садржину, звучну, уметничку садржину која ће, у то чврсто верујемо, моћи да пробуди интересовање у свакој културној средини. „Експресивне сфере, односно ритмичке особености балканског музичког фолклора“ на које скромно указује аутор као на посебну карактеристику тога свог дела, само су једна одлика више.

⁵⁶ До данас штампан му је само циклус „Мелодије и ритмови са Балкана“ у 2 свеске. Издање „Просвете“, Београд 1946.

Мелодије и ритмови са Балкана оп. 69 за клавир, садрже укупно седамнаест лирских комада. Зовемо их тако да бисмо, потсећајући на Грета, подвукли одлике: Милојевићева клавирска лирика не заостаје нимало за Григовым. Духу скандинавске музичке лирике, израженом Григовым клавирским „лирским комадима“, можемо мирно ставити као пандан овај балкански, изражен у Милојевићевим клавирским пијесама, у ове две свеске нарочито. Колико је ту ведрог лирског расположења у финим мелодиским линијама пунима новине изнад уздржљивих, непретенциозних али несвакидашњих хармонија, у благом отменом ритму (бр. 1. *Невера*, бр. 5. *Песма из Неродимља*, бр. 7. *Мотив из Призрена*, бр. 12. *Јутро на Косову*, једна од најлепших! бр. 14. *Прекор моме остављене*, бр. 16. *Тугованка*), па онда живахних, ритмичких понесених, пуних ведрине и хумора (бр. 2. *Шаливка*, бр. 15. *Деда и девојка*, бр. 17. *Веселица*), све до оних карактерних где се, тоновима експонује жива слика, мека и тиха, као што је бр. 3. *Кажу, Јано* . . . где као да се послушкује дискретни шапат у дијалогу, скроз скоро у двогласном ставу, с мирним али унутарње интензивним ритмом $\left(\frac{11}{8} \text{ па } \frac{10}{8}\right)$. Једва у 24 такта, имамо једну од најинтересантнијих међу последњим композиторским минијатурама; као што је

и бр. 11. *Марика се разболела*: сјајни примери стилизације, задахнуте фолклором, па прекрасна *Врба над водом* (бр. 8), или ипачки ритмична и пркосно уздржљива, бр. 4. *Битољско моме*, или, сасвим супротног карактера, нежна успаванка, бр. 10. *Нани ми, нани*, где се око мелодиске потке проплећу, тек наговештена, изванредно дискретна сазвучја; и, најзад, бр. 6. *Вевчанка*, игра на мотиву од четири такта, увек у ритму $\frac{5}{4}$, у пет варијаната, с којима

аутор проводи комбиноване инверзије да би развио целу форму једног интересантног плеса. У ову групу улазе још: бр. 9. *Мекам уз саз*⁵⁷ пуна оријенталне егзотике, очуване још на Балкану а пренесене овде, у ефектном маниру, на клавир, и бр. 13. *Трумбала — Румбалала*, где се исто тако натуралистички дата мелодија пробија, кроз *ostinato* проведено ударање гоча, правећи огромну градацију, те нам се ова балканска колико и оријенталска слика претставља такорећи „гола“. Насупрот овим двома, у извесној мери, драстичним бројевима, које, међутим, при добром извођењу неће промаштити ефекат, у огромној већини пијеса о којима смо овде говорили изражена је, скроз, једна необично суптилна, одмерена а унутарњеснажна музика коју је вредно познати и слушати.

Сем извесних музичких нацрта, рађених на основу сопствених фолклорних записа а намењених клавиру, међу последњим Милојевићевим радовима су још два за клавир, којима је

⁵⁷ мекам = мелодија, саз = инструмент музички на Оријенту.

композитор стигао да даде коначни облик. Први је: *Три комада за клавир*, оп. 79 (октобар 1943). У смислу техничког савлађивања: (I) „Сироче крај мајчине болесничке постеље“ је без проблема врло једноставно писано, лако за свирање; напротив: (II) *Пролетња киша* има карактер виртуозне, бриљантне етиде, док (III) *Успаванка*, претендује на средњу техничку зрелост али и на смисао за вајање музикалне линије. Други рад је: *Sonata ritmica in modo balcanico in F*, оп. 82, у три става. Претенциозна, чак „виртуозна“ у погледу технике, како је карактеризује сам аутор, ова соната експонује у I ставу две теме, док у средњем ставу даје тему „Марика на стол седеше“ с варијацијама, а у скицама незавршени „Рондо“ излаже три теме. Оне су увек цитати из личног композиторовог мелографско-фолклорног материјала. Штета је што ова соната није довршена. Кроз њу лебди дух ствараочев, сав у заносу чари коју је налазио у пребирању богате и импресионантне наше мелодике с југа. Дух је још снажан, али рука већ малксава.

Није, међутим, само клавир привлачио Милојевића у тој његовој последњој, као неким трагичним предосећањима гоњеној активної епохи. Своју *Прву свиту*, оп. 75 написао је за дувачки квартет. Свуда ту, он на цитатима гради свој звучни став: у томе је међутим толико скрупулозан да, користећи мелографски свој материјал, који је већ обрадио за клавир у својим *Мотивима са села*, оп. 73, овде, у квартету, свагде цитира број примењене мелодије. По томе, овај квартет је стварно само делимична прерада мотива клавирски већ обрађених. Пет ставова чине ову свиту: I. *Andante rigoroso*, „Крепко“ (из оп. 73. No. 20.); II. *Allegretto con eleganza* (из оп. 73. No. 30.); III. *Allegro gioviale*, „са мирним изразом“ (из оп. 73 No. 23.); IV. *Adagio mesto* (из оп. 73 No. 38.); V. *Con energia di ritmo*, „Живо и одрешито“ (из оп. 73 No. 21.). „Ова прерада завршена 30 XII 1942“ стоји на рукопису ауторова напомена.

Међу последњим камерним музичким радовима Милојевићевим, интересантна је његова преокупација да неколико опуса напише за три *Соло-виолине*. Откуда то? Нама се чини да је до тих радова дошло из интимне жеље композиторове за једноставношћу става и форме у коју, ипак, може да се унесе интензивно осећана музикална садржина. Имајући стално на уму потребу наше, своје, музичке литературе за студенте Музичке академије, којима је и ради којих је, још пре него што се разболео, преписао у типичном свом чистопису, велики број својих рукописних опуса, Милојевић се одбијао од клавира и тражио својој инспирацији нове и контрастне могућности израза. И када је прикован за постелу кроз време од скоро годину и по дана, без могућности да чује и слуша живу музику, ону коју је стављао на папир за време тешких и кобних дана окупације, и преживљавао, — какав суморан живот! — најтеже месеце и дане своје, он је зажелио да му ове опусе за три виолине изведу млади пријатељи из Музичке академије,

да се узнесе и понесе још једном живим звуком своје музике, да му њена игра и чаролија помотне да, зачас бар, заборави мрачну стварност која га је, полако али константно, дефинитивно физички уништавала. Честити наш уметник Цино Дорџан, коме је Милојевић и посветио своју ванредно сложену Сонату *in g*, оп. 86 за виолу соло, са студентима виолине Пајевићем и Лазићевом изводили су предано у Милојевићевој болесничкој соби ту његову музику за три соло-виолине. Колико је тај благородни гест олакшао физичке муке нашем композитору!

Четири опуса за три соло-виолине написана су овим редом: (1) *Интродукција (Grave) и Пасакала in C*, оп. 81. Као у свем овом периоду композиторовом, и овде имамо музику надахнуту фолклорним мотивима. (2) *Камерна свита за три соло виолине*, оп. 83 садржи ове делове: I. *Overture*; II. *Pizzicato*; III. *Ostinato*; IV. *Canon*; V. *Con vivacità*. Двоструки процес спроводи овде аутор у проширеној форми: у утврђене, старе облике он уноси свежину музикалне садржине, збирану по брдима и долинама чисте интактне примитиве, и тиме ту садржину формално стеже и артизански прерађује док, у исти мах али обратно, духом те материје даје тим старим облицима нову оживљеност, ново право на опстанак. (3) *Музика за три соло виолине*, оп. 84 уствари је — „опет то али мало друкчије“, — проширена свита на шест делова: No 1. *Тугованка на мајчином гробу*; No 2. *Импровизација (quasi Pastorale)*; No 3. *У веселом расположењу*; No 4. *Свечани звуци*; No 5. *Успаванка*; No 6. *Раздрагана игра* (марта 1944) и (4) *Балканска песма и игра* оп. 85. I. *Песма у f moll-у* и II. *La danza* (5 III 1944).

Једно од последњих, формално замашних и унутарње, садржајно чврстих, дубоко просећаних дела Милојевићевих је његова *Соната за виолу соло*, оп. 86. И у њој су стварно завршени само I. (*Grave*) и II. став *Allegro con energia di ritmo*, док су III. (*Adagio mesto*) и IV. *Vivo*, остали у скицама.

„У планини“, четири импресије за виолину и клавир оп. 62, — посвећене д-ру Милану Фотићу, — од којих су прва и друга из фебруара 1941. а трећа и четврта из априла 1943. Садржај: музички и тематски цртеж из мелографског композиторовог материјала уметнички међутим прорађен до мере једног оригиналног и интересантног дела дели се на четири броја: No 1. *Пролетњи поветарац у планини (Con allegria)*; No 2. *Незнани гроб крај пута у планини (Adagio mesto e ben sostenuto)*, „Сан, у чежњи за сунцем, умрети, — далеко негде, — О, Господе, колико бола!“ забележио је композитор на рукопис овога става. — No 3. *Бумбар (Allegro leggiere)* и No 4. *Немиран сан на бачијама (Успаванка)*. Прва два броја аутор је у свом личном попису радова предложених за штампу, означио да су „без проблема“, мислећи притом на техничку страну ствари; „Бумбар“ је обележио као „крајњи виртуозитет“, а за број 4 да је „средње тешкоће“. Следећи ауторов поменути попис видимо да је у овим импресијама предвиђен био и бр. 5. *Веселе на бачијама*, уз ознаку „још недовршено“.

Пијетет према аутору, али и једна карактеристика типична за композитора Милојевића, нарочито у последњој етапи његова стваралаштва, налаже нам да се овде зауставимо за час и донесемо пун текст ауторова објашњења овог његовог опуса који је, види се јасно, чисто програмска музика. При проучавању Милоја Милојевића, тај текст је поучан у неколико праваца: аутор сматра обавезним да се при извођењу тај текст унапред саопшти слушаоцима, уношењем у програм.

Контемплативна природа, он, уметник, волео је да сањари, да „фантазира“; као човек, непосредан, волео је да те сањарије открива, да фантазију и њене каприциозне игре преводи и тумачи тоновима и речима. Волео је да објашњава своје композиције и зато су му интерпретативне индикације тако издашне, тако разговорне.

Већ сами наслови су опширни: „Незнани гроб крај пута у планини“ и други „Немиран сан на бачијама“. За Милојевића је све музика, и речи које приводе музици, као и оне које је тумаче; њему све то звучи. И зато, Милојевића треба узети интегрално, онаквог какав је у целини, кад слушамо његову музику и све што евентуално даје, уз музику, вербално.

„Две композиције из мога стваралаштва, које се налазе на данашњем програму, припадају циклусу мојих композиција „У планини“ Оп. 62“.

„Наслов прве је „Незнани гроб крај пута у планини“. Тај наслов се мора у целини стављати у програм, јер само као целина открива садржину и смисао психолошких прелива у њој“.

„Наслов друге је „Немиран сан на бачијама“. И он је у целини обавезан за програме“.

„Пре него што дам кратку анализу обе композиције рекао бих ово: онај који би од њих тражио дражење чула слуха пикантеријама — иначе не за одбацивање — какве фино стилизоване игре рецимо, или какве дражесне серенаде или запањујућег виртуозног блефа, биће разочаран“.

„Онај, пак, који тоновима и звуцима признаје изузетну моћ да откривају дубоке мисаоне и осећајне сфере човека који дубље понире у животну стварност, доживеће и ове две композиције, разуме се уколико је аутор успео да тоновима и помоћу њихових елемената оствари оно што је хтео, а извођачи га подржали.“

„У планинским висинама, на једном превоју где пут скреће и губи се иза таласа истог терена, а ми не видимо куда одлази, налази се један злехуди трошни крст пободен у земљу хумке. Ни слова на њему, само што поветарац таласа један, давно већ сасушени венчић од планинског цвећа, који је нечија рука ставила на крст.“

Тишина позног јула царује над природом, али се у елемент тишине и у планинску вегетацију уплиће талас бола: Мemento живом човеку да је смрт круна која неумитно крунише крај свачијег животног пута.

То је атмосфера ове композиције. Она није далеко од нирванских акцената. Али они нису једини, иако су доминантни. Уплићу се и кратке, светлије епизоде, као контрасти. Најзначајнија епизода је: док виолина зађе у највише тонске сфере држећи тон дуго — што би имало да значи: жарко јулско сунце на зренику. Подне је, и све трепери у злату сунчева тријумфа, — допиру до нашег слуха звуци звона, однекуда, из неког удаљеног села и губе се у бескрају пејзажа. То сеоска црквица негде објављује: подне! — И све тише бива: и, нарочито: израз све више силази у дубоке звучне регионе, у нирванску стварност, да пред крај још једаред додирне фини, дискретни али тихо-болни штимумг уводних тактова: и, крај: три дуга акорда у необичној каденциој повезаности. Они значе: у бескрај се шире хоризонти, али кроз тај бескрај пузи и мистерија природе и тајанство животне стварности.

Цела композиција, при извођењу, тражи динамику, али никако, никако не бучно екстериоризирану. Тражи нијансе интелектом и душом оплемене не „унутрашње динамике“, проживљене. И тражи слободан, агогичан начин ритмизовања.“

„Тај агогичан начин ритмизовања је категорички императив друге композиције: „Немиран сан на бачијама“. Помоћу агогије, и помоћу изненадних или конструктивно нијансираних динамичких ефеката, у нијансама од *pianissimo* до *fortissimo*, остварује се немиран сан пун неугодних визија, које мали пастир има, уснуо на слами крај оваца и јагањаца, и свога верног рундова, док његови пси верно стражаре око стада, а на поноћном јулском небу трепере пуним сјајем милиони звезда.

То је општа слика ове композиције. Далеко би нас одвело, — нарочито би нас одвело у стручне констатације, — ако бисмо зашли у подробну анализу ове композиције. Зато се задржавам само на њеном основном склопу и смислу, који су проблем и за извођаче и за слушаоце. Динамички, мелодиски, ритмички, колористички и хармонски елементи и контрасти њени су основни састојци . . .

А на крају, мало пастирче, заморено визијама и немиром, ипак се успокоји и заспи благим, здравим сном, опијено интензивним планинским мирисом природе у јулу.“

Пре него што ће написати свој последњи опус, Милојевић се обраћа инструменту који је понекад слушао још у раном свом детињству, од свога оца: он у новембру 1944 пише *Две скице* за

флауту и клавир, *оп.* 88. Ванредно свежа и инвентивна композиција, намењена музикалном његовом сестрићу Владимиру Б. Кнежевићу, има два броја: *No 1 Сутонска песма у новембру*, нека врста медитације, и *No 2 Игра на осунчаној ливади*. У техничком смислу аутор их је означио као „безпроблемске композиције“.

Најзад, последњи рад Милојевићев је *Соната за флауту и клавир у fis-moll-у*, написана за десет дана, од 9 — 19 новембра 1944. Она сведочи о напорној концентрацији да се што више или потпуно откине од „аутентичног“ фолклорног материјала, да се, опет једном, преда „слободној инспирацији“, да се композитор осети потпуно свој. У првом ставу: *Vivace*, лелујава и крхка звучна супстанца налази ипак извесну чврстину у структури: понегде међутим кроз ту нежну лепршавост, сву као у игри, пробија извесна примитивна, фолклорна имагинација; други став: *Adagio*, једно „*espressivo e largamente*“, које уводи и уноси клавир, у карактеру медитативном, коме ће флаута да одговори са једноставном, лепо замишљеном мелодијом, док ће, у другом делу овог става, живља и ведрија фигурација да донесе потребан контраст. Уствари, овај став нам даје схему А Б А; трећи став, најкраћи, *Finale (in modo perpetuo mobilis)*, понешто нервозно искидан, задубан, као недоречен. Док I став траје 7½ минута, други 8¼, трећи је само 4 минута. И овај је опус аутор оставио у лепом, чисто преписаном примерку, док је оригинал писан час мастилом час оловком.

Врло плодан, чак очевидно форсиран, последњи период Милојевићева стваралаштва учвршћује поуздано и врло рељефно Милојевићев лик композитора. Ипак, на том лику има већ и бразда и бора, и ватре у очима, али и замора и малаксавања, нарочито у опусима од 81 па даље, до краја. У ситуацијама, после избијања Другог светског рата, и наметнутим тешкоћама, у којима је живео Милоје Милојевић, изазива дивљење енергија у раду на својим композицијама али и јасноћа погледа коју показује у том периоду: пре свега по методу примене драгоценог материјала фолклорног који је био сабрао и у коме је, тражећи и налазећи синтезу, умео да, толико пута, кроз карактеристику мелодике Балкана, оживотвори своју уметничку мисао.

Тумачећи његово дело и линију његова композиторског развоја, ми смо видели и указивали на разне утицаје, као на разнолике плодноне атмосферске струје у којима је расла и оплемењивана његова стваралачка делатност. Као што је учитељ Милојевићев Мокрањец у својим Руковетима дао синтезу својих схватања о уношењу духа народне примитиве у обрађене музичке облике, тако је Милојевић, у својим клавирским свитама и циклусима, и раније, и у последњој својој етапи нарочито, дао на вишем плану, — са гледишта чисто инструменталне музике, — синтезу својих достигнућа у уметничкој инкарнацији тог истог простонародног елемента и духа звучног. У вези с тим, треба под-

вући његов тонскосликарски валер: у српској музици он се нарочито издваја као композитор пејзажист. Сродан Јосифу Маринковићу, по паралели коју смо већ раније повукли, Милојевић патриота изграђује национални стил, у својим зборовима, у добром делу својих соло-песама, инспирисаних фолклором, али и то све на вишем плану, продубљено, технички неупоредиво напредније него што су то умели наши мајстори који су, у Милојевићевој младости, утицали на његов композиторски развој. Мајстор малих облика и с изразитом преокупацијом за њих, а са ванредно широким хоризонтом у личном схватању и осећању музичке културе, он, — изграђујући се прво у Минхену, а после у Француској, — везује својим композицијама нашу музику са савременим европским музичким изразом. Милојевић и успева да, под утицајем модерне чешке музике, пошто ју је упознао и проучио на извору, прође и кроз екстремне „револуционарне“ струје с једне стране, док, на другој, долази до јасних сазнања о стварној и огромној вредности коју претставља славенска музика. Међутим, креативни дух у њој, још увек свеж и у полету — што тој уметности и даје огроман значај, ни данас није, у светским размерама, довољно оцењен. Кроз ту призму гледано, композиторско дело Милојевићево може тек да се види у пуној својој вредности.

О тој, најважнијој страни Милојевићеве делатности разговор се не може завршити, а да се не укаже и на критичке, објективне и стручне оцене којима је композиторско дело Милојевићево било досада изложено. О Милојевићеву стваралаштву писано је релативно врло мало. Ваљда и зато што је, за његова живота, он, у улози музичког писца и критичара био тај који је, о свима и о свему, имао дужност да пише. Ипак, једна оцена његова рада не сме се овде изгубити из вида: ни због Милојевића, ни због онога ко ју је дао, још мање због онога што је у њој речено.

У „Звук“, ⁵⁸ словенски композитор Славко Остерц написао је оглед о Милојевићевој композиторској делатности. Критичка разматрања Остерчева нису, разуме се, могла обухватити целокупну делатност стваралачку Милоја Милојевића: баш ону коју смо малочас размотрили а која, у преосталих му још десет година, претставља крајњи успон у његовој креаторској линији.

Интимни однос између Милојевића и једанаест година млађег словенског композитора *Славка Остерца* (1895—1941) од крупног је значаја по развој наше музике у ширем југославенском значењу. Једна је претпоставка да њихово познанство датира из времена када је Милојевић, у Прагу, 1924/25 спремао своју дисертацију и када је дошао у лични контакт с претставницима екстремних модерних струја у чешкој музици, на једној страни са К. Б. Јираком, а на другој са Алојзом Хабом: обојица су били Остерчеви учитељи, а Остерц је студирао у Прагу од

⁵⁸ 1934. Београд.

1925 до 1927. Друга је претпоставка да су се њих двојица упознали и сарађивали по југославенској линији у „Интернационалном друштву за савремену музику“, где су обојица, Милојевић у Београду, Остерц у Љубљани, били врло активни. Карактеристично је и то да се у првој трећини овога века, нарочито између 1920 и 1940, код славенских народа жестоко истицање екстремних струја јавља баш међу Чесима и Словенцима. Стравински (1882) већ се потпуно био одвојио од Русије и постао француски Европљанин да убрзо, за време Другог светског рата, кроз америчко држављанство, припадне читавој плејади уметника „светских грађана“. После смрти Карола Шимановског (1883 — 1937) прекинуо се био ред великих личности између музичара Пољске, припадним савременим, модерним струјама.

У прегледу савремене словенске музичке стварности,⁵⁹ Вилко Укмар даје ову карактеристику Славка Остерца: „Свој лични стил је, из почетног правца када се још као учитељ приватно бавио компоновањем наслањајући се још на романтику, после студија у Прагу оријентирао у конструктивистички реализам. После је постао непомирљив противник романтике и осећајности у компоновању дајући првенство разуму и тонској логици која иза њ потиче. Зато је одбацио старија хармонска благозвучја и нарочито сваку терцну основу у акордским саставима, које је постављао пре свега на велику секунду. Негирао је уравнотежен ритам а исто тако и мелодију која би била ма колико осећајно понесена. Понављање истог мотива је спречавао атематиком, а напустио ју је када се ослонио на старе класичне форме. У складу са тим тежњама почео је да примењује исто тако и четврттонску систематику. Из свих тих основних тежњи формирао је стил који је био најјачи у гротесци; у њему је плодно компоновао покушавајући да га се држи доследно, мада га је искрена осећајност више пута избацивала из те доследности, те му налагала проосећане тонске облике“.

За однос Милојевићев према Остерцу карактеристично је и то што је еластични Милојевићев дух извесно време подлегао био тврдоглавој доследности Остерчевој. Мада су, не само у основи него и по рационализму, сваки свом, били супротно диспониовани, ценили су се међусобно и били врло блиски пријатељи.

Читајући пажљиво Милојевићеве списе о музици, листајући по његовим нотама и ослушкујући његову музику, ми видимо у њему, упркос декларативном заузимању става, и упркос модерној техници којом се служи у својим композицијама, нарочито клавирским, претставника музике која је изнад свега израз емоције. По томе, по његовој основној и типичној психолошкој диспозицији, он је романтичар „најчистијег кова“, да употребимо његов омиљени израз.

⁵⁹ Vilko Ukmar — Dragotin Cvetko — Radoslav Hrovatin, *Zgodovina Glasbe*, Ljubljana 1948.

Зато нам се чини интересантним, с историског гледишта на развој југославенске музике, чак и важним, да Милојевићев композиторски лик осветлимо и Остерчевим рефлексијама. О 50-годишњици Милоја Милојевића, Остерц је, у Звуку, београдској, досада код нас свакако непрестигнутој, „европски“ уређеној музичкој ревији, објавио оглед с којим треба упознати оне којима се претставља уметничка и интелектуална фигура Милоја Милојевића.

Приказујући Милојевића као педагога, па организатора, он се задржава на главној ствари: на композиторском делу његовом. Пошто је диференцирао групе композитора, он одваја строго уметничку „која се не плаши развоја, која не рефлектира на јефтине ефекте нити на тренутне овацје сваке публике, која се не задовољава копирањем фолклора, већ даје сваком делу печат индивидуалности, и при томе се не плаши проблема. Милојевић је одличан припадник ове друге струје: његов је значај у томе правцу еминентан за југословенску музику. У стилу је испрва оријентиран према Стевану Мокрањцу, касније романтици и импресионизму мада осећамо у свим тим композицијама потсвесни национални стил, који композитор није силом тражио, већ је његова нужна унутарња потреба“.⁶⁰

Остерц даје поближу карактеризацију Милојевићевог хармонског и вокално-полифног поступка нарочито у зборним композицијама из његова времена у Прагу, где је, охрабрен високо израђеном вокалном хорском техником неколиких изванредних зборних ансамбла у Чешкој, улазио смело у сложеније проблеме вокалне звучне архитектонике. „Ти су хорови технички тешко изводљиви и могу да потврде да композитор никада није бежао од нових тековина и развоја технике у европској музици.“ „Две мелодраме „Плаве легенде“ на текст Јована Дучића („Мала принцеза“, „Љубав“) приказују нам Милојевића као лиричара. Речитативни текст илустрован је у клавирском стилу Дебисија и Мусоргског; облик је једноставан. Обе су композиције такорећи импресионистички ноктурни, национална нота је мање истакнута“...

„Нарочито срећну руку је имао Милојевић са својом Сонатом за виолину и клавир. Више пута сам је слушао и сматрам је за једно од најрепрезентативнијих дела југословенске литературе. Богата инвенција потсећа на Дворжаково „музикантство“. Мелодиски и хармонски је сасвим племенита, а најинтересантнија је у њој рапсодичност којој је Милојевић успео да да савршено заобљену форму“... „Danse serbe“ (1917), за виолину и клавир, трепери у живахроу периоду фурианта (?), П. К.) и показује тадању Милојевићеву орјјентацију у смеру Дворжака, Јаначка, Сука и Новака. *Légende de Jérophimia*, за виолончело и клавир, ефектно

⁶⁰ Звук, 1934. Београд.

мења строгу диатонику и хроматику, и чини ми се да је по својој ширини сродна руској музици (Мусоргски); „Епиграм о чежњи и срећи“ за флауту, виолу и клавир (1928) показује ознаке камерног стила из доба „Кончерто гресо“, и показује све више слободу“.

Сасвим природно, и Остерц констатује да се у *соло-песмама* Милојевићевим „најверније“ види развој композиторов, „његов пут и тенденција никад нису били револуционарни — већ еволуциони“. Говорећи о њиховој форми, Остерц указује на „ослобођење од традиционалних строфичних облика и опште од облика песме“. Мера у односу гласа према клавиру једна је врлина коју посебно истиче Остерц јер клавир „слика у звуку садржину текста“. Остерц налази да је можда најинтересантнија Милојевићева песма „*Sehr heisser Tag*“ написана у Прагу 1924. „Бесумње да је за стил те песме композитора инспирисала била средина у Прагу, где модерна музика има највише присталица и највише изведаба. Форма и темпо дају тој композицији рапсодичан карактер који апсолутно негира традицију. Хармонски и мелодиски припада потпуно хроматици а тоналности нема, упркос сталном враћању тона *ас*. Неусиљена битоналност, пасажни целих тонова, ритмичке апартности, учесталост дисонанца и неизмерно мека динамика јесу докази да би Милојевић у том стилу лако писао већа дела, јер је та његова техника на апсолутној висини“.⁶¹

Ова Остерчева аналитичка и критичка опажања, — у области модерног музичког стила какав се култивирао био у трећем деценију овога века у западним центрима, нарочито у Прагу, а у њој је Остерц неоспорно компетентан, — сведоче да је (1) Милојевић, приликом свог дужег студиског боравка, дошавши у непосредни контакт са крајњом левицом у савременој музичкој уметности, четврттонском музиком на једној страни и Шенберговском додекафонијом на другој, био у пуној могућности да приђе тим „левичарским струјама у модерној музици“, како је често писао, и (2) да је, — као што смо већ подвукли, — задржавши свој резервисани став у том правцу, задржао своју основну оријентацију у логичном музичком расуђивању коју је носио у свом инстинкту, а у чему га је несумњиво учврстио већ једноставни али јасни Мокрањчев поглед на будућност. За развој српске модерне музике то је од неоспорне важности, као што је још више за развој Милоја Милојевића. У даљим разлагањима ми ћемо се још посебно вратити и осветлити карактер и утицај тих „левичарских струја у модерној музици“, с обзиром на Милојевића и даљи развој у нашој музици, а и уз поглед на ситуацију у општој, универзалној, данас када се, или као да се налазимо опет на једној прекретници.

⁶¹ Звук, Ibid.

У даљим опажањима Остерчевим о делу Милојевића он се, наравно, задржао на његовим обрадама народних напева за глас и клавир. „... Поред почетничких („Магла паде“ (а не „пала“, П. К.), „Самовање“, „Царуј ноћи“) вредна је помена... прва обрада народне мелодије — из 1909 — „Херцеговачка успаванка“ (Анина) пуна импресионизма. Клавирски стил тих оригиналних песама сличан је стилу Брамсовом мада понекад има у себи елементе Оријента“.

Остерц указује и на знаке „композиторове преоријентације ка већој хармонској слободи. У то доба је сваки продуктивни композитор био под утицајем Штраусовске технике која, по Вагнеровом „Тристану“ и „Рингу“, све више фаворизира хроматику. И то у мелодији и хармоници. Скале српских народних песама уопште за западно оријентираног музичара тако су недијатонске да у пратњи природно захтевају хроматику, тј. алтерацију.“

Морамо приметити да је овде Остерц ушао у домен у коме се већ није добро сналазио. Јер иако припадник „крајње левицарских струја“, он је то био као западњак, а Запад, у тражењу новог, још није ни до данас јасно проучио па, наравно, ни оценио шта је славенска музика, а у њој, макар и по свом скромном уделу и наша, југославенска, унела ново, ново не толико по облику колико по начину мишљења и садржини, у музичку уметност универзалну. Јер ако се, кроз читаве ступце ревија, кроз књиге и кроз уметничка дела западне музике која траже то „ново“, толико истиче и подвлачи шта је све *црначки цез*, контрастирајући својим синкопичним ритмовима и егзотичним разобличеним мотивским „валерима“, — супротно свему што по облику и садржини претставља музичку уметност Запада, — дао ново, онда, толико бар, вреди и све оно ново што је дала музика славенска. Далеко од сваке „расне“ и „расистичке“ теорије, још даље од сваке „националистичке“ ускости и нетрпељивости, ми хоћемо само да укажемо на један широк, а досада недовољно и једнострано осветљен и осветљаван проблем у новој музици, као и у науци о музици, са гледишта универзалног.

Данас, ми смо далеко од тога да знамо какве ће се још перспективе отварати и отворити, када на сцену утакмице у стварању и даљем развоју уметности уопште, ступе још многи „заостали“ народи.

Али је дозвољено поставити тезу о том да је музика славенских народа, источних и јужних првенствено, у проблематичку музичког мишљења, схватања форме, и, према томе, и садржине, унела битне нове елементе, с којима ни изблиза довољно није упознат западни свет, па ни сам онај стручни.

У даљем осматрању Милојевићевих композиција, Остерц, природно, не може а да не застане код утицаја Штрауса на Милојевића, нарочито за време његових мюнхенских студија, када

је Милојевић за своју занатску базу стварно највише научио и, што је за младог композитора нарочито важно, када се упутио у систематско сређивање научнога. Остерц међутим указује и на отпор који је Милојевићева превасходно лирска природа давала екстремним, у оном времену, достигнућима Штраусове технике: атоналности напр. у „Саломи“ и „Електри“ — да не говоримо о структури једне „Жене без сенке“ (*Die Frau ohne Schatten*), коју, чини нам се, Милојевић није имао прилике да чује, — ни великим градацијама, архитектонски разрађеним секвенцама и динамизму изузетних димензија. Све је то било далеко од његових малих, кратких облика за које је његова лирска природа била створена. Међутим, као преоријентацију Милојевићеву ка модернизму и у области те лирске форме, Остерц указује на најлепше његове песме већином на француске текстове, као и на неке обраде народних мелодија. „У импресионистичком изразу Милојевићевом, увек кроз ту лирику инспирисану поезијом или фолклорном мелодијом“, Остерц налази да даљи развој доноси, у клавиру нарочито, прозрачнији и апартнији третман хармоније.

Остерц, који је, као композитор, исповедао ово: „Стављамо интелект на прво место, јер чувство налазимо код сваке животиње (!) а интелект каквом телету не можемо признати. Захтевамо интелект код композитора...“⁶² сувише је рано умро, а пре тога дуго болестан, није стигао да ревидира и осветли ове грубе сентенције, у којима је било и извесне истине. Њега је привлачио Милојевић интелектуалац. Остерцу се свиђа космополитство Милојевићево и ширина духа јер га инспирише и страна поезија, на туђим језицима. „И егзотика га привлачи, коју од младости воли, јер је свој „Јапан“ компоновао још 1909“. У Милојевићевој песми „*La lettre*“ Остерц налази посебно подвучену сентименталност, а „*Berçeuse triste*“ нам стопроцентно показује Милојевићев дух и менталитет“. У збирци „Пред величанством природе“ Остерц налази репрезентативно дело југословенске солопесме, док у „*Балати*“ и „*У ноћи*“ и још неким указује на Милојевићев прелаз у конструктивни експресионизам. Тај и такав начин Милојевићева уметничког изражавања налази он нарочито у песми „*Sehr heisser Tag*“, у три *quatrains*, по *Al-Ghazali*-у, и у песмама из „*Лирске симфоније*“ на текст из *Toussaint*-ове „*La flûte de Jade*“.

Остерц није доживео велика и по сву југославенску музику значајна клавирска остварења надахнута фолклором из завршне фазе композиторове делатности, где Милојевић успоставља поново чврсту везу између свог уметничког, прочишћеног и кристалисаног, звучног израза и оних основа са којих га је Мокрањац упутио био „у Европу“. Било би ванредно интересантно чути мишљење Остерчево, — чији би се даљи развој и сам сигурно при-

⁶² Звук, год. 1933, стр. 104—108.

клонио био једној рационалној еволуцији, — о овим последњим опусима Милојевићевим.

Међутим пред нама је још једно мишљење о Милојевићеву композиторском делу. Мишљење које се не сме обићи, када се даје његов унутарњи лик ствараоца. То је мишљење ауторово о своме делу. Оно није дато, као такво, изједна, него кроз његова књижевна тумачења савремених појава и струјања у музици српској и југославенској.

У огледу на који смо већ указали,^{62a} а где је Милојевић дао врло занимљив, али нимало неутралан преглед и пресек онога што је у моменту када га је писао претстављало „модерну“ тј. савремену српску уметничку музику, развијајући своје погледе на ствари и лица о којима говори, он указује и на оно што је претходило а и на оно што се указује у перспективи. Међутим, нама се чини, сасвим природно уосталом, да у овом случају, Милојевићу музичком писцу диктира Милојевић композитор.

Немир и вибрантна осетљивост његова духа, о чему с разлогом говоримо често, без обзира на еластичност и способност да се прилагођује, припада, као карактерна особина, више композитору Милојевићу, него Милојевићу музичком писцу.

Кроз други један есеј, из исте, мало проширене области⁶³ види се још јасније музички писац естетa, али врло рељефно и композитор. Милојевић, мајстор соло-песме, и кад је писао о њој, развијао естетска гледишта, анализовао облике, разматрао историски развој, откривао се увек као композитор и стваралац у тој области у којој је био суверен, где је дао највише себе и нама.

У широким потезима и издашно карактеризујући, Милојевић развија слику савремене југославенске уметничке соло-песме, и задржава се нарочито на „натурализму“ у тој уметничкој форми „којој даје први акценат и први мах Мусоргски“. Међутим, однос Мусоргског према европској музичкој уметности и његов утицај, код нас нарочито, још ни издалека није осветљен и објашњен. Ми знамо да је познанство с музиком Мусоргског, с његовим „натурализмом“, у области соло-песме нарочито, Европа учинила тек тридесет, четрдесет година после његове смрти. А и у Русији, уколико је и био познат, није био признат, скоро до пред крај прошлог века. Наши композитори су упознали музику Модеста Мусоргског тек за време и после Првог светског рата. Али је тај његов утицај био пресудан за снажан размах нарочито баш соло-песме у југославенској музици. У даљем, могло би се рећи пресудном деловању на наш музички развој, у коме се манифестују и широки облици симфониског и драмског карак-

^{62a} О српској уметничкој музици с особитим погледом на модерне струје Скг. бр. 7. 1936.

⁶³ О савременој југословенској уметничкој соло-песми Скг. 1939, бр. 2.

тера, тај утицај, звао се он „реализам“, „натурализам“ или „импресионизам“, „експресионизам“, изазива све више уобличавање и изграђивање нашег сопственог стила. Јер, идући за примером и принципима које даје и које претставља Мусоргски, ми се враћамо свом рођеном тлу. Милојевић врло добро осветљава овај „однос“ или, боље речено, последице тога односа код нас.

Налазимо ту и на аутокарактеризације које имају вредност уметничких исповести. Милојевић подвлачи да у песмама његовим има „пуно импресионистичке боје (Нимфа, модерна обрада народних мелодија, Молитва мајке Југовића звезди Даници, Звона. Пет песама из лирске симфоније Гозба на ливади), али има и чвршћих контура ослоњених о експресионизам (Ћутање), или има конструктивистичког импресионизма, ако се тако може рећи („Врло топао дан“ — „Мајка“).. Песма ветра с мора, поред других његових песама (Ноћ, Песма орла и Балата) тип је за широки мах распеване драматичне соло-песме“.

Милојевић каже: „У нас постоји и једна јака струја националног обележја стилизованог или натуралистичког. У тај национализам уплећу се и акценти импресионизма“. Говорећи врло често о национализму, Милојевић, као да у вези са музичким стварањем даје, како се нама чини, појму „национализма“ два тумачења: садржајно, он подразумева патос, више једно осећање; и стилско, под чиме разуме реалистичку или натуралистичку интерпретацију, разраду идеје везане за рођено тло. И баш у његовим композицијама ми имамо велики број примера и за једно и за друго схватање тога његовог национализма.

Сматрамо потребним да се задржимо дуже на питању „националног“ у музичкој уметности, у вези с интерпретацијом дела Милоја Милојевића, оствареног музиком или књижевном речи.⁶⁴ Више и важније је ту његово остварење музиком.

Указујући на почетни период реализма и почетака такозваног националног периода у његовом буђењу код нас, Милојевић тврди да, данас, то јест непосредно пред Други светски рат, ми већ имамо националну^{64а} музичку идеологију и свој национални стил у нашој уметничкој музици. И не само то, подвлачи он: наша „стваралачка музика“ је већ, по њему, јако диференцирана. Јер су ту не само претставници „националистичког“ (под наводни знак је стављено у вези с горе датим објашњењем — П. К.) правца него и композитори са интернационалним обележјем у свом композиторском стилу.

Да би, међутим, одговорио на питање које сам себи поставља: шта је то национални музички стил? он даје, пре свега, интересантне, мада по нашем мишљењу не сасвим тачне карактеристи-

⁶⁴ О музичком национализму, Скг. 1923.

^{64а} О национализму у музичкој уметности „Славенска музика“ бр. 3. Год. I. Јануар 1940.

ке такозваног фолклоризма. Нарочито у вези с Руковетима Стевана Мокрањца. Под „фолклоризмом“ Милојевић разуме случај „када композитор без духа узме да обрађује народну мелодију примењујући при томе схоластичке методе: то јест: прилепљујући под народну мелодију хармонске односе у школи научене. Док, међутим, „композитор слободног потеза“ — под којим он разуме уметника музичара — „када под народну мелодију ставља хармонске комбинације несхоластичне, може да се успне и при обради народне мелодије до вишег, чак и врло високог ступња. Како? Просто зато што његов несхоластички стил помаже психолошком продубљивању народне мелодије“. Поставља се, само собом, питање: да ли је под народну мелодију, уметнички третирану, потребно увек стављати хармонске комбинације?

Третирајући овај проблем нама се чини да је Милојевић на добром путу. Изазива само чуђење што он не иде даље, дубље, до суштине саме ствари. Он, додуше, каже даље: „Мало је композитора који имају и инстинкт и потребног техничког искуства за овакву врсту обрађивања народне мелодије. Више их је који једино живописност траже“. Јер Милојевић се бави овде о „народној мелодији“, о „њеној обради“. Улазећи мало дубље у суштину овог проблема, ми ћемо видети да је „народна мелодија“, у највећем броју случајева, уистини један музички живописан елемент. Али има „народних мелодија“, узетих у целини, или чак и по неком делу њиховом, где се пред нама појављује музичка реченица, музички израз, дубока музичка мисао да је дубљу ни Бетовен ни Бах не би умели рећи ни написати. То је феномен, или, тачније, језгро феномена. Таква музичка мисао може да буде основна ћелија која ће се оплодити и расплодити у уметничко дело. И ако је уметникова снага за музичку архитектонику, инвенција и фантазија, еквивалентна вредности те основне музичке мисли, ми ћемо добити уметничко дело, стварно уметничко дело. Славенска музика пружа ту многе примере. Сетимо се само „Хованшчине“, „Јенуфе“. И тако оплођено уметничко дело потврда је пуне стваралачке потенције. А музичка мисао, односно „народна мелодија“ узета у овом смислу, независна је потпуно не само од „несхоластичке“, него и од сваке хармоније и хармонског односа уопште, узетог априорно. Тако ми, у вези с „фолклоризмом“, гледамо на уметност „слободног потеза“. Милојевић је то ипак инстинктивно осећао. Он није био далеко од суштине ствари када је тврдио да „композитор национално-уметнички оријентисан уствари и не искоришћава сирови материјал народне мелодије (то чине фолклористи) већ ствара из себе, али свој дух је оплодио елементима музичког фолклора“...

Уосталом, Милојевић је, још пре него што би то од Француза могао да прими и упије у себе, имао нарочиту наклоност ка егзотици која, у његову стваралаштву, запрема знатан простор.

Наизглед блиска фолклору, — јер почиње из праизвора примитиве, — егзотика је сасвим другачи материјал, специјално у односу на аутора који је обрађује. У случају аутохтоног фолклора, при уметничкој преради, односно проживљавању, тај је процес скроз субјективан: у примени егзотике, то јест елемената страних, туђих, далеких, покретни елементи процеса су објективни.

У својим чланцима „Модерна музика код Југословена“⁶⁵ и „За идеју уметности и уметничког национализма“⁶⁶ Милојевић опет распреда своју омиљену тему, а узима као повод борбу напредног схватања са реакционарним, у хорској нашој музици. „Национализам није фолклор. Национализам је један чисто уметнички појам, психолошки и технички . . . то је пречишћен уметнички стил, а њега су тако пречистили разни стваралачки таленти који су фолклорне елементе народне музике пробудили. . . фолклор је живописан, национализам је изразит, експресиван. . .“ „То се постиже на тај начин што уметник дубоко осећајне (психолошке) снаге, а културан, стилизацијом мотивских елемената народне мелодије успева да организује нове мелодије, своје, високо уметничке, дајући им значај развијене музичке теме (то јест: основе на којој се развија архитектура музичког облика, из које се испреда звучно ткање тог облика) . . . Тим језиком се не служи живописности, већ садржају: не површини, већ дубини“.

Овде цитирани текст опет показује да појам „национализам“ треба да покрије одређену стилску врсту дела, што, по нашем мишљењу, није ни тачно, нити је сретно одабрана реч, јер даје могућности за разна тумачења од којих ни једно није оно што би Милојевић хтео да каже. Он ту, очевидно подразумева виши степен, савременији, модернији, првенствено уметничког стила и вида у једном музичком делу. Под национализмом код њега се често разуме и реализам, и натурализам: музички стил који, савременим уметничким средствима изражава везу са родним тлом композиторовим.

Тумачећи Карола Шимановског, великог пољског композитора, који је, по њему, „умео да остварује и најтранспарентније визије једне декадентне префињености у својим импресионистичким виолинским композицијама, у песмама, у клавирским композицијама“ — „На мени је доказан закон природе, — цитира Милојевић Шимановског, — да се сваки човек мора вратити на родно тле. Данас сам постао националан композитор и црпем из блага пољског музичког фолклора, не несвесно већ потпуно свесно“.⁶⁷ Зар у том цитату да налазимо ишта друго до једну субјективну, личну конфесију Милојевићеву?

⁶⁵ Скг. НС. XLVII. св. 5. 1 III 1936.

⁶⁶ Скг. XLV. св. 1. 1 V 1935.

⁶⁷ Политика 31 III 1937.

Милојевић је добро познавао а и осећао динамику историског развоја у уметничкој музици. Осветуљујући српски простор⁶⁸ у датом тренутном стању општег музичког развитка, он је видео јасно оно што стоји чврсто, што претставља корен и основу, као и оно што се, око те основе и поврх ње, повија и струји и, оплођено или оплођујући, доприноси даљем чвршћању и основе и свега онога што је, у познијем ширењу, чини све крупнијом, све обележенијом у општим интернационалним размерама.

Разлажући елементе уметничког дела у музици, Милојевић поставља једну формулу: „На тим основама ниансирају се музички ефекти и они су оправдани, они су уметничке вредности само тада када су у служби израза душевног живота ствараоца и његовог фантастичног (?) живота (очевидно *lapsus calami*, место: фантазиског, то јест живота његове фантазије. П. К.). То је експресионистичко начело коме се и ја клања м“. Подвукли смо последњу реченицу, јер она указује опет на једну карактеристичну особину Милојевића композитора. Заокружено погледом, његово дело у музичкој композицији, показује разне утицаје.

Налазимо да је то разумљива, чак природна последица личне културе и необично обилне музичко-писатељске делатности. У вези са тим треба рећи: Милојевић се, такође, целог живота, као музички писац, естета и критичар налазио на раскрсници широког друма на коме су се јављале епохе, стилови, перспективе и ретроспективе и кроза све то снажне личности, носиоци идеја и „изама“, у савременом, немирном, стално усковитланом простору. На тој раскрсници он је узео на себе дужност и задатак да објашњава, упућује, тумачи, пледира, да се уноси у оно што му је било блиско, присно, али и у оно што му је било туђе, страшно, што му се чинило чак настрано, што га је одбијало. И на другој страни, — у својој интимној радионици личних контемплација, заснивања, почетака и дочетака стваралачких, требало је остати свој, усамљен, јак. Отуда, чини нам се, Милојевићево стваралачко дело, и он у њему и кроза њ, персонифицира ту трагичну дилему. Има, ипак, нешто што је у тој ситуацији обезбеђивало равнотежу: то је његова неисцрпна борбеност за „напред“, увек „напред“.

⁶⁸ О српској уметничкој музици, с особитим погледом на модерне струје. Скг. Књ. XLVIII, бр. 7. 1 VIII 1935.

X.

МУЗИЧКИ ПИСАЦ

Сваком пажљивијем читаоцу биће очевидно јасно да смо, говорећи о Милојевићу композитору, намерно поступили кад смо, уз разматрање његових композиција, нарочито оних које карактеришу извесне фазе његове стваралачке делатности, упоредо наводили његове сопствене мисли, узете из књижевно-музичке његове делатности. Те су мисли и гледишта изражена онде, унутарње чврсто везана с његовим композиторским радом у релативној фази. Пишући о музици и музичарима, савременима нарочито, Милојевић, често, тумачи свој сопствени композиторски рад и своје техничке и занатске поступке. Неpravилно би, међутим, и недовољно било рећи да он, као музички писац, нема и један објективни начелни став. Напротив. Обухватајући широк хоризонт у коме се он ослања на своје искуство и познавање ствари о којој говори, такав се његов став увек испољава пред нама јасно.

Већ првим својим потезима, у свом књижевном раду, Милојевић се претставља као борац за озбиљне правилно схваћене и продубљене идеје у српској музичкој уметности, мерене и ношене вишим општим критеријумом последњих достигнућа и погледа у музичкој уметности општој. То је, као његов основни став, претпостављало дизање нивоа наше опште културе, којој је уметност један од битних елемената. Оно је, међутим, условљавало и борбу с једном, у том погледу, конзервативном, заосталом средином. Прематом, Милојевић је један од првих наших музичара који се за напредне идеје у музици бори не само као композитор, својим стваралачким делом, него и као музички писац, речју и пером. У предговору својој првој књизи „Студија и чланака“, он каже: „Музички стручњак који се одлучио и пером борити се за идеју музичке уметности, у срединама као што је наша, мора се за ту идеју борити на свим тачкама где се јавна реч чује, ако хоће да идеја музичке уметности победи... Има тренутака да озбиљна музичка уметничка идеја заступањем кроз приступачно али стручно написан фељтон, или кроз кратку дневну критику побеђује код масе пре него расправа или студија о истој идеји...“

Од почетка је било јасно да Милојевић осећа потребу да о музици пише, као што је било очигледно и то да је он позван за то, јер се јасно могло уочити да он третирање музичке уметности, у толиким њеним видовима, сматра мисијом која је вредна жртве што јој приноси један уметник.

Намерно, ми ћемо одвојено говорити о Милоју Милојевићу музичком писцу, а посебно о Милојевићу музичком критичару, без обзира што он у оба случаја користи перо и писмени облик да би изразио суштину ствари о којој говори, своје погледе и свој став. Јер књижевни писац је поведен идејама у дубљим и ширим размерама ствари; његове мисли изазива принципски став према овом или оном уметничком проблему. И материја коју обрађује и начин на који то чини претпостављају чвршће, трајније везивање и ангажман писца у тој врсти рада. Критичар је везан за пролазни ток збивања у уметничком животу, његова оцена и суд, дати кратко, под непосредним утиском онога о чему пише, имају нешто од импровизације у уметности: утолико више, међутим, ту мора бити етичке основе и оштрине духа, да би се осетила гаранција равнотеже између чврстог и моралног става, — ради се, пре свега, о непосредном односу човека према човеку, — и оштрине интелектуалног суђења, јер само таква равнотежа има снагу и може да верификује квалитет те „дневне“ критике.

Данас, ми још не можемо дати потпун библиографски преглед Милојевићева рада, ни као музичког писца толиких расправа, погледа и студија, расутих понајвише у тридесет година „Српског књижевног гласника“ и по многим другим часописима, а ни као музичког критичара дневника „Политика“, где је опет, кроз близу тридесет година, скоро из дана у дан, давао своја запажања и оцене о појавама из области музике у београдском музичком животу, првенствено.

Ипак, даћемо оглед у том правцу, остављајући другима да, после минуциозног тражења и збирања тога, за сада још увек несређеног а огромног материјала, даду и његов коначни библиографски попис.

Од 1910, по повратку из Минхена, Милојевић постаје сталан стручни сарадник „Српског књижевног гласника“, око кога је окупљена била елита српских писаца. „Српски књижевни гласник“ је тим избором указао младом музичару нашем част, али је и Милојевић својом сарадњом подизао значај тога часописа. Док се већ у првим рефератима његовим: из концертног живота, или о неким издањима музичким, види да ту, у том младом човеку, израста један живахан дух, способан да расветљује и тумачи суптилне ствари из области музике, у написима његовим, непосредно после Првог светског рата, ми имамо личност која, међу нашим културним радницима с првог плана у оном времену, добива све изразитију физиономију. Читав низ његових есеја

чека већ да буде сабран у прву књигу његових Музичких студија и чланака.⁶⁹

Пре тога, пред одлазак свој у Праг (1924), он објављује своју монографију о Сметани.⁷⁰

Предговор Богдана Поповића, професора књижевности на Београдском универзитету, осветлиће нам однос, по себи врло интиман, према музици која је била једна од нарочитих преокупација тога нашег знаменитог естетичара. О садржини појединих студија и чланака, — не свих, — о мислима које Милојевић у њима развија, и о његовом суђењу у музици, треба говорити опширније.

После своје уводне напомене, он у тој књизи излаже ове теме: (1) Путеви који воде у музичку уметност: (2) Границе између позитивне и негативне стране у уметности: (3) Неколике идеје Р. Вагнера о музичкој драми: (4) Суштина класичног балета: (5) Идеје Алојза Хабе: (6) Сен-Санс: (7) Леополд Јаначек: (8) Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца: (9) Цезар Франк: (10) Музички фолклор, његова културно-музичка важност. (11) У борбу за уметност: (12) За државни конзерваторијум.

Мада преглед ових „студија и чланака“ показује ширину Милојевићева духовног хоризонта и његову заинтересованост за најкрупнија питања савремене музичке проблематике, не може се рећи да су сви ови написи једнаке вредности. Сувише је простран распон овде изложене материје да би се идеје и проблеми који се овде третирају, у суду једног још младог музичког писца, искристалисали у толико чврсте поставке какве би још и данас могле да одрже у потпуности своју актуелност. С временом и с људима, нарочито у области естетике, судови се мењају. Међутим, општа вредност дате тематике, уз мале изузетке, и озбиљност и преданост којом јој је Милојевић прилазио, обвезује нас да их посматрамо с пажњом. Оно што даје нарочиту актуелност и свежину његовим разлагањима у томе је што се ту развијају питања која се истовремено постављају и развијају и дискутују у савременој европској уметничкој естетици и критици. Кад су писана, претстављала су, а добрим делом претстављају и данас, тематику која увек изнова изазива дискусију.

У другој књизи Милојевићевих музичких студија и чланака⁷¹ расправна материја обухвата претежно питања изазвана уметничким збивањима у савременој српској и југославенској

⁶⁹ Др Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*. Прва књига, са предговором г. Богдана Поповића, изд. Геца Кон, Београд 1926.

⁷⁰ Милоје Милојевић, *Смешана, живош и дела 1924*. С. Б. Цвијановић, књижар, Београд.

⁷¹ Др Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*. Друга књига, Београд. Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.

музици. После уводне речи „У славу музике“ где се Милојевић, на начин себи својствен, враћа проблему повезивања музике с интелегентном публиком, којој је, тако често и увек страсно, расветљавао положај и задатак музичке уметности у општем друштвеном развиту, Милојевић даје ове „студије и чланке“: (1) Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних техничких средстава: (2) О музичком национализму: (3) Јосиф Маринковић: (4) Исидор Бајић: (5) Три опере Петра Коњовића: Вилин вео, Кнез од Зете, Коштана: (6) Сутон, музичка драма Стевана К. Христића: (7) Готовчева опера „Морана“: (8) Лицитарско срце, балет Крешимира Барановића: (9) Стравински и његови балети Петрушка и Жар-Птица: (10) Антонин Дворжак: (11) Уметничка соло песма код Чеха: (12) Једна поречка песма о Карађорђу: (13) За трагом народне мелодије нашега Југа.

Приказујући Милоја Милојевића као музичког писца ми ћемо се, понаособ, задржати тек на понеком од његових чланака, студија или расправа: онде где тематика тражи нарочито усретсређену пажњу и где нам се чини посебно вредним издвојити његов начин гледања и тумачења у односу на дату тему. И још, где нам се то чини нарочито корисним да, тим путем, осветлимо боље композитора Милојевића. Јер читајући Милојевићеву интерпретацију проблематике коју развија, имамо, врло често, утисак како код њега, тако рећи из става у став, да не кажемо: из реченице у реченицу, узимају реч наизменично: музички писац па музички педагог, — педагог у широком, друштвеном значењу, — па критичар — хроничар, па музиколог и естета — филозоф. А иза свакога од њих стоји музичар — стваралац. То чини његов текст живим и интересантним, — чак и тамо где не можемо да примимо његове поставке, или их примамо с извесном резервом, — та особина, та сложеност његове личности даје његовом стилу особеност и чар.

Милојевића, као музичког писца, нарочито карактерише врлина да он, не напуштајући везу са тлом на коме смо с њим заједно, третира своју музичко-литерарну проблематику, по правилу, са општег, европског гледишта, без обзира на то што стварно стање наше сопствене музике, у датом тренутку, није још достигло степен развита у коме би се те идеје, саме по себи, уплетале и сливале, и у условљености нашег уметничког стварања. Излажући их, међутим, стручно и компетентно, он антиципира те условљености и, тиме, шири видике пред новим нараштајима у уметничком збивању нашем, упућујући их тако у опште савремене развојне фазе. Излазећи из локалних, провинцијских оквира, с уметничким хоризонтом Европљанина, Милоје Милојевић гледа пред собом општи развој и савремена достигнућа музичке

уметности. Он сматра да наша уметност, без обзира на присилно заустављен процес трагичним историским околностима, условљену закаснелост и дистанцу у односу према општем уметничком развоју, мора, сопственом снагом, одупирући се свом енергијом урођених способности нашега народа, да скраћује и премошћује отстојања која нас још деле од тога да станемо у ред са великима и напреднима у уметности универзалној.

Његово основно гледање на музику, његова идеолошка оријентација, изражавана и изражена кроз безброј његових чланака, студија, критика и разних написа, базира на његовом веровању да је у уметничком стваралачком процесу безусловна претпоставка: снага интуиције. У исти мах, међутим, наглашавао је он и подвлачио да је, као друга, исто тако важна, компонента у том стваралачком процесу, потребна што савршенија техничка, занатска изграђеност. Како су међутим баш у музици, — више но ма у којој другој манифестацији човечјег духа и његове стваралачке потенције, — облик и садржај идентични, то баш та теза о занатској усавршености у музици отвара пут широкој дискусији. Понекад кад говори о границама између позитивне и негативне (?) стране у уметности, он се чак нађе, у извесној мери, на беспућу, у коме ће се међутим убрзо снаћи, чим се дохвати конкретније проблематике.

У неразвијеној средини каква је наша, он уме да постави питања и да их решава тако да нам се то чини поступком сасвим природним, органски везаним с нашом културном стварношћу. Тако на пример кад говори о идејама Рихарда Вагнера. Кад је то писао, а и данас, више од тридесет година после тога, нашој и културној и музикалној публици, узетој у целини, недостајало је и недостаје, скоро сасвим, стварно познавање дела Рихарда Вагнера. Јер оних неколико покушаја да се то дело прикаже у нашој средини, упркос врло часном напору да то буде што боље, далеко је од тога да би се тим могла добити претстава о Вагнерову делу које, у свем универзално узетом музичком стваралаштву, чини крупну и изузетну епоху. Међутим, један жив, упућен и просвећен дух какав је био Милоје Милојевић, умео је, приказујући и тумачећи Вагнера, да нам га учини толико приступачним да управо нестаје онога великог јаза и празнине у нашој културној средини, условљена тим што Вагнерово дело код нас није било и није могло бити приказано доскора тако да би могло бити схваћено. Милојевић, говорећи о Вагнеру скоро педесет година иза његове смрти, неће пропустити да укаже и на критички став, који савремена схватања о музици и музичкој драми имају према Вагнеровој епохи.

Или кад хоће да нам протумачи, а то значи да нам приближи, Густава Малера, на пример.⁷² Милојевићево тумачење музи-

⁷² Поводом извођења његове „Песме о земљи“, у Београду. „Политика“ 7 XI 1937.

ке узимало је понекад облик интерпретативне, литерарне полифоније: способност да, с једне стране, осветљује ствари великим рефлекторима да би, одмах затим, микроскопском минуциозношћу указао и на понеки суптилни детаљ, без чега се не би могла разумети једна сложена уметничка индивидуалност. Милојевићу, чак, не смета ни релативно уски оквир једног журналистички условљеног написа, да нам пружи пасаже који, по снази закључивања, иду у научну егзактност. Карактеришући Густава Малера он каже: „Његово стварање је у знаку борбе: борио се за своју идеологију, за свој филозофски поглед ако хоћете: борио се при изграђивању свога композиторског стила, и најзад, за остварење једне синтезе у симфониској музици: облик (који он није хтео да негира, чије традиције класичарске није хтео у суштини да разруши, иако их је снажно поколебао) и идеје које кроз тај облик ваља изразити. И нашао је решење. Нашао га је у синтези интелектуалнога, мисаонога (у проповедању једног животног назора помоћу тонова и звукова) и осећајнога, остваривши тиме грандиозне, врло динамичне облике огромних димензија, у којима елемент равнотеже између узвишене мисли која распаљује човека на борбу, стоји изнад елемента „лепога“, лепо конструисанога у традиционалном смислу“.

Објашњавајући развој романтичарске симфонике немачке, он указује нарочито на Густава Малера: као најизразитији репрезентант њен у свом времену, он се развио, стварно, под утицајем Брукнера, на кога је опет пресудно деловао романтични стил Вагнеров. Према Милојевићу, — а он ту усваја гледиште многих промалеровских естетичара, почетком овога века, — ту музику карактерише звучна боја (ми бисмо рекли: вешто згушњавање и још вештије разређивање, П. К.) и динамика, психолошки продубљени хармонски склопови, акорди и њихови узајамни односи. То јест, рекли бисмо, сазвучја изазвана емоцијом и постављена с намером да у слушаоцу изазову емоцију, свеједно да ли сродну или несродну. Најзад, Милојевић закључује: „Што се Малер успео на највише врхунце — (у том правцу и у тој музичкој области, наравно. П. К.) разумљиво је јер му његово искуство, деценијама прикупљано студијем старокласичног и новокласичног стила, као и свију прелива романтике деветнаестог века, — нарочито Вагнерова, — и његов талент и моћни инстинкт, чине да је све те елементе везивао и развијао према својим идејама“.

Раније, ми смо, из једног писма студента минхенског Милојевића видели, како је на њега деловао први сусрет са делом Рихарда Штрауса. Пуне двадесет и четири године после завршених својих минхенских студија, Милојевић се, у нарочитој прилици и нарочито обвезан, враћа поново личности и музичком комплексу који га је, некад, протресао као неочекивани, изненадни удар електричне струје.

Међутим, двадесет четири године касније, није више ни Рихард Штраус ни Милоје Милојевић, онај и онакав какви, обојица, — сваки на својој страни, наравно, — беху у то минхенско време, у последњој трећини првог деценија овога века.

„Рихарду Штраусу је седамдесет година, — пише Милојевић у својој студији⁷³ о композитору „Саломе“, која још увек стоји јединствена на светском оперском репертоару, — и многи из нових нараштаја сматрају да већ самим тим што му је толико година, не вреди ни писати о њему као о некој виталној вредности, већ му ваља спремати место у историји музике. Међутим, није у питању број деценија кроз који је уметник прошао, већ је у питању оно што његов дух ствара и остварује“. Тако почиње Милојевић једну од својих најбоље документованих студија о композиторској личности, једној од најкрупнијих, у европској и светској музици, у првој половини двадесетог века, или тачније, на дужем прелому између деветнаестог и овог нашег века.

Указујући на то да је Штраус од оне врсте уметника, композитора који „и интелектуално подржава конструкцију свога дела“, Милојевић каже: „уметничко дело је синтеза спонтано осећаних и интелектом организованих елемената, и та радња је непотребна, може бити, само при обради минијатура, најчешће у музичкој лирици“... јер „Такве минијатуре кану као кап росе, оне се роде изненада и готове су у бићу уметниковом још пре рођења, до детаља и у целини“. У вези с том мишљу о „конструкцији интелектом организованих елемената“, Милојевић, пошто је дао врло убедљиве примере из Бетовена и Вагнера, тврди да је, и код Рихарда Штрауса, „материјализација те тежње једна од најзначајнијих компонената његове револуције“.

Много касније иза Милојевићевих констатација о Штраусу, Стравински у својим књижевним делима „*Chronique de ma vie*“ и „*Poétique musicale*“⁷⁴ рећи ће: „Музикални феномен није ништа друго него један спекулативан феномен“, или, на истом месту: „Компоновати за мене значи извесан број тонова средити према извесним интервалским односима“, или, опет на истом месту: „У чистом стању музика је слободно истраживање духа“.

Сматрамо да није било наодмет у методична и јасна разлагања Милојевићева о Штраусовом техничком, структуралном поступку убацити претршт парадокса Игора Стравинског, да би се стварније (?) видео предмет у светлости, тренутно, савременој. Јер, у разматрању великих развојних линија у којима, кроз уметничка остварења, треба и хоће да се снађе музичка публика и, нарочито, нови нараштаји који тек улазе у уметност, крупни претставници епохе, својим „тумачењима“ уносе понекад више забуне него јасноће.

⁷³ Рихард Штраус, часопис Звук, књига II. Београд 1934, јуни и јули (бр. 8—9), стр. 285—322.

⁷⁴ „О уметности и музици“. Мелос св. 6. 7. 1952.

У опреци с Вагнером, по гледању на међусобни однос разних уметности у једном првенствено музичком делу, Штраус је „потражио нову садржину за своја дела, литерарну, и она му је — као новом ученику новоромантичара — диктовала нов облик“. И оно што су, у Штраусовом делу, означили неки (Alfred Lorenz) као *велику ритмику*, Милојевић образлаже врло уверљиво: „сугестиван музички облик је заиста само онај који има велике ритмике у себи“. Јасно је да је та „велика ритмика“ идентична с оном и онаквом виталношћу која захвата слушаоца и не допушта му дискусију и полемику с њим. Милојевић додаје: „кад ово кажемо, не помишљамо на минијатуру, то је јасно... зато те велике ритмике има, у снажном патосу, и у Бетовеновој „Петој“ од првог удара унисоно мотива до екстатичног *Ц-дура*, има је у слободном облику новоромантичарске симфониске поеме. А њени рељефи су исто тако живи и у области класике као и у области модерне, са том разликом само што је низ рељефа, што је однос тих рељефа, што је начин постављања светлости и сенке у модерној музици друкчији, слободнији, пркоснији, ако хоћете, од класичарског начина“.

„Тај пркос модерни највише смета“. Под „модерном“ Милојевић наравно, подразумева „нове школе“ које су се јавиле у XX веку: експресионисте, Шенбергове додекафонисте и Хабини присталице четврттонског система у музици. „... данас је Штраус, у пркосу свом, наивко према револуционарима послератне модерне. И, најзад, није ни остао веран своме пркосу из доба *Саломе* и *Електре*, што је највише изазвало револт данашњих левичара против некадашњег левичара Рихарда Штрауса“. И цитира Мариона Бауера, који је утврдио да су дела Штраусова тридесетих година овога века „постала заиста класична“, док су „до 1914 сматрали Рихарда Штрауса за најзатрованијег ултра-модернисту“.

„Двадесет година је требало па да се изради једна нова естетика на којој је несумњиво сарађивао и Рихард Штраус, јер је он први с револуционарном одважношћу почео да нарушава вертикалне односе у музици (то ће рећи: хармонски начин мишљења, хомофонију) у корист хоризонталног (то ће рећи мелодиског паралелизма, контрапункта, полифоније)“, наводи даље Милојевић, ослањајући се на Гвида Адлера.

Врло пластично и духовито Милојевић приказује Штраусову нарочиту наклоност ка ритму, ка троделном ритму („валцер“!) посебице. И Штраус, као што ће, нешто истовремено а нешто касније, Стравински, својим путем и својим средствима, рачуна са каптирањем, са допадљивошћу код публике, ако другаче не а оно тим што публика стварно налази највеће задовољство онда кад је обманута, а да то, наравно, и не примећује.

Дајући карактеристику Рихарда Штрауса, Милојевић, природно, не може обићи ни оно што оштроумни Француз *André Coeuroy* („*Panorame de la musique contemporaine*“) из својих галских јасних перспектива уме да уочи: „Виртуоз оркестра и виртуозитет човека од заната, син једне материјалистичке епохе за кога ништа не сме да оде у штету. Покупио је на гомилу ђинђуве талијанског веризма, бечке валцере, арије Лилија и Купрена, вагнеровске фразе, Листове хармоније и сензуалном их руком меша, излаже, шири пред засењеним очима...“ Признајући му енергију и вољу, овај Француз му одриче укусу.

Милојевића, међутим револтира овај француски сарказам. Мада, *Coeuroy* је, ради објашњења свога суда, рекао и ово: „Ништа није удаљеније од француске уметности него композиторска уметност Штрауса“. Јер „Француз, за кога је врховни уметнички закон потчињавање елемената целини, зависност детаља од главне идеје, никада неће моћи потпуно да ужива у уметности Штраусовој, који не тражи ништа друго него натрпавање сензација, а њихова вредност је утолико већа уколико су разноврсније“.

И кад смо овде супротставили, према Милојевићевој интерпретацији, Штрауса француском гледању на уметност, нека нам је дозвољено навести оно што смо написали, у поводу смрти Дебисијеве,⁷⁵ још 1917 године: „Dok u Štrausovoj, Salomi, — која је, као Uajldovo delo, umetnost sama sebi dovoljna, — osećate upravo nasilno gušenje pesnikove reči i arhitektonike u kojoj su te reči naslagane, a što dolazi od težnje Štrausove da ispolji svoj supremativni muzički izraz, dotle Debisi, u *Peleasu i Melisandi*, samo pomaže da sva lepota Materlinkove reči, njegove poetičke atmosfere i artistske ekspresivnosti, dođe, kroz tu muziku, u jednu višu sferu iz koje se utisak daje neposrednije i više istančan“.

Рихард Штраус је, пре свега и после свега, Немац, „тевтонски темперамент“, каже Милојевић. Рихард Шпехт у своме „Тематичком увођењу“ у Штраусову оперу „Жена без сенке“,⁷⁶ тумачећи песнички садржај, каже да се радња „догађа у некој земљи бајке на Истоку: на то упућују имена лица и понеки обичаји: музика, наравно, говори да је то једна немачка земља бајке“.

Милојевић, чији је лични став фиксиран у реченици: „ми нисмо безусловно за Рихарда Штрауса, али смо за Рихарда Штрауса“, не превиђа да упозори и на опонентне, негативне оцене којима је Штраус и његово дело било изложено и међу Немцима. Опширним цитатима из књиге Карла Петерсена „Судбина музике од античких времена до данашњице“, Милојевић упозорава на „бесомучни“ суд овог Немца о Штраусу и његовој музици.

⁷⁵ Petar Konjović, *Ličnosti*, (Claude Debussy). Zagreb 1920.

⁷⁶ Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, Thematische Einführung von Richard Specht, Adolf Fürstner, Berlin W.

Око Штрауса је било много буке, буне, противљења, хистеријских заноса и одушевљења, и крвавих полемика као у своје време, раније, око Рихарда Вагнера и његова *Gesamt-Kunstwerk*-а. Рихард Млађи, при својим студијама и улажењу у уметност, имао је на путу случај Рихарда Старијег, случај толико поучан и привлачан за један млад револуционарно диспонуван дух који, усто, на првом кораку осећа да му је судбина наклоњена.

Бројним цитатима, добро контрапостављенима, Милојевић даје јасну слику свег фанатизма у одушевљењу као и фанатизма у мржњи и одбијању двају фронта, чије је формирање, у прве три деценије нашега века, изазвала музика Рихарда Штрауса. Милојевић, указујући на оно што је Вагнер, у разговору о талијанском и француском оперском стилу, рекао Хансу фон Волцогену: „Дабоме, лакше вам је да то све нападате него да се на томе нечему поучите“, осуђује одлучно једностраност и искључивост при посматрању и оцењивању уметничких ствари. „Јер, уметничко дело је један комплекс елемената психолошких и техничких, нематеријалних и материјалних, и ако један детаљ неком није драг, тај не сме порицати вредност уметничког дела које као целина одаје физиономију (чак и да има право што му детаљ није драг). Или обратно: ако детаљи имају специфичне вредности и јачи су од целине, опет се не сме заузимати апсолутно одречан став према таквом уметничком делу, — иако бисмо волели да је оно као целина потпуно остварено, — јер ти детаљи играју улогу у уметничкој стилистици, и онај који их је умео поставити са уметничким инстинктом, сарадник је на израђивању уметничке културе и један је од оних који постављају основе за ново у уметности, који припремају прогрес, и то му се мора признати“.

И, пре него што ће прећи на то да да образложену интерпретацију музике и уметности Рихарда Штрауса, Милојевић, у пуном једном ставу, даје низ врло срећених мисли и мирних судова о „еволуцији“ и „револуцији“ у музичком развоју, из чега је и којим путем настала и још увек настаје савремена музика. Исто тако, у ставу даље, пре но што ће прећи на излагање биографских података о Штраусу, у вези с његовим делом, Милојевић, себи својственом јасноћом, износи условљености које треба познавати при том послу што га изазива стваралачки процес.

Држећи се Рихарда Шпехта, Штраусова биографа, Милојевић нам живо приказује личност Рихарда Штрауса, крупну не само духом него и физичком фигуром. „Кроз Вагнера и Билова, Минхен је добио нове звуке, и они су звучали око колевке Рихарда Штрауса“. Јер он се родио годину дана пре премијере *Тристана и Изолде*; коју је у Минхену дириговао Ханс фон Биллов.

Кад Милојевић наводи биографске податке, он их, никада, не даје у сухом реду: и тај свој текст он проткива корисним напоменама, оштроумним опажањима, духовитим сликама. Тешкоће и колебања при првим корацима у живот, код Рихарда Штрауса, као и код толиких других уметника, он црта увек уз инструктивне напомене, уз педагошки добронамерне мисли и слике.

„Ниједан велики уметнички мајстор није био сасвим свој у прве дане уметничког развоја, а познато је да нико мањи него и сам Бетовен није престајао да купи искуства до краја свога живота. Само су полутани увек исти, јер никада нису своји и — као давленик за сламку — ухвате се за један правац или се ослоне о један узор чим несигурним кораком зашепељају у уметности и шепељају тако до краја живота“ . . .

Кад говори о музичару ствараоцу и стваралачком процесу, Милоје Милојевић резонује: „У колико су дубљи извори његових моћи, утолико су му и очи отвореније, и слух буднији за све што се око њега догађа“. „Има једна „основна нота“ која сведочи о оригиналној психологији уметника, и она се провлачи као црвени конац кроз цело дело ствараоца: али вид уметничког развоја има своје рељефе, не увек (и по правилу не увек) сасвим оригиналне, који се тек искуством нивелишу до нечег специфичног, самосвојног, кад уметник зрелошћу (која пре или доцније дође) победи утицаје. Ако таква зрелост не дође, значи да је сувише мало оригиналне отпорне снаге у човеку који се латио уметничког рада и он постаје само трудбеник у уметничком свету, али никада не достиже ранг уметника, јер нема шта да нам каже, и, јер не уме да нам говори својим језиком. Кроз колике је перипетије прошао Бетховен, док није постао сасвим свој“.

Одиста, баш у овој раној фази нашег музичког уметничког настајања, где смо ипак одмакли толико да се култивирају скоро сви разноврсни облици музике, налазимо да треба указати на низ поставака, ма колико пута да су оне биле потврђене уметничко-историским чињеницама, што их је Милојевић овде изложио у бриљантној јасноћи и једноставности.

У својој студији о Рихарду Штраусу, Милојевић је умео да фиксира све оно што је битно у његову делу као и у његову животу, и у његовим погледима на уметничку и естетску филозофију. Пратећи, у Милојевићевој интерпретацији, биографију Рихарда Штрауса, од његова порекла и почетка, ми наилазимо и на, скоро потпуну, библиографију његових радова. С тим у вези, важна је подела коју Милојевић чини у груписању уметничких остварења Штраусових, као и линије његова развоја и утицаја под којима се она оцртавала. Милојевић наводи детаљне карактеристике његових опуса нарочито из првог периода Штраусове композиторске активности, која је, као што знамо, почела још у самом дечаштву. За нас, за наше околности у музици, за наш

уметнички нараштај и за наше друштво, врло је важно видети под каквим се условима образовао, и образује један обдарен млад музичар у средњој Европи, и шта му све помаже да тај развој буде систематски организован, интензиван и свестан циља.

Кривудаваост линије у погледима Рихарда Штрауса, који резултирају из његовог сопственог композиторског развоја, све очевиднија уколико му је успон виши, даје Милојевићу прилику за карактеризирајући рељеф. Штраус, физички и чулно развијен, индивидуалан какав је, изграђује себе према природним условима који му се намећу или на које наилази. „Такав уметник не може да остане на једној линији“.

Од почетка у музици, у музици инструменталној, дакле чистој, — дакле ни вокалној ни вокално-инструменталној у којима је звук везан и за мисао песничку, књижевну, мисао речену и речима, — био је увек основни проблем у односу облика и садржине. Да ли се облик може издвојити од садржине, или су они идентични? Ако јесу, зашто јесу; ако нису, зашто нису? Да ли се садржај у тој и таквој музици може уопште дефинисати? На та се питања давало безброј одговора, а давали су их уметници, филозофи, историчари музичке уметности, и она су увек поново постављана и поново се постављају.

Баш по овом питању, у вези с анализом Штраусова стваралаштва, Милојевић улази у широку, разрађену дискусију нарочито о односу Штраусовом према новоромантичарима. У успону инструменталне музике европске, крајем прошлог и у првој половини овога века, баш симфоника Рихарда Штрауса је та која, са гледишта уметничког и историског, делу овога мајстора обележава изузетно и нарочито место.

„После сигурних основа прве етапе, класицистичке (делом и романтичне), у којој је Штраус учврстио и развио своје урођене способности за логично у формалном, у облику, и савладао основе композиционе технике, настала је друга етапа, у којој је мајстор у слободном маху пустио својој фантазији на вољу, испробао своје моћи да своје визије и технички оствари, и када је све елементе музике потчинио својим стваралачким амбицијама и остварио дела која сведоче о апсолутном господарству над материјом, Штраус је напустио симфониско стварање и, осим неколико мањих изузетака и грандиозне „Алписке симфоније“, посветио се музичком позоришту“.

Штраусова драматика, — која почиње у идеологији Вагнеровој, са *Guntram*-ом и *Feuersnot*-ом, да се од ње ослободи, у *Саломи* и *Електри*, — предмет је даље врло живог и смелог понирања у тумачење и интерпретацију предмета у овом замашном есеју Милоја Милојевића. Ту није само реч о добром познавању материје коју расветљава и којој нас приближује: својом сјајном интелигенцијом, — боље можда него и у једном свом другом огледу, — Милојевић води свог читаоца кроз лави-

ринг проблематике, пуне нових и смелих захвата у музичку праксу, у занатску страну ствари, али пуну и контрастних детаља и нијанса. Осветљавајући и поједностављујући сложеност једног сасвим особеног композиторског духа, Милојевић ствара атмосферу у којој му тај сложени лик постаје разумљив и привлачан.

Овим својим огледом у коме је уистини бриљантно приказао потпуно дело седамдесетогодишњег мајстора, Милојевић отвара нашој музикалној публици, нашем композиторском и уметничком нараштају, широко хоризонт и велике пропорције, које се у тај мах, а у вези са личношћу Рихарда Штрауса, оцртавају у европском уметничком збивању. Не у борби за идеје и формални карактер дела Рихарда Штрауса. — Кроз цео есеј Милојевић је успео да задржи став посматрача и тумача из потребне објективне дистанце, — па ипак, ова заинтересовано и зналачки написана студија је опет један његов прилог у залагању за укупчавање наше у општи културни круг, у области уметности, прилог нашој „европеизацији“, да кажемо упрошћено. Милојевић нас ту, с начелног гледишта, уводи у област једне уметничке проблематике која је у то време, макар и делимично, већ захватила била и нас. Међутим, Милојевић, кад је потребно, изражава оштро и свој критички став.

У јануару 1937, у београдској опери изведена је била и друга⁷⁷ опера Рихарда Штрауса „Кавалер са ружом“. Милојевићу је то пружило поновну прилику да под непосредним утиском извођења једног сценског дела, са још понеком цртом употпуни свој рељеф Рихарда Штрауса. И да свој критицизам поопштри за некоји степен. Зато, он о делу каже:⁷⁸ „Локални колорит Беча натопљен је сочном ширином германске музичке праксе“. Пошто је истакао све карактеристике дела и огроман труд да се оно и код нас изведе, Милојевић заузима, према том факту, свој критички став. „Али све је то мање или више за наш свет површно. Осим тога, немамо ни све потребне (и прописане) елементе, оркестар у захтеваном склопу пре свега другог. А ово је опера оркестра исто толико колико је опера сцене. То значи много, то је и пресудно“ . . . „ми сматрамо да би много корисније било да је тај труд употребљен за креацију каквог дела које нам је духом ближе“ . . . „Време гази гигантским корацима напред. Захватимо у то време, наше; или потражимо истине које су за наше доба блиске. То је исто толико дужност колико је и мисија једног народног позоришта“ . . . Зар је потребно да и

⁷⁷ „Саломе“ је била изведена у Београду још тридесетих година: о њој је Милојевић писао исцрпно у Српском књижевном гласнику, књига XXXIV. бр. 7. 1 XII 1931, стр. 538—543.

⁷⁸ *Кавалер са ружом*, комедија за музику. Премијера у опери Нар. позоришта у Београду, 2 јануара 1937. Српски књижевни гласник 16 V 1937.

ми тапкамо утрвеним путем обичног оперског репертоара? То је једностраност која је фатална за нашу младу музичку културу“.

Вешто и стручно, упирући се и у добро познавање литературе о материји о којој расправља, Милојевић тумачи Штраусову технику у појединостима. Посебно он се задржава на инструментацији мајсторовој, на његовом начину третирања оркестра. У тој најсјајнијој особини и снази Штраусовој, где је постигнут успон за којим се, — како се чинило, — у том правцу није могло даље, Милојевић каже: „... ако узмемо да анализирамо детаље, у целокупном делу Штраусовом, наићи ћемо на изненађења, која ће нас нагнати да овог јединственог техничара, овог чаробњака, убржимо у најодважније духове данашњице, и да му признамо првенство у многоме чему“.

Међутим, издовољен у свим димензијама, тај архитект вратоломних звучних грађевина, враћа се одједном једноставности, упрошћеном изразу који је, толико пута, био „спас и искупљење“ многим снажним и великим духовима када су се, заморени далеким залетањима по бескрајним просторима стваралачких сновиња и искушења, враћали сазнању о величанству једноставног. Већ тако, половином 1929. у свом чланку „Музика данас и сутра“ Рихард Штраус пророкује: „Оркестар будућности је камерни оркестар. Он је у стању, својим светлим кристалним потцртавањем свега што се на сцени догађа, да јасно осветли све интенције композитора у односу према гласу“.

Данас, зар немамо већ толико примера где је ово пророчанство остварено. У ствари, међутим, Штраус и није пророк. Кад је он то „прорицао“ имао је, — да споменемо само један случај, изузетан по вредности, — пред собом сјајан пример Дебисијева дела: „Пелеас и Мелисанда“.

Тонској тематици Штраусовој, врло разноврсној мада, рекли бисмо, не ванредно дубокој, Милојевић поклања пуну пажњу, поткрепљујући своја излагања примерима и цитатима које анализује. Хармоника Штраусова, домен за који је Милојевић нарочито био заинтересован увек, улази, у оквиру овог његовог огледа такође у центар његова разматрања: и из драматских и симфониских Штраусових партитура, као и из његове лирике, за глас и клавир, Милојевић даје примере којима ће да укаже на особити вид Штраусова артизанства у односу на основне музичке елементе.

Лирика Штраусова, међутим, мада је сва поље „минијатурног рада“, у поређењу са осталим просторима његове композиторске активности, област је која је Милојевићу лежала најближе, можемо рећи чак, интимно блиско. И сам композитор, као што смо видели, најприсније везан за тај облик „песме“, лида: сатим, као интерпрет, пратећи на клавиру госпоњу Милојевић, с којом је, први, у нашем музичкокултурном сектору, остварило стилизоване концерте те и такве интимне лирике, Мило-

јевић је, природно, црпао много са бујног извора Штраусова. Отуда, он одлично познаје Штраусово дело са те стране, и у овом његовом есеју ми налазимо врло јасну и оштру карактеристику композитора који је, том својом лириком, дао значајан контраст, суптилан колико и племенит, својој изнаддимензионалној, масивној, симфониској и позоришномузичкој архитектоници. Милојевић ту упира прстом на утицај Листов, у третирању клавира, али и на сталну Штраусову тежњу, која и успева, да изради свој стил, нарочито мелодиски. Развој тога стила, по Милојевићу, ипак иде у извесном координираном кораку са преображајима опшћих Штраусових естетских и архитектонских назора. Што је и сасвим природно. Врло оштро, рељефно, Милојевић повлачи разлику у профилу Рихарда Штаруса и Хуга Волфа, најсјајнијег мајстора немачке соло-песме, који се, путем што га је отворио Шуберт, успео до врхунца.

И Милојевић, лепим једним пасажом, осветљава ситуацију у литератури немачке соло-песме, почев од Шуберта, Шумана и Брамса, па све до Малера, Штраусова савременика и партнера.

Наводећи појединачно неке примере из Штраусове лирике, Милојевић с пасијом даје њихове карактеристике и успева да пред нама, најзад, оствари потпун и рељефни лик овог супериорног музичара који, такође, везује два века и јавља се на свом највишем успону, као доминантна уметничка личност у музици те епохе, без обзира на то колико ће та доминација да траје.

Оглед о Рихарду Штраусу уврстићемо у оно најбоље што је Милоје Милојевић дао у оквиру своје музичкоестетске и критичке делатности: тај есеј показује све бриљантне одлике Милојевићева стила, али и ерудицију, потпуно владање материјом, из које је умео, сажето и јасно, да уобличи све што је потребно да се пред нама укаже потпуни лик, и дело и живот једног великог уметника.

У својој музичкокњижевној делатности Милојевић показује плодност феноменалну за наше односе. Кроз тридесет и више година, он неуморно осветљава хоризонт музичке културе код нас и указује на безброј личности, дела, тематике и проблема које је неопходно потребно познавати, разумети, да би се музичка уметност код Срба, — где је за музику несумњиво много обдарености и привржености, — развила што живље, што правилније и што дубље. Могло би се, без опасности да се приговори ма с које стране да претерујемо, рећи да је Милојевић, у тој својој музичкокњижевној делатности, пренео к нама, у наш простор, дотле скоро потпуно празан и необрађен, осветлио и пресадио све оно што је чинило и што, у суштини, чини идејну садржину опште музичке културе, да нас тако повеже с њом и да нашем друштву, нашем музичком прогресу и нашим нараштајима у музичкој уметности даде јасну оријентацију. И то, он је чинио просвеће-

но, систематски, имајући у виду целокупност музичке културе коју треба познавати да би се, правилно, изградила у њој и наша сопствена.

Отуда, осврћући се и уназад, он осветљава класичну прошлост музике, свестан да се у једном младом народу као што је наш не може ићи напред ако се не знају и не познају достигнућа која, углавном, и претстављају музичку културу у њеним главним развојним фазама. Поред тематике коју смо видели у садржини његове Прве и Друге књиге „Музичких студија и чланака“, имамо још стотину, можда и две, расправа и огледа, у Српском књижевном гласнику и у Политици, а и по другим часописима и листовима. Од оних који нису дошли у поменуте две књиге ми ћемо навести само неколике да се види, с једне стране како је Милојевић осветљавао класичне основе и оно што је било битно у развоју музичке уметности, а, с друге стране, како је крчио путеве будућности, расветљавао нове, неутрвене стазе, указивао на прогрес за који се ваља борити.

У неколико махова он пише о Бетовену, једном и специјалну студију („У славу Бетовена“, пред 100-годишњицу од смрти, СКГ, XVIII. књ. 1924), па обиман оглед „Лудвик ван Бетовен“ I, II, III, СКГ. XX. 8. XXI. 1, 2. 1927) Па онда:

„О старокласичном музичком стилу и Баху и Хендлу“ (Летопис Матице српске, књ. 351. — 1939).

„Моцарт и његово место у историји опере“ (СКГ. XLVII. у 1936).

„Хенри Персел“ („Музика“ часопис, 1929. св. 2).

„Шуберт као музички лиричар“ („Музика“, 1928, св. 2).

„Музичко писмо“ из Варшаве, поводом откривања споменика Шопену (СКГ. XIX, 7. 1926).

„Шопеново срце“ („Музика“, 1928, св. 10); Мусоргски и његова народна музичка драма „Хованшчина“ (СКГ. XLVI, 5. 1935; „Др. Леош Јаначек и његова опера „Јенуфа“ (СКГ. XXIII, 6, 1928), па „*In memoriam* Леошу Јаначку“ (часопис „Музика“, 1928, бр. 8 и 9); „Ернест Кнешек и његова jazz-опера „Џони свира““ (СКГ. XXV, 4, 1928); Композиционо вече Прокофјева“ (СКГ. XLIV, 3. 1935); „Модест Мусоргски“, студија (у рукопису); „Вићеслав Новак, поводом 70-годишњице рођења“.⁷⁹ Нарочито је значајна студија о Вићеславу Новаку. На њој ћемо се задржати.

„... Велики уметнички духови никада нису епигони, иако по правилу отварају своју душу и утицајима других уметника. Они све те утицаје пропусте кроз призму своје индивидуалности“. Милојевић ништа није мрзео више него дилетанте и дилетантизам у уметности: зато, он наставља: „Само мали духови и само дилетанти, — ох, ти дилетанти! бледуњави, анемични изданци у врту уметности, — мисле да су сами себи довољни“. Тврдили смо

⁷⁹ СКГ, 1. фебруар 1941.

да је, у дну своје унутарње основе, Милојевић остао романтик; ево, он и овде пружа доказа за то: „али решење тога проблема (света, света у уметнику П. К.) тражи не сухо, догматски већ уз сарадњу своје душе, своје ватрене душе паљене темпераментом силне, страсне крви...“

Истичући важност садржајну, у музичком делу, изнад техничке стране, Милојевић каже: „ма колико да је техника важна, и ма колико да се једно дело не може сматрати уметничким ако је технички невешто, неуко израђено, ипак садржајна страна дела је значајнији састојак“. Међутим, код Вићеслава Новака он констатује да „као мајстор технике увек суверено решава проблем поклапања облика и садржине у својим композицијама“. Милојевићу, — човеку, Славену, Југославену, Србину, — Вићеслав Новак је врло близак; још за време свог боравка у Прагу, он га је упознао интимно, пратећи и касније с пуном пажњом Новаково дело. И да би га приказао у сржи, он цитира Новакову карактеристику Антоњина Двожака, чији је ђак био: „Што је цвету мирис, а птици певање, њему је било музичко стварање“... и даље: „Има композитора за које је музика инструмент помоћу кога они изражавају своје идеје, песничке или филозофске, или своје титанство. А има и таквих композитора који су уствари инструмент музици, прожети њеном лепотом. Први помоћу музике изражавају оно што их дира: други претварају у музику све чега се дотакну. Такви су Хајдн, Моцарт, Шуберт, а њиховом колу припада и Дворжак“.

Карактеришући Новакову музику, Милојевић подвлачи да њена специјална садржајност потиче од јасноће и логичности његове музичке речи, јер у његовим делима нема тренутака „којима се не би знало оправдање“... Више свега Милојевић истиче особеност мелодиске концепције мајстора код кога је оригиналан ритам, метрика необична, тонална садржина развијена у форми коју је неумољива логика конструисала, бујна многогласност, виртуозна „до тога степена да и нехотице помишљамо на модерно оваплоћење полифониског виртуозитета пуног садржаја, типичног за епоху Себастијана Баха“.

Понекад, неретко, чини нам се да кроз црте којима Милојевић фиксира унутарњи лик понеког композитора као, у овом случају, Вићеслава Новака, он црта контуре свог сопственог аутопортрета. Ево на пример: „... дух пун интереса... и, романтичар од Бога, сав у чежњи за новим, и сав у вези са реалним изливом крви (? П. К.) и чарима мистике и прошлости, али у првом реду веран својој температури и својој човечанској назови, све плодне утицаје разних нијанса је прихватио и обогатио се њима...“.

„И онда је... пошао у словачке планине и моравске стране да на извору позна изванредно једно благо музичког фолклора тих крајева“ где је „Новак, сав везан за природу и човека у

њој . . .“, нашао извор за израз свог личног стила и где је „нашао себе“.

Милојевић гледа у Новаку „невероватно израђеног техничара, који влада у свим „тековинама левице“: „оплођан“ егзотиком (? П. К.) словачког и моравског фолклора.

Овде морамо учинити једну напомену у вези с диференцијацијама коју смо већ једном подвукли: нама се чини да за Новака, чехословачког композитора, словачки и моравски фолклор не може претстављати „егзотичан“ материјал, као што, например, Милоју Милојевићу не може бити егзотике у фолклору ма кога краја Југославије: однос према фолклору народа било у ширем или ужем смислу речи коме композитор припада толико је присан колико и сопствени „матерњи“ језик. Момент егзотике настаје када, например, Пучини у својој „Мадам Бетерфлај“ или Делиб у „Лакме“ хоће, без обзира на психичку реалност и истину, да наслика и оствари атмосферу „јапанску“ односно „хиндуску“, цитирањем или копирањем, применом извесних фолклорних мотива, аутохтоних у тим далеким крајевима.

У свом есеју о седамдесетогодишњици Новаковој, Милојевић у „Јесењој симфонији“ мајсторској види врхунац његових уметничких достигнућа: ту му је дух „филозофски уравнотежен али темпераментом несмирен, напротив сав устрептао . . .“

Треба се нарочито задржати, бар за тренутак, на оном делу Милојевићева књижевно-естетског рада, у коме је он расветљавао француску музику, савремену у првом реду. Можда изазива чуђење да Милојевић о француској модерној, коју је такорећи носио у себи, јер је она пресудно деловала на значајан период његове стваралачке делатности, није писао много. Али оно што је дао написано је изванредно. У том погледу је потврда већ његов есеј коме је, убрзо по повратку из Француске, подлогом било предавање о Цезару Франку што га је (10 I 1923) одржао на Народном универзитету у Београду. Тај есеј о Франку унео је у своју прву књигу Музичких студија и чланака, у којој је, из области француске музике, и један пластични портрет Сен-Сансов.

Оглед о Цезару Франку већ потврђује оштроумност расуђивања и свладаност материје, добре квалитете младога писца, на широком плану европске музичке материје. Гипко и јасно Милојевић развија филм о животу и делу овог великог и особеног музичара. Милојевић га нарочито осветљава „изнутра“: иза спољне, наговештене, он нас уводи сигурно у психолошку анализу. На екрану пространог и динамичног збивања у француској музици епохе Цезара Франка, лик овог аскетски израђеног композитора, кроз озбиљну и мисаоно продуховљену физиономију која као да би да затвори врата пред нама, буди све више нашу заинтересованост, респект и, најзад, дивљење према делу што га је створио. Тај есеј је, у нашем случају значајан још по нечему.

Унутарњи однос Милојевићев, лични његов став према начину излагања оних музичких расположења што их је носио у себи, — мада је на ту тему, у разним својим написима, дао безброј варијација, — нигде, по нашем мишљењу, није изражен јасније него у овој невеликој студији о Цезару Франку. Младе генерације нашег уметничког и музички културног друштва, читајте то!

На Народном универзитету у Београду (12 IV 1926) Милојевић говори „О савременој француској песми“, коју уз његову клавијрску сарадњу, интерпретира Иванка Милојевић.

У огледу „Француски музички импресионизам“,⁸⁰ наћи ћемо, исто тако, оно најприсније што је Милојевић рекао и написао о француској музици, у једном њеном нарочито изразитом, можда најизразитијем виду. Кроз Милојевићев напис исповеда се композитор. Ако је икоји од разних „изама“ такнуо најтананију — да употребимо реч коју је он, говорећи о музици, тако волео, — психичку диспозицију његову, ако је ишта дало атмосферу у којој се он осетио потпуно свој, „пречишћен“, да не кажемо „причешћен“, лак у осећању, осматрању, то је била баш та диспозиција под тим француским импресионизмом. У свим другим областима музичких остварења, гледање и расположење Милојевићево могло је понекад да буде условљено, колебљиво, помало и несигурно: у делима „озареним француским сунцем“ он је био јасан, прозрачан, непосредан. А кад међутим говори о људима и делима који претстављају ову оријентацију, он је сав код куће, сав свој, у осећањима и у мислима, мада прва потискују ове друге. Зашто? Зато, јер је и у њему, — упркос свим патетичним, романтичним, националистичким чак, понекад и ортодокснорелигиозним налетима његова темперамента, — у његовој музикалној природи основна наклоност лежала у том деликатном вибрату који је нарочито затреперио кад се Милојевић, — као и толики други међу композиторима његова времена, — упознао и сродио са звуцима и сазвучјима која су и каква су извирала из дела Дебисија, Равела, Флорана Шмита, Дикаса . . .

С каквим сладострашћем Милојевић цитира Дебисијеву интерпретацију „природе“ у односу према уметнику и уметности? „Музичари, — а тим је Дебиси хтео да означи „стручњаке“, људе од заната, — слушају само ону музику коју су написале веште руке, никада ону која је урезана у природи.“ Или: „ја радије слушам неколике тонове египатског пастира, јер он чини саставни део пејзажа и чује хармоније о којима наши учбеници ни појма немају“.

На исти проблем, из истих психичких диспозиција, мада из других перспектива гледао је овако раније још и Мусоргски, и

⁸⁰ „Нова смена“, март—април 1939, Београд.

оставио и у Дебисију, за време његова боравка у Русији, дубок траг.⁸¹

Оглед о француском импресионизму пружа нам кључ за улазак у простор Милојевићева стваралаштва, не само онога што га је написао на тлу Француске него и касније, када су њим преовлађивала чисто лирска расположења у којима је писао музику „штимунга“, у тренуцима музике „сублимне и суптилне“. А и за разумевање његових мисли и преокупација када је говорио о том или сродном проблему. Тако, на другом једном месту (у огледу о савременој југославенској уметничкој соло-песми),⁸² додирнувши и француску модерну лирику, Милојевић овако разликује две карактеристике у тој области француске модерне музике која, по њему, испољава „импресионистички тип соло песме у два вида: чиста боја (Дебиси) у служби слике, архаичне или модерне и психолошког израза, и префињени лиризам натопљен бојом (Габриел Форе).“

У музичкокњижевном раду Милојевићеву за нас је, међутим, нарочито важно баш то како он осветљава нашу музичку проблематику, како узима и поставља личности и дела на којима се оснива наш напредак у музичкој уметности. Милојевић је писао, понаособ, о Стевану Мокрањцу и Јосифу Маринковићу, исцрпно, заинтересовано и објективно, а исто тако о својим савременицима и о млађима и најмлађима међу нашим композиторима. Не бисмо могли имати пуну претставу о Милоју Милојевићу ако не разгледамо исцрпније баш ове његове расправе из области српске музике.

Милојевић је у неколико махова писао о Ст. Ст. Мокрањцу.⁸³ У првој обимној студији о уметничкој личности Ст. Ст. Мокрањца, Милојевић је дао рад, врло карактеристичан по његово схватање Мокрањца, али исто тако, можда још више, карактеристичан по њега као композитора лично.

Од раног детињства, кад је почео учити музику у Београду, Милојевић је, несумњиво, слушао највише о Мокрањцу, као српском композитору, слушао је најчешће и његове композиције, у извођењу Београдског певачког друштва првенствено: најзад, Мокрањац је њему први директни учитељ композиције коме

⁸¹ Claude Debussy, *La musique russe*, *Revue Blanche*, 15 IX, 1 VI 1901.

⁸² СКГ. НС, бр. 2, 1939.

⁸³ 1. Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца, есеј. Музичке студије и чланци I, књига, Београд 1926, стр. 82—118.

2. Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца. СКГ, бр. 3. од 1. II, 1938.

3. Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних техничких средстава. Музичке студије и чланци, II књига, Београд 1933, стр. 22—23.

И у неколиким другим својим чланцима и расправама где је говорио о фолклору, или о музичком национализму, или о музици српској.

он показује и приказује своје прве радове, када је музику почео да учи озбиљно. Врло је вероватно да се Милојевић, по Мокрањчевој сугестији, одлучио да на више музичке студије оде (1907 г.) баш у Минхен, где је у своје време учио и Мокрањац. Вративши се са минхенског студија, Милојевић је одмах и сарадник Мокрањчев, и у Музичкој школи и у Београдском певачком друштву, где често замењује Мокрањца као диригента и учитеља хора.

Све то показује присну везу и интиман однос између најкрупније личности у ондашњем музичком Београду, у првој десетини овога века и неку годину још, и, с друге стране, младог музичара који је, крупним корацима, јасно наговештавао да хоће крупна питања да отвара и решава у простору српске музике.

Дат, међутим, већ из даље временске ретроспективе, ослоњен на развијено искуство стечено мерењем европском, савременом мером, суд Милоја Милојевића о Мокрањуцу и његову делу важан је прилог правилнијем упознавању развојних фаза у српској музици. Нарочито зато што се Мокрањчева личност јавља у једном културно-историски значајном периоду у коме с њом завршава једно поглавље којим се, у исти мах, даје и основна база даљем развоју музике код Срба. Нећемо пропустити да, у вези с тим поглављем, већ овде нагласимо да уз Мокрањца, том историском периоду даје скоро еквивалентан значај и Јосиф Маринковић. Како је Милоје Милојевић врло исцрпно писао о Маринковићу, а ми налазимо да је композитор Милојевић ближи композитору Маринковићу него Ст. Мокрањуцу, то ћемо, у каснијим разлагањима, приказати и гледање Милојевића на Маринковића. Но, да се вратимо Милојевићевој интерпретацији Мокрањца и његова дела.

Историско поглавље у вези са стваралаштвом Ст. Мокрањца, — *вокална музика српска*, — носи у себи, у исти мах, и даје већ јасно уочљиве клице за други, далеко шири и значајнији простор у српској музици, — *вокално-инструментална српска музика*, — из које ће се, у првих педесет година овога века, сасвим јасно и изразито да оцрта и трећи простор — *инструментална музика у Срба*.

Уза сав респект и пијетет који је Милојевић осећао према Мокрањуцу када је писао свој рад „Уметничка личност Ст. Ст. Мокрањца“, очевидна је у овој студији његова намера да прикаже личност Мокрањчеву и његов рад критички, што објективније, што конкретније.

У Мокрањуцу, Милојевић је гледао и видео једну од најмаркантнијих личности ондашњег нашег друштва, у којој се, без обзира на примитивне прилике у којима се налазила музичка уметност код нас, изражавао човек, „један од оно мало духова... који је знао шта може и... још боље... шта хоће“.

Сматрајући да је Мокрањац завршио своје дело „до краја“, то јест „да је постигао оно што је хтео... а постигао је све то

стога што није хтео више но што је могао“, Милојевић је, сасвим природно, сматрао да има све елементе потребне да прикаже пластично уметнички лик Мокрањца и даде критички одмерен суд о његову композиторском раду, као и о његовој друштвеној делатности, као музичара-педагога и музичара-организатора. Јер, у овој Мокрањчевој делатности, изван композиторске, Милојевић је видео скоро еквивалентан прилог Мокрањчев развоју наше музичке културе. По Милојевићу, Мокрањац није био револуционарна природа: „гледао је, опажао, размишљао“, али је ишао „правим путем — јер га је инстинкт водио.“ Цртајући га с намером да цртеж буде реалистички веран, Милојевић истиче нарочиту енергију с којом се Мокрањац одупирао неразумевану и ситничавости средине која још није схватала да и посао уметника спада у оне ствари које се за живот битно везују, које су му потребне, јер се увек тешко разумевала она велика реч да „човек не живи само о хлебу“.

Склон пароллама, Милојевић налази да је Мокрањац, као свој идеал, имао „уметнички национализам“, онај који је израстао из романтизма. У неколико лаких потеза, Милојевић црта врло успело тај период у музичком историском развоју да би, прешав у наш круг и узимајући, успут, и појаву Корнелија Станковића као и, потом, Јосифа Маринковића, у тај романтичарско националистички оквир сместио свој портрет Стевана Мокрањца. Нама се ипак чини да је Мокрањац, упркос свом времену и без обзира на извесне, не многобројне, и не много успеле своје композиције у „духу тога времена“, уствари први наш музичар интелектуалац, реалиста и рационалиста, као што је то, по нашем мишљењу, сасвим правилно поставио и млади наш, рано изгубљени др. Војислав Вучковић.⁸⁴ Јер, чини нам се даље, нико боље од Мокрањца није осетио ни оценио особену законитост и све могућности њом условљене које за развој једне „европске“ уметности постоје у једној земљи и једном народу где те европске уметности уствари није било и где, чак, једва да се може и говорити о контакту с њом, у дотадањим нашим културним односима и збивањима. А Мокрањац је пришао том изванредно сложеном проблему једноставно, мирно, расудно, као што проницљив, свестан сељак прилази утрини да на њој, пошто ју је узорао, наугарио и обрадио, расплоди и разбуди нове плодове, нове облике живота.

Сам пун романтичарских склоности, јер оне упркос свим „измима“ налазе увек понеко скровиште у немирној природи људској, Милојевић овако обележава ту основу на којој ће Мокрањац да изгради своје композиторско дело: „Он (Мокрањац) је у својој души носио једну топлину која је зрачила на отаџбинском тлу и која се потхрањивала нечим тајанственим од искони, што

⁸⁴ Музички реализам Стевана Мокрањца. Славенска музика 1940, бр. 5, 6 и 7.

од природе почива у индивидуама рођеним под нашим сунцем, и није хтео више него да излије ту топлину. Границе његове отаџбине су му биле довољне и за инспирацију и за израз те инспирације“. И разлажући даље ову своју мисао да би повукао разлику између „композитора и уметника-композитора“, Милојевић, понесен мало и својим реторским ритмом, пада у грешку на коју се објективно мора указати. Уствари, та грешка је у контрадикцији. Јер прво, познат је факт, — на основу чега смо и могли рећи да је Мокрањац музичар — интелектуалац, — да је Мокрањац ствари, и у животу и у уметности, добро разликовао. Без обзира на праву суху пустињу у нашој ондашњој музичкој култури, за Мокрањаца се не може тврдити да није осећао потребу „улазити у естетску суштину и тога заграничнога (тј. савремене европске музике, П. К.) проучавати га, учити се на томе, поћи за тим, или бар применити основни принцип тога заграничнога у музичкој уметности, не ради тога да се оно пресади код нас, — што не би била велика срећа, — већ да се оно прилагоди нашем схватању, нашем осећању, нашем начину гледања у ствари и извођењу ствари, . . .“ и управо је чудно како је Милојевић, пишући овај оглед још у живим Мокрањчевим традицијама, могао да каже: „Мокрањац није хтео, није желео: рекао бих чак није осећао потребу за тим“.

Када се зна да је Мокрањац с интересовањем пратио савремени музички развој и кад је чак, где му је и кад му је то било могуће, својим „вокалним инструментом“, како Милојевић духовито назива Београдско певачко друштво као Мокрањчев извођачки орган, успевао да се, с времена на време, уколча у начин савременог музичирања (извођењем, напр. Двожакове *Стабат матер*, и *Сватебњи кошмиле*, Григове кантате итд.⁸⁵). Затим, — што му и Милојевић признаје као педагогу и организатору — Мокрањац сматра најважнијим својим задатком: оснивање Музичке школе, увођење систематског музичког васпитања и за професионалце и за аматере, за публику, он хоће, према том, организовање музичке културе баш у складу са тим „заграничним“ појавама и стањем у музици.

Милојевићево гледиште о том, у релативном смислу узетом, „туземном“ валеру Мокрањчевих „Руковети“, које су додуше „моћни кладенац живе музикалне снаге, коме ће прилазити нараштаји, разуме се, само нашега рода“, мора се узети оштро критички. Јер вокално дело Мокрањчево, без обзира на карактер „хомофоне полифоније“, како добро означава Милојевић, његове Руковети као и његови моћни хорови из области духовне музике, бројаће се, не у нашим „туземним“ размерама него у области светске вокалне, чисте хорске музике, увек у оно особито оригинално и значајно, и кад је мерено „заграничном“ мером, ако јој се учини доступним.

⁸⁵ в. К. П. Манојловић, Споменица Мокрањцу.

Међутим, кад је реч о том „заграничном“, оно што Мокрањац одиста „није хтео и није желео“, и с правом, било је да се и код Срба развије нека музика, без обзира на велике форме вокално-инструменталне, какву је напр. навелико култивисао Зајц код Хрвата, уз повећи број и претставника и следбеника, јер је тој музици недостајала подлога која би произлазила из чистих извора сопственог народног музичког духа, из „живе музикалне снаге“ у народу.

Респект према оном што је битно у делу Стевана Мокрањца Милојевић је, очевидно, дубоко осећао. Отуда се он, у свом есеју о Мокрањчевој уметничкој личности, неколико пута враћа на то да детаљнијом анализом поткрепи своја тврђења, нарочито позитивна. Даћемо један пример његове аргументације: „Мокрањац је успео да пишући „Руковети“... изради велике вокалне рапсодије. Толико је распоред текста и музичког материјала логичан и континуиран, толико су сенке и светлосни контрасти пажљиво распоређени, толико је општа линија истакнута и подвучена да су *Руковети* Стевана Мокрањца наше народне баладе и романсе“. „Мокрањац се у руковетима идентификовао са оним анонимним композиторима из народа чије је мелодије применио у својим композицијама на тај начин, што је савршено верно изразио дух тих мелодија, њихову целокупну и мелодиску и психолошку садржину, а верно их је изразио стога што их је инстинктивно осећао“. „Он је остао привезан за хор и био је сликар у вокалном ставу...“ „...у хармонској оригиналности његова стила је извор целокупног нашег уметничког национализма,“ мислећи при томе очевидно на оригинално наше стваралаштво у музици инструменталној и инструментално-вокалној, — „он је умео да наслути скривену хармонију, у распореду интервала једне мелодије, и онде где су други чули најпримитивније хармонске склопове и релације, Мокрањац је осећао нешто друго, ново али дубоко, ретко али истинито, егзотично али и логично, оригинално“.

У VIII поглављу свога позамашног огледа, Милојевић даје детаљније карактеристике Мокрањчева поступка у вишегласном ставу првенствено *Руковети*. Уз њих Милојевић пружа и описе трију хорских композиција које, мада нису *Руковети*, претстављају најинтересатније ствари не само између Мокрањчевих него и у свој нашој музичкој литератури писане за збор. То су „*Козар*“, и две турске песме: *Не ће зел'с'н* и *Мекам*. „*Козар*“ је, по Милојевићу „једна од најлепших песама фолклорног значаја коју има наша словенска литература за мешовит хор. Она је уједно и најполифонија композиција из пера Стевана Мокрањца (с тим се не бисмо могли сложити: са више полифоног осећања и захвата Мокрањац демонстрира нарочито у III и V *руковети*, а и у још неким својим партитурама, где можда нема толико сливености ни монолитности композицијске, као у овом, пуном дражи, „*Козару*“.

П. К.), ритмички маркантна, мелодиски гипка, хармонски интересантна, дескриптивна . . .“

Сасвим природно, Милојевић се нарочито задржава при оном делу Мокрањчева опуса по коме се можда највише уздиже значај ове наше маркантне музичке фигуре. У области духовне музике, Мокрањац је дао неколико уметничких дела која, и одвојена од ритуала, чак онда баш нарочито, дају примере монументалне вокалне архитектуре, достојне да се ставе уз бок нашим величанственим задужбинским грађевинама као и ликовним манифестацијама што их изражавају српске средњевековне фреске. „Литургији“ Мокрањчевој, написаној од првог до последњег такта на основици прстонародне мелодије очуване у једногласном, једноставном певању, Милојевић признаје изузетну уметничку вредност и подвлачи да је једно од најлепших дела у свој славенској музици те врсте. А знамо да само руска музика садржи знатан број примера тога широког облика, на коме су радили и најзначајнији њихови композитори. Огромна је штета што се данашњи наш музички нараштај, који, с разлогом, обавезно проучава и грегоријански корал и развој полифоне музичке католичке и протестантске, као органски део нашег музичког историског развитка, не добива — на Музичкој академији у Београду — никакве поуке, стручне анализе кроз историску науку, у вези са полифоним ставом наше духовне музике, у којој је, за студентске нараштаје, неопходно упознати, баш кроз Мокрањчев стил, примере пречишћене, класично јасне уметничке фактуре у делу које није без разлога упоређено са делом Палестрине. То дело, Мокрањчево, међутим, као да је занемело. Док се на једној страни све чешће чине покушаји и напори да се и пред нашим културном јавношћу изведе понеко велико ораториско дело класичне западне музике, на другој, на нашој страни не предузима се ништа и као да се сматра да није савремено да се, у концертној репродукцији, пред младим музикалним генерацијама нашим, као и пред светском културном публиком пред којом је недавно откривена била лепота нацег старог фреско-сликарства, открије једна нова, звучна уметност која је најприснији израз нашег стваралачког духа. Ми сматрамо да је, кад је недавно у Паризу приказана била наша уметност Средњег века, место једног шаблонског симфониског концерта усто требало, у исто време и пред истом публиком, да је, на пример, Загребачки радиохор — као један од најбољих у нашој земљи, — онде извео Мокрањчеву Литургију. Јер у њој су звучни елементи које је наш народ неговао, у примарном монодиском стадију, у исто време кад је настајала наша средњевековна класична архитектура и сликарска уметност, којом се претстављамо пред образованим светом.

Тумачећи то Мокрањчево дело, Милојевић указује на дубоке личне и психолошке мотиве у његову стварању духовне српске музике. За нас, међутим, у потпуној временској објективацији, то

дело, без везе с култом и ритуалом, где може да се примени, претставља врхунце у успону нашег музичког, вокално-полифоног развоја, оног који носи снажно индивидуално, композицијски лично обележје и, изнад свега, чистоту свога стила крајем прошлог и на почетку овога века. Зар да се то дело не проучава бар онолико колико се проучава музика која није деловала и није могла деловати расплодно на наш стваралачки процес?

У завршном свом закључку и обухвативши још једном целокупно дело Стевана Мокрањца, Милојевић, са реминисценцијом на Тенову теорију, истиче да је „сваки уметник део једне културно-социјалне средине“ ... и онда кад га посматрамо као јединку која проистиче из те средине, као и онда када се као снажна индивидуалност издиже изнад једне средине. Милојевић налази да је стваралац Мокрањац веран отисак своје средине и свога доба и да је организатор Мокрањац изнад средине у којој је живео. Јер прву тврдњу поткрепљује тим да је Мокрањац компоновао оно што је публика тражила. Не бисмо се могли сложити ни с тим: битно је да је Мокрањац компоновао онако како публика и је тражила, јер тај и такав начин рада није још ни умела да тражи и тек је од њега и по његову делу познала и научила шта је и у чему је то „ново“, и онако како она није умела себи да претстави. Публика је слушала напеве, мелодије, текстове, које је, мање или више, познавала, али су јој облик и снага те музике били непознати, а утисак те уметности ју је освајао, очаравао, увлачио у област дубоких уметничких проживљавања.

Организаторске способности Стевана Мокрањца Милојевић нарочито подвлачи: он их чак истиче изнад његових композиторских, творачких одлика. И у томе је извесна доза претеривања, — њу је осетио и Милојевић када каже за себе да је човек који тако свесно воли личност Стевана Мокрањца али да, ипак, говори из свога уверења, јер мисли да говори правду а „правда је само онде где је истина.“

Истина је међутим утврђена данас, скоро пола века иза Мокрањчеве смрти, да је баш његово композиторско дело оно што у нашем културном наслеђу стално расте и добива у значају.

О Јосифу Маринковићу Милојевић је писао у неколико махова.⁸⁶

За Маринковића, лично, и за његово дело, имао је нарочиту топлину. Његово, не сувише обимно али за нас врло значајно ком-

- ⁸⁶ 1. Јосиф Маринковић, Др Милоје Милојевић, Чланци и Студије II књ., стр. 39—47, 1933. Београд, Геца Кон.
2. Јосиф Маринковић као композитор соло-песме. СКГ. XLVIII, 8, 1936.
3. Јосиф Маринковић и његово тумачење песме „Задовољна река“ од Грчића-Миленка. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1928.
4. Интиман уметнички лик Јосифа Маринковића, СКГ. LVI, 3, 1939.

позиторско дело, приказао је врло заинтересовано, с љубављу али и објективно, и толико сигурним и јасним потезима да ће, и у будућности, и уз подробнију анализу Маринковићева дела у појединостима, тешко ико претећи Милојевића у пластичности овога портрета.*

„Маринковић и Мокрањац два су имена која се у нас спомињу као што се у историји музике спомињу имена Баха и Хендла“. Милојевић с правом истиче код Маринковића ону страну његове обдарености с којом је био супериорнији над Мокрањцем: снагу индивидуалне инспирације изражене у оригиналним његовим композицијама. Мада је, међутим, по Милојевићу, Маринковић „располагао техничким искуством довољно јаким за облике које је обрађивао“... по способности за музичку архитектуру, по снази да композицију потпуно изгради, Маринковић је, мислимо, далеко заостајао иза Мокрањаца.

Да би приказао Маринковића у правој светлости, Милојевић поставља питање о вредности оцене једне уметничке личности или једног уметничког дела, ако се обраћа пажња само „субјективним“, то јест психичким елементима у делу које је пред нама. „Уметничко дело је на првом месту пројекција индивидуалности свога ствараоца“. Оваква поставка Милојевићу је била потребна да би истакао стварну уметничку вредност композиторског дела Јосифа Маринковића, без обзира што је то дело остварено скромним техничким (објективним) средствима и без обзира на релативно уске облике његова стваралаштва, јер „Границе индивидуалних моћи Јосифа Маринковића, нису биле богзна колико широке“... Оно што је Милојевића, као и огроман део публике српске, загревало за музичка остварења Јосифа Маринковића у томе је што је тај уметник, „велики усамљеник, човек који је реалан живот заборављао живећи у визијама“, имао свој дубок унутарњи живот, из кога је „сигурном руком мајстора из строге прашке школе Скухерског“, умео да себи извојује „висок ранг у области самосталне вокалне композиције за хор. Или за соло певање уз пратњу клавира“. „Корен његове уметности био је у оном недокученом сну романтичара четрдесетих и педесетих година прошлога века.“

Интимну везу Јосифа Маринковића с природом Милојевић нарочито успело подвлачи: Маринковића инспирише идилична поезија Јована Грчића-Миленка, којом и кроз коју његови реални звуци прелазе, ономатопејски, — кад год му се за то пружи прилика — у „сликање“ природе ритмом и тоном. Зато Милојевић и наводи да су „његове романтичарске хорске песме директни потомци Шубертовог романтичарског стила. Исти дух веје кроз њих,“ — само, ми бисмо рекли, дух Маринковићевих романтичар-

*) Петар Бингулац, у једном свом предавању о Јосифу Маринковићу, тврди да Милоје Милојевић, пишући о овом композитору, није знао да је Маринковић писас о музици у „Преодници“, 1884 год.

ских композиција одликује се свуда, без изузетка, присном везом са својим рођеним и родним тлом, — „само је техничка фактура мало слободнија у наслону на позни романтички правац који је у младости Маринковића доминирао.“

Племенити патос Маринковићев који је до химничке висине дигао пророчке стихове Стевана Каћанског-Барда и дао им снагу свенародних фанфара у хорској композицији *Народни збор* (Хеј, трубачу . . .), а тај патос имају још неколики његови зборови, Милојевић достојно оцењује. „*Народни збор* је наша национална марсељеза“ и нама је одиста чудно да се та композиција није одабрала за југославенску химну.

У структуралном разматрању Маринковићева дела и његове техничке израде, Милојевић истиче да је то композитор „интересантан као хармоничар“. И истиче Маринковића, који, у повезивању поезије с музиком код нас, први поштује принцип правилне дикције, у време кад је, баш код нас, песнички текст подвођен под музичке знаке и „мелодије“, скоро по правилу постајао обесмислен. „На сигурном и јасном хармонском постољу он развија беспрекорно декламоване мелодије.“ И „солидно конструисан облик његових композиција“, истиче Милојевић.

Осим ове опште, јасне слике коју је дао о Јосифу Маринковићу, он је, у посебним расправама, улазио и у детаљну разраду да прикаже дело овог знаменитог нашег музичара. Тако, нарочито, Милојевић налази велико уметничко задовољство у откривању дубље вредности Маринковићевих соло-песама за глас и клавир. Ту ми и налазимо афинитет, врло суптилан, између Маринковића и Милојевића. Милојевић констатује да је Јосиф Маринковић „први српски композитор, који је имао чисте стваралачке фантазије и једно дубље уметничко осећање“; признаје му и довољно познавање композиторске технике, а она му је омогућавала да „сугестивно“ остварује, у својим композицијама, „доживљаје своје душе“.

Маринковић је, по Милојевићу, значајан и по томе што је он у некојим својим соло-песмама, инспирисаним нарочито народним мелодијама и мелизмима, и то онима из Врања, дао и „врло срећну стилизацију елемената нашег и оријенталског музичког фолклора.“ У том погледу је Маринковић креатор једног облика који се у српској музици врло успело развио касније у области соло-песме, било стилизацијом фолклора било оригиналним изразом.

Маринковићево стваралаштво у области соло-песме није ни данас довољно познато, што треба веома жалити, када се уметничко певање по музичким школама учи на све стране. Јер то је врста музике „која значи најинтимније субјективно музичко изражавање . . .“ „облик створен за тихе, интимне исповести.“ Милојевић, гледајући у Маринковићу музичког лиричара романтичарски оријентираног, налази да се у субјективном његовом осећању природе раздвајају два правца. Једним иду чисто осећајни,

највише љубавни мотиви, другима медитативни: кроз њих се Маринковић претставља и као човек душе и као човек духа. „Човек душе преовлађује“, закључује Милојевић.

У пажљивој анализи, Милојевић приказује Маринковићеву лирику и истиче песме *Ој, месече...*, *Под прозором* и нарочито *Где си душо* („Укор“) и *Кажми ми, кажми...* „Маринковић воли дескрипцију али њој не жртвује инспирацију“. У баладски развијеној, некад врло популарној Маринковићевој песми *Растанак*, Милојевић налази да је проткана сугестивним акцентима али је, „услед дијалогизирајућег начина“, раскидана у облику. Грм је опет једна потврда о живом односу Маринковићевом према природи. Истичући да је Маринковић „осећао мелодију“, да је „знао значај дикције песничког текста“, у чему је, одиста, Маринковић недостигнут још од знатног броја данашњих савремених, млађих и најмлађих наших композитора који тоновима обрађују песничку лирику, Милојевић подвлачи и осећање „за клавирски став“ и „значај хармонских ефеката.“

Нарочиту вредност Милојевић приписује Маринковићевој песми *Молитва*, — по тексту Војислава Ј. Илића, — коју је композитор дао у две верзије: прву је написао 1889, а другу, при крају живота, 1931. „То су две ванредне песме, — те две варијанте „Молитве“, — богате мелодиском инвенцијом и финесама „звучног“ ткања психолошки верно постављеног“. Другу верзију (из 1931) Милојевић сматра једном од најистакнутијих песама „у целој нашој лирици“. Карактеристично је за Маринковића како је он топло и дуго носио у себи један мотив када га је освојио: текст Војислављеве „Молитве“ он је (1889) обрадио и за мешовити збор с клавиром.

„Интересантно је да је Маринковићева последња композиција, довршена пред саму смрт осамдесетогодишњака, љубавна песма *Чезња*, датирана 28 априла 1931“.⁸⁷

Упозорићемо и на оглед Милојевићев о Маринковићевом „тумачењу песме Грчића-Миленка *Задовољна река* (за мешовит збор и клавир)“. Сматрамо да је потребно истаћи овај уметничко-аналитички поступак, нарочито зато да се и тим примером покаже колико је Милоје Милојевић био испредњачио испред свога времена: јер ми ни данас, када о музици и музичарима код нас пишу и суде на све стране и звани и незвани, не видимо да се дају анализе дела о којима се доносе оцене, нити се улази у дубљу аргументацију при послу који тражи пуну стручну озбиљност. Као и у многочему другом, и ту је Милојевић још увек без последника.

Већ само запажање његово да на овом предмету, у анализи ове „идиле“ Маринковићеве, музички писац може да пројцира оно што је битно у том српском композитору, показује и потвр-

⁸⁷ Јосиф Маринковић: Песме за један глас и клавир, одабрао и за штампу припремио д-р Милоје Милојевић. Београд, 1936. Држ. штампарија.

ђује оштроумност и критичку преокупацију. И мада је, у нашој музичкој литератури, толико сличних а и далеко крупнијих предмета чије упознавање тражи подробну анализу и стварни критички поступак, ово је, рекао бих, једини рад те врсте код нас.

Три су ствари могле да заинтересују Маринковића за то, да, у широј једној форми, — скоро у форми кантате, — компоује песму Грчића-Миленка *Задовољна река*, констатује Милојевић: пејзаж, однос двоје заљубљених и призивак народне лирике у овој поезији. И, како у тексту има и акције, то је — по Милојевићу, — Маринковића мамила и могућност да композицију развије у правцу извесне сцене. Привлачно је за њега било нарочито то што се сцена, то јест садржај „радње“, уколико је има, одиграва „у оквиру природе“, која је увек привлачила Маринковића. „И што је богата у психолошким преливима“. Милојевић је већ довољно расветлио био „осећајну природу Маринковићеву: овде, у „Задовољној реци“, он налази да је композитор који је „показао да је имао смисла и за извесне музичко-драмске поступке“, желео и овде да примени и развије такве поступке „на основама осећајног ниансирања.“ Милојевић, међутим, истиче да „акценти“ који су настајали изазвани тим поступцима, још ни издалека нису квалификовали Маринковића за компоновање широких облика који иду у музичко-драмску област. „Романтичар Маринковићева кова није био створен за музичко позориште, као што ни Шуман није био створен за њега, ни Лист, ни Григ, ни Брамс“. Врло правилно Милојевић подвлачи да Маринковић, без обзира на његову вредност, на његову *стварну* вредност за развој српске музике, није имао у себи снаге за полифонију и драматику. „Маринковић није био ни Лисински ни Сметана“. Милојевић сматра да је то само због тога што му је недостајала „реалистичка жица, потребна за човека модерног позоришта“. Нама се чини да је овде потребно указати и на нешто друго: на стварну слику нашег културног стања у области музичкој тога времена. Можда би чак и Никола Ђурковић, (рођ. ? † 1872) композитор „Видовданске кантате“, на текст Васе Живковића, написао био неку оперу, „музичко сценско“ дело, да је игде на сивом хоризонту народном, имао и зрачак наде на сценско остварење једне такве онда недостижно далеке, визије. И пре него што ће прећи на своје одиста лепо и компетентно разматрање Маринковићева поменутог дела, Милојевић каже: „Али он је био тананија природа и са лепим инстинктом је осећао психолошке ниансе и умео да им да рељефа. Видећемо то при анализи „Задовољне реке“.

Судови Милоја Милојевића о разним појавама у уметничкој музици српској и југославенској, расути у безбројним његовим рефератима, расправама, огледима и критикама, — највише у „Српском књижевном гласнику“ и у „Политици“, — подлеже времену и законима развитка. Природно је да је њихова вредност

првенствено културно-историска. Међутим, начин како су ти судови излагани, како су образложени, колико се кроз њих види време у коме су давани, и колико се, кроз њих, назире или чак јасније виде остварења којима смо сведоци, то је оно што их чини живима, и што кроз увек заинтересован, темпераментан стил Милојевић са њих брише праšину прошлости тако да се у нашој музичкој писмености, још и данас толико сиромашној, кроз те Милојевићеве судове, уз њих и иза њих, развија читав један филм четрдесетогодишњих збивања у нашем музичком животу, то је оно што у књижевном дџелу његова дела привлачи нашу пажњу. Вредност је тога његова рада далеко већа кад упозоримо да је, захваљујући баш тој активности Милојевићевој, том његовом интентивном расветљавању и чишћењу терена код нас, и осветљавању путова у будућност наше сопствене музичке културе, — а све је те подвиге чинио Милојевић себи својственом страствености, — могло тек доћи и дошло је, да је уметност музичка могла да постане и публици нашој, и новим нараштајима нашим, толико приступачна и толико своја, колико је данас.

С извесним бројем његових судова нисмо се могли сложити ни кад су били изречени, а не можемо се сложити ни данас. Па ипак, код тих и таквих његових резоновања треба често застати, јер она позивају на размишљање о стварима о којима се код нас не размишља. Ни довољно ни правилно. Ево један такав случај. После премијере „Моране“, опере Јакова Готовца, у свом критичком реферату,⁸⁷ Милојевић поставља питање: Шта је важније, стил или инспирација?“ и тврди да би се објективисти декларисали за прво, експресионисти а с њима и он (Милојевић) за друго. То наравно мора да изазове чуђење. Већ због саме поставке ове и овакве алтернативе. Јер уметничко дело условљавају и инспирација и стил, будући да стил претпоставља и свладаност „објективног“ или техничког елемента. Вредност Милојевићеве поставке је међутим у томе што то питање у нашој музици ни данас није изгубило своју актуалност. Напротив. А ипак, о суштини овог питања не видимо да се, у толиком нашем данашњем писању о савременој нашој музици, дискутује озбиљно.

У понекој својој оцени, Милојевић је умео да буде и оштар и опор. Приликом прославе 25-годишњице уметничког деловања Станислава Ст. Биничког,⁸⁸ у низу тродневних приредаба, изведено је било и приказано, у цркви, по концертима, у Позоришту, скоро целокупно дело тога нашег веома познатог и популарног композитора, који је главни репрезентант оне мале групе композитора наших (Бинички, Крстић, Бајић) која је дошла непосред-

⁸⁷ СКГ, НС, књ. XXXV. 2. 16 I 1932.

⁸⁸ СКГ. 16 II 1924, књ. XI. бр. 4.

но иза Мокрањаца и Маринковића. Прилика да чује скоро целокупни опус Станислава Биничког Милојевићу је омогућила да сведе што потпунији суд о делу и његову ствараоцу. Милојевић пише: „Ми смо добили прилике да поново чујемо музику једног уметника који је све до Великог Окршаја (до Првог светског рата, П. К.) био, као и Мокрањац, личност око које се окретао сав наш јавни музички живот.“ „Као композитор С. Бинички није унео нов тон у музичку уметност. Њега није интересовао виши етички проблем музичке уметности, нити је он проналазио нове стилске дражи и одлике.“ Милојевић подробно наводи дела Биничкога „... композиције у којима се аутор труди да помири тон националног севдалије са техником псеудоромантичарског правца извесних композитора друге половине прошлога века, највише можда Роберта Франца и Франца Абта...“ „... Г. Бинички је показао врло изразиту наклоност ка „вицу“ у музици, ка лежерном акценту, тако да мислимо да се не варамо ако кажемо да би г. Бинички дао у томе дела велике популарности у свету, да није живео у нашој средини, која је од њега тражила музике и у којој је г. Бинички сматрао за потребно да даје и оне облике за које није имао или није довољно имао снаге. Дух г. Биничког је ведар, жовијалан.“

Међутим, Милојевић веома подиже и истиче заслуге Биничког на пољу јавне активности: он је први извео код нас две Хајднове ораторије, Бетовенову Девету, — још у првом деценију овога века, — дириговао је, као први директор београдске опере по њеном оснивању иза Првог светског рата, и сав конвенционални репертоар опере, од „Трубадура“ до „Кармена“. За време Првог светског рата, 1916, када су војска и влада били у избеглиштву, путовао је и давао концерте у иностранству, с оркестром Краљеве гарде, са збором „Станковић“, коме је био дугогодишњи хоровађа и с ким је основао и музичку школу, путовао је после рата и концентирао кроз Русију, а неколико пута у Хрватску, Словенију и Чехословачку.

О Исидору Бајићу који је несумњиво знао мање музичку технику и имао мање инвенције него Станислав Бинички, Милојевић, међутим, пише⁸⁹ много срдачније. Бајић је Милојевићу био наставник музике и ментор у време кад је, као гимназиста, Милојевић горео за музику и одушевљавао се да постане музичар. „При оцени композиторске физиономије Исидора Бајића морају се имати у виду две ствари. Прва је: менталитет средине у којој је Бајић сазрео, а то је Будимпешта; друга је: музички правац који је у Београду поставио Стеван Мокрањац, а коме је нагињао млади новосадски уметник Исидор Бајић“. Милојевић је, притом,

⁸⁹ Чланци и студије II. Исидор Бајић, стр. 48—55, Београд, Геца Кон, 1933.

превидео да се те „две ствари“ искључују и да ту „синтеза“ није могла дати ништа нарочито позитивно и здраво за развој наше музике. Јер у време Бајићевих музичких студија у Пешти, тамо је, у уметности и, специјално, у музици, владао конвенционални и, — с обзиром на пун расцвет бечкопештанске оперете која је и Бајића очаравала,⁹⁰ крајње реакционарни курс. С друге стране, фолклором инспирисане композиције Бајићеве, и поред извесне ведре лакоће у њима, показују да Бајић уопште није разумео Мокрањца ни значај Мокрањчева дела.

Из књижевномузичке делатности Милојевићеве виде се принципи које настоји да изложи и истакне и, колико је могуће, да их повеже. Чини нам се међутим потпуно разумљиво да наш музикограф није могао успети, — праведније би било можда рећи: није стигао, — да сва своја назирања, погледе и кроз овај начин књижевномузичког рада, стечене закључке слије у један систем.

Разлог је томе, мислимо, пре свега, у начину прилажења послу. У своју књижевно-расматрачку проблематику Милојевић није улазио кабинетски, него непосредно из живота. Материјал и питања која су се гомилала пред њим нису долазила из књига, из теоретских позиција, ни из претходног неког начелног планирања, сем каткад, по изузетку: њих је непосредно наметала динамика развика у једној младој виталној култури, као и конкретне ситуације које су стварале непосредно пред нама и око нас свакодневна реална стремљења, импулси, појаве и стања у непрестаном кретању музичког живота, нашег и општег. Треба, међутим, подвући да је значајан изузетак од тога чинила Милојевићева стварна школска пракса и делатност за катедром; захваљујући томе, настало је подоста значајних резултата из пера Милоја Милојевића музичког писца. Живот културни и питања која је он, из дана у дан, стављао на дневни ред у еволуцији наше музичке уметности, богатио је материју али је ометао музичког писца да из разноврсности те грађе створи и претстави нам, у књижевној форми, свој дефинитивни музичкоестетски систем и суд.

⁹⁰ Бајић је и сам компоновао једну такву, међутим неуспелу, оперету на мађарском језику, под насловом „Седам гладних година“, в. Јован Грчић *Портрети с писама*. IV. Загреб 1926.

ПЕДАГОГ И ОРГАНИЗАТОР

Почетком овог века, а и раније, па чак и после Првог светског рата, сваки наш уметник, ако је хтео да осигура неку материјалну основу за живот, био је преко Министарства просвете упућен и уписан у рубрику „учитељ вештина“. Тако је своју наставничку „каријеру“ почео и Милоје Милојевић. Постављен је био за наставника музике, за „учитеља вештина“, прво у IV, па у III, па у II београдску гимназију. По гимназијама, онда а, нажалост, тако је и данас, музика се предавала само у прва два најнижа разреда, где се учила каква-таква основа музичке теорије, понегде, факултативно, виолина и, са старијим ученицима, певање у хору, с једином сврхом да се једном годишње приреди нека школска свечаност када ће се ученички хор приказати пред публиком. О неком педагошком методу за музику није наравно могло бити ни говора. Такво стање у овом делу просветне службе и њеном схватању о „рангу“ уметности код нас дочекало је и Милоја Милојевића кад је ушао у школу. Међутим, врло брзо и јасно могло се опазити да Милојевић није никакав „учитељ вештина“, него врло енергичан, савремен и напредан музички педагог.

Треба имати у виду и оценити какве су стварно и колике тешкоће биле на које су наилазили први наши педагози у тежњи ка савременијим схватањима и методама у музичком васпитању и ширењу музичкотеориских знања код нас. Музичка настава је, наравно, била без директиве и икаква плана, остављена личном поступку „учитеља вештина“, међу којима највећи број, ако и није био дилетант, поступао је дилетантски, јер је био остављен сам себи, без потпоре и ширег разумевања у ондашњим друштвеним односима, у потпуној равнодушности тадањих школских власти. Као по правилу, министри просвете, као и њихови начелници, били су људи, без обзира на њихове друге квалитете, лишени сваког разумевања за уметност и уметнике, у којима су гледали некакве боеме, неку „циганију“ која је, по њихову схватању, претстављала напаст за министарство, коме је, међутим, једина брига требало да буде брига за националну просвећеност и културу. Да у ту културу спада и уметност, да она чак чини њен врло важни део, и да и уметност тражи свој простор, то нису схватили,

— било је наравно ретких и часних изузетака! — чак нису ни желели да се оптерећују тим и таквим бригама. Ипак, није увек и није све било тако црно. У књизи Косте П. Манојловића „Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду“ (1924), има интересантних детаља о музицирању у Београду, још од прве половине деветнаестог века. Све је то бивало тек по ретком изузетку, а и онда без везе с икаквим васпитним системом музичким.

Међутим, Стеван Мокрањац и, одмах за њим и уз њега, Милоје Милојевић не дају се збунити таквом нимало светлом ситуацијом. Њих двојица су први наши музичари педагози у Србији, који, не обзирући се на тешкоће, настраности и заосталости, и хватајући се са њима у коштац, улажу све своје личне способности, иницијативу и енергију да музичком васпитању код нас, не само у оквиру школских зидова него и у ширим размерама народне културе и друштва које за њу треба да је будно и мобилисано, даду чврсту и сигурну основу, да унесу што више светлости и ширине хоризонта. Само, док се Мокрањац ограничава на непосредни рад са својим ученицима, — у гимназији, Богословији и, нарочито, у Музичкој школи, којој је оснивач и директор, — и са својим певачима, Милоје Милојевић, наставник музике у гимназији, на Музичкој школи, на Универзитету, на Музичкој академији, — у питањима музичке педагогије и у проблемима општег музичког образовања код нас, захвата далеко шире и дубље.

Огроман део своје енергије и својих квалитета жртвује он кроз период од неких 35 година школи, музичкој школи, не једној, некој конкретној, него школи уопште. Треба прочитати његов чланак *За државни конзерваториум*⁹¹ да се види како се он, одмах по свршетку Првог светског рата, бори за правилно музичко школовање код нас, за културни⁹² оцену стручности потребне музичком школовању у нашем друштву, за уважање и примену општег светског критерија у стварима и вредностима које се, кроз школу, уносе у музичку културу српску.

Чим се обрео у школи, видео је да ту недостаје елементарно средство за рад и успех: упутство и уџбеник. Одмах се лаћа да систематски обради основно градиво и објављује своје *Основе музичке уметности* I део, а убрзо затим и II део.⁹² Ово ванредно популарно издање постало је такоређи неопходан приручник и уџбеник потребан и наставницима и ученицима музике у нашим средњим и стручним школама. Драгоцен прилог тој књизи је збир оригиналних Милојевићевих композиција за дечје и ученичке зборове, као добар пример како треба писати за младе певаче и прилагодити композиције њиховим способностима. Уз „Основе му-

⁹¹ СКГ. 16 мај 1923, књ. IX. бр. 2.

⁹² Издање Геце Кона, Београд. Оба дела, заједно, доживела су преко 20 издања.

зичке уметности“ приложен је додаток: „Из природе“, десет Милојевићевих песмица за децу. И још нешто. Изузетно важно. Како, од првих почетака са основама музичким, при дечјем певању, треба пажљиво неговати са децом добру дикцију, то јест правилан, јасан и естетски чист изговор сваке речи у свом матерњем језику.

Милојевићева „Наука о хармонији“ — по Луису и Тилеу, — издата литографијом као манускрипт, служила је као први уџбеник те врсте код нас ученицима Музичке школе, као приручник уз његова предавања.

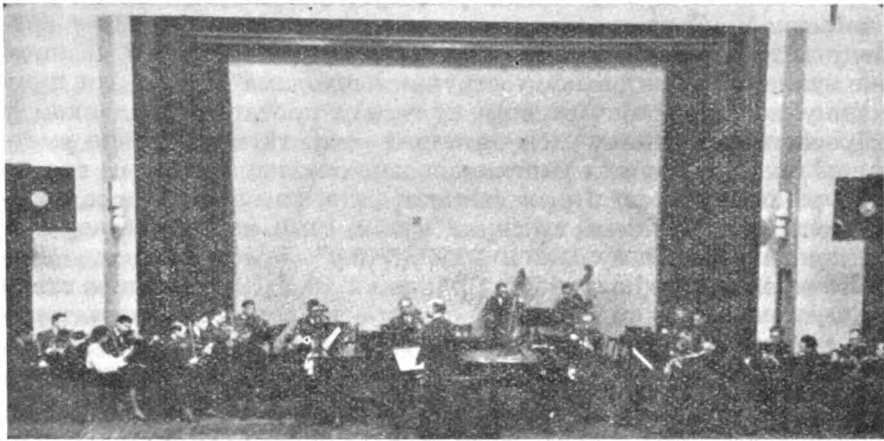
Осврнимо се међутим на јавну педагошку делатност Милојевићеву. У „Српском књижевном гласнику“ (16 IX 1913), у времену „између бојева“, Милојевић скреће пажњу својим чланком „О музичком образовању у стручним школама“, да би, ни пуну годину касније, појачао своју културну пропаганду, чланком у „Просветном гласнику“ (св. за април—мај, 1914) „Стручне уметничке школе у служби уметничког национализма“. Чим се вратио из Француске, после Првог светског рата, он наставља своју делатност. У „Просветном гласнику“ (јули, 1920), као прву главу шире концепције „О музичком васпитању“ даје први део: „Настава музике у школама“. У „Политици“ (9 II 1921) пледира ствар која је, чинило се онда, била на прагу остварења: „Конзерваторијум у Београду“, а у „Српском књижевном гласнику“ (књ. VI. бр. 2/3, 1922) Милојевић упућује „Реч нашим певачким друштвима“.

Подвлачећи то да је Милојевић, поред школског педагога чија је делатност упућена ученицима с којима ради у школи или ван ње, био и изванредан друштвени педагог, неуморни васпитач српске публике, треба нагласити да је он, речју и пером, не само будио интерес за музичку уметност него уносио у ту публику конкретно познавање и сазнавање ствари, појмова и идеја, упознавања дела, струја и праваца, историских епоха и револуционарних подвига. Одмеривши с тога гледишта целокупно његово дело, слободно се може рећи да је Милојевић, сам, унео у наше српско друштво више смисаоне садржине о музици него што су то учинили сви остали српски музичари до данас заједно. И ево, с колико је он то страсти чинио. Пишући о „Collegium musicum“-у, његову оснивању на београдском универзитету, он каже:⁹³ „... најузвишенији задатак уметника (је): радити на стварању, псдизању и развијању публике, и радити на томе свим силама и у свакој прилици, и свима средствима која им стоје на расположењу“. Он третира тај проблем кроз историски развој музичке културе, и указује на савременика Јохана Себастијана Баха, на Георга Телемана који је основао лајпцишко универзитетско музичко удружење Collegium musicum, а по угледу на његов у Лајп-

⁹³ СКГ. I V 1926. XVIII. бр. 1.

цигу, и другде у Немачкој, ницала су слична удружења и на другим странама: у Швајцарској и Шведској нарочито.

И Београд је између два светска рата имао, на Универзитету, свој Collegium musicum. После Првог светског рата у београдском друштву пробудио се жив интерес за музичку уметност. Допринела је томе и околност што се за време рата велики број ђака и млађе интелигенције српске налазио и школовао у иностранству, нарочито и највише у Француској, а и у Енглеској. Тако се и у подмлађеном збору универзитетских наставника, првенствено, а и међу интелектуалцима других професија, нашао знатан број људи који су озбиљно осећали потребу интензивнијег



Сл. 17. Оркестар Collegium musicum-а, са диригентом Милојем Милојевићем.

развоја музичке културе код нас, као и неопходност да се омладни и друштву пружи могућност дубљег, стварнијег музичког васпитања од онога што га је код нас раније давао, скоро искључиво, култ аматерских певачких друштава. И, карактеристично је да, у том послератном периоду, настаје декаденција наших певачких зборова, од којих су неки, крајем прошлог и првих година овога века, достигли били врло завидну висину, у европској мери те ствари. Велики успех Београдског певачког друштва за време успона Мокрањчеве радне периоде најбоља је потврда томе.

Сад, после Првог светског рата, када је знатан број интелигенције донео са Запада јасну претставу и свест о значају инструменталне музике за развој музичке културе код нас, отварају се у том правцу, у београдској средини, нове, шире перспективе. Интересовања за музику инструменталну било је у Београду и раније, али спорадично. Споменули смо раније гудачки квартет Мелхер-Мокрањац-Шрам-Свобода (1889—1893). И касније, у првој

десетини овог века активан је професионално-аматерски Гудачки квартет у коме су Ружичка, Рендла, Стеван Вагнер и Љубиша Вуловић. Почети интензивнијег музицирања по приватним кућама појављују се овде-онде.

После Првог светског рата кружок љубитеља музике окупљао се и у кући унив. професора Александра Леко: непрофесионалци али добри музичари, већином млади људи из групе универзитетских наставника: др. Милан Антић, виолина, др. Сениша Станковић, флаута, инжењер Богић Кнежевић, виола, др. Бора Д. Милојевић, — брат Милоја Милојевића, — виолончело; домаћин, др. А. Леко свирао је клавир. Прилази им, потом, и инж. Александар Ђаја, виолончелиста. Програм њихових заједничких музичких вежбања и извођења била су дела из озбиљне инструменталне музике: соло са клавиром, клавирски квартети (Моцарт, Форе, например) и друго.

Тај се кружок зачео око 1923. Почетком 1925, — за време једне паузе при оваквом заједничком музицирању, — ови људи с Универзитета, заинтересовали су се за питање организовања једног општеуниверзитетског удружења које би развијало култ камерне музике. Месеца маја исте године, у т.зв. Новој згради Универзитета, одржава се већ једна проширена конференција са задатком да оствари инцирано удружење. Непосредно по повратку из Прага, Милоје Милојевић поднео је предлог о организацији будућег друштва.

На оснивачкој скупштини присуствовали су професори универзитета: Богдан Поповић, Љубиша Вуловић, Светолик Радовановић, Александар Радосављевић, Живојин Спасојевић, Милета Новаковић, Петар Бајаловић, Иван Ђаја, Милоје Д. Милојевић, Јован Ловчевић, Александар Костић, Сениша Станковић, Боровоје Д. Милојевић, инж. Александар Ђаја, инж. Богић Кнежевић, Александар Леко, Милан Фотић (касније су пришли и учествовали у раду: адвокат Стеван Вагнер — виолина, инж. Ђура Бајаловић — флаута, инж. Никодије Петровић — виолина, и други).

Одлучено је било да се ово друштво назове: „Универзитетско камерномузичко удружење *Collegium musicum*“, са задатком да негује камерну, првенствено класичну и новокласичну музику.

У чланку посвећеном оснивању и првом „Јавном часу“ *Collegium musicum*-а,⁹⁴ Милоје Милојевић приказује постанак, циљ и развој тих и таквих универзитетских удружења, која су настала још крајем XVI века у Немачкој: „Телеман, савременик Јохана Себастијана Баха, тада само млад јуриста и његови другови прихватили су идеје које се од XV века проповедају на немачким универзитетима, да је универзитет културна матица, жижа културе, и певали су и свирали су, дижући тако музичку културу немачког народа до висина које су познате и које су завидно високе“. 21 априла 1926 одржан је први „јавни час“, у вели-

⁹⁴ СКГ. књ. XVIII. бр. 1. 1 V 1926.

кој дворани Новог универзитета. Програм тога првога часа садржи V концерт Жана-Жака-Филипа Рамоа за три виолине, виолу и два виолончела „пун префињене градације — како каже Милојевић, — и дубоке осећајности и маркантне ритмике... племените мелодије на најпробранијим хармонијама које је само Рамо умео да осети и оствари“, па „*Trio in D* за две виолине и виолончело од Ј. Л. Кребса (1713—1780)“ па Глук и Хендл (певање) и Со-



Сл. 18. После једне пробе оснивача Collegium musicum-a; горњи ред (стоје), с лева на десно: Петар Бајаловић, Боривој Д. Милојевић, Александар Ђаја, Божић Кнежевић, Милан Бајшански, Сениша Станковић, Бранко Драгутиновић, Милоје Милојевић; доњи ред (седе) с лева на десно: Милан К. Фотић, Стеван Вагнер, Иван Ђаја.

натина у *C-dur*-у за две флауте, две виолине, виолу, виолончело и клавир, од Карла Филипа Емануела Баха. Концерт је отворио претседник Collegium musicum-a, проф. Богдан Поповић једном сјајном конференцијом о музици⁹⁴ а „У стил извођених композиција увео је слушаоце кратким предавањем др. Милоје Милојевић“.

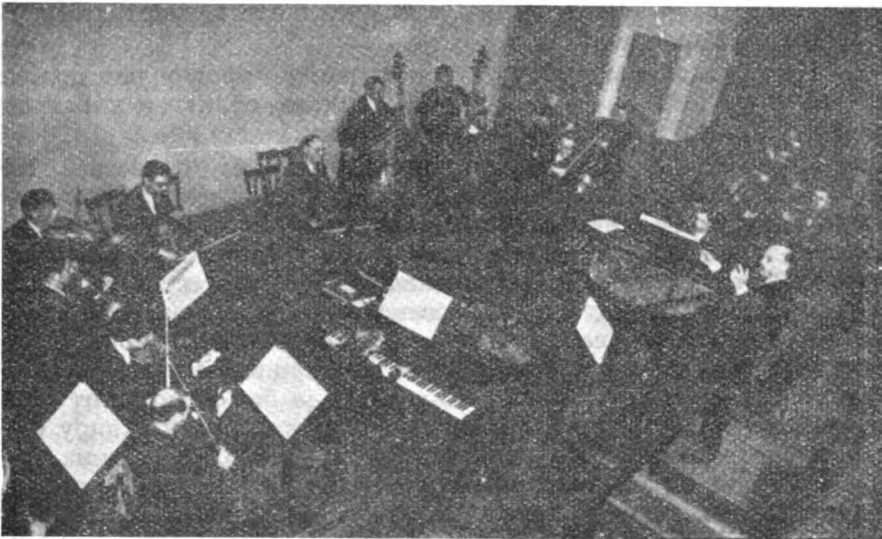
У времену од 1926 па до 1941 док Други светски рат, захваћивши и нашу земљу, није и овом племенитом раду учинио крај, Collegium musicum у Београду дао је око седамдесет „јавних ча-

⁹⁴) в. Богдан Поповић, Огледи из књижевности и уметности II, Београд 1928.

сова“ на којима је изведено преко три стотине најпробранијих дела, од старо- и новокласичне музике све до савремене модерне.

Стилски програми тих јавних часова заслужују да буду сачувани као значајан податак и пример систематског и методичког, и упорног рада на естетском васпитању наше универзитетске омладине и наше публике: они претстављају и једну значајну етапу у развоју наше музичке културе. У њима су садржана дела најзначајнијих мајстора, оних одабраних, који су градили стварне основе и давали садржину историји музичке уметности.

Сем Јохана Себастијана Баха и његових синова, од Телемана, Рамоа, Купрена, Лилија, Глука, Хендла, Хајдна, Моцарта, Бетовена, чијим су се делима понекад посвећивали искључиво свечани часови, ту су репрезентовани и мање познати класичари. Међу њима је на пример *Arcangelo Corelli* (1653—1713) са својом *Sonata a tre, op. 4. No. 2 in g.*, Дитерсдорф, Чимароза, штутгартски мајстори *J. J. Рудолф* (1730—1812), *Ф. Делер* (1729—1773). Приказујући аутора, Милојевић тумачи на пример монодски стил Фрескобалдија (1583—1643). Ту су: Франческо Ђемињани (1674(?) — 1762), *А Вивалди* (1680? — 1748), *Ђакомо Червето* (1682 — 1783), *Г. Б. Гордиђани* (1795 — 1871), *А. Ф. Тенаљо* († 1680?), *А. Ариости* (1666 — 1740), *Duphy* (1716 — 1788), *J. M.*



Сл. 19. Милоје Милојевић спрема за извођење у Collegium musicum-у „Concerto grosso“ од *J. C. Баха* за два клавира (лево, за клавиром, *Луси Фаркаш*; за клавиром, десно *Стана Ђурић*) и оркестар.

Leclair (1697—1764), *Г. Б. Витали* (1644—1692), *Jacob Greber* (око 1700), *Бен. Ферари* (1597—1681), *Фр. Руст* (1739—1796), *J. A. Hasse* (1699—1783), *G. B. Pergolesi* (1710—1736) и други. На 67 кон-

церту (15 марта 1940) извођени су *Joh. Joach. Quantz* (1697—1773), *G. A. Matielli* (1783), *J. N. Hummel* (1778—1837) и Бахов концерт — „Бранденбуршки, бр. 5“ — за клавир, флауту и виолину.

Ова једнолика слика имена и епоха даје јасну претставу стила и метода у овом послу. Међутим, не заборавља се ни веза са новим временом. Уз епохе што смо их навели, јавља се и Лист као обрађивач Баха, па Шопен, па Дебиси, Вићеслав Новак, Равел, Сук, од наших Милојевић. 25 маја 1935, поводом своје 10-годишњице, *Collegium musicum*, даје свечано вече посвећено делима Моцарта, с програмом његових дела из камерне области. У поводу 100-годишњице рођења нашег Даворина Јенка (10 XI 1835 до 24 X 1914), њему и делима словенске музике посвећеној вечери (23 XII 1935), Милојевић, у уводној речи, говори о „Основним карактеристикама словенске музике“, коју ретроспективно приказује програм тог Јавног часа. На јавним часовима публици се приказују, поред редовних и ванредних чланова *S. M.*, и неколики млади талентовани уметници, наши и из иностранства. Свечани 60-ти јавни час (3 I 1939) отвара уводном речи проф. унив. др. Симиша Станковић, члан оснивач.

Текстови свих вокалних композиција, извођених на тим часовима, штампани су на програмима, те је и тим помагано бољем разумевању дела. Многи од програма украшени су портретима и гравирима старих мајстора.

На „Јавним часовима“ је, по правилу, уводну реч држао Милоје Милојевић, објашњавајући стилове, облике и карактер композиција које су извођене по програму.

Убрзо, *Collegium musicum* образовао је свој оркестар. Не велики, камеран. У том оркестру, уз своје професоре, суделовали су и студенти Универзитета и студенти Музичке академије, кад се ова основала, а сем њих и лица из тадањег музичког живота у Београду. Када се указивала потреба, оркестар је бивао појачаван, нарочито дувачима, првенствено из оперског оркестра. *Collegium musicum* се догуњавао са Народним конзерваториумом, који је, у нешто ширем обиму, популарисао музику на Народном универзитету. Милоје Милојевић је био и диригент тога ансамбла. Његовом иницијативом, нешто касније, у оквиру ове добровољне организације, покренута је и, у неколико година, извршена значајна музикоиздавачка делатност. Тиме је учињен први сериозан и серијски потхват, односно покушај, да се реши и питање публициитета наше музичке литературе, бар камерне. Јер, у недостатку систематског организовања музичког издавачког пословања, наша музика је највећим делом још увек, за сав културни свет, ствар непозната. Милоје Милојевић је то добро знао. Још у Француској, он је заинтересовао једну издавачку кућу у Паризу — *Rouart, Lerolle et Cie Editeurs, Paris, 29, rue d'Astorg* — и она је, у врло лепом издању, објавила неких девет свезака „*Oeuvres des Compositeurs Serbes*“.

У делатности Милојевића, едиција *Collegium musicum* својим избором, редакцијом, штампом и спољашњом техничком опремом, претстављала је и опет један крупан корак у европеизацији српске и југославенске музичке културе. У серији од десетак свезака ту је био објављен читав низ српских и југославенских композитора савременога правца, старијих и млађих. На несрећу нашу, сви примерци тих пробраних, укусно опремљених издања, изгорели су. Смештени у једној просторији, крај Милојевићеве радне собе, у згради Новог универзитета, они су постали жртва пожара када су Немци при свом поразу и бегству из Београда, октобра 1944, запалили и ту универзитетску зграду, те је ту, сем зидова, изгорело потпуно све па и издања *Collegium musicum*-а.

„Јавни часови“ *Collegium musicum*-а привлачили су слушаоце и пунили дворану Универзитета, из сезоне у сезону, кроз време више од једног и по деценија, публиком жељом да проучи стилове и епохе старих мајстора и да се оплемени оним што претставља доба преткласика и класика у музичкој култури. Улога Милојевићева при организовању тих инструктивних концерата била је одлучујућа: програмом и реализацијом, где је главно тежиште било постављено на стил, карактеристичан за дела која се изводе. *Collegium musicum*, под његовим руководством, полазио је од сазнања да се не може улазити у проблеме савремене музичке уметности а не познавати базу са које се уметничка музика развијала: обратном поступати значило би појачавати несналажења и збуњеност, и пометеност толико карактеристичну за младе нараштаје у музичкој уметности прве половине двадесетог века. Мада треба рећи: дезоријентација која карактерише музичку културу тога времена није, природно, успела да онемогући знатном броју стварно и изванредно обдарених музичара, на европском и светском плану, да и овој епохи утисну значајна обележја.

Својом педагошком улогом и у оквиру делатности везане за *Collegium musicum*, својим уводним кратким предавањима, Милојевић је снажно доприносио уметничком васпитавању нашега друштва и помагао му да се оспособи за боље сналажење у општој проблематици музичке културе.

Посебну би расправу захтевало подробно расматрање и анализа свих програма, предавања и делатности коју је извршио *Collegium musicum* београдског Универзитета између 1926 и 1941 године, и Милоја Милојевића с њим.

„Славенска музика“, гласник „Удружења пријатеља славенске музике“, који се појавио 1 новембра 1939, — од тога листа изашло је свега неколико бројева, — међу вестима „из музичких друштва“ доноси: „*Collegium musicum*, улазећи у 15. годину свога рада, наставиће са 65. концертном серију својих стилских приредаба. На првом концерту у овој сезони (1939/1940) биће изведен Хендлов *Кончерто гросо*, у ге-молу, Моцартов *Дивертименто* у D и старе арије. Новина у овогодишњем раду је у томе што

Collegium musicum хоће да омогући уметницима из Београда, Загреба и Љубљане, да се са домаћим камерним ансамблом појаве на самосталним концертима са најозбиљнијим и најпробранијим програмима“. Колико је та објава карактеристична за неуморног Милојевића!

У исти мах се објављује да ће *Collegium musicum* наставити са својим едицијама и објавити дела неколиких савремених наших композитора, „српских, хрватских и словенских“.

Са Емилом Адамичем словенским композитором, и Златком Гргошевићем, претставником хрватске музике, Милојевић нас репрезентује на Међународном конгресу за музичко васпитање, одржаном у Прагу од 4—9 априла 1936 године. Са тога Конгреса он даје опсежан реферат.⁹⁵ Не знам имали још једног рада, још једне студије из ове проблематике која би, код нас, дала толико обилне материје, на начин тако јасан, убедљиво изражен, и са толиком аргументацијом и познавањем предмета.

Та излагања су утолико значајнија што она претстављају мисли и идеје водиле о једном од најважнијих проблема савремене културе, захваћеном и у ширину и у дубину. Питање музичког васпитања широких друштвених слојева стоји данас у првом плану културних питања. Јер откако је Радио постао један од најјачих фактора који утичу на културно формирање друштва и, преко њега, музика једна од најопштијих, најуниверзалнијих компонената у активности тога фактора, питања музичког васпитања, циља и система у том васпитању, и школске омладине, и друштва, и најширих маса, тражи најбрижљивију сарадњу свих заинтересованих. Код нас данас нарочито. Због тога баш, што су код нас, данас, могућа далекосежна остварења, у позитивном правцу, у широком обиму.

Сваки наш културан човек, а посебно онај који, у оквиру општег васпитања омладине и народа, сноси неку одговорност требало би с пажњом да разгледа и разабере овај идејама богато набијени реферат. Ми ћемо се задржати на констатацијама најважнијих чињеница и његовим закључцима. Ретко да ће се наћи просвећен човек а да није опазио како питање односа музике према друштву чак и према малоне сваком поједином човеку, па у вези с тим и питање сналажења, оријентације или, у крајњој линији, питање музичког васпитања, — откако је музика освојила нов простор, кроз етар, — интересује свакога. У том погледу, збива се нешто чега раније није било, пред целим светом открива се нешто ново. Тако, Милојевић констатује „... да се ново у области музичког васпитања показује у бујном таласа-

⁹⁵) Д-р Милоје Милојевић: Са међународног конгреса за музичко васпитање одржаног у Прагу од 4—9 априла 1936 — извештај и некоје идеје. СКГ, Нова серија, књ. XLVIII, бр. 1—3, 1936; отштампан и као сепарат.

њу у неколико праваца. Треба проникнути у унутрашњи квалитет тог таласања. Спољња форма је споредна. Не може се ни поставити један шаблон“.

Основна начела која су истакнута и прихваћена на томе конгресу, Милојевић излаже овако:

1. Универзалност музичког васпитања, то јест: сваки човек носи у себи од природе клицу за музички развој и њу ваља развити и да процвета;
2. Музика не сме да буде привилегија уског реда интелектуалаца, него мора да постане опште друштвено добро;
3. Музичко васпитање има и моралних квалитета: њих васпитач треба да примењује из етичких разлога.

Ту се свакако намеће извесна мисао о савременом човеку и његовом односу према уметничкој култури. Констатовано је толико пута да фантастично брз развој техничких наука, нарочито у њиховим применама, у пракси, уза спорт, чији је практични култ и интерес за тај култ узео исто тако сасвим изванредан, скоро абнормалан обим, чини савременог човека тврдим, отпорним али и необично грубим и суровим. Јаз између тога техничког прогреса, на једној страни, и свега онога што чини садржину културе, — а та реч још није избрисана из савременог лексикона, — сваким даном је све дубљи. На другој страни тај технички прогрес и Радио као његов можда најактивнији претставник, уз Телевизију, која енергично наговештава своје освајачке намере, уз Филм који је већ ту, свуда свој, одомаћен, приносе такорећи сваког минута, и намећу културу и „културу“. И, у њој, музику и „музику“. У све то унети неког реда, помоћи несрећнику Човеку да се у свему томе снађе, ваистину је задужбина. Такав мотив и такав повод је и довео до одржања Међународног конгреса за музичко васпитање, о коме говоримо.

Милојевић, у своме реферату, подвлачи колико је тежак задатак оних који би да, у том звучном хаосу, унесу јасноћу и смисао. Он сматра да је задатак савремених музичара, и, у првом реду, музичких педагога да „ауторитативно и аподиктично“ устану против свега што је реакционарно у области наше уметности и културе и да, — ако треба, — „ожигошемо све оно што смета на нашој уметности да врши своју високу и етичку улогу“.

Да узмемо само један драстичан пример. За култ Jazz-музике, који у свима облицима негују и наше радио-станице и наше „друштво“, у народу и земљи где за све елементе музике: за мелодију, за ритам, за хармонију има толико свежих извора, где за музику, и озбиљну и ведру, забавну, лаку, има истинског смисла и осећања и љубави, као ретко где још, зар то „неговање“ цаза није крајње реакционарство и назадњаштво? Коју културну потребу задовољава та декадентна дерњава?

Одушевљење за такозвану цаз-музику је једна од карактеристика савременог декадентног друштва, првенствено у западној Европи. Јер њу треба разликовати, и она се разликује битно од оригиналне егзотичне музике црначких и егзотичних народа којима је то тобоже аутохтона „национална“ музика. Овде, у цазу који непрестано трешти из наших „локала“ и свих радио-станица, ми имамо фалсификован култ те црначке музике, уствари једнолико синкопирану дводелну ритмичку меру, с перманентним разобличавањем и безобличјем „мелодије“, кратким, консеквентно нелогичним прекидима једва постојеће мелодије која има стално карактер несталности, пијаног тетурања те „музике. Она се „култивира“ нарочито у локалима, димом и алкохолом засмрађенима, где треба да заголица највише чисто анималне инстинкте људи који „међу јавом и међ сном“, бар у тај мах, намерно губе духовну и физичку равнотежу да би се, како сами себе заваравaju, „одморили“ од дневних брига. То је, у том виду наравно, карикатура и друштва и музике која, иначе, и кад забавља и кад изазива на игру, има далеко другаче, племенитије облике и садржину. И, зато, друштво које неће само да се назива социјалистичко, које гледа и тражи да се потпуно заложу за истинско психичко, морално и физичко здравље новог човека, не сме то да губи из вида, када и ако жели да му млади нараштаји добију стварно недеформирано духовно и физичко васпитање и, у првом реду, музичко васпитање.

Из свих реферата на том Конгресу, подвлачи Милојевић, избијала је мисао да је, у свим народима и земљама које претендују на то да се сматрају културнима, музичкој уметности потребно одредити место у културном развијању деце и омладине, место на које музика има право, истакнуто место, „једно од првих“.

У третирању тога питања обухваћен је био цео простор школе, од забавишта до универзитета. Ту је речено:

„Музика не треба да остане индивидуалисано и професионално, већ колективно добро . . . јер она је колективна уметност *par excellence*. Она спаја, сједињује, помоћу ритма и мелодије.“

„Маса, помоћу песме, претвара се у народ“.

„Музичко васпитање васпоставља најлепши однос између човека и човека, између народа и народа“. „Сваки човек треба да нађе изванпут ка музици. Музичко образовање припада општем образовању исто као и писање, читање и рачунање. Значи: боримо се против музичког аналфабетизма ради социјалних, етичких и духовно-душевних вредности“. Та Милојевићева излагања добивају поново своју актуалност. Сви они млађи јавни радници, између музичара који су упућени да раде на даљем унапређивању и организовању наше музичке просвећености, наћи ће у овом Милојевићевом раду читаву ризницу педагошких идеја, метода и искустава: то ће им бити сигуран ослонац и добар путоказ како да поступају и сами даље.

У многим својим чланцима у којима је тумачио однос музике према слушаоцу, Милојевић је био изразити педагог и по томе што је волео да дотиче општа питања етичка и психолошка и да их третира шире, у смислу социјално-цивилизаторном, и да понире у њих, наравно са свога, идеалистичког гледања и становишта.

Када говори о Етици музичке културе⁹⁶ он подвлачи: „Духовна и материјална култура су чиниоци без којих се не може замислити опстанак и прогрес једног народа“. Он верује да човек, већ својим рођењем доноси моралне инстинкте и интелектуалне особине, да му је урођено осећање за лепо, и тежња за физичко развијање самоодржања. Међутим, човек ће постати тек онда културан када се потруди да развије своје моралне инстинкте, „своје интелектуалне особине, своје урођено осећање за лепо, свој физис, када се васпита у интелектуалном, естетском и физичком правцу“.

Полазећи с тога становишта, Милојевић, покрећући са друговима, стручан часопис, хоће да окупља оне који имају будно интересовање за културне проблеме у свој сложености тога појма а хтео би да здружи посебно оне који раде и хоће да раде специјално на естетском васпитању нашега друштва и „још ближе речено“, он се обраћа онима који осећају обавезу да раде „на подизању музичке културе у нас“.

Понесен том идејом и тим задатком, Милојевић би да, у конкретном случају, путем једног „европски“ редигованог часописа, подигне наше друштво у правцу изграђивања те музичке културе, која је као вечни лајтмотив у свим његовим настојањима кроз његов књижевни рад. И чим је створио своју трибину, жаром и стрпљењем учитеља, минуциозношћу доброга стручњака, он се одмах, по који пут већ, одаје тумачењу и упутствима, да би својим читаоцима пружио што јаснију оријентацију у тој „мистериозној“ области музичке уметности. Мерећи стварни ниво тога нашег друштва према материји и проблематици у коју би да га уведе, он на један себи својствен, убедљив начин, разлаже ствари као да је за катедром, пред својим ученицима. Из данашње перспективе гледано, то становиште, наравно, изгледа понекад, можда и чешће, давно пређено. Међутим, баш с обзиром на револуционарни карактер нашег друштвено-цивилизационог стања данас, на потребу да се, у много праваца, почиње „с почетка“, те мисли о ширењу музичке просвећености у широке, нарочито радничке масе, имају своју пуну актуалност и вредност.

Педагошки карактер као и рад Милојевићев је она црвена нит која се провлачи кроз цео његов активни живот и обележава га најинтензивније. Од почетка, кад је још, у знаку „судбине“, као

⁹⁶ Музика, часопис, 1. број, јануар 1928. Уредници Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Рикард Шварц. Београд.

учитељ вештина у неколиким гимназијама, он је стално за катедром: у Српској музичкој школи, на Универзитету, и најзад, у Музичкој академији. Али, као што смо већ упозорили на то, Милојевић је, кроз више од три деценије, педагошки деловао, интензивно исто тако као и у поменутиим школама, са катедара које је држао у „Српском књижевном гласнику“ и „Политици“.

Све то није било доста за ту вулканску природу. У друштву са Костом Манојловићем и Рикардом Шварцом, он, октобра 1927 једним циркуларом упућеним југославенским музичарима, објављује да ће, од 1 јануара 1928, покренути музички часопис под називом „Музика“ као „објективно стручно гласило“. Циркулар је тај карактеристичан за Милојевића са више страна: јасно је, наравно, да га је, и поред своја два сапотписника, написао сâм. Из тога програма истичемо почетне дветри мисли, јер оне показују ширину тежњи оснивача тога часописа:

— — — — —
„Музика“ ће бити стручни часопис који ће се интересовати свима питањима музичке уметности и културе. Стога ће доносити чланке, есеје и научне студије посвећене музичкој прошлости и проблемима традиционалистичког схватања, исто као што ће се са особитим интересом бавити и питањима модернијих и најмодернијих праваца.

„Музика“ ће имати и засебан део посвећен музичком животу у целој нашој отаџбини, као и музичком животу у великим светским музичким средиштима, првенствено словенским. Као стручно гласило оно ће врло радо отворити своје ступце, на евентуално и засебне рубрике и установама које раде на подизању и развијању музичке уметности у нас.

— — — — —
 „Музика“ је излазила у месечним свескама од по два штампана табака, са корицама с једне стране ћирилицом, с обрнуте латиницом, текст ћирилицом и латиницом. Прва свеска 1 јануара 1928, а последња крајем 1929.

Тај, после Првог светског рата, први наш музички лист који је имао ревијалан, европски вид, доживео је само кратак, српски век. Убрзо затим, заменио га је још репрезентативнији „Звук“, на коме је Милојевић такође сарађивао. Ни „Звук“ није био дугог века.

Пред оснивање Музичке академије (1937) Милојевић учествује у комисији која израђује организациони статут те установе али, мада најпозванији за то, не бива постављен за профе-

⁹⁷ На циркулару који је упутио мени, Милојевић је дописао редове који су у наредном факсимилу. Нисам се могао онда одазвати позиву на сарадњу због нарочитих прилика и обавеза у којима сам се у то време налазио. П. К.

Београд, 11 октобра 1927. | Милојевић
 Милојевић
 P. Karstner

Драги господине:

Потпуно сам да изживљавам наш поздрав јер
 он треба да послужи нашој одлој ствари. Во-
 шовите нам планак што је, о чему хоте-
 ће, само композитно писан јер немамо
 много изослова за планак (свега ово је оскрба
 за сада). У исти мах уседрујате нам и воју
 крају Војногизике патеши 4 сфери за
 проблемацију у музичком домену.

Добро сам писмо од П. Карстнера и
 ми се изживљава. Бити несрећан ако
 се не везе мише Војногизике не агадову,
 ако биде било, дубоки језика, масивне је-
 зикотеније, па се композити не остваре. Тезакето
 да да државни издрмо нарочити дој се
 објашњавати наших краја и дена. Сајетике
 нам уноси, најди планак. Јавите ми седам
 ми исто дојдејте издрме Ваш писмо

Сл. 19а. Факсимил Милојевићева писма, упућен писцу ове књиге, уз циркулар
 о оснивању часописа „Музика“.

сора на њој. У вези с тим, карактеристично је ово његово писмо
 из тога времена.

Бања Врућица
21 VIII 1937.

САВЕТУ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ У БЕОГРАДУ,

БЕОГРАД

Молим Савет да извини што нисам дошао на седницу, заказану за 16 VIII односно за 23 VIII, на коју сам позван. Има више разлога, али најглавнији је тај, што ми је летњи одмор заиста потребан, јер сам се прошле школске године и прошле музичке сезоне необично заморио; а осим тога очекују ме тежки послови и у наредној години. И важни.

Затим: проблеми које ћемо у нашој школи имати да решавамо и многобројни су и сложени, с обзиром на нову ситуацију у којој смо се нашли. Они се не могу решити на једној јединој седници. Потребно је смишљеног рада и поступка у правцу решавања тих проблема, и мени се чини да ће они бити и позитивно решени, чим ситуација у нашој школи буде била дефинитивна, после дефинитивне формације Музичке академије. Мислим, с тога, да ни ми не можемо ништа решавати, док се не буде видело ко у Музичкој школи остаје а ко у Академију прелази. Тек после тога, кад будемо интимно упућени на саме себе, и кад се буде испољила заиста неодложна потреба да чврсто станемо један уз другога, тек ћемо тада моћи, и тек тада треба да предузмемо решавање наших интимних питања, и — боље ћемо се разумети, ми, који остајемо ван Академије. А ни труда ни енергије нећу жалити да у нашој заједници будем користан свима, у отсудном часу. Поздрав

Милоје Милојевић

Тек пред почетак школске године 1939/40, када је Музичка академија реорганизована, према савременом карактеру сличних институција у иностранству, али и с обзиром на наше нарочите потребе, Милоје Милојевић прелази на њу као редован професор за музичку композицију и, у исти мах, постаје и шеф Првог, теориског отсека у Музичкој академији.

На Универзитету, Милојевићев положај није био лак. Мада је, као што смо видели приказујући универзитетску институцију *Collegium musicum*, на београдском универзитету био леп број млађих професора који су, заинтересован за музичку уметност, ценили и рад на науци о музици, — данас је већ ретко наћи савремено организован универзитет на коме се не предаје и не учи наука о музици, — ипак ни онда, између два светска рата, а ни данас, на тој нашој највишој установи школској, не постоји катедра за науку о музици. И Милојевићев рад на универзитету, од асистентуре до ванредне професуре, одвијао се уз катедру за историју књижевности, односно за историју уметности. И ту је потребно било борити се.

Напредна савремена назирања и њихова победа у једном код нас још прилично непознатом домену науке, не иде увек лако, ни у таквој институцији као што је универзитет. То се одражавало и у тешкоћама са којима се Милојевић имао да бори и за самосталну катедру, а и у личном његовом напредовању, све док се то питање није решило његовим постављањем на Музичкој академији. На Универзитету питање катедре је остало, међутим, до данас отворено.

Међутим, одласком Милојевића на Музичку академију, на универзитету се осетила извесна празнина. У седници Савета Филозофског факултета, 14 марта 1941, професори А. Белић, П. Стевановић и Д. Павловић подносе писмен предлог да се др. Милоје Милојевић, професор Музичке академије изабере за хонорарног професора музичких наука при Катедри историје југословенске књижевности.

На Музичкој академији, и као редован професор за композицију, и као шеф за теориске предмете, и као члан професорског савета, Милојевић је чинио све што је могао да ту највише и, у исти мах, најмлађу уметничко-педагошку музичку институцију развија ка остварењу високих циљева које тражи и налаже њен ранг. С великим еланом, и с љубављу према школи и студентима, Милојевић је с пуним ауторитетом вршио своју дужност, док, на несрећу није избио рат у априлу 1941, и парализовао целу земљу и, у првом реду, Београд. Тек крајем маја успело се да се, у трошној згради Музичке академије, прибору и прикупе студенти и професори, како би, у општој пометености која је обузела сав живот у престоници, одржали и сачували ту институцију и од окупатора и од домаћих наметнутих власти. И поред пљачке инструмената што ју је почео да спроводи окупатор и поред његових предузимања „мера“ и контролних одредаба, као и неколико пута покушаваних реформистичких и униформистичких иницијатива са стране немачких и домаћих просветних власти у том времену, Музичка академија је успела да избегне сваку „реформу“ и да сачува свој континуитет, обезбеђујући својим студентима и наставу и, колико је то било могуће у тој абнормалној ситуацији, физичку и моралну заштиту. Милојевић, мада апшен и гањан за то време, учествује у томе колико је год више могао.

Милоје Милојевић је имао специјалан интерес за педагошки рад, и то се нарочито изразило у његовој завршној фази на Музичкој академији. Волео је да има ђаке и ђаци су волели њега. Увек предусретљив и љубазан, студентима је стављао на располагање и своје велико знање и своје огромно искуство.

XII

МУЗИКОЛОГ

У свом првом значајном раду из научне музичке области, у монографији *Сметана, живот и дела*⁹⁸ Милоје Милојевић показује две квалитетне особине: потпуно владање материјом коју је узео да обрађује, и, друго, бриљантан стил, изванредан, сугестиван начин излагања којим уме да прикује пажњу и интересовање свога читаоца за предмет који му приказује.

Милојевићу је, када се латио да нам портретира овога великог композитора, чешког мајстора који је, први од својих земљака, стекао светску славу и признање, стајала на расположењу знатна библиографија и извори. Захваљујући томе и врлинама писца што смо их истакли, ми ту концизну књигу, — она нема више од 124 стране текста, — можемо да уврстимо у најлепше што је у нашој, српској књижености написано о музици и једном музичком ствараоцу.

Као какав мали роман, развија се пред нама интересантан живот пун и страдања, напора и борбе, и признања, успона и славе све до трагичнога краја. У домовини, па онда у туђини, пробија се дух генија у коме је оличен читав један народ, мали али способан, жилав и упоран да се одржи у мору туђине, које га, као острво у океану, окружује и угрожава. Борба тога уметника за победу и признање оличава борбу целог његовог народа не само за егзистенцију и афирмацију, за пуну слободу, у крајњој линији, него и за право да, по својим способностима, иде у корак са свима, и великим и највећима. И, у понечем, да их и претигне. Како је Милојевић, пластично приказао трагични финале Сметанин који почиње губљењем слуха и најзад потпуном глувоћом, док му се на крају и ум потпуно не замрачи, а срце још куца. Чак и за време тог дуготрајног и страшног финала уметник доживљава сметње и ниске пакости. Некакав Мајер, који се протекцијом једнога од вођа чешкога народа онда нашао на положају директора „Краљевског земаљског народног Ливадла (позоришта) чешког“ стиче херостратску славу злобама које је приредио Сметани, скидајући његове опере с репертоара, укидајући му тантијеме и гажу . . . И детаљима, и широким замахом у великим линијама. Ми-

⁹⁸ Милоје Милојевић: *Сметана, живот и дела*, 1924. С. Б. Цвијановић, књижар, Београд.

лојевић говори о Сметани, тумачи га и приказује као да нам га открива. У аналитичком *grosso modo* излагању мајсторова дела, има много личних, духовитих опсервација које прикивају нашу пажњу.

Пошто нас је провео кроз живот великога мајстора, он нам претставља целокупно композиторово стварање у постепености његова настојања и остварења. Читајући то у нашој свести као да је поново оживео звук безбројних мелодија, ритмичког пулса и апартног једног склада у чудесној полифонији која струји кроз партитуре овога генијалног славенског мајстора, једног од оних што у плејади светских музичара стоји међу првима.

Нарочито је интересантан III., завршни део. Ту Милојевић, мада још млад музикограф, чини овлаш један пресек кроз европску музику, указујући на три паралеле: германску, романску и славенску. На прелому између 19. и 20. века настаје нарочито тражење нове оријентације у уметничком стваралаштву европском.

Личност Сметанина и његово дело, у оквиру 19. века, живи је рељеф. Милојевићева монографија — мада још није строго музиколошки рад — о Сметани заузела би часно место ма у којој музичкој литератури. Код нас, једва да се још може и наћи: њу треба прештампати.

Примену добро проучене научне методе у разматрању и анализи одређене музичке материје налазимо у његовој дисертацији *Сметанин хармонски стил*. Сасвим је разумљиво што се Милојевић одлучио да ту проблематику обради и разјасни у тези којом је требало да одбрани своје право на степен доктора филозофских наука, специјално из области музиколошке. По својим личним наклоностима, по основним диспозицијама своје музикалне природе као музички логичар, Милојевић, и раније и касније, кроз све своје стварање и списе из области музике, развија нарочит смисао за хармониски став, за тај основни елемент музичке уметности, један од најбитнијих. Милојевић није полифоничар у правом смислу те речи: у његовим делима, чак и оним најсложенијим, нема великог замаха полифоније која би израстала и изграђивала се из навреле, многоврсне музичке мисаоности, и самосталних, индивидуализованих појединих линија и „гласова“ у развијеној многогласности. Он је хармоничар *par excellence*, и то га је предодредило и за овај научни рад.

Носећи у себи један особен славенски музички менталитет и уносећи га у општи европски, — Сметанино композиторско дело које се, у XIX веку, јавља као блистава, сјајна средина, између завршеног периода новокласика и ране романтике с једне, и новоромантичара с друге стране, даје баш у домену хармонике безброј примера изврсне мајсторије коју је вредно проучавати и

коју ће још дуго да проучавају нове генерације младих музичара на путу стицања занатског усавршавања, ако желе да, у личној стручности, стекну потребну равнотежу.

Мада је *Smetaniana*, литература и студијски материјал о животу и делима Беџиха Сметане, у време кад Милојевић почиње рад на дисертацији у Прагу, већ толико потпуна и обрађена,⁹⁹ његова концепција за рад о хармониском слогу Сметанина дела, закључци до којих је дошао, и основне поставке његове не само да изазивају и данас утисак него дају карактер једног оригиналног и интересантног научног дела. У наглom развоју, чак у потпуно револуционарном преокрету што је, баш у тој области музичке архитектонске проблематике, настао управо у првој четвртини овога века, из елемената који су се назирани, чак и јављали, већ и крајем прошлог, та је расправа важна, за младог музичара и композитора нарочито, стога што ми данас, за нешто преко 25 година касније, доживљавамо већ знатно стишвавање тога захукталог и револуционарног замаха на терену хармониске структуре и њене проблематике. Овај Милојевићев рад је потребан младом музичару и зато да би кроза њ ушао дубље у познавање класичне хармоније не по схемама како их је учио у школи него по слободном третирању како се она јавља у делу једног великог мајстора какав је био Сметана. Ту, Милојевић ће да укаже на огроман број примера који, без обзира на старе оквире, показују нове видове и на „одважност“ — како он каже, — „значајну за савремен развој музичке културе уопште“.

Још на универзитету у Београду, Милојевић је, као ђак Богдана Поповића, усвојио метод „реда по ред“, при проучавању књижевности и поезије: у проучавању Сметанине хармонике он ће тај метод да примени испитујући „такт по такт, сазвучје по сазвучје“, односно акорд један за другим. Пошто је побележио све карактеристичне „склопове и односе“, он их категорично и класификује, од најједноставнијих до појава које су нарочито сложене, „сметановске“, како их назива у једној речи. Не задржавајући се на шаблону и схематизацији, Милојевић истражује шта је у тим хармонијама оригинално, Сметанино, а шта је настало страним утицајем у природном, општем коришћењу при обради основног звучног материјала у тим грађевинама које представљају Сметанино дело. Јер, одиста, слушајући Сметанину музику, можда прво, што опазимо као посебну карактеристику њену, поред његових особених и оригиналних музичких мисли, тема, мелодија, ако хоћете, — кроз које се јасно чује не толико језик земље која је инспирисала ту музику, него музика која је тој земљи створила музички језик, — то је његов начин третирања хармоније и њених проблема. По свом начину музичког мишљења, Сметана је Европљанин и западњак, али по начину изражавања музичких

⁹⁹ Видети наведену литературу у делу „Сметана“ М. Милојевића. Београд, Цвијановић 1924.

мисли, по језику тонском којим говори, и својим темама, и нарочито, својом хармоником, Сметана је оригиналан и особен композитор, узели га ми у оквиру славенске или европске музике.

Идући тим правцем, Милојевић испитује колико је оригиналности, колико је типичности у Сметане хармоничара. Јер уметници као што је Сметана, „остају своји и онда када приме у себе стране утицаје, одређеније речено: утицаје који потичу од адекватно моћних уметничких индивидуалности, и када утичу једне на друге, оплођавају се узајамно, да би се на тај начин, што јаче самостално развиле као снажни изданци истога корена“. Милојевић у томе види испољавање вечних снага које се манифестују кроз дела великих, сасвим изузетно обдарених, генијалних мајстора уметности.

Милојевић упућује, пре свега, на Сметанину здраву музичку логику. Даље, он указује на његову ванредну ерудицију, стечену проучавањем и теоретских и уметничких дела до којих је он, Сметана, могао да дође: зато, познавао је одлично све техничке могућности свога „заната“. Отуда је могао да проналази и нове могућности. „Доживео је ренесансу Јохана Себастијана Баха, дубоко познавао новокласичарске традиције више Бетовенске него Моцартовске (мада је, с друге стране, због олимпијске ведрине свога стваралачког духа, сматран тако блиским Моцарту и упоређиван баш са њим. П. К.), растао је у атмосфери староромантике; али је, чим је стао на снагу, осетио дах новоромантике и пошао за њим...“

У свом поступку, Милојевић је своју материју поделио на четири отсека. У првом, осветљава основну логику Сметанина дијатонског става: „његов смисао за тоналитет“. И ту већ, у најједноставнијем виду његових сазвучја, истих оних којима су се користили и други композитори, и пре и после њега, осетљиво ухо опазиће, „познаће“ Сметану по неколиким акордима. Милојевић ће нам дати читав низ примера, у разним видовима, да покаже како Сметана, држећи се потпуно у границама тоналитетним, демонстрира ефекте, од најпростијих до најсложенијих, када, у исти мах, звуче акорди „који припадају двама разним тоналитетима, или двама разним тоналним функцијама, тј. када настаје субординација или суперпозиција разних тоналитета.“

У другом делу, Милојевић подвргава анализи Сметанин метод у примени принципа „дијатонске, хроматске и енхармониске модулације“. Увек издашан у давању примера, упоредних табела и примедба под цртом које и освежују и осветљују материју пуну формула, Милојевић даје својим текстом — као што је на пример онај на стр. 34 где говори о низу „трију разних умањених септакорада као што је (Сметана) волео и ефекте низања прекомерних трозвука“, — једну врло пластичну слику Сметанине примене модулационог принципа у разним видовима.

У трећем, Милојевић наводи примере којима ће да упозори на „гипкост хармонског мишљења Сметаниног, које се манифе-

стује у специфичности његовог хармонског поступка“, да би указао на новине што их је Сметана поставио и како их је решавао; и како је, на пример, примењивао „своје карактеристичне оргел-пункте, као понекад и *Ostinato* и *Bourdon*“.

Завршни, четврти део ове студије проширује изложену материју у естетску област музичког историског развоја, а у вези с основном темом. Говорећи о утицајима, у првом реду класика, па онда Вагнера и Листа, Милојевић поставља тезу да је, по хармониском ставу и начину хармониског мишљења, Сметани, од уметника нешто старијих од њега, најближи Шопен и Шуман. Нарочито Шопен. „Гипка хроматика и енхармоника Шопенова, оно префињено хармонско ткање које потиче из душе уметника словенске и латинске крви, највише је задобио Сметану“. Милојевић, међутим, иде и у оштрију диференцијацију: „Шопенова хроматика је пикантна игра“. „Сметана је, у првом реду мелодичар и ишао је за дубљим психолошким изразом...“ Међутим, мада је Сметана мелодичар „у првом реду“, Милојевић, овим својим аналитичким радом, успео је да нам Сметану осветли као врло снажног, интересантног, сложеног хармоничара.

После епохе Вагнерове и Вердијеве, као два пола који заокружују и спајају XIX век, — у коме су наравно, на његову врхунцу, и симфоничари, од Берлиоза, Брукнера, Чајковског до Цезара Франка и Брамса, — зачеци прелома ка новим тежњама, супротним, револуционарним у европској музици, одражавају се јасније тек у првом деценију Двадесетог, тамо око 1910. Тада¹⁰⁰ се, својим већ јасно постављеним начелним ставом, оличава *Arnold Schönberg* (1874), према коме стоји *Max Reger* (1873), као „појава која у извесној мери стоји између временâ, између стилова“. Међутим, у разним европским земљама јављају се уметници који претстављају ту прелазну ситуацију између XIX и XX века и њихових епоха. У генерацији тој, у Немачкој су: *Штраус* и *Малер* на једној, *Шенберг* на другој, а *Регер*, стојећи чврсто на раније заузетим позицијама али осећајући нови дах и жељан њега, на трећој. „У Француској *Дебиси* (1862) кога следи *Равел* (1875), у Шпанији *де Фаља* (1876); у Италији *Респиги* (1879), *Малипјеро* (1882), и *Касела* (1883); у Мађарској *Барток* (1881) и *Кодаљ* (1882), у Русији, мада стварно ван Русије. *Стравински* (1882). „Ова листа коју даје Ерпф, заборавља међутим да би овамо требало да уђе из Русије још и *Мусоргски* (1839) па *Шостакович* (1906); из Чехословачке *Јаначек* (1854) и, касније и сасвим на другој страни, *Алајз Хаба* (1893), из Пољске *Шимановски*. Ови Славени, нарочито Јаначек, а понаособ Хаба, уносе у структуралне проблеме савремене европске музике сасвим нова схватања, радикално супротна традицији и у европској и у славенској музици. Излажући

¹⁰⁰ Hermann Erpf, Vom Wesen der Neuen Musik. W. Curt E. Schwab, Stuttgart 1949, p. 32.

ту своју „листу“ личности, Ерпф, међутим, каже:¹⁰¹ „Свима тим мајсторима заједничка је тенденција прелазити од великог оркестра ка камерном ансамблу, од далеко разливене оркестарске мелодије ка техници контрапунктичног спајања гласова, од доминантскохармоничне каденце као новим необичним звучним остварењима“.

Тај широки хоризонт се простирао испред Милоја Милојевића, када је он, већ од 1910, а нарочито после Првог светског рата, ушао у проучавање нових тенденција, циљева и стремљења у савременој музици, и када је, не само као композитор него, далеко више, као музички писац, педагог и музиколог, узео на себе задатак да, у области наше српске музичке културе, утире пут и омогућава сналажење и оријентацију у том радикално заокренутом, новом струјању у музици европској. Задатак ванредно тежак, деликатан и обавезан. Захваљујући Милојевићу, и само њему и његовој компетенцији коју нико није могао да му одрече, ми данас у овом великом одмакнућу што га историском мером можемо да меримо у нашем музичком развоју све до најмлађе композиторске генерације и с њом заједно, и са широким музичком публичком која почиње да се сналази у том, за њу новом културном комплексу, идемо ка кристализацији, која ће обележити наш реални прогрес у теоретској области музичке уметности. У свом напису „Балкански и интернационални елементи у савременом стварању код Срба“ Милојевић с правом тврди: „Музичка култура се огледа у високој активности композитора и извођача, али и у високом ступњу пријемљивости публике за оно право, чисто и велико у уметности“.

Својим темпераментом предиспонован за то да идеје које га интересују и другима увек претставља и тумачи са жаром, као да се ради о његовим сопственима, — Милоје Милојевић, ипак врло стручно, и с очевидним напором да буде објективан, приказује „Идеје Алојза Хабе“.¹⁰² Међутим, кад је то писао, проблематика „новога“ у европској музици била је у сталном напону и напорном успону. Данас, тридесет година касније, и ретроспектива и перспектива дају други вид. То међутим не смањује потребу да се детаљније размотри цео хоризонт модерне европске музике, за који смо рекли да се Милојевић налазио пред њим када је почео, нашој публици и у нашој музици, да тумачи и нова и стара стања у њој. Јер, природно, сва та струјања која су у проблематици модерне музике живела, без обзира да ли су се и колико и иживела, толико су значајна и за савремена збивања, и за будућа, да их је потребно овде бар унеколико и у понечем расветлити. Већ и зато што су се њима стварале кризе

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Др Милоје Милојевић Музички чланци и студије I. књига. Београд, Геца Кон, 1926.

које су, с времена на време, захватале и Милоја Милојевића, и композитора и музичког писца.

То његово интересовање за све што, у уметности његова времена, струји кроз безброј супротности у изразу, у техници, у стилу, то је оно што можда највише карактерише музичара Милоја Милојевића. То, у исти мах, показује на разлоге и узроке ширини у погледима, у уметничко-културном залагању и способности за расветљавање у теоретско-естетском па и педагошком унутарњем сектору и капацитету тога музичара. Оваква својства, међутим, врло често ометају композитора-ствараоца у том музичару да, у простору свога стваралаштва, изгради потпуно свој стил, она га чине колебљивим, недовољно смелим, и указују час на овај час на онај утицај. Ипак и упркос томе, јасно је да је Милојевићу присан, најближи, „модерни“ правац у музици његова времена. Међутим, мада му је студиј у Прагу омогућио и лични контакт и непосредно проучавање идеја Алојза Хабе, утицај тих идеја се неће осетити у његовим композиторским остварењима. Можда понегде, индиректно. То ће се осетити на његовим неким ученицима. Они су се, — талентовани, као и они који су веровали да су то, — ипак скоро сви изгубили на том беспућу. Но о односу тих нових савремених струјања у европској тонској уметности према стању и превирању у нашој, српској музици, Милојевић се, као критик и музиколог, изјашњавао врло често, све до краја своје музичко-литерарне делатности. На путу приказивања његова рада ми се морамо враћати на његов однос према савременој музици, у разним њеним аспектима.

Сасвим је природно да се Милојевић, боравећи у Прагу 1924/25 године, интимно приближио и показао велику заинтересованост за један нарочит духовни покрет — који се тамо манифестовао у радикалном тражењу нових путова у области савремених тенденција у музичкој уметности. Ти прашки „нови путеви“ опонирали су чак и новини која се, у европској музици, јавља још раније, баш на прелому XIX и XX века. Прво „Група шесторице“ у Паризу, а одмах затим, покрет „Нова музика“, чији је протагонист бечки музичар Арнолд Шенберг (1874 — 1950). Данас, када се преломила и половина овога нашега, XX века, могу се, према стању у коме смо сада, у музичкој уметности, извући већ многи мирни, стварни и поучни закључци. Но, овде, ми ћемо се у области тих нових стремљења у музици ограничити на излагање Милојевићево оних идеја које су карактеристичне биле баш за прашки револуционарни амбијент музички где је протагониста тих идеја и на том терену Алојз Хаба.¹⁰⁴

¹⁰⁴ види и: Др. Војислав Вучковић, О четврттонској музици („музика од краја XVI до XX века“). Библиотека Коларчевог универзитета, 1936.

Супротно теориским принципима „Нове Музике“, назовимо је „шенберговске“ која је као основно становиште истакла ослобођење од тоналитетно условљених сазвучја и слободно третирање додекафоније, тј. систем дванаестполустепене лествице, ослобођен свих функционалних релација из „класичне“ науке о хармонији, Алојз Хаба хоће да замени системом четвртстепене музике, у којој се „цео“ тон, узет у смислу класичне терминологије, цепа на четири дела, четвртстепена, а полутон на два четвртстепена. Тим, теориски, Алојз Хаба се поставља далеко радикалније, јер његов „прогрес“ уз респект који он одаје дотадањем музичком развоју, уствари значи, потпуно кидање *pro futuro*, с оним што је дотле сматрано логичком и психолошком основом свакој садржини уметничке музике. Јер „дотадањи развој музике“ уствари претставља све оно на чему је изграђено све што знамо и познајемо у музици, од првих њених почетака, преко ране и позне класике, па све до скоро. Музике која је васпитавала и развила слух културног човека да би је могао преносити и пренети у своју свест и своју психу, као доживљај облика и садржине у звучној материји. Та је материја „конкретизована“, ако је везана за песнички текст (у стиху или у прози, у лирској или драматизованој форми): то су простори вокалне или вокалноинструменталне музике: или је материја „апстрактна“, „апсолутно“ изражавајући музичку логику, али везана за облик који је идентичан садржини: то је простор „чисте“ инструменталне музике. Ту је, у погледу „чујног доживљаја“ („*Hörerlebnis*“), његова квалитета, као и квантитета, одлучан и квалитет субјекта, тј. музике која се слуша, и објекта, тј. слушаоца и његове оспособљености да ту музику, путем слуха, као што смо већ рекли, пренесе у свој психички простор и тамо га „доживи“.

Пустимо овде, с обзиром да је реч о последњим револуционарним стремљењима у модерној музици, и једног претставника те „Нове Музике“, шенберговске, да нам објасни суштину којој тежи тај покрет. „Од класично-романтичне музике слушалац је навикао да слуша „функционално“, дакле да тонове који се јављају као доминанта, доња доминанта итд. своди на однос „тонског рода“. Систем тонова који припадају једном тонском роду, а исто тако и „модуловање“, прелаз из једног тонског рода у други, временом се додуше постепено веома раширио и диференцирао, и доводио је много пута до границе схватљивог у овом смислу. Али, слушањем оваквим могла се схватити сва музика која је била написана тамо до 1910. Где су границе тоналитетних односа биле прекорачене остајала је још увек као веза тежња вођице („*Leittonstrebung*“) „вођичка хроматика“ (*die „Leittonchromatik“*), остали су још увек звучни облици који су се развили били унутар тоналитетних односа, те су били познати уху. Али онда се појавила музика која избегава не само доминантне односе, односе трозвука, него се првенствено клони и дурских и молских тро-

звука и слаже се највише из дисонанца, које више нису везане у смислу функционалног сродства трозвука, нити тежњама вођица, ни односима каденце. Ту више није довољно функционално слушање да би се схватио музички склоп".¹⁰⁵

Овако упрошћене ствари како их овде приказује поменути аутор, овако претстављена антитеза „старога и новога“, нема можда снагу убедљивости, али је ипак као основно становиште „тражења новога“, „тежње за новим“, разумљиво.^{106a} Тежња за новим, тежња која је у човекову душу стара колико је и његова пробуђена свест, јављала се, јавља се и јављаће се стално, и у уметности, нарочито, као специфичном домену мисаоног човека.

Само, док се једној, релативно малој групи, млађој групи, достигнуто чини убрзо „старо, дотрајало“, дотле једна огромна већина „културног света“ и света који тек постаје „културан“ још је далеко од тога да је упознала, схватила и сажела, и „сварила“ ма само и један део онога што је, својим развојем, музичка уметност дала до данас општој људској култури. За један млад народ какав је, по тој ствари нарочито, и наш, ово је питање од ванредне принципске важности: поступност је једини пут да се избегне пометеност у сналажењу између „новога и старога“, јер је „старо“ у музичкој култури за нас још увек „ново“. Разуме се да овде треба имати у виду образовање публике, а не утицање на стваралаштво: међутим, они који раде у једном или у другом правцу не могу губити из вида ни потребу нормализовања и у међусобним односима.

Милојевић је располагао нарочитом способношћу да, излажући уметничке идеје које су, без обзира на битну, апсолутну или релативну њихову вредност, биле изнад наших достигнућа у музичкој уметности, повезује супротна реална стања и да нас приближује што конкретнијем гледању у односу према тим идејама. Међутим, и нехотице, сетићемо се овде онога што је, једном негде, рекао Берлиоз, у вези с тим конфронтирањем старога и новога: „Музика је, данас у снази своје младости, еманципована, слободна: она чини оно што хоће... Нове потребе духа, срца и чула слуха намећу нове покушаје и, чак, у извесним случајевима, повреду старих закона.“ Питање је само с које се стране ствар осветли, па да нам се учини, јасно и убедљиво, да је „ново“, одиста ново.

Према теориској поставци Хабиној, са гледишта савремене европске музике одиста револуционарној, Милојевић је резервисан: „Човек се може не слагати с назорима Хабе односно преке потребе 1/4-степеног музичког система насупрот дијатонском, може не веровати у то у шта он верује, али је неоспорно да се

¹⁰⁵ Hermann Erpf, Vom Wesen der Neuen Musik. Curt E. Schwab, Stuttgart, 1949, p. 59.

^{106a} Види о томе: Natko Devčić. О теоретским основима 12-тонске музике, Музичке новине, бр. 8 Загреб, 1. травњак 1952.

мора интересовати за оно што би Хаба хтео да оствари, исто као што се мора интересовати, уз сјајне тековине из прошлости, и за рад Стравинског и Шенберга, и уопште за све струје којих има у изобиљу у ово данашње ускомешано доба.“ „Културни развој не стаје већ иде непрестано напред, а дело савремених музичких револуционара можда садржи све потребне атрибуте за здраво корачање музичке уметности у будућност, само се, може бити, све то не да одмах и на први поглед опазити. Да се ствари уоче и процене, потребно је размака, историске дистанце...“.

Милојевић подвлачи овај Хабин став: „Индивидуалне и националне стилске особине засноване су на заједничкој основи коју су поставили старогрчки музички теоретичари... Јер, Грци су „поставили основни циљ да тонове и интервале ваља свесно стварати: и тиме су они, пре свију, за Европу утврдили појам музичке културе, што значи: појам свесног — не случајног — стварања“... Милојевић утврђује да је Хабино становиште чисто рационалистичко, уколико се односи на процену материје, и „Хаба га консеквентно спроводи“... Он то чини баш као рационалист; не као „естетичар“, како мисли Милојевић, јер констатије (Хаба): „да се тек помоћу свесног понирања у ствари долази до савлађивања елемената који чине саставни део ствари.“

Исцрпно приказујући Хабин четврттонски систем, Милојевић обилато цитира његове идеје. И мишљење Хабино о додекафонизму: „Музичари ствараоци наших дана (Шенберг, његови савременици и млађи нараштај) применили су звучне односе целокупног дијатонског система... Осим тога, пронашли су и сазвуке од 8 — 12 тонова који у себи садрже цео полустепени систем“... „Нова музика претставља логичан и органски развој тонске врсте (*Klangart*). Оно што је старијим музичким ствараоцима било недокучно, открила је савремена генерација музичара.“ Тим што је ту рекао, Хаба сматра да је указао да су тако исцрпене „све звучне могућности дијатонског система“. Милојевић је очевидно овде у искушењу да диспутује овај униформно постављен, сасвим једностран, теориски став. Међутим, у тежњи да буде објективан тумач, он осветљава ствар даље: по Хаби „свако случајно образовање тона које се не поклапа с нашим (тј. дијатонским) свесно изграђеним системом, сматра се као нарушавање чистог извођења (интонирања) фиксираних тонских ступњева“. Али, по линији својих прогресивних и радикално револуционарних идеја, Хаба поставља овај циљ: „Савладати и тонове који су до сада негативно били третирани, и то само стога били негативно третирани што се са већ фиксираним тоновима не поклапају. Тај процес уствари не значи ништа друго, већ проширење појма музичке културе тиме што покушавамо свесно свладати и оне тонове које до сада нисмо запажали“.

Хаба исправно подвлачи тезу да је, у развоју човека и његова односа према звуку, према тону, требало много времена док је он могао да свесно „свлада“ степен, па тек онда опет, после

дугог временског периода, полустепен. То најбоље показује малобројност и ускост степена и степеновања, њихово тешко одвајање и кретање једног од другога, у фолклору примитивних народа. Човек се морао поучавати, а поучава се још и данас, да би схватио то степеновање.“ И у настављању тих тежња савлађивања материје почива и Хабин појам „свесног стварања“, каже Милојевић. Из такве интерпретације, међутим, излази да је Хабин систем, мада скроз револуционаран за период и стање музике у коме се јавља, настао еволуцијом музичке свести. У свој нараштај, односно у оне који прихватају његов принцип, Хаба рачуна најагилније и најдаровитије који се, каже он, као ствараоци труде да проникну у дела ранијих и претходних генерација „да би им признао оно што су они успешно у савршили, без жеље да то понављају“, и да би својом будном снагом унутрашњег проживљавања схватили указане путеве с тежњом „да не сметано (?) изнесу на видело дана, помоћу својих дела, даља сазнања о човечјој души и спољњем свету (целој области тонова)“. Цитирајући овде Хабу, Милојевић би, с објективног становишта, да помогне разумевању његове интерпретације тога новог система, указивањем на потребу озбиљне студије у ствари о којој је реч. Јер, стварни непријатељ свакој новини или, боље речено, суштини сваке новине, то је мода, наклоност људи да површно, плитко, „отпрве“, без удубљивања и без критике, прихватају, — како код спољних и пролазних ствари тако и код принципа, назирања на сложенија питања, на оно што је битно, — па их исто тако лако и брзо напуштају и изневеравају. Тако је Хабин систем четврттонске музике, нарочито међу млађим прашким студентима, између којих су и наши, југославенски, пристајали ватрено уз тај покрет, остао само као један документ више о потврђивању вечне тежње човекове за новим: у практичном ефекту, у уметничкој музици, остало је стварно само оно, — у сваком случају више као теориска документација него као уметнички израз, — што је сам Хаба дао у својим композиторским остварењима.

Подвлачећи интересантност Хабина покушаја и модернизам његова система, Милојевић указује „баш у ово доба (тј. око 1924, П. К.) разбарушеног ветропирења“ на „његово (Хабино) уверење да је потребно знати да би се могло савршено изрицати оно што се има да каже“. . . „То га ставља у ред разложитих и разборитих духова“. Толико пута, Милојевић подвлачи и истиче важност и потребу потпуне занатске стручности у савлађивању „технике“ при компоновању, без обзира коме систему, којој епохи и коме стилу припада ауторово дело. Тај првенствено педагошки принцип, карактеристичан за Милојевића, долази до израза и овде где тумачи Хабино „свесно стварање“. када каже: „располагати ерудицијом да би се имало техничке окретности потребне за беспрекорно изражавање унутрашњих душевних и духовних претстава“. Као критеријум за свладаност технике, за истинитост и искре-

ност у питању музичког стварања, Хаба претпоставља и узима факт да музичар који ствара пише само онакву и ону музику коју може себи јасно и да претстави“. И даље: „Када, например, један део савремене генерације музичких стваралаца има претставе само о оним звуцима који потичу из система полустепености (Шенберг и присталице „Нове Музике“, П. К.), онда је тај део садање генерације поштен у своме изразу докле год фиксира своје јасне претставе. Не новотарија и сложеност, него јасност и одређеност звучних претстава имају значај основног критеријума за музичко стварање. Полазећи од те тачке гледишта, сваки аутор има права препоручити извођачу и публици да су дужни васпитавати своју способност примања звучних утисака, да би је могли подићи до нивоа музичког израза (пред којим се налазе).“

Овде се, видимо, додирују два основна питања, најједноставнија и, у исти мах, најсложенија: процес музичког стварања и питање квалитетног слушања музике, то јест оцене музичког утиска на слушаоца и од слушаоца. Милојевић приказује Хабине идеје предано и улази доста опширно у саму суштину његова система, тумачећи га у детаљима; он то чини, као што смо већ рекли, објективно, клонећи се да уђе у полемику и објашњења „с друге стране“ која су му се несумњиво наметала.

Јер о процесу музичког стварања пише се и дискутује врло много, са разних становишта, у историји уметности као и у науци о музичкој уметности, специјално; то питање задире дубоко у психологију, психофизиологију, чак и у патологију. А понаособ, друго основно питање: да ли је уметнички утисак музички код највећег броја слушалаца, од оних „квалификованих“ до оних потпуно „неквалификованих“, толико хетероген колико је индивидуално било објект тога утиска. Или је заиста могуће извући један одређен „коэффициент“, и утврдити „вредност“ и „карактер“ „коэффициента“ из целокупности тога утиска. То питање остаје, и поред безброј теза и антитеза, и даље отворено.

Према стању у савременој музичкој уметности, у периоду када се појавио Хаба са својим идејама, са својом звучном „атомистиком“, ако се тако може рећи, његов је четврттонски систем чиста конструкција и спекулација. Са новим елементима, наравно, и на основу једне нове звучне логике. Сваки логичан закључак теорије постављене на једној новој техничкој процедури претпоставља емпирију, искуство: међутим, баш у области тонског и музичког искуства слушаоцу, коме се ствар теориски овако приказала, недостајала је та реална звучна база као основа. Упоран као сваки новатор, а и охрабрен тим што је сам проблем сличних идеја интересовао људе и раније, Хаба је постигао неколике резултате конструисањем специјалних инструмената за које је, као и за човечји глас третиран као инструмент, написао читав низ композиција на начелима своје нове „хармоније“. И баш, или боље речено тек, те и такве композиције су оно што има да од-

лучи и што ће одлучити о даљем путу, о даљој судбини тих, како су их схватили и називали, револуционарних идеја.

На основу Хабиниx чланака: „*Das Entwicklungsstadium der Halbton- und Vierteltonmusik*“,¹⁰⁶ и „*Von der Psychologie des Schaffens, vor der Wewungsgesetzmässigkeit des Tonmaterials und den Grundlagen eines neuen Musikstils*“,¹⁰⁷ као и брошуре „*Harmónické základy čtvrttonové soustavy*“;¹⁰⁸ Милојевић подвлачи да је идеално и стварно четвртстепени систем наставак и допуна полустепеног система и констатује да примена таквих сазвучја која резултирају из Хабина система доводи до стања када настају те мешовите хармоније (множењем „природне, тј. дијатонске скале овом Хабином *plus*-природном скалом), специфичне за четвртстепени тонски систем, које звуче отприлике (ову карактеристику наводимо да бисмо само унеколико дали претставу тога звука) као акорди свирани на клавиру на коме све жице нису чисто „штимоване“ или су поједине раздешене. „Како је јасно да примена само тих мешовитих сазвучја замара слух, то (по Милојевићу), Хаба не тражи само њих него „упућује“ на наизменичну примену акорда из апсолутно „природне скале“, из „плус-природне скале“ и ових „мешовитих сазвучја“.

Хаба, међутим, неће да револуционише само звук, он начиње и проблем музичког облика. Разлажући гледиште класичара на проблем музичког облика, гледиште у коме је „основна суштина музичке форме у наизменичном низању појединих музичких јединака и у узајамном органском односу међу њима (на пример у облику Сонате: главни део, споредни део, спроводни део, реприза)“ Хаба хоће да „исто мерило“ треба да примењују и модерни уметници израђујући „нов музички стил“, али он неће проширивање и допуњавање традиционалне схеме музичких облика. Полазећи отуда да наше време „има у суштини друкчији начин осећања и мишљења“, он тражи да се „из основне суштине музичког облика и новог схватања звука“ образују нови чисти типови облика који стоје у органској вези са новим погледима“, што би се постигло: (1) напуштањем старих облика Сонате, Скерца, Ронда, Фуге, Канона итд. (и комбинације тих облика); (2) напуштањем свих појединих стилских карактеристика прошлога доба: периодичне мелодике, тематске обраде, понављања и транспонована мотива и мелодиске периодичности, градација на основи секвенце, и свега формалистичког што је досада потпуно изведено“.

Као задатак „музичару нових тежња“, Хаба поставља захтев да „искоришћује најразноврсније варијанте“ трију основних врста мелодиског кретања: мелодиски успон, лебдење мелодије у

¹⁰⁶ Der Auftakt, год. V. бр. 5—6.

¹⁰⁷ Брошура у издању Universal-Edition, Wien.

¹⁰⁸ Hudebni Matice Umělecké besedy v Praze. 1922.

равној линији, мелодиско опадање: постизавање образовања несиметричне мелодике, остваривање непрекидног тока мелодиске линије која допушта предах само тамо где то условљава музичка мисао . . .“.

Хаба хоће и „нову динамику“ и „нов тип полифоније“, где „не треба примењивати мелодиске елементе једног фактора полифоније за конструисање других фактора полифоније“ „...треба узети у обзир само три могућности кретања гласова: супротно кретање, паралелно и побочно кретање, и помоћу та три кретања реализовати стил нове полифоније . . .“ и, да би показао да, упркос новотарству, ту се има у виду постојање и извесног историског континуитета, Хаба упозорава да је и мишљење старих теоретичара било да се „уз дати *Cantus firmus* имају стављати самостално конструисане мелодије“.

„Намера да се нешто створи и створено дело“ два су момента на која указује Милојевић кад, овде, говори о стварању уметничког дела. „Ако спроведено дело по стилским одликама не одговара намени, промашен је циљ“. У погледу веровања да оваква једна „револуција“ какву је Хаба замислио и објавио може да пресече нормални развојни пут музичке уметности, Милојевић је скептик. Музичка уметност без обзира на многе супротне и контрадикторне тежње, хтења и остварења у њој, није била и није у кризи. У кризи су полуталентовани и неталентовани који су немоћни да том општем развоју уметничке музике даду свој конкретни и стварни прилог.

Зато и Милојевић своје добронамерно и објективно излагање Хабиних идеја завршава неколиким мислима које показују да га нису збунили ти „нови покрети“ ни „криза музике“ на коју је наишао у Прагу, за време студија већ у своје зрело доба. Он стога и каже, можда и сувише концилијантно: „И ако има људи у које бисмо се засада и ми убројали, који не верују да ће четвртстепено дељење целог степена и, помоћу тог дељења тако иситњена лествица од 24 место 12 тонова, донети практичне користи музичкој уметности, не може бити никога који се не би сложио с општеестетским назорима и скроз оправданим модерним тежњама Алојза Хабе. Мислимо да је оправдана бојазан да би звучна архитектура изгубила од крепкости линија и целокупне формалне конструкције ако би систем $1/4$ -ступене музике победио И зато се само са оградом могу примити идеје Алојза Хабе које се односе на чисто акустични тонални део музичке уметности“.

И „Нова Музика“ и систем Хабин постављају тежиште целог проблема, тојест уношења и стварања *новога* у музици на проблем сазвучја, односно сношења и сношаја неколиких или што бројнијих тонова који се чују у исти мах, или се здружују и раздружују потпуно независно, наглашено независно, да тако кажемо, од такозване „функционалне хармоније“. Јер та хармонија,

како знамо, базира на правилима сазвучја у музици класика и романтичара: оца се развијала и даље, увек на основу „тонских родова“. Тиме се, упркос снажном развитку, диференцирању и сложености, специјално, у музици крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, дошло, како каже Ерпф¹⁰⁹ до границе слухом схватљивог.

Баш развој музике XIX века и све до данас, кад смо преломили половину XX века, сведочи кроз све стварне резултате потврђене уметничким делима, и показује да се границе у том развоју тешко постављају и да их, сем ориентационих тачака, нема смисла ни постављати, кад обухватамо музику у њеној суштини.

Нама се, међутим, чини: оно што је битно и основно у музици — оно на што је Дебиси мислио кад је споменуо музику египатског пастира, у цитату који је навео Милојевић, — као и у свакој уметности, уосталом, од прапочетака њених, од најједноставнијих њених облика па до најсложенијих, — а што „Нова Музика“ па и Хабин револуционарни покрет превиђа или оставља по страни, или, не казујући то, негира, — то је оно примарно: *музичка мисао*, што, у чврстом виду, зовемо музичка тема, а у флуидном, лелујавом изразу, називамо мелодија. Сем у ритму, који, за извесно време, може да опстане и сам, без тога елемента нема музичког, односно музикалног мишљења, па ни *израза* уметничког.

Фактура, сама по себи, није уметност. Нису битне звучне претставе. Оне, ако су саме себи циљ, не стварају музичку уметност, него звучну сензацију, у смислу изузетних и намерно изазваних надражаја нашега слуха. Тек доведене у извесну законитост, у извесан ред, потчињене музичкој мисли, звучне претставе, као елемент тих мисли, дају своје оправдање, и врше своју функцију.

Осврћући се на једно предавање др. Војислава Вучковића о четвртстепеној музици,^{109a} Милојевић каже, у истој ствари, још и ово: „Др. В. Вучковић је добро урадио што је узео да са катедре Нар. универзитета говори о четвртстепеној музици... Одређено је рекао да је по његовом схватању систем полустепени завршио свој животни пут и да је будућност музике у области четврт-степеног система“.^{109b}

Упркос факту да је Вучковићев млади живот, трагично и свирепо прекинут, неслућено трајао још сасвим кратко, он је допустио и Војиславу Вучковићу да још јасно измени своје гледиште¹¹⁰ и Милојевићу да доживи, у том правцу, потврду разлож-

¹⁰⁹ Ibid.

^{9a} „Политика“ 17 XII 1935.

„Политика“ 17 XII 1935.

¹¹⁰ „Славенска музика“, 1940, др. Војислав Вучковић, Музички реализам Стевана Мокрањца.

ног гледишта. Нарочито овог: „Музика (савремена, П. К.) преживљује једну дубоку кризу, она се бори с елементима: али победа у музичкој револуцији, чини нам се, избиће на другу страну, не у области интервалског цепкања већ у области нове конструкције музичких идеја и облика, — о чему и Хаба врло много мисли — на основи звучних елемената који у музичкој култури пркосе вековима; кажемо: у култури јер, кад је реч о уметности, помишља се на културне феномене а не на натуралистичке и физичке. То треба и нашој публици рећи, да зна“.¹¹¹

Милојевић је веровао да за обдареног и стручно спремног музичара није потребно мењати и измишљати други и другачији тонски систем, нов, на рушевини досадашњих облика изграђен облик. „О сиромаштву дијатонског музичког система говоре само људи сиромашни духом и душом а амбициозни... па мисле да ће на рушевинама једног система подићи оно што ће помоћи њиховој физиономији „да се испољи“. Можда је то речено сувише уопштено, можда је и сувише саркастично речено али у збуњености која је, за млађи музички нараштај била тако карактеристична и разлог карактеристичној јаловости у времену када је он то говорио,¹¹² оволика јасност Милојевићу се чинила потребном...

„... Огромна је погрешка открити елементе садашње левице само, — те левице којој се и ја клањам (подвукао П. К.), открити резултат без откривања логичког извода тог резултата“.

„... Ни ритам ни мелодија не проистичу из ђуди појединца. Они су, као прасупстанца, у атмосфери. Ко хоће младог човека у уметност да уведе, на то мора да обрати сву пажњу“.

Сасвим тачно, Милоје Милојевић подвлачи да је свако доба, кроз историски развој музике, имало своју „модерну“. И наше је доба има, каже он. И указује на „модернизам“ Бетовена: он је модификовао (дакле „модернизовао“) облик Сонате да би га прилагодио духу (слободнијих и слободних схватања, у погледу форме првенствено) после француске револуције. За такве поступке, Милојевић налази и духовито констатује, потребна је само једна ситница: да модификатор што би тачније било рећи: реформатор, „има реалне способности за извођење тога модернизовања, тих рефорама.“ „Иначе се уметност не креће напред већ пада, под ударцима надуте немоћи вођене пркосом, каприсом.“¹¹³ Тиме је Милојевић оштро одделио оне модерне, који, одиста, имају и дају нешто ново од оних који, ма колико упорно али без талента, хоће да буду модерни и да се претстављају као новатори.

¹¹¹ „Политика“ 17 XII 1935.

¹¹² Наше дужности према нашем најмлађем композиторском нараштају. Нова смена бр. 5—6, Београд 1939.

¹¹³ Поводом једне манифестације наше музичке модерне. „Политика“ 21 III 1938.

Један нарочито интересантан музиколошки есеј Милојевић нам је дао из области духовне музике.

Проблему те, у корену српског народа, дубоко оплођене народне уметности, у његовој духовној музици, Милојевић је посветио много пажње већ раније проучавајући Мокрањца: у посебној својој позамашној музиколошкој студији,¹¹⁴ он иде даље отварајући перспективе тој новој научној области која, код нас, заслужује нарочиту пажњу. У уводном ставу, Милојевић се задржава више на филозофској страни проблема, на који гледа кроз мисли Лутера, Л. Екарта, К. Ф. Ем. Баха, Боеција, Шопенхауера, Гетеа . . .

Улазећи у сам проблем, по себи необично простран, чак од његова почетка, — према ономе како га слика Курт Сакс, — тамо кад је, при миропомазану Соломонову „за време свечаног чина музицирало четири хиљаде левита, а сто двадесет свештеника је дувало у трубе“,¹¹⁵ „и било је као да је један човек певао и свирао и као да се један глас чуо у славу Господа и у његову хвалу“ . . . те, преко византолошких студија ове материје од Егона Велеса, Милојевић долази до главног карактеристичног момента: односа индивидуалних композитора, баш оних највећих: Ј. С. Баха, Бетовена, према тој материји и овде постављеним питањима.

Милојевић, по Велесу и по другим изворима, објашњава откуда се у православној цркви, према старијим оријенталним ритуалима, као например у синагогалном певању јеврејске источњачке културе, развила само вокална музика, певање, док је инструментална била потпуно одбачена: култ православног духовног музицирања се „задовољава унутрашњим интензитетом музичког израза“, насупрот „сјајног музичког апарата који чини саставни део католичког богослужења“, где се развијају облици „од скрушене хомофоније корала до грандиозних, готово концертних концепција“.

Код нас, наводи Милојевић, тек „Корнелије Станковић († 1865) био је први музичар нашег рода који је с планом пришао прикупљању нашег народног црквеног блага и записао је карловачко појање“.

У вези с проучавањем народног мелоса у духовној нашој музици, Милојевић поставља, сасвим исправно, тврдњу: „За нашу младу науку о музици отвара се (ту) једно широко и благододно поље рада. Научно се имају утврдити елементи наше народне црквене музике“ . . . И, сасвим природно, Милојевић исцрпним цитатима из Мокрањчева предговора „Осмогласнику“ указује на једну важну страну коју, у вези с темом овде, треба проучавати: карактер и карактеристике мелодија наших гласова и мелизма-

¹¹⁴ *Музика и православна црква* (Српска манастирска штампарија, Ср. Карловци 1939. Сепарат из Годишњака С. П. П.).

¹¹⁵ Curt Sachs, *Musik des Altertums*. Hirt u. Breslau 1929.

тичних флексија које се при томе јављају. Но пре тога већ Милојевић, по Федору Демелићу, првом биографу Корнелија Станковића,¹¹⁶ наводи један пасус из писма Корнелијевог, у коме има сасвим прихватљивих хипотеза Корнелијевих о пореклу мелодија у нашој црквеној музици, њиховој паралели са грчким релативним напевима и о њихову самосталном развоју у нашем народу. Тако Корнелије, нашавши код ондашњег руског проте у Бечу Рајевског, једног калуђера из Грчке чини „на лицу места“ један компаративни опит. И утврђује одмах: „Налик им је „први“, „други“ и „трећи“ глас на наше, а они други пет се сасвим разликују од наших и једва може човек помислити да су нашим гласовима сродни“.

Ангажован, такорећи, на свим пољима музичко-културне и уметничке делатности, не знајући управо где ће пре да стигне, мада је сам био и позван и компетентан да, као музички научник, први код Срба, уђе баш у ову проблематику, Милоје Милојевић осећа добро дужност и задатак у том правцу. Зато, цитирајући, даље Корнелијево писмо: „... Ја верујем дакле да је испрва било јединство у нашем црквеном појању (Корнелије мисли на разне нијансе у црквеном појању међу Србима ван граница Србије и оних у Србији и на Југу)¹¹⁷ и нећу никад довека труда жалити, да бар путању раскрчим и поравнам, по којој ће се опет кад до јединства доћи“... Милојевић каже: „Своју мисао Корнелије није остварио, али је очигледно имао жељу да компаративним путем дође до чистих примера наше црквене музике. Нови нараштаји у томе правцу имају велики задатак, и обиман: да сићу до старе оријенталске музике и да тим компаративним путем, музиколошким путем, утврде специфично словенске и наше расне елементе у православној црквеној музици“.

И овде наилазимо на оно што је нарочито карактеристично за Милојевића када проучавамо његове теоретски и литерарно излагане и изложене мисли из музичке проблематике: увек је ту, пре свега, композитор чија основна расположења, исповести и гледишта потискују теоретичара, критика и објективног интерпрета. Отуда, тако често и немирна, узбудљива фразеологија, наклоност ка патосу.

Обухватимо ли шта је све код нас још неурађено у области уметничке духовне музике, у материји која би се сасвим објективно критички могла размотрити, приказати и довести до утврђених научно постављених закључака у овој студији Милојевићевој, осећамо овде како музиколог препушта реч естетичару, а естетичара потискује музиколог и како стварно диференцирање и извођење сухих али важних факата одмењује занос, емоција из личних, субјективних импулса.

¹¹⁶ Летопис Матице српске, књига 110, г. 1865,

¹¹⁷ Милојевић, Ibidem.

За науку је то од штете али, без обзира у којој се он области своје радљивости налазио, то чини још рељефнијим духовни лик Милојевићев када га данас фиксирамо. Такав пример интерпретације имамо у овој студији онде где Милојевић приказује облике у којима су радили наши композитори духовне музике: „Поред хармонизатора народних црквених мелодија и поред композитора који компонују за цркву стилизујући елементе нашег народног црквеног појања, ми имамо композитора који изграђују свој оригинални стил и стварају за цркву из своје самосвојне инспирације.“ Такав композитор духовне музике је и Милоје Милојевић, нарочито у својој последњој „Литургији“ за мешовити хор. „Мало се о томе зна, јер се црквене композиције наших модерних композитора мало изводе, — а има их које уопште нису изведене, — и што су готово све у рукопису. Да су објављене, биле би приступачније и за студију“.

Ипак, захваљујући том својству његовом, нарочитој наклоности ка естетизирању, ми налазимо и у овом његовом огледу неколико извршних ставова што их је посветио приказу Мокрањчева рада и његових композиција, за нашу музику нарочито значајних, из области духовне уметничке музике наше. Ти ставови недостају у његовој, раније третираној, студији о уметничкој личности Ст. Ст. Мокрањца. Они су међутим неопходно потребни да би нам допунили Милојевићево гледање на Мокрањчево дело.

Очевидно заинтересован за музиколошко, дакле научно, проучавање целокупне материје коју имамо у обредној српској православној музици, онаквој каква је очувана у народу и у записима по народном певању, — он посматра то колико са гледишта стварности у савременом српском културном стању, толико и са гледишта историског развоја и страних утицаја, — нарочито код мелодије и мелодиских флексија, као и ритма и метричке расподеле и примене у тексту; даље, са гледишта компаративне методе колико с погледом на основу: грчку, сириску, јеврејску, толико и на реална стања у других православних, у првом реду славенских народа. Милојевић упозорава нашу младу музичку науку на то да је „у последње време све живље научно проучавање византиске и оријенталске музичке културе“, где се, како он каже, „нарочито обраћа пажња на стилске одлике црквене музике оријенталских народа“. Он упозорава на научне радове Велеса, Идлзона, Tillyard-а, као и на литературу старијих музиколога: Римана, Гојсера, Обрија, Гастуеа (који је колико знамо био упознат и са нашом српском обрадом духовне музике), Флајшера, Тибоа, Ребура. Бургон-Дикудреа, Цецеља, Кизеветера и других. Задржавајући се специјално на неким хипотезама Кизеветеровим, Милојевић тражи да се даду „могућности и нашим научним радницима да у тој области развију своја истраживања“ и да им се помогне да „дођу до истине, до позитивних резултата, а нарочито да утврде специфичне стилске особености у нашој православној црквеној музици“.

У овом Милојевићевом огледу је најинтересантнији а и најважнији одељак (V) у коме се он, компаративним поступком, на основу исцрпне истраживачке стручне литературе старијих и новијих проучавалаца оријенталне и византиске црквене музике, удубљује у разазнавање и карактеризовање наших такозваних црквених мелодија. У њима, као и у сличним напевима у свих оријенталских народа, при религиозном култу, разликују се два главна начина: (1) силабичан начин певања, у коме на сваки слог текста долази по један певан тон, тако да нам ту мелодију замењује стварно речитатив; и (2) начин „мелизматичан, екстатичан“, у коме се мелодија, ношена емоцијом, развија као „слободно извијање“, као *cantic lung* како то зове Барток проучавајући специјално румунску народну мелодију, где се на поједином слогу јавља низ тонова, често врло широког мелодиског замаха. Уосталом, иста та два начина карактеристична су и за световни музички фолклор народâ код којих се налазе и у духовној музици.

У том одељку Милојевић износи многе цитате из дeлâ музиколога који су проучавали источњачку музику, нарочито обредну, црквену. Из тих цитата види се прилично јасно и блискост наше проблематике у тој области с материјом о којој је реч, а назиру се лепо и даље перспективе за нашу музикологију, ако се, у што верујемо, и код нас нађу заинтересовани научници наши да, полазећи од народне основе и од онога што је записао а донекле и разврстао Мокрањац, заору у ову пространу научну њиву која обећава богат род. Баш овај одломак Милојевићеве студије о којој говоримо треба да им је и потицај и оријентациона тачка у почетном сналажењу.

После „компаративне слике“ у којој Милојевић ставља наредо дванаест сродних духовних мелодија (1. сириску, 2. јерменску, 3. коптиску, 4. јеврејску, 5. етиопску, 6. халдејску, 7. абисинску, 8. маронитску, 9. грегоријанску, 10. византиску, 11. руску и 12. српску), како би показао „типичне разлике између појединих мелодија, специјалне видове мелодија (мирнији ток, или усталасано гигање до гиздавих шара); у исти мах он би, том сликом, да укаже и на заједничку основу коју одаје „принцип мелодиских формула“.

Указујући на модулациони елемент, — наравно, у претпостављеној латентној хармонији, — у тим мелодијама (поименце у сириској, халдејској, маронитској и српској), Милојевић упозорава да та модулација „није бујна у смислу новоромантичног, или у смислу тоналног варирања модерне импресионистичке школе“. Ту треба приметити да је штета што Милојевић није ушао довољно дубоко баш у ову страну проблематике. Јер неколики примери баш из наше српске духовне музике изазивају управо дивљење богатством и разноврсношћу тога модулационог елемента. Упозорићемо само на неке најинтересантније, који су нам у овај мах на мисли: ту су, прво, неки мотиви из литургије зване „пређе-

освећена“: например „Да исправитсја...“, „Свјете тихи“... затим, понаособ „Ирмос на Божић“ или из појања на Велики пектак: „Тебе одјејущагосја“... .

У студији Милојевићевој наилазимо на констатацију, у вези са амбитусом ових мелодија, која изазива пажњу: он упозорава на размак октаве (од d^1 — d^2) који се јавља у грегоријанској мелодији на упоредној табели, па каже: „такви успони су органски саставни део експресивне конструкције мелодије. Има силне логике у таквој конструкцији...“ Милојевић сматра да је код тих мелодија главно њихово конструисање низањем тонских формула, то јест утврђених мотива, који се, можда и уз незнатне мутације, враћају по извесном реду. Он назначује те „формуле“ у компаративном свом примеру, изводи њихову даљу деобу, „поддеобу“, како он каже, указује на то где се и како се у мелодиском „низу“ понављају. Тим је обележио елементе који чине саму мелодију, њен битни, конструктивни део.

Одмах ћемо видети зашто је то учинио. Држећи се, при компарацији оријенталске мелодије, у разним њеним видовима, са нашом, њему је, наравно, при руци Мокрањчев „Осмогласник“ као први студиозно приређен компендијум српске духовне мелодике, узете у њеној основи. И Милојевић жели да аналитички утврди формалну процедуру по којој је настао „мелодиски низ“, како он каже, уствари мелодија у њеној интегралној линиској целини. Из Осмогласника, који је, по њему „ризница наше црквене музике“ (треба разумети *pars pro toto*, П. К.) и пун је „типичних акцената у својим силабиским и екстатичним песмама,“ Милојевић узима прву песму Четвртог гласа, да би је формално рашчланио и спровео анализу.

Та Милојевићева анализа је први случај те врсте рада код нас и, мада проведена само на једном или два усамљена примера, из простора где их је велики број врло различитих, она, спојена главним мелодиским формулама датим уз наведену анализу, својим методом указује пут будућим нашим музиколозима, које чека и зове на научно испитивање и научну обраду ова наша богата музичка област.

Цитирајући Велеса¹¹⁸ и подвлачећи сасвим позитивну страну Велесова компаративног система, Милојевић упозорава на Мокрањчево уношење варијаната „да би се на тај начин показала бујност фантазије нашег црквеног певача“, и указује на тоналитетне елементе, ступњевање у мелодиском кретању, као и на карактер финалних тонова, који такође показују разноврсност. У вези с тоналитетом, Милојевић упозорава да, при анализи оваквих мелодија духовног карактера, не само код наших него и код других оријенталских хришћанских песама, „ваља обратити нарочиту пажњу на специфични тоналитет који пребива у

¹¹⁸ Egon Welesz: Die Struktur des serbischen Oktoechos. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919. Heft. 3.

свакој песми, као нека мистериозна сила. Од тоналитета мелодије зависи звучна боја и, при обради (евидентно је да овде опет од музиколога узима реч естетa-композитор, П. К.), хармонска основа на коју мелодија треба да буде постављена“. И важна је, даље, његова констатација да је Мокрањац „учинио први корак код нас да се пронађу иницијални, доминантни и финални тонови, — пресудни за одређивање тоналног смисла мелодије, — у појединим „гласовима“, да би се на тај начин истакао и тонални смисао појединих песама нашег *Осмогласника*, и резултате истраживања је чисто систематски изнео у предговору за *Осмогласник*“.

Само додирујући, Милојевић помиње Пети и Шести „глас“ са оријенталским интервалским елементима и упозорава на паралелу једне јерменске духовне мелодије коју цитира у своме огледу и тонске формуле коју је Мокрањац употребио на завршетку „Алилуја“ у својој литургији. Исто тако успела му је паралела и упозорење на аналогију између песме јерменског ритуала „Хархурдхорин“ и наше „светлог карактера“, из обреда о Лазаревој суботи, „Општеје воскресеније“.

У завршном делу своје студије, Милојевић-композитор — говори о стварном односу наше уметничке духовне музике према пракси и стању у црквеном ритуалу. О односу ранијем и савременом. И о перспективама за будућност, у тренутку, наравно, када је то писао. Притоме, он наводи и неколико примера које сматра вреднима да на њима покаже стил и карактер, као и фактуру, коју српски савремени композитори (чланак је објављен 1933) примењују у области духовне музике.

Задржали смо се дуже на овом Милојевићевом раду јер он, пасажима на које смо упозорили, одаје да се Милојевић могао развити и стећи ранг, у интернационалним размерама, најзначајнијег нашег музиколога, да није био роб скоро трагичне раскомаданости у својој делатности, условљеној временом и приликама. Насрећу, он је увек имао снаге да се отргне том робовању када му је талент диктовао задатак који му се, у том тренутку, чинио значајнији.

ХІІІ

ФОЛКЛОРИСТА

Први већи Милојевићев рад теоретско-принципског карактера из области фолклористике је „Музички фолклор, његова културно-музичка важност“.

Констатујући постојање, код нас, народне попевке и игре и, у интелигенцији нашој, интерес за ту музику, чак и култ за њу, Милојевић поставља питање: каква је та музика, које су јој одлике, у чему је суштина и њена музикална вредност? Он утврђује да је то мало коме познато јер та наша музика, до данас (чланак је написан и објављен 1926 год.),¹¹⁹ није научно проучавана. У тај проблем, по њему, нико није улазио као музички научник, — као тонпсихолог, да би у тим попевкама и играма пронашао специфично наш национално-музички акценат. Нама се чини мало чудно да се Милојевићу, у тај мах, није наметнула мисао: тај акценат у нашој музици из народних основа, особен, самосвојан, „наш“, могу да пронађу само музичари ствараоци, композитори: научницима остаје да га констатују, објасне, провере и утврде.

С разлогом, Милојевић узима предговор Ст. Ст. Мокрањца Бушетићевој збирци *Песме и игре из Левча*¹²⁰ као скроман покушај за утврђивање извесних особина „народног музичког блага“, са научног гледишта. Како се код нас већ био обрео изванредан број „фолклориста“ који се нису задовољили мелографским послом, Милојевић је, с правом и на време, упозорио на услове које поставља научни студиј те материје, а, пре свега, на потребу широке културе, опште и музичке, онеме ко хоће да уђе у ту област научног рада. Да би се утврдио систем наше мелодије и ритмике, Милојевић указује на нужност упоређења, на компаративни студиј, где је „поред строге и свестране стручне спреме“ условљена музичка култура и „солидно филолошко знање“.

Милојевић нарочито удара гласом на тонску психологију јер развојем латентне хармонике која се открива из интервалских кретања у једној мелодији он, по Хорнбостловој студији „Проблеми упоредне музичке науке“, указује на ту базу тонске

¹¹⁹ Музичке студије и чланци I књига, Београд 1926.

¹²⁰ Срп. краљ. академија, Етнографски зборник, књига 3, 1902.

психологије у којој је тежиште на „психолошкој тоници“, то јест „на тону који се, изнад свих осталих, истиче честим појављивањем, трајањем, положајем, динамичким акцентом“. И стога закључује Милојевић: „једна музикална целина која је спој свију елемената који сачињавају музику има своје садржине тек онда када престане бити звучна играчка, већ постане изразито оживљавање душевних покрета“. „И кад се са те тачке пође, онда сваки ритмички мотивски делић, сваки мелодиски мотивски атом, има једну дубоку психолошку вредност и зато је музикално замашнији, а хармонски склад (чак и у смислу нескладног, дисонантног сазвучја, и суровог звучног надражаја, П. К.) долази да уз чисто ритмичке и чисто мелодиске вредности појача психолошки израз који бива оживљен“.

Напуштајући зачас уже подручје фолклора, музиколог Милојевић овде уствари указује на основну базу са које се могу утврдити две карактеристике супротних музичких манифестација, какве се јављају у савременој музици: једна од њих, у свој својој разнородности, претставља музику чија је карактеристика „звучна играчка“, друга је она која изазива процес „оживљавања душевних покрета“. Па ипак. Намеће се и питање: није ли, у суштини, и то једно исто.

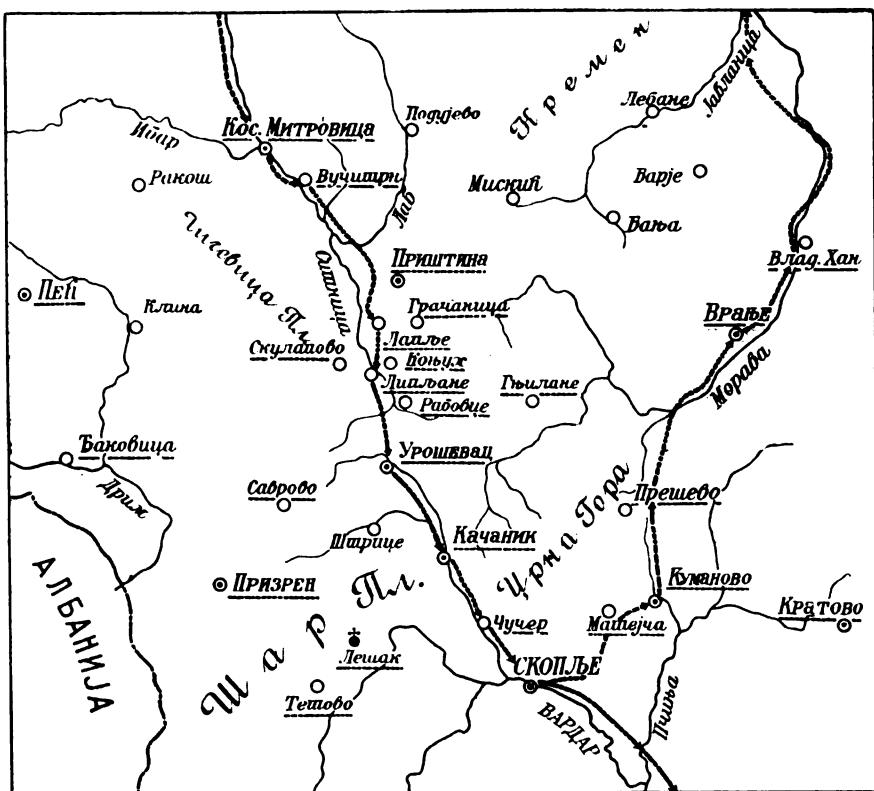
Цитирајући, даље, Хорнбостла да је „наше целокупно музикално мишљење испуњено претставама тонова сложених у сазвучја (хармоније)“, што се не може примити без резерве, Милојевић, сматрајући „латентне хармоније“ условљене фолклорном мелодијом као неопходну органску компоненту, наводи да „у хармонији лежи све специфично изразито с музикалнопсихолошке тачке гледишта“.

У том свом, да кажемо: програматском огледу о фолклору, Милојевић подвлачи потребу проучавања тоналитетне оригиналности наше народне музике, али притоме упозорава да, зато, „треба познавати музички фолклор свију народа са којима је наш народ долазио у додир, да би се могли пронаћи елементи који су... продрли у наш“. И, што, разуме се, следи из овога: треба да познаје и све оно што је, у области фолклорне музикологије, до данас проучено, и научно проверено и утврђено.

Најзад, Милојевић, сасвим природно, указује на крајњи циљ научног проучавања музичког фолклора: на однос фолклора према уметности. Музички фолклор, проучаван једва нешто преко сто година, а научним мерилом можда тек нешто преко пола века, утицао је већ одлучно на стварање особенних националних уметничких школа, праваца, на изграђивање особеног уметничког стила, у коме је садржана, добрим делом, нова музичка уметност. „Национални стил једне уметности потиче из идиома примитивне, народне уметности и развија се на тим идиомима“, каже Милојевић. И даље подвлачи: „Модерно доба... признало је музички фолклор као важан извор за здрав и високостилизован музички израз“.

во излагање чињеница до којих смо дошли проучавајући тако снажну народну музику ових крајева“. Ипак, он ће да каже „шта је то што музику ових крајева тако истиче; што јој даје тако велике и тако самосвојне одлике и што је чини значајном ризницом наше словенске културе“.

Прелазећи на особености народних мелодија у тим нашим јужним крајевима, Милојевић, природно, указује на примарну важност ритма, што се уочава одмах. Он наводи да је у Шар-Планини наишао на играње без икакве музике. Играчи, у заносу,



Мелографска карта бр. 2. Милојевићева теренског рада на скупљању фолклорне материје на нашем Југу

својим гласом, не извијајући мелодију, дају ритам игри изговарајући: дуф! дуф! (имитовање тупана).¹²²

Читавим низом примера Милојевић илуструје разноликост у метричко-мелодиској и ритмичкој „разграни“, идући поступно у све сложеније случајеве. Фолклориста — музиколог ће се увек

¹²² Тупан, велики бубањ који игри у тим крајевима даје ритмичку базу.

с интересовањем задржати на овим примерима и на њиховом рашчлањавању. Милојевић не пропушта да упозори на то да је богатство ритмике овде нарочито значајно за развој и естетски, формални и стилски екстензитет наше уметничке музике, у њеном оригиналном изразу.

У другу књигу својих „Музичких студија и чланака“¹²³ Милојевић је унео три значајна прилога из области фолклористике. Проучавајући однос уметника и уметничке музике према фолклору,¹²⁴ он овако претставља нашу ситуацију: „Благодарети Корнелију, интерес за народну музику није ни једног часа слабио код наших музичара, а од снажне и маркантне појаве Стевана Мокрањца, он је само растао, бивао све јачи, све разложнији, све оправданији“.

И, посматрајући процес који се, и код великих и код малих народа, па и код нас, развијао у односу према фолклору и утицају простонародне музике на уметничку, Милојевић подвлачи да је „музичарима . . . прво пао у очи спољни део народне музике, њен ритам и њена мелодија. То је епоха простог — класицистичког, — шаблонског хармонизовања народних мелодија и народних игара.“ Мада из те епохе још увек нисмо изашли, Милојевић указује на модерне принципе у проучавању народне мелодије, у разноврсно и оригинално третирање тога примитивног основног тонског материјала где се материја мора обрађивати друкчије некако. И поставља питање: „где је то — друго —? шта је то — друго —?“ И даје одговор: „У истраживању тога они (уметници, П. К.) су пошли од факта да је музика уметност мишљења помоћу тонова (Комбарије) и да је главни задатак музичке (тонске) уметности цртање кретања осећања (таласа осећајног живота) која су пратиоци душевних расположења (Хениг), па су дошли до закључка да је прва и основна ствар при обради народне музике: трудити се ући кроз просту, мало развијену примитивну, народну мелодију или игру у душу њеног анонимног творца. Јер музика није техника, музика је живот, осећање. — Просте душе, — сељаци, немају вештине да своја дубока и јака осећања изразе развијеним, компликованим музичко-техничким средствима“.

У тежњи да, као фолклориста, и музиколог и композитор у исти мах, расветли нове перспективе, Милојевић, у свом предавању на III Конгресу славенских географа и етнолога у Југославији 1930,¹²⁵ истиче од колике су важности и значаја за композитора и његово слободно уметничко стварање научна проучавања типичних особина народне музике.

¹²³ Београд, Геца Кон, 1933.

¹²⁴ „Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних техничких средстава“. Ibid. стр. 21—22.

¹²⁵ Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије прештампано из „Зборника радова“, читаних на том Конгресу, Београд 1932.

Он не пропушта да нагласи да стваралац, композитор, може, ако дубље проучава фолклорну мелодију, и без познавања резултата научних испитивања проникнути у те особености, али и не мора да их запази. Музичка наука, у области фолклора, стручно ће указати на елементе који су битни и неопходни, ако се иде за изграђивањем уметничког стварања „националног типа“ у уметничком стилу: по Милојевићу, наука о музици у том правцу има нарочите задатке, и из његових разлагања произилази још јасније да до тога могу да доведу баш научна испитивања композитора-фолклористе. Што се Милојевић баш овде не позива на случај Беле Бартока, даје нам повода да поверујемо да Милојевић није, изближе, упознат био са фолклористичком научном делатношћу Бартоковом. Јер овде се нарочито истиче стварна паралела у њиховој, скоро истовременој, делатности композиторској и научној.

Музичка наука, по Милојевићу, у области фолклора има крајњи циљ „да постави систем музичког мишљења нашег народа, да компаративном методом издвоји оно што је специфично



Сл. 20. Иванка и Милоје Милојевић у Скопљу (1928), на концерту уз предавање.

наше и да на тај начин пружи ствараоцима уметничких дела типове који су не само нови, необични, него су и расни, да би ствараоци на томе извору нашли узор, нашли потстрека за оригинално стварање у нашем расном духу“. Свакако, овај Милојевићев став захвата проблем у његовој језгри: он заслужује да се изближе и критички разматра.

Расправа Милојевићева о којој је овде реч пружа, нарочито у смислу ритмичке анализе, а и у погледу разматрања мелодиске линије, доста материјала за проучавање. Она нам осветљава и поступак Милојевићев у том послу, и терен по коме се кретао.

„Простор о чијим ћу вам мелодијама говорити¹²⁶ шири се од села Варваре, које се налази на падинама Шар-Планине испод Љуботена, са Вардарске стране и иде преко Тетова, Гостивара и Кичева, до административног седишта Пореча, до Јужног Брода, и одатле уз Поречке планине до села Заграде на висини од 1031 метра. На томе сам простору провео 16 дана, дошао у додир искључиво са мештанима, међу којима је било мало интелектуалаца (7 учитеља и 6 девојака, ученица разних школа) док су остали били земљорадници или мале занатлије. Нарочито сам ишао за тим да у забаченим крајевима нађем старе певаче. И успео сам, нарочито у Поречу, да запишем приличан број старих мелодија из уста старца од 84 године, по професији сеоског гајдаша, Ристе Николића и Јове Трпковића, старог 80 година. Два певача су била старци преко 70, двојица преко 60 и петорица између 45 и 55 година. Остали су били мање или више стари и млади. Некоје песме из Галичника са Пологом певала ми је у Гостивару и једна стара жена, Коса Ђурчиновић. Осим ње, галичничке



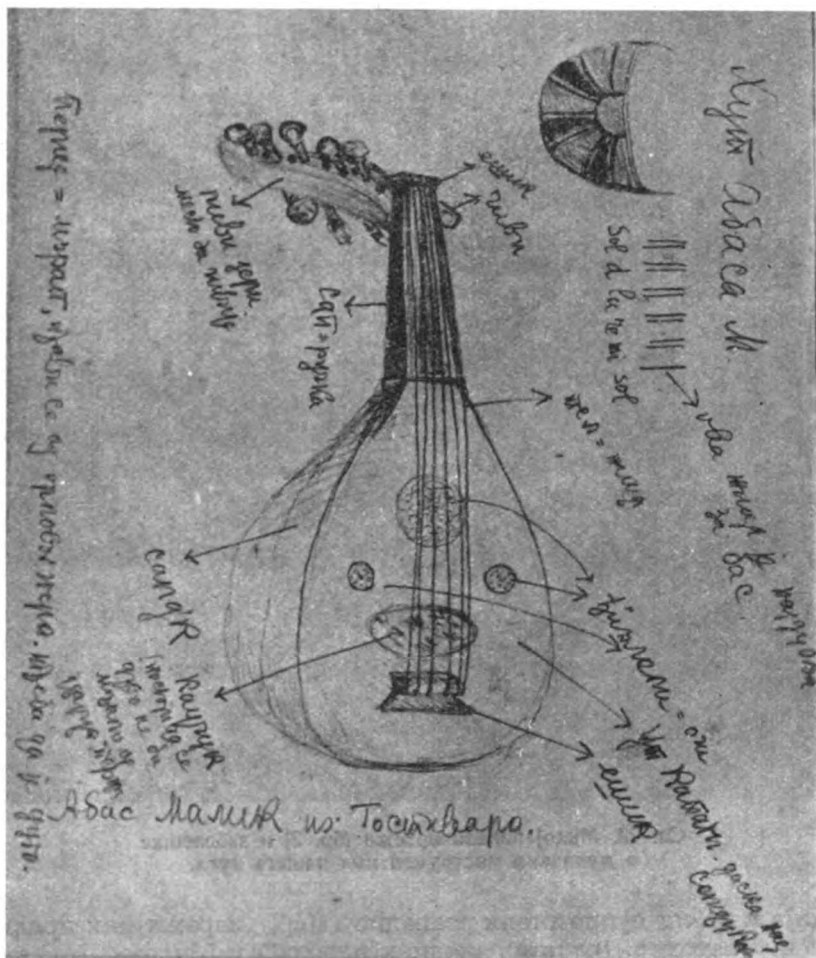
Сл. 21а, б. Милојевићеве цртежи народних певача који су му певали и свирали при првом његовом мелографском путовању (1928) у Македонији.

песме ми је певала и Невена, жена г. Димитрија Теодосића, учитеља у Гостивару, и г. Тодор Димитријевић, учитељ у Гостивару, сви родом из Галичника. У Гостивару сам имао и три Арнаутина певача и једног Турчина, а у Тетову чочеке, играчице и певачице, и једног Турчина. Моја тежња да дођем до чистих типова народних мелодија тиме је остварена. На томе сам простору укупно записао 200 мелодија. Међу њима највећи број је љубавних, али

¹²⁶ Ibidem.

има и обредних и жетелачких и „кралских“ (са извесном јуначком садржином) и обичајних“.

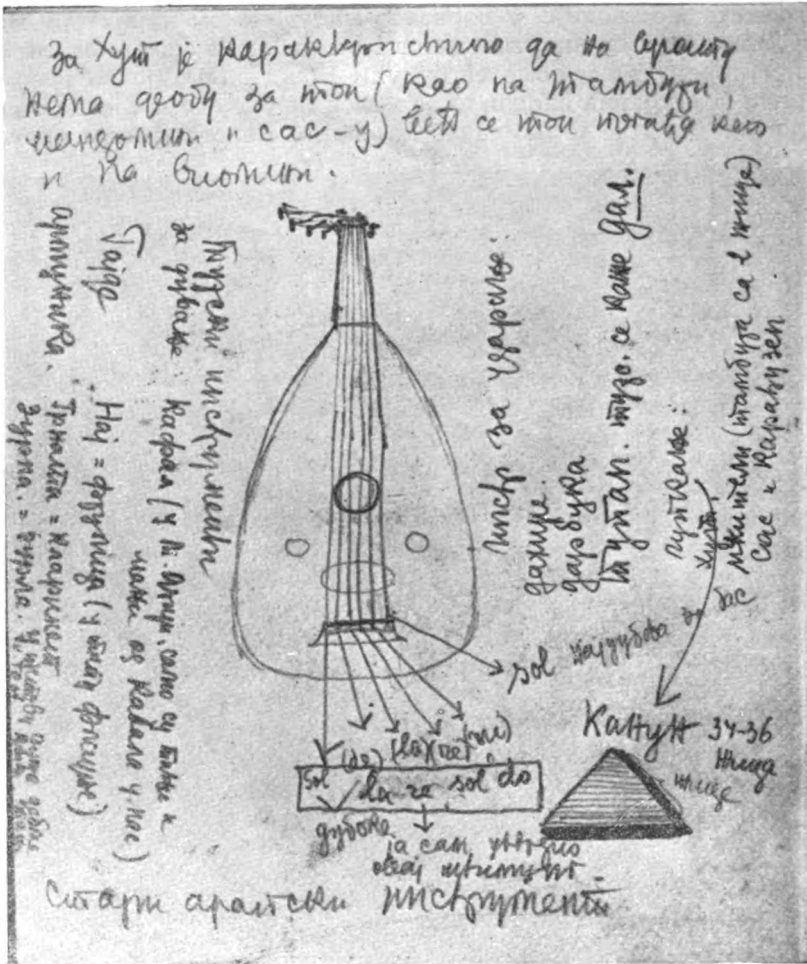
Од особеног је интереса Милојевићев оглед *Једна поречка песма о Карађорђу*.¹²⁶ Са неколико гледишта. Пре свега, сам запис текста и мелодије, у изразито македонском карактеру и изразу, овог сасвим апартно датог мотива о непосредном, личном разлогу тренутка у коме се будући Вожд одлучује на револт и устанак. Милојевић налази да је мелодија ове песме „једна од најчуднијих“ на које је наишао на својим мелографским крстаре-



Сл. 22. Милојевићеви цртежи и забелешке о инструментима при мелографском путовању на нашем Југу.

¹²⁶а Музичке студије и чланци, II књига. Издавач Геца Кон, Београд, 1933.

њима по територији нашега Југа. Затим, у даљем разлагању, Милојевић улази у директан компаративни поступак, којим би хтео да обухвати ритмичке карактеристике тих наших „источних“ ме-



Сл. 23. Милојевићеви цртежи (бр. 2) и забелешке о музичким инструментима нашега Југа.

лодија и да им супротстави „западне“. Јер, „изражајних прелива има и у народној музици западних народа“, и Милојевић цитира једну мелодију из збирке немачких песама које је обрадио Брамс.¹²⁷ Дајући метричку и ритмичку анализу ове „светле“ ме-

¹²⁷ Johannes Brahms: Volkslieder, eine Auswahl. Издавач Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin.

лодије, и још једне друге, Милојевић упозорава на тоналитетни однос и зависност која је овде сасвим јасна: под истим углом, он проматра и наше међумурске народне мелодије, што их је прикупио и објавио др. Винко Жганец.¹²⁸ И њих Милојевић узима, у нашем, југославенском појасу, као „западне“. У спровођењу компарирања „западних“ мелодија с „источнима“, нашим, у вези с песмом о Карађорђу, чија је мелодија изразито оријенталска, Милојевић, поткрепљујући своје тврдње позивањем на инструкторивну, научну стручну литературу коју издашно наводи, иде од једне старе холандске песме чак до арапског „макам“-а.

Најзад, треба и овде поново указати на Милојевићев сјајни начин излагања. Пролазећи кроз Пореч, где је нашао песму о Карађорђу, он каже: „Иако, идући кроз те крајеве, ви не чујете песму, ње има тамо. Има је толико, и тако дубоко прооцењане и изразите да бисте је сатима слушали, и ону која пева о љубавној тузи, — „Не можа да спијем, — моја мила мајко, — Кад срце не спије...“, или о старости, о родитељској и дечјој нежности, о комитама; о веселим згодама; о калуђерима; о јунацима, и тако даље. „Треба само поћи за песмом. Треба је измамити из душе оних дивних и скромних људи који се једва реше да вам запевају“.

На овом путу, по Доњем и Горњем Пологу, и у Поречу, Милојевић је записао две стотине попевака.

Мада, у области фолклористике, није радио директно на изграђивању методских принципа и систематике, из бојазни, можда, да ће га то сасвим одвести у искључиву област науке, или, што нам се чини вероватнијим, остављајући да то све уради када узмогне спровести коначну редакцију свег прикупљеног свог фолклорног материјала, — у чему га је омела прерана смрт, — Милојевић је, у више од десетак¹²⁹ својих студија, чланака и написа

¹²⁸ Zbornik jugoslavenskih pučkih pobjevaka. Izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1925, knj. I, sv. 1. i 2.

¹²⁹ Милојевићеви радови у вези с фолклором:

1. Музички фолклор, његова културно-музичка важност. Музичке студије и чланци I. Геца Кон, Београд 1921.
2. Народна музика Јужне Србије. Изд. Нар. универз. Београд 1928.
3. Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије. Сепарат из Зборника радова на III Конгресу словенских географа и етнографа у Југославији 1932.
4. Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних техничких средстава. Музичке студије и чланци, II књ. Геца Кон, Београд 1933.
5. Једна поречка песма о Карађорђу. Музичке студије и чланци, II књ. Ibidem.
6. За трагом народне мелодије нашега Југа. Музичке студије и чланци, II књ. Ibidem.
7. Музика и православна црква, Ср. Карловци, 1933.
8. Музичка идеологија Стевана Мокрањца, СКГ, бр. 3. I II 1938.

из ове материје, дао ванредно значајан, обиман и, врло често, пун изврсне аргументације прилог овој научној области која је, код нас нарочито, тек у почетној фази свога развоја. Он је био потпуно начисто с оним што, у том правцу, треба да се уради: ... „Грађа је огромна. Музичко богатство истока (а у Исток он је рачунао и Балкан. П. К.) тек почиње да се проучава свим савременим научним апаратима. И ми ћемо морати да будемо сарадници на томе послу, нарочито због тога што је потребно да се компаративним методама дође до констатације о особинама нашег музичког фолклора, до утврђивања специфичних одлика наше народне музике“.

La mélodie populaire n'existe réellement qu'au moment où on la chante ou joue et ne vit que par la volonté de son interprète et de la manière voulue par lui. Création et interprétation se confondent ici... dans une mesure que la pratique musicale fondée sur l'écrit ou l'imprimé ignore absolument... (Brailoiu: Esquisse d'une méthode de folklore musical).¹³⁰

Као мелограф и теренски практичар, теоретичар, естетика и „тон-психолог“, и, најзад, али изнад свега, уметник композитор, Милоје Милојевић нам је, у области фолклора, оставио толико обимну материју, да се ми овде можемо, и морамо ограничити само на скицирање обухвата те замашне делатности која, несумњиво, заслужује и обавезује на детаљно проучавање и на специјалан рад у оквиру наших музиколошких истраживања и расветљавања. Студију музичког нашег фолклора, не само у пракси него и по ставу музиколога и уметника, Милојевић је прилазио врло ригорозно и критички. Како по оном што је о фолклору писао и објавио, и по оном што је као композитор, из музичког нашег фолклора црпао и уметнички изражавао, тако и по оном, изванредно обимном, мелографском свом раду што нам га је, не стигавши да ту материју обради докраја, оставио иза себе у забелешкама, Милоје Милојевић претставља, у области наше фолклористике, вредност и личност сасвим изузетну.

У пет истраживачких својих екскурзија, од по месец дана отприлике, — јул 1927, фебруар и септембра 1928, август 1929, јул 1930, — сем којих је предузимао и мања путовања у истом циљу, Милојевић је, углавном на нашем Југу, скупио и забележио око 850 мелодија. Сав тај мелографски материјал, по оном

9. О црногорским народним мелодијама. Зетски гласник бр. 1—4, Божић 1938, стр. 14—15, Цетиње.

10. О типу народних мелодија Јужне Србије и о њиховој изражајној снази. СКТ, бр. 6. 16 III 1939.

11. О национализму у музичкој уметности. Славенска музика, 1939.

12. У славу Корнелија Станковића, „Политика“ 25 II 1940.

¹³⁰ Béla Bartók, Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire. Archives internationales de musique populaire, Genève 1948.

што смо могли да прегледамо, садржан је у пет врста нотних свезака, од којих *прва*, корица *сиве* боје (1 свеска) обухвата мелодије између Кавадараца и Ђевђелије, забележене у јулу 1927. У тој свесци, међутим, има и неколико гусларских мотива, забележених у Босни (Котар Фоча), што је можда и запис индиректан, пренесен по лицу које је срео у Македонији. *Друга*, корице *тамно плаве* боје (4 свеске), из фебруара 1928, обухвата мелодије записане на терену Битољ—Охрид—Прилеп; *трећа* (10 свезака), *кафено-тамне* боје, садржи материјал, скупљен и забележен у септембру 1928, на терену Тетово—Галичник—Јужни Брод (око 190 мелодија); *четврта* (20 свезака), *плаво голубје* боје, 323 мелодије, из августа 1928, обухвата терен Битољ—Струмица—Струга—Охрид—Прилеп—Лабуниште—Рамне—Велгоште—Вевчане; најзад, *пета* (16 свезака), *тамно угасите* боје садржи 254 мелодије са терена: Урошевац—Грачаница—Лапље—Липљане—Приштина—Вучитрн—Косовска Митровица—Пећ—Призрен—Пива.

Сем те педесет и једне нотне бележнице (свеске), у заоставштини фолклорног материјала Милојевићева, колико је досада пронађен и утврђен, ванредно важан део претставља комплет од шест повећих свезака, свака са око 100 листи обичног формата школских тека. У те свеске Милојевић је уносио (продужене) текстове мелодија које је уписивао у нотне бележнице; имена и, не увек, поближе податке о певачима; тумачења појединих речи, фраза или стихова из текста са дијалекатским и језичким особеностима; акцентуацију где је наилазио понешто особено и интересантно; анегдоте у вези с песмом; варијанте и имена певача од којих је варијанту забележио. Нарочито су интересантне забелешке о паралелама и варијантама оних напева и текстова које је забележио и објавио¹³¹ раније Вл. Р. Ђорђевић и разликама на које је наишао; описи певача и става, држања певачева при певању; белешке и цртежи, и описи инструмената музичких у народу. Као изврстан цртач, Милојевић је оловком дао неколико интересантних портрета народних свирача и певача.

На једном смо месту наишли на забелешку, као потсетник којим је Милојевић означио себи циљ и начин при мелографском поступку, и задатак фолклористе. Он је унео:

„Питања за прибирање фолклора.

„Одакле је певач?

Питати за поједине речи, и на основу њих утврђивати одакле је певач. То је филолошки рад.

Утврђивати акцентуацију и флексију фразе, и зависност мелодије од акцента и флексије. Напр. разлика између Галич(анског) и Лазаропољског говора“.

¹³¹ Српске народне мелодије (Јужна Србија). Скупио Влад. Р. Ђорђевић, са уводом Ернеста Клосона, Скопско научно друштво. Књ. I. 1928.

Из тог драгоценог збира музиколошког и етнографског материјала, навешћемо један пример из Милојевићевих забележака (1928, септембар), да се види ширина његових захвата у том пипавом послу. Наишли смо на ову забелешку:

„Г. Мита Теодосић мисли да је Миљана (не Биљана) песма Галичка. Јер,

1) платно небељено доносе Галичанци из Солуна, где се оно специјално за женск(е) кошуљ(е) ради.

2) у Галичнику се платно бели, не у Охриду.

3) и данас постоје места у Галичнику која се зову „белалишта“ иако се више платно не бели у оним димензијама као некад јер се купује већ бело платно.

4) Винари Белограђани нису имали потребу да иду у Охрид и носе вино пошто Охриђани имају своје. Галичник увек са стране доноси вино, и то специјални караван са вином иде о Петрову дне због свадбе.

5) текст кротко — полако говори се у Галичнику. Сав текст је (познате песме из Мокрањчеве X Руковети. П. К.) уопште у диалекту галичком, који се разликује од охридског.“

„Миљана платно белеше
на студените извори.
Оздоле идет винари,
вин(ари) Б(ело)гр(ађани).
(Винари, море, Белограђани!)
Кротко терајте карванот,
да не ми платно згазите,
платно то ми је даровно:
за свекер и за свекрва, (или!)
(За зетовската кошуља.)
— Миљано, моме убаво,
ако ти платно згазиме,
со вино ћа го платиме.
— Вин(ари) Б(ело)гр(ађани)
Ја не ви сака вино то,
Ток ви го сака момчето,
што напред тера карванот
што носит фесот над око.
— Миљано, моме убаво,
Момчето ни је свршено,
О недела му је свадбата
Зате носиме виното“.

На једном месту је, сигурно у вези с фолклором, забелешка: „Јубиларни број *Босанске виле*, 1906 или 1905?“

Изгледа да је Милојевић путовао и 1935 на Југ: података, и записа, међутим, у оставштини коју смо могли да видимо, нема.

У свескама Милојевићевим има и значајних забележака о сусретима с интелегентнијим људима на том путу од којих је добивао податке и објашњења по послу који га је интересовао. Тако је записао, на путу Урошевац—Призрен (11 VII 1930):

„Г. Фртунић вели да: *и! их!* нема (у песмама. П. К.) око Вучитрна, већ на левој обали Лаба.“ У селу Скупиново записао је варијанту познате песме (о Хајдук-Вељку. П. К.) „Расло ми је бадем-дрво“... и додаје: „Г. Фртунић: није то косовска песма!“

Милоју Милојевићу су и други скупљачи достављали мелодије и, изгледа више, текстове. Тако је у писму нађеном међу свескама, од 23 VII 1930, од Владе Ђорђевића сликара из Пећи, садржано неколико текстова. — У Охриду, августа 1929 записао је: „Спасоје Димитри Пепелковић, Охриђанин, 1885, професионални свирач у лауту, самоук. Дед му свирао у лауту по свадбама. Рођена му браћа: Никола Пепелковић и Јефта Куртовић.“ У цртежима, дао је ликове (1928, 15 IX Кичево) Асана Куртиша и Михаила Костића, и (19 IX 1928 Лешак) Јунуса Салијевића, кмета села Слатина. Има текстова које су му некоји интелегентнији певачи сами својеручно уписивали у свеске. Тако је, 4 IX 1929, у Прилепу записао: „*Ђурило Диммић*, 19 год. берберин. Родитељи му певачи. Стефанка, мајка, члан правог македонског оркестра. *Ђурило Ј. Илић*, капаџија, 29 год. Боравио у Прилепу стално“. — „*Аспарух Николић*, 19 год. берберин. Свирач у правом македонском оркестру; састав фисхармониум, виолина, даире, лаута.“ „*Стољко Димчевић*, 36 год., рођ. у Бразди, није ишао у гурбет“.

По местима, како је забележио Милојевић, он је на тим путовањима сакупио: у Битољу и околини 78, у Струги 26; у Ресну 19; у Кичеву и Јужном Броду 58; у Охриду и његовој околине 123; у Галичнику 16; у Прилепу и околини 43; у Струмици 17; у Битуши, Лешку и Јањеву 73; у Тетову 29; у Брод-Бачу, срез моравски 7; у Бразди и Чучер-Бродару, срез скопски 52; у Блажу и Љубанцима 8; у Леукову, Гостивару, Катланову и селу Орешани 18; у Неле Вотке (?), Горњем Лисичју и Драчеву 6; у Бевђелији и околини 20; у Косовској Митровици 14; у Вучитрну 29; у Липљанима 24; у Грачаници 6; у Приштини и околини 33; у Лапљу, Скуланову, Гиљану и Сушици 11; у Призрену и околини 41; у Пећи и околини 78; у Пиви 4. У чистописној редакцији Милојевић има 442 мелодије.

Значајна своја истраживања и тумачења фолклорне музике на југу Југославије, у Македонији, Јужној и Старој Србији, Милојевић је приказивао низом предавања у градовима тих јужних крајева; уз предавања ишла су и концертна тумачења у интерпретацији г-ђе Иванке Милојевић. Тако се пред слушаоцима, такорећи на самом терену, могла да истакне особеност и вредност тога културног блага у фолклорном нашем материјалу, од његових сирових стања до облика суптилне уметничке разраде у Милојевићевим композицијама.

Није лако тумачити предмете нарочите вредности онима који тај материјал знају из свакодневног контакта с њим, и гледају на њ из кратких и уских дистанција свакодневне праксе.

Али кад се Милојевић, тумачећи такав предмет тој публици, послужи, например, цитатом из средњовековног Тинкториса: „Предмет музике је да очарава Бога, да одгони ђавола, да лечи болне и да изазива љубав“, он врло брзо створи „штимунг“ у публици којој онда може да сервира одабранију мисао и критичније гледање, како би је задобио за то да на те „свакидашње ствари“ то јест музику коју ствара наш народ, на нашем Југу, например, гледа са више респекта и пажње. И да осети да људи издаље, чак и из великог света, виде у томе нарочиту драгоценост, значајну за наш културни откуп и успон, и за културу уопште. И кад тако има ту своју публику „у власти“, он јој онда, — показујући јој примере блиске, познате, али никад нерашчлањаване, нетумачене, — може да објасни суштину ритма и мелодике, из којих је настајала и настаје народна музика, и музика уопште. И онда може да укаже, како „у нашем народу постоји исконски музички нагон, и наши људи дрхте „унутрашњом музиком“ када их и сам једноставни звук тупана нагна да музички задрхте“. И да би то још пластичније показао, Милојевић наводи:

„Ја сам у Шар-Планини наишао на играње без икакве музике. Играче, у заносу, који не извијајући мелодију, дају ритам игри својим гласовима, изговарајући: дуф! дуф! (имитовање тупана)“.

Тако смо и ми гледали у Сплиту, о Св. Дуји, групу играча, — појединци су се повремено измењивали, — која је, скоро цео дан, играла без иједног тона музике, ударајући ритам ногама. А знамо и „Гламочко коло“ да је без музичких тонова, чак и без икаквог инструментом или удараљком одређеног ритма: ритам настаје из покрета који, и индивидуални играч и целокупна група, осећају идентично.

Када говори „О типу народних мелодија Јужне Србије и о њиховој изражајној снази“,¹³² Милојевић напомиње, а то је од нарочите важности: „Све мелодије које наводим као примере узимам из својих личних записа, учињених у неколико махова за време мојих мелографских путовања по Јужној Србији“. Још раније, у својој изврсној студији „За трагом народне мелодије нашег Југа“,¹³³ у вези с линијом својих мелографских кретања каже: „... Изгледа као да је непресушан извор нашег народног музичког генија. Било да пођете од Велеса ка Струмици, било да се од Скопља спустите до Јужног Брода преко Тетова, Гостивара и Кичева, било да од Струте кренете на Север преко Охрида, Ресна, Битоља и Прилепа до Скопља, било да од Скопља одете на

¹³² Српски књижевни гласник, бр. 6. 1939. Отштампано као сепарат.

¹³³ Музичке студије и чланци. Књига II. Изд. Геца Ков, Београд 1933.

Косово и до Пећи, до Призрена, а овим путевима сам досада ја ишао (подвукао П. К.) — свуда осећате како све ври од музике у душама добрих људи нашега Југа.“ На крају ове своје студије, у којој бриљира и Милојевићев књижевни стил, сем што је тај оглед драгоцен прилог нашој музичкој фолклористици, Милојевић утврђује да је *љубавни мотив* најчешћи међу онима који инспиришу „анонимног народног композитора“, — а тај је, највероватније, и песник текста, у исти мах, — да створи народну мелодију, да запева... Између својих записа, Милојевић цитира два: уз први, он наводи: „Наш народни песник ће вам понекад љубавни догађај ставити у раскошни декор сна, као у песми пуној бола коју ми је у Струзи певао дивни старац Коста Кочовић и са њиме Живко Биљановић“.

„На друм легнаф, (припев:) мајчоле,
на друм заспаф...
трн постела, мајчоле,
трн перница...“.

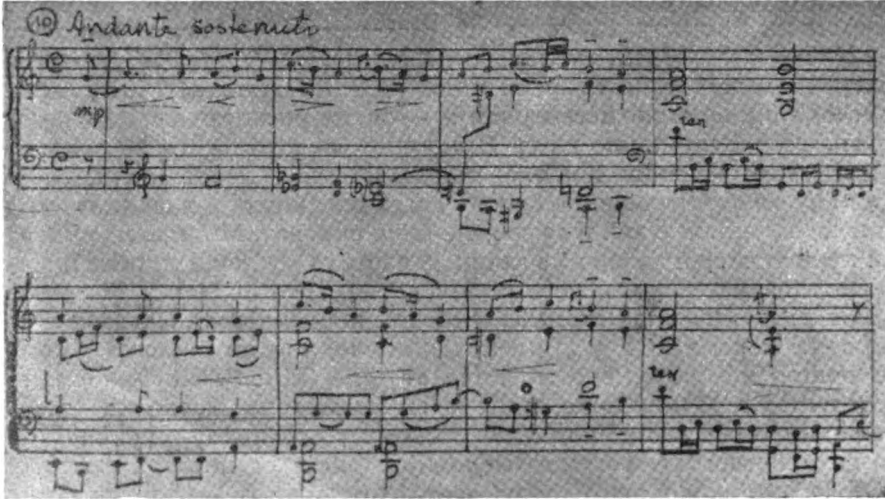
Пошто је навео цео текст, пун лепоте, и мелодију, која се „вије кроз амбитус готово до октаве“, Милојевић наводи и другу: „Једну од најлепших љубавних песама записао сам у Катланову на Пчињи, крај Скопља.“ Дајући врло пластичан опис амбијента у коме је настала песма, и певача који ју је певао, Милојевић и опет цитира цео текст (24 стиха) и, затим, мелодију.

„Својим сировим гласом Коце ми је отпевао ову болну историју. Седели смо у једној канцеларији Катлановачке општине. Кроз широка, отворена врата преко доксата, видела се Пчиња како вијуга и брегови и бујна равница коју ће Пчиња опустошити. Било је јутро. Савршена тишина око нас, а сви људи су се претворили били у ухо. Ја сам са узбуђењем низао ноту за нотом на нотну хартију. И ова је мелодија грађена симетрично ($8 = 2 \times 4$), а својом аскезом ванредно изражава осећања дубоко наслагана у души, без крика, са резигнацијом.“

„Основни — тон — музике нашег Југа болан је. Али наш народ уме да нађе фине музичке преливе за израз тога бола, развијајући понекад мелодије великог распона или остајући у ужим интervalским границама“.

У тежњи да објасни „тон-психологију“, Милојевић проучава и фолклорне музичке елементе у Црној Гори. У цетињском листу *Зетски гласник* (бр. 1—4, Божић, 1938, стр. 14—15) објављен је његов напис *О црногорским народним мелодијама*. Чланак је објављен у ијекавском наречју којим се Милојевић, колико знамо, није никад служио. Биће према томе да је садржина чланка једно предавање које је неко од Црногораца можда „превео“ на ијекавштину у репродуковао. Примери нотни писани су Милојевићевом руком.

Врло живо, у добрим описима, себи својственим начином, Милојевић даје опис Цуне Горе, као средине с изразитим уметничким осећањем, у којој ће да се задржи на објашњавању једноставних али карактеристичних одлика музичког фолклора црногорског. Разуме се да је прво на шта наилази у том правцу: „народни инструмент гусле“. „Црногорци су у Југославији најбољи гуслари...“ констатује Милојевић. „Постоји уверење да Црногорац уме да пева само уз гусле. То уверење у основи је тачно,



Сл. 26. Милојевићева обрада једне црногорске фолклорне мелодије, објављена у цетињском листу „Зетски Гласник“, бр. 1—4. Божић 1938, стр. 14—15.

али је неправда спорити Црногорцима сваки други начин музичког изражавања сем гусларског. ... Црногорац је могао да осети и неку другу везу са природом ... инстинкт целог човека се будио и у Црногорцу ... и морао је тражити одушка и налазио га и у песмама друге врсте, лирским, а не само у јуначким. Лирски излив уопште Црногорцу је присан, у топло осећајном смислу душевне чистоте; и у смислу ведрога расположења, и радости и туге — израз туге је код Црногорца класично остварен чувеним тужбалицама над ковчегом мртвих... И није редак случај да се ведро, весело расположење или да се какав осећајни нагон уplete у игру и тада се развијају песме уз игру“.

„Али не треба мислити да се тај лиризам, песнички често врло леп, звучима остварује кроз мелодије богате у таласима, бујне у мелодиском развоју. Не. Ја сам, путујући кроз црногорске крајеве и долазећи у додир са Црногорцима и ван црногорских крајева, записао приличан број народних мелодија које се у тим крајевима певају“. И Милојевић, на основу тих записа, тврди двоје.

Прво: Црногорци певају у народу и лирске музичке песме.

Друго: те лирске музичке песме су врло примитивног склопа, али нису лишене особеног садржаја и израза: напротив, из њих избија исконска снага, израз човека који говори директно из себе... Ничег извештаченог! Једна искреност сирова, помало дивља, музички на рудиментаран начин остварена, али чиста, непомућена.“

Милојевић претпоставља да се црногорски дух у лирско-музичком правцу васпитао до извесне мере додиром и са околним светом на Балкану. Ко је тај свет? Људи из Метохије, Санџака, — ту се, и у епском, гусларском фолклору и у лирској женској песни налазе бројни изврсни примери, као, најжалост, и примери мисаоне и формалне дегенерације, — затим босанско-херцеговачке миграције. Несумњиво да су Црногорци то што би присвојили из поменутих суседних крајева, преиначивали, упрошћавали, „сводили су то позајмљено на основу свога инстинкта и давали му вид сировији, уколико већ и само није било сирово“. Милојевић сматра да проналажење извора из којих је настала музичка лирска црногорска песма, тражи посебно проучавање, што не значи, по њему, да их није било и да их нема и сасвим оригиналних. Задржавајући се на паралелама, у „југозападном балканском појасу“, у коме је вршио компаративне музичке студије, Милојевић наводи један напев из Галичника, који је од Галичанца, Теодосића, учитеља, и његове жене Галичанке записао у Гостивару, упоређујући га са црногорском лирском мелодијом која се пева уз стихове: „Ој, јабуко зеленико, — зелен си ми род родила, — на три гране три јабуке...“

Милојевић наводи неколике техничке карактеристике црногорских народних мелодија — „увек само лирског типа“ — и на примерима што их је сам чуо и записао. Штета је само што под мелодијама у примерима нису записани и текстови. Сви су ти мотиви „тешки“ (*schwerfällig*), са најужим интервалским кретањима, у ритму сасвим безначајно различити, али са карактеристичним алтеровањем (напр. *fis, f*) извесног тона. Он тим потврђује како и у најпримитивнијем музичком облику, какви су, скоро без изузетка, ови из Црне Горе, има оног основног елемента без кога нема уметничког, односно естетског израза, а то је — контраст.

Како је Српска академија наука, међутим, откупила целокупну фолклорну Милојевићеву грађу, сабрану на његовим путовањима по нашем Југу, моћи ће, у догледном времену, да се тај материјал припреми за штампу и објави, што ће за нашу музичку културу бити од нарочитог значаја.

XIV

МУЗИЧКИ КРИТИЧАР

„... држим уопште да би уметничка критика
требала да буде на првом месту посао уметника“.
Богдан Поповић¹³⁴

Уз књижевно-уметничку делатност коју је Милојевић развијао у Српском књижевном гласнику кроз више од тридесет година, он је, можда у нешто краћем временском периоду, био критичар и музички рецензент и дневног политичког листа „Политика“. Узето скупа, све то његово деловање књижевном речју у области музике, претставља огроман допринос нашој музичкој писмености, уметничкој цивилизацији и националној култури. Јер, у свим тим радовима, од којих је највећи део данас једва доступан, има много грађе као и конструктивног елемента којим се може, — у највише случајева чак једино тим путем, — олакшати упознавање развојне линије нашег музичког уметничког успона. Има ту безброј мисли и идеја, више или мање разрађених, по којима ће се моћи да оцени шта је и колико је трајно и битно у одмеравању и оцени савременика, третираних по Милојевићу: има много материјала неопходно потребног и корисног будућем историчару српске музике. Најзад, *last not least*, у свему том је много онога што ће допринети јаснијој и коначној оцени Милојевићеве уметничке личности, и књижевне и организаторне, у јавној делатности у којој је, рекао бих, нарочито важно оно што је, у вези с најбитнијим у томе човеку, било покретач свем његовом делу и што му је осветљавало пут унапред: подвлачење потребе прогреса и борбе за уметнички прогрес у српској музици.

Кад је „Политика“ прослављала свој тридесетогодишњи јубилеј, међу ликовима главних уредника и сарадника њених била је и слика Милоја Милојевића. Одиста: тек по изузетку, када је био спречен болешћу или на отсуству, јављало се неко друго име као потписник извештаја с концерта или из опере.

Милојевић је први стални стручни сарадник и критичар у једном нашем великом дневном политичком листу. За преко двадесет година те делатности, колико је ту објављено стручних ра-

¹³⁴ Богдан Поповић, *Огледи из књижевности и уметности*, књ. II. Београд 1927.

дова, колико је ту уметничких и културних тема и проблема стављено на дневни ред! Колико је дато мишљења и оцена!

У својој болести када је, у разговорима, покушавао да резимира свој многоструки рад, Милојевић је жалио што је толико времена и енергије утрошио у ту врсту јавне активности, кајао се што се уопште прихватао тога, ма колико часног али толико незахвалног посла. Нама се међутим чини да ту уопште није одлучивала ни одлучила нека случајност, некакво „хоћу“ или „нећу“.

У том, временски закасном али развојно, историски необично важном, периоду српске културне еволуције, која је, често, имала револуционарно убрзан крвоток, Милоје Милојевић је био предестиниран да поведе главну реч у оквиру развојних фаза и проблема наше музичке цивилизације. Није случајност да и најбољи српски књижевни часопис и највећи компетентан српски политички дневник, ангажују Милоја Милојевића за сталног осматрача и арбитра у свему што се значајније збивало у нашем музичком уметничком свету.

У време првих „европских“ манифестација српске уметничке музике, инструментално-вокалне и инструменталне, оперне и концертне, у време крупних и снажних прегнућа да се изиђе из примитивног стања вокалне хомофоније и, у ређим случајевима, вокалне полифоније, из доба певачких друштава као главних претставника и носилаца музичке активности код нас, требало је да се утврди и види форум са кога ће се, скоро свакодневно, чути регулаторски глас једног компетентног судије. Зато није случајно ни то да се Милоје Милојевић, одричући се тим, у знатној, чак врло обимној, мери свог сопственог стваралачког рада, свесно прима једне врло широке, напорне, обавезне и одговорне делатности која ће му, у личном животу, донети много горчине, неразумевања и незахвалности. Јер он је такорећи свакодневно имао да изриче оцену и суд, да „дели правду“, да пробира и одабира, да упућује и поучава оне, међу младим уметницима нарочито, који мисле да већ све знају, — а, авај! где је, у области уметности, то „све“! — у области где су на површини најосетљивији, најнервнији људи, пуни себе и стално „у централном положају“.

Зар је ту сваки његов суд о сваком концертном извођењу, избору програма, интерпретацији, о свакој оперској претстави, њеном приказу, режији, инсценацији, диригенту, певачици, певачу, скупној игри, балету, и тако даље, и тако даље. зар је могао увек бити на кантару измерен, увек повољан, похвалан, позитиван? Хамлетово „бити или не бити“, — у свакодневној театарској вреви, и за огроман број његових „колега“, људи из театра и од театра, — значило је увек „бити споменут, признат, похваљен или не бити то“, остати незапажен, непримећен, заборављен! Ах, какав ужас! У таквом филмском посматрању и вагању све „проблематике“ која је, стварно, кућа од карата што се подиже и руши из дана у дан, и те „материје“, једнолике у својој непрестаној шароликости, зар је могуће свакипут применити крут и сух, или

увек објективан критериј, кад је субјективно суђење понекад, чак неретко, природније, човечанскије, интересантније. Отуда толика узбуђења па и револти, „мржња“, „освета“, „реванш“, упућени и упућивани лако критичару који је и стваралац, композитор, и његовом стваралачком делу, ни кривом ни дужном.

То свакодневно трошење на послу који је дијаметрално супротан и различит од стања пуне концентрације у стваралачком раду, било је, несумњиво, расипање скоро лакомислено једне изузетне снаге позване на решавање задатака далеко крупнијих. Милојевић је често осећао ту трагичну дилему и, као што смо већ споменули, жалио се на њу. Он је писао о свима, тумачио и објашњавао све и свакога, а о њему и његовом деловању, оном стваралачком, природно, далеко значајнијем, није било никога да га протумачи, оцени, постави на место које је заслуживао. Напротив. Био је, неретко, опадан, оговаран: било је свезналица који су га критиковали, карикирали, нападали: не јавно, — јер су знали да ће их својим одговором утући, онемогућити, — него тајно, малограђански, шапатам, задирући понекад и у његов приватни и интимни живот. Изузетак, сјајан изузетак је зато био онај компатентни и топли оглед и критички приказ Милојевићеве делатности, о његовој 50-годишњици од Славка Остерца,¹³⁵ с којим смо се упознали већ раније.

Ми смо средина недисциплинованих, неукроћених темперамената и екстремних, немерених суђења. Похлепни на похвале, тешко подносимо приговоре, ма колико да су разложни. Тако је међу онима који су били објект Милојевићевих критика, нарочито у свакодневном уметничком животу, — а Београд је још увек мали град где се „све зна“ и „све чује“, — ако су му оцене и напомене биле ма и мало замерне, приговорне, акамоли негативне, одрицана била свака објективност његовој критици, талент и стручност његовом стваралачком раду. Други, међутим, насрећу далеко, неупоредиво многобројнији, они који су претстављали не само широку и стварно културну јавност код нас, гледали су у њему ауторитет, веровали у његову компетентну и стручну објективност, у његову стваралачку обдареност, волели га као музичког писца, и нестрпљиво чекали „Политику“, или „Српски књижевни гласник“, радујући се да, после сваког значајнијег датума у престоничком и српском музичком животу, чују шта ће Милојевић о том да каже.

„Има још један посредник између ствараоца и публике“, — каже он на једном месту, упућујући своје читаоце. „То је критичар: одмах да кажем: стручан критичар, јер сваки музички критичар није увек и стручан. Он је и помоћник извођачком уметнику“. И, стрпљиво као истински педагог, Милојевић методично разлаже међусобан однос та три фактора, уводећи читаоца, —

¹³⁵ Звук, књ. III. бр. 1. 1935. Београд.

публику, — у те односе који су битни при јавном извођењу једног музичког дела.

Понекад, Милојевић је умео немилосрдно да искаркира критичара који, не познајући суштину музичке уметности у свој сложености и тананости њених облика, не знајући *занат*, постаје опасан као посредник између публике, „нарочито неискусне публике“ и уметности, јер неверно приказује ствар уметника. Код искусне публике, такав се критичар брзо онемогући. „Када се критичар позива на себе, своје осећање, и своје судове формулише само на основу тога, он може говорити само у своје име, и бити више-мање занимљив, — па и смешан, — али нема право изрицати дефинитивне судове и водити масе...“ „Широка публика не мора да уме анализирати. Она треба да буде придобијена за уметност помоћу дела најчистије уметности, изведених од поштених извођача који блеф и ефект запостављају оном великом, вечном у уметности, што је јаче од свих ефеката, и она (публика) треба да буде вођена способним критичарима, који... морају бити уметничке природе, ако и нису уметници“.

Борбен критичар, Милојевић је, у толиким својим написима, за борбену, али, како подвлачи исто тако често, и за поштену критику; значи: солидну, непрекорну. И за критику интелигентну и моралну. У тим великим обавезама, говорећи о критици, налази он и наглашава неопходне услове за развој ствари уметника, а и музичке уметничке културе. Не може се, међутим, а да се не упозори на једну околност: Милојевићу се, неретко пребацивало да се, у својим критичарским закључцима, често понављао: сасвим природно у безброј својих критичких написа, — рачунамо, апроксимативно, да их је само у „Политици“, за све време своје критичарске функције онде, дао између 1500 до 2000, а можда и више, — он је, врло често, третирао исте идеје, на исти начин, мада и допуњујући их, ширећи их. У вези с оним што смо рекли о њему као педагогу, и овде се види, како је његово излагање, врло често, образлагање; оно је, исто тако, дидактично: њему је, очевидно, увек стало до тога да публици, као ученику учитељ, расветли и објасни питање које третира, тако да јој га принесе ближе. У томе је, међутим, баш нарочита вредност његова рада на овом сектору.

Ево једног значајног и ванредно јасног пасажа Милојевићеве непосредне критике:¹³⁶ „... Крајњи домет једне (националне) уметности је постигнут онда када је она добила међународни значај. Један народ подиже своју културу: полет у том раду добија се тек онда кад се осети да се тим радом интересују и други, туђи народи, а најснажнији замах се рађа тек онда, када један народ, даровит за уметност, осети да његова уметничка реч значи откровење за цело културно човечанство...“

¹³⁶ Повесом концерта г. Балковића, СКГ. Музички преглед 1935.

У предговору првој књизи Милојевићевих музичких студија и чланака, велики арбитар уметнички свога времена код нас, Богдан Поповић, предвидео је тачно да ће Милоје Милојевић, писац и композитор, „доцније, у перспективи времена . . . добити своје место као један од оснивача музичке критике у нас“. Неће му, по Богдану Поповићу, осигурати то само „хронологија“, него, више још, „његово знање, његово велико прегалаштво, и одличне књижевне особине његових написа“. При осветљавању критичарског рада Милојевићева, важно је, мислимо, упозорити на пасус у напису Б. Поповића који указује на „улогу теорије у критици“, којој је, по њему, један њен део „чиста наука“. Како је, у овом правцу нарочито, Богдан Поповић имао јак утицај и на Милоја Милојевића, то је потребно овде истаћи начелно становиште по овој ствари, изложено у наведеном предговору, јер им је, обојици, оно заједничко. Тако ће се боље моћи разумети Милоје Милојевић критичар, не можда увек онај из кратких дневних запажања, него онај из ширих опсежнијих реферата, с каквима се често јављао и у „Политици“.

За онај део критике који је „чиста наука“, Богдан Поповић каже да она „посматра и објашњава: ње се публика не тиче: и публика има права да јој то врати. Публика може научити дубоко уживати (упозорићемо на ово: *научити дубоко уживати*, П. К.) у Бетовену или Вагнеру или Цезару Франку, а и да не погледа у листове науке које је исписао тај део теорије. Са оним другим делом ствар стоји друкчије. Он има своју васпитну страну: а васпитање овде значи не само дубље продирање у тајне музичке уметности, но и практично повећање нашег естетичког задовољства“.¹³⁷

Наравно да и оваква разматрања о критици подлеже критици. Јер, уколико публика више развија своју интелектуалну упућеност у музику, у музичку уметност, критика, у истом односу, мора да буде на вишем ступњу, што, у првом реду, значи више одмерена, више обазрива. Такозвана стручност не сме да се претвори у стручну наметљивост, која ће безобзирно да насрне у интелектуални и емоционални простор слушалаца, а у сваком слушаоцу тај је простор индивидуалан, дубљи или плићи, шири или ужи. Критика, ако је добронамерна, а она увек треба да је то ако полази с моралних гледишта, треба само да помогне да се тај простор расветли, да „објасни“, како је малочас речено, а не да од слушаоца преотима право да и он, сам и лично, сведе свој суд о уметничком утиску или о утисцима које је примио слушајући музичко дело. Критика нема права да слушаоца омета у поновном, и неколико пута поновљеном, слушању једног тонског уметничког дела и једног тонског уметника, како би проверио своје

¹³⁷ Предговор Богдана Поповића уз књ. I. Милојевићевих Музичких студија и чланака. Издање Геце Кона. Београд 1926.

утиске, и, у позитивном случају, како би проширивао и богатио своју унутарњу садржину новим сазнањима и проживљавањима. О томе мора да води рачуна и критичар — теоретик и критичар — васпитач, какав је био Милоје Милојевић.

У посао критичара Милојевић је ушао добро поткован. Ранија наша књижевна критика, од Светислава Вуловића, Љубомира Недића, Богдана Поповића и Скерлића, била је добра школа и Милоју Милојевићу. Што се код Милојевића, упркос његовом органски урођеном, да тако кажемо, идеалистичком и романтичарском основном гледању на проблеме музичке уметности, често јављају и врло реалистичка, на сухим фактима основана резоновања и закључци, заслуга је баш утицаја личности Скерлићеве. Мада с музиком, а и с другим уметностима, једва да је имао некакав афинитет, Скерлић је тако снажно деловао на духовну оријентацију млађих нараштаја свога времена, да је, природно, и Милоје Милојевић, до извесне мере, био под његовим утицајем.¹³⁸ Милојевић је, већ на београдском универзитету, дошао до сазнања, додуше у области књижевној, о великом значају критике као једног од духовних регулатора друштвених. Њему је, већ онда, било прилично јасно да и музички простор потребује зналачке и солидне регулаторе, ако и тај део у простору духовне културе треба обрађивати позитивно и плодно. Насупрот пискарању по новинама, о стварима најсуптилнијим, често, потребно је било, и код нас и у том правцу учинити све да се унесе неки ред. Јер, гледана у суштини, критика је или расплодна или јалова. Прва је она која, тумачећи дело, или извођење уметничког дела у музици, и збирајући утиске што су их дали дело и његова интерпретација, спроводи те утиске кроз филтар личног осећања и разумевања да би осветлио понекад врло компликовану и тешко пролазну стазу на којој су се среле идеје и расположења, настројења композиторова са утисцима и осећањима слушалаца. Из тога баш сусрета, између осталог, настају и треба да настану искре и варнице у мисаоности критичара. Друга, јалова критика је она која, понављајући познату већ фразеологију, паролу „у ваздуху“, схеме и „модерну“ терминологију из „струке“, шаблонско разврставање уметника и дела кроз безбројне а никад јасне „изме“, — ти „изми“ који ничу као гљиве и на које се Максим Горки осуо једном свом жестином, још тамо око 1905! — дави се у немоћи свакидашњице, далеко од тога да разуме и музику и слушаоца и супротност и особеност проблематике у њиховом међусобном односу, а још даље од нове неке мисли, новог осветљења, нових искри и нових варница. Бивало је и има критичара који су толико изван стварности да уображавају као да је развој уметности због њих, због њихових сасвим неодговорних „разглаголствија“ о свему и свачему или, што је још горе, који су толико неинтелигентни да

¹³⁸ в. Скерлићев интерес за музику. М. М. СКГ. Књ. XI, 2, 16 V 1924.

верују у неопходност њихове „арбитраже“. Абнормалности у организовању такозваног културног живота и културних стања, нарочито у уметности, дају им много разлога да негују ту своју заблуду.

Милоје Милојевић је свега тога био свестан и његова позиција критичарска није била лака. Зато, он каже: „Уметничка дела су сложени организми. Није лако рашчланити их, али је неопходно потребно рашчлањавати их да би додир са њима био потпун. Човек се мора васпитавати да интуитивно рашчлањава уметничко дело кад му је пришао, када ужива или расуђује о њему. Дуг је пут да се до те способности дође и тежак. Зато га многи и не прелазе. . . Такви се онда задовоље обожавањем (што је лепо и што ником не смета), али их има међу њима који хоће и нешто више: зато што воле они мисле да имају права и да суде. И суде! — дају своја мишљења и кад их питате и кад их не питате. И стварају забуну обелодањујући своје ништавило“.

У обе књиге својих Музичких студија и чланака, Милојевић као да је дао „пролог“ музичког критичара, као да је оцртао свечано узбуђење и службу коју треба да осећа човек који хоће да се постави између музичке уметности и оних који, с преданошћу, са осећањем необичног и свечаног тренутка кад је слушају, прилазе музици. „У нашој средини, која је у уметничком погледу још девичански чиста, такав појав суђења (у малочас цитираном тексту негативно оцртаног критичара, П. К.) више је него опасан . . . Све позитивне силе треба . . . организовати да би удруженим снагама могле да се боре против професионалних полутана; и против добронамерних пријатеља неспособних да користе, а то непрестано желе да чине: и против незрелих индивидуа које су уобразиле да могу и да суде само зато што им се тако хоће“.¹³⁹

И Милојевић, рекли бисмо, скоро у екстази, цитира Бетовенову мисао: „Музика је више откровење од све мудрости и филозофије“. И, имајући на уму задатке критичара у првом реду, наставља: „ . . . Спремимо сви публику . . . да свесно и она прилази музичким уметничким делима и да им се подаје свим интензитетом зреле осећајности. Јер је публика сарадник уметника на подизању музичке културе, један од најважнијих и најблагороднијих сарадника“.¹⁴⁰

Када говори о музици уопште, о њеном месту у култури, о њеном односу према националној средини, о музици као средству патриотског израза, — код нас, читава једна епоха познаје искључиво такву врсту музике, — или кад говори о патриотизму или национализму, Милоје Милојевић узима често повишен, патетичан тон. У народима младим, где ти комплекси нису иживљени, чак још ни издалека нису иживљени, где се у њима крију још моћни импулси за велике подвиге, о осећању целине, и задатака

¹³⁹ Музичке студије и чланци, књ. II. У славу музике. Београд 1933.

¹⁴⁰ Ibidem.

те целине, — а тих је осећања, кроз цео Милојевићев живот, у нашем народу било, и показано, у сасвим изузетним мерама, — то није никаква чудо. Његов суд, његово разлагање и убеђивање постаје, међутим, сталожено, мирно и чврсто, чим се нађе на терену јасног чињеничког стања, на тлу конструктивних факата, у области познавања конкретне материје: и ту, међутим уза сву стварност у методи разлагања, Милојевић сугестивно уме да привуче слушаоца, читаоца или ученика. Стручно, с ауторитетом, с познавањем материје, дубљим него што је то ико код нас имао од његових савременика, Милоје Милојевић је, баш кроз критичарски свој рад, узет у ширем смислу, први пут износио на дневни ред код нас питања широко захваћена, из области музичке уметности и музичке књижевности, питања о којима, у нашем појасу, једва да је ико или уопште нико није расправљао раније.

Отуда доживљавамо често парадокс да се, дуго после студиских радова и критичких разматрања Милоја Милојевића, отпочињу код нас разговори о многим темама као да се о њима први пут поводи реч, као да, о томе, није овде било ни помена и говора, анекмоли да се призна да су те ствари биле расправљене са стручношћу, достојном сваке културне средине и сигурношћу у извођењу закључака која чини част нашој музичкој писмености. Када је расправљао о музици уопште, када је интерпретирао дела, и критички разматрао интерпретацију музичких дела, он је, у филозофском ставу свом према музици као друштвеном факту и фактору, умео да отвара широке видике пред читаоцем, да покаже перспективу из које су, у музичкој уметности, највећи стваралачки духови, гледани и оцењивани у односу према онима којима је та уметност била намењена. Не испуштајући никад из вида велику друштвену функцију музике, о чему још увек постоје толика погрешна схватања, Милојевић подвлачи: „Уметничко дело није играчка, није постало из каприциозне игре са елементима уметности у чијој области се уметничко дело ствара (на пример: игром тонова и звукова у музици) него, уметничко дело је израз једне идеје, једне душевне и духовне садржине, а те идеје, те садржине се остварују помоћу елемената, разних код разних уметности“.¹⁴¹ Истина, критичару Милојевићу овде може из публике да се постави питање на адресу композитора Милојевића: „А ритмичке гримасе?“ И још тако неке игре тонова и звукова у музици Милојевићевој? Ту не може да се каже друго до да је скоро немогуће одржати потпуну равнотежу између једног тако активног савременог композитора и једног исто тако многоструког активног музичког идеолога какав је био Милоје Милојевић. Такве апартности, а и директне недоследности, налазимо и код Стравинскога, нарочито сада када нам је, сем кроз целокупно своје композицијско дело, проговорио и кроз своју књижевну реч. На пример: „Модус, тоналитет, поларитет само су провизорна средства која

¹⁴¹ У славу музике. Музичке студије и чланци. II књ. 1933.

пролазе или ће проћи. Оно што све ове режимске промене преживљује, то је мелодија“.¹⁴²

Кружећи по нашем хоризонту, у осматрању онога што се важније и интересантније одражава у нашем музичком збивању, Милојевић се задржавао нарочито на случајевима стваралачких манифестација и млађих југославенских и српских композитора. Био је срећан кад је могао да изрече похвалу, да охрабри, да упутити. О „Симфонији“ Станојла Рајичића, на пример,¹⁴⁴ он ће рећи, у неколико лапидарних речи, јасан и потврдан суд. „Симфонија г. Рајичића, то је један позитиван рељеф музичког духа нашег младог аутора. У сваком погледу: и у погледу инвенције и у погледу техничке обраде те инвентивне звучне идеје на којој Симфонија г. Рајичића почива“.

Као критичар нових смерова или, боље речено, нових окупација у савременој музици, у поводу конкретних дела која се као таква претстављају, Милоје Милојевић, у свом критичком ставу, уме да буде врло уздржљив, интерпретирајући најлојалније ставовишта с којима се не слаже. И, на крају, увек с нагласком на то да се не слаже или не прихвата, јер није убеђен у стварну снагу и оправданост тих нових гледишта, односно, *de facto*, нових експеримената.

Карактеристичан је, у том погледу, његов однос, изражен у његовом приказу једног модерног дела које је, пре нешто више од тридесет година, била главна „модерна“ сензација свих скоро оперских сцена у Европи и Америци, а данас му нема ни трага ни гласа. То је *Jazz-опера „Дони свира“*, модерног бечког композитора Ернеста Кшенека. И београдска опера је сматрала важним да не изостане за другим сценама, те је извела то дело почетком сезоне 1928/29. Милојевић је, између осталог, овако претставио дело и идеју из које је оно настало.¹⁴⁵

Отпочињући разговор духовито, Милојевић каже за аутора: Он „сматра да уметничко дело има животне моћи само онда када потиче непосредно из времена у коме његов стваралац живи. Проблем је за њега у томе: наћи однос према добу. И кад се тако уметност схвати“, — у вези с реченим, — „онда у њој нема проблема“. По Кшенеку, сасвим тачно, проблеми се рађају онда кад се појединац постави у однос према свом идејном свету, без обзира на атмосферу у којој живи. У том случају он, по Кшенеку, ради против природе, и постављајући изванредан „проблем“, свој лични, чини све да би га решењем учинио приступачним маси. И у томе успева тек онда када то решење буде диктирано дахом

¹⁴² Stravinsky, *Melos*, Heft 6-7-1952.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Политика, 4 II 1939.

¹⁴⁵ Српски књижевни гласник, 16 септембра 1928.

доба, дакле: кад престане бити „проблем“. По Милојевићу, Кшенек „примењује савремене објективистичке принципе: линеарни стил, антиромантичку хармонику и ритмику, избегавајући сентиментални експресионизам, — мада га не успева увек и избећи.“ За тога аутора музика је „игра звукова, апсолутна музика: игра звукова, већином у архаичним облицима.“ Милојевић цитира став којим се Кшенек, — упућујући га, наравно, својој декадентној публици којој је и наменио своје дело, — осигурава и уопштава: „не занима се више нико толико много мотивирањем интересантних појединости, него би се, помоћу појединости, да да оно што је типично и опште.“

После детаљног приказа и анализе дела, Милојевић констатује: „Да ли је то и музика будућности, ми не можемо да судимо. Ни аутор вероватно није начисто с тим . . . А можда и није хтео друго дати него дело данашњице. Једно је несумњиво: у атмосфери је нешто ново . . .“ У својој резервисаности и лојалној објективности, Милојевић наводи како су многа дела била одбијена због својих новотарија. Ипак, треба, можда рећи и то да многа, чак највећи број заборављених дела, неће никада оживети.

Поводом једног концерта вокалног збора „Лисински“,¹⁴⁶ интересантне су Милојевићеве констатације о разним, чак супротним погледима на стил зборних композиција и, нарочито, на стилске разлике у музичкој уметности, оне које се изражавају у Загребу према стилским схватањима у Љубљани. Те констатације, добрим делом, нису ни данас изгубиле своју актуалност. Напротив. Оне се, могло би се рећи, из дана у дан све више потврђују.

Говорећи о борби против композитора-фолклориста који немају претставе о *стилу* у тој врсти посла он, на једном месту,¹⁴⁷ каже: „ . . . Најзад постоји и струја која би се могла овако окарактерисати: измирити експресионистичке тенденције са тековинама модерне технике, чак и оне са крајње левице. Та струја је видна код Срба, запажа се и код Хрвата, а почиње добивати присталице и међу Словенцима.“

Милојевићеву пажњу музичког критичара, сем концерата вокалних или инструменталних, нарочито привлачи млада београдска опера, којој би свим силама да помогне изићи из почетних и почетничких тешкоћа. Да би сачувао ту „младу шуму“, он чупа коров око ње, и добронамерно настоји да се, нарочито, певачка уметност код нас, у народу за ту уметност нарочито обдареном, правилно и интензивно развија. Како су се и у Београду појављивали неколики покушаји да се и к нама пресади бечкопештанска оперета, типични продукт једног капиталистичког друштва у моралном пропадању, Милојевић се енергично бори да се

¹⁴⁶ СКГ, књ. XLV. 1. 1 V 1935.

¹⁴⁷ „Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца“. СКГ, књ. LX, св. 4. 16 VI 1940.

Београд и српска публика сачувају од те „културне“ инфекције, и инфилтрације, и што се до данас и успело да сваки такав покушај пропадне већ у зачетку, заслуга је била, — поред здравог музичког инстинкта у нашој публици, — личног јавног става Милојевића и оштрине његова пера.

Кад је изгорело позориште „Мањеж“, као друга позорница Народног Позоришта, Милојевић се,¹⁴⁸ у чланку „После пропасти Мањежа“, бори за другу кућу, за оперску зграду, достојну престонице. Понекад, као например у овом случају, Милојевић је улазио у директно „секцирање“ стања у појединим културним институцијама, у вези с музиком, и полемисао са управама тих институција. Није се бојао ни устручавао да каже отворено своје „одвојено мишљење“, кад год је осећао да за то има разлога и да је у интересу јавне ствари, а и да то своје становиште одлучно брани.

Оперским певачицама и оперским певачима, као и оперском хору, Милојевић је, с нарочитом пасијом, посвећивао читаве редове, користио чак и безначајније замене у улогама појединих дела на репертоару, да истакне што је ценио да то заслужује, упутио где је сматрао да је то потребно, скретао пажњу публици на младе таленте, кад је налазио да је то у интересу нашег уметничког напретка. И у написима већих обима он се задржавао на том проблему. Тумачећи Вагнера, он ће да упути речи оперским певачима: „... они певачи чија музика и општа духовна култура стоје високо, и који солидношћу певачке школе кроз коју су прошли и сонорношћу својих гласова могу да одговарају проблемима које је поставио Рихард Вагнер. А како је он сам замислио певача који одговара његовим амбицијама драматичара, рекао је у једном писму (1852.): „Услуга ми није ни најмање учињена кад ми се даду само „певачи“: ја хоћу изврсне глумце који умеју певати, и док такве не нађем, извођење мојих дела остаће и за мене сенка онога што сам хтео.“

На другом једном месту, Милојевић је још оштрији: „Старо је искуство да певачи, нарочито они такозвани белкантисти, мрзе своје критичаре нарочито онда када се ови усуђују да испитују и интересују се и за то да ли певач, док емитује своје тонове, особито оне дуге, и мисли при том нешто у вези са својом уметничком функцијом.“

Пишући о Шаљопину,¹⁴⁹ поводом гостовања великог певача у Београду, Милојевић је расуо читав низ изврских пасажа о певачкој уметности, и о њеној функцији кад се диже до креативне величине, у сценском или концертном певању.

Један од најлепших, изванредно дирљивих, истински духовљених написа Милојевићевих, имамо у некрологу певачу Светозару Писаревићу, чија је прерана и изненадна смрт била

¹⁴⁸ СКГ, Књ. XXII, св. 4. 16 X 1927.

¹⁴⁹ Политика, год. ?

огроман, скоро ненакнадив губитак за младу српску оперу у Београду; без обзира што то нису осећали ни умели да цене они којима је то требало да буде нарочита дужност. У „Политици“ од 4 новембра 1931 г. „над ковчегом једног великог уметника“, Милојевић пише о Писаревићу: „Он је био један од малог броја уметника, не само уметника нашега рода, него уметника уопште, за кога је уметност била светиња. Он јој је прилазио с пуним срцем и као човек подавао јој се сав и служио јој је са заносом, до самопрегора“.

Одиста, сви који смо знали великог уметника, сви који смо сценским, уметничким радом били с Писаревићем најинтимније повезани, импресионирани смо увек поново овим Милојевићевим толико пластичним рељефом тога великог мајстора сцене и његових артистичких остварења, у Загребу, за време Првог светског рата и после, у Београду, где је, с наметнутим му прекидом, тако прерано завршио уметнички свој пут. Милојевић изврсно подвлачи како ништа произвољно није било у уметности Светозара Писаревића. „Као интелектуалац и човек више спреме он је, — када је напустио каријеру универзитетски образованог човека и пошао на оперску сцену, — за све време свога уметничког рада, у земљи и на страни, умео да помири своју уметничку интуицију са рефлексивом“. Он је проучавао улоге са свих основних и посебних гледишта која је, најзад, у креацији, сливао у целину: певачки рад је ишао подруку са психолошким, историским, естетским и чисто бинско-сценским. Ванредно погођено истиче Милојевић да је свака сценска фигура Светозара Писаревића одавала изванредан склад психе и интелигенције.

„Маркантна и снажна статура Светозара Писаревића чинила је исто тако диван утисак. Његово живо, дубоко и лепо око продирало је преко рампе до последњег слушаоца у публици. Црте његовога лица су биле изразито мушки лепе. Његов корак, његов покрет руку, све је то говорило о величини и племенитости његове уметничке душе и снази његова интелекта. Писаревић није био никада на рампи. Ниједна лаж није прешла преко његових усана. Као свештеник, он је био повучен у масу у целину, и радио је не за себе, него за дело које му је поверено.“

На примерима великих уметника и на истицању тих примера кроз критичара какав је био Милојевић, коме је увек на уму васпитна мисија у тој критичарској функцији, негују се и васпитавају млади уметнички нараштаји. Зато је, пред новим генерацијама у нашој уметности, потребно репродуковати, бар у неколиким линијама, овај сјајни лик уметника Светозара Писаревића „чије се изванредно поштење . . . огледало и у његовој певачкој уметности“. Милојевић је под поштењем у уметности разумевао солидност техничку и унутарњеморалну, етичку у личности уметника. Зато, вредно је знати још понешто о оном што је и како је говорио о великом уметнику Писаревићу. „Он, велики и скром-

ни, заслужује да се још једном подвуче његово велико певачко уметничко дело... Његов бас је био на ванредној висини. Његов бас је био племенитог кова и звонио је срдечно. Писаревић није „бриљирао“ силним налетима „звукова, — тим начином се служе само полууметници и „шмиранти“, — него је стилизовао сваку фразу коју пева. А његове фразе су биле богати низови звукова и тонова напојених свом сочношћу душе уметника, и нанизаних финим инстинктом човека пречишћене уметничке културе, естетичара. И техничара који је још за време својих студија у Бечкој академији, код Гајрингера, и доцније, код специјалисте за вагнеровско певање Шава, показивао готово научни интерес за певачкотехничке проблеме“... „У једној области, међутим, Писаревић је био недостижан, и ми се бојимо да му се у томе неће наћи заменик: као словенски човек, словенски етичар. Његов Пимен је фигура која одаје све одлике наше расе. А кад је креирао типове из наше историје: Краљевића Марка, Ива Црнојевића, он је на сцену ступао као национални визионар, као песник, и својим огромним дахом чисто националног заноса обумизао је све око себе. Он је био тај уметник који је био од Бога послани свештеник наше националне вере и нашег националног заноса и поноса на оперској сцени. Тада је његова и иначе беспрекорна дикција добијала модулацију и јасноћу која продире до сржи. А целокупан склад таквих креација оставила је за собом траг правог и чистог доживљаја“.

Када су 10 и 11 априла 1938 у Београду била приређена два фестивалска концерта, удруженим снагама трију филхармонија: београдске, загребачке и љубљанске, Милојевић је у једном исцрпном реферату,¹⁵⁰ у коме је, уз приказ те сасвим изванредне музичке уметничке манифестације, дао прегршт мисли и опсервација, којима провиденцијално указује на развојне перспективе у нашој музичкој култури, пледира за подизање позорнице у Топчидеру или Кошутњаку, што имамо данас и остварено и места „у којима би се, под ведрим небом, дању, а и ноћу, давале драмске, оперске и балетске фестивалске претставе. „И треба већ сада помишљати на реално способно вођство у будућој Великој опери у Београду, и на диригенте, редитеље и певаче, оркестар, хор, балет, технички персонал и тако даље, која би се припремила да већ прве сезоне у Великој опери има шта изводити и да то извођење буде на висини, примерно, чисто уметничко“. Најзад, Милојевић указује на сјајан подвиг трију филхармонија, загребачке, љубљанске и београдске, које су, „у монументалном склопу стилски прекаљено извели један одабран програм: две увертире од Вагнера: „Мајстори певачи“ и „Танхојзер“: две симфонијске поеме Сметанине: „Влтава“ и „Вишеград“: „Пету“ од Чајковског и Дворжакову симфонију „Из новог света“: и Бетовенову „Еро-

¹⁵⁰ Политика, 13 априла 1938.

ику“: и симфониску поему „Ноћ на пустом брду“ од Мусоргског. Тај велики оркестар извео је сјајно и „три домаћа дела: монументални „Химнус славикус“, организован са строгом полифоном логиком, али и са великим смислом за форму и звук од Бравничара: и у боји сочну, нашим духом напојену, мајсторски инструментiranу увертуру за оперу Барановића „Стрижено-кошено“, и Коњовићев симфониски триптих „Коштана“, у коме се истиче снага инспирације пуна боје и националног маха...“ „Сав тај програм интерпретирала су три диригента: г. г. Барановић, Штригов и Матачић, сваки с ауторитетом, али и на свој начин...“

Много пажње, и интересантних погледа, Милојевић је дао и у својим оценама о развоју балета и кореографске уметности код нас. Тако, у огледу *Суштина класичног балета*,¹⁵¹ па у својим ширим приказима балета *Лицитарско срце* од Барановића балета Игора Стравинског *Петрушка* и *Жар птица*¹⁵² и још о неким. Теме које су му биле интимно блиске, умеле су нарочито да анимирају, да разиграју, његов књижевни стил: баш овде има пуно бриљантне документације Милојевићева талента за литерарни израз: он уме не само да ухвати и јасно обележи проблем: задовољство је видети како га он рашчлањава и образлаже и решава без остатка. Можда је, у првом поменутом Милојевићевом напису из принципске области у кореографији, један од највиших успона у његову начину писања.

Пре но што ставимо тачку осврту на критичарску делатност Милојевићеву у времену између два рата, потребно је још задржати се на његовом „Музичком писму из Лондона“.¹⁵³ У Лондону је, 1934, одржан Интернационални конгрес музичких критичара. Милојевић је на том конгресу заступао „Политику“. У том свом писму он, између осталог, истиче како се после рата, што значи: после Првог светског рата показало да у међународним односима, када се после катастрофа, изазваних сукобима, ратовима, тежи ка поновном измирењу и зближавању завађених народа, музичку уметност тражи и чека велика етичка улога. Ништа не може тако непосредно да зближи и повеже људе добре воље као музика и њена измирујућа снага. Тако су се, и на конгресу... „у неколико махова били састали композитори и извођачи, припадници разних нација, доскора непријатељских, да у концертној дворани проживе заједничке часове под утисцима звукова, тако моћних да људе међусобно везују“. У Лондону су, каже Милојевић, позвани били музички критичари водећих светских дневних листова из разних држава да би им се могло показати, како се и шта се ради онде у практичном култу музике, и шта стварају Енглези, у својој музици.

¹⁵¹ Музичке студије и чланци, књ. I. Геца Кон, Београд 1926.

¹⁵² Музичке студије и чланци, књ. II. Геца Кон, Београд 1939.

¹⁵³ „Звук“, 1934, стр. 358.

„Свако раздобље музичке културе има свој стил, што значи да су стилови у уметности пролазни, у том смислу што се одмењују. Али у свакој стилској епохи настане извешан број уметничких дела која победе време и остају“, — каже Милојевић, — „ако не за вечност, оно бар за неколико наредних нараштаја, јер скривају у себи извесне вредности општечовечанског значаја“.

Пошто је навео шта су слушали учесници конгреса за ту недељу дана, специјално шест великих дела, од Едварда *Елгара*, Вогена *Уилјемса*, Арнолда *Бекса*, Милојевић даје ову карактеристику енглеске извођачке музике. „Оркестри и хорови у Енглеској стоје на изванредној висини“. Приказујући балет „*The Rake's Progress*“, од *Garin Gordon-a*, који је гледао и слушао у театру „*Sadler's Wells*“, — балет по истом хогартовском мотиву по коме је Стравински начинио недавно последњу своју сензацију истоименом својом опером, — Милојевић даје овај утисак: „Изведено је са художественичким квалитетима ансамбла. То је једна велика животна истина и ми жеднимо за њоме. сити можда шарених лутака традиционалног балетског шаблона“. И, мада у загради, Милојевић енергично довикује: „Дајте нам у Београду ту истину и потрудите се, ви који сте позвани да водите наше играчке таленте, да они тако драмски искрено глуме кад играју, као што играјући глуме ови енглески мајстори игре“.

На том лондонском међународном састанку, Милојевић је — својим говором — и борац за мисао да велики народи који су стварали и створили велику културу, па и уметничку у општој, треба да отворе „капије на зидинама које опасују културу великих народа и за оне који у културу имају права да уђу“... „Свет и не слути колико богатства и дубине има у уметности многих народа, формираних још пре Првог европског рата, на оригиналном родном тлу у правцу музике, и колико та музика носи собом свежине, израза и снаге. Лондонски састанак музичких критичара имаће значаја само онда ако се у свест музичких критичара унесе идеја међународних културних дужности према новим, и досада непознатим, музичким вредностима“.

Полако али константно продирање наше музичке уметности у широке интернационалне размере, потврђује колико је Милојевић јасно и свесно гледао далеко испред стварности свога времена.

ЧОВЕК — ЛИЧНОСТ — ДЕЛО

Као и његово дело, и живот Милоја Милојевића је пун, садржајан и интересантан, мада, у основној линији, раван: још као гимназиста у Новом Саду, Милоје Милојевић се одлучио да буде композитор, тонски уметник, без обзира, и неразвишљајући о том што у нашим приликама за једну уметничку „каријеру“ није било довољно услова. Од првих ђачких радова па док није склопио очи заувек, он је био музичар. И само то.

Унутрашњи интензитет, она „ватра“ у човеку пресудна је била и овде при изграђивању и формирању личности чије дело означава један крупан простор на путу развитка модерне српске музичке уметности и уметничке културе.

Усправан као човек који се — на свом животном путу — није клањао ни десно ни лево, ни тражио заштите ни протекције, Милоје Милојевић је био исто тако исправан уметник: на уметност је гледао као на „свету ствар“ којој, веровао је он, треба служити свом том својом унутарњом ватром, како би кроз цео живот изграђујући себе градио уметност и дижући уметничку нашу културу остваривао своје и савремене уметничке смерове. Све је то условљавало борбу за идеје и идеале што их је носио у себи, и његов живот је, у суштини, непрекидна борба са заосталошћу и неразумевањем. Пред том борбом, међутим, и уз њу и кроз њу, ишла је и тешка борба са самим собом. Борба, можда најжешћа, коју је Милојевић водио у самом себи неминуовно се наметала у једној оваквој истраживачкој, испитивачкој природи, а креативној у исти мах, која се, у једном толико узаврелом и немирном, идеолошки скоро разобличеном времену, у каквом је живео он, нашла сучелице с тако комплексном проблематиком савремених хтења и остварења у универзалној музичкој уметности. А, изнад свега, гледано на све то из једног скоро скривеног кута у овом нашем, балканском сектору. У тој фантастичној игри „изама“, реалних остварења, и варљивих, чак сулудих привиђења, требало је наћи сигурну, чврсту оријентациону тачку. И не само наћи је, него је указати другима, разагнати општу збуњеност, омогућити чврсто, чак мирно, расудно гледање. Је ли то било могуће? И колико? Под тим погодбама развијао се и развио његов карактер, из

чега се дигао и његов ауторитет и ауторитативност, што тако тешко подноси и прима једна овака средина каква је наша.

Средњег раста, енергичног држања, с високим челом, уз понешто оштар и продоран, али сталожен поглед, Милојевић је у суштини био ведро, жива природа, са широким смислом за смех и хумор: волео је друштво, људе. И жене. С времена на време је и пушио, мада му пушење, као, уосталом, ни толиким другима, није ни пристајало ни пријало; зато га се лако и одрицао.

Необично живе фантазије, вечито је правио најразноврсније планове. Никад није био никакав директор, никаква „власт“, и то је радо подвлачио.

Огроман обим његове делатности што смо је размотрили сведочи о изванредној енергији. Обдареност Милоја Милојевића за музичку уметност удруживала се с нарочитом солидношћу, основном одликом његова интелекта. Широко и племенито васпитање, неговано у њему од прве младости, дисциплиновало је његов бујни темперамент и спроводило у изванредну активност којом је задужио наш културни прогрес. Његова органски урођена заинтересованост за проблематику музичке уметности била му је снага његова живота која га је покретала и загревала до последњег даха.

Милоје Милојевић је имао изванредно развијено осећање социјалне дужности: свој јавни рад сматрао је прворазредном обавезом и према друштву и према нашем културном развоју. Та одлика његове личности, која га је у нашој јавности високо истицала, учинила га је сопственом жртвом: радећи за друге, ишло је то на рачун његова здравља и личног стваралаштва. Тиме се могу објаснити и велика напрезања за време последње болести, да накнади оно што је, у сталној делатности на сектору опште културе, пропустио да оствари од својих личних уметничких планова.

Данас, у музичкој уметности код нас, у њеној пракси и култу, изражава се већ један сасвим необичан динамизам који, свој нашој уметничкој култури, отвара несвакидашње простране и далеке перспективе. Међутим, данашње наше друштво не осећа, можда и не слути, колико је у свему овом великом замаху музичког живота и бујању и сазревању једног широког колективног смисла и осећања музике и тонске уметности у слуху и духу младих наших нараштаја данашњих, — колико је у свему томе зрелих плодова, сејаних и сађених пером и духом Милоја Милојевића. Људи и напори се заборављају, али остају чињенице и дела.

Непоправљиво убеђен идеалиста, Милојевић је, и на свој живот и на живот око себе, као и на функцију музичке уметности у развоју друштвеног поимања гледао — кроз призму у којој су се, у области уметничке културе, преламале идеалистичке и реалне супротности његова времена, — као на идеал коме вреди

служити у свим облицима борбе што их, у нашим условљености-ма, такав идеал намеће. Он то јасно подвлачи у кратком прологу прве књиге својих „Музичких студија и чланака“ — „остајати на идеалним висинама“ — и тој својој пароли он остаје веран до краја.

Кад се осветли уметнички профил Милоја Милојевића, јасно се истиче једна његова особина на коју смо указали: оно „западњачко“ у његовом уметничком делу и његовом естетском схвању, што је, произилазећи из његове уметничке и опште културе, било тако видљиво и, у исти мах, одлучно не само по његово стваралаштво него и по менталитет и стил, изражен његовим књижевном-музичким радом. То његово својство одлучно је, у исти мах, и по утицај који он врши и по место што га заузими у српској музици. Међутим, то „западњачко“ код Милојевића, није било ни манир ни мода, ни идеал, — то најмање! — него је та карактеристика његова условљена била историском фазом кроз који су морали да прођу процес и функција његове развијене уметничке личности.

После Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића и Станислава Биничког, Милоје Милојевић је тај који је, од свих овде поменутих својих претходника у изграђивању основа српској музичкој уметности отишао најдаље ка модерном, савременом усавршавању композициске технике, ка слободној примени тонског обликовања, и садржајној изражајности у области звука. По томе, његово музичко стваралачко дело, као и његов огромни књижевни прилог у области музичкоидеолошког расправљања естетских и развојних проблема тонске уметности, обележио је посебно и нарочито место Милоју Милојевићу у српском културном развоју.

У једној још неизрађеној, сировој, добрим делом чак примитивној средини, упркос дубоко скривеној и неискоришћеној латентној духовној снази, и баш због ње, он је сматрао да треба, у уметности као и у другим духовним областима, савладати све што би, у народу који је тек на почетку изграђивања једне своје културе, нове и оригиналне, могло да смета, да нас сав просвећени свет схвати, осети и призна као равне по снази и способности да бисмо се, кроз своју уметност, самсвојно изградили и изразили. Уз толике врлине, Милоје Милојевић је располагао и једном лепом речитошћу и, толико пута, у жељи да олакша и осветли пут онима који долазе он је тумачио како је неопходно научити и добро свладати општи културни језик што овде значи разумети уметност потпуно, нарочито класичну и савремену и овладати њеним изражајним средствима да би се, после тога и независно од тога, могло слободно да изрази оно своје. Тако би се, мислимо, имало разумети то његово „западњаштво“, без обзира како је оно изражено конкретно, у случају сваког његовог композиционог опуса. Највећим делом, његово стваралаштво је најбоља потврда тог његовог принципа. Мада је говорио јасним европским

музичким језиком, Милојевићева музика је израз духа једног правога и снажног српског уметника.

Па ипак. Упркос карактерним особинама те изузетне личности треба признати да, у односу према главним правцима савремене музичке уметности, Милојевић није заузимао неки бескомпромисан став. Тумачећи друге, он се објашњавао лично: „Увек је било објективиста — то јест оних који узимају звук ради звука и субјективиста, то јест оних који су сматрали да звук треба да буде средство за израз душевних стања. И увек се показивало да су субјективисти остајали а објективисти били чеда моде, пролазни тренуци. Ради се само о томе да субјективисти, другим речима: романтичари, без обзира на разне „изме“ у романтичарском правцу, не буду искључиви: да се не задрже на осећајном, или на живописном моменту и занемаре технички“. Под експресионизмом, о коме често говори, супротно општем тумачењу тога израза који покрива, углавном, цео правац школе и следбеника Арнолда Шенберга у смислу контраимпресионистичком, комбинаторском, мотористичком. „објективистичком“, Милојевић разуме квалитет непосредног, искреног, интензивног, личног дакле „проживљеног“ израза у музичкој композицији.

Добар стручњак у свом занату, Милоје Милојевић често, могло би се рећи чак: лајтмотивски, провлачи кроз своје музичко-књижевно дело, наглашавање потребе техничке ерудиције. То би се могло и критиковати али је разумљиво са гледишта на извесне појаве у савременом музичком животу његова времена код нас у коме је у знатној мери царевао дилетантизам чији се плодови осећају још и данас. Милојевић је то нападао утолико жешће, уколико му је више стало било до тога да се у овако младом и новом друштву какво је наше учврсти ауторитет техничког, занатског познавања ствари, чему, баш из „љубави“ према уметности смета аматерска необавезност да се техничка страна у уметничком послу добро упозна и научи. Мада је супротно становиште развоја бранио чак и Толстој у својој естетској расправи „Шта је уметност“, Милојевић је био уверен да, кад се техничка страна ствари зна, лако је окренути леђа тим „дрвеним правилима“ теорије, како их је назвао Берлиоз и тражити „ново“ ако је у игри јачи дух.

За живота, Милоју Милојевићу и његову раду, није била обраћана ни указивана онолика пажња коју је заслужио квалитет рада тога неуморног савременог уметника и културног прегаоца. О њему, његовим композицијама, његовом књижевном и научном музичком раду писано је било релативно врло мало. Ипак, треба нагласити да то није смањивало ни његов активистички елан ни углед који му се у нашим друштвеним релацијама све више учвршћивао. Од његових композиција, чији се број, појединачно, пење и до две стотине, најразличитијих облика, знатан број је, сем у земљи, био извођен и у иностранству.

Од оснивања Удружења композитора, Милојевић му је био члан: био је члан и Пен-Клуба у Београду као и париског *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*. И *SIMC*-а.

У времењу између два светска рата неколико пута су били приређени композициони концерти Милоја Милојевића. Поводом првог концерта, 1 III 1922, имамо врло позитиван реферат Косте П. Манојловића.¹⁵⁴ О композиционој вечери, приређеној у Прагу Српски књижевни гласник,¹⁵⁵ доноси низ цитата и стручних признања из прашких листова. Друго композиционо вече приређено је у Београду 10 априла 1927. На програму су биле композиције: *Гудачки квартет* оп. 3. (1906—1913), изведен од квартета *Collegium musicum*-а (Фотић, Бајаловић, Богић Кнежевић и Ђаја А.), *Соната за виолину и клавир у h-moll-у* (1924) коју су тумачили Марија Михајловић, виолинисткиња из Београда и пијаниста проф. Ф. Хежман из Прага, коме је публика имала да захвали и за два Милојевићева клавирска соло-комада: *Игру Вила* и *У врту*. Др. Виктор Новак, у свом реферату¹⁵⁶ подвлачи да Гудачки квартет, дело из првих дана Милојевићевог композиторског деловања „указује већ на зрелог уметника који уме да влада свим техничким средствима“. „Свакако је типична за зрелост овог рада концизноста изражавања као и здрави смисао за звучност и хармоничну пуноћу“. „У сва четири (?) става ове нове велике сонате проведена је духовита разрада идеја“. „Милојевићев темперамент може да узбуди свјом свежином и ведрином“.

Исти критичар даје исцрпан приказ Милојевићеве монографије *Сметана*. Живот и дела¹⁵⁷ а затим¹⁵⁸ приказује Милојевићеву I књигу Музичких студија и чланака.

Милоје Милојевић је био патриота, војник и ратник, дубоко органски везан за своју земљу и за свој народ. Он је, у том правцу, добрим делом, музички идеолог и филозоф.

С проблемом патриотизма и национализма као стимуланата озбиљног уметничког и, специјално, музичког стварања, Милојевић се рвао и мучио тако рећи целог свог века: он је настојао да у ту густу, у основи нејасну и у пракси тако често замућивану проблематику, унесе јасноће, да из питања која су, несумњиво, имала дубок психолошки и етички корен извуче конкретне и позитивне закључке. У времењу када се појам расе, и расног проблема. — да обиђемо ружну а толико форсирану реч „расизам“ — стално истурао на дневни ред, преко политике, у културу и, чак, у уметност, разумљиво је што у комплексима чије се разјашњавање наметало при третирању музичке естетике и музичке психологије, у народу као што је наш, код Милојевића наилазимо на ту тему врло често. Како је он, по оном што смо и како смо

¹⁵⁴ СКГ, књ. V. бр. 8. 16 IV 1922.

¹⁵⁵ Књ. XIV. бр. 3. 1 X 1925.

¹⁵⁶ СКГ, Књ. XXI. бр. 1. 1 V 1927.

¹⁵⁷ СКГ, стр. 312—315.

¹⁵⁸ Исто, књ. XVII. бр. 2. 16 I 1926, стр. 146.

већ објаснили, имао нарочите наклоности да говори и пише, *ex cathedra*, тон његов се и нехотице подизао понесен нарочито поетским фразирањем које је волео, у коме се, чак понекад и губио. Програмски, уметничкопропагандни, и колективнонаспитни његови чланци („Путеви који воде у уметност“ или, одмах за њим, „Границе у уметности“¹⁵⁹ или много касније „О национализму у музичкој уметности“¹⁶⁰) пружају потврду овој поставци. То потврђују и његова, понекад сасвим схематска разврставања стилова и праваца у савременој уметности. Често, он ту, уме ванредно да погоди и да оригинално изрази суштину ствари, али и тако да изнесе поставке које изазивају дискусију тако рећи на лицу места. Ево како он, пишући о Двожаку, уме да буде категоричан: „Под апсолутним музичарем разумемо композитора који ствара музичке облике искључиво ради ефекта звука без једног ванмузичког програмског описног циља. Композиције апсолутних музичара су комбинације музичких ритмова, мелодија, хармонија и боје — оживљених музичком динамиком — ради ефекта ритма, мелодије, хармоније, боје и динамике. Звук ради звука, једном речи: насупрот композиторима који помоћу звучних комбинација хоће да цртају, да описују, да тумаче нешто...“

Оваква поставка превиђа, пре свега, да је сва та и таква „апсолутна“ музика, нарочито код композитора, какав је, на пример, био Двожак, имала априорно јасну претставу о музичкој форми, облику, — ма и у најслободнијем његовом виду, — ради кога је, и којим је, инспирисана и дата. А онда, нико не може рећи ни потврдити да и један композитор, и од оних највећих, пишући „апсолутну музику“ није имао при томе и неку „реалну“ музичку мисао, неки конкретан повод за тонско оживљавање, за тонски облик.

Композиторско дело Милојевићево, пролазећи кроз развојне етапе с којима смо се упознали, потврђује знатне утицаје који су допринели коначном формирању његова интелектуалног и креативног лика: (1) Мокрањац, (2) Рихард Штраус и, донекле, Рихард Вагнер. — нарочито у примени хроматике, (3) француски импресионисти, првенствено у клавирској музици и соло-песми с клавиром, и, најзад (4) славенска и, нарочито, модерна чешка музика. а у последњој етапи, специјално руска. Из једног врло дугог писма његова Славку Остерцу, без означеног датума, навешћемо извесне делове у којима Милојевић, сам и самокритички, говори о сопственом делу, о утицајима кроз које је пролазио.

Драги мој Остерц,

... Имаш каталог Београдског певачког друштва и можеш да видиш кад сам почео да пишем музику. У Новом Саду сам још у 4. разреду гимназије компоновао песму Змај Јове Јовановића:

¹⁵⁹ Музичке студије и чланци, I књига 1926.

¹⁶⁰ Славенска музика бр. 3. Год. I. Јануар 1940.

„Кажу људи у Турака има лепих девојака...“ не ради се о потпуној библиографији, већ о генези стила, о учитељима, о узроцима, о мојој школи. Још у гимназији сам певао Мокрањца, у хору који је водио Исидор Бајић... Музичирао сам и слушао сам музику, и живео сам у атмосфери националне идеологије тога доба.

У Београду сам у јесен 1904 и одмах ступам у школу код Мокрањца... и желео сам да се спремим за будући живот. Да учим, јер иако сам толико већ био компомирао (а све те композиције имам сачуване) нисам у ствари теориски ништа знао. Два три упута од Бајића нису значила ништа. Главна школа био ми је *Kathechismus* Лобеа и композиције Хајдна, Моцарта, Бетовена, Грига, нешто Шумана, Менделсона и репертоар моје маме, која је врло лепо свирала на клавиру већином талијански оперни репертоар. *Моја мама* ми је била први учитељ на клавиру... увек (ми је) био циљ, па и данас ми је то циљ: да своје изразу кроз композицију дам углађен облик. Дакле није ми стало, и никада ми није било стало, до тога да пишем живописно у фолклорном смислу, већ сам тражио (и надам се да сам и налазио) израђен технички начин за сваку своју композицију... Ја сам као младих ушао у уметност кроз Вагнера (Тристан) и Р. Штрауса (Саломе и Електра). У Минхену је био центар покрета и та модерна ме је обузела. Вагнерова хроматика и Штраусова техника су ми били узор... како сам од наивног националисте пре скоро 30 година преко Мокрањца и модерниста из моје младости дошао до артистичке естетике немачког импресионизма, француског експресионизма, донекле и словенског експресионизма (Стравински, Мусоргски) и модерних слобода, али никада, никада не као објективист.

Ја хоћу душу у уметности. Могу да разумем и да ценим естетику објективиста али не желим то да будем. И волим дах са својих родних њива, али волим и болесну страст Шопена, и сав артизам Европе, и волим мистерију Истока. Има Истока и у мојој музици, стилизованог, разуме се, као што уопште сматрам да је стилизација (чак и код натурализма) најважнији фактор у уметности... Највише ме интересује проблем национализма. Како га учинити модерним и *уопште човечанским* и не одбацујем и своје право да се и ненационално изражавам ако имам своју инспирацију. Она увек није и оригинална: и нарочито није била кад сам у Ници, 1917—1918 младим Францускињама компоновао „слатке“ песме на француске стихове. То стварање је једна епизода мога лиризма. Па ипак: *L'heure exquise, Adieu, Le mensonge, Chanson du vent de mer, Jamais...* нису ни Масне ни Сенсанс...

Здраво и довиђења, дај Боже,

твој

Милоје

Укупно сам компоновао око 180 композиција...“

Милојевић је необично волео природу: летовао је најрадије у Словенији. У Љубљани је имао круг пријатеља: међусобно су се називали „Братовштина старих Славена“.¹⁶¹ У писмима Остерцу често поздравља „Старославенке“. Кад год му се прилика пружила, задржавао се радо у Љубљани, као што је радо свраћао и у Загреб и живим интересовањем пратио савремен живот и стварање у хрватској музици. Милојевић је широко гледао око себе: скоро интимно, могли бисмо рећи, он прати развој музичких уметничких прилика у Прагу, у Варшави. У кругу своје музичко-просветилачке активности, толико опсежне, он воли да људе и ствари у њиховим стремљењима на уметничком путу ка изграђивању савремене културе везује и спаја, да потстиче и, највише, да сам ради: отуда и његово дело на толиким пољима музике чини се као да су га урадиле стотине руку.

Кроз цео живот Милојевић ради на личном усавршавању, и, као човек колико од уметности толико и од науке, неуморно проширује своја сазнања: имао је одабрану библиотеку, првенствено на немачком и француском језику, — њима је владао потпуно, — на чешком и српском. Део његове библиотеке поклонила је породица Музичкој академији у Београду.

За време немачке окупације, после бомбардовања Београда у априлу 1941, Милоје Милојевић је стрпљиво подносио судбину земље и свога родног града: самопрегорно је делио и судбину Музичке академије: његова лична, у том времену, била је нарочито немилосрдна. Чим је окупаторска власт почела да делује „организовано“, Милојевићу је, — као што нам се јадао, — под притиском наменуто било да прими рецензентску музичку рубрику у тадањем „Новом времену“. За три месеца, колико је, чини се, у свему вршио ту натурену му дужност — није објавио ни 2—3 рецензије. Једна, последња, била је међутим, по њега нарочито фатална. Ондашњи окупаторски командант Београда, један дегенерисани пруски аристократ, имао је сулуду амбицију да се београдској јавности претстави и као композитор. Уствари, он је био само осредњи дилетант, наклоњен најбаналнијој врсти „озбиљне музике“. Под псеудонимом „један немачки војник“ приредио је јавни „концерт“ тих својих умних продуката: „публика“ је била докомандована, а Милојевић доведен у страховито непријатан положај да о „опусима“ тога дегенерика мора да напише рецензију и критику. Резултат и ефект те критике је био да је Милојевић убрзо затим, почетком новембра 1941, заједно са око двеста интелектуалаца, већином професора београдског универзитета, стрпан у логор на Бањици, где је провео тридесет и четири дана. Када сам, по својој дужности и по одлуци Савета Музичке академије, као њен ректор, отишао поменутом команданту да молим да се

¹⁶¹ Сем Остерца, ту је био и проф. Иван Пријатељ, литерарни историчар словенски, проф. Шманц, Марта Остерц, Ангела Трост, др. Цветко и други.

Милојевић, који је често боловао, пусти, тај ми је индивидуум показао ништа мање него три варијанте немачког превода те Милојевићеве „критике“, тражећи да их ту пред њим прочитам и дам своје мишљење о том да ли је то „позитивна“ и „објективна“ критика. Како нисам био на поменутом концерту, а нисам се већ ни сећао шта је Милојевић о том био написао, нашао сам се у недоумици да ли ћу Милојевићу користити или шкодити оним што будем „прочитао“ у том напису. Читајући, видео сам да је Милојевић маневрисао како је могао, — расписао се највише о немачком „лиду“, о Брамсу и Шуберту, — али није могао а да не каже да су те „композиције“ само љубитељски, аматерски продукт. А то је, наравно, раздраживало ову композиторску власт. И — интервенција није успела. У логору талаца на Бањици Милојевић је чешће био болестан. Упркос томе, он је друговима таоцима одржао два предавања, једно. „О националном музичком стилу“ (у соби бр. 25), друго „О Моцарту“ (у соби бр. 3). Кад је у концентрациони логор једног дана допро глас да се таоцу М. Д. родио син, ухапшеници су, честитајући оцу, изразили жељу да новорођенче добије име Слободан, те су му из затвора, наравно „тајним каналима“, упутили поздрав за који је Божа Ковачевић, такође један од ухапшеника, написао тростих:

Из мрачнога овог стана —
 Кô весника бољих дана —
 поздрављамо Слободана.

Милоје Милојевић је одмах те речи сложио за четверогласни мушки збор, и један мали *ad hoc* импровизовани ухапшенички хор могао га је — упркос логорским стражама — одмах и да отпева.

Заједно са већим бројем похапшених талаца, пуштен је са Бањице и Милоје Милојевић тек после тридесет и четири дана интернације. Боловао је после тога од тешког бубрежног колику тиса који је једва прележао.

Повучен у том суморном времену у свој педагошки рад у Музичкој академији и у своје личне невоље, Милојевић је све своје време, уколико га је имао на располагању, посвећивао свом композиторском делу. Приликом дводневног, тешког америчког бомбардовања Београда, о Ускрсу 1944, стан његов, у породичној кући (Немањина 16), тешко је демолиран, а Милојевић контузован: десна рука била му је преломљена и, пошто је нађен у страшном стању где преврће расуте и свуд унаоколо разбацане ногте артије у страху да су му рукописи упропашћени, одведен је био у пријатељску кућу, где му је рана испрана, он сав у ужасном стању, прибрао се мало и преноћио, те је сутрадан, нашавши се с породицом, отишао у болницу. Како му је кућа, у којој се више није могло становати, била затворена, остале су у њој и ствари, књиге и рукописи. С времена на време брат му је обилазио стан. Пошто је изишао из болнице, преселио се с породицом у кућу

свога пријатеља Светислава Петровића, књижевника, ул. Стојана Новаковића бр. 12.

Ослобођење Београда, у октобру 1944, дочекао је срећан и пуна срца, готов да све своје стручно искуство и уметничку културу стави на располагање новим потребама и новим, младим нараштајима у ослобођеној отаџбини. И ту је, међутим, морао да испије кап горчине и да наиђе на извесну нетрпељивост и неразумеване од стране младих и нестрпљивих арбитра у струци. Најзад је дочекао да буде поново постављен и потврђен као редован професор композиције у Музичкој академији. Али, авај, његова болест, притајена дотле, избија одједном акутно и немилосрдно. Уместо на катедру којој је толико био потребан, Милојевић се спушта на болесничку постељу са које се више није ни дигао.

Оболео је од тромбозе коронарних артерија које хране срце. Болест је била тешка — у оскудици лекова нарочито и због оскудних услова за живот, — али, чим му је било лакше, чим се, у пријатељским разговорима могао да преда, ма и зачас, развијању својих мисли и стваралачких планова, или кад се, заинтересован за понеки сложенији проблем савремене музике, уносио у сферу тонске креативности, његов дух је постајао бодар и ведар, вера у будућност и у своје оздрављење оживела, љубав према омладини речита и снажна.

Већ тешко болестан, на махове чак свестан да се неће више дићи, Милоје Милојевић даје свој прилог и нашим пионирима: за збирку пионирских, дечјих хорова која се убрзо по ослобођењу спрема у издању „Просвете“, он прилаже три своје композиције за децу. Истовремено „Просвета“ је примила, за своја прва музичка издања, Милојевићеве обраде „Мелодије и ритмови са Балкана“, оп. 69, у две свеске. Коректуре овога дела биле су последње радости Милоја Милојевића: отштампано прво издање није већ дочекао.

Како Милојевић већ од фебруара 1945 није, као професор Музичке академије, могао, због болести, да држи предавања, то је, као и Јован Бандур, формално био додељен „Музичко-научном институту“ у Музичкој академији, којим је руководила, по ослобођењу Стана Ђурић-Клајн. Писмо што га наводимо овде, упућено Стани Ђ. Клајн, — она је била и уредник „Просветиних“ музичких издања. — вероватно последње или једно од последњих што их је написао Милоје Милојевић, илуструје ванредно ту виталну природу.

29 IV 1946

„Врлопоштовани старешино мој“,

„Ево вам, драга Стано, три песмице за дечју збирку, као што смо се споразумели. Ефектне су, али, разуме се „с листа“ се не могу певати већ се морају учити са хором.

И коректуре I. св. клавирских обрада вам шаљем. Нека г. Коморчец¹⁶² пажљиво поправи. Грешке су врло минималне, зато да пази да му која не промакне.

„Што се тиче текста на 4 језика, пошто сам размислио одустајем од тог мог предлога. Компликација је то. Једино остаје, на унутрашњим корицама с а м о руски текст, онако распоређен према српском тексту, како сам написао и мања слова од српских. Насловна страна је само на српском евентуално по нацрту који

29. IV 1946

Узрочницима створенима мој,

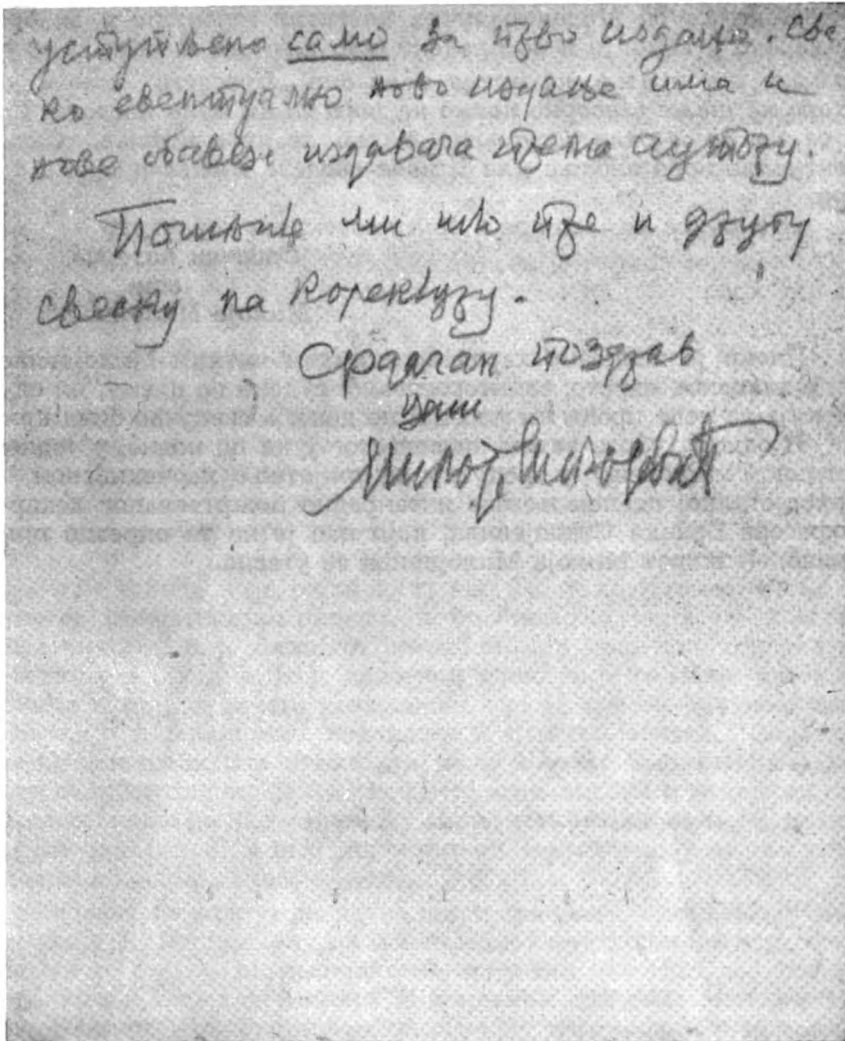
Ево вам, одаба Станко, три веселих за
децу збирку, као што смо се договорили.
Ефективне су, али, разумо се, „с мисла“ се не
могу извадити већ се морају чуити са
хором.

И коректуре I св. Клавирских обрада
вам шаљем. Нека г. Коморчец пажљиво
изправи. Грешке су врло минималне, за-
то да пази да му која не промакне.

Што се тиче текста на 4 језика, по-
што сам размислио одустајем од тог
мог предлога. Компликација је то. Једино
остаје, на унутрашњим корицама
само, руски текст, онако распоређен
према српском тексту, како сам
написао, и мања слова од српских.

¹⁶² Фрања Коморчец, нотограф — кописта.

сам вам дао и изнад сваке композиције само српски наслов и моје име само српским словима и ор. (рећи слагачу да је то латиница) 69 No 1 и 2 односно 3 итд. Уосталом, једном речју, сложити текст према мом рукопису, све како сам ја написао. И да се не заборави на крају сваке композиције сложити и датум кад је компонована. Те датуме би, можда могао да допише руком г. Коморчец, у ком случају слагач их не би слагао.



Сл. 27—28. Факсимил почетка и краја последњег Милојевићевог писма, (оловком писаног) Стани Ђурић—Клајн, редактору музичких издања „Просвете“.

„Требало би, Стано, да уговорите са „Просветом“ да се ауторима имају дати почасни примерци, рецимо 15 или 20 на које треба утиснути печат „Просвете“ и нарочити штампилъ

*ауторски примерак,
не сме се продавати*

Одустајем и од copyright и од „сва права придржана да не би изгледало претенциозно од моје стране издвајање тиме моје збирке од праксе са осталим музичким издањима „Просвете“.

„Мислим да Музичконаучни институт гарантује и за број примерака у едицији и за процент (као што сте га одредили) од продајне цене па према томе ако „Просвета“ ником од аутора не шаље уговорно писмо не мора га ни мени послати. Сада се зна да је дело уступљено само за прво издање. Свако евентуално ново издање има и нове обавезе издавача према аутору.

„Пошљите ми што пре и другу свеску на коректуру.

*Срдачан поздрав
ваш*

Милоје Милојевић“

Писмо је написано карактеристичним читким Милојевићевим рукописом, чврсто, заинтересовано: судећи по писму, ни слутио није да неће проћи ни месец и по дана, а свему ће бити крај.

И одиста, убрзо затим, шеснаестог јуна по подне, у једном трагичном магновењу, у тренутку, за пријатеље, неочекиваном, — упркос сталној скепси његова изванредно пожртвованог лекара, професора Бранка Станојевића, који нас је на то опрезно припремао, — живот Милоја Милојевића се угасио.

НА ЗАВРШЕТКУ...

Учиниће се, можда, понекоме да је писати о уметнику и писцу, говорити о личности с којом смо пролазили такорећи исти, заједнички животни пут, кроз исте препреке, тегобе, радости и несреће, наде и остварења, чије смо дело гледали како се развија од корена до врха — далеко лакше него о некој историској фигури од које нас дели дужа временска дистанца, те нам онемогућава бољи, детаљнији, интимнији развид. Можда је и тако. Мени се чини да није тако. Виђено све кроз призму личног осматрања, и суђено лично м мером за поставке којима је толико сведока, претставља посао коме се не може порећи извесна ризичност. Но, све људско подлежи суђењу других.

Треба, међутим, констатовати ово: да се пише о Милоју Милојевићу, човеку, уметнику и књижевнику требало се, добрим делом, послужити материјалом расутим и остављеним, у потпуно несређеним папирима. Тај материјал би међутим неопходно потребно било стручно и минуциозно прегледати, средити, да би се могао начинити тачан попис, који би, критички размотрен, могао довести до последњих, дефинитивних закључака. Исто тако, погребно би било средити и Милојевићеву личну кореспонденцију, која нам такође није била доступна. То, у данашњем стању у коме се тај материјал налази, не би било могуће, а то, у вези с овом књигом, није било ни потребно. Јер овде смо говорили о уметнику и писцу чије је дело још живо, чије се идеје још увек намећу нашој музичкој стварности, те је све то још подложно дискусији и поновним мерењима и проверавањима. Задатком својим сматрали смо приказати дело Милоја Милојевића и његову личност колико је могуће потпуније, видети и утврдити шта је оно значило за нас у времену тако отсудном по наш уметнички и културни развој, и шта значи и како се поставља у нашем уметничком збивању данас.

Треба, на крају, да захвалим, пре свега, професору д-ру Боривоју Д. Милојевићу на изванредној предусретљивости с којом ми је ставио на располагање потребне податке, нарочито о породици и пореклу Милоја Милојевића. И г-ђи Милојевић и њеној ћерци, г-ђи Трајковић, за дозволу да рукописни материјал разгледам. Обавезан сам и својим сарадницима у Музиколошком институту САН: Стани Ђурић-Клајн, Стојану Лазаревићу и Драгутину Гостушком, на помоћи око техничког сређивања библио-

графског материјала о Милојевићевим радовима, додатог овој књизи. Лазаревићу још посебно на помоћи при коректурама штампарским и сређивању регистра. Притоме, добро је дошао и попис клавирских композиција Милојевићевих који је, за свој дипломски рад у Музичкој академији у Београду, 1952, средιο Милош Велимировић, сада студент на Харвардском универзитету у Америци.

Библиографски материјал уз ову књигу потпун је само делимично: попис Милојевићевих радова књижевно-музичких објављених у Српском књижевном гласнику: разни чланци, студије, критике итд. из других часописа, само уколико су могли бити пронађени. Библиографија из листа „Политика“, наведена је само једним, малим делом: огроман број рецензија, — већих и мањих Милојевићевих написа, претставља посебан библиографски задатак, за који ће се несумњиво заинтересовати неко од млађих наших музичких историчара.

Није било могуће дати ни потпун попис Милојевићевих музичких композиција, јер је материјал његове заоставштине, највећим делом рукописан, у таквом стању да тражи дуго, стрпљиво и минуциозно сређивање, како би се пре свега учинио доступним, да би се, затим, могао стручно пописати и разврстати и тако сачувати за касније евентуалне студије и, одвојено, за објављивање штампом у стручној редакцији. Морали смо констатовати и то да се није могао наћи ни аутентичан попис ауторов сређен по бројевима опуса, а што смо претпостављали да постоји. Према том, попис је састављен тако да су под бројевима за које нема сигурних података, ту увршћени радови само хипотетично, уз знак питања.

П. К.

R é s u m é

MILOJE MILOJEVIĆ COMPOSITEUR ET MUSICOGAPHE SERBE

28 X 1884 — 16 VI 1946

Pendant la période entre les deux guerres mondiales et jusqu'à la mort prématurée de Miloje Milojević, Belgrade n'a point eu de figure plus marquante ni de personnalité dont l'influence sur la vie artistique musicale de son milieu ait été aussi décisive.

Son tempérament artistique, ardent et noble à la fois, ne contrariait aucunement son penchant si caractéristique pour le travail minutieusement exécuté, pour la ciselure et la clarté poussée jusqu'au raffinement.

Le processus, dont les premières étapes dans l'art musical de l'Europe occidentale se placent au XVe et XVIe siècle, était déjà presque entièrement achevé — nous pensons à l'époque des classiques — au moment où les peuples balkaniques commençaient à peine à conquérir leur liberté politique. Ce retard, cette disproportion dans le développement culturel et artistique mesurés à l'échelle de l'histoire — envisagés dans le sens de ce qu'on nomme européinisation, indépendamment de l'attitude qu'on pourrait adopter à ce sujet — nous permettent de comprendre, vu le niveau culturel du peuple serbe, ce saut de trois siècles, cette „innovation” qu'introduisirent dans la musique serbe la génération de Miloje Milojević et lui même tout particulièrement.

Son père, fils de paysans, né au cœur de la Serbie et plus tard commerçant à Belgrade, jouait de la flûte en amateur; sa mère, originaire de Voïvodina, était d'une famille honorable et cultivée de Belgrade. Comme elle avait elle-même fait d'assez sérieuses études de piano, à l'époque où cet instrument était encore rare dans les maisons de la capitale de la petite Serbie, et aimant la musique, ce fut elle qui en donna à ses enfants les premières leçons. Après la mort de son mari, avec ses quatre enfants dont Miloje était l'aîné, elle quitta Belgrade pour Novi Sad, le centre culturel des Serbes en Voïvodina, — qui faisait partie en ce temps-là de la Monarchie austro-hongroise —, où il y avait un Collège serbe (fondé en 1810). C'est dans ce collège que Miloje Milojević passa son baccalauréat (1904). Fait remarquable, l'enseignement de la musique y était poussé à un

tel point que Miloje Milojević, encore collégien, commença outre ses exhibitions au piano, à y travailler la composition: chant choral, piano et surtout des mélodies avec piano.

Dans le collège de Novi Sad on cultivait également et surtout la musique sacrée qui, toujours purement vocale, tirant ses origines de la musique gréco-byzantine orthodoxe et du folklore serbe autochtone, s'était développée en un style fort intéressant et original; pour Miloje Milojević ceci devait avoir dans la suite une importance toute spéciale. En automne 1904, Milojević revient à Belgrade, s'inscrit à la Faculté des Lettres, section littérature et langue, et s'inscrit aussi, comme élève régulier, à l'Ecole serbe de musique, dans la classe de l'excellent maître en style vocal et en polyphonie vocale, Stevan Mokranjac, que l'on considère comme fondateur de l'école nationale moderne et réaliste dans la musique serbe. Pendant tout le temps de ces études universitaires Milojević travaille systématiquement la théorie de la musique et le piano.

Dans son désir de connaître des horizons „européens", plus vastes, en été 1907, après avoir épousé Ivanka Milutinović, une cantatrice de talent, Milojević part avec elle pour Munich où tous deux poursuivent leurs études musicales qu'ils achèvent en 1910. A cette époque-là, tout en continuant ses études universitaires et se préparant à son travail futur de musicographe et d'esthéticien, il subit l'ascendant de Richard Strauss et de son oeuvre artistique, dans un sens surtout, dans le culte du „lieder" qui deviendra plus tard un des principaux domaines de Milojević compositeur. Une circonstance y contribuera: Madame Milojević, soprano subtil et finement nuancé, sera en Serbie, ses études terminées, la première cantatrice de concert et l'interprète des „lieder" de son mari. Elle est par ailleurs destinée à remplir une mission des plus honorables: pendant de longues années, elle sera, avec la collaboration compétente de son mari, le principal représentant de la musique de chambre vocale en Serbie.

A Munich, les compositions de Miloje Milojević, surtout les chœurs et plusieurs chansons („Japon", „La nymphe", „Elégie d'automne) et spécialement la stylisation très délicate d'une berceuse puisée dans le folklore de l'Herzégovine, pour chant et piano, dénotent déjà une main de maître. En 1910, le jeune couple, ses diplômes en poche, regagne Belgrade où l'attendent de multiples tâches dans l'enseignement, la vie artistique, au foyer et dans la société. Cependant, la guerre des Balkans d'abord (1912) et ensuite la Guerre mondiale interrompent la prodigieuse activité que Miloje Milojević avait commencé à déployer à Belgrade.

Milojević avait déjà emporté du collège un sentiment très juste des valeurs musicales que la langue serbe — aussi bien que beaucoup d'autres langues, chacune à sa manière évidemment — contient dans sa forme sonore. Il possédait donc ce sentiment et savait le mettre en oeuvre, sinon toujours d'une manière conséquente, la plupart du temps correctement et très souvent à la perfection. Ainsi,

chez lui, cette „mélodie du langage” devient la mélodie proprement dite, ce qui prouve son intelligence en général et son intelligence musicale en particulier.

Par ses **Miniatures** (op. 2 pour piano) Milojević s'affirme musicien de talent et dans ces petites formes il fait pénétrer le souffle frais de son pays et présente aux pianistes une musique sans prétention mais de bon aloi.

Nous avons là une série de huit courtes pièces pour piano, écrites sous l'influence des „Pièces lyriques” de Grieg qui au moment de la prime jeunesse de Milojević étaient le répertoire le plus en vogue dans tout salon de musique qui se respectait. Cependant, là déjà, Milojević réussit à doter notre littérature musicale d'une suite de compositions dans lesquelles on perçoit sans peine l'inspiration et l'esprit de notre terre natale, avec l'intention manifeste et réalisée avec succès d'exprimer ces fines et délicates pensées musicales en un langage européen. Il y a encore deux petites pièces qui appartiennent par leur conception au temps où Milojević commençait ses études universitaires à Belgrade. Ce sont **Tristesse** et **Souvenir**, datant toutes deux de 1905; on y sent l'effort d'affirmer une expression personnelle dans une mélodie d'origine folklorique. Puis, **La ronde des fées** au rythme syncopé, de 1906 que suivent trois danses faciles, no. 1, 2 et 3 — toutes trois de 1910. La première pièce de la série intitulée **Prélude** est de 1907 et la dernière **Postlude** de 1912; les accents y sont brefs, presque dramatiques.

L'été 1914, l'attentat de Sarajevo, la Première guerre mondiale. **Inter arma silent musae**. Milojević est de nouveau mobilisé. De 1914 à 1917 il est affecté à l'état-major du Quartier général.

Même à l'époque tourmentée de la guerre il ne néglige pas la musique. En mai 1915, à Kragujevac, Ivanka et Miloje Milojević prêtent leur concours à un concert de charité au profit des blessés. Milojević trouve le moyen de composer à ce moment-là. C'est là qu'il instrumente ses **Trois danses** des **Miniatures** sous le titre de **Scènes de la campagne**, pour orchestre à cordes. Deux autres pièces pour orchestre à cordes sont également de la même époque: **Souvenir** et **Tristesse**.

Le séjour qu'il fera en France, depuis le début de 1917 jusqu'à la première moitié de 1919, sera pour Milojević d'une importance capitale. Malgré les années de guerre et les circonstances défavorables, l'atmosphère culturelle et artistique et l'ambiance de Paris qui rayonnent sur tout le pays ont laissé une très forte empreinte, la plus profonde peut-être, sur l'esprit de Miloje Milojević, sur son génie créateur, son horizon et son orientation intellectuels et artistiques.

En France, tout naturellement, Milojević apprend à connaître de près la musique française moderne et le milieu dans lequel elle s'est formée de même que l'atmosphère qu'elle a créée même en dehors de ses frontières, en Europe. On aurait été fort surpris que ce jeune

Balkanique impulsif n'ait pas cédé au charme de l'impressionnisme français qui séduisait tout autour de lui — répandant son influence dans tous les domaines, aussi bien en musique qu'en peinture et en poésie. Le fait est que l'art du monde civilisé tout entier s'est trouvé exposé à cette influence, au cours d'une période assez longue. C'est là que Milojević se trouve à même de connaître les propriétés de cette forme si subtile de création artistique. C'est là qu'il développe en lui-même le sens de la sobriété et la finesse de l'expression musicale, surtout dans le genre qu'il affectionne particulièrement: le lied. Il s'ingénie de plus en plus à soigner la déclamation du texte, quoique la mélodie „l'emporte” toujours. Au piano qui lui est cher il recherche les climats, „Stimmungs” vaporeux, diaphanes mais il ne manque pas d'illustrer les détails du texte et c'est ainsi que nous rencontrons assez souvent des passages inattendus avec des accents d'une puissance dramatique parmi de „traits de pinceaux” purement lyriques et des lignes légèrement tracées.

Milojević resté impulsif, frais de coeur et d'esprit, malgré les souffrances endurées au cours de la retraite hors du pays, arrive en France où, à peine rétabli et remis il compose sa ravissante **Elégie**, pour piano et violon (op. 20 no. 1) et s'inspire aussitôt de vers français pris parfois au hasard. Il écrit en ces deux années un assez grand nombre de mélodies „lyriques” françaises auxquelles il donne lui-même une version musicale adéquate en serbe. Parmi ces poèmes lyriques les premiers sont: **Berceuse triste** (M. Wyseur) et **La lettre** (E. Rostand)¹.

Sur le sol français, Milojević cultive surtout cette fibre lyrique qu'il possède et à laquelle il restera fidèle jusqu'à la fin de sa vie, plus qu'à aucune autre. C'est ainsi qu'il rejoint pour ainsi dire directement le style musical des principaux représentants de la chanson française: Duparc, Chausson, Fauré, Séverac, Florent Schmitt qui ont excellé dans ce genre et lui ont servi de modèle.

Presque toutes les oeuvres de Miloje Milojević composées pendant son séjour en France, de même qu'un certain nombre de compositions d'autres auteurs serbes, ont été publiées dans la collection „Oeuvres des compositeurs serbes”.¹

Milojević est certes aussi l'instigateur de cette édition. Dans les sept cahiers qui forment cette collection, outre les compositions de Binički, Manojlović et Konjović, les chansons suivantes de Milojević ont été publiées (op. 21): **L'heure exquise** (Paul Verlaine); No. 2, **L'abeille et la campanule** (Charles Guérin); No. 3, **L'adieu** (Véga); No. 4, **Jamais** (Paul Géraudy); No. 5, **Le mensonge** (Ivan Gilkin).

Dans le second cahier de la même édition, **Dans mon pays**, ont été publiées six pièces de Milojević, qu'il avait rapportées du front de Salonique: **Airs et danses pour piano** (op. 16). Ce sont 1. **Boyerka**,

¹ Chez I. Hamel, Editeur, Paris, Bid. Malesherbes, 22.

² Editées sous les auspices de la Ligue des Universitaires Serbo-croato-slovenes à Paris. Rouart, Lerolle et Cie, Editeurs, 29, rue d'Astorg — Paris.

2. **La jeune fille à la source**, 3. **Danse tzigane**, 4. **Que tu as de beaux yeux**, 5. **Donka est tombée malade** et 6. **O, ma belle**. — Par ces pièces pour piano où Milojević est si heureusement inspiré par la mélodie folklorique, il ouvre des perspectives où, plus tard, suivant la voie qui mène „**du folklore authentique au folklore imaginaire** — d'après les mots de Serge Moreux à propos des compositions pour piano de Béla Bartók, conçues dans un genre similaire, — il fournira tout un répertoire pour les jeunes pianistes. D'autre part les **Quatre morceaux pour piano** (op. 23) de Milojević, dont les: No. 1. **Vieux conte**, No. 2 **Soir mélancolique**, No. 3 **Au crépuscule le lys rêvait . . .**, dédiés à Mademoiselle Blanche Selva, l'éminente pianiste qui après la Première guerre a souvent interprété avec sympathie ces morceaux de Milojević, de même que le No. 4, **Dans le jardin — berceuse de la coccinelle**, pleine de gaieté et d'humour, occupent une place très honorable dans la littérature de notre répertoire pour piano. Loin du folklore, Miloje Milojević porte ici le cachet de cet „esprit français” qui pendant ce laps de temps relativement court passé dans ce pays ami, a richement fécondé son oeuvre de compositeur et par là-même notre musique.

Quelques compositions instrumentales, surtout sa **Danse serbe** (op. 20) pour violon et piano et la **Légende de Yéphimia**, inspirée par le poème de Milan Rakić, pour violoncelle et piano, toutes deux publiées dans la même collection, sont également des oeuvres nées sur le sol français. Les deux pièces et surtout la **Légende**, avec son thème moelleux dans lequel le cantabile du violoncelle s'alliant à la pleine sonorité du piano, évoque la vision d'une charmante figure, témoignent que la musique de chambre est le véritable domaine du génie créateur de Miloje Milojević. De plus elles confirment de nouveau la puissance de son imagination, son sentiment de la forme et du style dans la forme musicale intime et avant tout ses liens avec la terre natale.

Il ne faut pas omettre de mentionner également l'activité culturelle de Milojević vers la fin de la Première guerre mondiale et tout de suite après elle. Le public français manifestait un intérêt très vif pour la cause serbe et la Serbie, victime de l'agression de la monarchie austro-hongroise, et pour ses efforts vers l'unification de la Yougoslavie. De là une série de galas de charité, organisés au bénéfice des réfugiés serbes, au cours desquels, dans la partie artistique, Miloje Milojević se fait l'interprète et le conférencier de notre culture et de notre musique.

Au cours de l'été 1919, avec le grade de capitaine de réserve, Milojević revient de France à Belgrade d'où le tourbillon de la guerre l'avait emporté dès 1915. Il est de nouveau „maître de chant” au lycée et professeur à l'École de musique, qu'il fallait, vu les circonstances nouvelles dans le pays unifié, réorganiser entièrement. La question de l'étatisation des écoles de musique à Belgrade, Zagreb et Ljubljana est mise à l'ordre du jour. La société et même les autorités publiques commencent à se rendre compte de l'impor-

tance et de la nécessité d'organiser la vie artistique. Au Ministère de l'Instruction publique on institue une section pour les beaux-arts et ainsi par ce forum compétent l'art se voit reconnu le rang qui lui revient de droit au même titre que les autres disciplines. C'était un grand pas en avant car jusque là, les bureaucrates de l'administration considéraient l'art et les artistes comme une sorte de „bohème”.

A présent Miloje Milojević exerce une triple activité: il est pédagogue, compositeur et musicographe. Comme pédagogue il publie, déjà en 1922, son manuel théorique **Éléments d'art musical suivis d'exercices rythmiques et mélodiques**. En moins de vingt ans cet ouvrage a été réédité treize fois. Il faut insister à ce propos sur le fait que Miloje Milojević, théoricien et pédagogue a précisément joué un rôle important comme compositeur pour les élèves des écoles secondaires, car dans son manuel, il a donné une partie consacrée à la pratique musicale. Par des compositions originales, très judicieusement adaptées aux capacités musicales des jeunes, il a donné une série d'exemples qui agrémentent l'enseignement de la théorie élémentaire de la musique.

Tout de suite après son retour de France, Milojević se lie avec un certain nombre de jeunes écrivains, poètes, peintres et acteurs. Il fonde avec eux le „Groupe des artistes“ qui organise souvent des „Soirées littéraires et artistiques“. Presque régulièrement Madame Milojević prête son concours à ses soirées. L'une d'elles est consacrée à la musique française. Le programme contient un choix de mélodies de Couperin et Lulli à Debussy et Fauré. La réputation que Milojević s'était déjà acquise par sa plume dans la période où il bataillait pour des conceptions modernes sur l'art musical lui vaut de devenir collaborateur attitré d'une revue littéraire très estimée „**Srpski književni glasnik**“ (Revue littéraire serbe) et d'un quotidien politique indépendant „**Politika**“. De ces positions Milojević devient l'observateur musical le plus compétent, le chroniqueur et le critique musical principal de la vie musicale en Yougoslavie. A Belgrade, immédiatement après la guerre, grâce surtout à l'affluence des émigrants russes après la Révolution d'Octobre, on fonde l'Opéra et le Ballet. Cette circonstance de même que la cadence de plus en plus accélérée de l'évolution de la vie et des manifestations musicales à Belgrade, offrent à Miloje Milojević une surabondance d'occasions et de matériaux lui permettant d'aiguiser son esprit critique et de lutter en faveur du progrès artistique qui, dans le jeune milieu récemment élargi, prenait des proportions de plus en plus vastes.

Consciencieux et sévère envers lui-même, Miloje Milojević se rend compte que tant de tâches dans la vie publique musicale de Belgrade en plein essor lui imposent l'obligation de se perfectionner lui-même. C'est pourquoi, au début de 1924 il obtient un congé et se rend à Prague où après trois semestres de travail assidu il termine ses études universitaires, interrompues par suite des circonstances à Belgrade et à Munich, avant les guerres balkaniques. Par sa disser-

tation sur **Le style harmonique de Smetana**, au début de 1925, Milojević obtient à l'Université tchèque de Prague le grade de docteur ès lettres et ès sciences musicales. Le séjour à Prague lui est profitable à tous les points de vue. Comme compositeur il arrive tout droit dans le tourbillon des courants les plus extrémistes dans la musique européenne. Cependant, étant déjà parvenu à la maturité musicale il sait conserver son attitude personnelle et sa **Sonate pour violon et piano** (op. 35) une des oeuvres les plus remarquables non seulement de Miloje Milojević mais de toute la musique yougoslave, écrite à Prague, est un superbe témoignage du développement de ce compositeur serbe moderne aussi bien que du haut degré et de l'exceptionnelle solidité de sa technique de compositeur. Ses autres ouvrages, les chansons avec accompagnement de piano et surtout ses choeurs datant de son séjour à Prague, apportent autant de touches délicates au portrait de ce maître dans sa continuelle ascension.

Il est compréhensible cependant que, dans cette période agitée — nous pensons spécialement à l'état général de la musique moderne de ce temps — vu ses crises personnelles et les événements autour de lui, Milojević n'ait pas pu arriver à une synthèse et à des conclusions définitives concernant les problèmes de l'art créateur moderne. En somme la principale et pleine activité de Milojević se place après son retour de Prague (1925). Déjà en août 1925 il est nommé assistant à la Faculté des lettres de Belgrade où, adjoint à la chaire d'Histoire de la littérature, il enseigne l'histoire de la musique. Le voilà devant de nouvelles perspectives et de nouvelles tâches. Nous allons voir comment Milojević musicologue va mener à bien son rôle de pionnier de la culture musicale serbe. Il est en pleine possession de ses forces. Lorsqu'il écrit sur la musique, la cristallisation de ses idées esthétiques et philosophiques se poursuit et lorsqu'il compose il ne cesse de perfectionner sa technique hardie et mûre de la structure tonale. De plus, dans l'un et dans l'autre domaine son admirable énergie fait preuve d'une vigueur grandissante. Il a, bien entendu, encore certains écarts, des arrêts, des hésitations.

L'activité de Miloje Milojević compositeur, considérée dans l'ensemble, peut être, ce nous semble, divisée en trois étapes. La première (de 1904 à la fin de 1916) comprend la période de ses débuts, puis, en passant par les oeuvres données en cours d'études sous le contrôle de Mokranjac à Belgrade (1904—1907) à celles ses études de Munich, où l'influence de la musique allemande est très sensible — celle de Richard Strauss en particulier — jusqu'à son départ en France. La seconde étape (1917—1923) comprend son travail pendant son séjour en France et plus tard sa production avant son départ pour Prague. La troisième étape (1924—1945) et en même temps la plus importante, représente son apogée et l'achèvement de l'oeuvre de Milojević, interrompue par la mort. Dès la première étape il apparaît que le tempérament artistique de Milojević est de nature nettement lyrique. De là les formes qu'il va cultiver, avant tout les

petites formes, le lied avec accompagnement de piano, les pièces pour piano et surtout les chœurs. Comme nous l'avons vu, Milojević utilise beaucoup les textes poétiques, parfois il écrit sa musique sur ses propres vers. Cependant dans son travail de compositeur, une très grande place est faite à la poésie populaire et à la mélodie populaire. Ayant adopté le principe de la stylisation de l'élément folklorique en musique, il le cultive très intensivement et le développe dans la chanson avec accompagnement de piano de même que dans les pièces pour piano qu'il relie souvent sous forme de suite. Milojević a élevé ces formes jusqu'à une haute expression musicale. Ses notations folkloriques personnelles lui ont servi, à lui comme à d'autres compositeurs célèbres dans le monde: Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, au siècle dernier, Béla Bartók et Zoltan Kodály dans le nôtre, pour ne citer que les plus éminents — comme source profonde d'enrichissement et d'ennoblissement du fonds personnel, psychique et créateur.

D'autre part, sa nature distinguée lui permet de garder un petit coin intime et le rend capable d'un commerce subtil avec la poésie artistique: comme il est apte à pénétrer dans l'essence sonore du texte, il découvre dans le lied une autre source de beauté. Ses chansons lyriques originales représentent pour la plupart le meilleur de ce genre dans la musique serbe. Signalons surtout le recueil lyrique datant de sa jeunesse intitulé. **Devant la majesté de la nature.** Parmi ces brillantes compositions pour le chant choral de la première étape, se détachent surtout son admirable paysage **Le grand pré verdoyant** et la ballade **Pressentiment** qu'il a marqués op. 1, Nos 1 et 2, rejetant ainsi ses essais de débutant. Il faut leur ajouter le chœur **La mouche et le moustique** (1931) op. 40 qui est en réalité un brillant scherzo choral écrit sur un texte populaire et qui est devenu à juste titre très en faveur dans notre pays. A propos de sa production de compositeur de chœurs, il faut mentionner aussi sa musique religieuse surtout sa **Liturgie pour chœur mixte et solistes** (op. 50) où il a tenté d'introduire dans ce style les éléments harmoniques les plus modernes.

Un grand nombre d'excellents ouvrages de Milojević sont encore en manuscrits. Il nous faut attendre qu'ils soient publiés pour pouvoir entamer une discussion esthétique au sujet du riche capital artistique qu'ils recèlent. Parmi ces œuvres la plupart sont inspirées des motifs folkloriques que Milojević a recueillis en nombre considérable au sud de notre pays, dans la Vieille Serbie et en Macédoine. Le contraste est d'autant plus frappant avec ses „inspirations libres" parées d'ailleurs aussi extrêmement modernistes que ses **Grimaces rythmiques**, op. 47, pour piano, exécutées au IV Festival de musique moderne à Paris en 1937. Sous forme de manuscrit se trouve — hélas — aussi son cycle **Haikai** op. 80 sur des vers de l'ancienne poésie lyrique japonaise pour chant solo et piano.

En interprétant son œuvre et la ligne de son développement de compositeur, nous avons dégagé et indiqué les différentes influen-

ces de même que les courants féconds dans lesquels s'est développée l'activité créatrice de Milojević. Mokranjac, son maître a donné dans ses rhapsodies chorales classiques **Rukoveti**, tissées de nos plus précieuses mélodies folkloriques, la synthèse de ses conceptions sur la manière d'utiliser le trésor folklorique dans les formes musicales savantes. A son instar, dans les suites et les cycles pour piano, du début et surtout de la dernière étape, Milojević nous donne sur un plan supérieur du point de vue de la musique instrumentale, la synthèse de ses résultats quant à la réalisation artistique de cet élément populaire et de son expression sonore. A ce propos il faut souligner la valeur de ses qualités de peintre: dans la musique serbe Milojević se distingue principalement comme compositeur-paysagiste. Semblable en ce sens à Josif Marinković, autre figure marquante, à qui revient le mérite comme à Mokranjac d'avoir été l'un des initiateurs de la musique serbe originale, Milojević, patriote, élabore son propre style national, dans les chœurs et un grand nombre de chansons inspirées du folklore, et tout cela sur un plan supérieur, perfectionné et au point de vue technique incomparablement plus avancé que n'avaient réussi à le faire ces maîtres qui ont influé sur son travail de compositeur au cours de sa jeunesse. Indépendamment des petites formes auxquelles il est fidèle et pour lesquelles il a une prédilection marquée, avec des vues très larges dans sa façon personnelle de concevoir et de sentir la culture musicale, Milojević, qui s'est formé d'abord en Allemagne puis en France, rattache par ses compositions la musique serbe à la musique européenne contemporaine. Ce qui plus est, sous l'influence de la musique tchèque qu'il a étudiée et apprise à connaître à sa source même, il réussit d'une part à traverser sans dommages les courants extrêmes „révolutionnaires” et d'autre part à découvrir les réelles et immenses valeurs que représentent la musique slave et son génie créateur encore vibrant de fraîcheur et d'élan et aussi en quoi réside son importance aujourd'hui encore insuffisamment connue et appréciée dans le monde. Considérée à travers ce prisme seulement l'oeuvre de Milojević compositeur peut être estimée à sa juste valeur.

Dans la partie littéraire de son activité de musicien, Milojević a bien des fois et dans différentes variantes posé et traité la question: „Qu'est-ce que le style musical national”? En discutant ce problème, Milojević parle à un endroit de „l'approfondissement psychologique de la mélodie populaire” par rapport à sa translation en musique artistique et il dit: „Il y a peu de compositeurs qui possèdent l'instinct et l'expérience technique suffisantes pour ce genre de stylisation de la mélodie populaire, il y en a davantage qui ne tendent qu'au pittoresque.”

En pénétrant plus avant dans le fond de cette question nous verrons que la „mélodie populaire” est dans la plupart des cas un élément musical réellement pittoresque. Mais il est des mélodies populaires où de l'ensemble et même d'un fragment se détache une

phrase musicale, une expression musicale, une pensée musicale si profonde que ni Beethoven ni Bach n'en auraient su dire de plus profonde. — C'est un phénomène, ou plus exactement le noyau du phénomène. Une telle pensée musicale peut être la cellule primordiale qui sera fécondée et donnera naissance à une oeuvre artistique. Et si la force de l'artiste pour l'édification musicale, son talent inventif et sa fantaisie sont équivalents à la valeur de cette pensée musicale première, nous aurons une oeuvre d'art, une oeuvre d'art véritable. La musique slave nous offre de nombreux exemples pour corroborer cette assertion. Rappelons-nous seulement „Hovanščina” et „Jenufa”. Une oeuvre ainsi fécondée sera la confirmation de la puissance créatrice du compositeur. Quant à la pensée musicale, c'est-à-dire à la „mélodie populaire”, prise dans ce sens, elle est absolument indépendante non seulement de l'harmonie „non scholastique” mais de toute harmonie et des rapports harmoniques en général, au cas où on les prendraient à priori. C'est là notre opinion par rapport au „folklorisme” quant à l'art de l'inspiration, du „trait libre”. Milojević avait pourtant senti cela instinctivement lorsqu'il affirmait que „le compositeur orienté vers l'art populaire n'utilise pas en réalité le matériel brut de la mélodie populaire — ce sont, d'après lui, les folkloristes qui le font — mais il puise en lui-même après avoir fécondé son esprit par les éléments du folklore musical”. Ne sont-ce pas là les mots anticipés de Serge Moreux: „Du folklore authentique au folklore imaginaire“?*)

La psychologie de Milojević, compositeur et esthéticien, étant donné ses idées sur le développement de la personnalité artistique, se trouve exprimée avec précision dans un passage de son étude sur Richard Strauss, lorsqu'il parle de la création musicale et du processus créateur: „Plus (chez un artiste) les sources de ses forces sont profondes, mieux ses yeux seront ouverts et son oreille attentive à tout ce qui se passe autour de lui” . . . „Il y a un trait élémentaire qui témoigne de l'originalité de la psychologie de l'artiste et ce trait passe comme un fil rouge à travers toute l'oeuvre du créateur: cependant l'image du développement artistique possède ses reliefs, pas toujours (et selon la règle, pas toujours) tout à faits originaux, que l'expérience seule finit par niveler en quelque chose de spécifique, de personnel lorsque tôt ou tard l'artiste atteint sa maturité et réussit à vaincre l'influence. Au cas où il n'atteindrait pas cette maturité, cela signifie, qu'il y a trop peu de force de résistance dans l'homme qui a entrepris un travail artistique. Cet homme-là devient alors un artisan dans le monde artistique mais ne monte jamais au rang d'artiste, car il n'a rien à nous dire, car il ne sait pas parler un langage personnel. Par quelles péripéties Beethoven lui-même a-t-il passé avant de devenir entièrement personnel?“

*) Serge Moreux: Béla Bartók, sa vie — son oeuvre — son langage — avec Préface par Arthur Honegger. Edit. Richard Masse — Paris 1949.

Comme musicographe, musicologue, folkloriste-mélographe, théoricien et savant, chroniqueur et critique musical, Milojević a donné des matériaux infiniment nombreux au futur historien de la culture musicale serbe. Ces matériaux devront être soigneusement examinés et étudiés sous toutes leurs faces si l'on veut en tirer une conclusion définitive par rapport à l'immense activité de cet homme, à travers laquelle se projettent pour ainsi dire tous les événements musicaux et culturels chez les Serbes dans la période qui s'étend presque sur toute la première moitié de ce siècle. Les grandes études de Miloje Milojević sur Beethoven, Haendel et Bach, sur Wagner, sa brillante monographie de Smetana, sa dissertation extrêmement sérieuse sur le „Style harmonique de Smetana” ses essais sur César Franck, Richard Strauss, Gustav Mahler, sur l'impressionnisme français, une série d'écrits du domaine de la musique slave, ses interprétations scientifiques et esthétiques de toutes les manifestations dans la musique contemporaine serbe et yougoslave-matériaux qui réunis, classés et publiés sous forme de volumes représenteront toute une petite bibliothèque—ce sont là les innombrables sillons que Miloje Milojević a tracés sur les champs de la culture musicale serbe.

Milojević a beaucoup voyagé et il a représenté son pays à différents congrès internationaux en Europe. A la réunion internationale des critiques musicaux à Londres (1934), dans son discours, il soutient l'idée que les grands peuples qui ont créé et créent la grande culture, et la culture musicale dans le cadre de la culture en général, doivent lever les barrières et faire preuve de compréhension pour les petits peuples et les peuples moins connus qui ont le droit d'entrer dans cette grande culture. „Le monde ne se doute guère combien de richesse et de profondeur se trouvent cachées dans l'art de bien des peuples, formés déjà avant la guerre, sur le sol natal, dans le domaine de la musique, et combien cette musique recèle de fraîcheur, d'expression et de vigueur. La réunion des critiques musicaux à Londres ne sera fructueuse que si les critiques musicaux du monde réussissent à comprendre et à adopter l'idée qu'ils ont des obligations culturelles internationales envers les valeurs musicales inconnues jusqu'à présent.”

La pénétration lente mais continue de la musique yougoslave dans le domaine international confirme combien Milojević voyait juste et loin, bien au delà de la réalité de son temps.

Dans le développement futur de notre culture musicale dans ses rapports avec la culture générale, la figure de Miloje Milojević revêtira avec le temps, tout comme son oeuvre, une signification et un éclat de plus en plus remarquables.

Les deux cartes de ce volume représentent le terrain mélographique sur lequel Miloje Milojević a recueilli ses importants matériaux de folklore musical, matériaux précieux que l'Académie Serbe des Sciences vient d'acquérir pour son Institut de Musicologie.

Библиографски подаци о радовима Милоја Милојевића
А) МУЗИЧКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ПО БРОЈЕВИМА ОПУСА

- Опус 1. бр. 1, *Дуго се поље зелени* (В. Ј. Илић) Меш. збор. Напредак (Земун 1911), бр. 2, *Слушња*. Балада за меш. збор (В. Ј. Илић) Издање: Савез сепских певачких друштава, Сомбор, *Партишуре* св. I. (1912)
2. *Минишуре*. За клавир соло; сопствено издање, у књижари С. Б. Цвијановић, Београд, 1914. Посвећено сестри Владислави: 1. *Прелудиум* (1907) 2. *Туга* (1905) 3. *Игра* бр. 1 (1910) 4. *Игра* бр. 2 (1910) 5. *Игра* бр. 3 (1910) 6. *Сећање* (1905) 7. *Вилинско коло* (1906) 8. *Постлудиум* (1912)
- 3, 9, 31 *Пред величанством природе*. Десет песама за један глас и клавир (Изд. Геца Кон. Београд, 1921): *Молишва мајке Југовића Звезди Даници* (И. Војновић); *Јапан* (Охотамо Но Сукуне Накамохи); *Божјиња песма* — по мотивима VI црквенога гласа (Змај Ј. Јовановић); *Песма орла* (М. Милошевић); *Молишва усред поља* (С. Миличић); *Нимфа* (Г. Кестлин); *Ветар* (Ј. Дучић); *Ћушање* (Св. Стефановић); *Јесења елегија* (В. Ј. Илић)
4. *Три сељанчице* (М. Петровић). За мушки збор; 1. *Бисер се ѝросу* 2. *Смедеревско вино* 3. *Моје лане*. Београд, 1912
5. *Две суморне песме* на текст Војислава Ј. Илића. За дубок глас и клавир (1914): *Јесења елегија 2*, *Под старим гробним плочама*.
6. *Песме за глас и клавир*. 1. *Шарчева туга* (В. Ј. Илић) 1907 2. *Акорд* (Ј. Дучић) 3. *Тајна од Грига* (М. Ђурчин) 4. *Чекање* 1908 5. *Самовање* 1908 6. *Царуј ноћи*.
7. *Песме за глас и клавир* 1. *Туга* (Ј. Дучић) 2. *Шуме* (Ј. Дучић)
8. *Две јабуке* (хорска композиција) (рукопис)
9. в. оп. 3.
10. *Варијације и фуга* на једну оригиналну осмотактовну тему, за клавир: *Варијације* — Минхен 1910 *Фуга* — Београд 1943 (рукопис)
11. *Гудачки кваријети* у *G dur*-у: I. *Allegro* II. *Più andante* III. *Scherzo* IV. *Finale* (1905)
12. *Лештир* (В. Ј. Илић) за женски хор и клавир (1912). Прерађено за мешовити хор. (1921)
13. а) 30 песама за дечји или женски збор б) 5 песама за мешовити збор,
14. „*Рибарева смрт*“, балада у ге-молу за два клавира и гудачки оркестар. (Клав. извод). Бачки рад из гимназијског времена у Новом Саду.
15. *Балаша*. — глас и клавир. Стихови Мирка Королије (1914)
16. *Dans ton pays. Airs et danses*. За клавир. (Солун, 1916. изд. Rouart, Lerolle et Cie, Paris, 1921) 1. *Бојерка* 2. *Море, извор вода* 3. *Циганска игра* 4. *Ала имаш очи* 5. *Разболе се бело Доне* 6. *Лейојко, девојко...*
17. *Лишургија* у Бе-дурџу за мушки збор. (1915—16, Нови Пазар — Солун)
18. *Две војничке песме* за мушки хор (Солун 1916) 1. *На Видовдан 1916*: 2. *Молишва изгнаних*
19. *Mélodies populaires serbes*. За глас и клавир. (1916—1917. Изд. Rouart, Lerolle et Cie, Paris, 1921) 1. *Биљана* 2. *Циганчица* 3. *Тужна*

- Песма 4. Мирјана 5. Бродар и девојка 6. Зайлакала сћара мајка 7. Тесно ми га скроји нане 8. Херцеговачка усљаванка* Ed Rouart, Lerolle et Cie, Paris (1921)
- Опус 20. **Две композиције за виолину и клавир** (Ница, 1917) 1. *Danse serbe**) 2. *Елегија* (рукопис)
- 21. **Песме за глас и клавир** 1. *La lettre* (E. Rostand) 2. *Berceuse triste* (M. Wyseur) 3. *L'heure exquise* (P. Verlain) 4. *L'abeille et la campagnule* (Guérin) 5. *L'adieu* (Véga)*)
- 22. *Cinq Mélodies pour voix grave et piano.**) 1. *Chant d'amour* 2. *Jamais* 3. *L'Innocence* 4. *Prière* 5. *Le mensonge*
- 23. *Quatre morceaux pour piano.* (Rouart, Lerolle et Cie Paris, 1921); 1. *Vieux conte*; 2. *Soir mélancolique*; 3. *Au crépuscule le lys rêvait*; 4. *Dans le jardin*
- 24. *La Chanson du Vent de Mer.* За сопран и клавир (Rouart, Lerolle et Cie, Paris). (Накнадно аутор инструментирао за оркестар, партитура у рукопису).
- 25. *La Légende de Yéphimia.* Виолончело и клавир. (Rouart, Lerolle et Cie Paris).
- 26. *Pezzo elegiaco* скице из Нице, (1917)
- 27. *Осам српских народних мелодија*, за клавир. („Edition Slave, Wien, 1921) 1. Раде 2. Јела 3. Млади делија и Ајка 4. На дједовој њиви 5. Цвеће цафнало 6. Ој ши секо 7. Дођи 8. Дођи 8. *Мапо Ресавкино* (Од горњих мелодија пет (2, 3, 4, 5, 8) је унесено у дело: *Phileas Lebesgue „Les chants féminins serbes“*, Paris. (1920)
- 28. **Опело бр. 1** у бе-молу, за мушки збор (1920) литографисана партитура
- 29. *Гудачки кеаршеш (с-тoll)* (из 1906): I. *Praeludium* (прерађен 1921), II. *Маске*, III. *Љубавна меланхолија и Игра*, IV. *Један доживљај*
- 30. **Видовданска причест.** За два хора (мешовити и мушки) на стихове Трифуна Ђукића (1929). Литографисана партитура
- 31. в. оп. 3.
- 32. ?
- 33. ?
- 34. **„Плаве легенде“** Јована Дучића: 1. *Мала Принцеза* 2. *Љубав.* Песничка проза са пратњом клавира (рукопис)
- 35. **Пир илузија** Хорови на стихове из циклуса Мирослава Крлеже (Праг, 1924): а) *Вечерње декорације* (меш. хор) б) *Трипших* (мушки хор) в) *Црно суморно поподне* (мушки хор)
- 36. **Соната у h-moll-у** за виолину и клавир (Изд. „Collegium musicum“ № 1, Београд Праг (1924)
- 37. **7 Народних мелодија из Јужне Србије.** За сопран и клавир (1925, 1928, 1929) 1. *Марица* 2. *Пошла мома за вода* 3. *Шариланинска усљаванка* 4. *Пушчи ме* 5. *Море ће продам* 6. *Лулела је Јана* 7. *Тројнало оро.* (Изд. „Collegium musicum“, 1939)
- 38. **Опело бр. 2** у ге-молу за мушки збор (1921)
- 39. *Лирска симфонија: La flûte de Jade* (Fr. Toussaint): а) *Depuis qu'elle est partie* (тенор, флаута, виолина и клавир) б) *L'ombre d'une feuille d'orange* (4) 5-IV-1927) (рукопис)
- 40. **Муха и комарац** (текст народни). За женски, мушки и меш. збор. Штампано у неколико издања: (последње, за меш. збор. „Рад“, Београд, 1947)
- 41. ? **Зекина игра на њиви пред главицом купуса** за клавир. Без ознаке опуса. Рукопис, 1931. (Можда део из оп. 41 „Два комада за клавир“ из омладинске литературе ?)

*) Rouart, Lerolle et Cie, Paris 1921.

- Опус** 42. **На смрт једној лепој сеоској девојци, умрој 1855.** Стихови **Милана Стојадиновић** — Српкиње. Обрада туђе мелодије за глас и **клавир**.
43. **Опело бр. 3 у ге-молу**, за три женска гласа. (Литографијом)
44. **Мајка** (С. Пауновић). **Песма за сопран и клавир** (1932)
45. **Две песме за глас и клавир** (1927): 1. *Туга за драгом* (народни текст) 2. *Пролећња киша*
46. № 1. **Сећаш ли се дана**. За глас и клавир (Ница, 1919)
47. **Ритмичке гримасе**. За клавир (I. IV. 1935) (V. 1936). Изд. *Collegium musicum*, 1936.
48. „**Пеш комада за клавир без ближих ознака сем редних бројева**“ (М. В.*) *Црногорске Песме и игре* за клавир (Није нађено: сачуван само помен о делу М. В.)
49. **Пипиревка**. За клавир (рукопис, 1937)
50. **Свечана литургија**. За сола и велики мешовити збор. Сопствено издање.
51. **Камеје** — импресије за клавир. I. свеска: 1—7; II. свеска: 8—13. Рукопис.
52. **Две трагичне песме**. За дубок глас и клавир (Изд. *Collegium musicum*, 1937). 1. *Сунчев зрак не жари — Immer fern der Sonne* (B. Trinius) 2. *Испосник на са-рши — Der Einsiedler stirbt* (A. Shlütter.
53. а) *Еј ројски свеше* (Л. Костић) меш. збор. б) *Песме из Црне Горе*. Глас и клавир (1938) 1. ? 2. *Расши боље мој зелени боре* 3. *Поше-Шала дилбер Шојна*.
54. *Ейиграм о чежњи и срећи*. За флауту, виолу и клавир (1918-1928) (рукопис).
55. *Ейиграм о једној шужној девојци* (9 VI 1940). *Ейиграм о једној ишици*. (11 VI 1940) (рукопис).
56. **Интима свита** („Интима“) за гудачки оркестар, по мотиву *Re, La, Do, Mi, La* (Поднарт, 1937) Ставови: 1. *Топло и срдачно, али слободно у покрету* 2. *Живо и разиграно* 3. *Лагано и болно* 4. *Живо са срдачном духовитошћу* 5. *У мирном кретању, распевано* 6. *Величанствено али болно* (рукопис).
57. ?
58. **Под сунцем мога Балкана**. Рукопис, клавирски извод за оркестрацију (1939) 1. *Клешва* 2. *Никнало цвеће шарено* 3. *Тужна Песма о Демирлеру* 4. *Појахали пулињаша* 5. *Што ми је мило и драго* 6. *Песма о Мишри калуђерици* 7. *Бишољско оро* 8. *Сузе мајке Шојанове*.
59. **Говба на ливади**. Лирска симфонија за глас и оркестар по песничкој прози Десанке Максимовић (Покључка) (8-VIII-1939). *Тишина — Љубав — Чекање — Јушро — Тамничар* (рукопис).
60. ?
61. **Два комада за виолину и клавир** 1. *У шойлом крилу добре нане* 2. *Да играмо војника* (рукопис).
62. „**У планини**“ Свита за виолину и клавир 1. *Пролетњи повешарац у планини* 2. *Заборављен гроб крај пушта* 3. *Бумбар* 4. *Немиран сан на бачијама* 5. *Веселе на бачијама* (рукопис).
63. ?
64. **Ритмови српских сељачких игара**. За оркестар у клавирском изводу (1941) 1. *Мистична ритуалиа игра* 2. *Труйкавица* 3. *Косовка* (шужна игра и Ситниш) 4. *Коло српских сељанчица* 5. *Коло старих српских домаћина* 6. *Поскочица* (није инструментирано, рукопис).

*) М. В. Милош Велимировић.

- Опус 65. **Вивје.** Клавир соло. (Недовршен рукопис: нађени су само комади бр. 2 и 3). 1. *Под звездама* 2. *У сушон крај шойле ђећи* 3. *Један сан* (15-IX-1941) 4. *У магли кад ждралови одлазе*,
66. **Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара** Једанаест концертних обрада за клавир (Рукопис, 1942). Посвећено кћери Гордани. 1. *Нане, Шуга ме мори* (Тетово) 2. *Коловодна* (Струга) 3. *ВучиШрнска успаванка* (Косово Поље) 4. *Муке бабе са Пркосним с'арцем.* — Варијације на једву шаљивку из Галичника (Запис из Гостивара) 5. *Јадање* (Струга) 6. *Галичка Пролетња игра* (Гостивар) 7. *Мераклије, Турчин и Каурин* (Струга) 8. *Поносиша свашовска игра* — *Дафина* (Битољ) 9. *Јаук над мршвом хајдуковом главом* (Јужни Брод) 10. *Игра из БиШуше* (Св. Јован Бигорски) 11. *Ђурђево коло* (Св. Јован Бигорски).
67. *Три песме на немачке стихове:* № 1 *Sehr heisser Tag*; № 2 *Die Pfade liegen still*; № 3 *Ein einsamer Klang* (1924—42) (рукопис).
68. **Косовска свита** за клавир, по мотивима и ритмовима балканског музичког фолклора (Рукопис, 1942) 1. *Видовданска Шужбалица* 2. *Водоноша* 3. *Ускрсна игра са Косова* 4. *Момче* 5. *На оро.*
69. **Мелодије и ритмови са Балкана.** (Јули—октобар 1942) у две свеске. Посвећено студентима Муз. Академије у Београду: 1. свеска 1. *Невера* 2. *Шаљивка* 3. *Кажу Јано* 4. *БиШољско моме* 5. *Из Неродимља* 6. *Вечанка*. II свеска 7. *Моштив из Призрена* 8. *Врба над водом* 9. *Мекам уз саз* 10. *Нани ми нани* 11. *Марика се разболела* 12. *Јушро на Косову* 13. *Трумбала-Трумбалала* 14. *Прекор моме остављене* 15. *Деда и девојке* 16. *Тугованка* 17. *Веселица*. Издање „Просвете“ Београд 1946.
70. ?
71. **Повардарска свита.** За клавир 1. *Praeambulum* 2. *Gon vigore e fermezza* 3. *Con voce piena e morbida* 4. *Gato e glocoso*. (Рукопис, 1942)
72. ?
73. **Мотиви са села.** Кратки комади за клавир у лакој слогу I свеска 1. *Подуна мори* 2. *Горанине* 3. *Не стој Донке* 4. *О злој маћехи* 5. *Кућа шимширова* 6. *Сеоска игра* 7. *Растури се Шар-п'ланина* 8. *Коло на месечини* 9. *Шаљива* II свеска 10. *Посеја дедо* 11. *Домаћинско коло* 12. *Девојачко коло* 13. *Из села Велике* 14. *Ангелин' девојке* 15. *Игра из Опенице* III свеска 16. *Призренска игра* 17. *Лазаричка песма* 18. *Леле Јано* 19. *Тамо доле* 20. *Дробњачка песма* 21. *Пркос* 22. *Прекор* 23. *Весела здравица*. IV свеска 24. *Гајлен Већа* 25. *Анче гугуче* 26. *На пазару* 27. *Сирота сам* 28. *Песма о Мурселу* 29. *Баба шикве посејала* 30. *Сеоска из Порешева* 31. *Игра из БиШоља*. V свеска 32. *Падај, ђидиј, Шар-п'ланино* 33. *Из Подримља* 34. *Галено море* 35. *Пејско моме* 36. *Црногорска поскочица* 37. *Старинска песма* 38. *Чежња* 39. *Кинисала Ленка* 40. *Просјачка* (рукопис).
74. ?
75. **Прва свита** за гудачки квартет, по клавирском циклусу „Мотиви са села“ (1942) I. *Andante vigoroso* (крепко) II. *Allegretto con eleganza* (из оп. 73 бр. 30) III. *Allegro gioviale* (са мирним изразом из оп. 73 бр. ?) IV. *Adagio mesto* (из оп. 73, бр. 38) V. *Con grazia e di ritmo* из оп. 73, бр. 21) (рукопис).
76. **Соната бр. 2** у де-молу, за виолину и клавир (2-IX-1943) I. *Allegro* II. *Adagio sostenuto e pensteroso* III. *Allegro gioviale* (рукопис).
77. **Моја мајка** — „звучна исповест“, за клавир (јули—октобар 1943) I део: 1. *Ореол* 2. *Ќрце моје мајке* 3. *Деца у игри*. II део: 4. *У ноћи крај поштеље болесног сина* 5. *Црни дани* 6. *И би воља Господња* 7. *Суза* 8. *Господе, услиши* 9. *Ејџаф* (рукопис).
78. ?

- Опус 79. **Три комада за клавир** (јули—новембар 1943) 1. *Сироче* 2. *Пролећња киша* 3. *Усјаванка* (рукопис).
80. **„Ханкаи“**. — Циклус песама за један глас и клавир, на стихове јапанског песника Бачо-а (XVII в) по немачкој верзији Паула Лита (1943). *Крај рибњака — Трешња у цвећу — Врана на оголеној грани — Гавран на сухој грани — Вејавица — У Позну јесен — У ноћи озареној месечином — Буђење Пролећа — Уздах* (рукопис).
81. **Интродукција и пасакаља** у С-дуру, за три соло виолине (1944) (рукопис).
82. *Sonata ritmica in modo balcanico in F.* За клавир. Први и други став. Рукопис недовршен (Јануар, 1944).
83. **Камерна свита** за три соло виолине (1944). *Ouverture — Pizzicato — Canon — Ostinato — Con vivacità — Leggerissimo* (рукопис).
84. **Музика за три соло виолине** (март 1944): *Тугованка на мајчином гробу. — Импровизација — У веселом расположењу — Свечани звуци — Усјаванка — Раздрагана игра.* (рукопис).
85. **Балканска песма и игра.** За три соло виолине (1944) (рукопис).
86. *Sonata in g* за виолу соло (1944). I. *Grave* II. *Allegro con energia di ritmo* III. *Adagio mesto* IV. *Vivo* (рукопис).
87. ?
88. **Две скице за флауту и клавир** (1944): *Сушонска Песма у новембру — Игра на осунчаној ливади* (рукопис).
89. **Соната у fis-молу** за флауту и клавир (1944) (рукопис).
I, последње (1945), деци, три песмице за пионире: 1. *Мића и медвед*, 2. *Коло на снегу*, и 3. *„Кад магарац у фрулу засвира“...*

A¹) Почетнички ђачки радови до 1905 (у рукопису)

1. **Први покушај**, пола валс пола полка, за клавир, (1898), у III р. гимназије
2. **Вече на селу**, посвећено Влади Костићу, текст од ?, (1902), за глас и клавир: означено са *ор. № 1 (!)*
3. **Под прозором или серенада** (речи Укор од Бранка Радичевића) (1903)
4. **Пастирска арија** са три варијације, *ор. 8 (!)* за виолину и клавир, Нови Сад 1903
5. **Дилбер**, за тенор, баритон и мушки лик, *ор. 10 (!)* Нови сад 1903
6. ? Исто, у обради за виолину и клавир, *ор. 12 (!)*
7. **Одједи српске фруле** (?) Нови Сад
8. **„Јоргован грана процвала“** (Алекса Шантић) за глас и клавир Нови Сад (1904)
9. **Станоје Главаш**, текст по Јакшићу, обрадио за оперу А. Јовановић, музика Милоја Милојевића, Нови Сад (1904) одломак само партитуре за хор и оркестар
10. **Лирски комади** за клавир, *ор. 16, № 1. (!)* Нови Сад (1904)
11. **Мој завичај**, (1904) *ор. 16, № 2 (!)* Нови Сад (1904)
12. **Психеја**, *ор. 16, № 3, (!)* Нови Сад 1904
13. **Март, април и мај**, за дечји лик, Крагујевац (1904)
14. **Од кад виђех очи твоје**, „Ашиклије“, за тенор и клавир, на стихове Османа Ђикића, Београд (1904).

Из истога су времена још следеће три које се, као и оне овде наведене, под 2. и 3, налазе, Милојевићевом руком записане (само парт. соло гласа), у Костићевој нотној свесци о којој се говори на стр. 24 и 25 (нотни факсимил); то су:

15. **Сироче**, речи Ђ. Јакшића, из 1902. Чини се да је ова композиција замишљена односно написана била за изванредан ансамбл, ако није само глас уз клавир? У рукописним папирима је нисмо нашли, него знамо за њу само по написаном соло-парту у Костићеве свесци. Горњу претпоставку изводимо из факта да је на почетку означено 27 тактова паузе после чега солиста пева 12 тактова; затим су 2 такта паузе, па глас (пева) 8 тактова и, најзад означена су још 33 такта паузе.
16. **Из „Источног бисера“** Змаја Јов. Јовановића: *XXII Саки бијар баде* за глас и клавир. Карактеристичне су тежње за модуловањем (*D dur, a moll, D dur, d moll, D dur, a moll, D dur*). И ова је поуздано из 1902, као и
17. **Расла дуња**, текст Јова Сунделића, која је дата у факсимилу на стр. 25 опет за глас и клавир (15. VI. 1902)
Најзад, у списак почетничких композиција Милојевићевих, унећемо још и
18. **Драгчетово коло** за клавир (посвећено Драгутину К. Петровићу), јер је то, стварно, први Милојевићев рад објављен „штампом“. Ту малу, сасвим једноставну композицију од свега 24 такта, заједно са „Кодом“, издало је литографски Београдско певачко друштво, 1905 године.

Б) ЧЛАНЦИ И СТУДИЈЕ
ОБЈАВЉЕНИ У СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ГЛАСНИКУ

| Наслов | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|--|--------|--------|-----------------------------|-------------|
| „Из наших крајева“, од П. К. Божинског | XXI | 4 | 16 VIII 1908 | 298 |
| Песме за један глас и клавир, од П. К. Божинског | XXV | 4 | 16 VIII 1910 | 298 |
| Музичко матине г-це Јеле Докић и г. Јована Зорко | XXV | 9 | 1 XI 1910 | 694 |
| Концерат Српске музичке школе у Народном позоришту 4 марта 1911 г. | XXVI | 7 | 1 IV 1911 | 555 |
| Гостовање оперске трупе Краљевског земаљског хрватског казалишта у Загребу (I, II) | XXVII | 1 и 2 | 1 VII 1911 и 16 VII 1911 | 62 и 134 |
| Поводом једног гостовања (Оперета Осечког хрватског нар. казалишта) | XXVII | 7 | 1 X 1911 | 542 |
| Бастијен и Бастијена, од Моцарта — Концерт Велимира Дозеле | XXVIII | 1 | 1 I 1912 | 66 |
| „Виларови драгони“ — комична опера од Мајара | XXVIII | 2 | 16 I 1912 | 150 |
| Концерт Српско-Јеврејског певачког друштва у Народном позоришту | XXVIII | 4 | 16 II 1912 | 313 |
| Из концертне сале | XXVIII | 5 | 1 III 1912 | 387 |
| „Баскресење“ од Стевана Христића | XXVIII | 11 | 1 VI 1912 | 862 |
| Глазбена матица у Љубљани — Мали музички речник од Петра Крстића | XXIX | 3 | 1 VIII 1912 | 224 |
| Теорија нотног певања од Исидора Бајића | XXIX | 6 | 16 IX 1912 | 476 |
| „Ратни поход“ од Јосифа Маринковића | XXX | 7 | 1 IV 1913 | 558 |
| „Трубадур“ од Вердија | XXX | 9 | 1 V 1913 | 697 |
| Једна српска музичка премијера у Народном позоришту | XXXI | 3 | 1 VIII 1913 | 221 |
| Српска музичка школа у Београду | XXXI | 4 | 16 VIII 1913 | 318 |
| Наш музичко-уметнички програм | XXXI | 5 | 1 IX 1913 | 391 |
| О музичком образовању у стручним школама | XXXI | 6 | 16 IX 1913 | 459 |
| Концерт Јура Ткалчића | XXXI | 9 | 1 XI 1913 | 704 |
| Концерат госпођице Лоле Тези у Народном позоришту 12 новембра 1913 године | XXXI | 10 | 16 XI 1913 | 789 |

| Скг. | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|---|-------|--------|-------------|--------|
| Поводом два гостовања | XXXI | 11—12 | 16 XII 1913 | 912 |
| Концерат г-ђице Јелице Суботић | XXXII | 1 | 1 I 1914 | 54 |
| Handbuch der Musikgeschichte — Gesang, seine Entwicklung — Debussy | XXXII | 1 | 1 I 1914 | 77 |
| Модерна музичка драма | XXXII | 6 | 16 III 1914 | 456 |
| Румунско певачко друштво „Хармонија“ у Београду — Други концерат Анриа Мартоа — Музика г. Б. Јоксимовића уз „Угашено огњиште“ | XXXII | 9 | 1 V 1914 | 706 |
| Концерт г. Пере Стојановића у Народном позоришту 28 априла 1914 г. | XXXII | 10 | 16 V 1914 | |
| Поводом концерта певачке дружине „Цар Урош“ из Урошевца | XXXII | 11 | 1 VI 1914 | 859 |
| У новој серији Српског књижевног гласника | | | | |
| Начело модерне музике примењено при обради народне музике | I | 4 | 15 X 1920 | 294 |
| Концерти певачког удружења „Лисински“ — Деби г-ђице Јелке Стаматовић | V | 1 | 1 I 1922 | 62 |
| Концерти гг. Личара Ђирила и Николе Зеца | V | 3 | 1 II 1922 | 222 |
| У борбу, за уметност! (Поводом оснивања друштва Цвијета Зузорић) | V | 4 | 16 II 1922 | 298 |
| Музички гласник — (орган Београдске подружнице Удружења југословенских музичара) Уредник Петар Ј. Крстић | V | 4 | 16 II 1922 | 313 |
| Нове српске композиције | V | 7 | 1 IV 1922 | 558 |
| Чехословачки квинтет — „Фауст“ | V | 8 | 16 IV 1922 | 616 |
| Реч нашим певачким друштвима (Поводом концерта „Сметане“ у Београду) | VI | 2 | 16 V 1922 | 142 |
| „Веселе жене виндзорске“ | VI | 3 | 1 VI 1922 | 212 |
| Г. Покорни и оркестар Краљеве гарде | VI | 3 | 1 VI 1922 | 214 |
| Поводом појаве два српска уметника. — Концерт г. Младена Јовановића и концерт Милана Јовановића-Браце | VI | 5 | 1 VII 1922 | 376 |
| Библиотека музике и музичара | VII | 4 | 16 X 1922 | 313 |
| „Продана невеста“ | VII | 5 | 1 XI 1922 | 385 |
| Збор Моравских учитељица | VII | 6 | 16 XI 1922 | 467 |
| Концерт Аде Пољакове | VII | 8 | 16 XII 1922 | 631 |
| Цезар Франк | VIII | 1 | 1 I 1923 | 64 |
| Концерт басисте г. Јовановића | VIII | 1 | 1 I 1923 | 80 |
| „Вилин вео“ романтична опера Петра Коњовића | VIII | 6 | 16 III 1923 | 461 |
| Балетско вече: Шехерезада и Силфиде у Народном позоришту | VIII | 7 | 1 IV 1923 | 537 |
| „Кармен“ — од Ж. Бизеа | VIII | 8 | 16 IV 1923 | 625 |
| Концерт Леа Слезака | IX | 1 | 1 V 1923 | 52 |

| Наслов | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|--|-------|--------|--------------|--------|
| За државни конзерваторијум | IX | 2 | 16 V 1923 | 145 |
| Прослава г-ђе Драге Спасић | IX | 3 | 1 VI 1923 | 227 |
| „Јеврејка“ од Халевиа | IX | 3 | 1 VI 1923 | 228 |
| О музичком национализму | IX | 8 | 16 VIII 1923 | 585 |
| Уметничка личност Стевана Мокрањца | X | 3 | 1 X 1923 | 186 |
| „Лакме“ | X | 3 | 1 X 1923 | 238 |
| Вагнер: „Холанђанин луталица“ | X | 6 | 16 XI 1923 | 458 |
| Концерт француске симфонијске музике Београдске филхармоније | XI | 1 | 1 I 1924 | 59 |
| Прослава г. Станислава Ст. Биничког | XI | 4 | 16 II 1924 | 303 |
| „Манон“ од Жила Маснеа | XI | 5 | 1 III 1924 | 378 |
| Сметанина стогодишњица | XI | 6 | 16 III 1924 | 464 |
| Прослава стогодишњице од рођења Сметане у Прагу | XI | 7 | 1 IV 1924 | 539 |
| Концерт г. г. Ткалчића и Личара | XI | 7 | 1 IV 1924 | 541 |
| Концерт г. Алфреда Корто | XI | 8 | 16 IV 1924 | 625 |
| Скерлићев интерес за музику | XI | 2 | 16 V 1924 | 145 |
| Музичка писма из Прага, I: Фестивал „Међународног удружења за нову музику“ | XII | 5 | 1 VII 1924 | 390 |
| Музичка писма из Прага, II: Три симфониска концерта | XII | 7 | 1 VIII 1924 | 546 |
| Музичка писма из Прага, III: Репрезентација чешке музичке културе | XIII | 1 | 1 IX 1924 | 61 |
| Музичка писма из Прага, IV: Землински и Арнолд Шенберг за време фестивала | XIII | 2 | 16 IX 1924 | 134 |
| Сметанина изложба у Прагу | XIII | 2 | 16 IX 1924 | 156 |
| Музичка писма из Прага, V: „Истар“, балетски мистериум од Мартинуа | XIII | 4 | 16 X 1924 | 294 |
| Музичка писма из Прага, VI: Из прашке концертне дворане | XIII | 8 | 16 XII 1924 | 615 |
| Музичка писма из Прага, VII: Јаначек, почасни доктор филозофије | XIV | 5 | 1 III 1925 | 381 |
| Рајна Димитријевић (читуља) | XIV | 5 | 1 III 1925 | 399 |
| Музичка писма из Прага, VIII: Један рељеф чешке музичке „модерне“ | XIV | 8 | 16 VIII 1925 | 622 |
| На почетку музичке сезоне | XVI | 3 | 1 X 1925 | 161 |
| Организација музичког живота у нас | XVI | 4 | 16 X 1925 | 292 |
| Бакланов (баритониста) | XVI | 4 | 16 X 1925 | 319 |
| „Свесловенско удружење за нову музику“ | XVI | 5 | 1 XI 1925 | 321 |
| Три концерта г. Карла Четвиг | XVI | 5 | 1 XI 1925 | 399 |
| Матине чешког виолонисте г. Смита | XVI | 5 | 1 XI 1925 | 400 |
| Концерт Краковског академског хора | XVI | 5 | 1 XI 1925 | 400 |
| Вече једне српске певачице (г-ђа Ђирић-Милосављевић) | XVI | 5 | 1 XI 1925 | 480 |
| Гостовање Пијетра Маскањија | XVI | 6 | 16 XI 1925 | 479 |

| Скг. не | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|---|-------|--------|-------------|--------|
| Гостовање пијанисте Боровског | XVI | 6 | 16 XI 1925 | 479 |
| „Сутои“, музичка драма Ст. К. Христића | XVI | 8 | 16 XII 1925 | 631 |
| Концерти народног конзерваторијума | XVI | 8 | 16 XII 1925 | 657 |
| Чешко-словенски квартет „Зика“ | XVI | 8 | 16 XII 1925 | 658 |
| Симфонијски концерти у децембру — Г-ђа Астрик | XVII | 1 | 1 I 1926 | 65 |
| Југословенска хорска музика | XVII | 2 | 16 I 1926 | 134 |
| Г. г. Алауповић и Матачић на Народном конзерваторијуму | XVII | 2 | 16 I 1926 | 160 |
| „Борис Годунов“ од Мусоргског | XVII | 3 | 1 II 1926 | 219 |
| Два Бориса: г.г. Јовановић и Јуреџев | XVII | 4 | 16 II 1926 | 292 |
| Чешко вече на Народном конзерваторијуму | XVII | 4 | 16 II 1926 | 239 |
| Народни конзерваторијум | XVII | 4 | 16 II 1926 | 319 |
| Једно важно питање — Поводом концерта г-ђе Милке Ђаја | XVII | 6 | 16 III 1926 | 463 |
| Концерт Роберта Долдсанда | XVII | 6 | 16 III 1926 | 477 |
| Концерт г-ђе Милке Ђаја | XVII | 6 | 16 III 1926 | 477 |
| Г-ђа Мирослава Мокрањац | XVII | 7 | 1 IV 1926 | 559 |
| Академско певачко друштво „Обилић“ и Моцарт | XVII | 7 | 1 IV 1926 | 559 |
| Мими г-ђе Ђунђенац | XVII | 7 | 1 IV 1926 | 560 |
| Концерт југословенске музике Београдског певачког друштва | XVII | 8 | 16 IV 1926 | 630 |
| Collegium musicum, универзитетско камерно музичко удружење у Београду | XVIII | 1 | 1 V 1926 | 68 |
| Вече савремених југословенских композитора на Народном конзерваторијуму | XVIII | 1 | 1 V 1926 | 78 |
| Један музичарски јубилеј | XVIII | 1 | 1 V 1926 | 79 |
| „Жизела“ и „Делија крпа“ | XVIII | 1 | 1 V 1926 | 79 |
| Концерт српског певачког друштва „Слога“ из Сарајева | XVIII | 2 | 16 V 1926 | 137 |
| Анри Марто | XVIII | 2 | 16 V 1926 | 157 |
| Двадесетпетогодишњица г. Александра Туцаковића | XVIII | 2 | 16 V 1926 | 157 |
| Осми концерт Народног конзерваторијума | XVIII | 2 | 16 V 1926 | 158 |
| Два последња концерта Београдске филхармоније | XVIII | 2 | 16 V 1926 | 158 |
| У славу Ветховена | XVIII | 3 | 1 VI 1926 | 220 |
| „Лоенгрин“ од Вагнера | XVIII | 5 | 1 VII 1926 | 384 |
| „У долини“ — музичка драма од Еугена д'Албера | XVIII | 7 | 1 VIII 1926 | 542 |
| Концерт „Младости“ у Београду | XVIII | 7 | 1 VIII 1926 | 556 |
| Гостовање г. Хорјана | XVIII | 7 | 1 VIII 1926 | 557 |
| Густав Михел | XVIII | 7 | 1 VIII 1926 | 558 |

| Скг, не | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|---|-------|--------|-------------|--------|
| Дсн Хозе г. Љубише Иличића | XIX | 3 | 1 X 1926 | 339 |
| Деби г-ђице Наталије Бошковић | XIX | 3 | 1 X 1926 | 240 |
| Два београдска концерта г. Златка Балковића | XIX | 4 | 16 X 1926 | 319 |
| Концерт г-ђице Марије Дворжак и г. д-ра Карела Вохноута | XIX | 5 | 1 XI 1926 | 399 |
| „Демон“ на београдској позорници | XIX | 6 | 16 XI 1926 | 480 |
| Музичко писмо из Варшаве (Поводом откривања споменика Шопену) | XIX | 7 | 1 XII 1926 | 541 |
| Концертно вече г-ђице Марије Михајловић | XIX | 7 | 1 XII 1926 | 560 |
| Г. Ветето. — Г. Херман и Београдска филхармонија. — Оркестар Музике Краљеве гарде | XX | 1 | 1 I 1927 | 56 |
| За Лужичке Србе | XX | 2 | 16 I 1927 | 238 |
| Концерт г-ђе Жежељ | XX | 2 | 16 I 1927 | 239 |
| Collegium musicum | XX | 3 | 1 II 1927 | 226 |
| Псводом гостовања осечке оперете у Београду | XX | 4 | 16 II 1927 | 287 |
| Тридесетогодишњица рада г. Драгутина Покорног | XX | 4 | 16 II 1927 | 318 |
| Концерт „Обилића“ посвећен домаћим композиторима | XX | 5 | 1 III 1927 | 384 |
| „Пјеретин вео“ у Београдском позоришту | XX | 5 | 1 III 1927 | 399 |
| Концерт руске хорске песме дружине „Станковић“ | XX | 5 | 1 III 1927 | 400 |
| Вердијев „Маскенбал“ | XX | 6 | 15 III 1927 | 465 |
| Collegium musicum. — Концерт г-ђице Гертруде Вамбергер | XX | 6 | 15 III 1927 | 477 |
| Ана Павлова | XX | 7 | 1 IV 1927 | 550 |
| У славу Ветховена | XX | 8 | 16 IV 1927 | 626 |
| Концерт г. Личара | XX | 8 | 16 IV 1927 | 644 |
| Људвиг ван Бетховен. — Поводом стогодишњице смрти | XXI | 1 | 1 V 1927 | 52 |
| Концерт енглеских мадригала. — Београдско певачко друштво | XXI | 3 | 1 VI 1927 | 213 |
| Двадесетпетогодишњица Чешке филхармоније у Прагу | XXI | 3 | 1 VI 1927 | 224 |
| За спас наше музичке културе — Поводом музичког фестивала у Франкфурту на Мајни | XXI | 3 | 16 VI 1927 | 296 |
| „Очарана лепотица“, балет П. И. Чајковског | XXI | 5 | 1 VII 1927 | 380 |
| Шарпантје и његова опера „Луиза“ | XXI | 6 | 16 VII 1927 | 455 |
| Деби г-ђице Сфилогој. — „Аида“ г-ђе Жалудове. — Деби г-ђе Фроман | XXII | 3 | 1 X 1927 | 239 |
| После пропасти „Мањежа“. — Неколико чињеница и напомена | XXII | 4 | 16 X 1927 | 297 |
| Два концерта Артура Рубинштајна | XXII | 4 | 16 X 1927 | 317 |
| Балетски дивертисман у Опери | XXII | 4 | 16 X 1927 | 318 |

| Скг, не | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|--|-------|--------|--------------|--------|
| Гусларска утакмица у Београду | XXII | 7 | 1 XII 1927 | 548 |
| Премиера „Зулумџара“ од г. П. Ј. Крстића | XXII | 8 | 16 XII 1927 | 624 |
| „Лицитарско срце“, балет г. Барановића. — „Boite à joujoux“ Дебисија. — Први концерт Београдске филхармоније | XXIII | 1 | 1 I 1928 | 66 |
| Др. Леош Јаначек и његова опера „Јенуфа“ | XXIII | 6 | 16 III 1928 | 464 |
| Поводом свесловенског певачког фестивала у Прагу | XXIV | 1 | 1 V 1928 | 62 |
| Фестивал југословенске модерне музике | XXIV | 3 | 1 VI 1928 | 225 |
| Француски певачи у Београдској опери | XXIV | 5 | 1 VI 1928 | 395 |
| Стравински: „Жар птица“ и „Петрушка“ | XXIV | 6 | 16 VI 1928 | 462 |
| О минулој концертној сезони | XXIV | 8 | 16 VIII 1928 | 622 |
| Ернст Кшенек и његова Jazz-опера „Дони свира“ | XXV | 2 | 16 IX 1928 | 130 |
| Антоњин Дворжак | XXV | 5 | 1 XI 1928 | 377 |
| „Дорица плеше“ народна опера од Крсте Одака | XXV | 5 | 1 III 1935 | 403 |
| Концерт г. Хајека | XXV | 5 | 1 XI 1928 | 398 |
| Премијера Дворжакове „Русалке“ | XXV | 5 | 1 II 1928 | 399 |
| Концерт „Мокрањца“ (из Скопља) | XXV | 6 | 16 XI 1928 | 464 |
| Шубертов „Квинтет фореле“ | XXV | 6 | 16 XI 1928 | 479 |
| Сметанина „Má vlast“ у Филхармонији | XXV | 6 | 16 XI 1928 | 480 |
| Вече чешке музичке лирике | XXV | 7 | 1 XII 1928 | 560 |
| Вече соната г. Стојановић—Хајек | XXV | 8 | 16 XII 1928 | 639 |
| Концерт Хубермана | XXV | 8 | 16 XII 1928 | 639 |
| Верди и његова опера „Отело“ | XXVI | 1 | 1 I 1929 | 57 |
| Два нова балета: „Дон Хуан“ и „Тро-роги шешир“. | XXVI | 2 | 15 I 1929 | 140 |
| Поводом концерта „Донских козака“ (20 I 1929) | XXVI | 3 | 1 II 1929 | 230 |
| Народни конзерваториум | XXVI | 3 | 1 II 1929 | 213 |
| Предраг Милошевић, српски пијаниста | XXVI | 6 | 16 III 1929 | 477 |
| Пети концерт „Станковића“ — Концерт Грете Вамбергер — Концерт енглеске камерне музике | XXVI | 6 | 16 III 1929 | 478 |
| Песме с оркестром од домаћих композитора | XXVI | 7 | 1 IV 1929 | 559 |
| Бородин и његова опера „Кнез Игор“ | XXVI | 8 | 16 IV 1929 | 617 |
| Хор женске учитељске школе из Новог Сада | XXVI | 8 | 16 IV 1929 | 635 |
| Поводом концерта Београдске филхармоније | XXVII | 1 | 1 V 1929 | 53 |
| Загребачки квартет. — Розе квартет | XXVII | 1 | 1 V 1929 | 79 |
| Концерт певачког друштва „Станковић“ | XXVII | 2 | 15 V 1929 | 159 |

| Скг, не | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|---|--------|--------|------------|--------|
| „Кнез од Зете“, музичка драма Петра Коњовића | XXVII | 5 | 1 VII 1929 | 380 |
| Слет и утакмица хора Јужнословенског савеза певачких друштава | XXVII | 5 | 1 VII 1929 | 397 |
| Прослава 75-годишњице Београдског певачког друштва | XXVII | 5 | 1 VII 1929 | 398 |
| Вече француске музике: концерт г-ђе Дифур и г-ђице Еклен | XXVIII | 6 | 16 XI 1929 | 462 |
| „Фиделио“ од Бетховена | XXVIII | 7 | 1 XII 1929 | 544 |
| Концерт г-ђице Љиљане Христов | XXVIII | 7 | 1 XII 1929 | 566 |
| Оскар Недбал: „Прича о Хонзи“ | XXIX | 1 | 1 I 1930 | 63 |
| Јозеф Бохуслав Ферстер | XXIX | 4 | 16 II 1930 | 298 |
| Сен-Санс: „Самсон и Далила“ | XXIX | 5 | 1 III 1930 | 369 |
| Модерна југословенска хорска педесма на концерту хора „Станковић“ 18 V 1930 | XXX | 3 | 1 VI 1930 | 216 |
| Чешки музички часопис „Темпо“ о музици нашег југа | XXX | 5 | 1 VII 1930 | 391 |
| Педесетогодишњица Јана Кубелика | XXX | 5 | 1 VII 1930 | 397 |
| Два дебиа у опери | XXXI | 3 | 1 X 1930 | 236 |
| Гостовање г. Јосипа Ријавца | XXXI | 4 | 16 X 1930 | 316 |
| Нови директор балета г. Романовски и солисткиња г-ђица Добјецка | XXXI | 4 | 16 X 1930 | 317 |
| Два југословенска концерта | XXXII | 1 | 1 I 1931 | 70 |
| Јосиф Маринковић (поводом смрти) | XXXIII | 3 | 1 VI 1931 | 206 |
| „Коштана“, опера од П. Коњовића | XXXIII | 4 | 16 VI 1931 | 302 |
| „Салома“, опера од Рихарда Штрауса | XXXIV | 7 | 1 XII 1931 | 538 |
| Готовчева опера „Морана“ | XXXV | 2 | 16 I 1932 | 140 |
| Смрт Венсана д'Ендиа | XXXV | 2 | 16 I 1932 | 158 |
| Свечано отварање концертне дворане „Дома Коларчеве задужбине“: Концерт Београдске филхармоније | XXXV | 4 | 16 II 1932 | 307 |
| Опера „Казанова“ | XXXVI | 1 | 1 V 1932 | 62 |
| Балет Николаја Николајевића Черепњина: „Тајна пирамиде“ | XXXVI | 4 | 1 VII 1932 | 389 |
| Премијера „Танхајзера“ | XLIII | 7 | 1 XII 1934 | 537 |
| Премијера трију балета у Народном позоришту и прво ступање новог шефа балета В. Књазева као играча | XLIV | 2 | 16 I 1935 | 158 |
| Композиционо вече Прокофјева | XLIV | 3 | 1 II 1935 | 238 |
| Поводом концерта г. Балоковића | XLIV | 8 | 16 IV 1935 | 644 |
| Концерти „Хора прашких учитељица“ | XLIV | 8 | 16 IV 1935 | 648 |
| За идеју уметности и уметничког национализма код нас. — Поводом концерта „Лисинског“, „Опуса“ и „Гусла“ | XLV | 1 | 1 V 1935 | 59 |
| Десетогодишњица Београдске филхармоније | XLV | 1 | 1 V 1935 | 73 |

| Скг, не | Књига | Свеска | Датум | Страна |
|--|--------|---------|----------------------------|------------------|
| Дон Кихот од Маснеа. Премијера у опери Народног позоришта, 17 маја 1935 | XLV | 3 | 1 VI 1935 | 223 |
| Дајте нам државну музичку академију у Београду (I, II) | XLV | 4 и 5 | 16 VI 1935 и 1 VII 1935 | 310 и 386 |
| Мусоргски и његова народна музичка драма „Хованшчина“ | XLVI | 5 | 1 XI 1935 | 389 |
| Далибор — трагична опера Беджиха Сметане | XLVI | 6 | 16 IX 1935 | 471 |
| Моцарт и његово место у историји опере (поводом премијере „Фигарове женидбе“) | XLVII | 4 | 16 II 1936 | 317 |
| Модерна музика код Југословена | XLVII | 5 | 1 III 1936 | 348 |
| Међународни конгрес за музичко васпитање (I, II, III) | XLVIII | 1, 2, 3 | 1 V 1936 16 VI 1936 | 63 151 228 |
| Смрт Оторина Респиги | XLVIII | 1 | 1 V 1936 | 60 |
| О српској уметничкој музици | XLVIII | 7 | 1 VIII 1936 | 495 |
| Јосиф Маринковић као композитор соло песме | XLVIII | 8 | 16 VIII 1936 | 630 |
| Премијера опере „Андре Шение“ од Ђордана | XLIX | 4 | 16 X 1936 | 305 |
| „Кавалер с ружом“ Рихарда Штрауса | | 2 | 16 I 1937 | 140 |
| Јаков Готовац и његова комична опера „Еро с оног свијета“ | LI | 1 | 1 V 1939 | 59 |
| „Катарина Измајлова“ — опера у четири чина од Д. Шостаковича | LII | 7 | 1 XII 1937 | 536 |
| Уметничка идеологија Стевана Мокрањца | LIII | 3 | 1 II 1938 | 192 |
| Владимир Р. Ђорђевић и његов однос према народном музичком благу | LIV | 8 | 16 VIII 1938 | 548 |
| О типу народних мелодија Јужне Србије и о њиховој изражајној снази | LVI | 6 | 16 III 1939 | 441 |
| О савременој југословенској уметничкој соло-песми | LVIII | 2 | 16 IX 1939 | 96 |
| Интимни уметнички лик Јосифа Маринковића | LVIII | 3 | 1 X 1939 | 158 |
| Глуков „Орфеј“ на сцени престоничке опере | LIX | 8 | 16 IV 1940 | 627 |
| Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца | LX | 4 | 16 VI 1940 | 298 |
| Вићеслав Новак — Поводом седамдесетогодишњице од рођења великог чешког композитора | LXII | 3 | 1 II 1941 | 218 |

В) „ПОЛИТИКА“

(Чланци и рецензије*)

1. *Југословенски концерш*, гг. *Јосиф Ријавец*, *Ђирил Личар* и *Милан Рајзер*. 6 II 1921, стр. 1.
2. *Конзерваторијум у Београду*. 9 II 1921, стр. 1.
3. *Г. Ријавец у Београду* (Мадам Бетерфлај), 5 II 1921 (Вертер) 7 II 1921, 10 II 1921, стр. 3.
4. *Вера Лошар* — Концерт у сали „Станковић“ 3 III 1921, 4 III 1921, стр. 3.
5. *Арлезианка*, 1 IV 1921. Деби диригента г. Косте Манојловића. 3 IV 1921, стр. 1.
6. „Томислав“ — Концерт у Мањезу 4 IV 1921, 5 IV 1921, стр. 3.
7. *Духовни концерш Београдског певачког друштва*, 3 V 1921, стр. 3.
8. „Хлахол“ први концерш у Мањезу 20 V 1921, 21 V 1921, стр. 3.
9. Концерши „Хлахол“-а у Мањезу 20 и 25 V и у сали „Официрског дома“ 22 V, 26 V 1921, стр. 3.
10. *Госшовање г-ђе Аде Пољакове-Татјана* у „Оњегину“ 5 VI 1921, 6 VI 1921, стр. 3.
11. *Госшовање г-ђе Аде Пољакове* (Неда у „Пајацима“ 8 VI 1921), 10 VI 1921, стр. 3.
12. *Трубадур* — г-ђе Станковић и Волевач, гг. Зиновјева и Ертла, 8 X 1921, „Мањез“, 10 X 1921, стр. 3.
13. *Моцарш — Поводом извођења Реквијема у Београду* 14 X 1921 у помен Петру Великом Краљу Ослободиоцу. 14 X 1921, стр. 3.
14. *Синоћни „Оњегин“* — г-ђа Роговска, гг. Ертл и Писаревих. 20 X 1921, стр. 3.
15. *Руси и „ојерско пишање“ у нас*. 22 X 1921, стр. 3.
16. *Концерш хора Кубанских козака*. 9 XI 1921, стр. 3.
17. *Концерш „Кола“ у Касини* 1 XI 1921. 12 XI 1921, стр. 2.
18. *Концерш г-ђе Лино* — уметнице на виолини. 25 XI 1921, стр. 3.
19. *Лисински* — концерш у дворани „Касина“ 5 XII 1921. 6 XII 1921, стр. 3.
20. *Г. Ријавец као Хофман* — Мањез 7 XII 1921. 9 XII 1921, стр. 3.
21. *Г-ца Стаматовић и г. Слашин* — *Солисте четвртог Камермузичког концерша*. Дворана „Станковић“ 15 XII 1921. 16 XII 1921, стр. 3.
22. *Концерш Ђирила Личара* — дворана „Станковић“ 17 I 1922. 18 I 1922, стр. 3.
23. *Концерш г. Зеца* — дворана „Касина“ — 25 I 1922, 26 I 1922, стр. 3.
24. *Концерш г. Ершла* — дворана „Станковић“ 10 II 1922, 12 II 1922, стр. 3.

*) Као што је у тексту споменуто, рад критичара и рецензента Милоја Милојевића у „Политици“ толико је опсежан, да се он, из више разлога, овде није могао библиографски пописати у потпуности. Овде су наведени примери с почетка те његове делатности као и касније, уколико су прикупљени у Музико-лошком Институту САН.

25. *Г. Милојевић у Љубљани*. — (На позив директора Конзерваторијума да одржи предавање о историском развоју српске музике). 18 II 1922, стр. 4.
26. *Концерт г. Смирнова* — Касина 15 III 1922, 16 III 1922, стр. 3.
27. „Балкан“ — *Концерт у „Манежу“* 28 III 1922, 29 III 1922, стр. 5.
28. *Синоћна премијера — Фауст од Гуно-а*. 30 III 1922, стр. 5.
29. *Композиционо вече Милоја Милојевића*. 31 III 1922, стр. 5.
30. *Г. М. Милојевић о себи* — поводом данашњег концерта Милојевићевог. 1 IV 1922, стр. 3.
31. *Дворана „Станковић“* — Вече г. Милојевића, 2 IV 1922, стр. 5.
32. *Концерт г. М. Јовановића (Манеж — 20 VI 1922)*, 21 VI 1922, стр. 3.
33. *Г. Томић као Алфредо*, 22 VI 1922, стр. 5.
34. *Гостовање г. Душана Мишровића* — Пинкертон у Малам Бетерфлај 14 IX 1922, 15 IX 1922, стр. 5.
35. *Последњи Фауст* — Гости и нова подела. 29 IX 1922, стр. 5.
36. „Тоска“ *гђа Попова* и *гг. Ријавец и Јурењев*. 30 IX 1922, стр. 3.
37. *Помен Сп. Сп. Мокрању*. 30 IX 1922, стр. 5.
38. *Севиљски берберин (20 X 1922)*. 21 X 1922, стр. 5.
39. *Продана невеста (синоћна премијера)*, 22 X 1922, стр. 4.
40. *Гостовање г. Рајчева (Рудолф у Пучинијевој опери „Боем“)*. 31 X 1922, стр. 5.
41. *Успеси г. Милојевића (поводом добијене прве награде на конкурс за симфонијску поему „Смрт Мајке Југовића“)*. 5 XI 1922, стр. 5.
42. *Хофманове Ђриче (гостовање г. Душана Митровића)*. 8 XI 1922, стр. 3.
43. *Збор Моравских учишелица* — синоћни концерт у Народном позоришту 10 XI 1922, стр. 5.
44. *Концерт Пере Сшојановића*. 13 XI 1922, стр. 7.
45. *Милоје Милојевић — Ада Пољакова (пред концерт у недељу)*. 9 XII 1922, стр. 7.
46. *Концерт пианисте Станчића (који треба да се одржи увече)*. 20 XII 1922, стр. 4—5.
47. *Концерт г. Станчића (Манеж 20 XII 1922)*. 22 XII 1922, стр. 4.
48. *Музички фолклор — Његова културно-музичка важност*. 6, 7 и 8 I 1923, стр. 19.
49. *Предавање г. М. Милојевића (Пред пуном салом у којој се држе предавања Нар. универзитета, синоћ је г. Милоје Милојевић одржао своје занимљиво предавање „О нашем музичком национализму“...)*
50. *Два концерта гђе Бошковић—Агатоновић и г. Јандла*. 27 I 1923, стр. 5.
51. *Концерт гђе Коанда—Лубешко (Манеж 24 II 1923)*. 26 II 1923, стр. 4.
52. *Синфониски концерт оркестра Краљеве гарде* 5 III 1923. 6 III 1923, стр. 5.
53. *Концерт г. Јандла — дворана „Станковић“*, 10 III 1923. 13 III 1923, стр. 5.
54. *Балетско вече (Шехерезада и Силфида)*. 20 III 1923, стр. 5.
55. *Концерт француске музике г-ђе Анкије-Кастеран у Мањежу* 20 III. 22 III 1923, стр. 4.
56. „Тоска“ *г-ђе Ловшинске*. 29 III 1923, стр. 4.
57. *Поводом премијере „Кармен“*. 6 IV 1923, стр. 3.
58. *Концерт г. Пола Д' Кон*. 24 IV 1923, стр. 6.
59. *Концерт кваријета југословенских солиста (дворана Витаскоп, 3V. 1923)*. 4 V 1923, стр. 4.
60. „Кармен“ *г-це Пиншеровић*. 5 V 1923, стр. 5.
61. *Концерт гђе Аде Пољакове*. 8 V 1923, стр. 4.

62. „Кармен“ гђе Дуке. 8 V 1923, стр. 4.
63. Изјава г. М. Милојевића (полемика због критике ММ о Јуређеу). 9 V 1923, стр. 4.
64. Г-ђа Драга Спасић — о двадесетпетогодишњици уметничког рада. 14 V 1923, стр. 3.
65. Прослава гђе Спасић. 15 V 1923, стр. 3.
66. Премијера „Јеврејке“ 19 V 1923. 20 V 1923, стр. 5.
67. Машине г. Вајнгаршена — дворана „Палас Хотел“-а 20 V 1923. 21 V 1923, стр. 3.
68. Београдска филхармонија — други концерат у Нар. позоришту 1 VII 1923. 3 VII 1923, стр. 5.
69. Пуш „Обилића“. — „Обилић“ сутра полази на пут у Јужну Србију. 5 VII 1923, стр. 4.
70. „Обилић“ у Кичеву (извештај Политици). 12 VII 1923, стр. 3.
71. Слава Стевану СШ. Мокрању — о преношењу костију великог музичара из Скопља у Београд. — 29 IX 1923, стр. 5.
72. Г. Г. Д. Флани — В. Гвин. Синоћна козерија. 5 X 1923, стр. 4.
73. Два концерта гђе Курц 9 и 11 октобра, Дворана „Касина“, 13 X 1923, стр. 4.
74. Концерт г. Вајнгаршена, „Касина“ 27 X 1923. 29 X 1923, стр. 4.
75. Концерт г. Сауера. Дворана универзитета 2 XI 1923. 3 XI 1923, стр. 6.
76. „Холанђанин“ од Вагнера — премијера у Народном позоришту 6 XI 1923. 7 XI 1923, стр. 4.
77. Рейриза „Травијаше“ — Травијата гђе Пољакове. 27 XI 1923, стр. 6.
78. „Холанђанин“ г. Вушковића. 24 XII 1923, стр. 3.
79. Концерт г-ђице СШамашовић (дворана Кола српских сестара 3 I 1924). 5 I 1924, стр. 4.
80. Концерт гђе Нешковић (Манеж 17 I 1924). 20 I 1924, стр. 5.
81. СШанислав СШ. Бинички (поводом прославе двадесетпетогодишњице). 3 II 1924, стр. 3.
82. Треће вече г. Биничког, 5 II 1924, Манеж. 6 II 1924, стр. 4.
83. Музичко предавање г. Милојевића — „О савременој француској песни“ — говориће 12 IV у 6 и четврт у дворани Нар Универзитета. Песме ће певати гђа Иванка Милојевић. 11 IV 1926, стр. 9.
84. Свешозар Писаревић, — над ковчегом једног великог уметника — 4 XI 1931.
85. Универзитетска омладина као реалан чинилац у нашем културно-музичком живошу (поводом јубилејног концерта „Обилића“). 2 VI 1934, стр. 7.
86. Симфонија Селесковића на седмом концерту београдске филхармоније. II 1935, стр. 8.
87. Један знамениши музички доживљај (прво извођење литургије Ј. Маринковића). 16 V 1935, стр. 10.
88. Један нов прилог нашој музичкој литератури („Псмен“ Јосифа Маринковића). 13 VIII 1935, стр. 11.
89. Чехословацки и наша музика. — Поводом претстојећег извођења Коњовићеве „Коштане“ у Прагу. 18 V. II 1935, стр. 14.
90. Резултат конкурса за композицију химне „Абрашевић“. 16 I 1936, стр. 7.
91. Наши савремени композитори (на осмом музичком часу Коларчевог народног универзитета). 23 II 1936, стр. 11.
92. У понедељак изводи се први Пуш „Литургија“ Стевана Христића. 3 IV 1937, стр. 6.

93. *Лишургија за мушки збор од Шевана Христића* (концерт хора студената Православног теолошког факултета). 7 IV 1937, стр. 8.
94. Успех наших композитора М. Милојевића и Д. Жебреа у Паризу. 17 VI 1937, стр. 11.
95. *Јубиларни концерт г. Пере Стојановића*. 24 II 1938, стр. 11.
96. *Модерна дела Логара и Вучковића* на музичком часу на Коларчевом народном универзитету. 21 III 1938, стр. 10.
97. Из концертне дворане: Два фестивалска дана у Београду (10 и 11 април 1938) симфониски концерти удружених Трију филхармонија: љубљанске, загребачке и београдске, на београдском сајмишту. 13 IV 1938.
98. *Вече српских књигозборника*. 4 IV 1938, стр. 18.
99. *Композициони концерт Христића*. 14 V 1938, стр. 12.
100. *Гости у опери „Кармен“* (гђа Борска и г. Влаховић). 23 IX 1938, стр. 12.
101. *Премијера опере „Моћ судбина“*. 10 X 1938, стр. 12.
102. *Успех италијанске музичке уметности у опери Народног позоришта* у Београду. 3 XII 1938, стр. 11.
103. *Национална музичка култура, у чему је она и како се показује*, 1938, бр. ?.
104. *„Травијата“* у којој најбољи певачи певају мале роле, и *„Кармен“* са г-ђом Ђунђенац у насловној улози. 28 I 1939, стр. 12.
105. *Једна Бугарка* са великим успехом певала је на сцени наше опере (Гђа Лолова остварује улогу Ђилде у Риголету. — Магдалена гђе Бојовић). 16 II 1939, стр. 12.
106. *У славу Корнелија Шанковића*, идеолога и моралног заточника српског музичког национализма (поводом преноса земних остатака Корнелијевих из Будимпеште у Београд). 25 II 1940, стр. 20.

Г) РАДОВИ ОБЈАВЉЕНИ У ДРУГИМ ЧАСОПИСИМА

- Проблеми модерне музике*. — Нова Европа, књ. III бр. 9 новембар 1921.
- У славу Српске велике гимназије у Новом Саду*. — „Споменица“, Нови Сад, 1928.
- Народна музика Јужне Србије*. — Библиотека Народног Универзитета, св. 1, Београд, 1928 год.
- Етикета музичке културе*. — „Музика“ св. 1, 1928.
- Шуберт као музички лиричар*. — „Музика“, бр. 2, 1928.
- Професор Здењек Неједли* (поводом педесетогодишњице). — „Музика“ бр. 3, 1928.
- Словачки књигозборници*. — „Музика“, бр. 7, 1928.
- Интеграција Леошу Јаначку*. — „Музика“, бр. 8 и 9, 1928.
- Шојеново срце*. — „Музика“, бр. 10, 1928.
- Хенри Персел*. — „Музика“, бр. 2, 1929.
- Богдан Поповић и музика*. (Зборник у част Б. Поповића, изд. Геца Кон, Београд, 1929).
- Музика и православна црква*. („Годишњак“, календар Српске православне патријаршије за 1933 г.).
- Рихард Вагнер*. — „Страни преглед“ бр. 1 и 2, 1934.
- Рихард Штраус*. — „Звук“, 1934.
- О црногорским народним песмама*. — „Зетски вјесник“ 1938.
- О старокласичном музичком стилу и Баху и Хендлу*. — Летопис Матице Српске, књ. 351, 1930.

Наше дужности према најмлађем композиторском нараштају. — „Нова Смена“, мај—јуни, Београд, 1939.

О национализму у музичкој уметности. — „Славенска музика“ Београд, Бр. 3. Год. I. Јануар 1940 год.

Балкански и интернационални елементи у савременом стварању код Срба. — „Нова смена“ новембар 1938.

Француски музички импресионизам. — „Нова смена“, Београд март—април 1939 год. (отштампано као сепарат).

Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије. — Зборник радова словенских географа и етнолога Београд, 1933.

Д) РУКОПИСИ

Покорни Драгушин (Поводом свечаног концерта у његову част 1933 год.).

Тома Масарик. — Предавање поводом 85 годишнице, 1935.

Поводом преноса костију Корнелија Шанковића у Београд, 1939.

Значај музичког педагога, 1939.

Модерна соната, сонатни облик.

Личности Клода Дебисиа и његово дело.

Јован Грчић, професор, књижевник (Некролог).

Купрен „Велики“.

Римски Корсаков.

Музика у служби националне свести чешког народа.

Напомена: Када је рукопис ове књиге, заједно са библиографским подацима о радовима Милоја Милојевића, музичким и књижевним, већ био предат за штампу, изишла је (1953) у приватном издању ауторове кћери, Гордане Трајковић-Милојевић: **Трећа књига Музичких студија и чланака** Др-а Милоја Милојевића.*) После сасвим кратке уводне напомене издавача, књига садржи следеће студије и чланке: (1) Хенри Персел, (2) Купрен „Велики“, (3) О старокласичном стилу и Баху и Хендлу, (4) Моцарт и његово место у историји опере. (5) Лудвиг ван Бетховен, (6) Франц Шуберт као музички лиричар, (7) Шопеново срце, (8) Идеје програмске музике и њен оснивач Хектор Берлиоз, (9) Рихард Вагнер, (10) Модест Мусоргски, (11) Петар Иљич-Чајковски, (12) Венсан д'Енди, (13) Рихард Штраус, (14) Француски музички импресионизам, (15) Вићеслав Новак, (16) Композиционо вече Прокофјева, (17) Са међународног конгреса за музичко васпитање.

*) Др. Милоје Милојевић *Музичке студије и чланци* Трећа књига. Средила за штампу Гордана Трајковић-Милојевић Београд 1953 Штампарија ? Цена ?.

РЕГИСТАР ИМЕНА

- А**
- Абт Франц 167
 Авенариус Фердинанд 37
 Адамич Емил 178
 Адлер Гвидо 143
 Ајвазовски Н. 105
 Алауповић Н. 277
 Al-Ghazali 130
 Андрић Иво 69
 Антић др. Милан 173
 Арањ Јанош 17
 Ариости А. 175
 Астрик Н. 277
 Аурелије Марко 7
- Б**
- Bazin N. 61
 Бајаловић Ђура 173
 Бајаловић Петар 173 174 246
 Бајић Исидор 16 17 19 19н 21 22
 23 26 28 29 40 40н 41 42 93 94 139
 166 167 167н 168 168н 248 274
 Бајшански Милан 174
 Бакланов Ј. 276
 Балоковић Златко 61 230н 278
 280
 Бамбергер Грета 278 279
 Бандур Јован 251
 Бан Матија 17
 Барановић Крешимир 139 240 279
 Bartók Béla 56 94 96 96н 97 97н
 113 190 205 213 218н 261 264 266
 Басчо, јап. песник 109
 Бауер Марион 143
 Бах Јохан Себастијан 133 151
 152 162 171 173 175 186 189 202
 266 267 285 286
- Бах Карл Филип Емануел 174
 202
 Бацини Антонио 16
 Бекс (Вах) Арнолд 241
 Белић др. Александар 33 185
 Берио Хр. Ауг. 16
 Берлиоз Хектор 190 194 245 286
 Бетето Јосип 278
 Бетовен Лудвиг фан 15 26 28
 37 40 106 115 133 142 143 146
 151 167 175 189 201 202 231
 233 239 248 266 267 277 278
 280 286
 Бешевих Ст. 66
 Бизе Жорж 275
 Билов Ханс фон 145
 Биљановић Живко 224
 Бингулац Петар 162н
 Бинички Станислав Ст. 16 28 30
 32 39 93 166 244 260 276 284
 Ејелајац Славко 22 24
 Боалдје Ф. А. 16
 Божински П. К. 274
 Боециус 202
 Бојић Милутин 52
 Borris Siegfried 45 n
 Боровски И. 276
 Бородин А. П. 279
 Борска Н. 285
 Бошковић-Апостоловић Нат. 278
 283
 Boucher Fr. 105
 Бравничар Матија 240
 Брага 26
 Brahms Johannes 129 150 165 190
 216 216н 250
 Brailoiu K. 218
 Britting Georg 80

Брукнер Антон 141 190
 Брух Макс 32
 Бургон Дикудре 204
 Бушетић Тодор 208

В

Wagemans M. H. 62
 Вагнер Рихард 15 16 21 37 129
 138 140 141 142 143 145 147
 190 231 237 239 247 248 267
 276 277 283 285 286
 Вагнер Стеван 173 174
 Вајнгартен П. 284
 Wyseur Marcel 59 61 260 269
 Вебер К. М. 15 16 23 26 28
 Вебер Е. 34
 Véga N. 61 260 269
 Welesz Egon 202 204 206 206n
 Велимировић Милош 256
 Верди Ђузепе 16 28 72 190 274
 278 279
 Verlaine Paul 61 260 269
 Веселиновић Јанко 93
 Витали Г. Б. 175
 Wirtz Johann 81
 Вивали Г. Б. 175
 Вјењавски Н. 16
 Влаховић Марион 285
 Војновић Иво 26 95 268
 Волф Хуго 150
 Волевач Н. 282
 Волцоген Ханс фон 145
 Вохноут Карел 278
 Вуловић Љубиша 173
 Вуловић Светислав 232
 Вулпијус Т. 95
 Вучковић др. Војислав 106 157
 192n 200 200n 285

Г

Гајрингер А. 239
 Гастје А. 204
 Гете 202
 Gilkin Ivan 61 260
 Глук Хр. В. 14 17 174 175 281
 Гоја Франциско де 105
 Гојсер Н. 204
 Гордиђани Г. Б. 175

Gordon Garin 241
 Горки Максим 232
 Гостушки Драгутин 255
 Готовац Јаков 139 166 280 281
 Гргошевић Златко 178
 Greber Jacob 175
 Григ Едвард 15 16 33 45 119 158
 165 248
 Грчић Јован 14 15 17 17n 18 19
 19n 20 20n 21 42 42n 168n 286
 Грчић-Миленко Јован 65 66 161n
 162 164 165 168n
 Guérin Charles 61 260 269
 Гуно Шарл 16

Д

d'Alber E. 277
 Данкла Н. 16
 Двожак (Dvořak) А. 15 16 75 127
 139 152 158 239 247 279
 Двожак (Dvořak) Марија 278
 Debussy Claude 69 75 127 144
 144n 149 154 155 155n 176 190
 200 262 275 286
 Девчић Натко 194n
 Degas Edgar 105
 Делер Ф. 175
 Делиб Лео 153
 Демелић Федор 203
 д'Енди Венсан 62 280 286
 Дерина Софија 15
 Dergau E. D. 53n 56
 де Фаља Мануел 190
 Д'Кон Пол 283
 Дикас Пол 154
 Димитријевић Рајна 48 276
 Димитријевић Тодор 214
 Димић Стефанка 222
 Димић Ђирило 222
 Димовић Милан 17
 Димчевић Стојиљко 222
 Duparc Henry 260
 Дитерсдорф Карл 175
 Добјецка Н. 280
 Дозела Владимир 274
 Докић Јела 274
 Долдестн Роб. 277
 Duphly N. 175

Дорјан Цино 121
 Драгашевић Јован 17
 Драгутиновић Бранко 174
 Дука М. 284
 Дунђерска Олга 15
 Дучић Јован 88 93 95 127

Ђ

Ђаја Александар 173 174 246
 Ђаја Иван 173 174
 Ђаја Милка 277
 Ђемињани Франческо 175
 Ђикић Осман 99 272
 Ђордано Умберто 281
 Ђорђевић Вл. Р. 62 98 220 220n
 222 281
 Ђорђевић Манка 5
 Ђорђевић Милоје 5
 Ђукић Трифун 101 269
 Ђунђенац Злата 277 285
 Ђурић Ристан 24
 Ђурић-Клајн Стана 175 251 253
 254 255
 Ђурковић Никола 165
 Ђурчиновић Коса 214

Е

Екарт Ј. 202
 Елгар Едвард 241
 Engelmann u. Mülberg 45
 Erpf Nergmann 190 190n 191 194n
 200
 Ертл Р. 282

Ж

Жалудова Марија 278
 Жганец Винко 217
 Жебре Д. 284
 Géraldy Paul 61 260
 Жериќо Т. 105
 Жежељ Мери 278
 Живковић Васа 165
 Живковић Михајло 5
 Жујовић Јован 36

З

Зајц Иван 28 159
 Земљински А. 276

Зеќ Никола 275 282
 Зих др Отакар 74
 Зика (квартет) 277
 Зиновјев Ј. 282
 Зорко Јован 48 274
 „Зузорић Цвијета“ 275
 Зуна Милан 91

И

Ибровац Миодраг 112n
 Идлзон Н. 204
 Илић Војислав Ј. 43 49 66 76 88
 89 91 93 164 268
 Илић Јован 17
 Илић Ђирило Ј. 222
 Иличић Љубиша 278
 Исаковић Милева 15

Ј

Јакшић Ђура 17 21 24 31 272
 Јакшић Милета 66
 Јаначек др Леош 75 76 92 127
 138 151 190 276 279 285
 Јандла К. 283
 Јенко Даворин 14 30 30n 39 176
 Јефремовић Олга 15
 Јирак К. Б. 125
 Јовановић Владимир Ј. 6 66
 Јовановић Змај-Јован 14 66 95
 247 268 273
 Јовановић Милан-Браца 275
 Јовановић Милан А. 21 272
 Јовановић Милорад 275 277 283
 Јовановић Младен 63 275
 Јовановић Слободан 6
 Јоќамохи Охотано Но Суќуне
 45 268
 Јоксимовић Божа 275
 Јурењев Г. 277 283

К

Караџић Вук Ст. 112
 Карађорђе 139 215 217 217n
 Касела Алфредо 190
 Каћански-Бард Стеван 163
 Кашанин Милан 15n
 Köstlin Th. 88 268
 Coeuroy André 144

- Кизеветер Н. 204
 Клозе Фридрих 36
 Клосон Ернест 220н
 Кнежевић Богић 173 174 246
 Кнежевић Б. 108
 Кнежевић Владимир, Б. 124
 Књажев Б. 280
 Ковачевић Божа 250
 Kodály Zoltán 94 97 97н 190 264
 Cocteaux Jean 112
 Комбарије Жил 212
 Коморчец Франја 252 252н 253
 Кон Геца 52н 65н 66н 89н 138н
 161н 167н 170н 191н 212н 215н
 217н 223н 231н 240н 268н
 Corelli Arcangelo 175
 Корнелиус Петер 36
 Королија Мирко 69 88 268
 Корто Алфред 276
 Косор Јосип 69
 Костић Александар 62 173
 Костић др Владислав 22 23 26н
 27 28 272 273
 Костић Лаза 17 105 106 270
 Костић Милева 15
 Костић Михаило 222
 Кочовић Коста 224
 Кребс Ј. Ј. 174
 Крејчи др Франђишек 74
 Крлежа Мирослав 76 269
 Кригер Ј. Ф. 105
 Кројер др Теодор 36
 Крстић Петар Ј. 30 93 166 274
 275 279
 Quantz Joh. Joach. 176
 Кубелик Јан 280
 Cook Edgar T. 63
 Couperin Fr. 69 144 175 262 286
 Curt W. u. Schwab E. 190н
 Куртиш Асан 222
 Куртовић Јефта 222
 Кшенек Ернест 151 235 236 279
- Л
- Lavale Jane 61 63
 Лазаревић Стојан В. 255 256
 Лазих Бурђица 121
 Лајен А. фон дер 36
- Lauveryns Georges 54
 Le Braz A. 61
 Lebesgue Philéas 112н
 Лева Карл 89
 Leclair J. M. 175
 Леко др Александар 173
 Леонкавало Руђеро 16
 Lully (Lulli) G. B. 69 144 175 262
 Lino N. 282
 Лисински Ватрослав 165
 Лист Франц фон 15 33 144 150
 165 176 190
 Личар Ђирил 275 276 278 282
 Lüht Paul 109 272
 Лобе И. К. 8 248
 Ловчевић Јован 173
 Ловшинска М. 283
 Логар Миховил 285
 Лондон Цек 97
 Лолова Н. 285
 Logenz Alfred 143
 Лорцинг Алберт 16 28
 Лотар Вера 282
 Луис Рудолф 171
 Lucas N. 61
 Лупешко Коанда 283
 Лутер Мартин 202
- М
- Мајар Е. 274
 Мајербер Ђакомо 16
 Мајер-Гшрај Рихард 36
 Максимовић Десанка 107 270
 Малер Густав 140 141 150 190
 267
 Малипијеро Франческо 190
 Манојловић Коста, П. 31н 49н
 61н 63 64н 66 97 98 158н 170
 181н 182 246 260 282
 Манојловић Ленка 15
 Манојловић Тодор 69
 Манојловић Цветко 32 33 34
 Маринковић Јосиф 4 30 31 32 89
 91 93 94 125 139 155 156 157
 161 161н 161 162н 163 164 164н
 165 167 244 274 280 281 284
 Маринковић Павле 64
 Мариновић-Милутиновић М. 34

- Марковић Даница 69
 Мартину Б. 276
 Марто Анри 275 277
 Маскањи Пјетро 276
 Масарик Т. Г. 286
 Масне Жил 248 276 281
 Матачић Ловро 106 240 277
 Матерлинк М. 144
 Matieli G. A. 176
 Матић-Милојевић Ангелина 5 7
 8 9
 Матић Гаја 7 8
 Матић Димитрије 5 6 7 8
 Матић Матија 5 6 8 10
 Матић Спасенија 10
 Мелхер Н. 31 172
 Менделсон Бартолди Ф. 16 33
 248
 Мертл Карл 8
 Мехил Етјен 17
 Миличић Сибе 69 95 268
 Миловук Катарина 8
 Миловук Милан 8
 Милојевић др Боривоје, Д. 24
 28 42 42н 173 174 255
 Милојевић Бранко 107
 Милојевић Владислав 8 107
 Милојевић Владислава 24 28 45
 53 268
 Милојевић Војислав 107
 Милојевић-Трајковић Гордана
 56 59 116 255 286
 Милојевић Димитрије 5 6 8 9
 Милојевић-Милутиновић Иванка
 35 36 46 47 48 50 56 60 69 154
 213 222 255
 Милојевић Милорад 22 24 101
 107
 Милошевић М. 95 268
 Милошевић Предраг 279
 Милутиновић Иванка 33 34 262
 284
 Милосављевић Ђирил М. 276
 Миљковић Даница 15
 Михајловић Марија 246
 Митровић Душан 283
 Михел Густав 277
 Мокрањац Јован 34
 Мокрањац Стеван, Ст. 3 4 16 19
 19н 28 30 31 32 33 34 43 47 49
 51 52н 53 54 54н 55 56 82 88 91
 92 93 94 112 114 124 127 128 130
 133 138 155 155н 156 157 157н
 158 158н 159 160 161 162 167
 168 170 172 200н 202 204 205 206
 207 208 212 217н 221 244 247
 248 258 263 265 276 281 283 284
 Мокрањац Мирослава 277
 Мореux Serge 96 96н 216 266н
 Мотл Феликс 36 37
 Моцарт В. А. 15 16 26 28 37 151
 152 173 175 176 177 189 248 250
 274 281 282 286
 Мошковски М. 16
 Мусоргски Модест 94 127 128
 131 132 151 154 190 240 248 264
 277 281 286
- Н
- Недељковић Јованка 26
 Недић Љубомир 232
 Неједли др Здењек 74 285
 Ненадовић Љубомир 17
 Нешковић Н. 284
 Николић Аспарух 222
 Николић Атанасије 7
 Николић Риста 214
 Новак др Виктор 246
 Новак Вићеслав 75 127 151 152
 153 176 281 286
 Новаковић Милета 173
 Noilles, Comtesse de 61
 Нушић Бранислав 64 69
- О
- Обер 15
 Обриј П. 204
 Одак Крсто 279
 Остерц Марта 249н
 Остерц Славко 96 125 126 127
 128 129 130 229 247 249 249н
 Остојић Тихомир 12 17 18 19 21

- П
- Павлова Ана 278
 Павловић Д. 185
 Пајевић Бранко 121
 Палестрина Ђов. П. С. 160
 Пандуровић Сима 69
 Пауновић Синиша 102 270
 Пачу др Јован 22
 Пепелковић Никола 222
 Пепелковић Спасоје Димитри
 222
 Pergolesi G. V. 175
 Персл Хенри 151 285 286
 Петерсен Карл 144
 Петровић Вељко 17
 Петровић Драг. К. 273
 Петровић Милорад, М. 66 92 268
 Петровић Никодије 173
 Петровић Светислав 111 151
 Петронијевић др Бранислав 33
 Пеџ К. 16
 Пинтеровић Е. 283
 Писаревић Светозар 72 237 238
 239 282 284
 Pissarro Camille S. 105
 Покорни Драгутин 30 275 278
 286
 Пољакин Ф. 16
 Попова Лиза 283
 Пољакова Ада 275 282 283 284
 Поповић Богдан 31 33 104 138
 138н 173 174 174н 188 227 227н
 231 231н 232 285
 Поповић Бранко 69
 Поповић Мита 31
 Поповић Павле 33
 Поповић Шандор, В. 18
 Прерадовић Петар 17
 Пријатељ Иван 249н
 Прокофјев С. С. 151 280 286
 Прохаска А. 14
 Пучини Ђакомо 45 72 153
 Пушибрк Васа 21
 Пушкин Александар 89
- Р
- Равел Морис 154 176 190
 Радовановић Светолик 173
 Радосављевић др Александар 60
 105 173
 Рајевски Р. 203
 Рајзер Милан 282
 Рајичић Станојло 235
 Рајнеке Карл 32
 Рајчев Петар 283
 Ракић Милан 61 93 261
 Рамо Филип Жан-Жак 174 175
 Рахмањинов С. В. 15
 Ребур Н. 204
 Ререр Макс 190
 Рендла Већеслав 48 173
 Реноар Огист 105
 Респиги Оторино 190 280
 Ријавец Јосип 280 282 283
 Риман Хуго 204
 Римски-Корсаков Н. А. 94 264
 286
 Роговска Ксенија 282
 Роден 105
 Розе (квартет) 279
 Розенцвајг Виктор 21
 Романовски Н. 280
 Росини Ђ. 16
 Rostand E. 59 59н 61 260
 Rouart, Lerolle 53н 60н 61н 176
 Рубинштајн Артур 278
 Рудолф Ј. Ј. 175
 Ружичка Јован 23 48 173
 Рунић Витомир 27 27н
 Руст Фр. 175
- С
- Салијевић Јанус 222
 Санбергер др Адолф 36
 Sansot E. 112н
 Сахаров Ј. 105
 Sachs Curt 202 202н
 Сауер Емил 284
 Свобода Ј. 31 172
 Séverac Deodat de 59 260
 Селва Бланш 60 61 63
 Селесковић Сава 284
 Сен-Санс Камидј 15 138 153 248
 280
 Sylvestre A. 61
 Sisley Alfred 105

- Скерлић Јован 31 33 89 89н 232
232н 276
Слатни А. 282
Скухерски Фр. 162
Слезак Лео 275
Сметана Б. 16 33 70 70н 74 74н
75 138 138н 165 186 186н 187
188 188н 189 190 239 246 267
276 281
Смиљанић Спасенија 6
Смирнов Н. 283
Спасић Драга 276 284
Спасић Драгољуб 8 10 22 276 284
Спасојевић Живојин 173
Саматовић-Николић Јелка 111
275 282 284
Станковић Корнелије 13 15 102н
112 157 202 203 212 218н 244
285 286
Станимировић Вл. 66
Станковић др Симиша 173 174
176
Станојевић др Бранко 254
Станчић Светислав 283
Стевановић П. 185
Стефановић Св. 95 268
Стојадиновић-Српкиња Милица
102 102н 270
Стојановић Петар 275 279 283
285
Стравински Игор 75 104 104н 126
138 142 143 190 195 234 235н
240 241 248 279
Суботић Јелица 275
Сук Јозеф 75 127 176
Сундечић Ј. 28
Сфилигој Д. 278
- Т
- Тајчевић Марко 46
Тези Лола 274
Телеман Георг 171 173 175
Тен Иполит 161
Тенаљо А., Ф. 175
Теодосић Димитрије 214 226
Теодосић Мита 221
Теодосић Невена 214
Тибо Жак 204
- Tillyard H. J. W. 204
Тиле Рудолф 171
Ткалчић Јуро 274 276
Толстој Лав 245
Томас А. 28 72
Томић Ж. 283
Трајковић Никола 99н
Тривунац др Милош 33
Trinius V. 104 270
Трост Ангела 249н
Трпковић Јово 214
Thouret Georges 61
Toussaint Fr. 99 130 269
Туцаковић Ал. 277
- Ђ
- Ђипико Иво 69
Ђоровић др Владимир 42 43 56
Ђурчин др Милан 88 268
- У
- Уајлд Оскар 37 144
Уилемс Воген 241
Укмар Вилко 126н
- Ф
- Фаркаш Луси 175
Ферстер Ј. В. 280
Фибих Здењек 75
Fürstner Adolf 144н
Ферари Бен. 175
Флајшер Н. 204
Флоран Шмит 59
Форе Габриел 59 60 69 155 173
260 262
Фотић др Милан, К. 121 173 174
246
Франк Цезар 138 153 154 190 231
267 275
Франц Роберт 167
Фрескобалди 175
Фроман Марг. 278
- Х
- Hába Alojz 75 76 125 138 143 190
191 192 193 194 195 196 197 198
199 200 201
Хажек Емил 279

Хајдн Ј. 15 16 26 34 152 167 175
248

Халеви Ж. Фр. 16 276

Hammel J. 59n

Hasse J. A. 175

Хежман Ф. 246

Хендл Г. Ф. 151 162 174 175 177
267 285 286

Хениг 212

Honegger Arthur 96n 266n

Хорјан Н. 279

Хорнбостл Е. 208 209

Христић Стеван, К. 139 274 277
284 285

Христов Добри 53

Христов Љиљана 280

Christov Ciril 82

Hrovatin Radoslav 126n

Хуберман Бронислав 279

Hummel J. N. 176

Ц

Цветко Драготин 30n 126n 249n

Цвијановић С., Б. 45 70n 138n
186n 188n

Цецељ Н. 204

Ч

Чајковски П. И. 15 16 26 28 72
89 190 239 278 286

Черепњин Н. 280

Червето Бакомо 175

Четвиг Карл 276

Чимароза Доменико 175

Ш

Шав Н. 239

Шаљапин Ф. 237

Шантић Алекса 26 65 66 272

Шарбонел М. 62

Schwab Curt, E. 194n

Шварц Рикард 181n 182

Швеглер Алберт 7

Schwind M. 105

Schönberg Arnold 75 128 143 190

192 195 197 245 276

Chenier A. 61

Шилер Фридрих 17

Шимановски Карол 126 134 190

Шимић Марија 15

Шмит Флоран 59 154 260

Шопен Ф. 14 15 69 115 176 190
248 278 285 286

Шопенхауер А. 113 202

Шосон Е. 59 260

Шостаковић Димитр. 190 281

Specht Richard 144 144n 145

Шпор Луис 28

Шрам Стеван 31 172

Strauss Richard 37 38 39 61 88

129 130 141 142 142n 143 144

144n 145 146 147 148 149 150

190 247 248 258 263 266 267 280

281 285 286

Штритов К. 240

Шуберт Франц 15 28 89 150 151

152 162 250 279 285 286

Шулц К. 8

Шуман Роберт 16 69 114 115 150

165 190 248

СЛИКЕ У ОВОЈ КЊИВИ

| Страна | |
|-----------------------|---|
| 1 — 1 | — Лик Милоја Милојевића, снимак проф. Др. Ал. Костића |
| 2 — 6 | — Димитрије Милојевић, отац Милојев |
| 3 — 7 | — Ангелина, мајка Милојева |
| 4 — 9 | — Кућа у којој се родио композитор |
| 5 — 10 | — Милоје Милојевић као дечак од десет година |
| 6 — 12 | — Насловни лист деонице Остојићева црквеног певања |
| 7 — 25 | — Факсимил Милојеве композиције из гимназиског времена у Новом Саду |
| 8 — 34 | — Мајка Иванке Милојевић из породице Мариновић у Вршцу (портре) |
| 9 — 38 | — Мотив из Штраусове „Саломе“ у једном Милојевићевом писму из 1907 |
| 10 — 41 | — Писмо М. Милојевића И. Бајићу (1908) |
| 11 — 44 | — Прва страна партитуре „Дуго се поље...“ (1909) |
| 12 — 46 | — Иванка Милојевић, концертна певачица (снимак фото-Тонка Загреб) |
| 13 — 48 | — Удружење за камерну музику у Београду (1911) |
| 14 — 55 | — Мелодија „Биљане“ по запису Милојевићевом и, у паралели, она из Мокрањчеве Х Руковети |
| 14 ^a — 68 | — Тематски материјал из симфониске поеме <i>Смрт мајке Југовића</i> |
| 15 — 77 | } — Прва од „Три песме“ оп. 67, на немачке текстове, још нештампане, ⁷ у факсимилу оригиналног рукописа |
| 15 ^a — 78 | |
| 15 ^b — 79 | |
| 16 — 84 | — Цитат из виолинске Сонате h-moll, оп. 36 |
| 17 — 101 | — Цитат из „Ритмичких гримаса“ |
| 17 ^a — 108 | — Насловни лист Милојевићевог рукописног циклуса јапанске лирике <i>Хаикаи</i> |
| 17 ^b — 172 | — Оркестар Collegium musicum-а са диригентом Милојем Милојевићем |
| 18 — 174 | — Једна група оснивача Collegium musicum-а |

| Страна | |
|-----------------------|---|
| 19 — 175 | — М. Милојевић спрема у С. m-у Concerto Grosso од J. С. Баха за два клавира и оркестар |
| 19 ^a — 183 | — Факсимил Милојевићева писма уз циркулар о оснивању часописа „Музика“ |
| 20 — 213 | — Иванка и Милоје Милојевић у Скопљу (1928) на концерту уз предавање о фолклору |
| 21 — | } — Милојевићеве цртежи народних певача који су му певали и свирали (1928) у Македонији |
| 21 ^a — | |
| 21 ^b — 214 | |
| 22 — 215 | — Милојевићеве цртежи и забелешке о инструментима на нашем Југу |
| 23 — 216 | — Исто бр. 2 |
| 24 — 219 | — Исто бр. 3 |
| 25 — 219 | — Исто бр. 4 |
| 26 — 225 | — Факсимил Милојевићеве обраде једне Црногорске фолклорне мелодије |
| 27 — 252 | } — Факсимил почетка и краја Милојевићевог последњег писма, (оловком писаног) |
| 28 — 253 | |

ШТАМПАРСКЕ ГРЕШКЕ

| <i>Страна</i> | <i>ред</i> | <i>одозго</i> | <i>уместо</i> | <i>Треба</i> |
|---------------|------------|---------------|-----------------|-----------------|
| 13 | 7 | одозго | певање | певања |
| 33 | 9 | одоздо | суделују | суделује |
| 34 | под сликом | | Маринковић | Мариновић |
| 45 | 21 | одозго | Охотамо | Охотомо |
| 45 | 21 | . | Накамохи | Јакамохи |
| 51 | 7 | . | Оперу | Опелу |
| 56 | 12 | одоздо | Милојевићеву | Милојевићеву |
| 65 | 10 | . | мелодије. | мелодије; |
| 68 | 5 | . | сл. 14 | сл. 14а) |
| 80 | 11 | . | in | ins |
| 108 | 5 | . | сл. 16 | сл. 17а) |
| 112 | 3 | . | traduifs | traduits |
| 127 | 2 | . | орцентацију | оријентацију |
| 137 | 15 | . | збирањт | збирања |
| 138 | 4 | . | де . . | дела |
| 149 | 20 | одозго | тако | тамо |
| 151 | 12 | одоздо | Кнешек | Кшенек |
| 160 | 19 | одозго | музичке | музике |
| 166 | 5 | . | Милојевић | Милојевићевих |
| 168 | 1 | одоздо | Портрети | Портрети |
| 184 | 9 | . | заинтересован | заинтересовани |
| 187 | 7 | одозго | настојања | настајања |
| 190 | 10 | одоздо | знак навода | брисати |
| 198 | 5 | одозго | Wewegungs | Bewegungs . . |
| 225 | 2 | . | Цуне | Црне |
| 242 | 11 | одоздо | једоом | једном |
| 244 | 12 | . | самсвојно | самосвојно |
| 260 | 13 | . | 1) | 2) |
| 261 | 21 | одозго | violin | violon |
| 268 | 5 | . | сепских | српских |
| 268 | 13 | . | Охотамо | Охотомо |
| 268 | 13 | . | Накамохи | Јакамохи |
| 269 | 27 | . | кеартет | квартет |
| 270 | 3 | одоздо | ритуално | ритуална |
| 270 | 6 | . | бачијама | бачијама |
| 270 | 20 | . | (Ве)личанствано | (Ве)личанствено |
| 271 | 4 | одозго | и | и |

| <i>Страна</i> | <i>ред</i> | <i>одозго</i> | <i>умесшо</i> | <i>Шреба</i> |
|---------------|------------|---------------|---------------|--------------|
| 271 | 20 | одозго | Академије | Академије |
| 271 | 28 | . | Соп | Соп |
| 271 | 16 | одоздо | море | моме |
| 273 | 2 | одозго | односно | односно |
| 273 | 7 | одоздо | Сунделића | Сундечића |
| 277 | 1 | одозго | не | Нс. |
| 278 | 1 | . | не | Нс. |
| 279 | 1 | . | не | Нс. |
| 280 | 1 | . | не | Нс. |
| 280 | 4 | одоздо | концерат | концерта |
| 281 | 1 | одозго | не | Нс. |
| 283 | 16 | одоздо | нашеи | нашем |
| 283 | 21 | . | Канцерт | Концерт |
| 285 | 11 | одозго | Кмпозитора | Композитора |
| 288 | 23 | . | Витали Г. Б. | Вивалди А. |
| 288 | 25 | . | Вивали | Витали |
| 289 | 12 | одоздо | Јокамохи | Јакамохи |
| 289 | 12 | . | Охотано | Охотомо |

