

Ukupni stvaralački dometi Predraga Miloševića (...) po prvi put su u nacionalnoj muzičkoj istoriografiji, na sistematičan i sintetičan način prezentovani u monografskoj studiji dr Jelene Mihajlović Marković. Autorka je ovim delom, s posvećenom istraživačom pažnjom i nadahutom muzikološkom interpretacijom, integralno osvetilila mnogostrukost stvaralačkog portreta Predraga Miloševića.

dr Ivana Medić

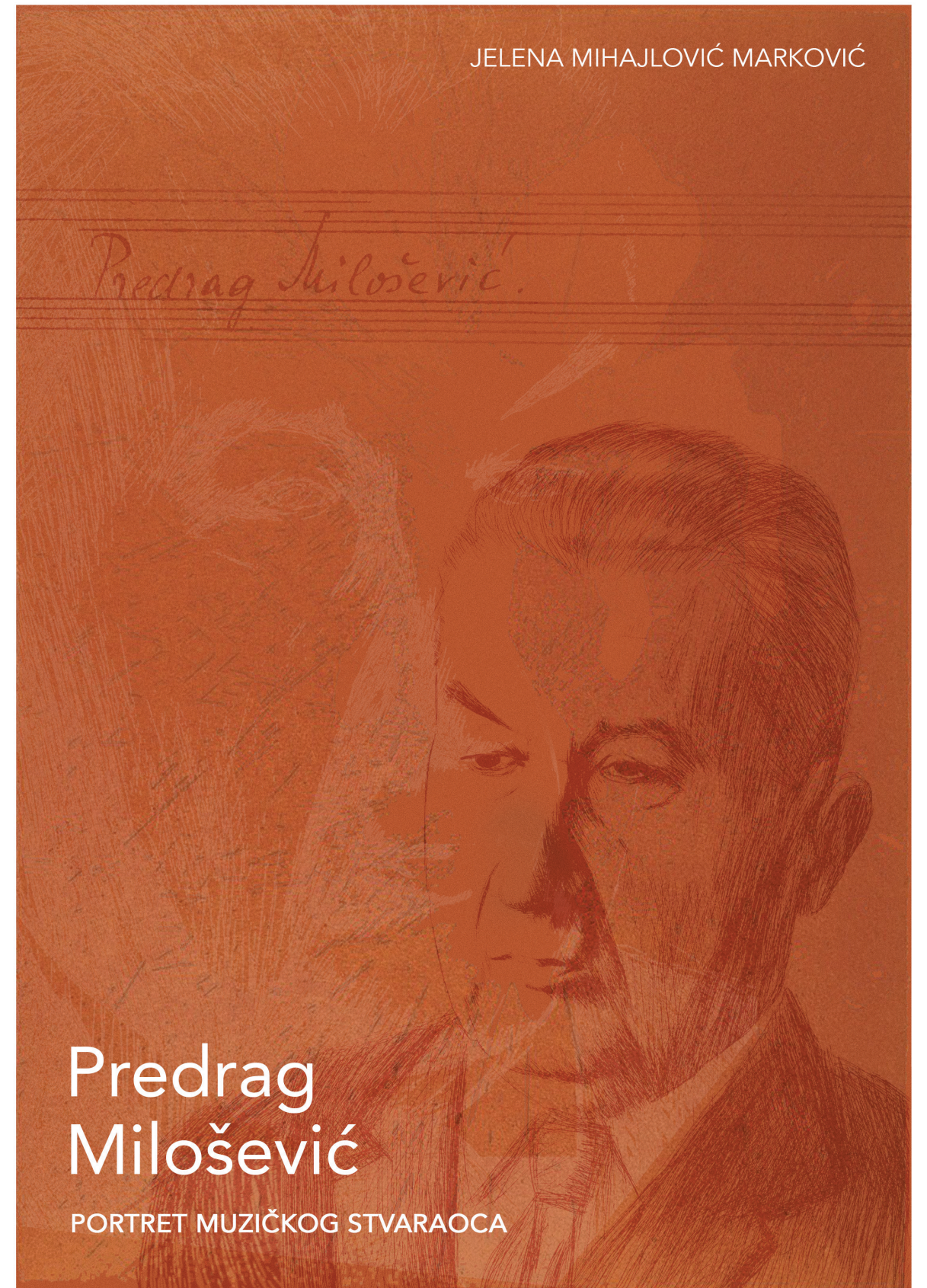
Koherentna i čvrsta u svojoj koncepciji, knjiga čitaocu nudi ono što je danas veoma retko – celovitost uvida u sva lica stvaralačkog života Predraga Miloševića i, posredno, složenu sliku jednog dugog perioda u srpskoj kulturi istoriji muzike 20. veka. Bogato opremljena brojnim prilogima i vrednim bibliografskim dokumentima, knjiga svedoči o dubini autorkinog istraživačkog zahvata i validnosti iznesenih rezultata.

dr Marija Masnikosa

Dr Jelena Mihajlović Marković, muzikolog, docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Doktorirala na Univerzitetu umetnosti u Beogradu sa radom "Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva" (mentor: dr Vesna Mikić). Na FMU radi od 1994. gde predaje Harmoniju sa harmonskom analizom i Metodiku nastave muzičko-teorijskih predmeta. Pod njenim mentorstvom više generacija studenata je odbranilo diplomske i master radove sa visokim ocenama. Učestvuje na nacionalnim i međunarodnim skupovima i autor je više tekstova objavljenih u stručnim časopisima i zbornicima.

PREDRAG MILOŠEVIĆ – PORTRET MUZIČKOG STVARAOCA

JELENA MIHAJLOVIĆ MARKOVIĆ



**PREDRAG MILOŠEVIĆ –
PORTRET MUZIČKOG STVARAOCA**

Izdavači

Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti
Muzikološko društvo Srbije

Urednik

dr Katarina Tomašević

Za izdavače

dr Katarina Tomašević
mr Ana Kotevska

Recenzenti

dr Marija Masnikosa
dr Dimitrije Stefanović
dr Ivana Medić

Lektura engleskog Rezimea

dr Ivana Medić

Dizajn korica

Ivan i Jovan Marković

ISBN -978-86-80639-51-2

Izdavanje monografije podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke
i tehnološkog razvoja Republike Srbije

JELENA MIHAJLOVIĆ MARKOVIĆ

Predrag Milošević
– portret muzičkog stvaraoca



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

Музиколошко
М Д С
друштво Србије

Beograd
2019.

SADRŽAJ

Reč urednika

Katarina Tomašević: Polivalentan stvaralački portret 7

I. VREME SAZREVANJA 17

Mladost umetnika i slika muzičkog života u
Beogradu (1910–1922) 19

II. VREME STUDIJA – IMPRESIJE, OTKRIĆA I „ZRELI” PLODOVI ... 27

III. DOBA USPONA – RAZGRANATI DOPRINOSI MUZIČKOM ŽIVOTU BEOGRADA (1932–1941) 39

Pregled zbivanja u muzičkom životu Beograda 41

Dirigentska karijera u Beogradskoj operi (1932–1941) 44

Na stazama prethodnika – doprinos uspesima „Prvog beogradskog
pevačkog društva” 53

Pijanista 56

Prosvetitelj muzike. Predavanja na Kolarčevom narodnom
univerzitetu 58

Prva pedagoška iskustva 58

IV. INTER ARMA NON SILENT MUSAE. U ZAROBLJENIČKIM LOGORIMA 61

V. DOBA OBNOVE, UZLETA I ZRELIH DOSTIGNUĆA (1945–1988) ... 67

Za dirigentskim pultom Beogradske opere (1945–1955) 69

Dirigentski rad u Novosadskoj operi (1955–1960) 69

Na koncertnom podijumu 73

Profesor i pedagog 73

„Društveni radnik” i organizator muzičkog života 75

Publicista 75

Prevodilac 77

VI. KOMPOZITORSKI PORTRET. O TRI MLADALAČKA DELA KAO STILSKIM PREKRETNICAMA U ISTORIJI SRPSKE MUZIKE XX VEKA, I JOŠ PONEČEM	79
<i>Sonatina za klavir</i>	84
<i>Gudački kvartet</i>	110
<i>Simfonijeta</i>	130
Dela manjeg obima	187
VII. EPILOG. KLJUČNI DOPRINOSI PREDRAGA MILOŠEVIĆA KAO SVESTRANE MUZIČKE LIČNOSTI	197
Summary	204
VIII. PRILOZI	207
Spisak kompozicija Predraga Miloševića	209
Dr Jelena Mihajlović Marković i dr Aleksandar Vasić: Bibliografija Predraga Miloševića	211
I. Bibliografija napisa Predraga Miloševića	212
II. Bibliografija literature o Predragu Miloševiću	
Deo prvi: Napisi u periodici 1928–1973.	217
Deo drugi: Monografske publikacije, studije, članci, disertacije, enciklopedije, leksikoni, bibliografije, repertoari	224
Index inostranih imena	232

REČ UREDNIKA

POLIVALENTAN STVARALAČKI PORTRET

Da se pojava monografske studije posvećene jednom muzičkom stvaraocu može smatrati značajnim datumom u nacionalnoj muzikologiji, naročito novijoj, nije potrebno posebno isticati. Pogotovo ne, ukoliko je reč o ličnosti čije je već zao-kruženo delo ugrađeno u minule tokove istorije. Mali je broj domaćih muzičkih stvaralaca, i umetnika, čiji je opus sveobuhvatno istražen i sintetički prikazan u formi monografije. Utoliko se pojava knjige koja je pred čitaocem – *Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca*, iz pera dr Jelene Mihajlović Marković, dočekuje s radoznavnošću i entuzijazmom, kao svojevrsan individualni muzikološki poduhvat i pažnje vredno izdavačko ostvarenje Muzikološkog instituta SANU i Muzikološkog društva Srbije.

Autorkino interesovanje za ukupne stvaralačke domete Predraga Miloševića – darovitog kompozitora, posvećenog dirigenta i muzičkog pisca visoke erudicije, stvaraoca koji je svojim svestranim delovanjem obeležio ključne decenije razvoja srpske muzičke kulture u 20. veku, započelo je pre više decenija, pri kraju njenih studija na Odseku za muzikologiju beogradskog Fakulteta muzičke umetnosti. Neposredan rezultat tog interesovanja, ali i temeljnog istraživačkog napora, bio je uzoran diplomski rad, vođen sigurnom i sugestivnom rukom mentora – prof. Vlastimira Peričića. Pod nazivom *Predrag Milošević – svestranost jedne muzičke ličnosti*, rad je u istoj godini kada je odbranjen, 1986. godine, odlikovan prestižnom Oktobarskom nagradom – najvišim priznanjem grada Beograda za najuspešnija studentska ostvarenja. Od tog vremena, pa sve do danas, s obzirom na detaljne uvide fundamentalnog istraživanja autorke u biografske aspekte Miloševićevog delovanja, kao i na inovativnost njenog analitičko-interpretativnog pristupa, naročito kada je reč o stilskim dimenzijama autorovog opusa, rukopis je među muzikolozima, ali i teoretičarima muzike, stekao status jedinog i najmeritornijeg spisa u kome su na podroban i sistematičan način predstavljene sve dimenzije Miloševićevog doprinosa razvojnim putevima srpske muzičke kulture njegovog doba.

Rukopis je posebno postao aktuelan 2014. godine, kada je, na inicijativu Katedre za muzikologiju Fakulteta Muzičke umetnosti i Muzikološkog društva Srbije, a povodom obeležavanja 110 godina od rođenja stvaraoca, bio organizovan naučni skup pod nazivom *Mnogostruka umetnička delatnost kompozitora Predraga Miloševića (1904–1988)*. Zajedno sa dr Marijom Masnikosom, dr Jelena Mihajlović Marković bila je potom i urednik istoimenog zbornika radova, objavljenog naredne, 2015. godine. Bile su to sretne okolnosti koje su doprinele ne samo prepoznavanju značaja i visokog dometa fundamentalnog istoriograf-

skog i, posebno – analitičkog postupka autorke, već i njenom „povratku” samoj temi i spremnosti da preduzme nove korake u osvetljavanju Miloševićeve ukupne delatnosti.

Da su ti koraci doneli izvrsne plodove, rečito govore izvodi iz recenzija koje ovde navodimo.

„Knjiga Jelene Mihajlović Marković primer je uzornog monografskog izdanja koje obuhvata i povezuje biografske podatke sa minucioznom i kreativnom analizom stvaralaštva, lucidno osvetljavajući kompozitorova stvaralačka uporišta u osobenoj sintezi impresionističkog muzičkog jezika i neoklasičnih tendencija, te razmatrajući posebnosti svake od kompozicija, kao i značajne domete u Miloševićevoj izvođačkoj (pijanističkoj i dirigentskoj), pedagoškoj i publicističkoj delatnosti.

Koherentna i čvrsta u svojoj koncepciji, knjiga čitaocu nudi ono što je danas veoma retko – celovitost uvida u sva lica stvaralačkog života Predraga Miloševića i, posredno, složenu sliku jednog dugog perioda u srpskoj istoriji muzike 20. veka. Bogato opremljena brojnim prilozima i vrednim bibliografskim dokumentima, knjiga svedoči o dubini autorkinog istraživačkog zahvata i validnosti iznesenih rezultata.” (prof. dr Marija Masnikosa)

„Ukupni stvaralački dometi Predraga Miloševića (...) po prvi put su u nacionalnoj muzičkoj historiografiji na sistematičan i sintetičan način prezentovani u monografskoj studiji dr Jelene Mihajlović Marković pod naslovom *Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca*. Autorka je ovim delom, s posvećenom istraživačkom pažnjom i nadahnutom muzikološkom interpretacijom, integralno osvetlila mnogostrukost stvaralačkog portreta Predraga Miloševića. (...) Dr Jelena Mihajlović Marković je u istraživanju kombinovala biografski i analitički pristup, ne prenebregavajući značaj šireg, istorijsko-kulturnog konteksta autorovog delovanja. U tom smislu, dragocena su autorkina visoko dokumentarna, potkrepljena kazivanja o meandriranom putu autora od vremena njegovih studija, preko njegovog pijanističkog, pedagoškog i dirigentskog delovanja u Narodnom pozorištu i pri Beogradskom pevačkom društvu u međuratnom periodu, kao i tokom ratnih godina – provedenih u nemačkom logoru, te o njegovom ukupnom doprinosu razvoju srpske/jugoslovenske muzičke kulture u periodu posle Drugog svetskog rata (dirigentski rad u Beogradskoj i Novosadskoj operi, koncertna, pedagoška, publicistička, prevodilačka i organizaciona delatnost). U odeljku monografije posvećenom malobrojnim, ali za istoriju srpske muzike izuzetno značajnim ostvarenjima Miloševića-kompozitora, dr Mihajlović Marković piše o *Sonatini*, *Gudačkom kvartetu* i *Simfonijeti* kao vidovima kompozitorovog kreativnog odgovora na ‘zov’ modernizma u pravcu dijaloga i sinteza impresionističkih i neoklasičnih elemenata. (...) Posebnu vrednost ove knjige donose Aneksi (...) Od izuzetne važnosti je i izbor relevantnih fotografija, dokumenata i faksimila, koji verno dokumentuje o zamašnosti i zahtevnosti ovog istraživačkog poduhvata.” (dr Ivana Medić)

*
* *

Osvrnimo se ukratko na koncepciju i sadržaj monografije. Knjiga je koncipirana u sedam poglavlja, od kojih prvih pet brižljivo rekonstruišu stranice umetničke biografije Predraga Miloševića, dok se u šestom – najobimnijem, minucioznim analitičkim postupkom predstavljaju autorove najuspelije kompozicije – *Sonatina*, *Gudački kvartet* i *Simfonijeta*.

„Priča” o prvim muzičkim koracima mladog Miloševića započinje sa prvim poglavljem (*Vreme sazrevanja*), gde se, pored živih, plastičnih sećanja samog kompozitora na najranije godine upoznavanja sa svetom muzike, postupno formira i sažeta slika o muzičkom životu Beograda u prvim decenijama 20. veka. Posebno su dragoceni pasaži koji govore o doprinosu jednog od prvih Miloševićevih profesora – Miloja Milojevića, koji je, po okončanju rata, nakon povratka iz Francuske, bio jedan od prvih kompozitora s ovog tla upoznat sa ostvarenjima i tekovinama impresionizma kao stila. Da je stilski pluralizam tog vremena bio istorijska neminovnost tadašnje srpske muzičke scene, uverava nas i činjenica da je mladi Predrag Milošević imao prilike da se susretne i s doajenom srpske muzike romantičarskog doba – Stevanom Stojanovićem Mokranjcem.

Tokom narednog poglavlja – *Vreme studija – impresije, otkrića i „zreli” plodovi*, autorka prati mladog Miloševića u Minhenu i Pragu, tim značajnim i uzbudljivim muzičkim centrima, gde je imao privilegiju da se školuje punih devet godina i odakle se, kao malobrojni pre njega, vratio sa čak tri stečene diplome: iz klavira, dirigovanja i kompozicije. Metodološki čvrsto utemeljeno u polju pedantnog istoriografskog postupka, i ovo poglavlje precizno situira Miloševića u koordinate aktuelnog muzičkog života evropskih prestonica u kojima boravi. Ulazeći u trag kompozitorovim prvim fascinacijama, autorka ovde na scenu dovodi kako velikane nemačke i češke muzičke prošlosti (Mocart, Veber, Vagner, Dvoržak), tako i ondašnje vodeće savremenike – Riharda Štrausa, Paula Hindemita, Igora Stravinskog, Sergeja Prokofjeva, Belu Bartoka – kompozitore čija najnovija ostvarenja Milošević ima čast da upozna u interpretacijama samih autora. Dinamična slika muzičkog života češke prestonice ovih godina upotpunjena je ovde i podacima o atmosferi kompozitorskih klasa u kojima je stasavala mlada generacija srpskih kompozitora, kasnije poznata pod nazivom „Praška grupa”. Budući da je u Pragu Milošević započeo i svoj aktivan dirigentski angažman, kao dirigent horova „Union” i uglednog „Hlahola”, te da su i njegovi studentski radovi – *Gudački kvartet* i *Simfonijeta* – u tom gradu doživeli premijeru, posebno je značajno što su ostala sačuvana, a ovde i navedena, prva kritička vrednovanja i ocene, objavljene inače u češkoj dnevnoj štampi.

U kojoj meri je autorkin istraživački rad u rekonstrukciji biografije umetnika bio izazovan, temeljan i precizan, čitalac će se uveriti i u narednim poglavljima,

posvećenim Miloševićevoj ukupnoj delatnosti pokrenutoj i razvijanoj po povratku sa studija. Treće poglavlje – *Doba uspona – razgranati doprinosi muzičkom životu Beograda (1932–1941)*, vodi nas u istorijat Beogradske opere, gde je Milošević sa Verdijevom operom *Trubadur* ostvario svoj beogradski dirigentski debi, i gde je za manje od decenije uspešno realizovao čak petnaest operских i baletskih premijera. Ukazujući na značajno obogaćenje repertoara koje je nastupilo upravo u ovom uspešnom periodu operске kuće „Kod spomenika”, autorka pedantno prati i recepciju dirigentskog Miloševićevog rada, pružajući istovremeno i detaljan uvid u napise vodećih muzičkih kritičara epohe – Miloja Milojevića, Branka Dragutinovića, Milenka Živkovića, Svetomira Nastasijevića. Time je u ovoj monografiji dosegnuta još jedna suštinska dimenzija u sagledavanju razvojnih procesa srpske muzičke kulture u prestonici međuratne jugoslovenske Kraljevine. Poseban pogled upućen je i ka uspesima „Prvog beogradskog pevačkog društva” pod Miloševićevim rukovodstvom (*Na stazama prethodnika...*); među njima, s pravom je ovde pažnja posvećena nacionalnim premijerama krupnih i interpretativno vrlo zahtevnih vokalnosingonijskih ostvarenja Đuzepe Verdija (*Rekvijem*), Antonjina Dvoržaka (kantata *Svadbeni darovi*), Georga Fridriha Hendla (oratorijum *Mesija*), kao i zasluženom priznanju – prvog nagradi na međunarodnom takmičenju u Budimpešti 1937. godine.

Portret umetnika iz predratne decenije potom se postupno upotpunjava uviđom u pijanističke koncertne nastupe (*Pijanista*), gde je Milošević pretežno bio u ulozi klavirskog pratioca, ali je, zahvaljujući svom afinitetu prema savremenom zvuku, doprineo afirmaciji klavirskih opusa Arnolda Šenberga, Darijusa Mijoa i Paula Hindemita, na primer. Bio je to, kako doznajemo sa narednih stranica, samo jedan od aspekata angažovane prosvetiteljske i pedagoške misije koju je Milošević u toj deceniji uspešno bio započeo, a potom, po okončanju Drugog svetskog rata i povratka iz logora, nastavio uspešno da sprovodi sve do svojih inače aktivnih, poznih godina (*Prosvetitelj muzike. Predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu; Prva pedagoška iskustva*).

Moguće je da su upravo ratne godine, provedene u zarobljeništvu, u nemačkim logorima u Varburgu, Nirnbergu i Hamelburgu, neposredno i podstakle u Miloševiću patriotsku želju i ambiciju da se predano posveti edukativnim i organizacionim zadacima, koji su, napokon, u potonjim decenijama i doveli do „gašenja” kompozitorskog impulsa. Uverljiva su, naime, svedočanstva o neobično aktivnom Miloševićevom radu u „Muzičkoj sekciji” spomenutih logora (poglavljje *Inter armae non silent musae...*); pored organizovanja hora i orkestra, rad u „Sekciji” je podrazumevao i ozbiljno pedagoško preguće. Prema sprovedenom istraživanju autorke, Miloševićev opšti kurs muzike završilo je čak šezdeset logoraša, od kojih su mnogi kasnije, po završetku rata i povratku u zemlju, radili u muzičkim školama, pozorištima, kulturno-umetničkim društvima... Značajno je i na ovom mestu napomenuti da je pri izradi monografije, osim toga što je imala prilike da se lično upozna i razgovara sa umetnikom, autorka prikupila, detaljno

proučila i sistematično prikazala vrlo iscrpnu i obimnu literaturu i građu – kako, dakle, kritičke napise o Miloševiću, tako i njegove autorske tekstove, ali i memoarske spise, poput, npr. danas izgubljenog rukopisa „O drugima – o sebi”, ili teksta „Rad na muzici u zarobljeničkom logoru”, na osnovu kojeg je uspešno i rekonstruisana slika o teškim i mučnim, ali istovremeno i aktivnim i plodonosnim ratnim godinama.

Svi već spomenuti kvaliteti autorkinog istraživačkog postupka, kao i odlike samog narativa – jasan i precizan stil, sugestivnost kazivanja i smisao za koherentnu formu, odlikuju i poslednje poglavlje posvećeno rekonstrukciji biografije i sagledavanju delatnosti Predraga Miloševića u posleratnim decenijama (*Doba obnove, uzleta i zrelih dostignuća. 1945–1988*). Dinamična slika o Miloševićevim dirigentskim aktivnostima i uspesima za pultom Beogradske i Opere u Novom Sadu, segmenti posvećeni njegovim koncertnim nastupima sa simfonijskim ansamblima, pedagoškom radu i obavljanju najistaknutije funkcije dekana beogradske Muzičke akademije, te organizacionim poslovima, angažmanu u vodećem esnafskom Udruženju kompozitora Srbije, kao i publicističkim i prevodilačkim ostvarenjima, samo su deo šire postavljenog plana u kome se uverljivo naziru krupniji obrisi istorije muzičkog života posmatranog perioda. Čitalac će na stranicama ovog poglavlja nesumnjivo biti privučen podatkom da su za vreme Miloševićevog „dirigentskog mandata” u Beogradskoj operi održane premijere čak deset opera i tri baleta, među kojima i premijere opere *Seljaci* Petra Konjovića, i antologijske jugoslovenske opere Pere Gotovca – *Ero s onog svijeta* (*Za dirigentskim pultom Beogradske opere. 1945–1955*). Novi Sad je, s druge strane, zahvaljujući Miloševićevom poštovanju nacionalne muzičke prošlosti, bio mesto premijere *Kneza Ive od Semberije* Isidora Bajića, dok je njegovo zalaganje za savremeni nacionalni repertoar rezultiralo još jednim izvođenjem Gotovčevog *Ere s onog svijeta*, ali i premijerama opere *Dorica pleše* Krste Odaka i, što je još značajnije – postavkama baleta *Licitarsko srce* s muzikom Krešimira Baranovića i najznačajnijeg nacionalnog ostvarenja tog žanra – *Ohridske legende*, s muzikom Stevana Hristića. Kao značajno repertoarsko osveženje, ali i interpretativni izazov, izdvaja se, nesumnjivo, i postavka opere *Zaljubljen u tri narandže* Sergeja Prokofjeva (*Dirigentski rad u Novosadskoj operi. 1955–1960*). O Miloševićevom istančanom ukusu i estetskim afinitetima svedoče, potom, i podaci o zaslugama za prva izvođenja svetski znamenitih ostvarenja neoklasicističkog prosede, iz pera Bendžamina Britna (*Sinfonia da Requiem*) i Igora Stravinskog (*Persefona*). Sažetim ukazivanjem na Miloševićeve pedagoške, organizacione, publicističke i prevodilačke doprinose, autorka zaokružuje svoj pedantno iscrtan biografski portret ovog nesvakidašnje plodnog i angažovanog umetnika.

Nevelik po obimu, ali izuzetno značajan po svojoj jedinstvenoj poziciji u stilskom koordinatnom sistemu srpske i jugoslovenske muzike međuratnog doba, kompozitorski opus Predraga Miloševića pružio je pun elan i zamah superiornom analitičkom prosedeu autorke, demonstriranom u narednom, kako

je već istaknuto – najobimnijem, šestom poglavlju monografije. Pod znalački osmišljenim naslovom: *Kompozitorski portret. O tri mladalačka dela kao stilskim prekretnicama u istoriji srpske muzike XX veka, i još ponečem*, razvija se kompleksan i minuciozan analitički diskurs o Miloševićevim (što je simptomatično i tim značajnije!) studentskim kompozicijama nastalim tokom Praških godina: o klavirskoj *Sonatini*, *Gudačkom kvartetu* i *Simfonijeti*. Pronikavši do najsitnijih detalja u formalne odlike i karakteristike svakog pojedinačnog parametra muzičkog jezika ovih dela, Jelena Mihajlović Marković u ovom odeljku monografije dolazi do zaključaka koji se mogu smatrati ključnim za (re)definisanje pozicije statusa muzičkog modernizma u stilskim tokovima nacionalne muzike: „Ono što suštinu [Miloševićevog] opusa čini zanimljivom, jeste stilska linija koja ide od impresionizma u *Sonatini*, preko neobaroka u *Gudačkom kvartetu*, do neoklasicizma u *Simfonijeti*.” Ako su prethodni autorkini pogledi na Miloševićevu umetničku biografiju svedočili o njenom vrsnom uvidu u širi istorijsko-kulturni i muzički kontekst epohe, ovde do punog izražaja dolazi njena upućenost u stilske attribute muzičkog doba evropske moderne i njenih centralnih protagonista. Uzorno opremljeno mnoštvom funkcionalno pozicioniranih notnih primera, koji se, zahvaljujući u njima sprovedenoj analizi harmonskog jezika mogu smatrati „tekstom po sebi”, ovo poglavlje donosi istovremeno i izvanredan teorijski doprinos, svedočeci u metodološkom pogledu o dometima strukturalistički orijentisane nauke o muzici. Precizno utvrđujući stilske attribute Miloševićevih najznačajnijih kompozitorskih ostvarenja, autorka se, potom, s pažnjom osvrnula i na dela manjeg obima, čijom analizom je upotpunjen i stvaralački portret kompozitora.

Završnica monografije – *Epilog*, ne predstavlja tek puko podsećanje na sadržaj prethodnih razmatranja, već po sebi čini kompaktnu i zaključcima impregniranu studiju. O realnom opsegu fundamentalnog istraživačkog poduhvata Jelene Mihajlović Marković uverljivo svedoče i potpun popis Miloševićevih kompozicija, kao i dokumentarni prilozi, dok su – u muzikološkoj literaturi do sada najpotpunija bibliografija Miloševićevih napisa o muzici, takođe i o samom autoru, plod zajedničkog pregnuća autorke i posvećenog, ekspertskog doprinosa kolege dr Aleksandra Vasića, naučnog saradnika Muzikološkog instituta SANU, kome i ovom prilikom iskazujemo srdačnu zahvalnost.

*

* * *

U celini gledano, iz izdavačke i uredničke perspektive, rad na pripremi ove kompleksno koncipirane, u tematskom smislu potpuno zaokružene, a u bibliografskom pogledu uzorne monografije, ispunjava optimizmom da su muzikološke publikacije posvećene pojedinim, zaslužnim stvaraocima i umetnicima prošlosti i dalje jedan od najvitalnijih i optimalnih žanrova za afirmaciju dometa i dosti-

gnuća ne samo nacionalne istorije muzike, već i domaće nauke o muzici u njenom širem, prirodnom – evropskom i svetskom kontekstu.

Kao urednik ovog izdanja, želim na kraju da ukažem na nekoliko bitnih okolnosti koje su odredile sâmo pismo i izgled same knjige. Osnovni razlog da monografija bude priređena u latiničnom pismu leži u prirodi sadržaja analitičkog poglavlja, čije bi vizuelno praćenje bilo veoma nezgrapno ukoliko bi glavni tekst bio ćirilični, a mnogobrojne, internacionalne oznake, pogotovo harmonijske šifre, ostale u latiničnom pismu. Usled opredeljenja za jednoobrazni vizuelni identitet pisma, opredelili smo se i da izvori i literatura u napomenama takođe budu dosledno navođeni latinicom. Sve u napomenama navedene odrednice zastupljene su u izvornom pismu u bibliografskim priložima, za šta je, kao i za značajne dopune bibliografskih priloga i dodatno preciziranje bibliografskih podataka, neposredno zaslužan dr Aleksandar Vasić, koji je s pasioniranom pažnjom pomogao i razrešenju pojedinih nedoumica. Kada je reč o redosledu navođenja bibliografskih jedinica u Priložima, opredelili smo se za dosledno hronološki princip (a ne za azbučni ili abecedni, što je češće!), s obzirom na to da on čitaocu i budućem istraživaču omogućava neposredan uvid u „gustinu” i dinamiku pojave napisa.

Drugo odstupanje od inače pretežno važećih normi naučnog izdavaštva, odnosi se na navođenje inostranih imena u glavnom tekstu i u napomenama. S obzirom na to da je broj spomenutih inostranih kompozitora, izvođača, pisaca i drugih ličnosti izuzetno veliki, u glavnom tekstu su date samo fonetske verzije imena, dok su izvorne forme popisane u zasebnom Indeksu inostranih imena, i to prema redosledu pojavljivanja u studiji. Zahvaljujemo se kolegici Moniki Novaković, istraživaču saradniku u Muzikološkom institutu SANU, na pomoći u izradi Indeksa inostranih imena.

Veliku i značajnu podršku u tehničkoj pripremi knjige imali smo od tehničkog urednika, Dušana Časića, dok je za besprekornu notografiju zaslužan Ilija Rajković. Nadahnuto likovno rešenje korica proisteklo je kao plod prisne saradnje između Jovana i Ivana Markovića, zahvaljujući kojima je ova knjiga donela sobom i poseban umetnički pečat, na čemu smo, takođe, toplo zahvalni.

Za to, što je knjiga jednim delom ostvarena i kao rezultat projekta Muzikološkog instituta SANU (*Identiteti srpske muzike – od lokalnih do globalnih okvira*, OI 17704), zasluge pripadaju kolegici dr Ivani Medić, koja je pružila pomoć i u lekturi Rezimea na engleskom jeziku. Najzad, veoma srdačni i podsticajni bili su podrška i pažnja s kojom je kolegica, mr Ana Kotevska – predsednica Muzikološkog društva Srbije kao suizdavača ove značajne monografije, pratila i ohrabivala svaki korak u njenoj realizaciji.

dr Katarina Tomašević



Predrag Milošević

Kompozitor, dirigent, pijanista, muzički pisac, pedagog, redovni profesor i dekan Fakulteta muzičke umetnosti, prevodilac, organizator muzičkog života, društveno angažovan poslenik, sve su to bila profesionalne okupacije vezane za ime samo jedne ličnosti – Predraga Miloševića, čije je sveukupno stvaralačko zračenje ostavilo dubokog traga u izgrađivanju srpske muzičke kulture i umnogome ga na osoben način obogatilo. Predrag Milošević rođen je 11. februara 1904. godine u Knjaževcu, malom mestu istočne Srbije; preminuo je januara 1988. godine u Beogradu.

Autorka ove monografije imala je čast i zadovoljstvo da lično upozna Predraga Miloševića 1986. godine. Susreti sa njim su se odvijali u prijatnoj poslovnoj atmosferi u njegovom domu u Gogoljevoj ulici na Banovom Brdu. Pričao je o svojoj mladosti i dolasku u Beograd, evocirao sećanja sa školovanja, studija, putovanja, o vremenu provedenom u logoru za vreme Drugog svetskog rata. Govorio je o dirigentskoj i pedagoškoj karijeri. Iako sa izuzetno raznolikim i bogatim životnim i profesionalnim iskustvom, pripovedao je skromno ali sa žarom, zanimljivo i živo, sa puno duhovitih dosetki. U to vreme, iako u poodmaklim godinama, Milošević je radio na svojoj knjizi „O drugima – o sebi”. Nažalost, u delu zaostavštine Predraga Miloševića, poklonjenom Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, nije nađen trag o ovom rukopisu i nije poznato da li ga je završio. U to vreme je i dalje aktivno pisao i prevodio, i sa budnom pažnjom pratio sva značajnija događanja u svim oblastima kulturnog života, često uzimajući i sam učešća u njima.

Iako tako mnogostranog umetničkog profila, celokupna delatnost Predraga Miloševića nije do sada bila predmet šireg, sveobuhvatnog sagledavanja, koji po značaju svakako zaslužuje, te ova monografija ima za cilj da osvetli stvaralački doprinos i ostvareni kvalitet u svim domenima njegovog delovanja.

I

VREME SAZREVANJA

Mladost umetnika i slika muzičkog života u Beogradu (1910–1922)

Još daleke 1910. godine Predrag Milošević sa porodicom dolazi u Beograd, tadašnju prestonicu Srbije, iste one godine kada su njeni žitelji mogli prvi put čuti Betovenovu¹ *IX simfoniju* u izvođenju orkestra Kraljeve garde pod dirigentskim vođstvom Stanislava Biničkog, one godine kada Stevan St. Mokranjac sa beogradskim pevačkim društvom izvodi svoju tek završenu XV rukovet,² ili kada nastaju npr. Marinkovićeve *Potočara* i Hristićeva *Jesen*. I ovih nekoliko podataka dovoljni su da daju jednu, usled stilske heterogenosti kontradiktornu, ali ne i nelogičnu sliku tog vremena.

Naime, kulturni život Beograda tek početkom veka, usled povoljnijih društveno-političkih i ekonomskih prilika, dobija realnije uslove za brži i svestraniji razvoj, pa tako i muzički život počinje postupno da dobija jasniju i potpuniju fizionomiju. Ta prva decenija dvadesetog veka obeležena je mnogim značajnim zbivanjima, kako sa istorijskog, tako i sa umetničkog aspekta, označivši početak dinamičnije, plodonosnije i zrelije etape u celokupnom razvoju srpske muzike. Na polju muzičke produkcije, to bi se odnosilo na uvođenje novih tako značajnih žanrova za srpsku muziku, kao što su operski, kamerni i simfonijski. Konkretno, nastaje prva srpska opera *Ženidba Miloša Obilića* Božidara Joksimovića 1902. godine, koja ima više istorijsku zaslugu, dok je pravo rađanje tog žanra obeleženo prvim izvođenjem opere *Na uranku* Stanislava Biničkog 1904. godine, zatim tu je prvi gudački kvartet Miloja Milojevića iz 1905, prva simfonija Petra Konjovića, nastala 1907. i nešto kasnije, prvi oratorijum *Vaskrsenje* Stevana Hristića 1912. godine. Ta ista decenija donosi zaokruženje opusa Stevana St. Mokranjca i Josifa Marinkovića, predstavnika najstarije generacije, zrele stvaralačku etapu kompozitora tzv. „beogradske škole”³, predstavnika srednje generacije i afirmaciju nove, najmlađe kompozitorske generacije⁴.

Muzička reprodukcija je takođe podvrgnuta značajnim promenama u smislu obogaćenja i proširenja koncertnog života. Zahvaljujući orkestru Kraljeve garde, osnovanom 1903. godine⁵ izraslog iz pet godina starijeg Beogradskog

¹ Imena stranih autora, izvođača i dr. navodiće se samo u fonetskom zapisu, dok će u Indeksu u prilogu knjige biti data u originalnom vidu.

² Poslednja Mokranjčeva rukovet nastala je 1909. godine, a izvedena je 13. januara 1910.

³ Pojam „beogradska škola” pod kojim se podrazumevala grupa kompozitora: Stanislav Binički, Petar Krstić, Božidar Joksimović i Vladimir Đorđević, uvela je Stana Đurić-Klajn. U novijoj muzikološkoj literaturi ovaj pojam je napušten.

⁴ Petar Konjović, Stevan Hristić i Miloje Milojević.

⁵ Tačan naziv ovog orkestra je „Muzika Kraljeve garde”, osnovao ga je Stanislav Binički i bio njegov dirigent do 1920. godine.

vojnog orkestra⁶, zatim kamernim ansamblima, doduše većinom amaterskog lika, a od 1911. i profesionalnim, kao što su razni kamerni sastavi nastajali pod okriljem Kamernog muzičkog udruženja⁷, sve su češći koncerti kamerne i simfonijske muzike, pa se u Beogradu između ostalog prvi put izvode veća vokalno-instrumentalna dela kao što su *Stabat Mater* (1905) i *Svadbeni darovi* (1908) Antonjina Dvoržaka, *Sedam reči Hristovih* (1907) i *Stvaranje sveta* (1908) Jozefa Hajdna, kao i pomenuta *IX simfonija* Ludviga van Betovena. Osim toga, razvija se koncertna delatnost domaćih umetnika – solista, uz sudelovanje znatnog broja stranih izvođača. Da podsetimo samo na neke koji su koncertirali u tom periodu: Petar Stojanović (1901, 1904, 1906), Jovan Zorko (1905, 1910, 1912), Zlatko Baloković (1913), Jan Kubelik (1900), Emanuel Ondržiček (1905), Anri Marto (1912), veliki broj solo pevača i dr.

Prvoj muzičkoj instituciji kao što je Srpska muzička škola⁸ pridružuju se Muzička škola „Stanković“, osnovana 1911, kao i prva muzička udruženja – Udruženje srpskih muzičara, osnovano 1908. godine i pomenuto Kamerno muzičko udruženje. Njihova složena uloga stvaranja profesionalnog kadra i propagiranja muzičkog stvaralaštva uveliko je doprinosila razvoju muzičke kulture u tom periodu.

Aktivniji koncertni život, koji je inače do tada bio baziran skoro isključivo na horskom izvođaštvu, kao i nicanje manjih i većih instrumentalno-izvođačkih aparata, takođe su imali značajnu ulogu u širenju i propagiranju muzike, a istovremeno su bili direktan podsticaj tadašnjim kompozitorima za stvaranje žanrovski novih i krupnijih oblika, tako da je dotadašnje pretežno vokalno stvaralaštvo manjeg obima počelo da ustupa mesto većim, instrumentalnim formama koje su sve brže i sigurnije zauzimale važne pozicije u opusima domaćih stvaralaca.

Ono što je karakteristično za taj period i kasnije, do Prvog svetskog rata, i možda najzanimljivije, jeste aktivna prisutnost triju kompozitorskih generacija, odnosno ukrštanje triju stilskih usmerenja – od romantizma i realizma, preko neoromantizma, do novog savremenijeg duha koji se donekle približavao aktuelnom zapadnoevropskom, utoliko što su se, pored usavršenije kompozicione tehnike, nazirale i stilske odrednice impresionizma. Stilski pluralizam u ovom periodu (koji će se prolongirati i u sledećem, samo što će biti pomeren za jednu stepenicu naviše u skali novih stilova) delom je rezultat težnje da se nadokna-

⁶ Beogradski vojni orkestar je osnovao Stanislav Binički 1899. godine.

⁷ Kamerno muzičko udruženje osnovano je 1911. godine; njeni članovi bili su većinom profesori Muzičke škole. Inače, prvi profesionalni kamerni ansambl i uopšte prvi gudački kvartet u Srbiji pod tim istim imenom (a nazivan i „Beogradski“) osnovan je 1889. godine, ali je njegov rad prestao posle četiri godine. Članovi ovog kvarteta bili su: Ferdinand J. Melher, Stevan St. Mokranjac, Stevan Šram i Josif Svoboda.

⁸ Srpsku muzičku školu osnovali su 1899. g. St. Mokranjac, St. Binički i Cv. Manojlović.

di ogromno zakašnjenje u odnosu na evropsku muzičku scenu u širem smislu. Poslednja, najmlađa generacija kompozitora uspela je da sustigne evropska strujanja, jer, podsetimo se, 1912. godine nastaje Hristićevo *Vaskrsenje*, delo koje, sadržeći impresionističke implikacije, postavlja značajnu graničnu liniju u odnosu na prethodni zakasneli romantizam. Kako navodi Katarina Tomašević, „... ključni segmenti i aspekti Hristićevog dela imali su istovremeno značaj i vrednost *apsolutne novine* za kontekst umetničke muzike tog doba”; ista autorka dalje zaključuje da *Vaskrsenje* „... iskazuje u potpunosti atmosferu zapadnoevropske muzike na prelazu dva veka, atmosferu onog doba u kome su se pozni izdanci ‘starog’ romantizma slobodno mešali sa elementima ‘novog’ impresionizma, duh vremena u kome su i muzički žanrovi dublje prošlosti, poput oratorijuma, tragali za mogućnostima novog života u okruženju atmosfere *fin de siècle-a*.”⁹ Gledajući ovaj period u celini, on je još uvek daleko od poređenja sa muzičkom životom Evrope, ali po značajnim promenama koje donosi predstavlja svakako veliki korak napred ka tom cilju.

Došavši u takvu kulturnu sredinu, iz koje će nekih desetak godina kasnije krenuti svojim predodređenim, svakako zanimljivim i značajnim životnim i profesionalnim putem, ali naravno nesvestan toga te 1910. godine nego samo dečije ushićen što je došao u veliki grad – prestonicu, šta je Predrag Milošević poneo iz svog rodnog Knjaževca? Kako on sam piše: „Poneo sam svojih šest i po godina i tri padeža: prvi, četvrti i peti. Ostalih padeža u mom rodnom kraju u to vreme nije ni bilo. Mora biti da sam beogradskoj deci izgledao bar neobično, ako ne i smešno, sa svojim čudnim naglascima u govoru. Ne sećam se samog procesa, ali izgleda da sam brzo prihvatio i ostale padeže, i, valjda po dobrom sluhu, i beogradski govor s njegovim naglascima.”¹⁰ I ko je mogao da pretpostavi da će mali Knjaževčanin jednog dana izrasti u, između ostalog, jednog od uvažnijih muzičkih pisaca, dopadljivog i fluentnog stila kojeg krase jasnoća misli i umeće izražavanja?

No, pored toga, mladi Milošević je poneo i ljubav prema muzici. U dobrostojećoj trgovačkoj kući iz koje je potekao, postojala je izvesna, doduše amaterska, muzička tradicija. Uz dedu koji je svirao gusle, ujaka flautistu, muzički obrazovanog oca, učitelja, posebno je na njega delovalo lepo i muzikalno pevanje majke i tetke¹¹ i to su bili oni najznačajniji, neizbrisivi u detinjoj svesti, prvi kontakti sa svetom muzike. Smatrajući da treba da dobije muzičko obrazovanje, roditelji ga

⁹ Katarina Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*, Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti – Matica srpska, Beograd – Novi Sad, 44.

¹⁰ Iz autobiografskog napisa P. Miloševića, rukopis. Milošević je autorki ove knjige svojevremeno dao navedeni rukopis dao na uvid; nažalost, ne zna se gde se rukopis sada nalazi.

¹¹ Iz već spomenutog razgovora sa P. Miloševićem.

1912. godine, tada kao učenika trećeg razreda osnovne škole (sadašnje „Braća Ribar”), upisuju u Srpsku muzičku školu, koja je na putu do današnjeg naziva „Mokranjac”, dobijenog znatno kasnije, nosila imena Muzička škola, Beogradska pa Državna. Prvobitno upisan na odsek za violinu, po sopstvenoj želji biva prebačen na klavirski odsek, u klasu profesorke Rajne Dimitrijević, kod koje uči u dva maha sa prekidom od dve godine početkom rata, kada privatno pohađa časove klavira kod gospođe Urbanekove. Kao iskusan pedagog i odlična pijanistkinja onog vremena, inače učenica čuvenog Emila Sauera¹², Rajna Dimitrijević imala je nesumnjivo veliku ulogu u određivanju Miloševićeva buduće profesije, jer kako on sam piše: „... svojim specifičnim pedagoškim postupkom i prilaženjem učeniku uspela je, nenametljivo, bez pritiska i bez gromkih reči, da me preobrazi i da nehajnog i vetropirastog dečaka oblikuje u marljivog, čak i veoma zagrejanog junosu, pod čijim su se prstima note počele pretvarati u muziku. Ona me je naučila kako da volim klavir.”¹³ Tako je od osrednjeg učenika na početku školovanja (ispitna ocena iz klavira u drugoj godini bila je 3+!¹⁴), Milošević uskoro izrastao u obdarenog mladog pijanistu koji je čestim nastupanjima na školskim koncertima skrenuo pažnju na svoj pijanistički potencijal. No, njegova interesovanja išla su i u drugom smeru.

Zahvaljujući Miloju Milojeviću, njegovom profesoru teoretskih predmeta, koji je pred kraj rata boravio u Parizu i odatle doneo partiture savremenih francuskih kompozitora toga doba, Milošević prvi put saznaje za pojam impresionizma, upoznaje dela Kloda Debisija, Morisa Ravela, Gabriela Forea. Duh novih strujanja u evropskoj muzici koji je Milojević preneo svojim učenicima, izazvao je živo interesovanje za savremenu muziku i imao značajnog uticaja na formiranje Miloševića kao mladog umetnika. To mladalačko upijanje i zanesenost novim koje je tada rezultiralo formiranjem neke vrste učeničkog kluba savremene muzike čiji je predsednik bio Milošević, ostavilo je u njemu dublji koren i reflektovalo se, možda nesvesno, u njegovim prvim kompozicijama skoro deset godina kasnije.

Jedan od događaja koji su podstakli njegovo oduševljenje za muziku i učvrstili ljubav prema njoj, a kog se on sam rado seća, bilo je gostovanje Bečke dvorske opere u Beogradu 1917. godine. Bio je to njegov prvi susret sa operom, koja je sa svim svojim dražima morala imati opčinjujuće dejstvo na trinaestogodišnjeg dečaka. Na programu je bio Verdijev *Trubadur* i, nekom čudnom igrom slučaja, tom istom operom će Milošević ne samo otpočeti veći svečano okončati svoju dugogodišnju karijeru operskog dirigenta.

¹² Emil Georg Konrad von Sauer (1862–1942), nemački kompozitor, pijanista i profesor klavira. Bio je učenik Franca Lista i jedan od najpoznatijih pijanista svog doba.

¹³ Predrag Milošević, „Učenik, profesor i direktor u istoj školi”, rukopis. Ni za ovaj rukopis se, nažalost, ne zna gde se nalazi.

¹⁴ Ibid.

To nije jedina koincidencija. Predrag Milošević je imao privilegiju da negde na samom početku svog školovanja vidi i čuje velikana naše muzičke istorije, Stevana Stojanovića Mokranjca, i seća ga se kao „starijeg gospodina srednjeg rasta, sa brkovima i špicastom bradicom, sa cvikerom na nosu i nekakvom crnom plišanom kapicom na glavi”.¹⁵ Tada nije mogao ni da sluti da će da dvadesetak godina kasnije voditi hor Beogradskog pevačkog društva kojim je i Mokranjac dirigovao dve i po decenije, da će s njim osvojiti prvu nagradu u Budimpešti 1937. godine upravo sa njegovim kompozicijama, da će istovremeno biti profesor, a kasnije i direktor te iste škole koju je Mokranjac osnovao i koja će nositi njegovo ime.

U godinama posle Prvog svetskog rata, Milošević je stasavao u mladog, pijanistički obdarenog umetnika, ali i sa horizontom koji se širio u smislu interesovanja za druge umetnosti, pre svega za književnost, zatim slikarstvo i film. Do kraja gimnazijskih dana, imao je fond pročitane literature koji je obuhvatao dela Igoa, Dostojevskog, Tolstoja, Turgenjeva, Čehova, Gorkog, Mopasana, Zole... Milošević se tada kretao u društvu perspektivnih mladih ljudi, svojih vršnjaka, koji su po sličnim interesovanjima i pogledima na svet sačinjavali kružok nazvan „Popokatepetl”. Među njima su bili budući novinari, pesnici, književnici, jedan slikar i dvojica muzičara.¹⁶ Zajedno su pratili i komentarisali pozorišne i operске predstave, znali su napamet *Antologiju novije srpske lirike* Bogdana Popovića, žustro i sa oduševljenjem diskutovali o prvim knjigama Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića, posećivali koncerte i obilazili likovne izložbe.

Sve je to bilo omogućeno bogatijim kulturnim životom Beograda, koji se u tom periodu, paralelno sa Miloševićem, dinamično razvijao i dograđivao.

Duh stvaralački novog titrao je i kao neophodnost unutarnjeg umetnikovog bića, a i kao ambicija da se ne zaostaje za evropskim umetničkim strujanjima. Tako se beogradska „Grupa umetnika” koju su sačinjavali Danica Marković, Sima Pandurović, Sibe Miličić, Ivo Andrić, Todor Manojlović, Mirko Korolija, Josip Kosor u književnosti i Branko Popović, Milan Nedeljković, Ljubo Bobić, Tomislav Krizman, Vladimir Becić, Mihailo Marinković, Milan Minić u likovnoj umetnosti, a od kompozitora Miloje Milojević, Stevan Hristić i Petar Konjović, u godinama neposredno posle rata, našla na značajnoj prekretnici između starog i novog, svesna da stoji pred novim dobom i „da za svoja nova osećanja i nove nazore treba da nađe i nova sredstva kazivanja; po veri u novo i po kultu prema novom”.¹⁷ U muzici to novo pre svega su doneli Miloje Milojević i Stevan Hristić.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Između ostalih tu su bili Marko Ristić, Milan Dedinac, Dušan Duda Timotijević, Mihailo Petrov, a od muzičara Milan Bajšanski i Predrag Milošević.

¹⁷ Velimir Živojinović, Akcija Grupe umetnika, *Misao*, Beograd, 16. XII 1919, knj. XII, sv. 4, 317–318.

Ako su u prethodnoj dekadi elementi impresionizma bili samo nagovešteni (npr. Milojevićeve solo-pesma *Nimfa* iz 1908. godine i pomenuti oratorijum *Vaskrsenje* Stevana Hristića), u ovoj deceniji elementi impresionizma kao stila dobijaju svoje potpunije uobličenje u tehničkom i sadržajnom pogledu. Da spomenemo *Četiri komada za klavir* op. 23 (*Quatre morceaux pour le piano*) iz 1921. godine i solo-pesme na stihove francuskih pesnika iz 1917. godine Miloja Milojevića, kao i Hristićevu operu *Suton* iz 1925. Zatim, u toku treće decenije, tu su i druga, još svežija stilska usmerenja: ekspresionizam po uzoru na rani nemački tip kod M. Milojevića (*Pir iluzija* iz 1924) i idiosinkratičan ekspresionizam proistekao iz folklornog redukcionizma¹⁸ kod Slavenskog. Katarina Tomašević navodi da su *Sedam balkanskih igara* Marka Tajčevića i *Balkanofonija* Slavenskog „... dela čiji su prepoznatljivi *antiromantični* stilski kvaliteti iznedreni na suprotstavljanju autentične drevnosti izraza folklorne supstance i autentične modernosti autorskih identifikacija *folklor* kao *primarnog uzora*...”¹⁹ Nepoznat muzičkom Beogradu do 1924. godine, kada je postigao uspeh sa svojim prvim gudačkim kvartetom na festivalu savremene muzike u Donauesingenu (Donaueschingen), Josip Slavenski, koji je imao za sobom i klavirske svite *Sa Balkana* i *Jugoslovensku svitu*, *Sonatu* za klavir, *Slavensku sonatu* za violinu i klavir i nekoliko izvrsnih horova, došao je 1925. godine u Beograd i doneo svojim nonkonformističkim avangardizmom jedan nov, sasvim drugačiji temperament.

Dodaju li se ovome imena kompozitora koji se za ovaj period vezuju bilo samo prisutnošću ili radom (Marinković, St. Binički, Joksimović), bilo stvaralačkim doprinosom (Krstić, Hristić, Milojević, Nastasijević), a obuhvatajući i one koji tada dolaze u Beograd (Stojanović, Slavenski, Logar), dobija se šarolika slika nekoliko ukrštenih generacija sa stilskom paletom koja obuhvata „folklorno obojeni” nacionalni stil, realističke, romantičarske, verističke, impresionističke i ekspresionističke boje. Važno je ovde napomenuti da upravo u ovoj deceniji nastaje niz dela najmlađe generacije kompozitora, tada na studijama u Pragu (među kojima je i sam Milošević), stvaralaca koji srpsku muziku obogaćuju novim, pa i najsavremenijim strujanjima, ali čija su dela beogradskoj muzičkoj javnosti bila u vremenu nastanka ili nimalo ili vrlo malo poznata.

Posmatran u celini, ovaj period u muzičkom stvaralaštvu donosi jedan produbljeniji artizam koji je proizišao iz višeg kompoziciono-tehničkog nivoa. Ako je prethodni period bio pod izvesnim znakom diletantizma i usko nacionalnog značaja, treća decenija obeležena je težnjom ka kosmopolitskom; ona

¹⁸ Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, posebna izdanja, knjiga DXXVI, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knjiga 3, Beograd, 1980, 66–68.

¹⁹ Katarina Tomašević, *Na raskršću ...* op. cit., 240–241.

donosi pre svega profesionalniji pristup u kompoziciono-tehničkom smislu, koji od tada postaje osnov i kriterijum za objektivno vrednovanje estetskih dometa. Kvantitativan rast prethodne etape nastavlja i ovde svoju liniju uz, dakle, kvalitativne promene, te se srpska muzika obogaćuje brojnim delima simfonijskog, vokalno-instrumentalnog, scenskog, koncertantnog, kamernog uz – već po tradiciji – vokalnog žanra.

Koncertni život sada već dobija solidno uobličenu fizionomiju. Uz brojne solističke koncerte domaćih i stranih umetnika, nastupanja kamernih ansambala (od 1921. deluje Trio Slatin, kvartet Zorko–Slatin, klavirski kvartet, od 1926. „Beogradski kvartet”²⁰), češće susrete sa klasičnom orkestarskom muzikom, izvode se i savremena dela domaćih stvaralaca. Tako su, na primer, 1920. godine u Beogradu izvedene orkestarske varijacije *Na selu* Petra Konjovića, inače prvo delo te vrste u srpskoj muzici, nastalo pet godina ranije, 1922. izvedena je simfonijska poema *Smrt majke Jugovića* (1921) Miloja Milojevića i dr. U tom periodu poneko domaće delo našlo je put do evropske muzičke scene; ne računajući domaće delo našlo je put do evropske muzičke scene; ne računajući ranija izvođenja Stojanovićevih dela u Beču, u Parizu su se 1919. i 1920. godine mogli čuti Konjovićev prvi gudački kvartet i pomenute varijacije *Na selu*, 1924. u Donaušingenu prvi gudački kvartet Slavenskog.

Horsko izvođaštvo, iako izgubivši svoju dominantnu poziciju, ne gubi u intenzitetu. Pored delovanja beogradskih pevačkih društava („Beogradsko pevačko društvo”, „Obilić”, „Stanković”), ređaju se gostovanja pevačkih društava iz Hrvatske („Kolo”, „Lisinski” 1921, „Balkan” 1922, i dr.), što je proizvod težnje za zblizavanjem naroda novoosnovane Kraljevine SHS. Sa istim ciljem osnovan je 1924. godine Južnoslovenski pevački savez, koji je imao i funkciju izdavača horskih dela savremenih jugoslovenskih autora²¹, kao i otvaranje prve „Jugoslovenske muzičke izložbe” 1926. godine. Pored jugoslovenskih pevačkih društava, u koncertnom životu Beograda u tom periodu uzimali su učešća brojni strani horovi, najviše iz Čehoslovačke. Tako je npr. 1921. godine gostovao „Hlahol”, kojim će samo nekoliko godina kasnije dirigovati Milošević u Pragu.

Taj period obeležen je i osnivanjem značajnih institucija – Opere²² (1920), a u njenom okviru i glumačko-baletske škole, čiji je rad ubrzo omogućio prve

²⁰ Trio Slatin činili su braća Aleksandar, Ilija, Vladimir, ruski emigranti; kvartet Zorko-Slatin – Jovan Zorko i braća Slatin; članovi klavirskog kvarteta bili su V. Slatin, Devidenko, Zorko, A. Slatin, a Beogradskog kvarteta – Mihailović, Zorko, Tkalčić, Ličar.

²¹ Južnoslovenski pevački savez je do 1941. izdao tridesetak partitura.

²² Opera se tada nalazila u prepravljenoj zgradi „Manježa”. Prva izvedena predstava, 11. februara, bila je Pučinijeva *Madam Baterflaj*, koju je dirigovao Stanislav Binički, njen prvi dirigent i direktor.

samostalne baletske predstave²³, kao i Filharmonije (1923).²⁴ Nov polet i podstrek za kompozitore i izvođače značilo je i Udruženje prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“, osnovano 1922. godine, koje je raspisivalo konkurse za kompozicije domaćih autora i organizovalo koncerte posvećene domaćem stvaralaštvu, kao što je bila serija koncerata pod nazivom „Narodni konzervatorijum“ sa uvodnim predavanjima. Sa sličnom namenom da širem auditorijumu približi klasična dela muzičke umetnosti kao i domaće stvaralaštvo, osnovano je i Univerzitetsko kamerno muzičko udruženje „Collegium musicum“ (1925)²⁵, u čijem okrilju je delovao kamerni orkestar. Muzička publicistika se takođe razvija; 1922. godine izlazi prvi broj *Muzičkog glasnika* u kome je objavljen i članak Predraga Miloševića, tada potpisan pseudonimom P. Mitrović.

Predrag Milošević bio je svedok događanja u beogradskom muzičkom životu u godinama neposredno posle kraja Prvog svetskog rata do 1922. godine, ali i to je bilo dovoljno da se oseti i nasluti življi zamah koji on dobija. Jer, uzimajući u obzir opisane stvaralačke tokove, bogatiju koncertnu aktivnost i osnivanje pomenutih značajnih institucija, srpska muzika upravo tih godina dobija realne uslove za brži i svestraniji razvoj, kao i mogućnost da uhvati korak sa evropskim standardima i stremljenjima.

²³ Glumačko-baletsku školu osnovala je 1921. i vodila prima-balerina Jelena Poljakova. Prve baletske predstave izvedene su 1923. godine bile su *Ščelkunčik* P. I. Čajkovskog i *Šeherezada* N. R. Korsakova.

²⁴ Prvi dirigent i šef Filharmonije bio je Stevan Hristić, koji je učestvovao i u njenom osnivanju.

²⁵ Univerzitetsko kamerno muzičko udruženje „Collegium musicum“ osnovala je grupa univerzitetskih profesora na čelu sa Milojem Milojevićem. Ovo udruženje imalo je krupnu ulogu u muzičkom životu međuratnog Beograda. U toku petnaest godina održano je 67 koncerata sa raznovrsnim repertoarom kompozicija od baroknog perioda do savremenog doba, praćeno uvodnim predavanjima. Udruženje je pokrenulo i izdavanje partitura jugoslovenskih kompozitora; među prvim notnim izdanjima našle su se stranice Predraga Miloševića.

II

**VREME STUDIJA – IMPRESIJE,
OTKRIĆA I „ZRELI” PLODOVI**

PREDRAG MILOŠEVIĆ

MALA KLAVIRSKA SVITA

KLEINE SUITE FÜR KLAVIER · PETITE SUITE POUR PIANO

LITTLE SUITE FOR PIANO



IZDANJA

UNIVERSITETSKOG KAMERNO-MUZIČKOG UDRUŽENJA

COLLEGIUM MUSICUM
BEOGRAD, UNIVERSITET

№ 2



Posle položene gimnazijske mature, ne završivši muzičku školu, Milošević odlazi u Minhenu gde se posle položenog strogog prijemnog ispita upisuje na klavirski odsek Academie der Tonkunst u klasi profesora Eduarda Baha. Minhenu, u kome su se ranije školovali i Stevan Mokranjac, Stanislav Binički, Miloje Milojević i Kosta Manojlović, kao nemački muzički centar sa već tradicionalno bogatim muzičkim životom, imao je ono magično dejstvo tako potrebno svakom mladom umetniku. Uz dva simfonijska orkestra, poznatu veliku operu sa kompletnim delima Mocarta, Vebera, Vagnera i Štrausa na repertoaru, mnoštvom kamernih ansambala, koncertne sezone koje su obuhvatale nastupe svetski poznatih umetnika-solista i pevača, Milošević je imao mogućnosti da sluša što više muzike, da upoznaje muzičku literaturu i prati predavanja poznatih muzikologa, da otkriva tajne i asimilira dostignuća reproduktivne umetnosti, i on je te mogućnosti sa punim entuzijazmom koristio. Glad za saznavanjem, kako sam kaže²⁶, gonila ga je s koncerta na koncert, sa baletske na opersku predstavu – tu je prvi put slušao Mocartove opere i celog Vagnera; hteo je sve da vidi, čuje i da doživi. Video je za pultom velike dirigente kao što su Bruno Valter, Rihard Štraus, Vilhelm Furtvengler, Robert Heger, Hans Knapertsbuš, Karl Bem. Pravi je umetnički doživljaj za Miloševića predstavljala serija koncerata svih Štrausovih simfonijskih poema pod dirigentskim vođstvom autora. Posebno ga je impresionirao dirigentski stil Štrausa koji je i pored uzdržane gestikulacije zračio punom sugestivnošću.

Njegovi horizonti su se širili. Prvi susreti sa savremenom muzikom imali su presudnu ulogu u njegovom kasnijem opredeljenju za savremeni izraz. U Minhenu je prilikom „Nedelje savremene muzike” prvi put čuo muziku Paula Hindemita, njegovo kamerno stvaralaštvo koje je izveo poznati Amar-Hindemit kvartet. Isto tako, prvi put se susreo sa stvaralaštvom Igora Stravinskog i čuo njegovu *Simfoniju in Es* i *Priču o vojniku*.

Obogaćen svim tim novim muzičkim iskustvima, sazrevao je i kao pijanista. Do polovine druge godine studija imao je na repertoaru, između ostalog, Mocartov *Koncert* za klavir u d-molu, klavirske komade Maksa Regera, koje je i javno izveo na jednom od koncerata koji su se priređivali na Akademiji.

Srećni studentski dani koje je Milošević proveo u Minhenu nisu, međutim, dugo trajali. Finansijski razlozi, a on nije bio stipendista, primorali su ga da posle godinu i po napusti taj grad, koji je sa svojom razvijenom muzičkom kulturom značio i prvi ozbiljniji susret sa svetom muzike, susret koji je Miloševića obogatio mnogim muzičkim iskustvima, proširio mu vidike i nesumnjivo ostavio značajnog efekta na razvoj njegovog umetničkog lika.

²⁶ Iz autobiografskog napisa P. Miloševića, rukopis.

Miloševiću se za nastavak studija pružio izbor između Rima i Praga. On se odlučio za Prag i to je bio, po svemu sudeći, srećan izbor. U rano proleće 1924, godinu dana nakon odlaska Josipa Slavenskog iz Praga, Milošević dolazi u češku prestonicu, u kome se tada nalaze i Miloje Milojević koji piše doktorat, a Mihovil Logar je na studijama. Posle položenih prijemnih ispita, upisuje se na Državni konzervatorijum i to na tri odseka: klavirski, kod profesora Jozefa Prohaske, odsek za kompoziciju u klasi prof. Jaroslava Kržičke i nešto kasnije na odsek za dirigovanje kod prof. M. Doležila i Pavela Djedečeka. Otkuda se rodila misao o studiranju kompozicije? Jer, do tada on nije imao nikakvih kompozitorskih pokušaja, pa ni onih naivnih, proisteklih iz učeničke radoznalosti. Vrlo je verovatno da su duhovna klima Minhena sa svojim bogatim muzičkim manifestacijama, kao i neposredan susret sa savremenim muzičkim tokovima delovali inspirativno na Miloševića u smislu podsticaja da se i sam oproma na stvaralačkom polju i da bude jedan od učesnika, a ne samo posmatrača, aktuelnog muzičkog dešavanja.

U tom pogledu, Prag je ne samo nastavio liniju njegovog duhovnog obogaćenja već je tu liniju i znatno produbio i intenzivirao. Iako je Milošević manje-više slučajno izabrao Prag za nastavak studija, nepoznavajući ga skoro nimalo, on, po svom dolasku u taj drevni grad, doživljava pravo otkrovenje. Jer, tadašnji Prag sa svojom bogatom kulturom raznovrsnošću, velikom muzičkom tradicijom, sa konzervatorijumom starijim od jednog veka, bio je u to doba jedan od najjačih muzičkih centara Evrope. Oslobođen vekovne tuđinske vlasti, Prag u mladoj republici dobija nov polet, ambiciozan u svim oblastima kulturnog života, a u muzici postaje jedan od najznačajnijih centara avangarde. Pored prisutnosti čeških romantičara Dvoržaka i Smetane, klasičnog evropskog stvaralaštva na živom koncertnom repertoaru, nacionalnog romantizma sa elementima impresionizma V. Novaka i J. Suka, modernog realizma L. Janačeka, paralelno sa francuskim i slovenskim impresionizmom, u Pragu aktivno radi i najmlađa generacija čeških stvaralaca – J. Kržička, E. Aksman, A. Haba i drugi. Živo se prate, proučavaju i vode diskusije o dostignućima Nove bečke škole, francuske Šestorice (Les six), Stravinskog, Bartoka, čija su dela takođe prisutna u koncertnom životu. Aktuelnost nemačkog ekspresionizma, Šenbergove dodekafonije, folklornog ekspresionizma Bartoka i Stravinskog, neoklasicizma Hindemita i Stravinskog, nove muzičke estetike Habe i njegovog četvrt-stepenog sistema, organizovanje predavanja, koncerata, festivala savremene muzike, osnivanje udruženja, pokretanje izdavačke i publicističke delatnosti koje se odnose na savremena stremljenja, čini samo deo slike koji nam pomaže da osetimo duhovnu atmosferu tadašnjeg Praga, sa izrazitim naglaskom na afirmativnom stavu prema radikalnom novom, ali takvim stavom koji je postavljen na kritičkoj osnovi.

Milošević je imao sreću da se upravo u vreme njegovog boravka u Pragu bio održao i prvi Internacionalni festival savremene muzike, pa je tom prilikom mogao ne samo da čuje najnovija ostvarenja, već i da vidi neke od autora, kao i uop-

šte značajne ljude i muzičare. Tom prilikom, jedini put uživo video je Arnolda Šenberga koji je dirigovao svoje prerade Bahovih koralnih predigara za veliki orkestar. Video je i Romena Rolana²⁷ u društvu sa Tomašem Masarikom²⁸. Od velikih kompozitorskih imena, koje je Milošević lično video i slušao kao izvođače, tu su Paul Hindemit koji je svirao svoj *Koncert za violu*, Rihard Štraus koji je na klaviru izveo svoju solo-pesmu sa čuvenim tenorom Maksom Štajnerom; Stravinski je svirao svoj *Capriccio* sa orkestrom, Rahmanjinov je izveo poslednje Betovenove sonate i svoje *Preludijume*, Bartok i Prokofjev su interpretirali svoje klavirske kompozicije.

U tako dinamičnoj atmosferi i sredini bogatoj značajnim muzičkim zbivanjima i avangardnim stremljenjima, Milošević piše svoje prve kompozicije, *Malu klavirsku svitu* i *Sonatinu* za klavir. Oba dela napisana su 1926. godine, kada Milošević stiče svoju prvu diplomu (od ukupno četiri koliko ih ima) – diplomu za kompoziciju, i iako su to prva ostvarenja uopšte u njegovom opusu, ona ne nalikuju početničkim, studentskim prvcima sa onim karakterističnim lutanjima i traženjima. Zanimljivo je kako sam autor to tumači: „Taj proces početka odvijao se u meni: sve one faze kroz koje prođe mlad kompozitor – piše, popravlja, pa kasnije diže ruke od tih prvih, neuspehlikih koraka, imao sam prirodno i ja, ali bez nota: sve je to živelo u meni. Kad je sazrelo – zapisao sam.”²⁹

Teško je utvrditi korene kreativne aspiracije jednog umetnika, jer je stvaralaštvo po sebi složen psihološki proces. Izgleda da je Milošević postajao svestan svojih stvaralačkih impulsa još u Minhenu, jer kako on kaže: „Tu, u Minhenu, sve s čim sam došao u susret počelo me je vući ka savremenim tokovima muzičke misli: osetio sam da su sve one ogromne količine muzike koje sam dotle imao prilike da upoznam bile samo ona neophodna osnova koja mi je pomogla da pouzdanije, bez mnogo lutanja dođem do onoga što jeste muzika današnjice.”³⁰, a te impulse je otelotvorio, podstaknut još inspirativnijom klimom, u Pragu. Međutim, autorove reči da je „uplovio u nove vode” ne bi bile sasvim adekvatne u odnosu na pomenuta dela; ona ne donose radikalne novine, jer Milošević nije bio avangardista, pa tako ni njegove sledeće kompozicije neće doneti nešto ekstremno novo.

Obe klavirske kompozicije – *Mala svita* i *Sonatina* pisane su u impresionističkom duhu i to bliže Ravelu nego Debisiju, sa jasnim obrisima tradicionalnog koncipiranja forme, zanimljivih harmonskih momenata, ali koji se ne udaljavaju

²⁷ Romen Rolan (1866–1944), francuski književnik, dramaturg i muzikolog.

²⁸ Tomaš Garig Masarik (1850–1937), filozof, sociolog, novinar i političar (prvi predsednik Čehoslovačke).

²⁹ D. Adamović, intervju sa Predragom Miloševićem pod naslovom „Skokova nema”, *Politika*, 2. II 1975, 15.

³⁰ Ibid.

bitno od onih svojstvenih impresionizmu. Kompoziciono-tehnički korektne, na profesionalnom nivou, sa znatnim pijanističkim zahtevima (uprkos deminutiva u nazivima), deluju zrelo a istovremeno mladalački sveže, što je doprinelo da se ova dela, naročito *Sonatina*, i danas često izvode. Impresionizam jeste tada bio aktuelan – Milošević je u Pragu često mogao slušati Debisija, Ravela i Skrjabina i on je većinu njihovih dela poznao, ali je kao stil bio daleko od toga da bude nov. Njegovo opredeljenje za impresionistički izraz, možda pomalo i odraz kritičerske, nepoverljive distance od radikalno novog, bilo je u najvećoj meri produkt ličnog afiniteta i želje da ostvari duh onog što je za njega prvi put značilo novo, još desetak godina ranije, i tada ga opčinilo, otvarajući mu svet muzike novih boja i zvukova. Zato se i u njegovim sledećim delima, i pored izrazitog zaokreta ka neoklasicizmu, mogu naći tragovi impresionizma, makar u odblescima, boji, titraju.

Klavirsku diplomu Milošević stiče 1928. godine. Kao jedan od istaknutijih studenata klavirskog odseka, dobio je pravo na tzv. Peti, najviši stepen oblika diplomskog ispita koji je podrazumevao javno izvođenje. Milošević je sa Češkom filharmonijom izveo *Koncert za klavir* i orkestar Aleksandra Čerepnjina, 29. juna 1928. godine. Kritike koje su tim povodom izašle u praškim dnevnim listovima bile su pune pohvala: „Predrag Milošević je interpretirao teški i zamorni koncert s punom sigurnošću i energičnom izdržljivošću, a takođe se uneo celom dušom u tu kompoziciju (...)”³¹, „klaviristički značajnu i muzikalno svežu interpretaciju dao je Predrag Milošević”³², „sa ogromnim žarom i bravurom”³³.

Još pre nego što je diplomirao klavir, Milošević je dobio poziv iz Beograda da učestvuje kao kompozitor i pijanista na Festivalu savremene jugoslovenske muzike, gde je u maju 1928. godine izveo i svoju *Malu klavirsku svitu*. Tim povodom, Miloje Milojević je pisao: „Moderno orijentisan, objektivist, on je kao kompozitor bio zapažen na beogradskom festivalu Jugoslovenske moderne, svirajući svojom finom tehnikom svoju uspelu *Malu klavirsku svitu*”³⁴. Na osnovu dobrog prijema ove kompozicije kao i samog nastupa, Milošević je dobio ponudu da sledeće godine održi svoj klavirski resital. Tako je svoj prvi, a sticajem okolnosti i jedini solistički koncert Milošević održao 10. februara 1929. godine u Fizičkoj sali Univerziteta (Kolarčeva zadužbina tada nije postojala), sa delima Mocarta, Betovena, Šopena, Slavenskog i Bartoka. Verovatno su tada prvi put u Beogradu odjeknuli zvuci Bartokovih ranih kompozicija – *Sonatina* i *Allegro barbaro*.

³¹ *Národní listy*, Prag, 3. VII 1928.

³² *České slovo*, Prag, 1. VII 1928.

³³ *Národní listy*, Prag, 15. VII 1928.

³⁴ Miloje Milojević, Pred koncert pianiste Predraga Miloševića, *Politika*, 9. II 1929, 9.

Zanimljivo je da su uvaženi beogradski kritičari Branko Dragutinović, Miloje Milojević i Petar Krstić tada različito ocenili Miloševićev nastup. Dok su se Dragutinović i Milojević složili u oceni da su „solidnost iskristalisane klavirske tehnike i inteligentno produblavanje stilskih karakteristika dela koje je interpretirao”³⁵ dve glavne odlike njegove pijanističke umetnosti, konstatujući da se „njegova izrađena tehnika najneposrednije poklopila sa modernim delom programa”, jer je „sa izvanrednim poletom i sa divnom čistoćom stila (...) svirao Bartoka, naročito tako savršeno ujednačenu i umetnički tako prirodnu ‘Sonatinu’ [... i] uspeo da uprošćenom klavirskom stavu Bartoka, dâ svu dubinu i svu neposrednost (...) sa kompozitorskom delikatnošću unosio logičnu liniju u oblik Sonate gospodina Slavenskog, senčio je detalje, i one u oblasti najodvažnijih harmonskih sukoba dovodio je u odnos i uspeo da nam približi ovo mladićsko delo (...)”.³⁶ Kritički ton je bio oštiji jedino u oceni interpretacije Betovena: „uznemirenost i tragika prvog stava Betovenove sonate (op. 31 br. 2) nisu dovoljno ubedljivo istaknuti” i da „ima ponekad neravnina”. Petar Krstić, međutim, daje dosta oštro sasvim suprotnu kritiku. Razočaran Miloševićevim pijanističkim sposobnostima i „iznenađen njegovom odvažnošću da se poduhvatio da svojim sviranjem ispuni celovečernji program”³⁷, on piše: „Kvaliteti sviranja gospodina Miloševića ne dopuštaju da se nazove ni pijanistom ni virtuozom. Njegovo je sviranje neizrazito, monotono. A tome su uzrok: nedovoljno izrađena tehnika, jednolik tuše, mali – mršav ton, nedovoljna snaga, nedovoljno jasno precizan ritam, nedovoljna dinamička plastika, nedovoljan pijanistički polet”.³⁸ Da bi donekle ublažio svoje reči, Krstić zaključuje da „g. Milošević vrlo okretno svira klavir” [!] i da će „tu svoju sposobnost moći u punoj meri da iskoristi u ansamblu, u pratnji solista, sviranju partitura itd.”, jer se „kao solista ne izdvaja od svršenih učenika klavira naših muzičkih škola, te svoju muzičku karijeru neće moći da zasnuje na temelju koncertnog pijaniste”. Međutim, drugačije svetlo ovoj kritici daće sledeća konstatacija njenog autora, a u vezi sa Bartokovom *Sonatinom* i – kako ga autor navodi – „Varvarskim allegrom”³⁹: „Bela Bartok (...) je vešto unakazio lepe mađarske narodne melodije, što mu neki pripisuju u vrlinu. Sve je stvar mode. A boriti se protiv mode je nemoguće”.⁴⁰ Logično se nameće zaključak o ne maloj dozi konzervativizma koji je u to vreme u jednom delu beogradske muzičke javnosti vladao, a koji je proistekao iz nedovoljnog poznavanja i

³⁵ Branko M. Dragutinović, Koncerat Predraga Miloševića na Narodnom konzervatorijumu, *Novosti*, 12. II 1929, 3.

³⁶ Miloje Milojević, Koncert Predraga Miloševića, *Politika*, 11. II 1929, 5.

³⁷ Petar J. Krstić, Koncert g. Predraga Miloševića, pianiste, *Pravda*, 11. II 1929, 5.

³⁸ Ibid.

³⁹ Reč je, naravno, o kompoziciji *Allegro barbaro* Bele Bartoka.

⁴⁰ Ibid.

razumevanja savremenih muzičkih tokova. U tom smislu je indikativan način na koji su pomenuti kritičari tumačili kod Miloševića sponu između kompozitora i izvođača. Sa jedne strane, bile su konstatacije ovog tipa: „sasvim [je] prirodno da pokaže i ukusa pri izboru programa, s obzirom da je kompozitor”, ili tvrdnja da su mu kao „umetniku najmodernijih uverenja”, tj. „modernisti po estetskom uverenju” najbolje ležale moderne kompozicije, tako da je čak svojim izvođenjem *Sonate* J. Slavenskog „zadužio kompozitora jer je znalčkim tumačenjem izgadio izvesne negativnosti u samom obliku tog dela i u tom pogledu mu je [Slavenskom] Miloševićeva interpretacija njegove *Sonate* nesumnjivo koristila”. Sa druge strane, mogla su se naći i objašnjenja ovakve vrste: „Uprkos tome što se klanja estetici objektivista, Milošević ne stoji objektivno pred delom koje svira, nego se unosi u delo i dušom” [sic], pa je čak „gotovo romantičarski osećajno svirao lagane delove Mocartove *Fantazije*, sa delikatnim osećajnim senčenjem dao i lagani stav *Betovenove sonate*, (...) imalo je patetičnog poleta kod Šopena i osećajni naleti su bili i česti i prirodni.”⁴¹

Međutim, ono što je već tada bilo jasno, jeste da se na Miloševića, „kao preteču jedne mlade i bujne generacije koja dolazi”,⁴² računalo, jer su mu predviđali da će „zauzeti vidno mesto koje zaslužuje i po talentu i po školi”,⁴³ da „po svom opštem i muzičkom obrazovanju, treba po završetku studija u Pragu da postane ozbiljan saradnik u našem muzičkom životu”,⁴⁴ pošto „u našu muzičku kulturu ulazi kao zreo umetnik sa trojstvom umetničke ličnosti (pijaniste, kompozitora i dirigenta) koje može biti bogato i srećno iskorišćeno”.⁴⁵

Za vreme svog boravka u Beogradu povodom solističkog koncerta, Milošević je upoznao francusku violinistkinju Margerit Nuri-Andrić i sa njom priredio koncert u čijem okviru je, kao solo-tačku, izveo svoju *Sonatinu*. Kako je *Sonatina* naišla na dobar prijem, Petar Krstić, i pored toga što je bio tako isključiv u odnosu na Miloševićeve izvođačke sposobnosti, tada piše: „da bi trebalo g. Miloševića angažovati za profesora kompozicije”,⁴⁶ iako u to vreme, podsetimo se, nije ni postojala Muzička akademija. Milošević će postati profesor kompozicije na Akademiji, ali čitavih šesnaest godina kasnije, odnosno 1945. godine.

Vrativši se u Prag, Milošević nastavlja sa radom. Kako je četiri godine njegovog školovanja već bilo isteklo, njegov otac je prećutnim dogovorom prestao da ga finansira, te je Milošević bio primoran da se sam bori za svoju egzistenciju.

⁴¹ Miloje Milojević, *Koncert ...* op. cit.

⁴² Branko M. Dragutinović, *Koncerat Predraga Miloševića ...* op. cit.

⁴³ Miloje Milojević, *Pred koncert ...* op. cit.

⁴⁴ Petar J. Krstić, *Koncert ...* op. cit.

⁴⁵ Branko M. Dragutinović, *Koncerat...* op. cit.

⁴⁶ Iz autobiografskog napisa P. Miloševića, rukopis.

Neko vreme svirao je kao klavirista u baštenskim restoranima i bioskopima, paralelno rukovodeći, kao prvi dirigent, renomiranim horom „Union”; dirigentski uspesi sa ovim ansamblom obezbedili su mu i poziciju drugog dirigenta čuvenog „Hlahola”, internacionalno široko priznatog horskog ansambla. Na brojnim koncertima u Pragu i turnejama po Čehoslovačkoj, Milošević je sticao značajno dirigentsko iskustvo, postizao uspehe i već tada je važio za jednog od perspektivnijih i boljih mladih dirigenata, oštrog i preciznog gesta. Češki kritičari su o njemu pisali kao o „horovođi punog intenziteta, stvaralačke volje. To se vidi ne samo u izboru programa, već i u njegovim pevačkom izvođenju. Horovođa prenosi bogato muzičko osećanje u precizne gestove neobične sigurnosti, savlađuje ne samo ubedljivo dinamiku, već i unutarnju liniju svake kompozicije, koju dovodi do dobro odmerenih vrhunaca”⁴⁷, i dalje, „Predrag Milošević je stajao pred orkestrom i horom [Češka filharmonija i „Hlahol”] neobično sigurno (...)”⁴⁸, „Izvođenje (...) je služilo na čast našem najstarijem pevačkom telu, bilo je sveže u obema prvim baladama, koje je dirigovao s mladačkom vatrom drugi horovođa ‘Hlahola’ g. Predrag Milošević”⁴⁹.

Dirigovanje je Milošević diplomirao na Državnom konzervatorijumu 1931. godine u klasi Pavela Djedečeka, a potom je imao privilegiju da besplatno pohađa seminar u majstorskoj klasi čuvenog dirigenta Nikolaja Malka.

Posle diplomiranja kompozicije kod Jaroslava Kržičke, otpočela je značajna i plodonosna saradnja Miloševića sa Jozefom Sukom. Specifična umetnička individualnost i tolerancija Jozefa Suka, čoveka širokih vidika, ostavila je tada snažan utisak na Miloševića, koji ga se rado sećao sa naklonošću i poštovanjem: „Imao sam jedinstvenu životnu privilegiju što sam mogao biti u blizini i neposrednom i čestom kontaktu s jednim ovako velikim čovekom, kompozitorom, izvanrednim znalцем ne samo muzike, već i drugih umetničkih disciplina, čovekom široke kulture a uz to, što je upravo bilo dragoceno, jednostavnim i pristupačnim. Njegov odnos prema svakom studentu pojedinačno bio je specifičan. Nije bio od onih pedagoga koji multipliciraju sebe kroz svoje studente. Suk nije želeo da od svojih đaka stvara nove Suke. On je kao pedagog smatrao da je svaki mladi kompozitor koji se njemu poverava jedna buduća ličnost, pa je njegova obaveza kao pedagoga bila u tome da tu ličnost podrži, da je formira ali i da je kompoziciono-tehnički usavrši do majstorstva, kako bi bila u stanju da svoje misli, zamisli i emocije izrazi bez ostatka, da ih iskaže u tehničkom pogledu besprekorno”⁵⁰.

Prevazišavši početni impresionistički stadijum, Miloševićeva stvaralačka orijentacija počela je da menja smer u pravcu neoklasičnog stilskog izraza.

⁴⁷ *Právo lidu*, Prag 17. IV 1928.

⁴⁸ *Právo lidu*, Prag, 14. XII 1930.

⁴⁹ *Národní politika*, Prag, 16. XII 1930.

⁵⁰ Iz autobiografskog napisa P. Miloševića, rukopis.

Pomno je tada proučavao dela Bartoka i Prokofjeva, većinom njihove klavirske kompozicije, kao i Šostakoviča – njegovu *Prvu simfoniju*, *Katarinu Izmailovu*, *Klavirski koncert*; zatim Stravinskog – *Petrušku*, *Posvećenje proleću*, *Priču o vojniku*, Mijoa, čije je partiture donosio još za vreme studija kod Kržičke u klasu i živo diskutovao sa studentima, zbog čega se donekle čak i zamerio svom profesoru. Međutim, najviše je cenio Hindemita, na primer *Kleine Kammermusik* op. 24 br. 2, i njegov izraz postajao mu je najbliži. Otuda se, u *Gudačkom kvartetu* nastalom 1928. godine, Milošević okreće neoklasicizmu i daje jednu savremenu i originalnu partituru, zanimljivu u kompoziciono-tehničkom postupku sa neobičnim rešenjima, zaoštrenog muzičkog jezika koji ide do krajnjih granica tonalnosti, a koji je proizašao iz izrazito linearnog mišljenja, a u pogledu forme gradi svojevrсну sintezu baroknih oblika sa sonatnim ciklusom.

Miloševićev *Gudački kvartet* udruženje „Collegium musicum” je 1928. godine nagradilo prvom nagradom u Beogradu. Taj isti kvartet izveo je u Pragu, marta 1930. godine, čuveni Ondržiček kvartet, što je kritika propratila sledećim rečima: „Veštim polifonim radom diči se gudački kvartet Predraga Miloševića, jasnog, uravnoteženog i svesno izgrađenog oblika.”⁵¹ Dopisnik jednog drugog uglednog lista beleži sledeće: „Gudački kvartet Jugoslovena Predraga Miloševića je rad svež, istinski inspirisan, čiji su pojedini stavovi skoncentrisano i jasno izgrađeni. Uvodni Allegro con brio u sonatnom obliku je sasvim kratak i zgusnut; njegov žar govori o autorovom temperamentu i ubedljiv je. Passacaglia osvaja svojom izgradnjom i motivskim jedinstvom, u završnom stavu kontrastiraju partije skercozne, kontrapunktski razrađene, s umirenim kantilenama sordiniranih instrumenata.”⁵²

Godine 1930. nastaje Miloševićeva *Simfonijeta* kao diplomski rad u Majstorskoj školi Jozefa Suka. *Simfonijeta* po svom muzičkom pismu i stilskom izrazu nastavlja liniju *Gudačkog kvarteta*, potvrđujući i visoki kompoziciono-tehnički domet, a po izvesnim elementima čini vezivni luk i sa *Sonatinom* za klavir, ali unosi i nove, originalne zamisli rađene sa puno temperamenta i duhovitosti, kao i znalačkim tretmanom orkestra. *Simfonijetu* je 11. marta 1931. godine izvela Češka filharmonija pod dirigentskom palicom K. B. Jiraka u „Smetaninoj Sali” u Pragu. Tim povodom je češki kompozitor Bolesav Vomačka okarakterisao ovo delo sledećim rečima: „Milošević u svojoj Sinfonieti namerno izbegava neke instrumente, naročito horne, da bi otklonio iz svog orkestra romantičnu boju, nasuprot tome upotrebljava više udaraljke u primitivnoj zvučnoj apstrakciji. Izražajno proističe iz karaktera instrumenata dajući prednost drvenim duvačkim instrumentima zbog njihove karikaturalne pokretljivosti, kako bi dao izraza svome daru za groteskni ton i živo raspredeni slog. Zato su prvi i treći stav imali

⁵¹ J. P., *Narodni osvoženi*, Prag, 1930.

⁵² *Venkov*, Prag, 9. III 1930.

uspešno dejstvo zbog svoje živosti i zvučne raznolikosti. Ali i lagani stav ima svojstven karakter koji deluje u širokoj polifoniji čudnim, rekao bih nostalgičnim raspoloženjem”.⁵³ Kritičar lista *Reforma* ističe da „Delo govori o očevidnom daru koji odvažno traži nove izražajne puteve (...) rađeno je s finim smislom za orkestarske boje koje su zaoštrene čak do dražesne pikantnosti”.⁵⁴

U Pragu je Milošević napisao i scensku muziku za dramu *Hasanaginica* Milana Ogrizovića i dramu *Kraljević Marko* Đure Dimovića. Oba komada izvedena su sa njegovom muzikom u praškom Narodnom Divadlu.

Za vreme Miloševićevog boravka u Pragu nalazila se na studijama i grupa naših kompozitora, njegovih savremenika, rođenih u prvoj deceniji našeg veka, nazvana „Praška grupa”. Pored Miloševića, nju su sačinjavali Jovan Bandur, Mihailo Vukdragović, Mihovil Logar, Dragutin Čolić, Milan Ristić, Ljubica Marić, Stanojlo Rajičić i Vojislav Vučković.⁵⁵ Međutim, dok su se neki od njih opredelili za izrazito radikalna muzička stremljenja koristeći četvrtstepeni sistem Alojza Habe (Marić, Čolić, Vučković) i time osvojili pozicije srpskih avangardista, a drugi su ostali u sferi neoromantizma sa nacionalnim akcentima (Bandur, Vukdragović), Milošević je, ne pripadajući ni „levoj” ni „desnoj” struji, zauzimao specifično mesto. Njegovom umetničkom *credu* i stvaralačkom temperamentu avangarda nije bila bliska, ali su njegova dela – ostvarena pre svega na visokom profesionalnom nivou – prožeta savremenim duhom, sveža i zanimljiva u zvuku čime zavređuju da se i danas nađu na repertoaru.

⁵³ *Lidové noviny*, Prag, 13. mart 1931.

⁵⁴ V. B. Aim, *Reforma*, Prag, 13. mart 1931.

⁵⁵ Za vreme Miloševićevih studija u Pragu nije se nalazio Milan Ristić. On je na studije pristigao u vreme kada je Milošević već bio otišao iz Praga.

III

**DOBA USPONA – RAZGRANATI
DOPRINOSI MUZIČKOM ŽIVOTU
BEOGRADA 1932–1941**

Pregled zbivanja u muzičkom životu Beograda

Posle ukupno devet godina provedenih na studijama, sa tri akademske titule, Milošević se vraća u Beograd, obogaćen značajnim iskustvima, saznanjima, prožet duhom kosmopolitizma i kreativnim poletom koji su proistekli iz stimulativne praške kulturne klime.

Vreme koje je donelo toliko mnogo Miloševiću značilo je i vreme postepenog intenziviranja beogradskog kulturnog života. Dolaskom u Beograd 1932. godine, Milošević zatiče takvu kulturnu klimu koja, iako se nije mogla uporediti sa intenzitetom u Pragu, ipak ima određenu fizionomiju i osnov na koji se moglo dalje dograđivati.

Na muzičkom planu, taj osnov je podrazumevao određen broj postojećih profesionalnih muzičkih institucija, udruženja i reproduktivnih jedinica koji se u četvrtoj deceniji upotpunjuje osnivanjem sve većeg broja novih, među kojima su i oni čiji značaj i uloga postavljaju temelje novije kulturne istorije. Godine 1929. osniva se Radio-stanica i te iste godine počinje da deluje Radio-orkestar. Februara 1932. osniva se Kolarčev narodni univerzitet, te godine izlazi i prvi broj muzičkog časopisa *Zvuk*, a 1937. godine osniva se Muzička akademija i formira Simfonijski orkestar Radio Beograda.⁵⁶

Pored koncerata Beogradske filharmonije, operskih i baletskih predstava Beogradske opere sa stažom od jedne decenije, koncertne delatnosti postojećih kamernih sastava i solista, plan reproduktivne umetnosti se, dakle, u četvrtoj deceniji upotpunjuje delovanjem novog orkestarskog tela, a i sve većeg broja kamernih ansambala i novih solističkih imena, a time i redovnijim koncertnim aktivnostima.

Jedan od značajnih stimulativnih momenata u kreiranju redovnijeg i bogatijeg koncertnog života bilo je osnivanje Kolarčevog narodnog univerziteta, čija je koncertna dvorana postala stecište raznovrsnog muzičkog zbivanja u kome su uzimali učešće kako domaći, tako i strani značajni reproduktivni umetnici. Ređaju se koncerti domaćih umetnika – Jovana Zorka, Petra Stojanovića, Marije Mihailović, Emila Hajeka, Alise Bešević, Ljubice Maržinec, velikog broja solo pevača, i dr. Od kamernih sastava deluju dva Marije i Olge Mihailović, Ćirila Ličara i Jure Tkalčića, koncertira i Trio Slatin, Beogradski kvartet – Mihailović, Zorko,

⁵⁶ Kako navodi Darinka Simić-Mitrović (inače, diplomant kompozicije u klasi P. Miloševića) u knjizi *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i hora Radio-televizije Beograd*, Mihajlo Vukdragović je 1936. godinu dana uoči formiranja Simfonijskog orkestra radija uspeo da dopuni dotadašnji sastav *Radio orkestra* muzičarima koji su dotad svirali u orkestrima pri bioskopima „Koloseum” i „Kasina”, a dolaskom ton-filma su ostali bez posla.

Tkalčić, Ličar, od 1931. deluju kvartet Nemeček – Slatin (Nemeček, Veninger, Dorian, Slatin, a potom Nemeček, Veninger, Bristinger, Slatin) i Radio kvartet (Hauzer, Dimitrijević, Selinski, J. Mokranjac). Sve su učestaliji koncerti renomiranih inostranih izvođačkih tela – počev od horova „Hlahol”, „Magdeburških madrigalista”, Hora londonskog radija i dr. – do čuvenih kamernih i orkestarskih sastava, kao što je npr. bilo gostovanje kvarteta Amar – Hindemit ili Češke filharmonije. U Beogradu su tokom četvrte decenije gostovali i solisti svetskog renomea – Artur Rubinštajn, Paul Vajngarten, Jaša Hajfec, Georg Kulenkampf, Bernhard Paumgartner (1932), Alred Korto, Klaudio Arau (1933), Pjer Furnije (1935), Nikita Magalov, Vaša Pšihoda, Žak Tibo, Enriko Majnardi (1937). Od čuvenih pevača koji su gostovali u Beogradu svakako treba spomenuti Fjodora Šaljapina koji je 1935. godine nosio naslovnu rolu Masneovog *Don Kihota*. Tu predstavu je vodio Predrag Milošević i pamti saradnju sa ovim velikim pevačem kao jedan od najvećih umetničkih doživljaja u svojoj karijeri. Tih godina je Sergej Prokofjev priredio veće svojih kompozicija, isto tako i Alber Rusel i Karol Šimanovski.

Seriya uvodnih predavanja muzikološkog profila, ali i edukativno propagandnog karaktera, organizovana na Kolarčevom narodnom univerzitetu, u kojima je uzimao učešća i Predrag Milošević, uz srodne manifestacije u okviru delovanja udruženja „Collegium musicum” (Narodni konzervatorijum) i „Društva prijatelja slavenske muzike”, dopunjuju sliku beogradskog muzičkog života, koji je u evidentnoj ekspanziji i profesionalizaciji.

Odjek zbivanja na sveukupnoj muzičkoj sceni redovno je, i uz vrlo otvoren kritički sud, nalazio mesta u dnevnim listovima (*Politika, Pravda, Vreme, Novosti*), a i u muzičkim časopisima – *Muzika, Muzički glasnik, Zvuk*, u kojima je takođe Milošević saradivao i bio jedno vreme član uredništva *Muzičkog glasnika*.

Na polju muzičkog stvaralaštva tridesete godine prošlog veka predstavljaju zanimljivu i značajnu etapu u razvoju srpske muzike. Zanimljivu po tome što je to vreme u kome se neposredno ukrštaju stilska usmerenja stvaralaštva dveju kompozitorskih generacija – Konjovića, Hristića, Milojevića i Slavenskog, kao predstavnika starije generacije, koji u ovom periodu aktivno deluju i daju najznačajnija ostvarenja, i kompozitora „Praške grupe” kao predstavnika mlađe generacije, koji po povratku sa studija unose novu dinamiku u razvojni tok srpske muzike. Značaj pojave kompozitora „Praške grupe” i njihovog uključivanja u aktivni muzički život Beograda, ogledao se pre svega u njihovoj borbi za prekid sa romantičarskom tradicijom kao anahronizmom, u borbi za profesionalizam i solidnu tehničku osnovu u realizaciji muzičke ideje. Svesni svojih kompoziciono-tehničkih mogućnosti, i pod neposrednim utiskom i uticajem avangardnog Praga, kompozitori ove generacije (rođeni između 1900–1910) dejstvovali su u ovom periodu kao celina u postavljanju ne samo tehnički usavršenih, već i novih kvalitativno-estetskih dimenzija. Jednu grupaciju su činili izraziti nosi-

oci avangarde i po ostvarenjima i po stavu, te su na neposredan način bili izvor ideoloških sukoba, poligon za preispitivanje i potvrđivanje estetskih i moralnih stanovišta obeju generacija. Međutim, pored pojedinačnog daha avangarde, ono što su stvaraoci „Praške grupe” svojim ukupnim delovanjem uneli u srpsku muziku jeste s jedne strane prodor ekspresionizma kao stila u celini, odnosno ekspresionističkog idioma na planu pojedinačnih izražajnih sredstava u okviru drugih stilskih usmerenja (kao što je to bio neoklasicizam), a koji se od tada podrazumevao bez obzira na kasniji zaokret ka neoromantizmu. S druge strane, uspostavljen je jedan objektivistički odnos prema muzičkom delu, i proklamovan zahtev za visokim dometom kompoziciono-tehničke realizacije.

Reagovanja beogradske muzičke javnosti na stavove i ostvarenja kompozitora „Praške grupe” bila su neretko obeležena notom nerazumevanja i kritizerstva. Bez obzira na različita stvaralačka usmerenja njenih članova, „Praška grupa” bila je posmatrana u celini kao „moderna, levičarski objektivistička škola”,⁵⁷ pri čemu je značenje objektivizma dato u negativnom svetlu, kao izraz bezličja, jer, prema oceni Miloja Milojevića „ono negira osećanje; ono ne traži službu umetničkih elemenata duši, već se zadovoljava čisto tehničkom igrom elemenata, radi čisto zvučnih (tehničkih) efekata. Zvuk radi zvuka, a ne zvuk radi izraza osećanja.”⁵⁸

Kompoziciono-tehničke inovacije koje su članovi „Praške grupe” uneli u srpsku muziku ocenjivane su kao eksperiment, zvuk radi zvuka, kao sredstvo čisto intelektualnog konstruktivizma, dok je sadržaj i izraz novih ostvarenja ostao zanemaren u tumačenju.

Zanimljivo je da je Predrag Milošević smatran glavnim predstavnikom „objektivističkog” pravca, iako on nije bio nosilac radikalnih novina i nije pripadao grupi avangardista (Čolić, Marić, Vučković). Međutim, iako je Miloševićovo stvaralaštvo bilo relativno dobro prihvaćeno i pozitivno ocenjeno od strane kritike, jer je on „u konstruktivni princip uneo elemente koji su ne samo duhoviti nego imaju i jako izraženu zvučnu logiku”,⁵⁹ pripadnost „objektivistima” u značenju hladnog i racionalnog odnosa prema muzici često je u negativnom svetlu isticana u kritikama njegovog dirigentskog rada.

Razmah beogradskog muzičkog života u četvrtoj deceniji 20. veka uslovio je i potrebu za brojnijim kadrom profesionalno visoko obrazovanog profila. Povratak „Praške grupe” sa studija je u tom smislu imao značajnu ulogu i svi njeni članovi postali su aktivni učesnici u daljem izgrađivanju i obogaćenju muzičkog života. Septembra 1932. godine Predrag Milošević istovremeno stupa na tri dužnosti – postaje dirigent Beogradske opere, prvi dirigent „Beogradskog pevačkog druš-

⁵⁷ Dr Miloje Milojević, O srpskoj umetničkoj muzici sa osobitim pogledom na moderne struje, *Srpski književni glasnik*, 1. VII 1936, knj. XLVIII, br. 7, 497–510.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

tva” i profesor u Beogradskoj muzičkoj školi, a uporedo sa tim učestvuje u koncertnom životu i kao pijanista, drži predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu i objavljuje napise u muzičkoj periodici. Tako mnogostrana aktivnost, danas retka, a onda uobičajena pojava, koja se odnosila ne samo na Miloševića, već i na ostale aktere tog doba, proizašla je upravo iz potrebe za profesionalizacijom još uvek nedovoljnog broja obrazovanih muzičara, jer, kako sam Milošević kaže, „izgleda da je jedan muzičar pre rata kod nas morao da bude univerzalan. Morao je da bude kompozitor, dirigent, pijanista, kritičar i pedagog”.⁶⁰

Dirigentska karijera u Beogradskoj operi (1932–1941)

Dirigentski rad Predraga Miloševića, pored stvaralaštva, čini najznačajnije područje njegove celokupne delatnosti i po obimu i po ostvarenjima. Ukupni rad u operi – najpre Beogradskoj, a od 1955. u Novosadskoj – obuhvata skoro četvrt veka aktivnog dirigovanja (1932–41; 1945–60), sa postavkom 22 različite operne premijere, odnosno ukupno 27 premijernih izvođenja opera⁶¹ i 11 baletskih premijera. Obuhvatajući redovne operne i baletske predstave, Milošević je približno 800 puta stajao za dirigentskim pultom vodećih nacionalnih teatar!

Između ostalih značajnih dirigentskih ostvarenja, svakako treba istaći da je Milošević dirigovao sve četiri najpoznatije Mocartove opere – *Otmicu iz saraja*, *Čarobnu frulu*, *Figarovu ženidbu* i *Don Žuana*. Operu *Čarobna frula* je „nasledio”, *Cosi fan tutte* je dirigovao samo u izvođenju Operskog studija, dok je ostale opere samostalno spremao i premijerno izveo. Milošević je do tada bio jedini srpski dirigent koji je imao pet Mocartovih opera na repertoaru.

Godine 1932, kada je Milošević započeo karijeru operskog dirigenta, u Beogradskoj operi bilo je izvanrednih pevača među kojima su mnogi bili Rusi-emigranti sa određenom umetničkom reputacijom, bilo je odličnih dirigenata, režisera, orkestar je bio relativno solidan, iako sa manjim brojem gudača. Opera je imala uslove da ostvaruje veliki i raznovrstan repertoar koji je obuhvatao dela Mocarta, Gluka, Betovena, Vebera, Vagnera, Štrausa, Musorgskog, Borodina, Smetane, Šostakoviča, kao i dela italijanskih majstora.

⁶⁰ Miloš Jevtić, *Muzika između nas. Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*, Nota – RTV Beograd, Knjaževac – Beograd, 1979: "Predrag Milošević", 69–83.

⁶¹ Pojedine opere Milošević je po nekoliko puta premijerno izveo u različitim sezonama. *Figarovu ženidbu* premijerno je dirigovao u Beogradu 1936, 1946, a u Novom Sadu 1956; *Soročinski sajam* 1933. i 1956, operu *Don Paskvale* 1947. i 1954, a operu *Knez Ivo od Semberije* 1955. i 1959. godine.

Prva opera koju je Milošević dirigovao u svojoj bogatoj karijeri bila je *Trubadur* Đuzepe Verdija, 24. oktobra 1932. godine. S obzirom na to da je njegovo dotadašnje dirigentsko iskustvo bilo bazirano isključivo na horskom ansamblu, izgleda da je prvi neposredan susret sa operom bio uspešan, sudeći po kritici koja je kao jedinu „slabost” označila očiglednu nameru dirigenta da što jasnije izvede svaki potez, zbog čega je njegov način dirigovanja imao vid akademizma, odnosno videlo se da „izbija škola”. Međutim, celokupan utisak bio je vrlo povoljan i od strane Milojevića ocenjen kao „lepo znamenje”:

Gospodin Milošević je pokazao da ima puno dirigentskih naklonosti i već prva njegova pojava pred velikim ansamblom jedne opere orkestarskim i vokalnim, pokazala je da g. Milošević oseća bilo mase i da je on pozvan da te muzičke mase vodi (...) Gest g. Miloševića je slobodan. Njegove ruke su „u vazduhu”; one svojim pokretima, koji su jasni, sugestiraju izvođačima ritmički puls (...) g. Milošević je sa mladićskim žarom dirigovao. Taj polet ga je poneo i on je mnogo tempa u „Trubaduru” uzeo brže nego što je to kompozitor propisao; ne onako kako je to po tradicijama u ovoj operi. To oživljavanje tempa nije nam smetalo. Naprotiv! Muzika je tima dobila više krvi, više verizma, i gubila je mnogo od onoga što bi se moglo nazvati akademskim u ustaljenoj interpretaciji ove opere.⁶²

Povodom njegovog operskog debija, i drugi kritičari su ukazali na to da je Milošević „pokazao osobitu ritmičku sigurnost i preciznost u vođenju ansambla”,⁶³ kao i „one osobine koje znače uslov za jednu dirigentsku karijeru”.⁶⁴

Na kraju prve sezone rada u Operi Milošević je dirigovao Mocartovu *Otmicu iz saraja*. Premijerom je dirigovao Stevan Hristić, koji je u tom periodu stajao na čelu ove institucije, ali postoje indikacije da je operu spremao i postavio Predrag Milošević:

Nekoliko predstava docnije, g. Milošević, koji je u stvari i studirao „Otmicu iz Saraja”, dirigovao je sa više pokreta i poleta i uspeo da se više približi čistom Mocartovom stilu.⁶⁵

Povodom Miloševićevog izvođenja *Otmice iz saraja* Milojević piše:

Sva umetnička priroda g. Miloševića tako lepo odgovara stilu Mocartove muzike i naš mladi dirigent, na kraju svoje prve sezone rada u operi, vodeći „Otmicu iz Saraja” ponovo je pokazao da je i muzičar od osećanja i dirigent na koga se s pravom sme računati.⁶⁶

⁶² dr. M. M. [Miloje Milojević], *Dirigentski, Dirigentski debi g. Miloševića*, *Politika*, 26. X 1932, 9.

⁶³ J[ovan] Dimitrijević, *Otmica iz Seraja. Dirigent g. P. Milošević*. 30. juna 1933, *Pravda*, 2. VII 1933, 9.

⁶⁴ Branko Dragutinović, *Muzika u zemlji*. Beograd, *Zvuk*, novembar 1932, br. 1, 23.

⁶⁵ Branko Dragutinović, *Muzika u zemlji*. Beograd, *Zvuk*, avgust – septembar 1933, br. 10/11, 361–366.

⁶⁶ dr. M. M. [Miloje Milojević], *G. Milošević diriguje „Otmicu iz Saraja”*. Opera. *Politika*, 2. VII 1933, 6.

Kritički sud o njegovom dirigentskom radu tokom prve godine angažmana u Operi mogao bi se sagledati u mišljenjima datim povodom dirigovanja Čerepnjinove opere *Vanjka ključar* na početku sledeće sezone (1933–34). Milojević piše o Miloševiću kao o dirigentu jasnog i odrešitog poteza, sa čvrstim osećanjem za ritam i sposobnošću da „svim svojim muzikalnim bićem nosi polet muzike”,⁶⁷ ističući jedino da je tu sposobnost potrebno još produbiti u smislu temperamentnijeg i toplijeg zamaha, dok Manojlović konstatuje da „njegovi mirni pokreti odaju intelektualnu stalozhenost”.⁶⁸

Prvo premijerno izvođenje jedne opere povereno je Miloševiću već na početku druge godine njegovog rada. Bila je to premijera opere *Soročinski sajam* Modesta Musorgskog, 27. IX 1933. Kritika je tim povodom pisala:

To je prvi put da jedan mladi dirigent muzički postavi jednu novu stvar. G. Milošević je ostvario osnovu jedne solidne muzičke interpretacije i sigurno vaspоставio ritmički kontinuitet između orkestra i scene. Dosta hladan i objektivan stav koji g. Milošević ima prema delu koje interpretira bio je ovoga puta pobeđen od Musorgskove muzike i izvrsnog ansambla, (...) tako da je temperament s kojim je data završna gradacija poslednjeg čina, u dovoljnoj meri dolazio i sa dirigentskog pulta.⁶⁹

Za dirigentskim pultom g. Milošević je održavao scenu u svojoj ruci svojim suverenim akademskim pokretima. Ipak, želeli bi da sa njegovog mesta zrači fluid neposrednog proživljavanja dela (...) g. Milošević nam duguje za „Soročinski sajam” više sočnosti u orkestru i dinamičkih kontrasta.⁷⁰

Primedbe koje se odnose na Miloševićev temperament, odnosno hladan i uzdržan stav prema delu koje tumači, a koje su vezivane za njegovu „estetiku objektivizma”, često su bile sastavni deo kritika i pratile su ga tokom celog rada kao operskog dirigenta. Na koji način se stvaralačko i estetsko opredeljenje Predraga Miloševića projektovale u kritikama njegovog operskog izvođenja, dovoljno govore sledeće konstatacije:

U okviru svoje objektivističke estetike, g. Milošević je vrlo solidno muzički obradio komplikovanu partituru.⁷¹

⁶⁷ dr. M. M. [Miloje Milojević], G. Milošević diriguje operu „Vanjka ključar” i balet „Šeherezada”, opera *Politika*, 23. IX 1933, 6.

⁶⁸ Kosta P. Manojlović, „Jevrejka” i „Vanjka ključar”. Uspeh debia g. Miloševića kao dirigenta. *Muzika, Vreme*, 22. IX 1933, 8.

⁶⁹ Branko Dragutinović, „Soročinski sajam”. Komična opera od Musorgskog. Prvi put 27. IX 1933, 29. IX 1933, *Politika*, 29. IX 1933, 7.

⁷⁰ Kosta P. Manojlović, Premijera komične opere „Soročinski sajam” od Modesta Musorgskog. *Muzika, Vreme*, 29. IX 1933, 6.

⁷¹ Branko Dragutinović, *Muzika u zemlji*. Beograd, *Zvuk*, jun–jul 1934, br. 8–9, 331–338.

Dirigovao je g. Milošević, modernista, ali sa puno srca i za tonove ove muzike prošlosti. I sa svim svojim saradnicima na sceni uspešno se zalagao za verno oživljavanje.⁷²

Imajući u vidu i pozitivne i negativne kritike upućene Miloševiću, može se zaključiti da je on verovatno pripadao onoj vrsti dirigenata koji svojim držanjem ne odaju previše temperamenta, sa uzdržanim dirigentskim gestom. To svakako ne podrazumeva da je i Miloševićeva interpretacija bila takva – bez temperamenta i uzdržana. Kao dirigent, on se zalagao da u rukovođenju tako složenog izvođačkog aparata kao što je operski ansambl, unese „maksimum koncentracije, a minimum fizičke snage”⁷³, kao i da savesno analizira i spremi delo koje izvodi, uz potreban broj proba sa pevačima, insistirajući pre svega na dobroj dikciji, a i na što vernijem tumačenju kompozitorovih zamisli. U odnosu na njegov dirigentski stav, možda najadekvatniji opis dao je Miloje Milojević:

Možda g. Milošević neće nikada postati vatreni dirigent koji fascinira rasplamtelim gestom. Ali g. Milošević je već sada jedan vrlo kulturni dirigent sa naročitim stilskim predilekcijama (...) ⁷⁴

Mišljenja kritičara povodom pojedinih interpretacija nisu se, međutim, uvek slagala u pogledu Miloševićeve uzdržanosti – često su bila i oprečna. Tako, povodom izvođenja Masneove opere *Manon*, januara 1934. godine, Dragutinović piše:

Dirigent g. Milošević je solidno nastudirao „Manon”, sigurno i muzikalno vodio predstavu, ali je i ovoga puta ostao veran svojoj estetici objektivnog stava prema delu (...) ⁷⁵

Milojević, pak, za istu interpretaciju konstatuje da je:

g. Milošević dirigovao svom određenošću svog dirigentskog gesta i interpretirao je partituru sa puno svoje muzikalnosti (...) na mahove je sa toplinom i vatrom ponirao u ansambl. Očigledno je da se g. Milošević razvija i da mu temperament počinje bivati življi ukoliko češće diriguje, i ukoliko više diriguje dela koja odgovaraju njegovom duhu i njegovoj estetici.⁷⁶

Kritika Jovana Dimitrijevića daje drugačije svetlo povodom izvođenja opere *Manon*, ukazujući na nove momente:

Novo muzičko vođstvo g. Predraga Miloševića nije moglo odmah da izgledi sve rđave strane sprovedene ranije u interpretaciji dirigenta g. Hristića. Ipak, to je bila

⁷² dr. M. M. [Miloje Milojević], Premiera opere Romeo i Julija od Gunoa, *Politika*, 19. XII 1935, 9.

⁷³ Iz razgovora sa P. Miloševićem.

⁷⁴ dr. M. M. [Miloje Milojević], Opera Manon sa novim dirigentom i novim nosiocima nekih uloga, *Politika*, 17. I 1934, 9

⁷⁵ Branko Dragutinović, Muzika u zemlji. Beograd, *Zvuk*, februar 1934, br. 4, 136-141.

⁷⁶ dr. M. M. [Miloje Milojević], Opera Manon ... op. cit.

predstava na kojoj se dovoljno jasno osetilo da će se Manon u toku sledećih pretstava sa novom podelom vratiti na svoj raniji visok nivo pod g. Matačićem.⁷⁷

Razlike u stavovima kritičara ilustruju i sledeći navodi povodom premijera baleta *Imrek s nosom* i *Ščelkunčik*. Dragutinović u celoj kritici posvećuje dirigentskom vođstvu samo jednu rečenicu: „Dirigent g. Milošević se zadovoljio da održi ritmički sklad između scene i orkestra”,⁷⁸ dok Milojević u veoma pohvalnoj kritici ocenjuju da je Milošević dirigovao sa punim uspehom.⁷⁹

Negativno intonirane kritike dolazile su najčešće iz pera Branka Dragutinovića, koji je otvoreno i vrlo oštro iznosio svoje mišljenje:

Dirigent g. Milošević je kao i uvek svojim objektivnim stavom kočio prirodni i ležerni tok Lorcingove lake i besproblemske muzike.⁸⁰

... ne oseća živopisnost i široku slavensku raspevanost Musorgskove muzike. Svojom oprobanom metodom hladnog i bezizraznog taktiranja on je Musorgskovu muziku lišio njenog životnog pulsa i u velikim ansamblima nije uspeo da postavi sigurnu ritmičku osnovu.⁸¹

Pod palicom objektivistički nastrojenog g. Miloševića, sveža, živa i duhovita Rossinijeva muzika nije ostvarena sa onim temperamentom i poletom.⁸²

Čak i u pozitivnim kritikama Branka Dragutinovića, povodom očigledno uspehlih predstava po ocenama drugih kritičara, provejavala je negativna nota, kao na primer: „Sa više temperamenta nego obično, on je dao jednu muzikalno i sigurno vođenu predstavu (...)”⁸³ Identičnim komentaram Dragutinović je propratio premijerno izvođenje Odakove opere *Dorica pleše* 15. februara 1935, iako je to, po Milojeviću, bila predstava u kojoj „nije odavno bilo toliko prisnosti sklada”,⁸⁴ te su ostali kritičari pisali:

Muzički deo je besprekorno ostvaren. Dirigovao je g. Predrag Milošević i vaspostavio je ne samo sve ono intimno stilsko u toj primitivnoj muzici, već i pun sklad u ansamblu solista, orkestra i hora.⁸⁵

⁷⁷ Jovan Dimitrijević, Anketa o stanju beogradske opere. Muzika, *Život i rad*, 1934, XVIII, 83.

⁷⁸ B[ranko] Dragutinović, Dve baletske premijere. „Imbrek-nosonja” od Baranovića i „Rskalo” (Ščelkunčik) od Čajkovskog. Balet, *Pravda*, 26. IV 1937, 8.

⁷⁹ dr. M. M. [Miloje Milojević], Dve baletske premijere u Narodnom pozorištu, *Politika*, 26. IV 1937, 10.

⁸⁰ B[ranko] Dragutinović, Premijera Lorcingove komične opere „Car i drvodelja”, *Pravda*, 26. V 1937, 6.

⁸¹ B[ranko] Dragutinović, Repriza opere „Soročinski sajam” od Musorgskog, *Pravda*, 6. VI 1937, 5.

⁸² Branko Dragutinović, Muzika u zemlji. Beograd, *Zvuk* br. 1, 1935, 21–25.

⁸³ B[ranko] Dragutinović, Romeo i Julija, *Pravda*, 11. XII 1935, 4–5.

⁸⁴ Miloje Milojević, Premijera opere Krste Odaka „Dorica pleše”, *Politika*, 17. II 1935, 14.

⁸⁵ Miloje Milojević, „Dorica pleše”, narodna opera Krste Odaka i Đure Vilovića. Premiera u

Dirigent (...) je (...) bio izvrstan vođ ansambla. On je sa oduševljenjem i temperamentno vodio sasvim sigurno ceo ansambl i trudio se da iz partiture izvuče dramatske akcente, kojih nažalost nije bilo. Ali on je, ipak, uspeo da izvesnim sasvim neinteresantnim delovima partiture da jedan svež dramatičan štimung. Pod njegovom palicom, vidno se osećalo, ansambl je bio sasvim siguran. Hor (...) je bio izvanredno sonoraran. Orkestar je vrlo disciplinovano muzikirao i bio sasvim zvučno ujednačen.⁸⁶

Na sličan način, povodom premijere *Ljubavnog napitka* Gaetana Donicetija 15. oktobra 1937. godine, Dragutinović u „pozitivnoj kritici” konstatuje:

On je uložio mnogo truda i ostvario ga u kapelmajstorskom smislu sasvim korektno (...) pa ipak, moglo bi se mestimično poželeti više penušavosti, više temperamenatnog impulsa i lakoće u izrazu, više detaljnih studija u dinamičnom senčenju, naročito u partiji orkestra, koji je na dosta mesta preklapao soliste.⁸⁷

Nasuprot tome, druge kritike povodom iste premijere bile su nedvosmisleno pozitivne:

Spremanje i dirigovanje vodio je g. Milošević inteligentno, sa muzikalnim instinktom i težnjom da raznovrsnim sredstvima interpretacije unese duha i živopisnog strujanja u partituru. Orkestar mu je zvučao čisto i kompaktno, horovi su ostavili utisak solidnog studiranja, a solisti i njihovi ansambli bili su u skladnom kontaktu sa svojim muzičkim vođom (...)⁸⁸

... dirigovao je ritmički precizno, živo i plastično (...)⁸⁹

... sa punim uspehom (...) horovi su bili vrlo zvučni, u prozračnom tkanju Donicetijeve partiture, i lepo su doprinosili utisku celine.⁹⁰

Najznačajnija ostvarenja u Miloševićevom dirigentskom radu u operi predstavljaju izvođenja Mocartovih opera. Milošević je gajio poseban afinitet prema Mocartovim delima. To što je za vreme studija u Minhenu imao priliku da prvi put sluša Mocartove opere, a zatim i u Pragu – gradu sa istaknutom tradicijom izvođenja Mocarta, svakako je doprinelo toj naklonosti, jer je čuo i doživeo slavne interpretacije. Kao predani poštovalac Mocartove muzike, a i iz želje da produbi svoje dirigentsko umeće, Milošević 1934. godine boravi u Salzburgu na

Operi narodnog Pozorišta u Beogradu, 15. februara 1935. Muzički pregled, *Srpski književni glasnik* 1. III 1935, knj. XLIV, br. 5, 403–406

⁸⁶ D[ragutin] Čolić, Premjera opere „Dorica pleše” od Krste Odaka, *Pravda*, 18. II 1935, 14.

⁸⁷ B[ranko] Dragutinović, Premijera Donicetijeve komične opere „Ljubavni napitak”, *Pravda*, 17. X 1937, 7.

⁸⁸ Milenko Živković, Gaetano Doniceti: „Ljubavni napitak”, *Vreme*, 17. X 1937, 7.

⁸⁹ Svetomir Nastasijević, Prvi koncert Beogradske filharmonije. Premijera opere „Ljubavni napitak” od Donicetija. *Muzika, Život i rad*, novembar 1937, knj. XXVI, sv. 2, 74–76.

⁹⁰ dr. M. M., [Miloje Milojević], Premjera Donicetijevog „Ljubavnog napitka”, *Politika*, 17. X 1937, 11.

„Mocartovom festivalu”, gde je prisustvovao izvođenjima pod dirigentskim vođstvom „dirigentske elite” – Toskaninija, Vajntgartnera, Krausa i Bruna Valtera, koji je dirigovao *Figarovu ženidbu* i *Don Žuana*.

Osim opere *Otmica iz saraja*, o čijem izvođenju je već bilo reči, Milošević je spremio i premijerno izveo i *Figarovu ženidbu* i *Don Žuana*, a dirigovao je i *Čarobnu frulu*. Kritike povodom premijere *Figarove ženidbe* 5. februara 1936. godine u režiji Josipa Kulundžića sa solistima Nuri-Hadžić, Ninković-Grozano, Marinković, Pinterović, Jelačić, Pihler, Ertl, Cvejić, Petrović, Trifunović, Bratuš, ističući pre svega zahvalnost „što su besmrtno delo (...) oživelu u Beogradu sa toliko ljubavi (...)”⁹¹ i da Operi služi na čast što je ‘Figarovu ženidbu’ (...) unela u svoj repertoar”⁹², konstatovale su da je izvođenje u osnovi solidno, ali i iznele niz zamerki koje su se najviše odnosile na orkestar – time posredno i na dirigenta Miloševića. Smanjen broj gudača, naročito prvih violina (deset umesto šesnaest) i orkestar koji „treba da pobedi svoje ambicije prezasićenog, naturalističkog načina muziciranja i da se nauči biti stilist najprečišćenijih muzičkih akcenata”⁹³ odnosno, koji je „nedisciplinovan i naviknut na široke linije čisto operskog stava”⁹⁴ verovatno je bio glavni uzročnik zamerki poput sledećih:

Dok je [Milošević] savesno nastudirao solističke partije i prozračnost i laku pokretljivost Mocartove muzike, dotle je u obradi orkestra bio još dosta udaljen od pravog Mocartovog stila (...) težak, nepokretan i u jednoj dinamičkoj ravni jednolikog mezzoforte (...) nedovoljno izrađeni orkestar uneo [je] jedan disonantan element u inače skladnu postavku Mocartove „Figarove ženidbe”⁹⁵

... Više gipkosti u izvesnim frazama (...) više pažnje u rasporedu zvučnih odnosa između pojedinih instrumentalnih grupa, naročito između drvenih duvačkih instrumenata i gudača, violina (I violina) pre svega. I više lakog tona u interpretaciji ove muzike, spontanog mocartovskog, vedrog i iskrenog. Dobar utisak interpretacije g. Miloševića (...) biće tada još bolji.⁹⁶

Nasuprot ovim utiscima, Mileno Živković povodom iste premijere piše:

Dirigent g. Predrag Milošević postao je u neku ruku specijalista za Mocarta kod nas. Možda više nego prema ma kome kompozitoru, g. Milošević oseća unutrašnju srodnost prema Mocartu. Uz to sa solidnom školom u kojoj je do tančina ušao u stil i duh Mocartovih kompozicija, g. Milošević je svoje saradnike poveo putem au-

⁹¹ Dr. Miloje Milojević, Mocart i njegovo mesto u istoriji opere. Povodom premiere komične opere „Figarova ženidba” u operi Narodnog pozorišta u Beogradu 5. II 1936, *Srpski književni glasnik*, 16. II 1936, knj. XLVII, br. 4, 317–325.

⁹² dr. M. M. [Miloje Milojević], Premiera opere Figarova ženidba od Mocarta, *Politika*, 7. II 1936, 12.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Branko Dragutinović, Premiera Mocartove Figarove ženidbe, *Pravda*, 7. II 1936, 7.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ dr. M. M. [Miloje Milojević], Premiera opere ... op. cit.

tentičnog tumačenja ove muzike. Počevši od uvertire, koju je orkestar izveo u zvuku, tempu i dinamici sa zasenjajućim elanom, cela je predstava tekla besprekorno Mozartovski. Čak je možda bilo i suviše lakoće u zvuku, što svakako ne može ići na štetu stilu.⁹⁷

Oprečne kritike povodom Miloševićevog izvođenja Mozartovih opera, u kojima se ogledalo i razmimoilaženje tumačenja Mocarta od strane autora ovih kritika, ilustruju se i u napisima povodom premijere *Don Žuana* 17. januara 1938. godine. Nasuprot Živkoviću, i Milojević i Dragutinović ocenjuju premijeru kao neuspelu. Međutim, dok Milojević ističe i „svetle tačke i lepe trenutke” iako „u celini nije bilo Mozartovskog duha”, pa su zato „uspeli detalji ostali nezapaženi, utopili se u ujednostavljenu celinu”,⁹⁸ dotle je Dragutinović vrlo oštar u kritici. Negativno mišljenje o Miloševićevoj interpretaciji Mocarta, dato povodom izvođenja *Čarobne frule* – „jednolika dinamika i metronomska neelastičnost dirigenta”,⁹⁹ posle premijere *Don Žuana* dobija još izrazitije oštar ton:

G. Milošević nije osetio onaj bipolaritet Mozartove muzike za „Don Huana”: s jedne strane tragiku i demoniju, a s druge bezbrižnu i detinjastu lepršavost (...) tragika i demonija Mozartove muzike bili su razblaženi i oslabljeni, dok su lepršavost i penušavost dobijale veću specifičnu težinu nego što je u suštini imaju (...) g. Milošević nije studirao Mozartovu muziku metodom kamernog cizeliranja detalja i (...) u tome, pored ostalog, leži uzrok njegove neuspele interpretacije (...) Posle sinočne premijere trebalo bi prestati da se u operi računa sa g. Miloševićem kao stručnjakom za Mocarta.¹⁰⁰

Živković, nasuprot ovome, piše:

Glavni rukovaoci izvođenja dirigent g. Predrag Milošević i reditelj g. T. Stroci bili su saglasni u tome da se Mozart mora izvesti autentično (...) g. Milošević veoma precizno oseća jednu veoma važnu meru pri muziciranju: specifičnu težinu Mozartovog zvuka (tona). Od te polazne tačke, razvio je celokupnu interpretaciju „Don Huana”. Dinamiku i kolorit orkestra (koji je revnosno išao za težnjama dirigentovim), fraziranje i dikciju pevača, g. Milošević je svodio na Mozartovsku meru, kadgod mu je to bilo u vlasti.¹⁰¹

Ipak, i Živković konstatuje da „nije bilo dovoljno demonske ekspanzije na odgovarajućim mestima, jer lirskom temperamentu g. Miloševića ne odgovara dramski potencirana i afektna izražajnost”.¹⁰²

⁹⁷ Milenko Živković, Figarova ženidba od V. A. Mocarta, *Vreme*, 7. II 1936, 7.

⁹⁸ dr. M. M. [Miloje Milojević], Premijera Mozartovog Don Huana u operi Narodnog pozorišta u Beogradu, *Politika*, 19. I 1938, 13.

⁹⁹ B[ranko] Dragutinović, „Sarasro” g. Cvejića, *Pravda*, 11. XII 1936, 6.

¹⁰⁰ Branko Dragutinović, Premijera Mozartove opere Don Huan, *Pravda*, 19. I 1938, 5.

¹⁰¹ Milenko Živković, V. A. Mozart – Don Huan. Operska premijera, *Vreme*, 19. I 1938, 10.

¹⁰² Ibid.

Posrednu vezu sa ovim kritikama, odnosno možda vrstu odgovora, predstavlja Miloševićev članak objavljen u časopisu *Život i rad*, marta 1938. godine, pod naslovom „Mocart u očima izvođača”.¹⁰³ Posmatrajući Mocartova dela u svetlu tehničkih i stilskih problema za izvođače, Milošević piše o dva tipa interpretatora – „kongenijalnom” tumaču dela, pod kojim podrazumeva izvođača „koji se sav posveti delu ili autoru, proniče u bit dela, ulazi u stil ili karakter, pretapa se u njega i trudi da dâ najbliže moguće, skoro autentično, tumačenje zamisli autorovih. Takav izvođač stavlja se sav u službu dela i autora i on se potčinjuje njima, on ne zna za odstupanja od partiture, on ne zna za rubata, acceleranda i fermate, koje nisu u partituri propisane. On je samo zato tu da bude idealni tumač dela, savršeni posrednik da delo i autor dođu do najpravijeg i najboljeg izražaja. On je sredstvo!”, nazivajući ga i „asketskim” tipom za koga je delo „svetinja”. Drugi tip izvođača je „individualan, čija je volja dominantna, on je centar svih podstreka, on je prizma kroz koju se lome zraci dela i autora. Delo je sredstvo (...) da se takav izvođač izrazi, ono služi njemu, ono mu je potčinjeno i često puta indifereantno. Ako je dirigent, on čini retuše u partituri, udvaja pojedine deonice, pravi ritardanda ili acceleranda, preteruje u dinamiци na mestima gde to autor nije propisao (...)”. Milošević zaključuje da je drugi tip interpretatora bio uobičajen za vreme romantizma, dok se danas sve više ustaljuje prvi tip.

Sagledavajući operu kao najteži zadatak za interpretaciju, Milošević se osvrće na problem brojanog odnosa orkestarskih grupa i konstatuje da se „ne može zamisliti dobro izvedena uvertira za Don Huana i njegova propast na kraju u smanjenom sastavu orkestra. Brojnost instrumenata ne pridaje jačini zvuka već njegovoj gustini i kvalitetu.” Potom govori o svojevolumenom tumačenju dinamike kod Mocarta, koja je inače diskretna, nenametljiva, bez minucioznih oznaka, i o nesuglasicama u tempima: „Šampanjska arija Don Huanova, kraj drugog čina (finalni septet) iz ‘Figarove ženidbe’ nisu bili tako brzi kao što se danas izvode, kao ni sama uvertira za ‘Figarovu ženidbu’ koja se danas odsvira za rekordno vreme od tri minute.”

U periodu do drugog svetskog rata Milošević je ukupno dirigovao petnaest premijera: *Soročinski sajam* Musorgskog (27. IX 1933), *Đani Skiki* Pučinija, *Jesenja poema*, balet na muziku Šopena, *Sonata velikog grada*, balet na muziku Tansmana (16. VI 1934), *Život jednog dana*, balet na muziku Kugela, *Endimion*, balet Maksa d’Olona, *Misli*, balet na muziku Sibelijusa, *Jernefelta*, *Svendsena* (29. XII 1934), *Dorica pleše* Odaka (15. II 1935), *Don Kihot* Masnea (17. V 1935), *Romeo i Julija* Gunoa (17. XII 1935), *Figarova žendiba* Mocarta (5. II 1936), *Ščelkunčik* Čajkovskog (24. IV 1937), *Car i drvodelja* Lorcinga (24. V 1937), *Ljubavni napitak* Donicetija (15. X 1937) i *Don Žuan* Mocarta (17. I 1938).

¹⁰³ Predrag Milošević, *Mocart u očima izvođača*, *Život i rad*, mart 1938, knj. XXVI, sv. 6, 163–168.

Na stazama prethodnika – doprinos uspesima „Prvog beogradskog pevačkog društva”

Uporedo sa radom u Operi, Milošević je bio angažovan kao prvi dirigent „Prvog beogradskog pevačkog društva” od 1932. godine. Zatekavši još živu i toplu tradiciju izvođenja Mokranjčevih dela, Milošević se trudio da „iz razgovora, iz slušanja proba sa pevačima koji su pevali pod Mokranjčevom rukom nasluti pravu autorovu interpretaciju, da uđe u duh dalekih izvođača, da iščuje autentično lelujanje mokranjčevskog horskog zvuka u basnoslovnim rukovetima” da bi „kroz ta saznanja ali i kroz lični instinkt i ličnu prizmu došao sasvim blizu pravog izraza Mokranjčevih dela, svetovnih i duhovnih”.¹⁰⁴ Pored Mokranjčevih dela, Milošević je sa „Prvim beogradskim pevačkim društvom” izveo i brojna dela drugih domaćih stvaralaca, uključujući kompozitore iz tadašnje zajedničke države: Marinkovića, Konjovića, Milojevića, Hristića, Tajčevića, Živkovića, Nastasijevića, Dobronića, Odaka, Gotovca, Papandopula, Osterca i drugih. Među najznačajnijim ostvarenjima Pevačkog društva pod dirigentskim vođstvom Miloševića svakako se izdvajaju premijerna izvođenja Verdijevog *Rekvijema* i Hendlovog *Mesije*, kao i osvojena prva nagrada na međunarodnom takmičenju u Budimpešti.

Verdijev *Rekvijem* je „Beogradsko pevačko društvo” izvelo 9. februara 1934. godine sa Beogradskom filharmonijom i solistima: Hitrina, Pinterović, Ivić i Cvejić. Premijeru ovog značajnog dela Milojević je ocenio kao „ne samo istaknut moment umetničkog rada Beogradskog pevačkog društva, nego i jedno od najznačajnijih večeri u muzičkom životu prestonice”¹⁰⁵, ističući da je Miloševićovo vođstvo njegov do tada najveći, pun dirigentski uspeh:

Njegov miran i pribran stav činio je da je suvereno držao sve konce u rukama i nesumnjivo je vodio hor i orkestar prema svojim intencijama (...) dirigovao je ne samo jasno i određeno, nego i sa poletom (...) impozantni zbor je sa iskrenim akcentima, muzikalno i duboko prostudirano interpretovao Requiem, očigledno nošen poletom te muzike i dirnut njenom iskrenom osećajnošću.¹⁰⁶

Kosta Manojlović je, međutim, u kritici povodom ovog izvođenja ukazao na slabosti koje se odnose na „neujednačenu glasovnu zrelost, nedovoljnu tonsku snagu, ritmičku sigurnost i reljefnost hora na pojedinim mestima, zbog jakog orkestra bez dovoljno dinamičkih kontrasta”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Iz autobiografskog napisa P. Miloševića, rukopis.

¹⁰⁵ dr. M. M. [Miloje Milojević], „Beogradsko pevačko društvo” izvodi Verdijev *Rekvijem*. Dirigent g. Milošević, *Politika*, 11. II 1934, 8.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Kosta P. Manojlović, *Koncerat Prvog beogradskog pevačkog društva*. Đuzepe Verdi: Requiem, *Vreme*, 11. II 1934, 6.

Ostali kritičari odali su puno priznanje horu i njegovom dirigentu:

... bio je siguran i pod njegovom palicom dao je ansambl maksimum svojih sposobnosti (...) ¹⁰⁸

... sa sigurnošću, dobro spremljeni, izvođači su sledili dirigenta P. Miloševića, koji svoj ansambl drži čvrsto u rukama i pregledno disponira sve efekte i sve nianse interpretacije (...) ¹⁰⁹

... delo je spremljeno veoma korektno i u svemu dobro i pravilno interpretovano. Zaključuje se da je hor pod odličnom disciplinom svoga dirigenta i da predano radi. Stoga je ovaj prvi veliki uspeh i g. Miloševića rezultat obostranog rada a takođe i izrazitih sposobnosti i dirigenta i hora. Dirigentski kvaliteti g. Miloševića sada su se još potpunije izrazili (...) on je (...) stekao potpunu sigurnost u vladanju celokupnim ansamblom i to lako, sigurno i sa zamahom (...) Uzimajući sve u obzir i dobro uvežban orkestar, koji je pod g. Miloševićem svirao precizno i pažljivo, sledejući u svemu njegovim intencijama, može se reći da je ukupno izvođenje Verdijevog „Rekvijema” ispunilo i stilske i tehničke zahteve koji se moraju u interpretaciji postići. ¹¹⁰

Već sledeće godine Milošević sa „Prvim beogradskim pevačkim društvom” izvodi još jedno veliko vokalno-instrumentalno delo – kantatu *Svadbeni darovi* Antonjina Dvoržaka. Takva aktivnost ovog izvođačkog tela svedoči o opravdanim ambicijama ovog društva pod vođstvom Predraga Miloševića ka negovanju velikih umetničkih formi i obogaćenju repertoara ne samo „Pevačkog društva”, već i celokupnog koncertnog života. Kantatu *Svadbeni darovi*, koju je ovo isto pevačko društvo izvelo pod Mokranjcem tridesetak godina ranije, Milošević je dirigovao 21. marta 1934. godine. Kritika je tim povodom pisala:

„Svadbeni darovi” izvedeni su sa brižnom pažnjom, koju su unosili svi izvođači (...) Hor, koji je odlično uvežbao svoj ne baš lak deo, bio je sonoran (...) Dirigent g. Predrag Milošević, kome pripada najveća zasluga za uspešno izvođenje, davao je svojom lakom rukom precizan tok kretanja zvučnih masa. ¹¹¹

... [pevačko društvo] prostudiralo je horski deo ove partiture sa mnogo ozbiljnosti i ostvarilo ga je sa iskrenim poletom (...) hor je zvučao puno i sočno i bio živ u dinamičkim kontrastima. Okružen svesno predanim saradnicima, i sam predan delu koje je interpretovao, on [Milošević] je uspeo da i ostvari to delo tako da se kreacija „Svadbenih darova” može smatrati ne samo za ličnim uspeh Beogradskog pevačkog društva i njegovog muzičkog šefa, već znači i jedan pozitivan uspeh u našem muzičko-kulturnom razvoju. ¹¹²

¹⁰⁸ D. Č. [Dragutin Čolić], Izvođenje Verdijvog Rekvijema. Izvelo Prvo beogradsko pevačko društvo, *Pravda*, 11. II 1934, 11.

¹⁰⁹ Branko Dragutinović, Muzika u zemlji. Beograd, *Zvuk*, 1934, br. 5, 187.

¹¹⁰ Jovan Dimitrijević, Prvo beogradsko pevačko društvo. Bronislav Huberman. Muzika, *Život i rad*, 15. II 1934, knj. XVIII, sv. 108, 249–250.

¹¹¹ Milenko Živković, Koncert Prvog beogradskog pevačkog društva – A. Dvoržak, „Svadbeni darovi”, *Vreme*, 23. III 1935, 6.

¹¹² dr. M. M. [Miloje Milojević], Prvo beogradsko pevačko društvo izvodi Dvoržakove Svadbene darove, *Politika*, 23. III 1935, 6.

Treće u nizu velikih vokalno-instrumentalnih dela koje je Milošević ostvario sa „Beogradskim pevačkim društvom”, bilo je premijerno izvođenje oratorijuma *Mesija* G. F. Hendla, 8. aprila 1937. godine. U izvođenju je učestvovala Beogradska filharmonija a solisti su bili: Mezetova, Pinterović, Popović, Cvejić. Ističući da u to vreme u Beogradu nije postojalo nijedno pevačko društvo koje bi moglo samo da obezbedi potrebnu brojnost za ostvarenje horske partije ovog dela, Milošević piše povodom premijere:

Pa ipak mi dugujemo zahvalnost Prvom beogradskom pevačkom društvu za izvođenje *Mesije* i priznajemo da je unesen ogroman napor u spremanje i ostvarivanje ovoga veličanstvenoga dela, koje iako nije moglo zvučati u punom grandioznom zvuku – neophodnom za snažan efekat koji u sebi skriva – ipak je zvučalo u smislu jedne iskrenosti, koja rezultira iz zaista pažnje dostojnog napora našeg zaslužnog Prvog beogradskog pevačkog društva da se *Mesija* što poštenije i što dostojnije ostvari. Dirigovao je g. Predrag Milošević i ansambl je sav bio u njegovoj vlasti. Njegova je najveća zasluga za oživljavanje *Mesije* u Beogradu (...) ¹¹³

Živković u kritici ističe da je izvođenje Hendlovog *Mesije* događaj prvorazrednog muzičkog značaja:

G. Predrag Milošević uneo je velike energije i stručne spreme u spremanje i izvođenje (...) Pod njegovom rukom celokupan aparat je funkcionisao potpuno ispravno. Hor (...) je zvučao prodorno i zaobljeno. Naročito ističemo svetao i zreo zvuk soprana (...) sva četiri horska glasa su tehnički solidno i sa entuzijazmom rešavali svoje komplikovane partije, slivajući svoj trud u jednu skladnu celinu (...) orkestar je sa puno smisla i poleta davao solidnu podlogu nosiocima vokalnog dela partiture, ali je svoje samostalne partije izveo stilski i tehnički besprekorno. ¹¹⁴

Pohvalnim kritikama pridružuje se i Nastasijević:

Impozantni hor Prvog beogradskog pevačkog društva svojom muzikalnošću, ujednačenošću zvuka i sigurnim osećajem ritmova i pevačkih fraza, kao i sposobnošću za rešavanje čisto tehničkih pevačkih problema sa sigurnošću je savladao vrlo teške probleme horske muzike. (...) reducirani orkestar Beogradske filharmonije, svojim plemenitim zvukom, sigurnim osećanjem ritma i izrađenom dinamikom, mnogo je doprineo uspehu ovog koncerta. ¹¹⁵

Godine 1937, „Prvo beogradsko pevačko društvo” pod dirigentskim vođstvom Predraga Miloševića osvojilo je prvu nagradu na međunarodnom takmičenju u Budimpešti u konkurenciji od devetnaest horova iz raznih zemalja Evrope. Na

¹¹³ dr. M. M. [Miloje Milojević], Prvo beogradsko pevačko društvo izvodi Hendlov oratorijum *Mesija*, *Politika*, 10. IV 1937, 9.

¹¹⁴ Milenko Živković, Hendlov *Mesija* u izvođenju Prvog beogradskog pevačkog društva, *Vreme*, 10. IV 1937, 9.

¹¹⁵ Svetomir Nastasijević, *Mesija* od G. F. Hendla. Koncert prvog Beogradskog pevačkog društva, *Pravda*, 11. IV 1937, 12.

programu su bile horske kompozicije Mokranjca, Hristića i Živkovića. Ovaj veliku uspeh Beogradskog pevačkog društva krunisan je nastupom na grandioznom završnom koncertu na otvorenom prostoru, pred auditorijumom od oko dvadeset pet hiljada ljudi. Nastupi pevačkog društva bili su sa oduševljenjem primljeni kako od strane publike tako i od strane kritike:

Nastup mešovitog hora pevačkog društva iz Beograda bio je najsajnija tačka koncerta. Moćni ansambl je pod sjajnim vođstvom Predraga Miloševića očarao slušaocce najuzvišenijom umetnošću (...) ¹¹⁶

... s najvećim ushićenjem pozdravljen je beogradski mešoviti hor, koji je pod vođstvom dirigenta Miloševića pružio zaista savršeno umetničko izvođenje (...) ¹¹⁷

... nastup Beograđana bio je jedan doživljaj; u njihovom stilu iskonske snage, nesmetano se isticala lepota slovenske horske umetnosti. Publika je aplaudirala beogradskim pevačima bezgraničnim oduševljenjem (...) ¹¹⁸

... mešoviti hor iz Beograda izvodio je krasne domaće kompozicije pod vođstvom visokoobdarenog mladog dirigenta Miloševića, sjajnim glasovnim materijalom i savršeno ujednačenom horskom tehnikom (...) ¹¹⁹

... najveći je efekt izazvao jugoslovenski hor (...) na elitnom koncertu u Muzičkoj akademiji je posle moćne horske rapsodije od Mokranjca grunulo gromoglasno oduševljenje, koje je pokazalo da se niko nije mogao oteti opčinjujućem dejstvu veličanstvenog ansambla. ¹²⁰

Aktivno učešće „Prvog beogradskog društva” u koncertnom životu Beograda podrazumevalo je redovne koncerte sa repertoarom uglavnom sastavljenim od kompozicija domaćih stvaralaca. Pored značajnih beogradskih premijera Verdijevoj *Rekvijema* i Hendlovog *Mesije*, Milošević je sa pevačkim društvom spremao još jedno premijerno izvođenje – Bramsov *Nemački rekvijem*, ali ga je u realizaciji tog plana omeo rat 1941. godine.

Pijanista

Bogatu aktivnost Predraga Miloševića u periodu do rata – pored rada u operi i u pevačkom društvu – dopunjuju aktivno učešće u koncertnom životu kao korepetitora, uvodna predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu i Narodnom konzervatorijumu, pedagoška i publicistička delatnost.

¹¹⁶ *Pesti Hirláp*, Budimpešta, 8. VIII 1937.

¹¹⁷ *Nemzeti Ujság*, Budimpešta, 8. VIII 1937.

¹¹⁸ *Pesti Naplo*, Budimpešta, 8. VIII 1937.

¹¹⁹ *Függettség*, Budimpešta, 8. VIII 1937.

¹²⁰ *Magyar út*, Budimpešta, 12. VIII 1937.

Milošević je održao samo jedan klavirski resital, još 1929. godine; kasnije, po povratku sa studija, nije bilo vremena za spremanje takvog poduhvata, usled preuzetosti drugim obavezama. Međutim, Milošević–pijanista je često nastupao na koncertnom podijumu kao pratilac domaćih i stranih instrumentalista i pevača, dok je povremeno nastupao i kao pijanista u sklopu većih koncerata, a takođe je nastupao na radio-stanici. Tako je, na primer, 1932. godine Milošević pratio poznatog violinistu mađarskog porekla Dragutina Senašija, pobednika na međunarodnom takmičenju u Beču i pokazao da i kao pratilac poseduje „lepe i pozitivne osobine muzičara i pijaniste”,¹²¹ odnosno da prati „diskretnim i vrlo muzikalnim načinom”.¹²² Milošević je često učestvovao kao izvođač na koncertima u okviru takozvanih „Muzičkih časova” na Kolarčevom narodnom univerzitetu: na predavanju o Musorgskom (predavač – Vučković), na predavanju o Mocartu gde je pratio operne arije: „Pod prstima g. Miloševića raskošni filigran Mocartove klavirske pratnje živeo je svojim punim zvučnim životom”,¹²³ u okviru predavanja na temu „Stil koncertnog pevanja”, Milošević je „posle jedne prijatne kozerije, protkane i stilsko-estetskim opservacijama, autoritativno pratio sav program”.¹²⁴ Kao solista na klaviru, uz pratnju Beogradske filharmonije pod dirigentskim vođstvom Amfiteatrova, izveo je Labrokovu *Sonatu za klavir i orkestar* „sasvim u svom elementu i na visini zadatka”,¹²⁵ a u okviru koncerta kamerne muzike – solo-pesama i klavirskih dela srpskih autora, izveo je svoju *Malu klavirsku svitu* „sa punim pianističkim autoritetom”.¹²⁶ Na koncertu moderne poljske muzike pratio je solo-pevačicu Tatjanu Hitrinu (tri pesme Soltisa) i violinistu Andriju Hauzera (izveli su *Sonatu* od Melcera). U okviru predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu o modernim sonatama, koje je držao Milošević, izveo je sa violinistkinjom Meri Žeželj sonate Hindemita, Mijoa i Respigija. U propagiranju savremene muzike, Milošević zauzima važno mesto: on je prvi izveo 1934. godine Šenbergove *Klavirske kompozicije* op. 11. i op. 19, zatim *Tri reg-kapriča* Darijusa Mijoa i Hindemitove klavirske kompozicije (*Svitu* 1922 i *Kleine Klaviermusik* op. 45) na radio-stanici.

¹²¹ dr. M. M. [Miloje Milojević], Koncert violiniste Senašija, *Politika*, 18. X 1932, 6.

¹²² Mihailo Vukdragović, Muzika u zemlji. Beograd, *Zvuk*, novembar 1932, br. 1, 18–19.

¹²³ B[ranko] Dragutinović, Koncert g. Haušilda. Četvrti muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, *Pravda*, 4. XII 1936, 5.

¹²⁴ dr. M. M. [Miloje Milojević], Stil koncertnog pevanja, *Politika*, 10. XII 1940, 14.

¹²⁵ dr. M. M. [Miloje Milojević], G. Amfiteatrov za dirigentskim pultom u Beogradu, *Politika*, 26. III 1936, 8.

¹²⁶ B[ranko] Dragutinović, Treći kamer muzički koncert, *Pravda*, 23. X 1937, 12.

Prosvetitelj muzike. Predavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu

U seriji predavanja u okviru „Muzičkih časova” na Kolarčevom narodnom univerzitetu, Milošević je nekoliko puta uzimao učešća i kao predavač – marta 1935. godine sa temom o novoromantizmu, februara 1936. o Mocartovim operama, decembra 1937. o Rihardu Štrausu, marta 1938. o kompozicijama za dva klavira. Miloševićeva izlaganja, sudeći po kritikama, bila su uvek praćena sa velikim zanimanjem i pažnjom, s obzirom da je iz njih izbijala velika erudicija, stručno, muzikološko i sociološko tumačenje, koje je uvek bilo prezentovano na profesionalan ali i dopadljiv način, dostupan i širem auditorijumu:

Predavač, g. Predrag Milošević je sa lepom predavačkom tehnikom izlagao svoje misli i njegovo predavanje ide u najzanimljivija predavanja koja su se u našoj sredini izrekla.¹²⁷

Kao ilustracija njegovog stila izlaganja može poslužiti izvod iz predavanja o Mocartovim operama (konkretno o operi *Figarova ženidba*):

Muzika sama je jedno penušanje već od raskošne uvertire, koja važi kao najbolja i formalno i izražajno genialno koncipovana uvertira Mocartova, pa do poslednjeg ansambla. Veliku maestriju u pisanju ansambla doveo je Mocart do svoga vrhunca u finalnom septetu u drugom činu tako da on pruža pored čisto muzikalnog uživanja i jedno specijalno gurmansko uživanje za slušaoca-mislioca, koji može da prati i čisto tehničku stranu te jedinstvene partiture u operskoj umetnosti.¹²⁸

Prva pedagoška iskustva

Pedagoška delatnost Predraga Miloševića otpočela je takođe 1932. godine. Tada je počeo da radi kao profesor klavira u Beogradskoj muzičkoj školi, gde je ujedno vodio i učenički ženski hor. Sa ovim horom najčešće je izvodio dela uz klavirsku pratnju Bramsa, Dvoržaka, Šumana, Konjovića, Lajovica i drugih, premijerno je izveo Milojevićevo *Opelo* u d-molu za ženski hor u crkvi na Oplencu, a na koncertu škole u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta 1935. godine Hindemitovu kompoziciju *Mi gradimo novi grad* u sopstvenom prevodu i aran-

¹²⁷ dr. M. M. [Milojević], Četvrti muzički čas na KNU, *Politika*, 7. III 1935, 9.

¹²⁸ B[ranko] Dragutinović, Sedmi muzički čas na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Pred premijeru Mocartove „Figarove ženidbe”, *Pravda*, 1. II 1936, 9.

žmanu za gudački orkestar. Profesorska delatnost u Muzičkoj školi, u onoj istoj u kojoj je Milošević počeo svoje muzičko obrazovanje, a koju će posle rata voditi kao direktor (1946–48), završila se 1938. godine sa prelaskom na Muzičku akademiju. Januara 1939. godine, Milošević je postavljen za docenta Muzičke akademije, i predavao je Nauku o harmoniji, Kontrapunkt, Nauku o instrumentima i Čitanje partitura studentima na I, II, III, IV, V i VIII odseku.

OBEČNÍ DČM
Saisona 1930/31.

SMETANOVA SÍŇ
Ročník XXIX.

Ve středu dne 11. března 1931 o 20. hod.

IX. ŘÁDNÝ KONCERT
ČESKÉ FILHARMONIE
PRO RADIOJOURNAL.

Pořad:

V Predrag Milošević: Symfonieta.

- a) Allegro non troppo.
- b) Andante sostenuto. — Vivo. — Andante sostenuto.
- c) Allegro.

Slavko Osterc: Koncert pro housle a sedm nástrojů. Moderato. Allegro. Più lento. Allegro moderato. Andante. Allegro. Più lento. Kadence. Presto.

Přestávka.

- Gustav Mahler: Symfonie IV. G-dur.

- a) Rozmyslně, velmi pohodlně.
- b) Pohodlným pohybem.
- c) Klidně (Poco adagio).
- d) Velmi spokojeně.

Dirigent: K. B. Jiráček.

Solisté: Julie Nessay-Bächerová,

Stan. Novák, konc. mistr Č. F.

Uváděči mají nařizeno nepouštět nikoho za jednotlivých čísel do koncertní síně.

Prvo izvođenje *Simfonijete* Predraga Miloševića, u Pragu, 11. marta 1931.

IV

**INTER ARMA NON SILENT MUSAE.
U ZAROBLJENIČKIM LOGORIMA**

Početkom 1941. godine Milošević je bio mobilisan kao rezervni potporučnik u vazduhoplovstvu, a ubrzo posle sloma stare Jugoslavije bio je zarobljen i deportovan sa grupom oficira u zarobljenički logor u Varburgu, gde je stigao 30. aprila 1941.

Ponovni boravak u Nemačkoj otkrio je Miloševiću novu sliku nemačkog naroda, dijametralno suprotnu od one koju je nosio iz veselih studentskih dana provedenih u Minhenu.¹²⁹

U teškim uslovima logorskog života, bez kontakta sa domovinom, među zarobljenicima izloženim maltretiranju i gladi, rodila se misao o radu na umetnosti, pa i na muzici. Kako je komanda logora, po naređenju nadležnih instanci, smatrala korisnim forsiranje rada na umetnosti u cilju odvratanja zarobljenika od drugih misli – o buntu ili bekstvu – postupno je nabavljan oskudan muzički materijal – note, notni materijal i muzički instrumenti, često po cenu odricanja zarobljenika od sopstvenih osnovnih potreština, koje su ionako bile svedene na minimalnu meru. U takvim uslovima, po rečima Miloševića, „rad na muzici značio je prkošenje sudbini, otpor učmalosti, potvrdu životne snage ljudi u tragičnim okolnostima, održavanje duha, buđenje vere u dobar ishod naše stvari i kulturno uzdizanje onih koji ranije nisu imali prilike ni mogućnosti da osete lepotu, veličinu i značaj umetnosti”.

Milošević je od prvog trenutka pristupio organizovanju hora, koji je ubrzo brojao oko osamdeset članova, sastavljenog od pevača iz „Prvog beogradskog društva”, „Stankovića”, „Obilića” i nekih provincijskih pevačkih društava. U prvo vreme, usled nedostatka bilo kakvih partitura, Milošević je po sećanju uvežbavao sa horom dela Mokranjca i Bajića, i uporedo obrađivao narodne melodije.

Nedostatak instrumenata, iskusnih muzičara, notnog materijala i pultova nije sprečio Miloševića da osnuje i orkestar u sastavu: desetak violina, dve viole, dva violončela, kontrabas, dve flaute, jedan klarinet, jedan saksofon, komplet džez-udaraljki i pijanino. U takvom sastavu, sa većinom muzičara – amatera, teško je moguće zamisliti da je ovaj orkestar izvodio Vivaldijev *Concerto*, Grigovu *Norvešku svitu*, Fučikov *Florentinski marš*, Štrausov valcer *Na lepom plavom Dunavu* i Hajdnov *Klavirski koncert* (solista – Aleksej Butakov). Dugim i strpljivim vežbanjem, voljom i istrajnošću kako članova orkestra tako još i više njego-

¹²⁹ Sećanja na vreme provedeno u logoru Milošević je napisao 1948. godine pod naslovom „Rad na muzici u zarobljeničkom logoru”. Članak je objavljen u *Muzika iza bodljikavih žica: zbornik sećanja jugoslovenskih ratnih zarobljenika, interniraca i političkih zatvorenika, za vreme narodnooslobodilačkog rata 1941–1945. godine*, Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije, Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije, 1985, 133–147.

vog dirigenta, orkestar je ubrzo predstavljao jedno prilično ujednačeno zvučno telo. Od istaknutijih članova stvorene su i kamerne grupe – klavirski trio i gudački kvartet, koji su zajedno sa orkestrom i horom sačinjavali kulturno-umetničku grupu pod nazivom „Muzička sekcija”. Delatnost ove sekcije, njen propagandni i edukativni karakter, bili su od velikog značaja u logoru. Već posle dva i po meseca, Muzička sekcija izbila je u prvi plan logorskog kulturnog života. Njeno prvo istupanje izazvalo je živo interesovanje i veliki odziv logoraša, što je pratilo i njen dalji rad. Koncerti koje je priređivala Muzička sekcija bili su reprizirani iz dana u dan po deset puta, ponekad i više, a svako delo bilo je praćeno tumačenjem u popularnom tonu o epohi, kompozitoru i samom delu, njegovom obliku, sadržaju i značenju. Sa prebacivanjem varburškog logora u Langvaser kod Nirnberga septembra 1941. godine, rad Muzičke sekcije bio je proširen. Orkestar je bio dopunjen novim članovima, profesionalnim muzičarima koji su činili i kamerne sastave, hor je bio obogaćen novim, boljim pevačima od kojih je neke Milošević pripremao i za solističke nastupe. Sa potpunim sastavima i poboljšanim kvalitetom i hora i orkestra, Milošević je imao mogućnosti da ostvaruje ozbiljnije programe. Organizovao je koncerte posvećene jednoj epohi (muzika XVII veka, bečka klasika) ili pojedinim kompozitorima, kao Šubertu, Mocartu (povodom 150 godina od njegove smrti), Verdiju, Mokranjcu, Stanislavu Biničkom (povodom godišnjice njegove smrti), zatim veće francuske muzike, veće slovenske muzike (Čajkovski, Borodin, Rimski-Korsakov, Smetana, Dvoržak), i dr. Hor je izvodio kompozicije isključivo domaćih autora – Mokranjca, Marinkovića, Bajića, Biničkog, Lotke, Miloševića i drugih. Dela koja je orkestar imao na repertoaru ukazuju na ozbiljnost rada Muzičke sekcije: bila su tu Šubertova *Nedovršena simfonija*, Mocartova *Mala noćna muzika*, *Koncert za klavir u cis-molu* Rimskog-Korsakova (solista A. Butakov), *Koncert za klavir u A-duru* Johana Kristijana Baha (solista Predrag Milošević), Mocartova *Koncertantna simfonija u Es-duru* za violinu, violu i orkestar (solisti Mozetić i Pišlar), *Polovecke igre* iz Borodinove opere *Knez Igor*, simfonijske obrade fragmenata iz Verdijevih opera *Rigoletto*, *Aida*, *Travijata*, itd. Solisti, instrumentalisti i kamerni ansambli izvodili su raznovrstan repertoar (Đeminijani, Hendl, Mocart, Hajdn, Betoven, Šubert, Dvoržak, Čajkovski); Milošević je sa Aleksejem Butakovim izveo na klaviru četvororučno delo Mocarta, Betovena, Šuberta, Griga.

Najznačajniji kulturni čin i najviši umetnički domet postigao je hor Muzičke sekcije izvodeći dela Mokranjca maja 1944. godine u Hamelburgu (gde se logor preselio 1943), na koncertu kojim je Milošević želeo da obeleži tridesetogodišnjicu Mokranjčeve smrti. Izvedena su II, III, IV, VI, VII i X rukovet, *Kozar*, *Akatist* i *Opelo*. Ovaj koncert bio je ujedno i poslednji veliki koncert Muzičke sekcije.

Pored dirigovanja horom i orkestrom Muzičke sekcije, solističkih nastupa, kao i nastupa u okviru kamernih sastava, Miloševićeva delatnost u logoru obuhvatala je i pedagoški rad. Bila su formirana dva kursa – opšti, za učitelje, koji je

obuhvatao teoriju muzike, intonaciju, nauku o harmoniji, skraćenu nauku o oblicima, nauku o instrumentima, skraćenu istoriju muzike – i kurs za kompoziciju, koji je obuhvatao nauku o harmoniji, kontrapunkt, nauku o oblicima, nauku o instrumentima, skraćenu istoriju muzike i dirigovanje. Kurs za kompoziciju, koji je trajao tri godine, pohađalo je šest učenika, među kojima su bili Branko Rakijaš i Đorđe Karaklajić. Opšti kurs završilo je oko šezdeset logoraša, od kojih su mnogi u posleratnom periodu radili kao muzički stručnjaci u školama, pozorištima ili kulturno-umetničkim društvima.

Milošević je na poziv Kulturnog odbora, u okviru časova enciklopedije (koje je organizovao Milan Bogdanović) često držao predavanja sa različitim temama, kao što su bile „Kako se studira opera?“, „Opera kod Srba“, „Muzički oblici“, „Naša narodna melodija“, „Apsolutna i programska muzika“, „Život i delo Stevana Mokranjca“, „O Stanislavu Biničkom“, „V. A. Mocart – 150 godina od njegove smrti“.

Sredinom 1944. godine, sa postavkom novog, reakcionarno orijentisanog starešine logora u Hamelburgu, rad Muzičke sekcije bio je ozbiljno ugrožen, i Milošević je zajedno sa ostalim drugovima naprednih političkih ideja istupio iz sekcije, a ubrzo se ona i raspala.

Mnogostruka aktivnost Predraga Miloševića – dirigenta, izvođača, pedagoga i organizatora – u logorima u Varburgu, Nirnbergu i Hamelburgu, daje novu dimenziju njegovoj celokupnoj delatnosti. U teškim uslovima zarobljenništva – oskudici i gladi, žarištu sukoba reakcionarnih i naprednih misli, Milošević je kao stub Muzičke sekcije ne samo aktivno učestvovao u širenju muzičke kulture, već je i kroz muziku budio istinsku patriotsku savest i veru u konačnu pobjedu nad fašizmom, i u oslobođenje svoje zemlje od okupatora.



НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД

СЕЗОНА 1973/74.

ОПЕРА

105. ПРЕСТАВА

Представа povodom pedesetogodišnjice umetničkog rada
prof. Predraga Miloševića

Среда, 27. фебруар 1974.

Гостује Љиљана Молнар-Талајих, сопран, Сарајево,

44 — 113. ПУТ —

Ћузепе Верди

ТРУБАДУР

ОПЕРА У ЧЕТРИ ЧИНА (с СЛИКА)
Либрето написао Салваторе Камарано
Превео Милан Димовић

Редитељ Арса Јовановић

Декор по нацртима Владимира Маретића

Диригент Предраг Милошевић, к. г.

Костими по нацртима Љилане Драговић

ЛИЦА

Гроф Луна	Валета Димитријевић
Леопора	Љиљана Молнар-Талајих, к. г.
Анучина	Ђурђевка Чокаревић
Мапико	Звонимир Кретић
Ферандо	Александар Ђокић
Инес	Софија Јанковић
Руче	Тома Јовановић
Стари цигани	Горан Галговић
Гласник	Тома Јовановић

Калугернице, грофова послуга, војници цигани и циганке
Догађа се у Арагонској и Бискаји
Музички сарадник Конфатини Виланер
Хорове спровео Слободан Кретић
Концертмајстор С. Грбић
Сценску музику води Јован Невкинда
Асистенти редитеља Алексеј Риковски и Зоран Шариф
Асистент сценографа Зоран Ристић
Сценоариста Викторија Пажмохт
Суфлер К. Ковачевић

Целокупна сценска опрема израђена је у радioniцама Народног позоришта

ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

СВРШЕТАК ОКО 22.30 ЧАСОВА

Plakat za poslednju operску predstavu koju je Predrag Milošević dirigovao.
Tom istom operom je i otpočeo svoju dirigentsku karijeru.

V

DOBA OBNOVE, UZLETA I ZRELIH DOSTIGNUĆA (1945–1988)

Za dirigentskim pultom Beogradske opere (1945–1955)

Povratkom u oslobođenu domovinu u novim društvenim uslovima, Milošević se svojim bogatim i raznovrsnim muzičkim znanjem i značajnim iskustvom, svrstava u red značajnih pregalaca na polju obnove, razvitka i unapređenja muzičke kulture.

U jesen 1945. godine, Milošević nastavlja sa radom na Muzičkoj akademiji – sada u zvanju vanrednog profesora, i uporedo radi kao dirigent Beogradske opere.

Prva premijera posle rata koju je Milošević ostvario bila je obnova *Seviljskog berberina* 15.09.1945. Tim povodom, muzički kritičar Branko Dragutinović piše:

Reditelj Nikola Cvejić i dirigent Predrag Milošević uz saradnju izvrsno komponovanog ansambla pevača – protagonista, realizovali su jednu izvanredno uspele opersku predstavu. Dirigentu Predragu Miloševiću, koga je publika toplo pozdravila pri pojavi na dirigentskom pultu prvi put posle oslobođenja, dugujemo pre svega priznanje što je „Seviljski berberin” prvi put studiran i dirigovan na osnovu originalne partiture, a ne iz klavirskog izvoda, što su ispravljene mnoge greške u instrumentaciji i što smo prvi put čuli originalno instrumentiranu ariju Marseline. U celini uzevši, Predrag Milošević ostvario je jednu detaljno muzički studiranu i sigurno vođenu predstavu.¹³⁰

Kao dirigent Beogradske opere Milošević je radio do 1954. godine, i u tom periodu ostvario niz značajnih premijera. To su bile: Verdijev *Rigoletto* 14. 01. 1946, obnova Mocartove *Figarove ženidbe* 21. 03. 1946, Verdijeva *Travijata* 23. 01. 1947, Donicetijev *Don Paskvale* 18. 10. 1947, Gotovčev *Ero s onog svijeta* 26. 02. 1949, Gunoov *Faust* 28. 01. 1950, Verdijev *Trubadur* 28. 06. 1951, *Seljaci* Petra Konjovića 03. 03. 1952, Ofenbahove *Hofmanove priče* 16. 01. 1953, Masneova *Manon* 28. 01. 1954, i jedno premijerno veče baleta – *Valpurgijska noć* iz Gunoove opere *Faust*, Mocartov balet *Balerina i banditi* i Ravelov *Bolero* 10. 09. 1954. godine.

Dirigentski rad u Novosadskoj operi (1955–1960)

Septembra 1955. godine, Milošević je angažovan za direktora i dirigenta Novosadske opere. Direktorski mandat trajao je dve godine (1955–57), a kao

¹³⁰ B. D. [Branko Dragutinović], Obnova Rosinijevog Seviljskog berberina, *Politika*, 22. IX. 1945, 5.

stalni dirigent Milošević je radio do 1959. godine. Veliko dirigentsko iskustvo i bogato muzičko znanje Predraga Miloševića bilo je od velikog značaja za mladi operski ansambl, koji je ubrzo stekao solidnu umetničku osnovu, podstaknut novim poletom i radnom disciplinom pod vođstvom Miloševića. Operski i baletski repertoar značajno je obogaćen, a obnovljena su mnoga dela koja su davno bila na repertoaru.

Od ukupno 43 operna i baletna dela, koliko je Novosadska opera imala na repertoaru, godišnje je bilo izvedeno preko dvadeset. Prvi put su postavljene opere *Soročinski sajam* Musorgskog, Mocartova *Figarova ženidba* i *Zaljubljen u tri narandže* Sergeja Prokofjeva, a i dela domaćih autora, što je primljeno sa velikim odobravanjem i od strane kritike i od strane publike: Bajićeva opera *Knez Ivo od Semberije* i *Dorica pleše* Krste Odaka, a obnovljene su Smetanina *Prodana nevesta*, Đordanov *Andre Šenije*, Pučinijeva *Madam Baterflaj*, Gunooov *Faust*, Verdijeve opere *Bal pod maskama* i *Rigoletto*, Gotovčev *Ero s onog svijeta* i baleti – Hristićeva *Ohridska legenda*, Planketova *Kornevilska zvona*, itd. Interesovanje za sve predstave bilo je živo i u sve većem porastu, naročito za domaća dela. Tako je, na primer, Bajićev *Knez Ivo od Semberije* bio prikazan desetak puta, uvek pred punom operskom kućom.

Prva premijera kojom je Milošević dirigovao bila je upravo Bajićeva opera, izvedena 17. 12. 1955, uz Baranovićev balet *Licitarско srce*. Pozdravljajući afirmaciju domaćih dela i odajući zahvalnost što je operu *Knez Ivo od Semberije* izvukao iz arhivske prašine posle punih 40 godina, Vukdragović piše:

U ovoj činjenici vidimo dobru volju i rešenost Predraga Miloševića da u repertoarskoj politici Opere Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu pođe jedino ispravnim putem sistematskog negovanja domaćeg muzičko-scenskog stvaralaštva koje je u većini naših operskih institucija u većoj ili manjoj meri zapostavljeno.¹³¹

Izvođenje ova dva dela, osim kritike mladoj režiserki Zori Tamirdžić, kojoj je ovo bila ispitna predstava, ocenjeno je kao veoma uspešno:

Osim redigovane vokalne pratnje, naročito u pogledu dikcije i izvesnih retuša u instrumentaciji (koje je učinio s dužnim obzirom Predrag Milošević), nisu vršene temeljne promene u partituri Isidora Bajića, tako da se njegovo delo pojavilo na sceni skoro onakvo kakvo je izašlo iz njegove ruke (...) Pristupajući partituri Isidora Bajića s ljubavlju i pijetetom, Predrag Milošević je dao jednu sigurno i temperamentno vođenu predstavu (...) U celini uzevši, obe premijere predstavljaju vrlo značajan uspeh Novosadske opere (...) ¹³²

... Predrag Milošević za dirigentskim pultom, uložio je sav svoj autoritet i bogato

¹³¹ Mihailo Vukdragović, Afirmacije domaćih dela. Uspeh Bajićevog „Kneza Ive od Semberije” i Baranovićevog „Licitarskog srca” u Novosadskoj operi, *Borba*, 24. XII. 1955, 4.

¹³² Branko Dragutinović, Bajićev „Knez Ivo od Semberije”. Balet je prikazao Baranovićevu „Licitarsko srce”. Premijera u Novosadskoj operi, *Politika*, 23. XII 1955, 7.

iskustvo za što bolji uspeh ove Bajićeve renesanse. Bilo je očito da je ceo izvođački aparat uložio najvišu meru mogućnosti da ga u tome pomogne (...) Hor, izvanredan po glasovnoj svežini, ritmičkoj preciznosti i intonativnoj stabilnosti predstavlja bez sumnje najveću vrednost celokupnog ansambla i njemu uz dirigenta pripada značajan udeo u uspehu premijere. Orkestar, i pored izvesnih kvalitetnih manjkavosti u pojedinim grupama, zvučao je uglavnom u zvuku ujednačeno i dobro reagovao na intencije dirigentove (...) Muzička strana izvođenja (baleta) bila je s obzirom na rafinovanost Baranovićeve partiture, koja mnogo zahteva i od najboljeg orkestra, na iznenađujuće visokom nivou. Predrag Milošević vodio je orkestar sigurnošću i temperamentom i bio stalno u izvanrednom skladu s pokretom na sceni tako da je „Licitarsko srce” doživelo u Novom Sadu jednu zaista kvalitetnu realizaciju.¹³³

Milošević je spremio i premijerno dirigovao i sledeća dela: Mocartovu *Figarovu ženidbu* 07. 01. 1956, povodom obeležavanja 200 godina od Mocartovog rođenja, Planketov balet *Lopov Gaspar* 03. 03. 1956, *Soročinski sajam* Musorgskog 15. 12. 1956, *Zaljubljen u tri narandže* Prokofjeva 05. 06. 1967, *Knez Igor* Borodina 23. 11. 1957, čijim izvođenjem je proslavljena desetogodišnjica rada Novosadske opere.

Kritike koje su pratile ova izvođenja bile su pune pohvala predstavama u celini, dirigentu i naročito horu – što je svakako Miloševićeva zasluga s obzirom na njegovo iskustvo horskog dirigenta, a što upućuje, posmatrano u celini, na značajan umetnički i profesionalni domet ove mlade institucije. Tako, povodom *Figarove ženidbe* koja je spremljena za nepuna dva meseca, kritičari su pisali:

Dirigent Predrag Milošević vodio je predstavu veoma autoritativno i sigurno, kako orkestrom, tako i ansamblom na sceni. Nema sumnje da je Mocartov stil Miloševiću veoma blizak i da je detaljno poznavanje tumačenja materije omogućilo i adekvatnu reproduktivnu realizaciju.¹³⁴

Dirigent Predrag Milošević svojom koncepcijom „Figarove ženidbe” ostvario je na savremen način nameru kompozitora, podvlačeći osnovnu tematiku dela i ispoljavajući urođene sklonosti za stil Mocartove muzike. Celu operu vodio je ritmički precizno, mirno, odmereno i diskretno.¹³⁵

Povodom izvođenja *Soročinskog sajma* Modesta Musorgskog, Branko Dragutinović konstatuje:

Dirigent Predrag Milošević ostvario je osnove jedne solidne muzičke interpretacije, sigurno vaspоставio ritmički kontinuitet između orkestra i scene i celoj predstavi dao poletni zamah.¹³⁶

¹³³ Mihailo Vukdragović, Afrimacija domaćih dela ... op. cit.

¹³⁴ Nedeljko Grba, Wolfgang Amadeus Mozart: „Figarova ženidba” na sceni Novosadske opere, *Dnevnik*, Novi sad, 10. I 1956, 5.

¹³⁵ Hranislav Đurić, „Figarova ženidba” u operi Srpskog narodnog pozorišta. Dvestogodišnjica Mocartovog rođenja, *Novosadski dnevnik*, Novi Sad, 18. I 1956, 10.

¹³⁶ Branko Dragutinović, Musorgski: „Soročinski sajam” – premijera u Operi Srpskog narodnog pozorišta, *Dnevnik*, Novi Sad, 27. XII 1956, 6.

O premijernom izvođenju opere *Zaljubljen u tri narandže* Sergeja Prokofjeva, Dragutin Čolić piše:

Operski i baletski ansambl SNP-a pod iskusnom dirigentskom rukom Predraga Miloševića, sa zadivljujućom sigurnošću izveo je ovo složeno delo. Solisti, hor i orkestar predstavljali su homogenu celinu koja je spontano i s oduševljenjem muzicirala. Treba istaći i intonativno čist i ritmički precizan hor koji se na sceni vrlo dobro snalazio. Orkestar Novosadske opere stavljen je bio pred težak zadatak. Svoju složenu i tehnički tešku partiju on je izvrsno savladao. Dirigent Predrag Milošević nesumnjivo je najviše doprineo ovom značajnom uspehu opere i baleta SNP-a u Novom Sadu. On je sa izvanrednom sigurnošću i preciznošću uspeo da oživi muzičku stranu dela i da je uskladi sa dramskom radnjom. Zvuk solista, hora i orkestra bio je pod njegovom palicom ujednačen. Premijera opere „Zaljubljen u tri narandže” predstavlja značajan uspon i visoki umetnički domet operskog i baletskog ansambla Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.¹³⁷

Prestankom rada u Novosadskoj operi završava se jedno od mnogobrojnih područja delatnosti Predraga Miloševića – njegova karijera operskog dirigenta. Njegovo poslednje, svečano zauzimanje dirigentskog pulta odigralo se u Beogradskoj operi 27. februara 1974. godine izvođenjem *Trubadura* Đuzepe Verdija – opere kojom je obeležena pedesetogodišnjica njegovog umetničkog rada, a kojom je Milošević i bio otpočeo svoju bogatu i značajnu karijeru operskog dirigenta.

U toku ukupno dvadeset i tri godine aktivnog rada operskog dirigenta sa blizu četrdeset premijera, Milošević je ostvario niz značajnih tumačenja i izvođenja, postižući visoki umetnički domet. Sagledavajući u celini kritike koje su pratile njegov dirigentski rad, mogu se uočiti dve osnovne crte u skiciranju portreta Miloševića – dirigenta ili Miloševića – muzičkog umetnika. S jedne strane, primetne su zamerke kritičara koje se odnose na hladan, uzdržan Miloševićev stav, a otuda ponekad pomanjkanje temperamentnijeg impulsa dela koje izvodi, a s druge strane, kritičari uočavaju nedvosmisleni savesnost u spremanju dela i izradi svakog detalja, kao i misaono pronicanje u njegovu suštinu, što odaje utisak visoko profesionalnog i intelektualnog pristupa interpretaciji. Miloševićev gest je neupadljiv, bez suvišnih pokreta, ali siguran i odrešit; njegov stav nosi onu sugestivnost i autoritativnost koje čine jednog dirigenta onim što jeste. Veliku pažnju Milošević je posvećivao verodostojnosti interpretacija, duboko poštujući oznake autora dela koje se izvodi, pridržavajući se zakonitosti i granica stila tog dela, i ne dopuštajući, svojom bogatom muzičkom kulturom, ali i tananim osećanjem duha i mere, da se te granice bilo u kom smislu prekorače.

¹³⁷ D[ragutin] Čolić, „Zaljubljen u tri narandže” na sceni Novosadske opere. Dirigent Predrag Milošević, *Borba*, 7. VI 1957, 5.

Na koncertnom podijumu

Pored dirigentskog rada u operi i u pevačkom društvu, Milošević je često uzimao učešća u koncertnom životu kao dirigent simfonijskog orkestra. Pojavivši se u toj ulozi u beogradskom muzičkom životu još 1935. godine, kada je na Narodnom konzervatorijumu, u okviru Manojlovićevog predavanja o klasicizmu, sa Beogradskom filharmonijom „interpretovao Mocartovu g-mol simfoniju u živom i patetičnom mahu”¹³⁸, Milošević je tokom sledećih godina ostvario niz koncerata, od kojih se po značaju izdvajaju oni u posleratnom periodu. Milošević je dirigovao orkestrom Jugoslovenske narodne armije, Beogradskom filharmonijom i Novosadskom filharmonijom, koja je pod njegovim vođstvom pokazala znatan umetnički uspon. Godine 1949. prvi put u Beogradu, zazvučala je *Sinfonia da Requiem* Bendžamina Britna u izvođenju orkestra JNA. Još jednu premijeru Milošević je ostvario na koncertu 15. 02. 1955, kada je, pored Nastasijevičeve simfonijske poeme *Viđenje Kosovke devojke* i Mocartovog *Koncerta za klavir* u B-duru, K.V. 595 (solista – Vera Šosberger, Novi Sad), izveo sa Beogradskom filharmonijom *Persefonu* Igora Stravinskog u sopstvenom prevodu, sa solistima – tenorom Stjepanom Andraševićem i recitatorkom Tatjanom Lukijanovom. Pozdravljajući ideju da *Persefonu* uvrsti u program i time doprinese ionako skromnom repertoaru novijeg stvaralaštva u beogradskom muzičkom životu, Vukdragović piše:

Kada je reč o realizaciji „Persefone”, valja odmah reći da delo takvog formalnog i tehničkog refinmana kao što je ovo traži najveću meru adekvatnog kvaliteta reprodukcije. Predrag Milošević je i po solidnosti znanja kao i po svom idejno-estetskom stavu mogao naći i našao prislan odnos za ovo delo i bio je u svakom pogledu autoritativan tumač „Persefone”.¹³⁹

Profesor i pedagog

Posleratnu pedagošku delatnost Predrag Milošević je vršio na Muzičkoj akademiji u Beogradu, gde je vodio klasu kompozicije i klasu nastavnčkog odseka, a uz to je predavao i Muzičku estetiku, Razvoj muzičkih stilova kroz istoriju i

¹³⁸ dr. M. M. [Miloje Milojević], Drugi Muzički čas na Narodnom univerzitetu, *Politika*, 20. I 1935, 14.

¹³⁹ M[ihajlo] Vukdragović, Prvo jugoslovensko izvođenje „Persefone” od Igora Stravinskog, *Borba*, 20. II 1955, 7.

Nauku o instrumentima. Od 1948. godine, paralelno sa klasom kompozicije, vodio je i klasu studenata na odseku za dirigovanje. Iz obeju Miloševićevih klasa izašlo je dvadeset i pet diplomiranih muzičara koji su zauzimali i još uvek zauzimaju ugledna mesta u našem javnom muzičkom životu. Prvi diplomanti iz klase kompozicije bili su Nadežda Mosusova i Dušan Kostić, a u grupi diplomiranih kompozitora su i Radomir Petrović, Rajko Maksimović, Vojislav Kostić, Rafet Rudi, Vartkes Baronijan, Branka Šaper, Jelena Milenković, Darinka Simić, Ivan Marković i drugi; iz klase za dirigovanje treba spomenuti Stanka Šepića, Ljubišu Lazarevića, Eugena Gvozdanovića, Radojicu Milosavljevića, Rafeta Rudija, Petra Josifovskog, Dušana Maksimovića, Vojislava Simića, a sa teoretskog odseka – Dragoslava Devića, Dorinu Simić, Ljubicu Milosavljević.

Pedagogiji se Milošević učio od svojih pedagoga, od kojih izdvaja prvog – Rajnu Dimitrijević, i poslednjeg – Jozefa Suka. Prva pedagoška iskustva Milošević je sticao još za vreme studija u Pragu, u radu sa studentima kojima je bio potreban dopunski rad. Tada je, na primer, održavao i grupnu nastavu studentima koji su se pripremali za polaganje državnog ispita iz muzičke estetike. Dalja iskustva sticao je kao profesor u Muzičkoj školi i kao docent na Muzičkoj akademiji pre rata, a takođe i za vreme zarobljenštva. O svom odnosu prema pedagogiji sam Milošević je pisao:

Kao pedagog sam prošao kroz sve tri vrste nastave: kroz kolektivnu, grupnu i individualnu, da bih se poslednjih dvadeset godina zadržao kod poslednje. Čini mi se da nisam pogrešio što sam u svom pedagoškom radu prihvatio način i pedagoške principe i jednog i drugog svog učitelja i prilagodio ih sebi i našim prilikama. Nikada mi nastava nije bila teret i uvek sam se radovao susretima sa svojim studentima. Radovao sam se njima zbog nekih uspeših rešenja u njihovim radovima. Razbijao sam im trenutne sumnje i neverice i lečio krizna stanja u koja svaki mladi stvaralac neminovno mora da upadne. Prikazivao sam im veliku baštinu prohujalih vremena, ali sam ih i upućivao u savremena strujanja...¹⁴⁰

Smatrao sam oduvek pedagogiju svojesvrnim stvaralaštvom. Utoliko pre, što u klasama kompozicije i dirigovanja nema grupne nastave, već se nastava odvija pojedinačno, jedan prema jedan, jedan student prema jednom profesoru. Tu profesor ima izuzetno delikatnu dužnost da svoja znanja prenese na svoga adepta i, po onom Sukovom principu, od njega stvori majstora, ne dirajući u njegovu individualnost, u njegovu ličnost.¹⁴¹

Za redovnog profesora Milošević je izabran 1954. godine, a za dekana Muzičke akademije 1960, na kom položaju je bio sedam godina – do 1967. Pored dužnosti i obaveza koje je vršio u funkciji dekana, Milošević je održavao redovnu nastavu

¹⁴⁰ Predrag Milošević, Put do đачke duše. Moji prvi koraci u školi, *Prosvetni pregled*, 14. VI 1983, 4.

¹⁴¹ Miloš Jevtić, Muzika između nas. Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom, Nota - RTV Beograd, Knjaževac – Beograd, 1979: „Predrag Milošević”, 69–83.

vu u dve klase. Kao dekan, pokrenuo je pitanje proslave četvrt veka od osnivanja Muzičke akademije. Proslava je bila održana u proleće 1962. godine u vidu svečane akademije u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta i koncerata na kojima su prikazani izvođački dometi Muzičke akademije sa instrumentalnim solistima i sa mešovitim horom i orkestrom koji je izveo Hendlov oratorijum *Izrael u Egiptu*. Tim povodom štampana je i publikacija u kojoj je prikazan rad Muzičke akademije u prvih dvadeset pet godina njenog postojanja.

„Društveni radnik” i organizator muzičkog života

Miloševićeva društvena i organizatorska delatnost na polju muzičke kulture obuhvata nekoliko funkcija. Bio je predsednik Udruženja muzičkih umetnika Srbije (1955–57), u dva maha i predsednik Udruženja kompozitora Srbije (1958–60). U toku prvog mandata Milošević je dao inicijativu za organizovanje izložbe portreta i delova originalnih rukopisa naših kompozitora. U toku drugog, uspeo je da realizuje znatnu dotaciju od strane Saveta za kulturu Srbije, u cilju stimulisanja mladih stvaralaca. Udruženje kompozitora je za vreme Miloševićevog mandata izdalo i prvu gramofonsku ploču na kojoj je bilo snimljeno Hristovićevo *Opelo* u b-molu i Tajčevićeve *Gradišćanske pesme* za muški hor.

Milošević je bio i suosnivač festivala „Mokranjčevih dana” u Negotinu, kao i „Jugoslovenskih horskih svečanosti” u Nišu. U više navrata bio je predsednik žirija „Festivala kulture mladih” u Knjaževcu, kao i mnogih drugih svečanosti različitog karaktera.

Publicista

Potvrdu mnogostrane aktivnosti Predraga Miloševića svakako predstavlja živa publicistička delatnost. Iako nikada nije bio dnevni kritičar, Milošević je ostavio za sobom znatan broj članaka u raznim muzičkim i drugim časopisima, kao i dnevnim listovima.¹⁴² Sveža i zanimljiva pisana reč, fluentnog načina izlaganja, sa često prisutnom dozom iskričavosti u opservaciji, ili studioznog istoriografskog i muzikološkog pristupa – u zavisnosti od teme koju obrađuje, čine osobine Miloševićevog stila pisanja, bilo da se radi o prikazu, eseju ili studiji. Dugačak bi

¹⁴² Bibliografija Miloševićevih napisa nalazi se u prilogu.

bio spisak svih njegovih članaka objavljenih u mnogobrojnim listovima i časopisima, jer je prvi Miloševićev članak objavljen još 1922. godine u *Muzičkom glasniku* pod naslovom „Muzička kritika u nas” potpisan pseudonimom P. Mitrović – tada je Milošević imao samo osamnaest godina.

Punih petnaest godina Milošević je bio hroničar Beogradskih muzičkih svečanosti – počev od osnivanja ovog značajnog festivala 1969. godine. Detaljne prikaze i kritike koncerata Bemusa objavljivao je u *Zvuku*¹⁴³. Pisao je brojne umetničke portrete, kako domaćih stvaralaca (Marinković, Konjović, Hristić), tako i stranih (Mocart, Suk, Novak, Šopen i dr.). Sa čestih putovanja širom sveta, bilo poslom ili privatno, Milošević je davao prikaze značajnih muzičkih zbivanja ili institucija (Minhen, Salzburg, Prag, Moskva, Peking, Tel-Aviv i dr.).

Izdvojili bismo odlomke iz njegove studije o Petru Konjoviću, koja predstavlja značajan i zanimljiv doprinos sagledavanju umetničkog lika Konjovića, kao i lični prilog u osvetljavanju istorije srpske muzike.

Muzičke prilike u Srbiji za poslednje dve decenije prošlog stoleća odvijale su se u znaku previranja i u znaku velike potrebe za makar minimalnim izjednačavanjem u nivou sa zapadnoevropskom muzikom, a istovremeno u znaku užurbanog rada i organizovanja oskudnih izvođačkih tela, uglavnom hora, koji je tadašnjem građaninu bio najbliži. Gudački kvartet se tek organizovao, o orkestru se samo sanjalo, a o operi se nije ni sanjalo. Sa evropskog stanovišta, to je stanje bilo neutješno, no, posmatrano sa našeg lokalnog aspekta, ono je bilo snošljivo, jer je u sebi nosilo očevitno zdravu klicu za bolju budućnost.

Iako različiti po temperamentu, po školi, po uplivima koji su u njihovim prvim delima jasni, i najzad po putu koji su oni sami sebi izgradili, ovi muzičari (Konjović, Milojević, Hristić) imaju jednu zajedničku liniju koja je značila radikalni preokret u muzičkoj praksi u Srbiji, i to već od prvih dana.

Njihova zajednička linija bio je njihov novi i visoki kriterijum u procenjivanju muzičkih vrednosti koji su poneli sa sobom posle školovanja na evropskim muzičkim učilištima. Njihova zajednička linija bila je još u prenošenju duha i težnji koji su vladali u svetskoj muzici u prvoj deceniji našeg stoleća, pri čemu nisu gubili vezu s rodnom grudom niti s muzikom koja je iz nje izvirala. Najzad (...) što su dotadašnjim muzičkim oblicima dali nov sadržaj i što su definitivno inaugurisali nove muzičke oblike.

Počeo je [Konjović] kao kakvo naše malo čobanče kod plandovanja da peva baš u godinama puberteta, kada nešto tajno počinje dečaka da raspinje i da mu ne da mira, kao sluteći *nejasno* da će ga kasnije kroz ceo život pesma pratiti i da će biti sastavni i bitni deo celokupnog njegovog stvaranja.

¹⁴³ O Miloševiću kao kritičaru Bemusa videti rad Jelene Janković-Beguš: Beogradske muzičke svečanosti (BEMUS) u kritikama Predraga Miloševića u časopisu *Zvuk*, u: Marija Masnikosa i Jelena Mihajlović-Marković (ur.), *Mnogostruka umetnička delatnost kompozitora Predraga Miloševića (1904–1988) – povodom 110-godišnjice od rođenja*, Muzikološko društvo Srbije i Katedra za muzikologiju FMU, Beograd, 2015, 83–94.

Opšta karakteristika Konjovićevih dela, iz kojih izilazi i raste njegov lik i umetnički profil, jeste snaga, krv i zamah, i privrženost rodnoj grudi, vezanost za zemlju iz koje je ponikao. U njega je istinska strast i istinski temperament. On potpuno odbacuje lažnu slatku sentimentalnost, jeftino i neubedljivo melodiziranje i teži za pravim izrazom, često tvrdim i oporim. Njegov patos nije prazan i uzaludan, već gospodstven i uzvišen. Njegove su emocije duboke, teške i potresne (...)

Bez pisanih programa, manifesta i nametljivih krilatica, izgrađivao je Petar Konjović sebe i stvarao svoje delo. A ako je stajao nešto malo po strani od kursa evropske savremenosti i njenih težnji, bilo je to ispravno, jer ona nije odgovarala njegovom naturelu. Konjović je uzeo iz nje samo ono što je bilo potrebno da upotpuni njegove dispozicije i njegov karakter. Takvog umetničkog profila, te stvaralačke snage – Petar Konjović kao ličnost zauzima jedno od najuglednijih i najistaknutijih mesta ne samo u „srednjoj generaciji” srpskih kompozitora, već i u celokupnoj jugoslovenskoj muzici.¹⁴⁴

Prevodilac

Jedna od grana delatnosti koja upotpunjuje svestrani lik Predraga Miloševića jeste prevodilački rad, pri čemu treba posebno istaći prepeve muzičko-dramskih dela. Milošević je prevodio sa nekoliko jezika – nemačkog, češkog, ruskog, francuskog i italijanskog. Prvi prevod je ostvario sa nepunih sedamnaest godina. Preveo je *Hodočašće Betovenu* od Riharda Vagnera, što je štampano 1921. godine u izdanju Sveslovenske knjižare u Beogradu. Preveo je libreta za desetak opera, među kojima su: Verdijev *Ernani*, Masneova *Manon*, Gunoov *Faust*, Donicetijev *Don Paskvale*, *Zaljubljen u tri narandže* Prokofjeva, kao i Hendlov oratorijum *Mesija* i Smetanina kantata *Češka pesma*, a prepevao je sa francuskog i *Persefonu* Igora Stravinskog. Za potrebe naših istaknutih koncertnih pevača, prepevao je pesme Šuberta, Šumana, Griga, cikluse pesama: *Ljubav i život žene* Roberta Šumana, *Dečji kutak* Musorgskog, *Proleće* Vićeslava Novaka, Dvoržakove *Moravske dvopeve*, Janačekov ciklus *Zapisi nestalog*. Od stručnih knjiga iz oblasti muzike preveo je sa češkog *Nauku o oblicima* K. B. Jiraka i *Muziku starog sveta* Kurta Saksa. Dao je i vrlo uspeli prevod iz oblasti beletristike – *Knjigu apokrifa* Karela Čapeka, koju je štampana Matica srpska u Novom Sadu.

¹⁴⁴ Predrag Milošević, Petar Konjović. Povodom njegove osamdesetogodišnjice, *Letopis matice srpske*, maj 1963, knj. 391, sv. 5. 421–433.



Profesori i studenti Odseka za kompoziciju Muzičke akademije, 1951.
 S leva na desno profesori: M. Logar, M. Tajčević, M. Vukdragović – rektor, M. Živković,
 S. Rajičić i P. Milošević
 S leva na desno studenti: Z. Vauda, B. Simić, A. Obradović, D. Despić, D. Radić, V.
 Mokranjac, D. Gostuški, V. Peričić, D. Trbojević i L. Dimitrijević



Nastavnici odseka za dirigovanje: prof. Živojin Zdravković, korepetitor Tatjana Babrić-
 Leandrov, docent Dušan Skovran, profesori Vojislav Ilić i Predrag Milošević.
 Za klavirom: prof. Mihailo Vukdragović

VI

**KOMPOZITORSKI PORTRET.
O TRI MLADALAČKA DELA
KAO STILSKIM PREKRETNICAMA
U ISTORIJI SRPSKE MUZIKE XX VEKA,
I JOŠ PONEČEM**

Stvaralački opus Predraga Miloševića čini, pored dirigentske aktivnosti, najznačajniju, a možda i najuspeliju oblast njegove celokupne, tako mnogostrane delatnosti. On je nevelik po obimu, te u kvantitativnom smislu ne predstavlja znatniji doprinos srpskoj muzici, ali njegove najbitnije kompozicije čine značajno kvalitativno obogaćenje. O Miloševićevom kompozitorskom opusu nije mnogo pisano, ali su njegova najznačajnija dela ipak u nekoliko objavljenih priloga detaljnije analitički obrađena.¹⁴⁵ Milošević je napisao po jedno delo kamernog i simfonijskog žanra – to su *Gudački kvartet* i *Simfonijeta*; od klavirske muzike – *Sonatinu*, *Malu svitu* i *Pesmu i igru*, nekoliko horova – *Briga materina* i *Tri narodne* za muški hor, *Obnovljenje* za mešoviti; solo-pesme *Trag*, *Regruti u maršu*, *Razgovor seljaka sa stranim novinarom*, *Tri snahe i jedan zet*; dosta scenske muzike za pozorišne komade: *Hasanaginica*, *Kraljević Marko*, *Sluga dvaju gospodara*, *Ženidba Čarli Čaplina*, *Figarova ženidba*, *Seviljski berberin*, *Optimistička tragedija*, muziku za igrani film *Krvavi put* i dokumentarni film *Čudo prirode*. Nažalost, od navedene scenske i filmske muzike, sačuvana je samo partitura muzike za *Slugu dvaju gospodara*. Ostale partiture su izgubljene.

Najintenzivniji period njegovog stvaralaštva vezan je za vreme studija u Pragu, kada i nastaju njegova najznačajnija dela – *Sonatina*, *Gudački kvartet* i *Simfonijeta*. Po povratku u Beograd, njegov kompozitorski rad naglo opada u in-

¹⁴⁵ U nevelikom broju napisa o Miloševiću kao kompozitoru svakako treba navesti studiju *Muzički stvaraoci u Srbiji* Vlastimira Peričića iz 1969. godine, u kojoj su u kratkim crtama date najznačajnije karakteristike *Sonatine za klavir*, *Gudačkog kvarteta* i *Simfonijete*. Detaljnijim analitičkim pristupom njegovom opusu sam se bavila u nekoliko radova: Stilska orijentacija Predraga Miloševića (*Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu* br. 13/14, Čakovec, 1988); Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića – povodom stogodišnjice rođenja (Zbornik Katedre za teorijske predmete Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu *Muzička teorija i analiza* br. 2, 2005); *Gudački kvartet* i *Simfonijeta* Predraga Miloševića – karakteristike kompozicionog pisma, u: Marija Masnikosa i Jelena Mihajlović-Marković (ur.) *Mногоstruka umetnička delatnost kompozitora Predraga Miloševića (1904–1988) – povodom 110. godišnjice od rođenja*, kolektivna monografija, Muzikološko društvo Srbije i Katedra za muzikologiju FMU, Beograd, 2015. U istoj monografiji, pored ostalih priloga, treba spomenuti rad *Sonatina* Predraga Miloševića u kontekstu klavirske muzike između dva svetska rata, dr Marije Masnikose. U studiji *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, dr Vesna Mikić se, u kratkim crtama, bavila Miloševićem u kontekstu neoklasicizma u srpskoj muzici.

tenzitetu, trpi i duže prekide, tako da se komponovanju vraća samo povremeno, posle dužih pauza. Koji razlozi su doveli do tog slabljenja intenziteta stvaralaštva? Sam autor je na to pitanje odgovorio da, usled svih funkcija koje je vršio čim je došao u Beograd – dužnosti operuskog dirigenta, dirigenta pevačkog društva, profesora u muzičkoj školi – jednostavno nije imao dovoljno vremena da se bavi komponovanjem, ali navodi i da ga je dirigentski poziv najviše privlačio. Može se reći da je Milošević zastupao stav da je bolje napisati „malo, ali dobro, nego desetinu simfonijskih i koncertantnih dela koja se nikad ne izvode”. Međutim, čini se da razlog njegove „ćutnje” na stvaralačkom polju nije bio samo posledica nedostatka vremena; Milošević je do vremena kada se primarno posvetio dirigentskom pozivu ostvario dela u koja je uneo sav svoj stvaralački žar i umetničku imaginaciju, dao je već ono najbolje od sebe što je mogao, i time je bio u potpunosti zadovoljan. A to zadovoljstvo nije bilo neosnovano, jer ta ostvarenja i jesu suština njegovog opusa koja su svojim kvalitetom osvojila značajnu poziciju u srpskoj muzici između dva rata, postavši – vremenska distanca nam dopušta da to kažemo – deo reprezentativnog opusa novije srpske, odnosno jugoslovenske istorije muzike.

Ono što suštinu njegovog opusa čini zanimljivom, jeste stilaska linija koja ide od impresionizma u *Sonatini*, preko neobaroka u *Gudačkom kvartetu*, do neoklasicizma u *Simfonijeti*. Dakle, u osnovi dva stilska usmerenja, odnosno dve faze – impresionizam i neoklasicizam. Takva stilska preorijentacija sama po sebi nameće poređenje sa Morisom Ravelom, a moguće je da je ovaj veliki kompozitor, čija dela je Milošević često imao prilike da sluša u Pragu, i imao uticaja na njega u pogledu stilskog zaokreta. *Gudački kvartet* i *Simfonijeta* zapravo su vrlo srodni po muzičkom jeziku, jer oba dela sadrže spoj istih stilskih odrednica, ali drugačije, tj. obrnuto nijansiranim: dok u *Kvartetu* preovladava neobarok u sintezi sa neoklasicizmom, u *Simfonijeti* je neoklasicizam osnovna nota, dok su elementi neobaroka u kompozicionom postupku svakako izraženi, ali u manjoj meri nego što je to bio neoklasicizam u kvartetu. *Sonatina*, pak, iako stilski potpuno odvojena, čini zajedništvo sa ovim delima pre svega u strukturalnom pogledu, odnosno ona, kao hronološki prvo delo, sadrži mnoge klice koje, ostvarene u sledećim delima, čine Miloševićev opus u izvesnoj meri homogenim i zaokruženim. Shematski bi se razlike i zajedništvo između ova tri dela mogle prikazati na sledeći način:

	<u>SONATINA</u> (impresionizam)	<u>GUDAČKI KVARTET</u> (neobarok + klasicizam)	<u>SIMFONIJETA</u> (neoklasicizam)
			Odblesci impresionizma u tematici, orkestarskim postupcima
Makroforma:	Čvrsta organizacija materijala bazirana na tradicionalnoj osnovi, sa ponekim odstupanjem		
		Slobodniji tretman tradicionalnih oblika spoj baroknih oblika sa sonatnim ciklusom	
Mikroforma:	Slobodniji pristup struktuiranja manjih celina, neperiodičnost		
Kompozicioni postupak:	Klasičarsko - romantičarski princip, deljenje i raspad motiva	Barokni princip, kontrapunktska razrada i način razvijanja teme	
	Sekvenca		
	Tematsko jedinstvo nagovešteno	Tematsko jedinstvo naglašeno	
		Integrisanost celine pomoću izviranja novog iz prethodnog	
			preplitanje motiva - mikrotema i njihovo grupisanje u veće celine
Melodika:	izražena	iskrivljenje groteska	naglašena groteska
Ritam:	jednostavan, pokretljiv	motoričan česte metričke izmene	složen, vodi do metričkih pomeranja
Faktura:	prozračna	razuđena	složena
Harmonski jezik:	Tonalnost jasna, impresionističke harmonije + poznoromantičarska medijantika	naznačeni tonalni centri, vodi do atonalnosti, zaoštrene disonance, osamostaljen	
		bifunkcionalnost	gubljenje funkcionalnosti
		kvartne harmonije	kvartni blokovi na rastojanju polustepena
		linearnost izražena, harmonija produkt	linearnost prisutna, harmonija samostalna, vertikala značajnija

Napomena: Navedene karakteristike prikazane na tabeli su opšteg tipa, dakle ne mogu se odnositi na sve stavove ovih dela sa podjednakom snagom, negde su više, a negde manje izražene, ali su date u cilju boljeg sagledavanja razlika zajedništva i evolutivnog puta pojedinih elemenata u okviru tri dela. Karakteristike koje su uokvirene i označene strelicama predstavljaju zajedničke elemente.

Sonatina za klavir

Sonatinu za klavir Milošević je napisao 1926. godine, u vreme kada je bio u punoj formi kao pijanista, pa otuda ovo delo postavlja znatne tehničke, ne i isključivo virtuozne, izvođačke zahteve. Zbog toga se *Sonatina*, kao zahvalno i primamljivo delo u interpretacionom smislu često nalazila, a nalazi se i danas u programima koncertnih pijanista.

Delo sadrži tri stava – sonatni *Allegro moderato*, temu sa varijacijama i tokatni *Allegro non tanto*; u celini, svojim tečnim, spontanim muzičkim tokom, ukazuje na lakoću kojom je Milošević komponovao.

Prvi stav, *Allegro moderato*, napisan je u sonatnom obliku oslonjenom na tradicionalnu, klasičarsko-romantičarsku koncepciju izgradnje većih i manjih celina sa ponekim odstupanjima koja, međutim, ne znače i bitno nov pristup ovom obliku. Tako, ekspozicija donosi tri osnovne tematske zamisli koje po funkciji predstavljaju prvu i drugu temu i završnu grupu; razvojni deo sa svoja tri pododseka donosi razradu materijala datu na relativno uobičajen način, a repriza, nešto skraćena, opravdava funkciju pomirenja tematskog materijala u tonalnom smislu.

Prva tema, glavna tematska misao, sačinjena je iz dve rečenice i protiče u vedrom i poletnom raspoloženju, spontanog melodijsko-ritmičkog toka, prozračne fakture i lakog zvuka sa manjim usponom u drugoj rečenici.

Primer br. 1 (1–12 t.)

Allegro moderato

F: T D (sS) S s T D VII⁷_{VI} VI VII⁵_{III} III⁶ sS⁷

a: -VII
 S⁷
 t⁶ (F: III⁶) DD⁶ °VII⁶ g: t⁶ II⁶
 VII⁷ s⁶ → F: D⁶ VI_v VII_D⁴
 VII_{II}⁷ ss⁶)

Osnovni tonalitet je F-dur. Prva rečenica od pet taktova, u pogledu harmonskog jezika, bila bi najbliža romantičarskoj koncepciji po korišćenju vantonalnih dominanti, hromatskih vanakordskih tonova i po brzom harmonskom ritmu. Međutim, redosled funkcija kao što je dominantna – subdominanta, zatim upotreba molske dominante i kadenca na alterovanom septakordu subdominante, ukazuju na tipična obeležja impresionističkog stila. Druga rečenica od sedam taktova sadrži srodan materijal koji je izložen u vidu dvotakta, njegovog sekventnog ponavljanja uz deljenje motiva. Iako tradicionalan, ovaj način razvijanja i razrade materijala, uz pomoć sekventnih dvotakta, deljenja motiva i njihovih sekventnih transpozicija, čini omiljeni Miloševićev kompozicioni postupak. Druga rečenica počinje u a-molu, odnosno obuhvata tonalitet III stupnja, zatim usled sekvenciranja, i tonalitet II stupnja, tj. g-mol, vraća se u osnovni tonalitet pomoću promene sklopa akorda, a kadencira na zameniku dominantine dominante i to u obliku tvrdoumanjenog septakorda, što predstavlja odstupanje od tradicionalnih harmonskih zakonitosti. Neuobičajen završetak prve teme se, zapravo, u tom trenutku i ne doživljava tako, jer se ta „otvorena” kadenca razrešava u ponovno izlaganje početne tematske zamisli i u F-dur: T, ali to je već most, i samim tim, ceo odsek se bez jasne granice uliva u sledeći. Takav postupak povezivanja odseka pomoću slivanja muzičkog materijala bez „rezova”, oštih graničnih linija, sem kada je u pitanju nameran predah, cezura, biće jedan od karakterističnih elemenata Miloševićevog kompozicionog stila u *Gudačkom kvartetu* i, naročito, u *Simfonijeti*.

Odsek prve teme čini celina od 5+7 taktova. Svesno izbegavanje „pravilne” rečenične izgradnje i uobičajene periodičnosti ukazuje na težnju ka razbijanju shematizovanih konstrukcija. Međutim, taj postupak nije dosledno sproveden,

odnosno on ne predstavlja imperativ u građenju celina koji bi opet doveo do sopstvenih konstrukcija. Milošević dopušta svojim muzičkim mislima da se spontano slivaju u slobodan muzički tok, tako da se mogu naći i uobičajene rečenične strukture – prisutne npr. u drugoj temi – a i one koje odstupaju od tradicionalne koncepcije.

Ako se u izgradnji manjih celina uočava tradicionalni postupak u smislu primene dvotakta, sekvenci, motivskog rada, za koncepciju većih celina karakteristična su odstupanja od tradicionalne sheme. Pored otvorenih oblika tematskih ploha, to se najbolje može zapaziti u koncepciji mosta i završne grupe.

Most se nadovezuje na pomenutu otvorenu kadencu prve teme i počinje upravo materijalom te teme (takt 13), koja tek tada dobija zamah u zvučnom intenzitetu i gustini, ponovo se eksponira i potvrđuje, što doprinosi utisku da odsek prve teme još uvek traje. U daljem toku, međutim, most donosi modulacioni obrt, razradu i raspad materijala, i zbog toga on, po svojoj funkciji, zauzima mesto prvog razvojnog odseka već u okviru ekspozicije. Uloga mosta, dakle, ne samo kao modulatornog prelaza, već i kao odseka razrade, karakterističan je i uobičajen postupak još od romantičara, nagovešten ranije, ali ovde njegova uloga dobija novu dimenziju u smislu logike razvoja materijala, jer je tek u okviru ovog odseka osnovna tematska misao podvučena, data u takvom svetlu koje prethodno izlaganje zasenjuje, dajući mu karakter uvoda na psihološki retroaktivni način. Takav postupak može se uporediti sa prvim stavom Betovenove *Sonate* za klavir op. 31, br. 2, gde most takođe deluje kao prva tema – koja po karakteru i fragmentarnoj strukturi više liči na uvod nego na odsek teme.

Most je dat kao zaokružena celina od tri dela. Njegov početni deo mogao bi se uporediti sa duplom ekspozicijom prve teme, sledi razrada materijala te teme i njen raspad iz kog izrasta završni deo, koji po karakteru i tonalnom obrtu predstavlja pripremu druge teme. U toku mosta diferenciraju se dva osnovna motiva, koji se na kraju i direktno suprotstavljaju – obrnuto punktirani motiv kao ekstrakt prve teme i triolski motiv kao anticipacija pratnje druge teme:

Primer br. 2 (21–26 t.)

Po celokupnom karakteru, koji nosi dramatsku tenziju, obimu i višeznačnoj ulozi, most otkriva specifičnu koncepciju, dok je njegova mikrostruktura oslobođena je na tradicionalni postupak. Posle izlaganja prve rečenice prve teme (od pet taktova) čiji poslednji takt već donosi rad s motivom, sledi ponavljanje poslednjeg dvotakta (5+2), pa deljenje i sažimanje motiva do raspada u jednotaktima (5+2+7).

Druga tema nosi tradicionalnu rečeničnu strukturu. Setnog i sanjalačkog karaktera, pevljive melodike, smirenog harmonskog toka u tamnom medijantnom as-molu, druga tema sadrži dve rečenice od osam i deset taktova sa unutrašnjim proširenjem druge rečenice.

Primer br. 3 (27–35 t.)

Prva rečenica, postavljena u blagom melodijskom usponu, izgrađena je opet na principu dvotakta, čineći tipičan način izgradnje 2+2+4. Melodijska linija izgrađena je na principu razvijanja iz početne motivske ćelije, što kao postupak u ovom delu nije toliko karakteristično, koliko predstavlja anticipaciju načina izlaganja tematskog materijala u *Kvartetu* i *Simfonijeti*. Tematsko jezgro čini postupni uzlazni pokret od tonične kvinte do terce dominante i nazad, tj, obrazuje trihordni pokret koji je takođe prisutan u glavi prve teme, te se može govoriti o specifičnom tematskom jedinstvu:

Primer 3a

glava I teme

Primer 3b

glava II teme

Nebitno je što su terce koje čine granične tačke trihordnih pokreta različite po vrsti; važan je samo okvir terce kao intervala (bilo male ili velike) koji će biti potenciran u razvojnom delu, gde će, uprkos razradi prvenstveno prve teme, upravo ovaj terni okvir usloviti latentno prisustvo druge teme, što sve ukazuje na zajedničku genezu ova dva tematska materijala.

Karakteristična za celu drugu temu jeste pratnja i u ritmičkom i u harmonskom pogledu. Svesno izbegavanje potcrtavanja jakih taktovih delova u triolskom pokretu doprinosi fluidnosti muzičkog toka, a dodati tonovi – sekunde i kvarte – u sklopu inače jednostavne vertikale, čine harmonsku okosnicu bogatijom u kolorističkom smislu. Druga rečenica ponavlja osnovnu misao sa ponekim izmenama, donoseći pre svega harmonsko osveženje korišćenjem medijantnih akorada, što je i uslovilo proširenje, a kadencira na durskoj subdominanti. Ovakav završetak i ovde čini oblik druge teme otvorenim, jer, ako bi se on i mogao uslovno tumačiti kao period usled srodnosti materijala, kao i s obzirom na to da je prva kadenca na VI stupnju, što je za impresionizam karakteristično, upravo završna kadenca ukazuje na težnju ka izbegavanju klasične periodičnosti u cilju izgradnje fluidnije, rastočenije forme.

Završna grupa, posle otvorene kadenca druge teme, nastupa iznenadno, snažnog i poletnog duha, donoseći materijal koji bi po karakteru mogao da se posmatra kao treća tema:

Primer br. 4 (95–97 t.)

U pogledu tonalnog odnosa, odsek završne grupe bi pre mogao da čini korelaciju sa prvom temom, jer je dat u C-duru, dakle dominantnom tonalitetu, a ne kao potvrda druge teme, iako se i tu javljao C-dur akord u funkciji medijante, pa bi se i ovde moglo govoriti o medijantnom odnosu, bilo kao medijanti tonike ili submedijanti dominante. U svakom slučaju odsek gubi tradicionalnu funkciju potvrđivanja tonaliteta druge teme. Međutim, takva njegova shematizovana uloga ne bi ni bila adekvatna impresionističkom shvatanju forme (ona je bila uveliko poljuljana i kod romantičara), te, iako je *Sonatina* u osnovi bazirana na

tradicionalnom principu formalne organizacije, ovaj postupak još jednom potvrđuje težnju ka slobodnijoj, otvorenijoj koncepciji forme.

Po karakteru, melodijskom aspektu, fakturi i tonalitetu, tema završne grupe deluje kao potpuno nova; međutim, ona je ipak povezana sa materijalom i prve i druge teme. Ta veza nije toliko očigledna, u čemu i jeste njena vrednost, a svedena je na ritmički karakteristikum tema, odnosno na punktirani i triolski ritmički obrazac. U tematskom i tonalnom smislu, odsek završne grupe ukazuje na logiku osmišljavanja muzičkog toka, ostvarenu, međutim, na način koji nosi indikacije spontanog razvoja. Njegov celokupni karakter ujedno donosi i jedini pravi kontrast između tematskog materijala, s obzirom da su i prva i druga tema koncipirane tako da izbegavaju tradicionalno konfrontiranje u smislu kontrasta.

Razvojni deo (takt 53) baziran je na materijalu prve teme i završne grupe i donosi razradu tih misli i tim redosledom, tj. u dva odvojena bloka, na način koji posle već primenjenog postupka sekvenciranja i deljenja uglavnom dvotaktnih celina očekivano nastavlja i potvrđuje tu liniju kao logičan ishod. On, međutim, obuhvata i rečitativan način kazivanja – u uvodnom delu, i dramatsko narastanje tenzije u dva talasa, tenzije koja i pored pada zvučnog intenziteta – u završnom odseku – traje do samog početka reprize.

Razvojni deo počinje tonalnim kolebanjem između tonaliteta završne grupe C-dura i novog E-dura, kretanjem oko tona h kao vođice prvog, a dominante drugog i donosi motiv u triolskoj i punktiranoj ritmičkoj varijanti koji vodi do tog tona i obuhvata ga, unutar trihordnog pokreta:

Primer br. 5 (55–59 t.)

Taj trihordni motiv, kao vrsta sinteze osnovnih ćelija oba tematska materijala, a može se dovesti u vezu i sa materijalom završne grupe, predstavlja obeležje čitavog razvojnog dela i dat je u nekoliko vidova. Najviše je prisutan kao sama glava prve teme.

Primer br. 6 (60–62 t.)

Istovremeno, on egzistira ovde i u drugom vidu, kao silazni četvrtinski pokret koji je proizašao iz harmonske podloge, tj. kretanja basovih tonova, a kao takav će se uvek javljati uz glavu teme, samo i melodijski osamostaljen, dakle kao zaseban motiv:

Primer br. 7 (73–76 t.)

Ako bi se taj motiv, odnosno cela harmonska podloga iz koje je proizašao uporedio sa harmonskom osnovom početnog takta završne grupe, a s druge strane, i sa motivom drugog takta prve teme, moglo bi se govoriti o njegovom višestrukome poreklu i samim tim o višeznačnoj funkciji. Posmatran u tom svetlu, ovaj motiv bi doneo i novu težinu opisanoj istovremenoj pojavi dve varijante trihordnog pokreta – dat u vrsti inverzije i unakrsno imitiran – u značenju bite-matske situacije.

Zanimljiv postupak, sličan ovom, ali sasvim drugačije realizovan, prepoznamo u sledećem primeru:

Primer br. 8 (87–95 t.)



Punktirani motiv sjedinjava niti između sve tri tematske grupe (I, II tema, završna grupa), odnosno po svom ritmičkom i melodijskom pokretu ukazuje na vezu sa tim materijalima, jer iz njih i izrasta, te se na osnovu jednog motiva dobija polifunkcionalna situacija u tematskom smislu. Taj motiv se ne javlja sporadično, njegov značaj je podvučen time što on postaje osnova za dalji razvoj, njegovo tkivo se deli i usitnjava uz melodijski i dinamički uspon i postaje sredstvo dramske tenzije koja vodi do drugog klimaksa razvojnog dela.

Rad sa materijalom u okviru razvojnog dela dat je uglavnom na principu dvotaktnih celina koje se sekventno ponavljaju, zatim dele na manje celine i opet sekventno nižu, idući ka raspadu motiva. U uvodnom odseku triolski motiv postavljen je u okvir dvotakta, zatim se razvija i po karakteru, donet u *pianissimu* u tamnom, niskom registru, kao da postavlja pitanje: nakon kolebanja datog u vidu koronoma odeljenih segmenata prve teme (vidi Primer br. 6), odnosno njenog prvog takta, a zatim dvotakta, sledi kao nedvosmislen odgovor odlučan nastup materijala prve teme (*piu mosso, energico*) koji označava početak centralnog odseka. U istom tonalitetu u kom su bile i najave te teme, E-duru, sa triolskim pulsom u pratnji što doprinosi pokretljivosti i zamahu i stvara poliritmički odnos 3:2 tj. 3:4, ovaj materijal je zasnovan na glavi prve teme, a razvija se u okviru trotakta sa jednim taktom pripreme:

Primer br. 9 (63–66 t.)



U poslednjem taktu se osnovni motiv ponavlja u drugom glasu, nalik na imitaciju. Ta situacija podvrgnuta modulacionim obrtima se zatim ponavlja u okviru trotaktne celine, a zatim se reducira na dvotakte, u kojima se dalje izdva-

jaju dve linije trihordnog pokreta koji se unakrsno imitira (vidi Primer br.7). Posle ponavljanja tog dvotakta sledi deljenje na jednotakte koji se opet doslovno i sekventno ponavljaju uz veliku gradaciju ka prvom klimaksu. Shematski prikazan, način razrade materijala baziran na dva motiva uslovio je koncepciju izgradnje: 4+3+2+2+2+2+1+1+1+2.

Prvi klimaks, uslovljen raspadom prethodnog materijala, zasnovan je na materijalu završne grupe i to na preslikanom početnom dvotaktu, u istom, visokom registru i tonalitetu, koji je zatim ponovljen u srednjem registru. Nastavak tog materijala predstavlja motiv (vidi Primer br. 8) donesen u iznenadnom *pianu*, a koji, kao što je već rečeno, predstavlja spoj motiva prve i druge teme i završne grupe. Dat je opet kao dvotakt koji se sekventno ponavlja, deli na jednotakt i kao takav se sekventno ponavlja i sledi raspad materijala, takođe u sekventnom nizu. Na osnovu ovog motiva postignut je, uz pomoć opisanog načina rada sa materijalom, melodijskog i velikog dinamičkog uspona, kao i harmonske napetosti, drugi vrhunac razvojnog dela. U postepenom smanjenju zvučnog intenziteta i silasku u niski registar, privodi se kraju razvojni deo. U završnom odseku (takt 95) dominira ostinatna figura u funkciji pedala u basu, nad kojom se još nekoliko puta javlja punktirani motiv završne grupe, tenzija je nastavljena, ali se postepeno vodi ka smirenju i, dat u C-duru, ovaj odsek predstavlja tonalnu i psihološku pripremu za reprizu. Treba uočiti da je ostinatna figura zapravo varijanta glave prve teme (vidi Primer br. 11). U spoju sa motivom završne grupe opet, dakle, nalazimo bitematsku situaciju. Ostajući na kraju da leži sama u basu i „odzvuci” u augmentaciji iza koje dolazi korona, ova ostinatna figura doprinosi još jednoj ulozi završnog odseka: osim tonalne i psihološke, tu je i tematska priprema reprize prve teme.

Po obimu i značaju koji nosi, razvojni deo zauzima važnu ulogu u okviru celog stava. Način razrade materijala u osnovi proizilazi iz klasičarsko-romantičarske koncepcije, ali su tip tematike i harmonski jezik oni elementi koji nose oznake impresionističkog stila. U tom spoju, međutim, način razrade materijala ponegde je ipak išao na štetu celokupnog izraza, odnosno uslovio je odstupanje od stila. To se odnosi na dva mesta u okviru razvojnog dela, koja donose raspad materijala: jedno koje vodi do prvog klimaksa, a drugo kao rezultat drugog klimaksa. Obe situacije proizašle su, dakle, kao rezultat dramatske funkcije. Međutim, način na koji su one izvedene, u prvom slučaju doslovnim i sekventnim ponavljanjem motiva na harmonskoj podlozi umanjenoj i malog molskog nonakorda:

Primer br. 10 (27–30 t.)

a u drugom slučaju, ponavljanjem motiva na *quasi* pedalnom fonu doveo je do osetnog stilskog iskliznuća. Treba istaći da je u oba momenta presudni uzročnik toga harmonska osnova, jer spomenuti septakordi u datoj funkciji, u prvom primeru, i dominantni septakord u drugom primeru, po sebi već predstavljaju odstupanje od celokupne harmonske postavke dela, tako da takva harmonska osnova spojena sa tradicionalnim načinom rada sa materijalom, sasvim jasno asocira na klasičarski izraz.

Primer br. 11 (101–104 t.)

Ono po čemu razvojni deo otkriva kompoziciono umeće, jeste ostvareni postupak kojim se, i pored korišćenja manjih jedinica mikroforme – kao što su dvotakt, jednotakt itd., ne stvara utisak rasparčanosti već koherentnosti materijala; i pored fragmentarne strukture, zahvaljujući udelu drugih muzičkih elemenata, postignute su šire celine, koje se mogu sagledati kao dva široko zasvođena dinamička luka.

Repriza donosi psihološko razrešenje tenzije koje je postignuto u razvojnom delu i opravdava funkciju ovog odseka kao dramaturškog antiklimaksa. Data je u F-duru i sadrži znatna skraćivanja koja su upravo proizvod tendencije opuštanja. Tako je most ovde logično izgubio ulogu razvojnog odseka i dat je samo u vidu sasvim kratkog i jednostavnog prelaza ka drugoj temi (tu se opet može uočiti analogija sa pomenutom Beethovenovom sonatom), baziran opet na motivu jezgra prve teme. Osnovna tematska misao takođe je skraćena, zastupljena samo

prvom rečenicom koja je izmenjena u harmonskom pogledu, sadržeći akordske blokove u vrlo zanimljivom sledu, te i u harmonskom i u fakturalnom pogledu repriza prve teme donosi osveženje. Druga tema doneta je u celosti sa neznatnim skraćanjem od jednog takta u odnosu na ekspoziciju, i u istoimenom molskom tonalitetu u odnosu na osnovni tonalitet. Iako dakle, nije napisana u polaznom F-duru, već u istoimenoj tonalnoj oblasti, ona ipak čini tonalno jedinstvo, a izbegavanje dura kao tonskog roda bilo je nužno usled zahteva njenog karaktera. Karakter završne grupe u F-duru takođe je izmenjen; umesto robustnog tona, prisutan je efekat kolorističkog treperenja koje osvetljava motivski materijal na nov način. Posle nekoliko taktova smirenja muzičkog toka, datog u vidu kaden-cirajućih veza, sledi iznenadno energičan i poletan arpežo do poslednjeg kaden-cirajućeg obrta i stabilnog završetka na tonici.

U pogledu forme, ovaj stav je čvrsto oslonjen na tradicionalne postulate, donosi jasnu i pravilnu koncepciju sonatnosti koja je podvrgnuta samo onim izmenama, proisteklim iz shvatanja forme kroz ličnu prizmu, svojstvenu svakom kompozitoru – stvaraocu. U očuvanju formalnih zakonitosti sonatnog oblika, Milošević je ipak uspeo da izbegne shematizaciju, ispoljivši težnju ka izgradnji otvorenije, fluidnije forme, što je ujedno proisteklo iz zahteva celokupnog stila. Međutim, najvažniju determinantu impresionističkog stilskog određenja u ovom delu predstavlja harmonija.

Harmonski jezik *Sonatine*, a naročito prvog stava, zasnovan je na čvrstoj tonalnosti i odlikuje se brzim, ali neusiljenim harmonskim tokom, sa čestim modulacijama hromatskog i enharmonskog tipa, sa tipovima akorada karakterističnim za impresionizam, vertikalom često obogaćenom dodatim tonovima u kolorističkoj funkciji. Harmonaska funkcionalnost je prisutna, ali je data sa izmenjenim ulogama – oslabljenjem dominantne, a potenciranjem subdominantne funkcije. No, pored ovih impresionističkih izražajnih sredstava, prisutni su i elementi poznoromantičarskog jezika – to su pre svega medijantni i vantonalni akordi, ali i oni su ponegde podvrgnuti izmenama u smislu gubljenja njihove primarne funkcionalnosti u cilju jačanja njihove koloritne uloge.

Sam modulacioni plan takođe asocira na romantičarsku koncepciju. Naime, zapaža se tokom celog stava modulacioni krug po tercama: F (I tema), as (t. II), C (z. g.), E (početak razvojnog dela), C (kraj r. d.). U okviru razvojnog dela takođe preovlađuje terni odnos tonaliteta: E, gis, e, C, F, C.

Već je bilo govora o medijantnom odnosu između tematskih grupa i o neobičajenom rešenju tonaliteta završne grupe u ekspoziciji. Izbor C-dur tonaliteta za završnu grupu s jedne strane i proizlazi iz logike tog medijantnog hoda (F – as – C, ali je s druge strane pripremljen, čak i anticipiran na drugi način i to u mostu. Neobično vešto je data harmonaska koncepcija mosta, koja svesnim izbegavanjem potvrđivanja jednog, neprikosnovenog tonaliteta, pruža mogućnost

duliralo pomoću enharmonizma male septime, opravdano je usled pripreme za tonalitet druge teme u a-molu kao paraleli dominante osnovnog centra stava – F-dura. Insistiranje na triolskom pokretu na alterovanoj dominanti e-mola u donjem glasu ukazuje na takvu interpretaciju. Ovde treba uočiti i ređe korišćen akord vantonalne dominante za drugi stupanj mola i to u obliku prekomernog kvintsektakorda, koji se potom vezuje sa nonakordom drugog stupnja. Međutim, iako je ovo tumačenje validno, upravo se usled stalnog ponavljanja istog obrta stvara asocijacija na C-dur, čiji izbor bi bio opravdan logikom tradicionalnih tonalnih odnosa u ekspoziciji, kao pripreme za tonalitet druge teme. Kompozitor se, međutim, ne opredeljuje da „razreši” pomenutu tonalnu dilemu, već vodi tonalni tok na samom kraju mosta u tamni as-mol u kome će započeti druga tema, dok će tonalitetom C-dura zaokružiti ekspoziciju tek unutar završne grupe.

Primer br. 13 (23–26 t.)

$e: -\overset{\#6}{\underset{4}{D}}_3$
 $C: \overset{\#}{VII}+$
 $Es: -\overset{\#}{DD}_7$

(VII) $\overset{6}{D}_4$ 4 3
 T as:D

U izbegavanju potvrde nagoveštenih centara e-mola i C-dura vidi se još jedna crta impresionističke harmonije; naime, mogućnost dvostrukog funkcionalnog tumačenja izloženog harmonskog obrta proističe iz ovde primenjenih akordskih struktura čije je funkcionalno određenje takođe višeznačno a time i oslabljeno, pa se u prvom planu ističu kolorističke vrednosti akorada. Isti primer ilustruje još neke karakteristike harmonskog jezika u ovom delu. Obogaćenje vertikale dodatim i vanakordskim tonovima jeste čest postupak koji dovodi do pojave slučajnih akordskih sklopova: u navedenoj situaciji dodavanjem sekste nastaju sektseptakordi, dodavanjem none nonakordi, ali su ti dodati tonovi ujedno nosioci melodije koja, dakle, teče nezvisno od harmonske podloge.

Često se mogu naći kombinacije dodatih i vanakordskih tonova – najčešće zadržica, koje u vertikali doprinose funkcionalnom zamagljenju. Milošević ugrađuje dodatke sekunde i kvarte u akorde, naslojava ih septimom i nonom i formira

sekundno-tercne i sekundno-kvartne sklopove – septakorde i nonakorde, često kombinujući zadržični ton koji je u „sukobu” sa istovremenim razrešavajućim tonom. Ilustracija ovih harmonijskih odlika može se videti u drugoj temi (videti Primer br. 3), gde su prisutne sve opisane kombinacije, a i pored disonantnih sukoba sveukupni zvuk rezultira svojevrsnom konsonancom. Međutim, ponegde su akordski sklopovi ovog tipa primenjeni u cilju postizanja dramskog naboja, što se može videti unutar razvojnog dela (videti Primer br. 8).

Osim slučajnih akorda koji nastaju kao proizvod sukoba linearnog i vertikalnog toka (mali molski, veliki molski i veliki durski septakordi), zapaža se i prisustvo umanjene lestvice proizišle iz prolaznica, u čijem okviru izrastaju i tvrdoumanjeni i poluumanjeni septakordi (u funkciji vantonalnih dominantni), kao i mali durski septakord (u funkciji durske subdominante). Paletu akordskog fonda primenjenog u ovom delu upotpunjuju varijantni i medijantni akordi, vantonalne dominantne, njihovi zamenici, ali i vantonalne subdominante. Međutim, ono što vantonalnim i medijantnim akordima – tipičnim za harmoniju romantičara – ovde daje drugačiju, impresionističku obojenost, jeste način kojim ih Milošević primenjuje u harmonskom toku, a to je postupak grupisanja ovih akorada po njihovoj kolorističkoj vrednosti a ne po funkcionalno ustaljenoj logici. U tom smislu karakteristično je nizanje medijanti bez oslonaca na osnovne tonalne funkcije, i to netipično, u vidu septakorada. Vantonalne dominantne takođe su na drugačiji način primenjene: one su osamostaljene i gube svoju primarnu funkcionalnu ulogu jer su koloristički vrednovane. Usled takvog tretmana, tumačenje granica između vantonalnih i medijantnih akorada je poljuljano, što se vidi u narednom odlomku iz reprize prve teme:

Primer br. 14 (110–113 t.)

Tempo I

F: T⁴ S VII_s F D DD D⁷ VI_v SS D_(m) T D

SM MD MD

Harmonizacija ovog tipa daje i sasvim novu svežinu osnovnoj tematskoj zamisli i predstavlja uspeli sled harmonijskih boja. Obe navedene šifracije su usled opisane mogućnosti polifunkcionalnog tumačenja pojedinih akorada

podjednako opravdane, pri čemu bi pojava dve uzastopne medijante dominante – prvo kao niske, zatim visoke – možda bila smelija varijanta tumačenja. Sličan postupak primenjen je u harmonizaciji druge teme, gde su sukcesivno date prvo visoka durska, pa molska medijanta (t. 42–43).

Izložen primer može ujedno poslužiti za uočavanje postupaka vođenja kvintnih paralelizama (donji glas), koji, međutim, ne predstavlja sam sebi cilj, već je potisnut u drugi plan usled same sugestivnosti datih akorada, odnosno, njihovih harmonskih boja. Osim kvintnih, često se mogu primetiti paralelizmi septakorda (vidi Primer br. 12) te se može konstatovati da ovi postupci – inače karakteristični za impresionistički izraz – predstavljaju jednu od osobenosti harmonskog jezika *Sonatine*.

Shodno široj harmonskoj koncepciji koja je zasnovana na kolorističnim vrednostima a ne na funkcionalnoj pripadnosti vantonalnih i medijantnih akorada, tonalne funkcije dobijaju drugačiju ulogu. Dominanta je često stavljena u drugi plan, oslabljena njenim molskim oblicima, uključujući mali molski septakord, kao i sledom D– S, dok je subdominantna funkcija pojačana. Karakterističan je sledeći primer, gde se javlja mali molski četvorozvuk dominante i to u obliku sekundakorda, čime ceo odsek poprima kolorističku notu:

Primer br. 15 (139-142 t.)

Dominantna funkcija se često javlja i kao akord bez terce, pa je njena pojava više implicitne prirode, a takođe se može bifunkcionalno tumačiti:

Primer br. 16

C: D¹⁰ T⁶
 ili II⁶+D T⁶

Akordi dominantine dominante i njenog zamenika takođe gube svoju tradicionalnu ulogu; iako su najčešće dati u hromatskim oblicima tipičnim za klasičarski izraz a, sa druge strane, i u obliku poluumanjenog septakorda (VII_D), način njihovih vezivanja jeste ono što ne podleže tradicionalnom tumačenju a obezbeđuje im ulogu bojenja. Naime, karakterističan je postupak njihovog vezivanja ne sa (očekivanom) dominantom već sa tonikom, što kompozitor često primenjuje na ključnim mestima formalne izgradnje – završeci prve teme i mosta, početak centralnog odseka razvojnog dela.

Posmatran u celini, prvi stav Sonatine u kompozicionom pogledu karakteriše zanimljiv spoj stilski različitih izražajnih sredstava. Po celokupnom tonusu, atmosferi, koja proizilazi iz samog tematskog sadržaja, stav odiše lirsko-romantičarskim izrazom. Tom izrazu doprinosi i faktura, koja je u osnovi prozračna, neopterećena i kreira kamernu zvučnost. Iako kontrast u fakturi u okviru makro oblika nije toliko izražen – samim tim što se radi o formi sonatine a ne sonate, fakturane promene svakako postoje (most, početak razvojnog dela, repriza prve teme) i u njima se ujedno ogleda Miloševićovo vladanje klavirskim slogom, kao i sposobnost iznalaženja odgovarajućih registara u cilju isticanja željene boje. Različite fakturane slike kao neophodan kontrast u odnosu na osnovnu – u biti – transparentnu koncepciju klavirskog sloga, ogledaju se u arpeđiranoj ili blokovskoj akordskoj pratnji, nasuprot reduciranosti na jednu liniju, svedenosti na odbleske tematskog toka u prigušenoj dinamičkoj ravni.

Koncepcija fakture koja proizilazi iz zahteva stila ujedno je u tesnoj međusobnoj vezi sa načinom melodijsko-ritmičkog oblikovanja. Slobodan melodijsko-ritmički tok ostvaren je specifičnim postupkom koji se ogleda u ekonomizaciji sredstava. Naime, melodijska i ritmička građa tematskih ploha u osnovi je jednostavna, svedena na jezgroviti izraz. Melodijske linije se kreću uglavnom u okviru malog obima – do kvinte i sadrže pretežno postupni pokret uz povremene skokove manjih intervala. Ritmička okosnica teme i njene pratnje sadržana je u spretnom nadopunjavanju njihovih pojedinačnih linija, čime je postignut konstantan ritmički puls. Karakterističan je postupak primene jednog odabranog ritmičkog modela, koji se ponavlja i prostire u okviru većih formalnih površina. Izdvajaju se dva osnovna ritmička obrasca – punktirani i triolski motiv.

Formalna koncepcija i pored izvesnih kompoziciono-tehničkih postupaka koji nesumnjivo ukazuju na težnju ka razbijanju tradicionalne shematizacije, ipak je u osnovi klasičarskog tipa. To se naročito očitava u okviru mikroplana koji obuhvata uglavnom klasičarski motivski rad, sekvenciranje i koncipiranje dvotaktnih celina. Uprkos tome, stav imponuje jedinstvom muzičkog toka i ostvarenim utiskom spontanog melodijsko-ritmičkog oblikovanja. Posebno se ističe način kojim Milošević obrazuje zajedništvo tematskog materijala i u razradi putem te klice zajedništva ostvaruje zanimljiv spoj polifunkcionalnog

tematizma i monotematizma. Možda bi adekvatniji termin bio *monomotivizam*, s obzirom na to da se radi o motivskoj jedinici koja čini zrno zajedništva.

Ono što ovom stavu daje posebnost jeste harmonski jezik. Dominacija kolorističke uloge harmonije nad funkcionalnom, koja je podvrgnuta novom tretmanu tonalnih i vantonalnih odnosa unutar inače stabilnog tonaliteta, predstavlja osnovnu odliku muzičkog jezika u kom se ističe Miloševićevo traženje i ostvarenje svežeg zvuka u specifičnim akordskim bojama, i doprinosi da celokupni izraz stava nosi impresionističku notu.

Posebnost opisanih kompozicionih postupaka i stilskog izraza ovog stava ujedno oslikavaju globalni kompoziciono-tehnički princip i izražajni akcenat čitave *Sonatine*.

Drugi stav je napisan u obliku teme s varijacijama. Izbor varijacionog oblika u kontekstu celog dela logično je osmišljen jer donosi neophodan kontrast na, u osnovi, trodelnu koncepciju okvirnih stavova. Kontrast je ostvaren i u pogledu kompozicione tehnike s obzirom na to da variranje kao princip nije bilo izraženo u prvom stavu.

Milošević je za temu stava odabrao narodnu melodiju „Cvekje cafnalo”, koja je bila inspiracija mnogim srpskim kompozitorima – između ostalih – Stevanu St. Mokranjcu u *XII rukoveti*, Petru Konjoviću u *Simfoniji u c-molu*, Milivoju Crvčaninu u delu *Varijacije i fuga*.¹⁴⁶ Obraćanje folklornom izvoru nije karakteristično za centralni deo Miloševićevog stvaralačkog opusa; ono donekle obeležava njegove manje forme horskog žanra i solo-pesama. Iz tog razloga može se postaviti pitanje otkuda u impresionističkoj *Sonatini* jedna folklorna tema. Po mišljenju Vesne Mikić, „... parafrazu pesme Cveće cafnalo iz XII Rukoveti Stevana Mokranjca u varijacijama drugog stava (...) pre možemo tumačiti kao pozivanje na kanonsku poziciju Mokranjca, nego na folklor, i otuda kao karakterističan postupak za istoricistički modernizam”.¹⁴⁷ Treba istaći da je korišćenje folklornog materijala ostalo samo na nivou izbora tematike, dok muzička realizacija, celokupni karakter i stilski izraz nose impresionističko obeležje.

Ritmičko-melodijske osobenosti i latentna harmonija određenog narodnog napeva nose one elemente koji pružaju mogućnost za različite, čak i antipodne stilske interpretacije – od klasičarskog, romantičarskog, impresionističkog do ekspresionističkog izraza.

Osnova za impresionističku interpretaciju napeva „Cvekje cafnalo” leži u njenoj tonskoj podlozi – eolskom modusu (in c) i u melodijskoj okosnici u kojoj

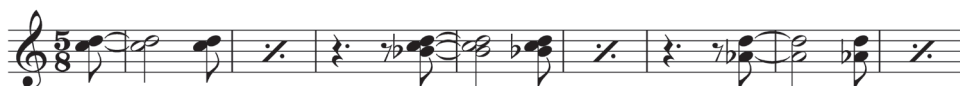
¹⁴⁶ Ovoj temi je posebnu pažnju posvetila Katarina Tomašević u članku: Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song ‘Cvekje Cafxnalo’, *Muzikološki zbornik* XLVI/1, Ljubljana 2010, str. 37–56.

¹⁴⁷ Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Muzikološke studije – monografije, sv. 1/2009, urednik Marinković Sonja, Katedra za muzikologiju FMU, Beograd.

se zapaža pretežno anhemitonski hod. Milošević je u formalnoj koncepciji prekomponovao originalni vid narodne melodije – čiji je oblik $abcb_1$ – u oblik aab (bar oblik), nastalog usled ponavljanja prvog dela teme. Međutim, s obzirom na to da se u delu b javlja variran trotakt sa dela kraja dela a , može se govoriti o vrsti prelaznog oblika $aaba_1$, pri čemu su delovi b i a_1 dati u skraćenom vidu.

Tema je poverena levoj ruci, izložena jednoglasno, a praćena je u desnoj ruci statičnim fonom koji se od sekundnog sazvučja tonike i drugog stupnja širi i dopunjava još jednom sekundom čineći minimalni klaster, da bi se pokret dodavane sekunde zaustavio na VI stupnju, a sekundni grozd rastvorio u subdominantni tritonus.

Primer br. 17 (1–9 t.)



Prateća linija teme svedena je na minimalni okvir, tako da gubi tradicionalnu ulogu pratnje predstavljajući koloristički fon, a njena ritmička okosnica nenametljivo doprinosi komplementarnosti ritmičkog toka teme. Sama metrička osnova je $\frac{5}{8}$ takt u smeni 3+2 i 2+3, a kraj svake fraze donosi produženo trajanje u $\frac{3}{8}$ taktu.

Ovakav način koncipiranja teme u sasvim jednostavnoj fakturi koju čine dve linije sa uzdržanom pratnjom čija harmonizacija ostaje još uvek „otvorena“, doprinosi isticanju jednostavnosti i lepote narodne melodije a ujedno nosi i impresionističko obeležje.

U sledu od pet varijacija koliko stav sadrži, Milošević pravi gradacioni luk koji polazi od smirenog, zatim skercoznog karaktera, dostiže dramatične pa razigrane akcente da bi se ponovo vratila početna atmosfera.

Prva varijacija donosi nepromenjenu temu u desnoj ruci, međutim, ovde razrađenija pratnja pokreće atmosferu: ona se sastoji iz razloženih paralelnih septakorada na rastojanju sekundi, što je kao postupak uočeno i u prvom stavu.

Primer br. 18 (I varijacija, 1–5 t.)

Primer br. 20 (II varijacija, 6–11 t.)

Ovim postupkom, koji otkriva i maštovitost i osmišljenost kompozicionog poteza, cela varijacija dobija novo osvetljenje. Latentno prisustvo septakorda u melodijskom obrisu glave teme otkriva vezu sa septakordalnom pratnjom u prvoj varijaciji, a samim tim i sa koncepcijom druge varijacije.

Data u C-duru, $\frac{4}{8}$ taktu i tempu *Allegretto*, ova varijacija donosi izrazit kontrast, koji se, pored promene tonalne osnove i metra, naročito ogleda u isticanju novog, skercoznog karaktera.

Povratak u osnovni molski tonalitet i početni, smireni tempo, određuje karakter treće varijacije, čija se suština ogleda isključivo u opet izrazitoj promeni atmosfere. Posle skercoznog duha, Milošević ovde unosi dramatično-patetične akcente, koji inače nisu karakteristični za *Sonatinu*. Varijacija traje vrlo kratko, a zasnovana je na variranju punktiranog motiva, koji nosi pomenute dramatične akcente. Njena harmonizacija donosi pomalo neočekivane obrte, istupa u submedijantni tonalitet (as/gis), obuhvata sled medijantnih akorda, što u okviru relativno kratkog prostora takođe doprinosi celokupnoj patetičnoj atmosferi.

Primer br. 21

Četvrta varijacija donosi kontrast svojim novim tonalitetom, taktom i tempom (*Allegro*, $\frac{3}{4}$) i pre svega poletnim i svetlim raspoloženjem. U ovoj varijaciji donesena je bliža veza sa temom nego u prethodne dve. Čini se kao da je Milošević želeo da učvrsti tematsko jedinstvo i oblik celog stava. Osnovu ove varijacije čini glava teme, data sada u drugačijem ritmičkom obliku. U načinu oblikovanja tog materijala i radu sa njim, Milošević se opet poziva na tradicionalne postupke, gradeći četvorotaktne fraze, njihove sekventne transpozicije po tercnom krugu (od početnog a-mola, preko C-dura, e-mola do ponovo a-mola) obuhvatajući postepeno deljenje četvorotakta do raspada u jednotaktima.

Folklorni duh same teme najviše je izražen u ovoj varijaciji, čiji karakter je, međutim, Milošević preusmerio na narodnu igru. No, u pogledu harmonskog jezika te se asocijacije ne mogu naći jer kompozitor ostaje dosledan impresionističkom izrazu. U harmonizaciji se ističu akordi sekundno-kvartnog sklopa, dok se u ritmizaciji uočava pri kraju blaga polimetrija, tj. sukob dvodelne i trodelne podele unutar $\frac{3}{4}$ takta:

Primer br. 22 (IV varijacija, 10–14 t.)

Poslednja obrada teme (*Grave*), svojim svečanim i setno-rečitativnim karakterom vraća u početno smireno raspoloženje, a ujedno nosi značaj finalne varijacije. Dok se cela glava teme javlja samo na početku, kao odblesak:

Primer br. 23 (V varijacija, 1–4 t.)

dalji tok varijacije donosi obradu početnog jezgra – kvintnog motiva, koji se varira uz bogatu kolorističku harmonsku podlogu. Značajan kontrast prethodnim varijacijama, pa i samoj temi, ostvaren je ovde u složenijoj fakturi i polifonom tretmanu njenih linija, što kao postupak nije toliko karakteristično za *Sonatinu*, koliko za kasnija Miloševićeva dela.

Treći stav je u pogledu formalne organizacije zasnovan na trodelnom obliku A B A sa uvodom i Kodom, što predstavlja neuobičajeno rešenje za finale sonatnog ciklusa. S obzirom na to da prethodni stavovi nose čvrstu koncepciju sonatnog i varijacionog oblika, pomalo rapsodična forma ovog stava odstupa od celokupne koncepcije dela, ali je, s druge strane, ovakav način oblikovanja muzičkog materijala najbliži impresionističkom shvatanju forme. Međutim, u celokupnom izrazu ovog stava uočava se osetna stilska heterogenost, koja, iako je u prethodnim stavovima bila prisutna kao odblesak ili kao spoj stilski različitih izražajnih sredstava i kompozicionih postupaka, ovde je manje dovedena do međusobne povezanosti, i zbog toga prouzrokuje izvestan pad u pogledu kompozicione i stilske osmišljenosti. Kao da je Milošević želeo da probije prethodne okvire, da donese kontrast dotadašnjem rafiniranom kolorističkom zvuku, uvođenjem reskog, disonantnog zvuka, koji ponegde vodi čak do ekspresionističkog naboja.

Već početni akordi nagoveštavaju ove promene. Reskog zvuka, oštre akcentuacije, u registarski udaljenim prostorima, ovi akordi bifunkcionalnog sklopa i skoro perkusione uloge paraju zvučno polje:

Primer br. 24 (1–6 t.)

Allegro non tanto

The musical score for Example 24 (measures 1-6) is presented in a grand staff. The tempo is marked "Allegro non tanto". The first three measures are marked *ff* and feature a complex, dissonant texture with multiple chords and accents. The last three measures are marked *p non legato* and feature a more melodic, legato texture. The key signature has one flat (B-flat).

No, odmah zatim, čineći kontrast u *piano* dinamici, sledi tema A dela u C-duru, tokatnog karaktera. Rad sa ovom temom prostire se na relativno širokom prostoru, a ostvaren je na način po kompozicionom postupku srodnom prvom stavu, odnosno obuhvata nizanje i ponavljanje četvorotaktnih, trotaktnih i dvotaktnih fraza, sekventne transpozicije u ternom odnosu u smeru naniže (C-As-F). Tema nije melodijski izrazita, uskog je ambitusa, međutim, karakterišu je hromatski pokret i ritmička okosnica. Stalan šesnaestinski puls u okviru

$\frac{3}{8}$ takta i tempu *Allegro non tanto* stvara motoričan tok i doprinosi tokatnom karakteru ovog dela stava, čineći ga bliskom neobaroknom izrazu.

Srednji deo stava (*meno mosso*) donosi pored kontrasta u tematskom, tonalnom i fakturnom smislu, i promenu atmosfere koja ujedno utiče na promenu stilskog izraza. Odsek počinje smireno, izlaganjem nove tematske misli date u disonantnom harmonskom sklopu koji stoji na međi impresionističkog i ekspresionističkog izraza. U posmatranju melodijskog obrisa teme, ne može se otići utisku o velikoj dozi sličnosti, makar i nesvesne, sa jednom od tema iz *Posvećenja proleća* Igora Stravinskog:

Primer br. 25 (47–59 t.)

Variranje

Primer br. 25a (tema Stravinskog)

tbe { ten. bas. } itd.

Ta tema se u ovom delu tri puta izlaže, uvek u prigušenom dinamičkom nijansiranju, sa melodijskim izmenama i drugačijom fakturom u njenom drugom javljanju. Najzanimljiviji je njen treći nastup u kome su interpolirani oštro akcentovani akordi sa početka stava, koji grubo prekidaju smireni i prigušeni tok teme:

Primer br. 26 (64–74 t.)

Ovakvim postupkom uranjanja „novog” tkiva i sukobljavanja dva različitih materijala, Milošević na originalan način najavljuje reprizu dela A i stvara utisak sažimanja oblika. Kao rezultat takvog sukobljavanja izrasta motiv koji predstavlja njihov spoj, a karakterističan je po kvintnim paralelizmima:

Primer br. 27 (75–79 t.)

Naglo dinamičko kontrastiranje različitih materijala sa reskim akordskim strukturama stvara efekte šoka i raspada samog muzičkog tkiva, i na taj način, ovaj postupak po svom dejstvu i izrazu, nosi tipično ekspresionističko obeležje.

Nastup teme A dela donosi kontrast u atmosferi posle eksplozivnog naboja prethodnog odseka, ali je dalji tok dela A dat bez ikakvih izmena, koje bi se lo-

gično mogle očekivati upravo zbog tog novog impulsa. Ekspresionistički naboj nije, dakle, imao bilo kakvog uticaja na reprizu dela A, on je već zaboravljen, i ostaje usamljen. Štaviše, završni deo stava, u funkciji Kode, nosi čak romantičarski izraz, proistekao iz virtuozne obrade osnovne teme. Na taj način, završetak stava bitno odudara od celokupnog karaktera i stila *Sonatine* i dobija se utisak da je učinjen ustupak u interpretacionom smislu, jer bravurozno i blještavo kadenčiranje nesumnjivo pruža mogućnost za isticanje virtuozyteta izvođača, kao i za efektan odzvuk čitavog dela.

Iako se možda očekivalo na kraju trećeg stava tonalno uokvirenje u odnosu na ceo ciklus, Milošević zadržava osnovni tonalitet ovog stava (C-dur); tonalna shema dela je, dakle, F – c – C.

Posmatrano u celini, Milošević je u *Sonatini* za klavir ostvario visoki domet kompozicione tehnike, produbljenu koncepciju harmonije, specifično melodijsko-ritmičko oblikovanje i pokazao da vlada formom, kao i klavirskom tehnikom. Već sve te odlike nosi prvi stav, u kome su ovi elementi možda najbolje iskazani i zato mu obezbeđuju ulogu uporišnog centra čitavog dela.

Muzički jezik *Sonatine*, i pored stilske heterogenosti njegovih pojedinih parametara, iskazan je na jedan ličan način, čija specifičnost upravo i proizilazi iz spoja raznorodnih elemenata. Ako smo ponegde bili preoštri u oceni nekih nedoslednosti, treba napomenuti da su one proizašle iz mladalačkog lutanja i traženja tog ličnog iskaza sopstvenog umetničkog *creda*. No, one svakako nisu toliko izražene da bi narušile celokupan kvalitet dela, koje, iako napisano u studentskim danima, nosi obeležje zrelog ostvarenja i otkriva autorovu maštovitost, inventivnost, a i osmišljeno usmeravanje stvaralačkog impulsa. Iako u osnovi impresionističkog duha koji je proizvod afiniteta mladog autora, *Sonatina* istovremeno nosi u sebi iskre drugačijih stilskih izraza, pre svega ekspresionističkog, a i neobaroknog, koji svojim neočekivanim uplivom upravo otkrivaju jedan novi, dublji unutarnji impuls, koji je „progovorio” kroz impresionistički sadržaj. Takva promena sigurno je, jednim delom, bila podstaknuta događanjima, i to tako značajnim, u muzičkom svetu Praga. Upoznavanje nove muzičke estetike, nove koncepcije muzičke umetnosti kroz, između ostalog, dela Bartoka, Stravinskog i Hindemita (koga je Milošević sve više cenio), imalo je onaj presudan značaj u preispitivanju sopstvenog muzičkog ukusa i predstavljalo podsticaj za dalje stvaralačko upijanje i davanje.

Osim tih nagoveštaja novog stilskog usmerenja, *Sonatina* nosi one elemente strukturiranja muzičkog materijala koji će, kao izgrađen kompozicioni postupak, činiti osnov i u sledećim delima, bez obzira na njihov stilski izraz. Sa, u osnovi, tradicionalnom koncepcijom forme, impresionističkim koloritom, ponegde romantično-lirskim izrazom, a ponegde i ekspresionističkim, *Sonatina* može

predstavljati polaznu tačku za sasvim različite dalje puteve. Međutim, Milošević je ostvario takvu sintezu ovih elemenata, a istovremeno i spontanost i logiku u vođenju, oblikovanju i bojenju muzičkog materijala, da je u ovom delu izgradio, pre svega, model kompozicionog postupka koji će dalje razviti i produbiti u *Kvartetu* i *Simfonijeti*.

Gudački kvartet

Okretanje ka neoklasicizmu u *Gudačkom kvartetu*, proisteklo je kao rezultat nekoliko činilaca. Budući da je *Sonatina* – u okviru impresionističkog izraza – i pored izvesnih odstupanja bila zasnovana na čvrstoj organizaciji forme, poštujući klasičarske, tradicionalne postulate, može se zaključiti da je takav način strukturiranja proistekao iz ličnog afiniteta. Takav odnos prema koncipiranju forme je možda bio i presudan činilac koji je doveo do kompozitorove naklonosti ka novom, drugačijem harmonskom iskazu i, shodno tome, okretanju ka neoklasičnom izrazu. Sa druge strane, povremeno probijanje ekspresionističkog naboja u *Sonatini* već je ukazivalo na kompozitorovu težnju ka drugačijoj, zaoštrenijoj zvučnoj slici, a proučavanje dela Hindemita – tog, kako ga s pravom nazivaju, Baha 20. veka – uticalo je na Miloševićevo opredeljenje ka polifonom iskazu.

Neoklasicizam je tada bio u punom zamahu. Prva neoklasična ostvarenja, da podsetimo, nastala su na prelomu druge i treće decenije 20. veka: *Priča o vojniku* Igora Stravinskog 1918. godine, a 1923. *Marienleben* Paula Hindemita. Milošević je bio ne samo upoznat sa neoklasičnim delima, već je bio u središtu tog novog toka, budući da su se u to vreme u Pragu izvodila najnovija ostvarenja savremenika. Otuda, kao i usled unutarnjih impulsa nagoveštenih u *Sonatini*, Milošević 1928. godine piše svoj *Gudački kvartet*, delo koje nosi neoklasični duh tog vremena, a po ostvarenom kvalitetu predstavlja jednu od najboljih kompozicija srpskog kamernog žanra.

Kvartet je prvi put izveden u Pragu a zatim, po Miloševićevom povratku sa studija, u Zagrebu krajem 1931. godine. Za razliku od vrlo povoljnih kritika od strane čeških kritičara, o čemu je već bilo reči, Miloševićev *Kvartet* nije naišao da dobar prijem i razumevanje u našoj sredini, što je bilo razumljivo, s obzirom na razliku u kulturološkim uslovima. Zajednički stav beogradskih i zagrebačkih kritičara ogledao se u mišljenju da se „Milošević priklanja esteticizmu”, što je tumačeno sa ne malom dozom negativizma, kao i da je njegova muzika nedostupna širem auditorijumu jer „piše više umom nego srcem”.¹⁴⁸ Povodom izvođenja u Zagrebu, kritičari su se složili u pogledu „velikog talenta mladog autora” i „velikog muzičkog znanja”, ali su istovremeno zamerili što je to znanje stavio u službu „najmodernije struje” kojoj se „bezbrizno predaje, ne mareći kuda plovi i kuda će doći”, konstatujući i da „zabacuje zastarele pojmo-

¹⁴⁸ Z[latko] Gorjan, Koncerat Zagrebačkog kvarteta, II Društveni koncerat u Glazbenom zavodu, *Novosti*, Zagreb, 25. XI 1931, 11.

ve o melodiji i harmoniji, kida čak sa starom estetikom, ne pitajući „što”, već „kako”.¹⁴⁹ Indikativne su zamerke povodom njegovog „velikog muzičkog znanja”, u kojima stoji da je: „Obradba (...) skroz polifona, pa se zbog toga slušalac često vrlo teško snalazi u zakučastom ispreplitanju partova”¹⁵⁰, kao i da „drugi stavak imade samo na početku karakter Passacaglie. Milošević kao nemiran muzički duh, odmah skreće sa ‘pravog’ puta i dopušta, da ga fantazija zanese slobodno, nevezano, divlje. Milošević komponira ‘linearno’, sve mu dionice teku vodoravno, a da se jedna na drugu ne obazire mnogo. I tako nastaju konflikti (...) s kojima imade slušalac malo zajedničkoga, jer konačno slušač traži muziku i njeno iskonsko djelovanje”.¹⁵¹ Po sebi dovoljno govori i sledeća konstatacija: „A možda će se Milošević vremenom odvratiti od internacionalnog kosmopolitskog načina pisanja, i priključiti se težnjama mlade škole, koji u svojim djelima propagiraju tipične rasne odlike [!] svoga naroda”.¹⁵² Navedeni izvodi iz kritika upućuju na zaključak o tome koliko je tadašnja kritika bila sklona laičkom posmatranju savremenih dela. Njihov prilaz bio je utoliko konzervativniji što nisu mogli u potpunosti da sagledaju suštinu i sadržaj Miloševićevog *Kvarteta*, kao i njegov emocionalni naboj koji svakako postoji, ali on nije eksplicitno izražen.

Treba, međutim, podsetiti da je Miloševićev *Kvartet* dobio prvu nagradu udruženja „Collegium musicum” 1928. godine¹⁵³, što ipak ukazuje na progresivan preobražaj mišljenja jednog dela stručne muzičke javnosti.

Savremenost u zvuku i izrazu doprinela je da se *Gudački kvartet* relativno često izvodio i kasnije, u osamdesetim godinama prošlog veka, a ponekad se mogao naći i na repertoaru stranih izvođača. Na repertoaru „Srpskog gudačkog kvarteta” ovo delo je izvedeno nekoliko puta, a snimljeno je i na gramofonsku ploču. Povodom izvođenja u martu 1972. godine, dirigent Đura Jakšić u vrlo laskavoj kritici zaključuje da je „neosporno da ovaj kvartet spada među najbolja dela te vrste u srpskoj muzici”¹⁵⁴. Godine 1982. u atrijumu Narodnog muzeja u Beogradu, izveo ga je gudački kvartet iz Rumunije, sa velikim uspehom (po sećanju autora).

Pored svih novina koje *Kvartet* nosi po sadržaju i izrazu, što se ponajviše ogleda u linearnoj koncepciji, on ujedno donosi već izgrađenu konstantu kompoziciono-tehničkog postupka nagoveštenog u *Sonatin*i. Ta veza uočava se pre

¹⁴⁹ Žiga Hirschler, Koncerat Zagrebačkog kvarteta. Drugi društveni koncerat, *Jutarnji list*, Zagreb, 24. XI 1931, 11.

¹⁵⁰ Z[latko] Gorjan, Koncerat ..., op. cit.

¹⁵¹ Žiga Hirschler, Koncerat ..., op. cit.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Tom prilikom prvu nagradu dobio je i Mihovil Logar za svoj gudački kvartet.

¹⁵⁴ Đ[ura] Jakšić, Koncert Srpskog gudačkog kvarteta, *Politika*, 11. 3. 1972.

svoga u čvrstoj formalnoj organizaciji, neperiodičnom strukturiranju, načinu rada sa materijalom koji se sastoji u ponavljanju, sekvenciranju i deljenju, kao i u procedurama kojima se ostvaruje tematsko jedinstvo. Ono što u *Sonatini* predstavlja klicu iz koje će Milošević u *Kvartetu* razviti nove postupke, to je razvijanje tema iz početne, osnovne ćelije, izbegavanje velikog kontrasta u cilju stvaranja kompaktnije celine. Na planu vertikale zapaža se emancipacija slučajnih akorada sekundno-kvartnog i terčno-kvartnog sklopa proisteklih iz spoja vanakordskih i dodatih tonova u samostalna sazvučja reske disonantnosti. Iako u *Sonatini* polifonija nije predstavljala osnovno obeležje muzičkog mišljenja, njeno prisustvo se ogledalo u odblescima, mestimično u vidu imitacionog postupka i kontrapunktske obrade teme, a na svojevrsan način i u sukobu linearnog i vertikalnog plana. Milošević je u *Kvartetu* produbio upravo taj sukob horizontalnog naslojavanja linija i njihovih vertikalnih rezultanti. Linearna koncepcija predstavlja osnovnu karakteristiku ovog dela; linearnost je donekle potisnula vertikalu, ali i sama vertikala, oslobođena funkcionalnosti i zavisnosti od linearnog vođenja glasova, takođe dobija svoju autonomiju.¹⁵⁵

Izrazito polifoni način mišljenja, sa jedne strane, i čvrsta organizacija forme, sa druge, čine one elemente neobaroknog i neoklasičnog izraza, čiju je svojevrsnu sintezu Milošević ostvario u *Kvartetu*. Već sami naslovi stavova – *Preludio*, *Pasakalja* i *Fuga*, koji predstavljaju jedinstven spoj baroknih oblika sa sonatnim ciklusom, potvrđuju ovu sintezu neobaroknih i neoklasičnih elemenata. Sinteza se ogleda u samom oživljavanju baroknih polifonih oblika, prisustvom motoričnosti, potiskivanju vertikale i harmonije usled polifonog, linearnog mišljenja, korišćenju „tema” u tradicionalnom smislu, sonatnog oblika i čvrste koncepcije forme, što rezultira dobro izbalansiranim odnosom oblika i sadržaja. Muzički jezik *Kvarteta* je savremen, obogaćen ekspresionističkim izražajnim sredstvima. Tonalni centar je naznačen, ali osamostaljenje i afirmacija disonantnih sazvučja, zasićenje hromatizmom, kao i česti bitonalni i politonalni sukobi, vode ka atonalnosti.

Prvi stav (*Allegro con brio*) nosi podnaslov *Preludio*, a napisan je u sažetom, ali formalno preglednom sonatnom obliku. Već sam spoj različitih obrazaca forme predstavlja nsvakidašnje rešenje i ukazuje na stapanje neobaroknih i neoklasičnih postupaka. Polifonija kao prevashodno element neobaroknog, ujedno je osnova kompozicionog stila *Kvarteta*, a spojena sa slobodnom tonalnošću daje tradicionalnoj sonatnoj shemi sasvim novu dimenziju. Odseci sonatnog oblika su jasni i pregledni, ali ne sadrže tipizirana obeležja svojstvena funkcijama koju ti odseci vrše u klasičnom ili romantičarskom smislu. U tumačenju sonatnog

¹⁵⁵ Videti i u: Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića – povodom stogodišnjice rođenja, u M. Živković, dr A. Stefanović, M. Zatkalik (ur.) *Muzička teorija i analiza – Zbornik Katedre za teorijske predmete* br. 4, 2005, Beograd, FMU, 152–177.

obrasca, Milošević je pošao od *Sonatine*, ali je u ovoj kompoziciji dao novu, savremeniju koncepciju forme.

U sadržajnom pogledu, odseci sonatnog oblika donose ono suštinsko i neophodno za opravdanje postavke sonatnosti, ali su reducirano na bitno, bez posebnog isticanja, ponavljanja ili razvijanja. Tako, ekspozicija donosi tematsku građu koja se sastoji iz četiri osnovna materijala (prva tema, most, dva odseka druge teme) ali bez tradicionalnog konfrontiranja dvaju tematskih ploha, odnosno, bez velikog kontrasta, čime se mogu povući paralele sa koncepcijom *Sonatine*. Iako sažet, razvojni deo je tradicionalno koncipiran, sadržeći uvodni, centralni i završni odsek, ali suprotno svom nazivu, ne donosi razvijanje tematske građe, već novu, kontrapunktsku obradu materijala. U uvodnom odseku imitaciono je sproveden jedan motiv iz mosta, uz specifično agogičko i dinamičko nijansiranje, čineći fakturalnu situaciju tipičnu za Miloševićev kvartetski stil:

Primer br. 28 (49–51 t.)

The musical score consists of four staves. The first staff (Violin I) starts with a *leggiero* *pizz.* figure, followed by a *sfz* *pizz.* figure, then an *arco* figure, and finally another *pizz.* figure. The second staff (Violin II) has a *pp* *leggiero* *pizz.* figure, followed by a *sfz* *pizz.* figure, then an *arco* figure, and finally another *pizz.* figure. The third staff (Viola) has a *pp* *leggiero* *pizz.* figure, followed by a *sfz* *pizz.* figure, then an *arco* figure, and finally another *pizz.* figure. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *sfz* *pizz.* figure, followed by a *pp* *arco* *leggiero* figure, then a *sfz* *pizz.* figure, and finally an *arco* *pp* figure.

Imitacioni i fugirani postupci u donošenju i obradi tematskog materijala čine karakteristiku kompozicije, a povremeni bitematski sukobi koji su ukomponovani na spretan polifoni način doprinose višeslojnosti celokupnog muzičkog toka, kao i same fakture. To se već vidi u centralnom delu razvojnog odseka (t. 54) baziranom najpre na fugiranoj obradi prve teme, odnosno njenog jezgra, a zatim ponovo na imitacionom tretmanu motiva iz druge teme, kome se kao kontrapunkt suprotstavlja glava prve teme. Ovim postupkom se kreira bitematska slika:

Primer br. 29 (61–63 t.)

materijal B2

mp

p

p

mf

motiv I t.

B2

Međutim, interpoliran motiv prve teme traje samo na trenutak i suštinski ne remeti ekspoziциони karakter razvojnog dela. Završni odsek, posle reskih akordskih struktura, priprema pojavu reprize na način koji je uočen i u *Sonatini*, a to je postepeno nicanje teme putem njenih najava, koje su ovde izložene u vidu sekventno transponovanog motiva:

Primer br. 30 (73–75 t.)

f

sfz

f

ff

pp subito

pp subito

pp subito

pp subito

Osim skraćivanja druge teme i uspostavljanja novih tonalnih platoa, repriza se ne udaljava bitno od ekspoziције. Kodeta (t. 100) na bazi materijala prve teme u dramatičnom izmenjivanju akordskih blokova i unisono pasaža zahuktalo vodi do iznenadnog smirenja tek u poslednjem taktu gde se potvrđuje osnovna tonalna sfera stava *in D*.

Druga odrednica neobaroknog stila koja se naročito manifestuje u ovom stavu, jeste motoričnost i naglo dinamičko kontrastiranje. Gotovo neprestan še-snaestinski tok i iznenadne smene *forte* i *piano* zvučnih površina, stvaraju specifičan tok dinamizma u izrazu.

Sadržajni i formalni aspekt tematskih ploha, osvetljen kroz sintezu neobaroknog i neoklasičnog pristupa, ukazuje na spretnost i umeće Miloševićevog kompozicionog postupka. Spoj ovih elemenata se već jasno vidi u prvoj temi. Izrastanje iz jezgra uz stalan ritmički puls koji stvara motoričan karakter, nagli dinamički kontrast ali i istovremeno postupno narastanje zvučne tenzije, uz primenu motivskog rada – dočaravaju neobarokni zvučni milje ovog odseka.

Primer br. 31 (1–5 t.)

I tema
Allegro con brio

The musical score consists of two systems. The first system shows the initial four measures of the first theme for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Each instrument part begins with a *ff* dynamic, followed by a *pp subito* dynamic, and then a *poco* dynamic. The second system provides a more detailed view of the string parts, with the Violin I and II parts marked *a poco cresc.* and *mf*, and the Viola and Violoncello parts also marked *a poco cresc.* and *mf*.

Kompleks druge teme (t. 21) izgrađen je na nešto drugačiji način, tj. on izrasta iz polifonog tretmana ekspresivne linije teme. U izmenjivanju ostinatnih i slobodnih polifonih linija, sa imitaciono sprovedenom linijom druge teme,

ogleda se drugi tip karakteristične fakturane slike. Obzirom na to da je polifone strukture, ova slika ovde kontrastira prvoj temi. Koristeći šesnaestinski motiv – ćeliju iz mosta – koji je ovde u funkciji ostanatne linije i održava motoričnost, Milošević postiže objedinjavajuću nit ekspozicije. Tematske linije oba odseka druge teme (kao B1 i B2) takođe su izvedene iz kratkog motiva iz mosta, budući da sadrže karakterističan postupni silazni hromatski pokret u augmentiranom obliku. U odseku B2 (t. 34) zapravo se osnovna tematska linija može dovesti u direktnu vezu sa jezgrom prve teme, dok je pomenuti punktirani motiv prisutan u kontrapunktskim linijama.

Primer br. 32a (21–23 t.)

sempre *pp*
sempre *pp*
arco
B1
pp espressivo ma sempre dolce
scherzando
mp espressivo
3

Primer br. 32b (33–36 t.)

B2
poco meno mosso
dim.
mp
p
arco
mp
3

Takav kompozicioni potez ukazuje na osmišljenost tematskog i sadržajnog aspekta i doprinosi fluentnosti muzičkog toka, koji smo uočili i u *Sonatini*, gde „novi” materijal izvire iz prethodnog, gde ništa nije proizvod slučaja, već je sve organizovano u integrisanu celinu.

Postepena gradacija vodi ka vrhuncu gde se, kao kontrapunkt drugoj temi, javlja jezgro osnovnog materijala (prve teme) čineći za momenat sliku bitematske situacije (t. 30), na sličan način kao i u razvojnom delu. Drugi odsek ovog kompleksa donosi izrazitu melodijsku liniju kao augmentiranu varijantu motiva prve teme, u širokom luku nad ostinatnim fonom, nešto smirenijeg, ali i dalje motoričnog toka. Kao i u prethodnom odseku, ostinatne linije se smenjuju sa imitacionim sprovođenjem teme, koja u svakom novom nastupu biva postepeno reducirana do jezgra, što bi moglo da se okarakteriše kao proces sažimanja teme. Opšti tonus je smireniji, tenzija u blagom luku opada.

Obe teme su neperiodično građene, što je sa jedne strane rezultat izrastanja iz jezgra i motivskog rada, a sa druge strane proizvod kontrapunktske obrade. Zanimljivo je uporediti ovaj postupak izrastanja teme iz jezgra sa istim u *Sonatini*, gde je, međutim, on doprineo upravo periodičnoj izgradnji, dok je neperiodičnost bila tipična za slobodno razvijanje melodijske, tematske linije.

Polifoni postupak pri donošenju tema ili njenih obrada podseća na ekspoziciju fuge usled njenog sprovođenja kroz sve deonice i naslojavanja kontrapunktskih linija, što predstavlja specifičnost kompozicionog stila *Kvarteta*.

Naklonost ka polifonom, linearnom postupku bitno utiče na harmonski jezik, odnosno na tonalni aspekt, kao i na fakturu dela. Osnovna tonalna sfera stava je in D, ali zamagljena bogatom hromatikom i poljuljana bitonalnim i politonalnim sukobima proizašlim iz linearnog vođenja samostalno tretiranih deonica. Smeo linearni stil, u kome je vertikalna gotovo uvek rezultat horizontale, nužno je doveo do potpunog osamostaljenja i afirmacije disonantnih akordskih struktura. Vertikalna je, dakle, potisnuta u drugi plan, harmonija gubi funkcionalni značaj – iako se uslovno može uočiti tonalno ujednačenje tema u reprizi – a brzo smenjivanje tonalnih centara, kao i pojava politonalnosti, uzročnici su takvog tonskog jezika koji dodiruje polje atonalnosti. Polifonija izvan harmonskog konteksta time dobija svoju autonomiju i shvaćena je kao zbir slobodnih linija vođenih često u disonantnim sazvučima paralelnih sekundi, septima, prekomernih intervala ili istovremenom zvučanju alterovanog i dijatonskog istoimenog tona (videti primere 33 i 33a).

Svesno izbegavanje terčne strukture dovodi do disonantnih akorada sekundno-kvartnog ili samo kvartnog sklopa i ukazuje na težnju ka savremenom, ekspresionističkom zvučnom izrazu (videti primere 34 i 34a).

Primer br. 33

(takt 80.)

Primer br. 33a

(takt 15.) (takt 84.)

Primer br. 34

(takt 70.)

Primer br. 34a

(takt 77.)

*
kvartni akord

Ako je terčna struktura i prisutna, ona je data u vidu prožimanja akorada na rastojanju tritonusa, odnosno različitih tipova višezvuka (septakorada, nonakorada) na rastojanju terce, sa sukobima istoimenih (alterovani i dijatonskih) tonova, što ilustruje primer 34b.

Zanimljivu situaciju uočavamo u paralelizmima, odnosno sekventnim transpozicijama sazvuka kvinte u čijem okviru se nalazi tritonus (videti primer 34c).

Izbor pasakalje, dakle polifonog oblika, u funkciji laganog drugog stava, još jednom potvrđuje Miloševićevu naklonost ka polifonizaciji izraza u kome se oteplotvoruje emocionalno-misaoni muzički sadržaj. Pasakalja se sastoji od teme i šesnaest varijacija postavljenih u blagom dinamičkom luku koji traje od IX do XII varijacije, uz sve složeniju fakturu i ritmičko usitnjavanje, a zatim sledi postepeno popuštanje tenzije do smirenja. Izgradnja takve zvučne arhitektonike,

koje je usred simetričnosti manje uobičajeno za pasakalju, ovde je logično osmišljeno obzirom na to da treći stav predstavlja vrhunac dela, a kao postupak se može dovesti u vezu sa koncepcijom *Sonatine*.

Primer br. 34b

(takt 109.)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Primer br. 34c

V. I
V. II
Vla.
Vc.

Muzički tok kroz ceo stav karakteriše stalnost pokreta, komplementarnost ritma uz naslojavanje kontrapunktskih linija, što u izrazu rezultira ekspresivnim nabojem zasićenog zvuka. Mirna i dostojanstvena tema, izložena u *pizzicatu* violončela, melodijskog je karaktera, ali hromatizovana čime se njen tonalni centar zamagluje.

Primer br. 35 II stav, Tema pasakalje (1–9 t.)

Andante sostenuto
pizz.
p espressivo

marcato
f *mf* *p*

Tonalna sfera se može uslovno shvatiti kao *in C*, iako ima osnova *d* se posmatra kao *in E*, s obzirom na početak i kraj teme. Tonalno kolebanje ispoljava se i u toku stava jer je u IV varijaciji dat pedal na tonu *E*, a u XII i XIII varijaciji javlja se pedalni ton *C*. Međutim, stav se završava *in C* i to na zanimljiv način – tema se prekida i zaustavlja na „kadencionom” skoku *G–C*.

Postepeno naslojavanje kontrapunktskih linija od viole do prve violine odvija se nalik na fugato kroz prve tri varijacije, nagoveštavajući svojim disonantnim savzucima slobodan harmonski jezik koji se graniči sa atonalnošću. Pritom, motivi ovih kontrapunktskih linija iz prve i druge varijacije dobijaju značaj kontrasubjekta ili novih tema, koje se suprotstavljaju osnovnoj u IV, XIV i XV varijaciji, a jedan od tih motiva je imitaciono obrađen u VII varijaciji.

Primer br. 36 (57–59 t.)

arco
p
pizz. arco
p
p
p espressivo

Nakon prvog uspona u V varijaciji, VI varijacija predstavlja odmorište jer donosi novu fakturalnu situaciju homofonog tipa, gde temu preuzima viola, a prva i druga violina donose akordsku pratnju u *pizzicatu*:

Primer br. 37 (50–54 t.)

Musical score for Example 37 (measures 50–54). The score consists of four staves. The top two staves are marked *pizz.* and contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are marked *espressivo* and contain a melodic line with long, expressive slurs.

Ubrzavanje ritmičkog pulsa i zgušnjavanje zvuka dovodi do centralnog odseka, ujedno i početka dramatskog vrhunca stava u IX varijaciji. Počev od te varijacije pa do XII, tema se izlaže sve vreme u diskantu, s tim što će u XII varijaciji biti zvučno ojačana – oktavno udvojena sa violončelom. U IX varijaciji u *ff* dinamici i visokom registru prve violine, tema je sukobljena sa naglim smenjivanjem dinamičkih suprotnosti i bravuroznim pasažima koje u kanonskim imitacijama donose ostale deonice, što rezultira uznemirenim i napregnutim zvučnim efektom. Faktura proizašla iz takvog muzičkog toka, ukazuje na Miloševićevo vladanje kvartetskim pismom; faktura je veoma kompaktna, složena i mora se reći – teško svirljiva, a upućuje na orkestarsku sliku:

Primer br. 38 (75–76 t.)

Musical score for Example 38 (measures 75–76). The score consists of four staves. The top two staves are marked *ff* and contain a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, and *sfz*. The bottom two staves are marked *f* and contain a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, and *sfz*. The score is highly complex with many slurs and dynamic markings.

Kao kontrast toj slici, sledeća varijacija je u znatno uprošćenijoj fakturi, ali je neobarokni izraz ostvaren motoričnošću i energičnim karakterom novog kontrasubjekta donetog u oktavi između druge violine i viole, dok je osnovna tema udvojena u oktavi u violončelu.

Primer br. 39 (83–86 t.)

Linija novog kontrasubjekta se uliva u sledeću (XI) varijaciju, gde se usled deljenja motiva i i imitacionog naslojavanja njihovih ritmički usitnjenih derivata postiče efekat metričke dezintegracije i nervoznog, isprekidanog zvučnog toka, ekspresionističkog izraza.

Primer br. 40 (94–96 t.)

Povratak striktnoj kontrapunktici u XII varijaciji ogleda se u uvođenju još jedne nove linije, koju u kanonu donose druga violina i viola, dok se u violončelu odvija markiranje pedala na tonu C – čime se ističe i tonalna okosnica (in C), ali je pedalna linija isprekidana raznolikim, povremeno i disonantnim skokovima koji kao da formiraju zasebnu „liniju”.

Zvučna tenzija opada u postepenom luku od XIII varijacije, a tema se postupno spušta sve niže „lutajući” kroz tri gornje deonice i izmenjujući mesta sa kontrapunktskim linijama (XIV i XV varijacija). Konačno, u poslednjoj varijaciji, temu iznose viola i violončelo u kanonu i stav se završava skokom G–C u oktavnom unisonu svih deonica u *pp* dinamici.

Izrazita linearnost ovog stava može najbolje pokazati odlike Miloševićevog kompozicionog stila. Majstorstvo polifone tehnike uslovalo je specifičan međuzavisan odnos između vertikalne i linearne slojevitosti u kontrastno razuđenoj fakturi. U izbalansiranoj arhitektonici forme sa spiralno građenim dinamičkim gradacionim usponima muzičkog toka unutar 16 varijacija i centralno postavljenim vrhuncem u IX varijaciji, mogu se zapaziti i elementi skercoznog i donekle marševskog izraza (*pizzicato* pratnja u VI i odlučan ritam u X varijaciji). Svojevrsan spoj „nespojivih” elemenata, naznačen u ovom stavu, će kao postupak naročito doći do izraza u finalnom stavu.

Dramatski vrhunac dela čini treći stav, koji po formalnoj koncepciji predstavlja zanimljivo i originalno rešenje ostvareno u spoju fuge i ronda, a takođe i sa skercozno-grotesknom epizodom i kontrastim laganim odmorištem (odsek *Adagio*). Slično prethodnim stavovima i ovaj stav je pisan u slobodnoj tonalnosti, koja se graniči sa atonalnošću, a sa uslovnim tonalnim uporištem *in D*. Oslobođena harmonijske funkcionalnosti, polifonija se ostvaruje u slobodnom tonskom prostoru, što u vertikali rezultira reskim disonantnim sukobima. U tom smislu, karakteristični su paralelizmi prekomernih kvarti, sekundi, kao i akordski sklopovi sekundno-kvartne strukture.

Slično kao u prvom stavu, i ovde dominira čvrst ritmički puls, ali ponegde usloženjen akcentuacijom koja dovodi do metričkih pomeranja. Uz obilje majstorski izvedenih kontrapunktskih tehnika, prisutan je i postupak objedinjavanja materijala, kao i motivski rad primenjen na tradicionalan način. Izraz je prvenstveno neobarokni, međutim, elementi groteske čine sintezu sa neoklasičnim, a po izrazu kojim je groteska ostvarena – u reskoj bitonalnoj pratnji – i sa ekspresionističkim.

Jedna zanimljivost vezana za ovaj stav jeste korišćenje motiva B-A-C-H, često prisutnog u delima romantičara, a u ovom stavu se po prvi put javlja u srpskoj muzici uopšte. Tim motivom, koji čini moto, počinje stav, da bi usledila energična i pokretljiva tema fuge u $\frac{3}{4}$ taktu, hromatizovanog lika sadržeći bez jednog tona celu hromatsku lestvicu. Sam motiv B-A-C-H dat je na pomalo

prikriven način jer umesto često isticanog dostojanstvenog karaktera koji prati ovaj čuveni motiv, Milošević ga zaodeva novim, poletnim ruhom, sinkopiranog u tempu *Allegro vivace*, ali više u duhu *con brio*. Isti motiv se odmah javlja i u transponovanom vidu, a kasnije u toku stava vrlo su česte transponovane i varirane pojave tog motiva, date kao odblesak unutar različitih linija.

Primer br. 41a III stav, moto fuge (1–4 t.)



Primer br. 41b III stav, tema fuge (4–13 t.)

Tema fuge "B A H ↔ C"

II Vn. *mp* *f*

Ekspozicija fuge ima sledeću reperkusiju – druga violina, prva violina, viola, violončelo, a u njenom daljem toku, paralelno sa stalnim kontrasubjektivom, Milošević već primenjuje obradu glave teme (od takta 36). Dalji kontrapunktski rad obuhvata strettu u violinama (t. 65) koja vodi ka prvom vrhuncu, gde je temi izloženoj u violi i violončelu, suprotstavljen transponovan a zatim variran motiv B-A-C-H (t. 76) (videti primer 42).

Kontrapunktske postupke u ovom odseku kruniše pojava teme u inverznom obliku u prvoj violini (t. 89), ali novog karaktera sa bitonalnom grotesknom pratnjom koja kao da nagoveštava nova zbivanja, odnosno, prvu epizodnu temu ronda. Tim postupkom muzički tok i sama tema, koja ovde deluje pomalo iskripljeno, dovedeni su do specifičnog psihološkog vrhunca (videti primer 43).

Primer br. 42 (75–80 t.)

Musical score for Primer br. 42 (75–80 t.). The score is written for a string quartet in 3/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sfz ff*. There are also performance instructions like *arco* and *8va*. The piece features several four-measure phrases with slurs and accents.

Primer br. 43 (87–98 t.)

Tema fuge u inverziji

Musical score for Primer br. 43 (87–98 t.), titled "Tema fuge u inverziji". The score is written for a string quartet in 3/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F# major or D minor). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *pizz.*. The piece features a fugue theme in inversion, with various rhythmic patterns and slurs across the staves.

U ritmu i duhu valcera, sledeći odsek donosi sentimentalnu melodiju poverenu violi (t.103), potencirajući element groteske, koji je podvučen reskom bitonalnom pratnjom.

Primer br. 44 (99–110 t.)

The musical score for Example No. 44 (measures 99-110) is written for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Violin I (I Vn), Violin II (II Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The second system also includes parts for Violin I (I Vn), Violin II (II Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score features various dynamics such as *sfz*, *mp*, *p*, and *p*. There are also articulations like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Na čudan način je uklopljen ovaj tok u tkivo „ozbiljne” fuge, ostvarujući neočekivan kontrast. No, muzička „šala” je kratka i u njen tok se upliće motiv teme fuge (t. 114), najavljujući njenu pojavu u troglasnoj stretti (vc, IIv, Iv, t. 119). Posle međustava koji donosi raspad motiva uz čestu promenu metra, sličnim postupkom se završava ovaj odsek, a reskim akordima tipa septakorda sa dodatom kvartom uvodi se nova epizoda marševskog karaktera.

Tematsku građu ovog epizodnog odseka (t. 161) čine motivi iz teme fuge, kao i motiv B-A-C-H. Karakteristični su izraziti disonantni sukobi koje čine akordi kvartnog sklopa i vođenje dveju linija u paralelnim tritonusima (videti primer 45).

Napregnut, zasićen disonantni zvuk vodi ka vrhuncu, koji donosi razradu motiva B-A-C-H i uz postepeno smirenje toka, odsek završava akordom koji predstavlja bitonalni, odnosno, bifunkcionalni sklop i kao takav čini ostanatni fon u sledećem odseku *Adagio* (videti primer 46).

Primer br. 45 (163–167 t.)

Musical score for Primer br. 45 (163–167 t.). The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violončelo) in 3/4 time. It consists of five measures. The first measure shows a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second measure has a sharp key signature change. The third measure has a flat key signature change. The fourth and fifth measures continue the melodic and harmonic development.

Primer br. 46 (209–212 t.)

Musical score for Primer br. 46 (209–212 t.). The score is written for a string quartet in 3/4 time, marked *Adagio*. It consists of four measures. The first measure is in 3/4 time and features a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. The music is characterized by triplets and a *ppp sempre* dynamic. The second measure is in 3/4 time and features a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. The music is characterized by triplets and a *p* dynamic. The third and fourth measures continue the melodic and harmonic development, featuring triplets and a *ppp sempre* dynamic.

Novi odsek u okviru tumačenja forme stava kao ronda – odsek *Adagio*, izrasta iz logično vođenog sadržajnog toka, iz potrebe za kontrastom, za novim materijalom i novom fakturom. On počinje homofono – izlaganjem nove teme ekspresivnog naboja u prvoj violini nad ležećim bitonalnim akordskim fonom u ostalim deonicama. Tema se zatim kanonski izlaže u drugoj violini, pa violi i violončelu koji, dakle, postepeno i sukcesivno napuštaju akordski fon. Tihi odzvik karakteru ovog odseka u visokom registru violončela remete oštro akcentovani disonantni akordi (*robusto, sul ponticello*, t. 252–254), koji homoritmičkom pulsacijom najavljuju glavu teme fuge u postepenom metričkom zgušnjavanju. Takvim postupkom ostvaren je efekat stapanja završetka prethodnog odseka sa početkom reprize fuge.

Repriza donosi novu etapu primene kontrapunktskih tehnika. Poslednji nastup teme (t. 313) dat je u augmentaciji u violi i violončelu, a druga violina izlaže osnovni vid teme u kanonu na rastojanju sekunde. Istovremeno, prva violina donosi rad sa glavom teme, motive kontrasubjekta a potom prva i druga violina menjaju uloge, sve na fonu augmentovane teme u violi i violončelu.

Primer br. 47 (311–322 t.)

The musical score for Example 47 (measures 311-322) is presented in three systems. The first system shows the beginning of the passage with a key signature of one flat (B-flat). The Violin I part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The Violin II part (middle staff) plays a similar melodic line, often in canon with the first violin. The Cello/Double Bass part (bottom staff) provides a harmonic foundation with sustained notes and dynamic markings like *sfz* and *f*. The second system continues the development, with the Violin I part marked *f marcato (thema)*. The Violin II part includes triplet markings. The Cello/Double Bass part continues with sustained notes and dynamic markings. The third system concludes the passage with a final *sfz* marking in the Violin I part.

U majstorski izveden splet tematskih linija upliću se motivi pratnje iz valcerske epizode, a zatim nastupa i sama valcerska melodija sentimentalnog duha.

Poslednji odsek stava karakterističan je usled direktnog suprotstavljanja motiva B-A-C-H i teme fuge u politonalnom sklopu. Pomenuti motiv se u augmentaciji i u kvintnom sazvučju ponavlja u violončelu, a istovremeno ga izlaže prva violina u sekundnom, odnosno, tritonusnom rastojanju u vidu trilera. U tom okviru, dve unutrašnje deonice izlažu temu fuge u istom obliku i u tonalnoj sferi kao na početku stava (videti primer 48).

Dramatska tenzija jakog dinamičkog intenziteta u sukobu dve tematske linije popušta u raspadu materijala i vodi ka konačnom smirenju u unisonu.

Primer br. 48 (351–357 t.)

Po kvalitativnim iskoracima ostvarenim u sadržajno-formalnom aspektu, kompoziciono-tehničkoj doteranosti i specifičnoj sintezi neobaroknog i neoklasičnog izraza, *Gudački kvartet* predstavlja jedno od najboljih i najoriginalnijih dela u srpskoj muzici.¹⁵⁶ Imajući u vidu da je nastao u vreme kada nije postojala duža tradicija ovog žanra, jer podsetimo se, prvi gudački kvartet u srpskoj muzici nastao je 1905. godine¹⁵⁷, Miloševićovo delo doprinelo je značajnom obogaćenju tog žanra i ukazalo na nove mogućnosti koncipiranja kvartetskog oblika u okviru novog stila. Miloševićev *Kvartet* ima istorijski značaj upravo zbog stila u kome je pisan, jer je to jedna od prvih neoklasičnih kompozicija u srpskoj muzici. Međutim, pored istorijske važnosti i značaja u doprinosu kamernom žanru, ovaj *Kvartet* imponuje ostvarenim kvalitetom i izrazom koji ga i danas čini savremenim.

¹⁵⁶ Uporedi sa: Mihajlović-Marković, Jelena, *Gudački kvartet i Simfonijeta* Predraga Miloševića – karakteristike kompozicionog pisma, u M. Masnikosa i J. Mihajlović-Marković (ur.) *Mnogostruka umetnička delatnost Predraga Miloševića (1904–1988)*, kolektivna monografija, Muzikološko društvo Srbije i Katedra za muzikologiju FMU, Beograd, 2015, 17–37.

¹⁵⁷ U pitanju je gudački kvartet Miloja Milojevića.

Simfonijeta

Simfonijeta, diplomski rad Predraga Miloševića na majstorskoj školi Jozefa Suka jeste delo koje predstavlja ne samo krunu njegovih studija već i Miloševićevog celokupnog stvaralaštva, a takođe je i jedno od najuspelijih dela simfonijskog žanra srpske muzike. *Simfonijeta* je nastala 1930, a premijerno je izvedena 11. marta 1931. godine u Pragu. U izvođenju renomirane Češke filharmonije pod upravom K. B. Jiraka, *Simfonijeta* je naišla na vrlo dobar prijem, što potvrđuju i pohvale kritike, o čemu je već bilo reči. Ubrzo posle toga ovo delo je izvedeno prvi put u Beogradu decembra 1932. godine u izvođenju Beogradske filharmonije pod dirigentskim vođstvom Stevana Hristića, a potom par godina kasnije i u Sofiji pod upravom Mirka Polića. Povodom beogradske premijere Miloje Milojević 19. 12. 1932. u *Politici* piše: „To je delo koje odaje visoki nivo modernog muzičkog stvaralaštva u nas i g. Hristić treba da nađe načina da to delo i sav program drugog koncerta Beogradske filharmonije ponovi u zgodniji trenutak¹⁵⁸, da bi naša publika doživela radosti koju joj pruža levičarski moderna, sjajno instrumentirana, živa i izrazita, i duhovita, i sa temperamentom koncipovana, i s mnogo značaja napisana *Simfonijeta* Predraga Miloševića.”¹⁵⁹

Dugo vremena posle toga *Simfonijeta* nije mogla da se izvodi, jer je notni materijal bio izgubljen. Naime, Milošević je pred samo izbivanje Drugog svetskog rata poslao u Prag svoj jedini primerak *Simfonijete*, na traženje atašea za kulturu pri češkoj ambasadi, jer je bila izražena želja da se ona izvede u Pragu. Usled ratnih prilika, partitura je bila zagubljena i njena sudbina dugo je bila neizvesna. Prilikom svog prvog posleratnog boravka u Pragu, sam kompozitor je bezuspešno tragao za svojim delom od koga mu je ostala samo skica prvog i polovina drugog stava, kao i nekoliko orkestarskih štimova za tri deonice. Možemo zahvaliti srećnoj okolnosti što je *Simfonijetu* pronašao Vlastimir Perićić u biblioteci Praškog narodnog konzervatorijuma i na taj način je ponovo vratio u koncertni život. Godine 1964. *Simfonijetu* je izvela Beogradska filharmonija pod upravom Oskara Danona. Orkestar Radio-televizije Beograd pod dirigentskim vođstvom Mladena Jagušta koncertno je izveo *Simfonijetu* 1973. godine, kojom prilikom

¹⁵⁸ Prilikom ovog koncerta sala je bila poluprazna, a kao mogući uzrok, kako se u kritici navodi, bilo je davanje predstave španskog folklora iste večeri.

¹⁵⁹ dr. M.M. [Miloje Milojević], „Drugi koncert Beogradske filharmonije – Prvo izvođenje *Simfonijete* Predraga Miloševića“, *Politika*, 19. XII 1932, 8.

je snimljena na gramofonsku ploču. Nakon izvođenja *Simfonijete* u maju 1973. godine, kompozitor Aleksandar Obradović u kritici ocenjuje ceo koncert kao veliki umetnički doživljaj, a povodom samog dela piše: „Sveža, poletna, interesantnog orkestarskog zvuka, ova kompozicija i danas pokazuje svoju životnost na koncertnom podijumu, pa je za žaljenje što njen autor nije nastavio delatnost u istom pravcu ...”¹⁶⁰

Da bi se uočila spona između *Simfonijete* i prethodnih dela, potrebno je vratiti se na *Sonatinu*, koja u pogledu strukture i kompozicione tehnike nosi takve postavke koje se mogu smatrati modelom, a koja ujedno sadrži i naznake novih postupaka. Pre svega, način formalne organizacije jeste taj činilac koji, bez obzira na stilsko usmerenje, predstavlja konstantu u Miloševićevom stvaralaštvu, ukoliko je traženje konstanti u okviru samo tri dela uopšte opravdano. Međutim, srodnost u načinu izgradnje oblika je toliko uočljiva da se zaista može govoriti o konstanti. Jasan plan makro-oblika, čvrsta organizacija materijala bazirana na tradicionalnoj osnovi sa ponekim osmišljenim odstupanjem, a u koncepciji mikro-oblika, slobodniji pristup strukturiranju manjih celina, neperiodičnost ali u osnovi formiranje dvotaktnih jedinica i njihovo ponavljanje u različitim vidovima, jesu one oznake forme koje su tipične za sve tri kompozicije. U pogledu muzičkog jezika uočava se evolutivna linija u pravcu zaoštrenog, reskog, ponegde grotesknog, a ponegde ekspresionistički eksplozivnog zvuka. Sadržajni aspekt *Simfonijete* ispoljava se u specifičnom emocionalno-misaonom zračenju, u znalačkoj profilisanosti tematskog materijala i osobenoj izražajnosti datoj u skali lirskih, meditativnih, neretko dramatskih akcenata, ali najčešće ispoljenoj u prigušenoj atmosferi; izražajnosti koja je uzdržana ili prikrivena, ali zato i sa jačim dejstvom.

Poređenje *Simfonijete* sa *Kvartetom*, osim sagledavanja zajedničkih crta, dobija tim više na snazi što su ova dva dela srodna i po stilskom izrazu. Stilska osnova oba dela je neoklasicizam; međutim, dok je u *Kvartetu* očigledno stremljenje ka neobaroknom izrazu koje se vidi već i po izboru baroknih oblika, a potvrđeno najviše u samom duhu čitave kompozicije, dotle je u *Simfonijeti* i pored korišćenja tipično baroknih kompozicionih postupaka u cilju izgradnje polifoniziranog muzičkog tkiva – postupaka koje je nasledio i sâm klasicizam – ostvaren pročišćen neoklasični izraz.

Neoklasicizam *Simfonijete* nije neoklasicizam tipa Stravinskog iz njegovog „belog” perioda, namerno lišen izražajnosti; naprotiv, i pored naglašene antiromantične note ispoljene naročito u orkestarskim postupcima, a i u samom sastavu orkestra, *Simfonijeta* nosi izrazit ekspresivan naboj, bez obzira što je on ponekad namerno „sordiniran” – o čemu je već bilo reči. Miloševićev odnos

¹⁶⁰ Aleksandar Obradović, „Značajan izvođački uspeh”. Orkestar RTB, dirigent Mladen Jagušt. Iz koncertne dvorane, *Politika*, 29. V 1973, 15.

prema tradiciji nije rušilački, već pun poštovanja, otuda se njegovo viđenje neoklasicizma približava i u mnogome oslanja na stvaralaštvo Hindemita, a s druge strane, naglašena groteska i parodija mogu se pre dovesti u vezu sa francuskom „Šestorkom” nego sa Stravinskim.

Linija groteske, započeta u poslednjem stavu *Gudačkog kvarteta*, nastavljena je i produbljena u *Simfonijeti* gde postaje nerazdvojni element izraza celokupnog dela. Ona se, međutim, može dovesti u vezu i sa *Sonatinom*. Primena jednostavne, prozračne i pevljive melodike iz *Sonatine*, dobija „iskrivljen“, parodistički obris uz resku bitonalnu pratnju u ovom delu. Sa druge strane, odblesci impresionizma prisutni su u *Simfonijeti* ne samo u tom „iskrivljenom” vidu; oni se mogu primetiti u orkestarskim potezima, a ponegde i u samoj tematici. Na taj način, osnovano je govoriti ne samo o povezanosti u načinu formalne strukturiranosti, već i stilsko srodnoj niti koja je sprovedena u okviru ove tri kompozicije, odnosno i o svojevrsnoj homogenosti centralnog opus autora. Stilski zaokret od impresionizma ka neoklasizmu koji u sebi nosi projekcije impresionističkih postupaka, a koji je karakterističan za Miloševićevo stvaralaštvo, svakako se može uporediti sa stilistikom Morisa Ravela.

Poređenjem *Simfonijete* sa *Kvartetom* u konkretnijem sagledavanju, uočavaju se vrlo bliske strukturalne procedure, kao i evolutivna linija pojedinačnih parametara:

- čvrsta, ali ne i šematizovana arhitektonika forme, koja dozvoljava slobodniji tretman tradicionalnih obrazaca;
- polifoni način izlaganja tematskog materijala i njegova dalja kontrapunktska razrada uz primenu različitih polifonih postupaka;
- velika uloga sekvence;
- jedinstvo tematskog materijala koje obezbeđuje integrisanost celine pomoću postupka izviranja „novog” materijala iz prethodnog;
- postupak preplitanja motiva – mikrotema i njihovo grupisanje u veće celine, što je najavljeno u drugom stavu *Kvarteta*;
- usložnjavanje fature i metro-ritmičke organizacije;
- složeniji tip akordskih struktura; kvartne harmonije iz *Kvarteta* preraštaju u kvartne blokove na polustepenom rastojanju, čija identifikacija pomoću sažimanja u okviru jednog registra daje klusterske formacije;
- zamagljivanje tonalnog centra, polifunkcionalnost (*Sonatina!*) koja vodi do gubljenja funkcionalnosti;
- jače izražena groteska.

Simfonijeta sadrži tri stava – sonatni *Allegro non troppo*, lagani trodel sa umetnutim *Skercem* i *Finale* – koncipiran u spoju ronda i sonatnog oblika. Orkestarski sastav je *a due*, od udaraljki zastupljeni su timpani, veliki bubanj,

činele, doboš i triangel, a korpus limenih duvača čine samo dve trube, a horne su izostavljene zbog – kako kompozitor navodi – njihove romantičarske boje.

Prvi stav napisan je u slobodnije tretiranom sonatnom obliku, ali sa jasno zasvođenom arhitektonikom. Naime, on sadrži tradicionalne odseke – uvod, ekspoziciju, razvojni deo, reprizu i kodu, ali pored novine koja se ogleda u brzom uvodu, zanimljiv je i tretman ekspozicije. Način izlaganja prve teme, po imitacionom postupku, polifonom tkanju i naslojavanju kontrapunkstkih i pratećih linija, veoma je blizak ekspoziciji fuge. Kao posledica takvog donošenja teme, što podrazumeva ne samo ekspanovanje već i njenu razradu, usložnjavanje fakture i nastanje zvučne tenzije – most (u tradicionalnoj ulozi) je izostavljen, odnosno može se naslutiti u rudimentarnom vidu. Sa druge strane, s obzirom na to da se radi o slobodnoj tonalnosti, zanemarenoj funkcionalnosti i brzim promenama tonalnih centara – što je već u samoj temi prisutno – opravdanost postojanja mosta u njegovom primarnom značenju modulatornog prelaza bila bi dovedena u pitanje.

Ovakav postupak takođe se može dovesti u vezu sa formalnom strukturom prvog stava *Sonatine*, gde postoji most, ali čiji i materijal i karakter pre pripadaju funkciji prve teme. No, tu se ipak moralo govoriti o mostu iz dva razloga: muzički jezik *Sonatine* je jasno tonalan, te je njen prvi stav čvršće vezan za tradicionalne harmonske postavke sonatnog oblika, a drugo, most donosi modulaciju, iako, kako je već opisano, na način mogućeg bifunkcionalnog tumačenja, odnosno zamagljenog tonalnog odredišta. Međutim, analogija u postupku je očigledna, što još jednom potvrđuje strukturalnu povezanost Miloševićevog pristupa formi, odnosno ukazuje na *Sonatinu* kao inicijalnu osnovu kompoziciono-tehničkih procedura.

Uvod – *Allegro moderato poco pesante* – nastupa odmah odlučno u dinamici *ff* i donosi temu u niskom registru (drugi fagot, kontrafagot, violončelo, kontrabas), sa resko akcentovanim akordskom pratnjom. Takva koncepcija uvoda, već i po brzom tempu, a i po noti odlučnosti, bitno se udaljava od tradicionalne uloge *uvođenja* u opštu atmosferu dela, jer je određujući karakter prisutan već od samih prvih taktova. Međutim, može se govoriti o uvodu u smislu anticipacije osnovnog tematskog materijala, kao i nagoveštaja izvesnih strukturalnih elemenata. Naime, uvod sadrži neke od postupaka karakterističnih za celu kompoziciju: postupno izrastanje tematske linije iz početnog jezgra, zasnovano na izmenjenom ili sekventnom ponavljanju ili vrsti samo-imitacije osnovnog motiva (t. 1–5, trb.), a izgradnja vrlo zaoštrene, tonalno nezavisne vertikale data je u jednoj od tipičnih orkestarskih situacija (od t. 5): ispunjena zvučnost niskog i najvišeg registra (I v.) naspram praznog srednjeg registra da bi se dobio zvučni prostor za motiv u deonici trube (vidi Primer br. 49).

Te dve orkestarske linije se postupno registarski sažimaju dok se u deonici trube izlažu melodijske floskule preuzete iz glave teme, na način koji postepeno

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.1

Fag.2

C.Fag.

Trbe.

Timp.

Gr.C.

Piatti

T.picc.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a2.

f

f

cresc.

Fl. *a 2.* *8va* *f* *ff*

Ob.

Cl.

Fag.1

Fag.2

C.Fag.

Trbe. *ff* *sfz*

Timp. *ff*

Gr.C. *(tr)*

Piatii *f*

T.picc.

Tri.

Vln. I *(tr)* *8va* *f* *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff* *div.*

vodi ka prvobitnoj verziji tog motiva. Istovremeno, primećuje se jedan od postupaka kojim Milošević gradi metrička pomeranja što čini prepoznatljivu karakteristiku kompozicije: u okviru homo-ritmičkog pokreta u tonskom okviru *fis-b* u deonicama drvenih duvača i prve violine javljaju se različite melodijske formule koje prouzrokuju metričkih promena pozicije tona *b*, koji se kao melodijski vrhunac percipira kao akcentovan. Od momenta uzmaha, taj ton se najpre javlja prvi u grupi od četiri šesnaestine, zatim se sukcesivno pomera do pozicije četvrtog tona u grupi. Time je stvoren efekat metričkog iskrivljenja i utisak zgušnjavanja i ubrzanja muzičkog toka, dok vertikalni sazvučje pretežno kvartnih i polustepenih sklopova obezbeđuje ekspresionističku oštrinu i napetost.

Svojim sadržajem, karakterom, uspelo ostvarenim kompozicionim postupcima, resko zasićenom sonornošću, uvod izražava tipično ekspresionističko osećanje napetosti i rastuće energije, i u slušnom doživljaju stvara psihološki efekat grozničavog iščekivanja razrešenja. U tom smislu, uvod predstavlja emotivno-psihološku izražajnu srž ne samo prvog stava, već i *Simfonijete* u celini.

Tonalna sfera je in E u kojoj započinje i prva tema, lančano nadovezana na završni bifunkcionalni akord uvoda.¹⁶¹ Uz promene tempa u Allegro ma non troppo i metra sa $\frac{3}{4}$ na $\frac{2}{4}$, odsek prve teme donosi i naglu promenu orkestarske slike. Faktura je reducirana na dve linije: temu u drugim violinama i ritmičko pulsiranje u vidu ostinata u violama.

Primer br. 50 (izvod iz partiture, 13–22 t.)

The musical score for 'Primer br. 50' is presented in two systems for the string section (Archi). The first system shows the first violin staff with a melodic line starting with an accent and a forte (*f*) dynamic, and the second violin staff with a rhythmic ostinato pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the first violin line with trills and a *meno f* dynamic, while the second violin part continues its ostinato pattern, ending with a *pizz. div.* instruction and a *mp* dynamic.

¹⁶¹ Određenje tonalnih uporišta treba uslovno uzeti, s obzirom na to da se ona najčešće odnose na pojedinačne linije, a ne na celokupnu vertikalnu, i to one linije čiji je samo početak moguće tonalno definisati, dok je dalji tok ostvaren u slobodnoj tonalnosti.

Veliku ulogu je Milošević dao ovoj ritmičkoj pulsaciji; ona skoro neprekidno teče u odseku prve teme i uvek je vezana za pojavu tog materijala čineći ritmičku konstantu – ostinato i obezbeđuje svojevrsan dinamizam muzičkog toka, što kao postupak ponovo asocira na Ravela.

Ostinatni ritam nije stalan u pogledu mesta realizacije; pri svakom novom nastupu teme on se „šeta” od početne deonice viole do doboša, timpana ili je razlomljen na grupu udaraljki. Pritom, ritmički ostinato se uvek obnavlja pomoću jednog takta drugačije ritmičke formule (vidi prvi takt Primera br. 50) kojim započinje ostinatni ritam, a ujedno ta formula predstavlja najavu teme jer se uvek javlja jedan takt pred njenim sledećim nastupom.¹⁶² Ovaj postupak najave teme pomoću jednotaktnog ritmičkog obrasca daje osnova za njegovo tumačenje kao lajt-ritma.

Značaj i uloga koje Milošević pridaje ritmičkoj okosnici ogleđa se i u daljem toku. Sa završetkom prve teme prekinut je jedan model ritmičkog ostinata, ali se odmah nadovezao novi, nešto manje konzistentan usled različitih obrazaca a ponegde i metričkih pomeranja.

Razrešenje napetosti koje nosi kraj prve teme i početak mosta samo je privremen neophodan zastanak pred pripremom novog talasa zvučne tenzije. Tema se izlaže pet puta, uvek u novoj tonalnoj sferi – in E, B, Es, G, F. Njena prva četiri nastupa data su na način fuge, praćena stalnim kontrasubjektivom u izrastanju četvoroglasne kontrapunktske teksture, uz ostinatni ritmički part. Povremeni upadi pojedinih instrumenata, nezavisni od toka fuge ali tematski povezani, doprinose obogaćenju fakture i polifonog sloga.

Spajanje fuge s nekim drugim oblikom, što je Milošević realizovao i u *Finalu* svog *Gudačkog kvarteta*, ovde je vezano samo za odsek prve teme. To se ogleđa u postupku imitacionog sprovođenja teme, vođenju stalnog kontrasubjekta i naslojavanju kontrapunktskih linija, nezavisno od tonalnih zakonitosti fuge, odnosno sistema *dux-comes*. Muzički jezik *Simfonijete* je takav da i ne može biti analogije sa fugom u pogledu njenih strogih zakonitosti tonalnih odnosa i odnosa *dux-comes*. Svaki nastup teme ovde je izložen kao *dux* uz promenu tonalnog centra. Tema je pokretljivog ritma i odlučnog karaktera, hromatskog lika i – posmatrana izolovano – može se tonalno definisati. Njen početak u melodijско-ritmički izrazitoj glavi teme jasno je harmonski funkcionalan sadržeći obrt S – D – VII, a dalji tok uključuje vantonalne dominante. Celokupna vertikala, međutim, ostvarena je u slobodnoj tonalnosti, oslobođena je funkcionalnosti i dotiče atonalno polje.

¹⁶² U izloženom primeru, s obzirom da se radi o prvom nastupu teme, izuzetno su data dva takta ritmičke najave, verovatno iz potrebe da prethodni odsek „odzvučí”.

Prvi nastup teme poveren je drugim violinama na ostinatnom fonu viola, zatim je donose prve violine, pa unisono fagoti, viole i violončela, a posednji nastup je u unisono fagotima i kontrabasima. Ritmički ostinato sa uvodnim lajt-motivom prelazi iz doboša u timpane, pa ponovo u doboš u zanimljivoj kombinaciji sa drugim violinama i violama. Kontrasubjekt je u trećem izlaganju teme poveren basovim deonicama (cfg, cb.) a zatim i klarinetima i violončelima. Odseku prve teme Milošević daje ne samo ekspozicioni već i razvojni karakter: motivski rad sa glavom teme javlja se uporedo sa izlaganjem cele teme, a i između njenih nastupa u okviru odseka koji bi korespondirali sa međustavovima. Već sama linija teme izrasta iz rada sa glavom teme, dakle razvija se iz početne ćelije-jezgra, a taj isti motiv se javlja na kraju teme u diminuciji i inverziji, te se može govoriti o svojevrsnoj simetriji (vidi Primer br. 50).

Drugi nastup teme praćen je na samom početku kratkim upadima najpre flaute i fagota koji donose odsečak glave teme a zatim i kratku imitaciju – odzvuk šesnaestinskog pokreta iz teme koji je dat u sekundnom sazvučju:

Primer br. 51 (izvod iz partiture, 21–22 t.)

Prvi međustav (t. 30–34), uz slobodan tok dve kontrapunktske linije, donosi imitaciono sproveden motiv iz glave teme u drvenim duvačima. Treći nastup teme uključuje skoro ceo orkestarski aparat u složenoj fakturi. Pored linija teme (fg, vla, vc), kontrasubjekta (cfg, cb), ritmičkog ostinata (timp.), tu je i četvrti plan drugačijeg melodijskog crteža zasnovanog na materijalu teme, čija kontinuirana linija stalnog šesnaestinskog pokreta izranja iz sinteze pojedinačnih melodijskih fragmenata datih u flauti, oboi, klarinetu i violinama:

Primer br. 52 (izvod iz partiture, 33–36 t.)

The image shows a musical score for Example 52, consisting of seven staves. The top staff is for the first Violin (I V. Fl.), marked *mf*. The second staff is for the Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and second Violin (II V.), marked *mf*. The bottom three staves are for the Viola (Fg. Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cfg.), marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills, and is set in a 2/4 time signature.

Na kraju ovog nastupa teme javlja se ponovo glava teme u oboi i drugim violinama, a lajt-ritam podvrgnut je imitacionom tretmanu u dobošu i timpanima najavljujući novu pojavu tematskog materijala u okviru međustava. Taj materijal je sveden na glavu teme koja je data u različitim vidovima. Ritmički i melodijski izmenjena glava teme javlja se u augmentaciji i inverziji u *stretto* tehnici između prvih i drugih violina, a njen početak, uveden pasażom, imitaciono je izložen u klarinetima, flauti, violama i violončelima, a potom u trubama (videti primere br. 53 i 54).

Faktura je razučena, zvuk napregnut, prekinut je na trenutak ostinatni ritam, dok je odbljesak lajt-ritma prisutan u klarinetima i fagotima. Poslednji nastup teme u polifonoj teksturi, opet uveden lajt-ritmom (t. 46, primer br. 54) poveren je basovim deonicama (fg, cfg, cb) sa kontrasubjekom u violončelu i klarinetu. Preostali instrumenti donose materijal izveden iz glave teme, ponavljajući taj motiv u različitim oblicima – inverziji, diminuciji, sa melodijskim izmenama, a u ritmičkom kontrapunktu na veoma zanimljiv način koji odaje kompozitorovo dobro vladanje orkestracijom i polifonom tehnikom (videti primer br. 54).

Ostinatni ritam nije prisutan u originalnom vidu. Povremeni akcenti tog ritma dati su u timpanima, međutim, ritmički obrazac ostinata prisutan je u deonici prve violine i druge flaute, a spojen je sa motivskim radom iz glave teme. Prvobitni izgled ritmičkog ostinata je ovim postupkom obogaćen melodijskim pokretom čime Milošević vešto objedinjuje dve različite tematske linije.

Sa u osnovi četiri plana – teme, kontrasubjekta, ostinata i slobodne linije na bazi materijala teme, ostvaruje se koherentno, tematski integrisano, čvrsto, ali i živo muzičko tkivo dobijeno postupnim razvojnim putem koji doprinosi nastanju tenzije do klimaksa u poslednjem nastupu teme.

Peti nastup teme uveden je međustavom koji donosi gradaciju i novi tretman lajt-ritma: prvo je izložen u augmentaciji i reskim akordskim strukturama

Fl. *f*

Ob.

Cl. a.2.

Fag. *f*

C.Fag. *f*

Trbe. *f* senza sord.

Timp.

Gr.C.

Piatti

T.picc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *f*

Primer br. 54 (46-50 t.)

This musical score page contains the woodwind and string parts for measures 46-50 of the first movement. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** Fl.I and Fl.II. Fl.II has a *mf* dynamic marking.
- Oboes (Ob.):** Ob.I and Ob.II. Ob.II has a *mf* dynamic marking.
- Clarinets (Cl.):** Part for Clarinet in C with a *f* dynamic marking.
- Bassoons (Fag.):** Part for Bassoon with a *f* dynamic marking and a *a.2.* (second ending) marking.
- Contrabassoon (C.Fag.):** Part for Contrabassoon with a *f* dynamic marking.
- Trumpets (Trbe.):** Part for Trumpet.
- Timpani (Timp.):** Part for Timpani with a *f* dynamic marking.
- Drum (Gr.c.):** Part for Snare Drum.
- Tom-tom (Piatti):** Part for Tom-tom.
- Piccolo (T.picc.):** Part for Piccolo with a *sfz* dynamic marking.
- String Ensemble (Archi):** Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The Cello/Double Bass part has a *f* dynamic marking and a *div.* (divisi) marking.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, while the percussion instruments provide a steady accompaniment.

u duvačima (t. 56), a zatim i u celom orkestru u originalnom ritmu koji se sekvantno transponuje, da bi usledila pojava tog materijala u *stretti* između bloka duvača, gudača i udaraljki.

Primer br. 55 (izvod iz partiture, 66–69 t.)

Poslednji, peti nastup teme (t. 69) predstavlja zvučni vrhunac odseka ali donosi i prekid polifonog tkanja i jednostavniju fakturu. Tema je poverena duvačima (bez fagota), kontrasubjekt je izostavljen, ostinato donose udaraljke, a akordsku pratnju izlažu gudači i fagoti. Takva promena fakture usledila je kao rezultat prethodno vođene gradacije, ali i kao sredstvo kojim se menja karakter teme i daje joj se blago groteskni, parodistički akcenat, podvučen u marševskoj pratnji. Motiv iz poslednjeg takta ovog nastupa teme, zanimljive akcentuacije koja stvara polimetrički odnos, dalje se imitaciono sprovodi i predstavlja osnov za narastanje novog dinamičkog talasa koji se utapa u disonantne akordske blokove (*molto ritenuto e pesante*) čime se završava odsek prve teme.

Primer br. 56 (izvod iz partiture, 76–85 t.)

The image displays a musical score for Example No. 56, consisting of three systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl. Ob.), Clarinet (Cl. Trbe.), Bassoon (Fg. Cfg.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system includes parts for Violin (Vla.), Flute (Fl.), and Viola (Vla.). The third system includes parts for Flute (Fl. Ob.), Clarinet (Cl. Trbe.), Viola (Vla.), and Bassoon (Fg.). The score features various dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, *ben marcato*, *mf*, *cresc. molto*, *molto rit. e pesante*, *ff*, *tempo I*, and *p*. It also includes performance instructions like *giocosamente* and *tr* (trills).

Ako bi, uprkos koncepciji eksponiranja prve teme koja nosi i razvojni i modulatorni karakter, ipak trebalo označiti most, on bi se u rudimentarnom vidu prepoznao u imitacionom odseku (t. 77–85). Međutim, formalna arhitektionika prethodnog toka *Simfonijete* potiskuje tumačenje postojanja mosta i njegove opravdanosti. Takva koncepcija predstavlja potvrdu težnje ka razbijanju šematizacije koja je anticipirana još u prvom stavu *Sonatine*.

Dinamizmu i napetosti toka prve teme, ostvarenih u zasićenom orkestarskom zvuku polifone fakture, znatno kontrastira druga tema u pogledu sadržaja, tretmana orkestra i celokupne atmosfere. Sam početak je donekle sličan situaciji sa početka prve teme, jer je orkestarska slika reducirana na dve linije i postepeno uključuje ostale instrumente gradeći potpuniju fakturu, ali u osnovi ipak jednostavnu i prozračnu. Tema ima razigran i vedar karakter, ali sa dozom groteske koja će tek u daljem toku doći do izražaja, asocirajući pomalo na prokofjevske teme. Drugu temu u slobodnoj tonalnosti sa početnim uporištem *in As* izlaže solo fagot u visokom registru, praćen osminskim pulsiranjem u velikom bubnju i dobošu i povremenim ehom šesnaestinskog pokreta u flauti i sordiniranoj trubi.

Primer br. 57 (izvod iz partiture, 86–93 t.)

Fl. I
giocoso

Fg. I solo
p

Gr.C.
T.picc.
p

Trba. I con sord.
pp

3 3 4 3

Temu zatim ponavlja oboa u novom tonalnom centru *in G*, a osminski puls donose fagoti i *pizzicato* viole u bitonalnoj pratnji, dok prve i druge violine u

Primer br. 58 (izvod iz partiture, 102–107 t.)

Ob.

Cl. *f* trill

Fg.
Vla.

Trba. I senza sord.
mf

Fl. *f* trill

Timp.
mf

4

visokom registru na rastojanju male sekunde izlažu ritmizovan fon sa metričkim pomeranjima ćelije od dve šesnaestine. Ritmički model se ponavlja bez obzira na promenu osnovnog metra sa $\frac{3}{4}$ u $\frac{2}{4}$ i prostire se u okviru šireg plana sve do treće pojave teme (t. 110). Ovim postupkom, gde ritmički obrazac kao vrsta ritmičkog ostinata koji se suprotstavlja metrički čvrstoj pulsaciji, stvara se efekat metričkog iskrivljenja i može se govoriti o neoznačenoj polimetriji. (vidi Primer br. 58)

Nakon drugog izlaganja teme, Milošević daje imitaciju njenog tritonusnog motiva u vidu odbleska u drugim instrumentima. Taj motiv već je zapravo bio imitiran u samoj temi (5. i 8. takt teme), a dalje se javlja u klarinetima u paralelnim tercama, zatim kao signalni motiv u trubi, pa u flauti i timpanima (kao kvartni motiv), itd (videti primer br. 58).

Na fonu konstantne ritmičke pratnje sa tritonusnim skokom, orkestarska slika sa povremenim fragmentarnim nastupima različitih instrumenata, tretiranih na solistički način, je razučena ali i prozračna sa efektom duhovitosti. Poslednji nastup druge teme dat je na način koji duhovitost i iskričavost njenog karaktera dovodi do izrazito grotesknog tona. Groteska je ostvarena načinom orkestracije, ali je najviše izražena u vertikalnom aspektu. Temu u visokom registru donose flaute i klarineta u rastojanju dve kvarte – prekomerne i čiste (c – fis – h), a taj kvartni blok teme izložen je na polustepenom rastojanju u odnosu na pratnju, ali u drugom registru (c – f – b u fagotima, kontrafagotima, violama i kontrabasu). Kvintni sazvučje c – g – d (violončela i druge violine) doprinose intenziviranju reske strukture vertikale. Faktura je jednostavna sa podelom na liniju teme (fl, cl) i akordsku pratnju u *pizzicato* gudačima sa povremenim akcentima u fagotima i pojavom signalnog motiva u trubi. Akordska pratnja tretirana je na način statičnog bloka sa minimalnim, hromatskim pomeranjima unutar njega, ali povremeno oživljena iznenadno akcentovanim udarima na metrički različitim pozicijama. Iako se ne radi o sistematičnom ritmičkom obrascu koji doprinosi polimetriji, kao u prethodnim situacijama, Milošević postiže sličan efekat jer su akcenti dati samo u okviru pratećeg bloka, a tema je zadržala svoju ritmizaciju podvučenu čvrstom pulsacijom u velikom bubnju (videti primer br. 59).

Uplitanjem nove, hromatizovane linije (u flauti, oboi i klarinetu, t. 120), najavljuje se prekid ove orkestarske situacije, koji nastaje sa početkom završne grupe (t. 124). Statični blok gudača prerasta u živi organizam triolskog hromatskog pokreta, koji se sekventno ponavlja udvojen u dve oktave teškog i masivnog zvuka. Na taj način je ostvaren znatan kontrast u odnosu na prozračnu fakturu prethodnog odseka, a groteskni karakter zamenjen je ponovo ozbiljnim, pomalo mračnim raspoloženjem, čemu doprinosi izraz nove melodijske linije udvojene u deonicama flaute, klarineta, fagota i prve violine, inače jedne od – za *Simfonijetu* retkih – široko razvijeni tema velikog obima (oktava + mala seksta, trajanje 16 taktova).

Primer br. 59 (111–117 t.)

Fl. *f*
 Ob.
 Cl. *f*
 Fag. *mf sfz sfz sfz sfz sfz*
 C.Fag. *mf sfz sfz sfz sfz sfz*
 Trbe. *f* trba I
 Timp. *p*
 Gr.c. *p*
 Piatti
 T.picc.
 Archi *pizz. mf sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

Musical score for Example No. 59, measures 111–117. The score is in 3/4 time and one sharp (F#). The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.Fag.), Trumpet (Trbe.), Timpani (Timp.), Percussion (Gr.c.), Piano (Piatti), Piccolo (T.picc.), and Strings (Archi). The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, *sfz*, and *p*. The string part is marked *pizz.* (pizzicato). The score is divided into two systems, with measures 111–117 shown in the first system and measures 118–124 in the second system. The score is marked with a 4-measure rest in the percussion part at measure 117.

Primer br. 60 (145–153 t.)

This musical score is for the first movement of a symphony, measures 145 to 153. It features a woodwind section with Flute I and II, Oboe I, Clarinet I, Bassoon, and Contrabassoon. The percussion section includes Timpani, Trumpets, and Piccolo. The string section is also present. The score is in 2/4 time and includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *p*, as well as articulation like triplets and accents. The woodwinds play melodic lines with triplets, while the strings provide a steady accompaniment.

Fl. II *mf* 3

fl. I *mf* 3 *f* 3 3

ob. I *mf* 3

cl. I *mf* 3

Fag. a2 *mf*

Cfag. *mf*

Trbe. trba. I con sord. *p*

Timp. tr

Gr. c.

Piatti

T. picc. *p*

Archi *mf* *p* *p*

Triolski pokret postepeno nestaje, rastvara se u pedalni ton *e* u kontrabasima, a zatim ponovo oživljava u vidu odblesaka na orkestarski zanimljiv način: njegovo implicitno ponavljanje dato je u vidu talasa u uzlaznom registarskom hodu, ali polazeći od viših ka nižim instrumentima i potom u suprotnom smeru. Sve se odvija na pedalnom fonu u kontrabasima i timpanima, koji je na kraju oživljen tim istim pokretom (videti primer br. 60).

Razvojni deo (t. 154–214) donosi razradu materijala prve teme, odnosno baziran je na različitim vidovima obrade glave teme, uvek sa novim karakterom, a često je taj motiv polazna tačka „nove” linije tematskog značaja. Ovi postupci ukazuju na Miloševićevu kreativnost i kompoziciono znanje pomoću kojih se iz samo jednog motiva razvija toliki broj različitih materijala. To ilustruje naredni primer:

Primer br. 61

Uvodna tema - (motiv)

The musical score for Example 61 is written in 3/4 time and consists of several staves. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 160, 173, 184, 194, and 201. The instruments and dynamics are as follows:

- Staff 1 (160. takt):** Bass clef, instruments fg, efg, vc, cb. Dynamics: *ff*.
- Staff 2 (160. takt):** Treble clef, instrument II Vn. Dynamics: *f*.
- Staff 3 (173. takt):** Treble clef, instruments I, II V. Dynamics: *mf*. Performance instructions: *con sord. sul G.* and *loco*.
- Staff 4 (173. takt):** Treble clef, instruments fl. I and ob. I. Dynamics: *mf*.
- Staff 5 (184. takt):** Treble clef, instruments I, II V. Dynamics: *sfz* and *mf*. Performance instruction: *arco*. There are triplets in this staff.
- Staff 6 (184. takt):** Bass clef, instruments Fg, Cfg. Dynamics: *mf* and *sfp*.
- Staff 7 (194. takt):** Bass clef, instruments Vc, Cb. Dynamics: *f*.
- Staff 8 (201. takt):** Treble clef, instrument Trbe. Dynamics: *ff*. There are triplets in this staff.

Date samo radi upoređenja, a posmatrane izolovano od orkestarskog konteksta, ove varijante ne oslikavaju svoj suštinski karakter, niti se može sagledati način kojim su one realizovane u pogledu orkestarskog postupka, harmonskog i kontrapunktskog aspekta. Ono što objedinjuje sve obrade glave teme jeste prisustvo novog ostinatnog fona, koji zamenjuje ritmički ostinato iz ekspozicije. Ostinatni motiv takođe predstavlja vid obrade glave teme, odnosno diminuciju i delimičnu inverziju osnovnog motiva uvoda. Prva pojava ovog motiva (varijanta a) uvedena je tim ostinatom u klarinetima, koji se zatim prebacuje u kontrabase kao podloga novoj obradi teme (t. 160). Poverena violinama, specifične boje na *g* žici i *con sordino*, ova linija nosi taman ali lirski karakter, uznemiren kratkim upadima klarineta i fagota, a potom flaute i klarineta. Ona je zasnovana na augmentaciji glave teme, ali se razvija u široku melodijsku liniju u trajanju od deset taktova. U toku njenog izlaganja u violinama, istu liniju donose u kanonu viole i violončela unisono, ali skraćeno, da bi se završeci obe linije stopile u jednu. Istovremeno, deo teme je kanonski tretiran u flautama i oboama, čime se obogaćuje polifona tekstura, ali celokupni zvuk ostaje transparentan.

Treći i četvrti nastup glave teme (t. 173 i 184) donose izrazitu transformaciju karaktera tog motiva: od prethodnog lirskog u skercozni, razigrani, profeksevskog duha. Obe varijante su zapravo veoma srodne po fakturi i karakteru, ali su drugačije orkestrirane. Prozračna faktura koja proizilazi iz karaktera ove obrade teme, obogaćena je povremenim imitacijama pojedinih delova teme (cl-vc-cb; ob-cl; fl; ob-trb) i kratkim, iskričavim nastupima različitih instrumenata. Ostinatna linija izgubila je prvobitni melodijski crtež i svedena je na model repetitivnog pokreta u grupi od četiri šesnaestine istog tona, koji, međutim, nije statičan. Povratak prvobitnog ostinatnog modela vezan je za četvrtu obradu teme (varijanta *d*, t. 194) čiju liniju nose basove deonice a imitaciju oboe i klarineta.

Kompaktniji zvuk, složenija faktura i ozbiljan karakter uvode u poslednju obradu motiva (t. 201), koja predstavlja i klimaks celog odseka. Iz četvorostruko augmentirane glave teme izrasta nova linija tematskog značaja (varijanta *e*), data u širokom potezu, svečanog i odlučnog karaktera. Temu iznose trube čiji prodoran zvuk ublažavaju oboe, dok ostali instrumenti podeljeni u tri plana svojim materijalom stvaraju složenu, ritmički usitnjenu sliku, zaoštrenog i napregnutog zvuka doprinoseći razućenosti fakture.

Završni odsek razvojnog dela (t. 214) nastupa iznenadnom promenom dinamike i naglim razređenjem fakture sa unisono pasažom u gudačima; međutim, to je samo uzmah za narastanje nove tenzije u *accelerandu* i *molto crescendo* dinami. Poslednja obrada glave teme sa izmenom skoka na prekomernu kvartu i insistiranjem na tritonusnom motivu, data je u slobodnom kanonu truba i unisono flaute i gudača, a zatim motive glave teme donose timpani – solistički tretirani u čisto perkusivnom bloku, ponovo sa polimetričkim efektom. Tenzija traje do samog početka reprize i fokusirana je na kraju u oštrom zvuku male

sekunde u *fortissimo* dinamici u visokom registru (flauta, oboa, klarinet i truba) sa zanimljivim dinamičkim prelamanjem.

Primer br. 62 (izvod iz partiture, 216–226 t.)

Fl., I V.
II V., Vla

mp crescendo molto

8^{va}

ff

Fl., Cl.
I i II V., Vla

Fg., Cfg.,
Vc., Cb.

ff

(Timp.)

T.picc. *tr*

(Piatti) *mf*

Fl., Cl.,
I i II V., Vla

sfz

ff > *mp*

Trbe.

mp < *ff*

Fg., Cfg.,
Vc., Cb.

sfz

tr

mf < *ff*

tr

Gr.C.
T.picc.

sfz > *sfz* *sfz* > *sfz* *sfz* > *sfz* *mf* < *ff*

Ptti.

sfz > *sfz* *sfz* > *sfz*

U držani sekundni sazvučje upliće se u dobošu lajt-ritam koji direktno najavljuje prvu temu, ovde u okviru odseka reprize (t. 228).

Celokupni karakter razvojnog dela nosi, pre svega, oznaku obrade jedne motivske ćelije na različite načine, a ne na razradi materijala iznetog u ekspoziciji. Te obrade, kao što smo uočili, donele su promene u karakteru izloženih „novih” tema i jednu evolutivnu liniju tenzije i orkestracionih postupaka. S obzirom na njihovo zajedničko jezgro, moglo bi se govoriti o varijacionom postupku, odnosno o tipu karakternih varijacija u okviru razvojnog dela. Usled takve koncepcije ovog odseka, bilo je logično očekivati određene izmene u reprizi u vidu obrnutog rasporeda izlaganja tema, skraćivanja prve teme ili nekih drugih originalnijih rešenja. No, Milošević se nije odlučio ni za jednu od tih varijanti već za „pravilnu”, potpunu reprizu, sa ponovo fugiranom ekspozicijom prve teme. Orkestarski plan je ipak nešto drugačiji: izostavljen je ostinatni ritam i stalni kontrasubjekt, ali je i dalje prisutan napregnut i disonantan zvuk. U duhu ekspresionističkog izraza koji pre svega izrasta iz vertikalnog aspekta, nije bilo za očekivati da se smanji intenzitet harmonijske napetosti. Početak reprize može se označiti u pogledu tonalne sfere kao *in D*. Sa promenama tonalnih uporišta u *A, B, E, G*, temu donose instrumenti ovim sledom: prve violine, klarineti, viole, trube i oboe, a na kraju basovi. Druga tema (t. 280) je *in A*, uvedena je rudimentom mosta koji nosi hromatski silazni pasaż iz visokog registra drvenih duvača u niski registar gudača. Tema je poverena violinama na fonu skoro statičnog akordskog bloka u klarinetima, fagotima, violama i violončelima, a zatim je poverena oboama i klarinetima u tonalnom uporištu *in Fis*. Statična pratnja zamenjena je kontrapunktskim tkivom u duvačima i cela orkestarska slika svedena je uglavnom na duvački korpus. Imitacija pojedinih motiva teme, koja se javlja i u samom njenom toku – signalni motiv u trubi – data je u složenijem, kompaktnijem vidu i prostire se na širem planu u odnosu na ekspoziciju (t. 300–311). Nakon odseka završne grupe sledi koda koja, izuzimajući početna četiri takta uvoda, donosi reminiscenciju na drugu temu, sadržanu u motivu glave teme, ali transformisanog karaktera u masivnom zvuku oktavnih udvajanja celog orkestra.

Iako postoji određena simetrija, koju sonatni oblik već ima, a koja je ovde podvučena okvirnim odsecima istog materijala – uvodom i kodom, možda je čvršću arhitektoniku ovog stava Milošević mogao izgraditi da je primenio obrnutu reprizu, tim pre što je materijal prve teme ispunjavao znatan deo razvojnog odseka. Takvim postupkom bi se ostvarila izrazitija simetrija, nalik na centralnu simetriju bartokovskog tipa. Široka razvojnost koju je Milošević dao u tematskim plohamu u okviru ekspozicije, obradi prve teme u razvojnom delu i reprizi, doprinelo je uravnoteženosti ovih odseka u pogledu obima (ekspozicija 1–143, razvojni deo 144–227, repriza 228–339 t.). Ceo stav po dužini, a i po sadržaju može se posmatrati kao stav simfonijskog ciklusa, dok bi se naziv „simfonijeta” odnosio na smanjeni orkestarski sastav. To, međutim, ne znači da je sam orke-

starski sonoritet reduciran. Naprotiv, u momentima u kojima sadržaj i muzički tok to zahtevaju, Milošević postiže svu punu zvučnost orkestarskog aparata, širokog raspona, pri tome uvek vodeći računa o boji i mogućnostima instrumenata.

Pored korišćenja uobičajenih efekata gudača – *pizzicato*, sordiniran zvuk, tremolo i trileri u visokom registru, zahtev sviranja na određenoj žici, Milošević tretira ceo gudački korpus i na perkusivni način (vidi Primer br. 59). Zanimljiv je i tretman violina u visokom registru u dinamici *pp*, koje, ponavljajući oštar sazvučak malih sekundi, spajaju taj perkusivni tretman sa efektom bojenja. Iako ne nose primat, gudačima je često povereno izlaganje tematskog materijala i melodijskih linija. Zapaža se klasičarski tip orkestracije – udvajanje registarski srodnih duvača sa gudačima, kome kontrastira postupak udvajanja orkestarskih grupa unutar kojih su svi instrumenti solistički tretirani. „Šetanje” ostinatnih linija kroz različite instrumente doprinosi svojevrsnom disanju orkestra i dinamičnoj, stalno novoj orkestarskoj slici. Orkestarski postupci u sintezi sa kontrapunktskim miljeom i karakterističnom podelom motivskog rada doprinose reljefnosti muzičkog tkiva u složenoj, razuđenoj fakturi (na primer, vidi 4 takta iza partiturnog broja 3 i 4 takta ispred broja 5). Kao kontrast tome, Milošević često primenjuje blokovski tip orkestracije, masivnog zvuka i velikog raspona, ali se uočava i sužavanje orkestarskog plana na samo dve do tri linije. Svi navedeni postupci ukazuju na visok nivo vladanja tehnikom orkestracije, koja nosi zanimljiv tretman u spoju različitih, kontrastnih tipova izgradnje orkestarskih slika i, iako sa povremenim elementima efekta, orkestracija je prvenstveno stavljena u funkciju potcrtavanja sadržaja.

U pogledu strukture muzičkog jezika *Simfonijete*, uočava se osoben spoj horizontalnog i vertikalnog aspekta, sličan izrazu hindemitovskog neoklasicizma. Nastavljajući liniju iz *Gudačkog kvarteta*, Milošević veliku pažnju posvećuje linearnoj koncepciji i kontrapunktskoj izgradnji muzičkog tkiva, u čemu njegovo vladanje polifonom tehnikom dolazi do punog izraza. Sa istom brižljivošću on gradi vertikalnu, koja je obeležena veoma zaoštrenim, disonantnim zvukom. Međutim, iako se u linearnom toku (tematske linije) mogu označiti tonalni centri, oni nisu podržani u celokupnom harmonskom sažimanju – vertikala na izvestan način teče izolovano od horizontale, odnosno svaki od ovih parametara dobija svoju autonomiju. Tonalna uporišta postoje, ali su kratkog daha, često se menjaju i zasićena su hromatizmima. Ponegde se mogu uočiti bitonalna naslojavanja, ali je muzički jezik, posmatran u celini, bliži atonalnosti. Iako Milošević ne koristi određene lestvične osnove niti tipove akordskih struktura, osim pomenutih kvartnih akorada na rastojanju polustepena, zapaža se često prisustvo kvartnih, tritonusnih i septimnih odnosa u okviru vertikale, kao i naslojavanje kvintakorada na rastojanju sekunde ili terce. Sažete u okvir jednog registra, ove strukture liče na klasterske formacije:

Primer br. 63a

(1. takt) (2. takt) (13. takt)

(E: T⁺6 +II)

(E: DD⁺6 +D⁺5 4)

(E: T+DD+D)

Primer br. 63b

(takt 72.) (takt 125.) (takt 59.)



Drugi stav *Simfonijete* – *Andante sostenuto* – *Vivo* – *Tempo primo*, u punoj meri odaje Miloševiću maštovitost i inventivnost kako u pogledu sadržaja, kompozicionog postupka, tretmana orkestra, tako i u pogledu celokupne formalne arhitektonike, kao i njene mikrostrukture. Oblik stava je trodelan sa umetnutim Skercom na bazi sličnog materijala, što asocira na koncepciju *Simfonije* u d-molu Sezara Franka. U pogledu mikrostrukture, u ovom stavu se uočava postupak sukcesivnog nizanja i naslojavanja dvotaktnih ili trotaktnih motiva – „mikrotema” – pomoću kojih se formiraju veće celine. Sistem finog preplitanja linija motivskog materijala koji se lančano nadovezuje jedan na drugi, obnavlja, razvija, menja u – uslovno rečeno – novi materijal, čini jedno specifično, kontrapunktski bogato muzičko tkivo pretežno prigušenog zvuka. Ovo tkivo i pored polifone strukture, nije preopterećeno kontrapunktikom, već se slobodno kreće u talasastom luku svoje „beskrajne melodije”.

Uz pomoć nekoliko motiva – mikrotema, Milošević objedinjuje ceo stav u pažljivo osmišljenu i homogenu celinu. Svi motivi koji čine sadržaj ovog stava, a ima ih više, nose skoro podjednaku izrazitost u melodijskom kao i u ritmičkom pogledu, iako su poneki srodni i imaju zajedničko poreklo. Po ulozi koju nosi, izdvaja se signalni motiv u trubi kojim stav počinje. Melodijska nit teme započinje izražajnim motivom u klarinetu na koji se, kao odgovor, nadovezuje linija u violama uz odzvuk u flauti – obrazujući celinu koja se može tumačiti kao rečenica od pet taktova. Osobenom zvučnom koloritu – vrlo nalik na impresionistički odblesak – doprinose tremola prigušenih violina u visokom registru, čineći *quasi ostinato*, odnosno liniju hromatskog mikro-pokreta u okviru statičnog fona, koji traje tridesetak taktova. Sklonost ka primeni ostinatnih linija, koju je Milošević ispoljio u prvom stavu, i ovde je očigledna. Za razliku od njegove pretežno ritmičke uloge u prvom stavu, ostinato u ovom stavu poprima primarno kolorističku funkciju. Veliki značaj koji Milošević pridaje ostinatu u različitim vidovima može se označiti kao orkestarska konstanta.

Primer br. 64a (izvod iz partiture, 1–9 t.)

Trba I con sord.
 (A) *pp*
 I V.
 con sord.
ppp *ppp*

Cl. I (B)
p
ppp
 con sord. *tr*
 Vla.
pp con sord. *p* (C)

Fl. I (D)
p

Slovima su označene početne mikroteme koje čine tematsku bazu čitavog stava.

D = završetak B teme

E = ostinato

Izložena četiri motiva uz liniju ostinata čine mikrotematsku strukturu stava. Treba istaći da se motiv označen pod *d*, nadovezuje na melodijski fragment u klarinetu (motiv *b*) čineći svojevrсни odzvuk, proistekavši iz završetka tog motiva kao njegov varirani oblik (skok prekomerne kvarte izmenjen je u tercni skok, a ritmička sličnost je očigledna), te je imenovan kao završetak B teme u prethod-

nom primeru. Potrebno je ipak izdvojiti ovaj motiv kao zasebnu tematsku ćeliju, što je utemeljeno na osnovu njegovog tretmana kao samostalne mikro-teme u daljem toku stava. Posmatrane izolovano, ovo su četiri osnovne mikro-teme:

Primer br. 65

The musical score for Example 65 consists of four staves, each representing a different instrument's contribution to a motif. All staves are in 6/8 time and G major.

- Staff a:** Trba I (Trumpet I) with *con sord.* (con sordina). It features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4) and a half note (C5).
- Staff b:** Cl. I (Clarinet I) starting with a dynamic marking of *p*. It begins with a quarter note (G4), followed by a half note (A4), and then a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) leading to a quarter note (F4).
- Staff c:** Vla (Viola) with *con sord.* It starts with a dynamic marking of *p* and a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- Staff d:** Fl. I (Flute I) starting with a dynamic marking of *p*. It begins with a quarter note (G4), followed by a half note (A4), and then a quarter note (B4).

Značaj motiva *a* ogleda se u tome što on uvek predstavlja početak novog „ciklusa” izlaganja motiva. Obnavljanje ciklusa dato je dva puta i uvedeno je signalnim motivom; pri tome se motiv *b*, pored originalnog oblika, varira u segmentima (t. 18, II vn, t. 19 t, trb), a motiv *d* dobija ulogu kontrapunktske linije motivu *b* u prvobitnom, pa variranom liku (t. 16, trb, cb). Motiv *a* se ne javlja uvek eksplicitno, već i skriveno (Primer br. 66), ili u vidu izmenjenih segmenata (Primer br. 67).

Preplitanje i naslojavanje linija u izmeni motivskog materijala čiji su segmenti u vidu povremenih odblesaka povereni različitim instrumentima, dočaravaju nokturalnu atmosferu čitavog prvog odseka dela A. Tretman orkestra u mnogome doprinosi svojevrsnoj zvučnoj paleti na način koji često nosi impresionistički rafinman. Ostinato je poveren prvim violinama, kojima se povremeno dodaju trileri i kraći hromatski pasaži u drugim violinama. Smenjivanje mikro-tema odvija se u različitim instrumentima, često prigušenog zvuka sa oznakama *teneramente* i *espressivo*. Ovu sliku upotpunjuju učestali kratki upadi duvača, ponegde samo sa eksponiranim jednim tonom ili odbleskom motivskog materijala (Primer br. 68).

Splet linija i motiva obogaćuje se novim materijalom koji se eksponira nekoliko puta u različitim varijantama. Ovaj materijal percipira se kao nov i u daljem toku je tako tretiran; uporedimo li ga, pak, sa motivom *b*, zapazićemo da se radi o vrlo srodnom motivu, zapravo njegovoj varijanti (Primeri br. 69a i 69b).

Primer br. 68

Cl. I
mp
 3

Trbe.
pp
 3

Fl. I
mp
 3

Primer br. 69a (varijante novog motiva *e* u oboi, 22–23 t. i u klarinetu, 24–25 t.)

motiv *e*

Ob.
mp

Cl. I
p

Primer br. 69b (izvod iz partiture, 28–31 t.)

Fl.
p
 3

Trba. I senza sord.
p

Ob. I
mp

II V.
tr
mp

Vla.
p

Vc.
p

Prekidom kolorističke ostinatne linije u violinama (t. 32), muzički tok dobija nov polet sadržan u slobodnoj, razvijenoj ekspresivnoj liniji violina na fonu imitaciono varirnog motiva *b*, a zatim i motiva *a*. Postepeno narastanje tenzije vodi ka poslednjem izlaganju motiva *e* u imitacionoj obradi sa istovremenom imitacijom segmenta motiva *a*, čime se postiže prvi dinamički vrhunac stava, pažljivo pripreman prethodnim muzičkim zbivanjima u dugotrajnom prigušenom zvuku.

Uz postepeno ubrzanje muzičkog toka uvedena je završnica ovog odseka, bazirana na varijanti motiva *a* u imitacionom i sekventnom izlaganju (vidi Primer br. 70), za kojim sledi završno ekspaniranje originalnog motiva u trubi u *ff* dinamici. Raspad materijala, dat u vidu silaznog hromatskog pasaža uz usporavanje toka, donosi opuštanje i dobru pripremu za nov odsek.

Primer br. 70 (39–44 t.)

The musical score for Example No. 70 (measures 39-44) is presented below. It includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.Fag.), Trumpet (Trbe.), Timpani (Timp.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (Viole), Violoncello (Vlcelli), and Double Bass (Cbassi). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by imitative textures and dynamic contrasts. The first two measures (39-40) show a flute and oboe motif. Measures 41-42 feature a clarinet and bassoon motif. Measures 43-44 show a trumpet entry with a chromatic descent. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff).

The musical score on page 163 is for a symphony orchestra. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, and strings. The score is characterized by a complex rhythmic structure with numerous triplets and accents. The dynamics range from fortissimo (ff) to sforzando (sfz). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into four measures, with each instrument part clearly delineated.

Nova orkestarska situacija sa karakterističnom homoritmičnom pratnjom u bloku *pizzicato* gudača, promenljive ritmizacije u okviru osnovnog metra stava ($\frac{6}{8}$), označava početak odseka B u okviru laganog stava. Ovaj fon u gudačima traje sve vreme odseka i može se takođe posmatrati kao poseban oblik ostinata i dovesti u vezu sa sličnim postupkom u prvom stavu. Nad njim se razvija imitacioni dijalog na novu temu izloženu u oboi.

Primer br. 71 (izvod iz partiture, 55–61 t.)

Motiv *f*

Tempo I (Andante sostenuto) I Ob. solo

II Vn
Vla
Vc div.
Cb

pizz.
p sempre

pizz.
p sempre

pizz.
p sempre

p espressivo

stacc. sempre

stacc. sempre

stacc. sempre

I Fl. *p*

I Cl. *p*

Izražajnu temu Milošević eksponira u nekoliko varijanti i u skraćenom obliku, izdvajajući pritom soliste – prva oboa, violina solo, viola solo. U kontrapunktski

tok priključuje se naizgled nov motiv nastavljen na liniju u oboi, paralelno sa segmentom materijala *e* u solo violini.

Primer br. 72 (izvod iz partiture, 80–83 t.)

Motiv *g*

Skoro bez ikakve najave, sem manjeg gradacionog dinamičnog uspona, iznena-
da sledi Skerco u izrazitoj promeni karaktera, tematike, fature, tempa i metra
– *Vivo*, $\frac{3}{8}$. Iskričav duh proizilazi iz pregnatnog tritonusnog motiva i upadljivo
akcentovane pratnje:

Primer br. 73 (izvod iz partiture, 86–90 t.)

Iako je kontrast u tematici izrazit, ostvaren pre svega karakterom i tretmanom orkestra, Skerco je tesno tematski povezan sa laganim delom stava. Njegov oblik ima obrise trodelnosti, a baziran je na motivima *a*, *e* i *g*, dok su motivi *b* i *d* prisutni u segmentima (t.125, 170, 195). Upravo tritonusni motiv kojim Skerco započinje vodi poreklo iz motiva *a*; taj motiv je podvrgnut različitoj obradi, pri tome često praćen karakterističnom metričkom organizacijom (kao i na početku odseka), koja dovodi do sukoba dvodelnog i trodelnog takta.

Primer br. 74a

(91–97 t.)

Musical score for Example 74a, measures 91–97. The score is for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. in B). The Flute and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Oboe part is mostly silent.

Primer br. 74b

(98–102 t.)

Musical score for Example 74b, measures 98–102. The score is for the string section (Archi). The top staff is marked *mf*, the middle staff *p*, and the bottom staff *p*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Primer br. 74c

(107–110 t.)

Musical score for Example 74c, measures 107–110. The score is for Flute (Fl.) marked *mp*. The music consists of eighth notes with accents, ending with a trill (*tr.*) on the final note.

Primer br. 74d

(148 t.)

Primer br. 74e

(150 t.)

Da je tritonusni motiv izrastao iz materijala *a*, jasno se vidi iz primera br. 74 pod a); motiv *a* je, naime, umesto u linearnoj sukcesiji, izložen u vertikalnom vidu, dakle, u istovremenom zvučanju svih tonova tog motiva (sem tona *gis*). Ako bismo harmonsku postavku tog motiva uslovno mogli tumačiti kao *Fis: D^{#7} – T* (sa enharmonskom zamenom tonova *des-f-c ~ cis-eis-his*), s obzirom da je on ovde sažet u vertikalnom sklopu, možemo govoriti o bifunkcionalnom akordu. Ako se uzmu u obzir enharmonska preznačenja, ovaj sklop bi se mogao posmatrati i sa drugačijeg stanovišta. U izloženom akordu postoje kombinacije čiste, prekomerne kvarte i čiste kvinte, koje su raspoređene tako što se unutar okvira čiste kvarte (proširene za oktavu) nalazi čista kvinta, pa bi se moglo govoriti o poreklu tog sazvučja iz sklopa dve kvarte na polustepenom rastojanju: *c cis f fis*. Bitonalne kvarte potvrđuje i primer 74 b, gde se njihovim superponiranjem dobija upravo kvartni akord $\overline{cis-fis} - \underline{c-f}$. Kombinaciju kvarti na sekundnom rastojanju nalazimo i u primeru 74d i 74e; one su, pak, raspoređene tako da zvuče kao tvrdo umanjeni septakord sa velikom septimom *i*, date u paralelnom kretanju, stvaraju oštro disonantni zvuk.

Svi izloženi primeri ukazuju na značajnu brižljivost kojom je Milošević gradio vertikalnu, kao i na koji način je pomoću melodijskog, ritmičkog i harmonskog aspekta crpeo iz jednog istog motiva „nov” materijal i time doveo do plodonosnih konsekvenci na makroplanu, ostvarivši integrisanu, tematski objedinjenu muzičku materiju.

Motiv *a* prisutan je u ovom odseku i u originalnom obliku i javlja se dva puta, poveren trubi na specifičnom ostinatnom fonu sekundnog sazvučja u visokom registru drvenih duvača i violina, opet sa metričkim pomeranjima.

Primer br. 75 (izvod iz partiture, 115–120 t.)

The musical score for Example No. 75 consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), with dynamics *mf* and *f*. The second staff is for Trumpet (Trbe.), with dynamics *f* and *p sub.*. The third staff is for Violin I (I V.) and Violin II (II V.), with dynamics *mf* and *f*. The bottom two staves show the continuation of the texture, with dynamics *f* and *p sub.*. The score is in 3/8 time and D major.

Tema u nastavku muzičkog toka, širokog je daha ali masivnog zvuka u basovskim deonicama, uz istovremene odbleske tritonusnog motiva u duvačima. Iako u prvom momentu deluje kao nova, središnji deo ove teme to demantuje i otkriva vezu sa motivom *e* (videti primer br. 76).

Motiv *e* je odmah potom potvrđen kao odblesak u prvim violinama, te obe pojave ovog motiva zapravo predstavljaju neposrednu najavu za najzanimljiviji nastup tog materijala u središnjem delu *Skerca*.

U ritmu valcera, koji prvo nagoveštavaju udarci kontrafagota i kontrabasa „promuklog” zvuka u veoma niskom registru *fortissimo* dinamike, a pratnju nadopunjuju fagoti i viole, nastupa u klarinetu tema izvedena iz motiva *e*, koja se razvija u namerno sladunjavu, pomalo kabaretsku zvučnu sliku. Grotesknosti doprinosi valcerska pratnja sa tritonusnim skokovima basovih tonova koji deluju kao omaška, i celokupni zvučni utisak podseća na raštimovanu muzičku kutiju. Po funkciji i izrazu koje nosi, ovaj valcerski odlomak umnogome podseća na sličnu epizodu u trećem stavu *Gudačkog kvarteta* (videti primer br. 77).

Primer br. 76 (izvod iz partiture, 138–148 t.)

The image displays two systems of musical notation for Example No. 76. The first system consists of five staves: a violin staff (top) marked 'pizz.' and 'f', a flute staff marked 'pizz. div.' and 'f', a bassoon staff marked 'pizz. div.' and 'f', and two bass staves (bottom) marked 'f'. The second system continues the notation for the violin, flute, bassoon, and the two bass parts. The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Na trenutak interpolirani segmenti motiva *a* i *b*, potom i motiva *g* spretno se uklapaju u grotesknošću situacije, čineći kratko odmorište pred drugom fazom teme koja se imitira u violama i violončelima (videti primer br. 78).

Nov uzlet i narastanje tenzije u punoj sonornosti celog orkestarskog aparata, donosi široka, ekspresionistički nervozna linija u fl, ob, i violinama na fonu ostinatnog motiva (izvedenog iz materijala *b*) u basovim deonicama i vodi do reprize osnovnog materijala Skerca. Vrhunac ovog odseka predstavlja imitacioni nastup motiva *a*, sa prizvukom neumoljive odlučnosti u dinamici *fortissimo* i masivnoj sonornosti celog orkestra. Razvijanje tog materijala dovodi do reskog sukoba kvartnih akorada (videti primer br. 79).

Primer br. 77 (izvod iz partiture, 160–169 t.)

Cl.

Fg.

Cfg.

ff

dim.

dim.

I cl.

mf

p

p

Primer br. 78 (izvod iz partiture, 178–183 t.)

Fl. Cl. I, II V.

Cl.

Trbe

Vla.

Vc.

Fg.

Fg. Cfg. Cb.

Cfg. Cb. Fg.

Fg. Cfg. Cb.

Cfg. Cb. Fg.

Fg. Cfg. Cb. Fg.

Timp.

T. picc.

Trgl.

p

mp

mf

p

p

p

Primer br. 79 (254–267 t.)

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *ff* a2.

C.Fag. *ff*

Trbe. *f* a2. senza sord.

Timp. *ff*

Gr.C.

Piatti

T.picc. *mp* *f*

Trgl.

V-ni I *f* div.

V-ni II *f*

Viola

Vicelli *ff* arco

Cbassi *ff* arco

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 C.Fag.
 Trbe.
 Timp.
 Gr.C.
 Piatti
 T.picc.
 Trgl.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for orchestra, measures 1-7. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piccolo, and Strings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, and dynamic markings such as *sfz*, *mf*, and *f*.

Isti motiv izložen je poslednji put u razređenoj fakturi u deonicama flauta i klarineta sa istovremenom augmentacijom u basovim linijama. Reskog, grotesknog tona, motiv donose *divisi* duvači i u izolovanom sagledavanju pojedinačnih linija, moglo bi se govoriti o politonalnoj situaciji. Istovremeno zvučanje svih linija rezultira akordom koji je potekao iz kvarti na sekundnom rastojanju, raspoređenim na način da čini okvir velike septime:

Primer br. 80 (izvod iz partiture, 298–294 t.)

The musical score for Example 80 consists of four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Contrabass (Cb.). The Flute and Clarinet parts begin with a forte (*f*) dynamic, playing a series of chords. The Contrabass part begins with a piano (*p*) dynamic, playing a series of notes. The Oboe part is mostly silent.

Repriza dela A data je na zanimljiv način u pogledu tematike, ali i orkestarske slike. Naslojavanje gudača idući od kontrabasa naviše, prigušenog zvuka sa tremolima, stvara skoro impresionistički fon koji se u vidu ostinata prostire do polovine odseka. U tematskom smislu, izostavljen je motiv *a* koji je bio iscrpljen u različitim varijantama u Skercu, a u osnovnom vidu javio se i na samom kraju tog odseka. Međutim, iako taj motiv nije eksponiran u reprizi u originalnom vidu, on je ipak latentno ponovo prisutan u harmonskom aspektu. Naime, naslojavanjem tonova u fonu dobija se postepeno u vertikalni sazvučje velikog durskog septakorda koji je osnova motiva *a*. Na taj način, ovaj motiv je još jednom, poslednji put u toku stava izložen, predstavljajući izvor za novu ideju sa kolorističkim efektom. Nakon kratke reminiscencije na motiv *d* u trubi, zatim u flauti istovremeno sa motivom *b* u klarinetu, sledi repriza materijala *f* iz odseka B. Tema je zapravo identična drugom izlaganju iz pomenutog odseka i iznosi je solo violina, pa zatim oboa i violončelo solo u *stretti*. Povremeni upadi ostalih instrumenata sa imitacijom segmenata teme, prisustvo solističkih deonica i ostinatnog kolorističkog fona, stvaraju uspeli orkestarsku sliku.

Dalji razvoj ovog materijala vodi do specifičnog lirskog vrhunca, u kome je fokusirana duboka ekspresivnost čitavog stava. Ekspanzija lirizma traje kratko i rastvara se iznenadno u rečitativni dijalog solista – violine i violončela. Potpuno razređenu orkestarsku sliku nadopunjuju povremeni kratki upadi prvo duvača, zatim i gudača. Zanimljivo je modelovan jedan od motiva u različitim varijantama, najavljujući kratki rečitativni hod solo violine kojim se stav okončava.

Primer br. 82

The musical score for Example No. 82 is written in 6/8 time and consists of five staves. The first staff is for Flute I (Fl. I), showing a melodic line with a triplet of eighth notes marked *pp*. The second staff is for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), showing a harmonic accompaniment of chords marked *pp*. The third staff is for Clarinet (Cl.), showing a melodic line with a triplet of eighth notes marked *pp*. The fourth staff is for Flute (Fl.), showing a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mp*. The fifth staff is for Violin Solo (V. Solo), showing a melodic line marked *p*.

Poslednji tematski materijal koji se eksponira u reprizi je ponešto izmenjen motiv g. Sam melodijski obris tog motiva nosi impresionistički prizvuk, ovde potcrtan bojom flaute koja donosi motiv na harmonskoj podlozi akordske pratnje u gudačima.

Primer br. 83 (izvod iz partiture, 313–314 t.)

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked 'solo' and 'p'. It features a melodic line with a sixteenth-note run at the end. The second staff is for Violin solo (Viol. solo), which is mostly silent. The third staff is for Violin I (Viol. I), showing a sustained note. The fourth staff is for Violin II (Viol. II), marked 'p', playing a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between pizzicato (pizz.) and arco (arco). The fifth staff is for Viola, also marked 'p', playing the same rhythmic pattern. The sixth staff is for Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb), both marked 'p', playing the same rhythmic pattern.

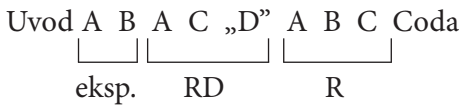
Ton visokog h^3 držan do kraja stava, pored funkcije bojenja koju ovde nosi, anticipira i tonalnu okosnicu završetka stava – h -mol. Sled kadencirajućih akorada u potpunom zamiranju zanimljivo je harmonski koncipiran. Nakon iznenadne pojave D -dur akorda (h : III) koji zazvuči „čisto” i pored držanog tona h i kolorističkog sekundnog sazvučja fis - gis u klarinetima, nižu se akordi bifunkcionalnog sklopa: h : $SM+F$, $d+S$, a završni akord tonike h -mola poljuljan je dodatom malom sekundom, velikom septimom i prekomernom kvartom, do koje je dosegao rečitativni hod u solo violini.

Bogata sadržajnost i misaona kontemplativnost ovog stava, ostvarena jezgrovitim, izražajnim motivskim materijalom koji, i pored ostinatnih pozadina, stvara specifično fluidan i zvučno prigušen muzički tok, sa uspelom orkestarskom fakturom i čestim impresionističkim senčenjem, svrstavaju lagani deo ovog stava u red najbolje napisanih stranica domaćeg stvaralaštva. S druge strane, Skerco unutar takvog uokvirenja sadrži ne samo veliki kontrast u celokupnom karakteru kao i u izgledu samog tematskog materijala, već predstavlja kvalitativnu promenu stilskog izraza. Intenziviranost unutaršnjeg impulsa, koja proizilazi iz jednog osećanja nemira, pomalo i haotičnosti u okviru Skerca, tipična su ekspresionistička obeležja. Ona su ovde iskazana i kanalisana na dva načina. Prvo,

u načinu vođenja celokupnog toka koji je, za razliku od povezanog filigranskog tkanja laganog dela, često sputavan, odnosno oštro ispresecan odeljenim kraćim ili dužim frazama, sa melodijskom linijom uglastih, isprekidanih kontura. Drugi način ogleda se u grotesknom efektu namerno jednostavnih melodija parodiističkog duha, datih sa bitonalnom, iskrivljenom pratnjom često praskavog zvuka dubokih basova. Valcerska epizoda namerno jednostavne melodija u središnjem delu *Skerca* stvara utisak iskrivljene muzičke šale, ali je efekat koji ona ostvaruje u celokupnom kontekstu stava sasvim u duhu i stilu ekspresionističkog izraza.



Finale Simfonijete napisan je – po autorovim rečima – bez skice i ima neobičnu formalnu arhitektoniku. Konceptija ovog stava zasnovana je na spoju sonatnog oblika i ronda, što bi se shematski moglo prikazati na sledeći način:



Tema D uslovno je označena kao nova jer je to zapravo materijal uvoda koji je ovde proširen, transformisan u nov karakter, te po tretmanu i poziciji zauzima zaseban tematski odsek.

Logika tumačenja sonatne koncepcije zasnovana je na odnosu tema A i B kao I i II teme ekspozicije. Druga pojava A teme nosi razvojni karakter čime bi se mogao označiti početak razvojnog dela, u čijem okviru je i nova, epizodna tema (C). Nakon obrade uvodne teme (D) i druge teme (B) sledi repriza, koja u tumačenju sonatne koncepcije donosi izuzetak, s obzirom da se reprizira i epizodna tema. Kodom na bazi materijala I teme i teme uvoda, *Finale* se simetrično zaokružuje, na sličan način kao u prvom stavu.

Prateći razvojnu liniju Miloševićevog stvaralačkog opusa, mogu se uočiti, između ostalih, tri postupka tipična za njegov kompozicioni stil, što se i u ovom stavu potvrđuje. Doteranost formalne izgradnje, što je zapaženo već u *Sonatin*, proizilazi iz Miloševićevog odnosa punog poštovanja prema postulatima tradicije. Forma njegovih kompozicija, odnosno njihova makro i mikrostruktura, uvek je jasna i pregledna i pored tragalačkih odstupanja od pojedinih tradicionalnih zakonitosti. Polifonizacija muzičkog tkiva i kontrapunktski način izlaganja tematskog materijala, koji potiču od neobaroknog *Kvarteta*, a uočeni su i prvom i na specifičan način u drugom stavu *Simfonijete*, takođe su izraženi u *Finalu*. Najzad, osoben princip izgradnje tematskog jedinstva, čime Milošević stvara specifičnu monolitnost sadržaja, u *Finalu* se ogleda ne toliko putem izrastanja novih linija iz jednog ili dva jezgra kao u prethodnim stavovima, već u srodnosti između različitih tema.

Tu srodnost zapažamo već u izgledu uvodne teme i prve teme stava (videti primere br. 84a i 84b).

Primer br. 84a Uvodna tema (izvod iz partiture, 1–6 t.)

Allegro

Archi

Archi

Srodnost je, naime, izražena u melodijsko-ritmičkim konturama glava obeju tema, pri čemu je kod prve teme prisutna vrsta inverzije, ali je, naravno, karakter tema različit. Masivnom zvuku odlučne uvodne teme date gudačima unisono, kontrastira pokretljiva, lepršava prva tema u prozračnoj fakturi. U prigušenoj dinamici na *staccato* podlozi gudača, tema je najpre poverena flauti kojoj se priključuje dopunska linija u klarinetu, a potom temu preuzimaju prve violine. Razređenu orkestarsku sliku i prigušenu zvučnost naglo prekida dinamički uspon koji vodi ka mostu, tj. prelaznom odseku – posmatrano iz ugla tumačenja ronda. Na sličan način kao u prvim stavovima *Sonatine* i *Kvarteta*, odsek mosta

Primer br. 84b (izvod iz partiture, 10–12 t.)

fl. I I tema

Fl. *mp*

Archi *pp*

pp sempre stacc.

pp

pp sempre stacc.

pp

ima drugačiju ulogu. Punog zvuka celog orkestra, ovaj odsek predstavlja kulminaciju prve teme, donosi i razradu tog materijala, pa se pre može govoriti o „kadenciranju” čitavog odseka prve teme, nego o funkciji mosta.

Druga tema (takt 33) je na sličan način formalno koncipirana: izložena je dva puta – prvo u oboi na fonu jednostavne, čvrsto ritmizovane pratnje, a zatim u flauti u nešto složenijoj fakturi obogaćenom imitativnim odblescima pojedinih segmenata teme u različitim instrumentima. Odsek druge teme ne donosi izrazit kontrast u pogledu koncepcije, fature, orkestracije i dinamičkog nijansiranja. Kontrast je, međutim, sadržan u izražajnom karakteru same melodijske linije (videti primer br. 85).

Uporedimo li početak druge teme sa uvodnom temom, možemo opet uočiti izvesnu srodnost koja se ogleda u ritmičkom aspektu, odnosno potcrtavanju najvišeg tona sinkopom. Sličnost nije toliko očigledna, ne može se govoriti o zajedničkom poreklu ova dva motiva, ali se može osetiti srodnost u njihovom unutarnjem metričkom disanju, iako ostvarenom u sasvim različitom karakteru. Srodnost između izloženog tematskog materijala može se posmatrati i kroz način njihove izgradnje koji u sve tri teme sadrži razvoj na bazi sekventnog ponavljanja.

U pogledu koncepcije harmonskog jezika, Finale ne donosi izrazitu reskost vertikale, kao prvi stav; zaoštrenost je ovde donekle ublažena, uporišni tonalni centri ne smenjuju se tako brzo, ali su i dalje zamagljeni hromatizmima, a često i naslojeni u bitonalnim i politonalnim sukobima. Stav počinje *in E*, iako postoji

Primer br. 85 (izvod iz partiture, 33–38 t.)

Ob. I solo
mp espress.

Cl.
p

Fag.
p

Ob.
*mf*³

Cl.
mf

Fag.
mf

izvesno kolebanje ka C tonalitetu u melodijskom okviru teme uvoda. Prva tema, data na harmonskom fonu bifunkcionalnog akorda C: T⁶₄ + D⁷₅, može se dvojako tumačiti u pogledu tonalnog centra: melodijska linija teme inklinira ka *in F*,

Primer br. 86 (izvod iz partiture, 53–54 t.)

fl.
ob.
f

div. I vn.
II vn.
f

Cl. (in C)
Tr. (in C)
Vla
f

Fg., Cfg.
Vc
Cb
f

T.picc.
mf

I tema u inverziji

I tema u inverziji

što stvara uslov za tumačenje ove situacije kao bitonalne, ali harmonska podloga to ne podržava već naginje ka C-duru, što kao tumačenje ima više opravdanja s obzirom na to da će tonalitet F-dura biti zastupljen u drugoj temi.

Resko disonantni zvuk dominira u drugoj pojavi A teme, odnosno na početku razvojnog dela. Temu donose flaute i violine, njene imitacione segmente oboe i trube, a ostalim instrumentima poverena je disonantna pratnja sa insistiranjem na polustepenim i tritonusnim sazvučjima. U intenziviranoj dinamici, takva orkestarska slika sa podelom na plan melodije i plan jednostavne ritmizovane pratnje stvara groteskan efekat. Uloge se potom menjaju, gde basove deonice donose istu temu ali u inverziji, a istovremeno, klarineti, trube i viole izlažu novu liniju, čiji je početak izveden iz druge teme. Time je stvorena trenutna situacija bitematske razrade (videti primer br. 86).

Inverzni oblik teme daje novi pokretački impuls: glava teme je podvrgnuta zanimljivoj obradi u *stretto* tehnici. Takođe, upravo se u ovom inverznom obliku teme ističe srodnost sa temom uvoda, odnosno, ta dva motiva su retroaktivno dovedena u tesnu vezu, čime se situacija može tumačiti u bitematskom značenju.

Primer br. 87 (izvod iz partiture, 59–60 t.)

I tema ≈ Uvodna tema

The musical score for Example 87 shows the first theme in various instruments. The score is in 2/4 time and consists of two measures. The instruments are Flute (Fl.), Violins I and II (I Vn., II Vn.), Oboe (Ob.), Clarinet and Viola (Cl., Vla.), Bassoon and Violoncello (Fg., Vc.), and Contrabass (Cb.). The melody is played by Flute, Violins I and II, Oboe, and Clarinet/Viola. The bassoon and contrabass play the inverted melody. Dynamics include *ff* and *sfz*. There are triplets and accents throughout.

Kvintni okvir u obradi ovog motiva, koji ni jedna od ovih dveju tema ne sadrži u prvobitnom obliku, možda nije slučajno odabran. On bi mogao da čini sponu sa novim tematskim materijalom – epizodnom temom, čime je upravo i anticipira, jer ta tema počinje odlučnim skokom kvinte. Energičnog karaktera,

sa čvrstom ritmizacijom pratnje koja asocira na marš, a data u bitonalnim akordskim blokovima, epizodna tema predstavlja drugu kulminacionu tačku celog stava.

Primer br. 88 (izvod iz partiture, 63–65 t.)

The musical score for Example No. 88 is a symphonic band arrangement in 2/4 time, spanning 12 measures. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trba.), Bassoon (Fg.), Trombone (Timp.), Piccolo (T. picc.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is characterized by a strong, rhythmic accompaniment with frequent accents and dynamic markings such as *sfz* and *ff*. The melody is primarily carried by the woodwinds and strings, with a prominent bass line in the lower registers.

Tema C sadrži dve fraze odeljene iznenadno umetnutim kraćim kontrastnim odlomkom. Izrazit kontrast potenciran je naglom promenom atmosfere, fakture i same muzičke materije, koja je svedena na nervoznu, iskidanu hromatizovanu liniju na fonu tremoliranih reskih akorada u gruboj akcentuaciji gudača. Izraz i efekat koje nosi ovaj odlomak čine njegovo dejstvo tipično ekspresionističkim (videti primer br. 89).

U koncepciji razrade uvodne teme (takt 79) izdvaja se zaseban odsek u okviru razvojnog dela. Tema je izložena imitaciono tj. u obliku fuge. Izdvojenosti ovog odseka doprinosi i potpuno razređenje orkestarske slike. Bez učešća duvača do pred kraj odseka, uvodnu temu donose gudači u četvoroglasnoj fugi sa reperkusijom: prva, pa druga violina, viola, violončelo i kontrabas. Razvijena šestotaktna tema fuge, hromatizovanog lika, izrasta iz glave uvodne teme, koja je poslužila kao jezgro „novog” materijala. Treba primetiti da je u kontrasubjektu

Primer br. 89 ((izvod iz partiture, 70–73 t.)

prisutan variran motivski materijal prve teme i on čini drugo tematsko jezgro ovog odseka, čime se ostvaruje bitematski razvoj.

Primer br. 90 (izvod iz partiture, 79–90 t.)

Može se postaviti pitanje zašto je Milošević izabrao oblik fuge i inkorporirao ga unutar druge formalne organizacije. Celokupni muzički tok je, s jedne strane, u izvesnom smislu time usporen, ali ujedno predstavlja odmoriste i polaznu tačku novog uzleta. Sa druge strane, više puta isticana kompozitorova naklonost ka imitacionom načinu obrade materijala i polifonizaciji tkiva – a tehnički vešto

realizovana – ovde je stavljena u funkciju isticanja energetskog potencijala uvodne teme, putem nove, fugirane obrade tog materijala.

Svaki nastup teme produžen je za dva takta u odnosu na njeno prethodno izlaganje (6+8+10). Za vreme četvrtog nastupa, tema se u *stretti* javlja prvo u II violinama, zatim u violama i na kraju u basovim deonicama, sa istovremenim eksponiranjem druge teme u flautama i I violinama.

Primer br. 91 (izvod iz partiture, 109–114 t.)

The musical score for Example No. 91 is presented in three systems. The first system includes the Violin I (Archi), Violin II (Archi), and Bass (Archi) staves. The Violin I part features a melodic line with triplets and accents, starting with a *pp* dynamic. The Violin II part is marked *pizz.* and *mf*, with a *marcato* instruction. The Bass part is also marked *pizz.* and *mf*. The second system introduces the Flute (Fl.) part, which begins with a *p* dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The Violin I part continues with a *mp* dynamic and *poco a poco cresc.* instruction. The Violin II and Bass parts continue with *marcato* and *mf* dynamics, respectively, and include *poco a poco cresc.* markings. The third system shows the Violin I part with a *p* dynamic and *cresc.* instruction, while the Violin II and Bass parts continue with *p* dynamics and *cresc.* markings.

Postepeno narastanje tenzije vodi ka poslednjoj imitacionoj obradi na način *strette* koja predstavlja kulminaciju razvojnog dela i time zaključuje ovaj odsek.

U oštrom harmonskom sukobu prve teme u trubama *ff* dinamike i bitonalne, pregnantno ritmizovane pratnje, repriza produžava kulminacioni plato razvojnog dela, čineći znatan kontrast u odnosu na način izlaganja u ekspoziciji.

Zanimljivo je osmišljeno repriziranje druge teme. Naime, faktura u kojoj je data druga tema, odnosno tip pratnje, vrlo su srodni prvoj temi u ekspoziciji. Tim postupkom je, umesto tonalnog pomirenja u reprizi, što bi ovde bilo i neopravdano očekivati s obzirom na slobodnu tonalnost, postignuto „ujednačenje” tematskog materijala na jedan nov, drugačiji način.

Izuzetak u koncepciji sonatnog oblika predstavlja repriziranje epizodne teme, čime je ritmički tok intenziviran u odnosu na raniju pojavu pomoću triolskih punktiranih figura akordskih blokova. Zanimljivo je strukturiran vertikalni sklop pratnje. Sedmozvuci terčne strukture tipa g-b-d-f-a-cis-e ili fis-(a)-cis-e-gis-h-d preraspoređeni su tako da čine kvintne ili kvartne sazvuke – g-(cis)-d-a-e-b-f, odnosno fis-h-e, d-gis-cis, ili kvartne sazvuke uokvirene kvintama: g-d f-b-e-a-e, dok linija teme resko disonira svojim tonalno nezavisnim tokom.

Koda počinje reminiscencijom prve teme u prozračnoj fakturi i u umerenoj dinamici (t. 171), a zatim je izložena tema uvoda na identičan način kao na početku stava i u istoj tonalnoj sferi. U njenom toku iznenadno je interpoliran duhoviti solistički nastup kontrafagota koji još jednom, poslednji put, započinje izlaganje osnovnog tematskog materijala, ali je prekinut posle početnog dvotakta. Finale se zaokružuje kadenciranjem u kratkom, ali efektnom i bravuroznom usponu do završnog unisona – *in F*.

Zanimljiva koncepcija forme trećeg stava, osmišljeno vođenje tematskog materijala, specifičan vid zajedništva tema, uz vešto primenjene kontrapunktske tehnike i pažljivo strukturiranje vertikale, čine one elemente koji ukazuju na visoki domet kompozicione tehnike. Sa druge strane, izrazitost melodijskih linija tema, njihovo variranje i autorovo umeće da ih uvek na nov način izloži, često sa dozom duhovitosti i poleta, doprinosi homogenosti sadržaja ovog stava čineći ga svežim, životnim i savremenim u zvučnoj realizaciji.

Dela manjeg obima

Sonatina za klavir, *Gudački kvartet* i *Simfonijeta*, kao najznačajnija Miloševićeva ostvarenja, čine kvalitativnu, a može se reći i kvantitativnu srž njegovog stvaralačkog opusa. Još potpuniju sliku Miloševića – kompozitora, pružiće i osvrt u opštim crtama na njegove kompozicije manjeg obima, u kojima je pokazao da su mu bili bliski i vokalni žanrovi.

Od klavirske muzike, Milošević je pored *Sonatine* napisao i *Malu klavirsku svitu* i diptih *Pesmu i igru*. Njegov kompozitorski prvenac – *Mala klavirska svita* – nastao 1926. godine, nepretenciozan je ali već pokazuje solidnu kompozicionu tehniku i spretnost klavirskog pisanja. Po izrazu, koji je impresionistički, *Svita* neposredno najavljuje stilsku orijentaciju prvog ozbiljnijeg Miloševićevog dela – *Sonatine*, a u ponekim postupcima kao što su sekvenciranje, primena ostinata i metro-ritmičko strukturiranje, vidi se i zametak onih kompozicionih procedura koje su se u punom zamahu realizovale u kasnijim ostvarenjima – *Gudačkom kvartetu* i *Simfonijeti*.

Mala klavirska svita sadrži četiri stava čiji je sled organizovanom na kontrastnom principu – lagani, brzi, lagani, brzi. Stavovi su sažeti, izraziti u ideji i tematici, pregledni u formalnoj koncepciji koja je, osim u drugom stavu, trodelnog obrisa.

Prvi stav (*Moderato e tranquillo* – *Vivace* – *Tempo I*) započinje triolskim ostinatnim motivom u deonici desne ruke, koji čini pratnju za izražajnu temu setno-rečitativnog karaktera. Neobično je to što metar stava nije označen, već se on odvija u stalnoj smeni: $\frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{4}{4}$, pri čemu ostinatni motiv konzistentno istrajava nezavisno od latentnih naglasaka u taktu. Tim postupkom se dobija metrički „iskrivljena” slika ostinata (videti primer br. 92).

Srednji deo stava (♩) naglo kontrastira karakterom koji je ostvaren dinamičkom, ali je ovaj odsek zasnovan na motivu osnovne teme podvrnutom sekventno izmenjenom ponavljanju. Time je u tematskom pogledu postignuto jedinstvo stava, što jeste jedan od postupaka u čemu prepoznajemo budući Miloševićev gest.

Drugi stav (*Allegro giusto*) tokatnog je karaktera i protiče u jednom dahu do kontrastnog segmenta u karakteru i tempu na samom kraju (*Largo*), čime se „najavljuje” sledeći stav. Treći stav (*Grave*) predstavlja lirsku kulminaciju svite. Izražajna melodija hromatizovanog lika (*melodia molto espressivo*) izrasta iz

Primer br. 92

I

Moderato e tranquilla

mp *molto legato*

melodia espressivo

pp

početnog motiva i razvija se sekvenciranjem do dinamičkog uspona. Posebnu atmosferu stava stvaraju pedalni fon akordske, sinkopirane pratnje u srednjem registru i duboki ležeći tonovi u basu. U pedalnom fonu srednjeg registra smeњуju se jednoglasno pa akordsko markiranje sinkopiranog ritma, kao vrste ritmičkog ostinata koji pulsira tokom celog stava.

Primer br. 93

III

Grave

pp *melodia molto espressivo*

pp

Srednji deo trećeg stava, bez izrazitog kontrasta, donosi novu ali srodnu melodijsku zamisao u nešto dužim notnim vrednostima, sa minimalnim hromatskim pokretima. Tema je u srednjem registru, linija dubokih basova je prekinuta, a gornji glas donosi kontrapunktski motiv impresionističke intoniranosti. Augmentacija tog motiva priprema repriziranje osnovne ideje stava, koja je data na pedalnom ostinatnom fonu na tonici a-mola.

Poslednji stav – *Skerco* (tempo *Vivo*), efektan u razigranosti osnovnog motiva, počinje kraćim uvodom za kojim sledi bravurozna igra zasnovana na ponavljanju kratkog, pregnantnog motiva. Zasićenost hromatizmom, ponegde perkusivni efekti u sudarima malih sekundi u visokom registru ili robustnim oktavama u niskom, čine izraz ovog stava ekspresionistički obojenim, za razliku od pretežno impresionističke note prethodnih stavova. Time se na posredan način anticipira razvojna stilska linija u Miloševićevom centralnom stvaralačkom opusu. Takođe, kao „pogled unapred”, tematika srednjeg dela stava, (*poco meno mosso*) sadrži notu kaprica koji će u *Kvartetu* i *Simfonijeti* evoluirati u grotesku.

Treću kompoziciju za klavir, diptih *Pesmu i Igru*, Milošević je napisao daleko kasnije – 1974. godine. Ovo delo predstavlja obradu dve narodne melodije, crnogorske i vlaške, instruktivnog je karaktera i namenjeno učenicima klavira.

Obradu narodnih melodija Milošević je dao i u tri muška hora – *Ne sedi, Djemo, Uspavanka* i *Loš dedo* koji su nastali za vreme njegovog boravka u zarobljeničkom logoru. U harmonizaciji narodnih napeva, Milošević se trudio da oslušne latentne harmonije samih melodija i da te harmonije što vernije realizuje, tako da su sva tri hora jednostavna u muzičkom jeziku, a u skladu s tim, i horski slog je prozračan, neopterećen. Hor *Ne sedi, Djemo* rađen je u postupnom naslojavanju glasova od unisono basova (I i II) do punog četvoroglasnog muškog hora. Cela kompozicija zasnovana je na ponavljanju dve pevane fraze – dvostiha i karakterističnog refrena sa smenom $\frac{4}{4}$ i $\frac{5}{4}$ takta, odnosno u mešovitom $\frac{9}{4}$ metru na tekst „Dani, duni, dani, dun”, sa tonalnim planom C – G – C. Ponavljanje fraza i naslojavanje glasova efektno je zamišljeno uz postupnu gradaciju od *pp* dinamike do *ff*. Promena dinamičkih nijansi data je sa svakom novom strofom, i celo delo zapravo je jedan veliki postupni krešendo ka poslednjem refrenu.

Hor *Uspavanka*, kontrastan u atmosferi, takođe je jednostavnog sloga. Zanimljiv je po ostinatnom motivu koji dočarava ljuljuškanje (I basovi), koji se javlja istovremeno i u augmentaciji (I tenori) na podlozi pedalnog tona tonike F-dura. Melodija je četvorotaktne strukture u smeni $\frac{3}{4}$ i $\frac{4}{4}$ metra, ponavlja se odeljena dvotaktima ostinatnog motiva, sa globalnim tonalnim planom F – c – F.

Primer br. 96

Soprani *pp* Za - pla - vi - lo, za - ru - me - ni - lo, u

Alti *pp* K'o ne - kad, k'o dav - no, k'o dav - no, dav - no,

Tenori *pp* K'o ne - kad, k'o dav - no, k'o dav - no, dav - no,

Basi *pp* K'o ne - kad, k'o dav - no, k'o dav - no, dav - no,

Za - pla - vi - lo, za - ru - me - ni - lo, u

du - ši o - pet za - da - ni - lo, k'o dav - no, dav - no,

dav - no, dav - no, dav - no, dav - no, za -

dav - no, dav - no, dav - no, dav - no,

du - ši o - pet za - da - ni - lo, k'o dav - no, dav - no,

dav - no, dav - no, dav - no, dav - no,

Primer br. 97

de - - - - - cres - - - - - cen - - - - - do *p*

staccato sempre

p Se - no, sla - ma, se - no, sla - ma, u ko - nac, po zvu - ku dru - že.

Tretman vokalne deonice je rečitativan, njena melodijsko-ritmička struktura izrasta iz fleksija govorne reči. Odnos vokalne i instrumentalne deonice je izbalansiran u pogledu tumačenja teksta i dočaravanja atmosfere.

Solo-pesma *Razgovor seljaka sa stranim novinarom* na tekst Gvida Tartalje, za bariton i klavir, nastala je posle drugog svetskog rata i nosi nešto od atmosfere opšteg poleta u skladu sa tim periodom. Stoga je, iako harmonski bogat, muzički jezik pristupačniji, ali u okviru sredstava pozne romantike. Bogato razrađena klavirska deonica ipak je u drugom planu u odnosu na vokal, a raznolikost pratnje pomalo ide na štetu homogenosti celine. Tretman vokalne linije je rečitativan sa brižljivo urađenom akcentuacijom.

Zamišljen kao manji ciklus pesama, *Dve snahe i jedan zet* čine tri pesme za mecosopran i klavir – *Nestašna snaha*, *Snaha oplakuje svekra* i *Zet u punicama* na narodne tekstove. Kompozicije su napisane 1977. godine, nevelikog su obima, sa naznačenim poreklom druge i treće pesme – *Iz Krivošija* i *Od Dubrovnika*.

Osnovno raspoloženje prve pesme pod naslovom *Nestašna snaha* (*Moderato assai*) je setno, ariozno-rečitativna linija vokala podržana je diskretnom ali izrazitom klavirskom pratnjom. Pesma je kratka sa postupnim dinamičkim i melodijskim usponom ka centralnom delu i povratkom ka smirenju. Tonalna sfera je e-mol, izraz je postimpresionistički.

Primer br. 98a

Nestašna snaša

Moderato assai

P Kad sam bi - la kod

leggiere

ff *mf* *dim.* *p*

Ped.

maj - ke de - voj - ka,

le - po me je se - to - va - la maj - - - ka

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'le - po me je se - to - va - la maj - - - ka'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Druga pesma – *Snaha oplakuje svekra (Lento lugubre)* predstavlja tužbaliću. Melodijska linija vokala deklamatornog je tipa i zasnovana je na dvotaktima uskog obima koji su sekventno postavljeni u uzlaznom smeru. Klavirska deonica donosi statičnu pratnju u vidu akordskih grozdova u niskom registru koji narastaju od početnih sekundnih sazvučja. (Primer 98b)

Poslednja pesma *Zet u punicama (Allegro assai)* skercoznog je karaktera sa razigranim motivom u deonici klavira i duhovitim pripovedačkim tonom vokala.

Primer br. 98b

Snaha oplakuje svekra

Lento lugubre

p

De si mi se o-pre-mi-o, svek-re ba-ne,

f

što si o-či za-tvo-ri-o, zlo mi jut-ro,

f

mp

The second system of the musical score is titled 'Snaha oplakuje svekra' and is marked 'Lento lugubre'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first phrase: 'De si mi se o-pre-mi-o, svek-re ba-ne,'. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The dynamic marking is *f* (forte). The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the second phrase: 'što si o-či za-tvo-ri-o, zlo mi jut-ro,'. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The tempo marking *Lento lugubre* is written above the first system.

mu-dra us - ta po-dve-za - o, mu-dri svek - re, du - ge ru - ke pre-krš - ti - o, sna - hi le - le!

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and contains four measures of music with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and also contains four measures. The first measure of the piano part has a circled '8' below the bass clef, indicating an octave. The piano part features chords and a melodic line in the bass. The lyrics are: 'mu-dra us - ta po-dve-za - o, mu-dri svek - re, du - ge ru - ke pre-krš - ti - o, sna - hi le - le!'.



Nastavnici odseka za kompoziciju (s leva na desno): profesori Mihovil Logar, Predrag Milošević, Milenko Živković, docent Vasilije Mokranjac, prof. Stanojlo Rajčić



Predrag Milošević, Ljubica Marić, Igor Stravinski, Vojislav Voki Kostić i Milenko Živković (Beograd, 1961)

VII EPILOG

Ključni doprinosi Predraga Miloševića kao svestrane muzičke ličnosti

Umetnički život i rad Predraga Miloševića, ispunjen zaista bogatom i svestranom muzičkom delatnošću, umnogome je doprineo izgrađivanju i potpunijem utemeljenju srpske muzičke kulture u međuratnom i posleratnom periodu, a svojim plodovima ju je i značajno obogatio. Delujući istovremeno na nekoliko planova muzičkog života – stvaralačkom, koncertantnom, kao dirigent najpre Beogradske, pa Novosadske opere, Prvog beogradskog pevačkog društva, dirigent simfonijskih orkestara, kao pijanista, zatim na pedagoškom, prosvetno-propagandnom, publicističkom i organizatorskom planu – Milošević je ostvario niz zapaženih rezultata i uspeha, od kojih su mnogi svrstavani u red najznačajnijih muzičkih događaja tog doba.

Centralno mesto u tom bogatom zbiru delatnosti pripada dirigentskoj karijeri po intenzivnom i kontinuiranom radu na tom području, koje je – sudeći po kritikama – sa uspehom započelo još 1925. godine u Pragu sa horom „Union”, a nastavilo se u Beogradu, zatim u Novom Sadu, i trajalo aktivno do 1960. Ova reproduktivna umetnička delatnost koja je obeležila tako dug vremenski period od preko četvrt veka, danas je, nažalost, deo prošlosti, deo istorije, ostajući zabeležena samo na programima, hvaljena ili osporavana u mnogobrojnim kritikama. Ono što ostaje – to su plodovi kompozitorske delatnosti, kojih, međutim, nema mnogo, upravo zbog toga što je Milošević svoj umetnički život posvetio dirigovanju i sav svoj stvaralački impuls prvenstveno usmerio ka tom opredeljenju.

Međutim, ako se za dirigentsku karijeru može reći da zauzima centralno mesto u njegovoj delatnosti, stvaralačkom području pripada najvažnija pozicija, merena ne kvantitetom, već osvojena ostvarenim kvalitetom koji njegove kompozicije svrstava ne samo u red značajnih dokumenata jednog perioda srpske istorije, već ih čini i danas živom muzikom, svežom i zanimljivom u zvuku, sa elementima koji će u tim delima i nadalje zračiti dahom savremenog, i sa kompoziciono-tehničkim nivoom koji će superiorno odolevati zubu vremena, bez obzira na promene u vrednovanju stilskih i tehničkih domena novih muzičkih tokova.

Nevelik po obimu, sa kvalitativnom i kvantitativnom srži u tri ostvarenja – *Sonatini*, *Gudačkom kvartetu*, *Simfonijeti* – delima nastalim u vremenski vrlo sažetom periodu (1926–30), stvaralački opus Predraga Miloševića nosi obeležja

stvaralaštva međuratne moderne; zanimljivo je, međutim, da su stilske odlike moderne obeležile njegov stvaralački put na drugačiji način od savremenika, upravo zbog toga što su se stilska traženja, stvaralačka dostignuća i pečat individualnog sažela i odigrala samo u tom, brojčano i vremenski uskom okviru. Povučemo li paralelu sa ostalim pripadnicima „Praške grupe”, uočićemo da je linija njihovih početnih radova, među kojima je takođe bilo impresionističkih dela (*Peron*, svita za klavir Vojislava Vučkovića iz 1910, *Četiri impresionistička komada za klavir*, Milana Ristića iz 1929.), bila postupnija i duža. Taj razvojni put je kod Miloševića išao drugačijim tokom. Svojom stvaralačkom snagom i potencijalom, on je uspeo da ostvari visok kvalitativni domet bez prethodnih „priprema”, sopstvenog izgrađivanja i tragalačkog uspona na osnovu kvantitativnog naslojavanja (osim prvenca – *Male klavirske svite*). Kompozicije nastale za vreme Miloševićevih studija u Pragu jesu dela koja svedoče ne samo o superiornom vladanju kompozicionom tehnikom, već i o autorovoj zrelosti u pogledu stilskog potpisa. Kada smo govorili o procesu stilskih mena koji se odigravao u okviru njegovih najznačajnijih dela – misleći pre svega na zaokret od impresionizma ka neoklasicizmu, to ne znači da impresionistička *Sonatina* nosi obeležja početničkog, mladalačkog rada u smislu traganja za individualnim stilskim identitetom. Na isti način kao i *Kvartet* i *Simfonijeta*, ona predstavlja autoritativno, zrelo ostvarenje u okviru stila u kom je pisano, sa ne samo nagoveštenim, već i ostvarenim postupcima po kojima prepoznajemo Miloševićev rukopis u svim delima – a to su: visok nivo kompozicione tehnike, pregledno formalno strukturiranje obogaćeno individualnim rešenjima, specifično melodijsko-ritmičko vajanje sa izrazitim smislom za pokret, razigranost, polet, smisao za horizontalni tok, ali i za vertikalnu, harmonsko bojenje. U atmosferi i izrazu njegove muzike ističe se vedrina iz koje zrače optimizam, radost življenja i stvaranja, začinjena često humornim, pa i parodističkim, grotesknim efektima, a pored toga, kao kontrastno raspoloženje, i specifičan lirski senzibilitet koji izvire ispod maske ozbiljnog, objektivnog.

Milošević nije bio avangardista; on je verno sledio svoj unutarnji stvaralački impuls, ali i budno pratio sve što je u muzici bilo novo, upijajući to novo u onoj meri koja je njegovom umetničkom *credu* bila bliska. Ako je impresionizam u *Sonatini* proistekao kao odjek onog prvobitnog doživljavanja novog – još iz vremena pre studija – a naravno, propuštenog kroz ličnu prizmu i afinitet mladog autora, zaokret ka neoklasicizmu usledio je kao odgovor na podsticajnu stvaralačku klimu avangardnog Praga. Preorijantacija ka neoklasicizmu nastala je, međutim, i kao logičan ishod u smislu nadovezivanja na strukturalne elemente koje *Sonatina* nosi. Tu pre svega mislimo na formalnu koncepciju. Naime, i pored postupaka u *Sonatini* koji ukazuju na težnju ka rastočenoj, fluidnoj formi, ona je bazirana na tradicionalnim, klasičarskim postulatima, koji su tretirani sa logičnim i opravdanim odstupanjima. Ta odstupanja, primenjena u cilju razbijanja

shematizma – a postignuta harmonskim i tematskim sredstvima čije je dejstvo usmereno ka psihološkom planu – ostvarena su, međutim, na način koji i sâm klasicizam poznaje. Sa druge strane, pojedini momenti u *Sonatin* – pre svega u trećem stavu, doživljeni kao nov impuls, pomalo kontradiktoran u odnosu na celokupni izraz dela, ukazuju na težnju ka oštrijoj, ekspresionističkoj zvučnoj slici.

Spajajući tradiciju na formalnom planu i slobodan, skoro atonalan muzički jezik sa još jednim nasleđem prošlosti – polifonijom, Milošević je u *Gudačkom kvartetu* ostvario individualnu sintezu neoklasičnog i neobaroknog stilskog iskaza. Konceptija formalne arhitektonike, logično proizašla iz te sinteze, nosi takođe individualna rešenja koja se ogledaju u spajanju različitih oblika, tj. stapanje sonatnog ciklusa sa baroknim triptihom, a čije su rezultante reduciran sonatni oblik (prvi stav), uzajamno prožimanje fuge i ronda u finalu. *Simfonijeta* nastavlja tu liniju, stojeći na poziciji čvrste formalne organizacije, sa opet zanimljivim rešenjima u okviru makro-plana koja se odnose na stapanje laganog stava i skerca sa elementima monotematizma, spajanje sonatnog oblika i ronda u finalu, a posebno treba istaći specifičnu koncepciju laganog stava, građenog na „montažnom” principu, čiju analogiju možemo naći u delima Sergeja Prokofjeva (*Sedma sonata za klavir*) ili Dmitrija Šostakoviča (*Drugi gudački kvartet*).

Po sebi se nameće zaključak da Miloševićev tretman forme ima vrednost konstante u njegovom muzičkom mišljenju. U osnovi pregledna, jasna, bazirana na tradicionalnim principima, formalna koncepcija ovih ostvarenja predstavlja čvrst, ali ne i krut konstrukcioni element. Osmišljena odstupanja, realizovana na individualan način u makro-planu, sa često prisutnim otvorenim oblikom, sa ostvarenim lančanim nadovezivanjem ili sažimanjem, uranjanjem, a u koncepciji mikro-strukture – slobodniji pristup organizaciji manjih celina, neperiodičnost, ali priznavanje dvotakta kao najmanje formalne ćelije, čine karakteristične oznake Miloševićevog tumačenja forme.

Polifoniziranost muzičkog tkiva u *Gudačkom kvartetu* i *Simfonijeti* govori o takođe prepoznatljivoj oznaci Miloševićeve muzičke misli. Ako je polifoni iskaz u *Kvartetu* bio u tesnoj vezi sa zahtevima forme (pasakalja, fuga), sadržaja i stila, u *Simfonijeti* on predstavlja sredstvo u službi forme – izgradnje ekspozicije ili širokih platoa u okviru razvojnog dela. Majstorstvo kontrapunktske tehnike, na koju je već do sada mnogo puta bilo ukazano, ogleda se možda najviše u činjenici da je polifoni način muzičkog mišljenja ostvaren tako da nikada ne ide na uštrb jasnoće misli i izraza, već dopušta da muzičko tkivo „diše” i pored bogatog kontrapunktskog miljea i prepleta tematskih linija.

Bogatstvo tematskih misli u Miloševićevim delima ispoljava se na specifičan način. Reč je, naime, o sposobnosti u kojoj se neposredno ogledaju autora stvaralačka imaginacija i invencija, a to je oblikovanje velikog broja uslov-

no novih muzičkih ideja iz jedne tematske misli ili čak samo motivske ćelije. Načini transformacije tema su veoma raznoliki – počev od melodijsko-ritmičkih izmena koje ponekad vode do neprepoznatljivosti, vertikalnog sažimanja teme, ritmičke i metričke asocijativnosti, do potpunog preobražaja karaktera. Kompoziciono-tehnički postupci kojima se ove transformacije postižu nisu, međutim, sami sebi cilj, već predstavljaju sredstvo kojim Milošević obezbeđuje i gradi svojevrsnu monolitnost muzičkog materijala putem tematsko-sadržajnog jedinstva. Neophodan kontrast tematskog materijala pritom nije izostavljen – on je postignut drugim sredstvima: fakturom, drugačijom zvučnom slikom, novim karakterom, dok celokupan tematski materijal vodi poreklo iz zajedničkog jezgra. Asocijativnost tematskog materijala nije, međutim, svedena uvek na jasan, prepoznatljiv nivo. Ona izvire iz jednog dubljeg poimanja zajedništva i potrebe za koherencijom, što se u minucioznom analitičkom sagledavanju prepoznaje u postojanju samo jednog – zajedničkog motiva, ili pak u odblesku zajedničke mikro-ćelijske jedinice. Otuda se, kada je reč o formiranju zajedništva tematskog materijala u Miloševićevim delima, pre može govoriti o *monomotivizmu* nego o monotematizmu. Često je prisutan i postupak kojim se tek u daljoj razradi različitih materijala oni dovode do međusobne povezanosti, a putem tih obrada i transformacija postižu i situacije koje je moguće polifunkcionalno tumačiti u *tematskom* smislu. Svi navedeni postupci potvrđuju ne samo kompozitorovu svest o neophodnosti jedne produbljene homogenizacije sadržaja, već i osmišljenu i značajku realizaciju stvaralačkih namera.

Oblikovanje melodijske (tematske) zamisli zasnovano je na izrastanju iz početnog jezgra putem sekventnog ili izmenjenog ponavljanja. Melodika u Miloševićevim delima nosi oznake jezgrovitog iskaza; ona nije suviše razvijena, neretko je uskog obima, ali je spontanog toka. Ono što predstavlja tipičnu karakteristiku Miloševićevog muzičkog pisma nije toliko melodijsko razvijanje, koliko motivski crtež. Motiv čini sadržajnu osnovu, iz njega evoluirala šira tematska linija, a često je on sam tretiran kao mikro-tema; putem motivskog rada, njegovog transformisanja i naslojavanja „novih” tematskih ćelija koje izvire iz prethodnih, stvaraju se celine višeg reda, specifičnog miljea (lagani stavovi *Kvarteta* i *Simfonijete*).

Jedan od činilaca koji podjednako doprinosi spontanosti muzičkog toka jeste ritam. Miloševićev neobičan smisao za pokret, polet, u *Sonatinama* je ispoljen u blagoj, neusiljenoj komplementarnosti linija, sa ponekim složenijim, dinamičnijim ritmičkim figuracijama u službi kontrasta i fluentnosti. Pokretljivost ritma u *Sonatinama* prerasta u *Kvartetu* u stalan ritmički puls, motoričnost, tesno vezan za neobarokni izraz samog dela. Veliki značaj koji Milošević pridaje ritmu naročito dolazi do izražaja u *Simfonijeti*. On je stavljen u funkciju povezivanja tematskog materijala, a dobija novu dimenziju u psihološkom, asocijativnom smislu putem lajt-motivskog tretmana. Postupak odabiranja jednog ritmičkog modela koji se

prostire u okviru većih površina, što je karakteristično za *Sonatinu*, u *Simfonijeti* prerasta u formiranje ostinatnih ritmičkih linija. I dok se u *Kvartetu* ostinato samo sporadično javlja, ili, pak, proističe iz dominante formalne odlike pasakalje kao žanra, u *Simfonijeti* on postaje nerazdvojiv konstrukcioni činilac. Nagoveštaji poliritmije i polimetrije, kao i metričke dezintegracije u *Sonatini*, jače izraženi u *Kvartetu*, postaju karakteristični deo metro-ritmičke slike u *Simfonijeti*, gde su – kao postupci u funkciji zgušnjavanja muzičkog toka, stavljeni u službu ostvarivanja dinamizma i napetog, ekspresionističkog izraza.

Tretman vertikale, odnosno harmonskog jezika u *Sonatini*, ukazuje na Miloševićev izraziti smisao za tonsko obojenje. Osobine harmonskog jezika u tonalnoj *Sonatini* mogu se uslovno posmatrati kao zajedničke i u *Kvartetu* i *Simfonijeti* – uslovno, jer evolutivni put Miloševićevog muzičkog pisma vodi ka atonalnosti. Naime, zanimljiva harmonska koncepcija *Sonatine*, u kojoj je često melodijska linija tretirana kao niz dodatnih tonova u odnosu na harmonski kontekst, može naći svoju analogiju sa bitonalnim naslojavanjem u *Kvartetu* i *Simfonijeti*. Na sličan način, upotreba funkcionalno višeznačnih akorada, dakle – primarno neodređenih, prerasta u formiranje *tonalno* neodređenih akordskih struktura, odnosno onih u kojima je moguće označiti više istovremenih tonalnih centara, pri čemu se gubi primaran značaj i smisao tonalnog određenja. Upotreba dodatih i vanakordskih tonova, kao i polifunkcionalnih akordskih struktura u okviru proširene tonalnosti – datih u cilju potiskivanja funkcionalnosti a isticanja harmonskog bojenja, jesu karakteristične oznake impresionističkog idioma; međutim, smisao za vertikalni savuk – bojenje u širem smislu – Milošević ispoljava i u okviru ekspresionističkog jezika. Vertikalni sklopovi u *Kvartetu* i *Simfonijeti* jesu smeli, disonantni, postavljeni bitonalno i politonalno, ali su organizovani tako da ne „paraju” svojom reskošću, iako izrazito oštri sukobi svakako postoje. U tom smislu, karakteristični su često isticani primeri vertikalnih blokova čiji bi tonovi, svedeni u okvir jednog registra, dali klasterske formacije; činilac koji, međutim, ublažava njihovu disonantnu gustinu jeste upravo registerska preraspoređenost. Osim kvartnih akorada u *Kvartetu*, koji u *Simfonijeti* prerastaju u kvartne blokove na polustepenom rastojanju, i povremenih miniklastera, Milošević nije koristio određen tip akordskih struktura ili lestvičnih osnova kao predoblikovanih kategorija. Vertikala je u njegovim delima često rezultat slobodnog horizontalnog vođenja glasova i sukoba koji odatle logično proizlaze. To, međutim, ni u kom slučaju ne znači da vertikalno strukturiranje nosi oznake proizvoljnog, slučajnog. Spoj vertikalnog i horizontalnog ostvaren je na način koji je specifično komplementaran, odnosno koji obezbeđuje i jednom i drugom elementu samostalnost u okviru slobodnog, smelog tonskog jezika koji, posmatran iz vertikalnog aspekta, odiše svojevrsnom transparentnošću.

Posmatran žanrovski, Miloševićev opus govori i o podjednako uspelom vladanju bilo kojim „medijumom” za otelotvorenje stvaralačkih namera. Iako je

napisao samo po jedno delo iz oblasti kamernog i simfonijskog žanra, i *Kvartet* i *Simfonijeta* u pogledu instrumentacije predstavljaju ostvarenja visokog profesionalnog nivoa. Razuđenost fakturane slike u *Kvartetu* postignuta je finim prepletima živih linija samostalno tretiranih deonica. Ponegde možda postavljajući suviše visoke zahteve, Milošević je težio da iskoristi maksimum tehničkih mogućnosti instrumenata da bi ostvario specifičan spoj solističkog tretmana sa skoro orkestarskom sonornošću. Paleta raznovrsnih i uspehlih orkestracionih poteza u kreiranju reljefne fakture obuhvata raspon od gustih *tutti* blokova, preko ostinatno građenih površina, sve do filigranske mreže soordiniranih platoa. Težnja ka masivnom zvuku, punoj sonornosti orkestarskog aparata u širokom rasponu, našla je svoje oživotvorenje u *Simfonijeti*. U cilju postizanja takve zvučnosti, Milošević rado koristi težak i statičan blokovski tip orkestracije. U tom kontekstu gudači su često tretirani na perkusivan način, ali pored uobičajenog postupka udvajanja registarski srodnih instrumenata, uočava se, kao tipična karakteristika Miloševićevog orkestarskog pisma – solistički tretman svih instrumenata, ponekad ispoljen samo sa kratkim upadima u donošenju segmenata motiva ili odbleskom pojedinog tona. „Šetanje” ostinatnih linija, karakteristična podela motivskog rada, ili donošenje linije koja je razlomljena kroz različite instrumente, čime je ostvarena reljefna zvučna slika, čine one postupke koji doprinose specifičnom „disanju” orkestra, živog i pokretljivog, nasuprot kontrastnom masivnom i statičnom.

Ono što nesumnjivo čini prepoznatljivu odliku Miloševića – kompozitora, jeste sâm način pisanja koji deluje i dejstvuje spontano; muzičke misli iskazane su tečno, neposredno, sa lakoćom, ali kao rezultat precizno vođenog, svesno usmerenog stvaralačkog impulsa putem visokog dometa kompoziciono-tehničke realizacije. Doteranost izrade detalja u opisanim delima govori o autoru koji ne dopušta da ga muzika ponese u onoj meri u kojoj nad njom nema kontrolu, već je on taj koji, u finom balansu između intuicije i svesne kompozitorske namere, usmerava muzički tok. Možda se u tom svetlu može shvatiti „estetika objektivizma” koja je često vezivana za Miloševićevo stvaralaštvo. Međutim, to ne znači da u njegovim delima ne zasvetli i iskra stvaralačkog nemira, intuicije i subjektivnosti; ona je prisutna, ali ne u eksplicitnom vidu. Zato njegova dela, duboko osmišljena i studiozna, zrače i jednim prigušenim lirizmom, ekspresivnošću koja je prikrivena, ali zato i sa jačim dejstvom, a isto tako, i jednim iskričavim, vrcavim duhom.

Posmatran u krugu svojih savremenika, članova „Praške grupe”, Milošević zauzima specifičnu poziciju. Možda je ta pozicija osvojena upravo izrazitom stvaralačkom snagom ispoljenom u samo tri dela, koja su svojim visoko dosegnutim kvalitetom na neki način nadomestila brojniji stvaralački opus. Ostala Miloševićeva dela, manjeg obima, koja pokazuju da mu je i vokalna tehnika bila bliska, napisana su takođe kompoziciono-tehnički korektno, ali sa manjim

zahtevima i sa osetnim ublaženjem muzičkog jezika. Ta preorijentacija, karakteristična i inače za predstavnike „Praške grupe”, kod Miloševića je išla nešto drugačijim tokom. Njegovo okretanje ka manjim formama bila je posledica prezauletosti drugim obavezama, koje nisu ostavljale dovoljno prostora za ozbiljniji stvaralački rad, te je jenjavanje kompozitorskog rada bio logičan ishod.

Potiskivanje stvaralačkog rada bilo je pre svega rezultat Miloševićevog afiniteta ka dirigovanju. Njegov dugogodišnji plodonosni rad u Beogradskoj i Novosadskoj operi, sa četrdeset dela na repertoaru, predstavlja zato uspelo ispunjenje jednog umetničkog sna, a ujedno i značajno obogaćenje muzičkog života. Pod Miloševićevim dirigentskim vođstvom i direktorskom upravom, Novosadska opera je pokazala znatan uspon umetničkog dometa, što potvrđuju značajni uspesi operskih i baletskih predstava koje je ova relativno mlada kuća postigla u tom periodu. U kreiranju repertoarske politike Milošević je stavljao bitan akcenat na izvođenje domaćeg stvaralaštva. Ako je ponekad išao za koji korak i ispred mogućnosti ansambla ove institucije, to je bilo samo u želji da se pruži veći podstrek i tim veće zadovoljstvo ostvarenim rezultatima.

Uspesi koje je Milošević postizao sa „Prvim beogradskim pevačkim društvom”, uprkos jednog kriznog stanja u kome se ono nalazilo posle Manojlovićevog odlaska, ubrajaju se u istaknute momente umetničkog rada društva, a ujedno i svetli trenuci beogradskog muzičkog života. Da podsetimo samo na beogradske premijere koje je Milošević kao dirigent realizovao: *Rekvijem* Đuzepe Verdija, *Mesija* G. F. Hendla, *Sinfonia da Requiem* Bendžamina Britna, *Persefona* Igora Stravinskog. Među prvima je izveo i klavirska dela Bartoka, Šenberga, Hindemita i Mijoa.

Upotpunimo li sliku Miloševića – stvaraoca i reproduktivnog umetnika likom pedagoga, iz čije klase su izašli mnogi i danas priznati stručnjaci, majstori svog poziva, kao i profilom muzičkog pisca i prevodioca, iskrsava pred nama jedna kompleksna, višeznačna figura svestranog muzičkog umetnika, čiji je sveukupni rad višestruko obogatio našu muzičku kulturu, i čija je stvaralačka delatnost kvalitativno upotpunila reprezentativni opus srpske i jugoslovenske muzičke baštine.

SUMMARY

Predrag Milošević (1904–1988) was a composer, conductor, pianist, professor, music writer and organizer. A multitalented and versatile creative music figure, he enriched and contributed to the musical life in Serbia in the inter-war and post-war periods in many ways. His compositional oeuvre – although relatively small – represents a valuable milestone in the history of Serbian music, most notably with the genres of chamber and symphonic music. The monograph *Predrag Milošević – Portrait of the Music Artist*, highlights all of his versatile artistic activities.

Milošević was born in Knjaževac, Serbia in 1904. He started piano studies at the Academie der Tonkunst in Munich (with Professor Eduard Bah) from 1922–24, then continued studies of piano, and also composition and conducting at the State Conservatory in Prague, where he studied with professors Jaroslav Křička (composition) and Pavel Dědeček (conducting). Milošević mastered composition with Josef Suk at the Meister School in Prague, and also attended a master class in conducting with Nikolai Malko.

The central position in his professional trajectory was occupied by conducting, which lasted for several decades and gave fruitful results. He started as a choir conductor already in his student days in Prague, leading the choir “Hlahol” which was quite famous and internationally recognized at that time. After returning to his homeland, Milošević was engaged as the Opera conductor in the Belgrade National Theater (from 1932 to 1941), conducting over twenty opera and ballet premieres of both international and domestic works. He was the only Serbian conductor of that time who had five of the most important Mozart’s operas on the repertoire (*The Magic Flute*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Abduction from the Seraglio*, *Le nozze di Figaro*). At the same time, he also acted as the choir-leader of the Belgrade Singing Society (Beogradsko pevačko društvo), performing well known cantatas, oratorios and church choir music by Dvořák, Handel, Verdi, Mokranjac and others. This important domain of his work is presented in a separate chapter (III. PERIOD OF RISING – VERSATILE CONTRIBUTIONS TO THE MUSIC LIFE OF BELGRADE 1932–1941, III.1, III.2. III.3) and documented with many excerpts from reviews published in daily newspapers and periodicals from the inter-war period.

During the Second World War, Milošević was imprisoned in camps in Warburg, Nürnberg and Hamelburg in Germany. In difficult times and conditions, he still managed to organize quite a rich music life, establishing a “Music Section” with a choir, chamber orchestra, giving performances, organizing lectures in various fields of music theory. A separate chapter of this book is dedi-

cated to this period of hardship in Milošević's life, based on the memoirs that he published in a joint collection of memories *Muzika iza bodljikavih žica / Music behind Barbed Wires*.

After the war, Milošević continued with his engagement as the opera conductor at The National Theater in Belgrade (1945–55), then at the Serbian National Theater in Novi Sad (1955–60), where he acted also as the director for two years. From 1945, Predrag Milošević was employed as the professor of composition at the Music Academy; from 1948 he also led a class of conducting, and from 1960–67 was the Dean of this institution. Among his versatile activities, the book also gives an insight to Milošević as a pianist, lecturer and music writer. For many years, he published music reviews in periodicals.

Being the most long-standing and central area of his artistic career, conducting was perhaps the reason why Milošević did not manage to compose more. Namely, *Sonatina* for piano, *String Quartet* and *Symphonietta* – which he composed during his studies, are his only three significant works, but their quality positions Milošević as an important figure in the history of Serbian music. The value and significance of these three compositions are not only historical in the sense of documenting a period in Serbian music history; these works are highly professional, showcasing a skillful compositional technique, individually rounded, fresh in ideas, expression and sound even today. As such, they rightfully deserve to be thoroughly analyzed and that is why the sixth chapter is the longest and most important part of this monograph. The encompassing results of precise analytical interpretation of his compositional oeuvre – presented here – are the first of this kind in our musicological-theoretical literature.

The interesting point in Milošević's compositional expression is that he started with impressionism in the *Sonatina*, and then stylistically turned to neo-baroque and neoclassicism in the *String Quartet* and *Symphonietta*. Like many of his fellow composers who studied in Prague (known as The "Prague Group") and brought some of the new, contemporary tendencies from Prague back home – thus enriching Serbian music, Milošević turned to these *new* tendencies, but they were filtered through his own artistic prism. Thus, the stylistic turn from impressionism to neoclassicism in such a short period (1926–30) and within only a few compositions, was even more compact and strikingly successful.

The main characteristics of Milošević's compositional style are: a distinctive linear-melodic flow paired with skillful transformations of motifs, leading to thematic unity; polyphonic textures, also displaying his mastery in counterpoint techniques; well-orchestrated rhythmic and harmonic ostinatos, and specific sense for rhythmic movement and metric diversity. Harmonic features in the *Sonatina* show impressionistic obscuring of tonal functions, which evolve to free tonality in the *Quartet* and atonality in *Symphonietta* with dissonant chord-

blocks built of fourths, bi-chords, and “mini-clusters”. Milošević’s treatment of form, on the one hand, shows a traditional starting point (sonata form, rondo, fugue, ternary forms), but it is enriched with individual interventions on the other hand, which lead to merging of different formal patterns. The sonata cycle of the *String Quartet* introduces baroque forms of each movement: *Preludio*, *Passacaglia*, *Fugue*, merging a compressed sonata form of the first movement with imitative and fugato-like sections; the third movement is a rondo form but in a manner of the fugue. The polyphonic texture as being logical in the neo-baroque *Quartet*, is linked not only to this composition; it is also present in *Symphonietta* as the result of various counterpoint techniques which Milošević masterly employs, and can be observed as one of the defining characteristics of his own compositional style. The use of block-type ostinatos and static ostinatos with a resulting coloristic effect, the emerging of thematic material from the mutual core, the “synthetic” principle in section building, along with the harsh and dissonant harmonic structures, fourth-chord blocks, bi-tonal and poly-tonal plains – all these combined stand as the most significant features of Milošević’s compositional style in *Symphonietta*.

Sonatina, *String Quartet* and *Symphonietta*, despite being his student (and graduation) compositions, show all the attributes of a mature author. Characterized by the richness of thematic ideas, original melodic profile, undulating metro-rhythmic sculpting and compositional proficiency, these compositions stand not only as his personal creative peak, but represent exemplary pieces in the anthology of Serbian music.

VIII
PRILOZI

SPISAK DELA PREDRAGA MILOŠEVIĆA

Klavirska:

Mala svita za klavir, 1926, Collegium musicum, Beograd 1935.

Sonatina, 1926, Prosveta, Beograd 1947.

Pesma i igra, 1974, (nema podataka o izdavaču), Beograd 1985.

Kamerna:

Gudački kvartet, 1928, Savez kompozitora Jugoslavije, Zagreb 1963.

Orkestarska:

Simfonijeta, 1930, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986.

Solo pesme:

Trag za sopran i klavir, 1935 (nema podataka o izdavaču)

Regruti u maršu za bariton i klavir, 1936, Album, Savez kompozitora Jugoslavije, Beograd.

Razgovor seljaka sa stranim novinarom za bariton i klavir, 1948, Prosveta, Beograd 1949.

Dve snahe i jedan zet za mecosopran i klavir, ciklus pesama, 1977, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1981.

Horovi:

Briga materina za muški hor, 1932, Prvo beogradsko pevačko društvo, Beograd 1933.

Obnovljenje za mešoviti hor, 1934.

Tri narodne za muški hor, oko 1942, Prosveta, Beograd 1949.

Opelo za muški hor, oko 1942.

Muzika za scenu:

Hasanaginica, 1927. (izgubljeno)

Kraljević Marko, 1928. (izgubljeno)

Ženidba Čarli Čaplina, 1934. (izgubljeno)

Sluga dvaju gospodara, 1939

Seviljski berberin, 1948. (izgubljeno)

Gospođa Biserna reka, 1953. (izgubljeno)

Optimistička tragedija, 1957. (izgubljeno)

Pesnička duša, 1960. (izgubljeno)

Figarova ženidba (izgubljeno)

Muzika za film:

Krvavi put, oko 1950.

Čudo prirode, oko 1950.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА

СЕЗОНА 1954/55

ОСМИ КОНЦЕРТ У ПРЕПЛАТИ

КОЛАРЧЕВ НАРОДНИ УНИВЕРЗИТЕТ

СИМФОНИСКИ КОНЦЕРТ

ДИРИГЕНТ

ПРЕДРАГ МИЛОШЕВИЋ

СОЛИСТИ

ВЕРА ШОСБЕРГЕР

(КЛАВИР — НОВИ САД)

ТАТЈАНА ЛУКИЈАНОВА

(РЕЦИТАТОР)

СТЈЕПАН АНДРАШЕВИЋ

(ТЕНОР)

СУДЕЛУЈЕ МЕШОВИТИ ХОР ДОМА ЈНА
ХОР СПРЕМИО СЛОБОДАН КРСТИЋ

Београд, 15 фебруара 1955 године

Почетак у 20 часова

ПРОГРАМ

С. НАСТАСИЈЕВИЋ:

Виђење Косовке девојке —
симфониска поема

В. А. МОЦАРТ:

Концерт за клавири и оркестар,
В-dur

Allegro
Larghetto
Allegro

О Д М О Р

И. СТРАВИНСКИ

ПЕРСЕФОНА

Мелодрам у три дела за тенор соло, женског
рецитатора, мешовити хор и оркестар.

Текст Андре Жика

Превод Предрага Милошевића

ЕУМОЛП СТЕЈАН АНДРАШЕВИЋ
ПЕРСЕФОНА ТАТЈАНА ЛУКИЈАНОВА

I Отац Персефона

II Персефона у паклу

III Препорођења Персефона

Beogradska premijera *Persefone* Igora Stravinskog u prevodu Predraga Miloševića i pod njegovim dirigentskim vođstvom

Dr Jelena Mihajlović-Marković
Dr Aleksandar Vasić

BIBLIOGRAFIJA PREDRAGA MILOŠEVIĆA

I. BIBLIOGRAFIJA NAPISA PREDRAGA MILOŠEVIĆA

- П. Митровић [= Предраг Милошевић], „Музичка критика у нас”. *Музички гласник*, јуни 1922, год. I, бр. 6, 3.
- „Pismo iz Nemačke. Hudožnik iz Monakova – München.” *Sv. Cecilija*, Zagreb, svibanj, lipanj 1923, god. XVII, br. 3, 70–72.
- „О Малој клавирској свићи. Објашњења композиција на програмима Југосл. музичког фестивала у Београду 5. и 6. маја 1928.” *Музика*, мај – јуни 1928, год. I, св. 5 и 6, 165.
- „Klavir s бојама.” *Музика*, јануар 1929, год. II, св. 1, 16–19.
- „Наш уметнички подмладак у Берлину. Успеси и стремљења наших уметника у Немачкој.” *Полиџика*, 13. IV 1930, год. XXVII, бр. 7882, 11.
- „Uz problem moderne opere.” *Zvuk*, mart 1933, br. 5, 161–166.
- „Petar Konjović. Jedna nezapažena pedesetogodišnjica.” *Zvuk*, decembar 1933, br. 2, 41–48.
- „Салцбург – Моцартов град. Једно ходочашће љубитеља музике.” *Полиџика*, 6. VIII 1934, год. XXXI, бр. 9417, 9.
- „Свечане игре у Салцбургу.” *Полиџика*, 29. VIII 1934, год. XXXI, бр. 9440, 6.
- „Диригент г. Предраг Милошевић о опери *Дорица њлеше*. Наши разговори.” *Шпјамџа*, 14. II 1935, год. II, бр. 361, 9.
- Љ. Б., „Диригент г. Милошевић о опери *Дон Кихот*. Сутра оперска премијера”. *Правда*, 17. V 1935, год. XXXI, бр. 10.972, 4.
- „О неоромантичној соло-песми”, у: *Музика од краја XVI до XX века. (Прејед карактјеристјичних момената у развоју европске музике новога века.)* За штампу припремио Војислав Вучковић. Задужбина Илије Милосављевића Коларца, Београд 1936, 40–46.
- „Моцарт у очима извођача.” *Живот и рад*, март 1938, год. XI, књ. XXVI, нови течај, св. 6, 163–168.
- „О клавиру и клавирској музици.” *Музички гласник*, септембар 1938, год. VIII, бр. 7, 137–141.
- „Дебиси и његов *Пелеас*.” *Живот и рад*, април – јуни 1939, год. XII, књ. XXVIII, нови течај, св. 19–21, 192–199.
- „Поводом једног циклуса песама од Бетовена.” *Уметничка реч*, 18. III 1939, год. I, бр. 1, 3–4, 11.
- „Јозеф Сук као човек. (Из студије *Јозеф Сук*).” *Славенска музика*, децембар 1939, год. I, бр. 2, 9–12.
- „Чајковски у животу госпође фон Мек.” *Живот и рад*, јануар – април 1940, год. XIV, књ. XXX, нови течај, св. 28–31, 49–63.
- „О српској музици.” *Глас Народној фронтја Србије*, 11. I 1946, год. V, бр. 158, 5. (Извод из предавања Предрага Милошевића одржаног 27. XII 1945. на Коларчевом народном универзитету у Београду.)
- „О хоровима. (Према реферату Предрага Милошевића, диригента Београдске опере, одржаном на саветовању руководиоца хорских секција).” *Глас народној фронтја Србије*, 18. XII 1948, год. VII, бр. 1.083, 4.
- „Рад на музици у заробљеничком логору.” *Музика*. Зборник Удружења композитора Србије. 1948, год. I, бр. 1, 33–48. *Ponovo u: Muzika iza bodljikavih žica. Zbornik sećanja jugoslovenskih ratnih zarobljenika, interniraca i političkih zatvorenika, za vreme Narodnooslobodilačkog rata 1941–1945. godine.* Glavni urednik Anton Eberst. Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije, Beograd 1985, 133–147.
- „Музика на међународном музичком фестивалу у Прагу.” *Музика*. Зборник Удружења композитора Србије. 1949, год. II, бр. 2, 94–101.

- „Шопен. Сто година од смрти великог композитора.” *Омладина*, 23. X 1949, год. V, бр. 125, 3.
- „Гостовање колектива Загребачке опере и балета у Београду. Осврти и критике.” *Музика*. Зборник Удружења композитора Србије. 1950, год. III, бр. 4, 99–101.
- „Pedeset godina muzičke škole *Mokranjac* у Београду.” *Književne novine*, 10. I 1950, год. III, бр. 2, 3.
- „Јосиф Маринковић – Поводом стогодишњице рођења. За музичке вечери.” *Културни живот*, јул – август 1951, год. III, бр. 7–8, 318–325.
- „Gde smo s muzičkim repertoarom. Muzički pregled.” *Književne novine*, 2. II 1952, год. V, бр. 49, 6.
- „Упрошћен израз.” [О опери *Сељаци* Петра Коњовића.] *Позоришта*, март 1952, год. I, 1952, бр. 2, 6–7. [Потпис: П. М.]
- „Redak muzički događaj.” *Književne novine*, 8. VI 1953, год. V, бр. 58, 5.
- „Četiri puta Pekinška opera.” *Naša scena*, april 1957, год. XI, бр. 123, 8–9.
- „Stevan Hristić, човек и уметник.” *Mladost*, 3. IX 1958, год. III, бр. 99, 6.
- „Čovek i stvaralac. Stevanu Hristiću in memoriam.” *Zvuk*, 1958, бр. 21–23, 7–13.
- „Četrdeset godina umetničkog i pedagoškog rada Jelke Stamatović-Nikolić. Hronika muzičkog života.” *Zvuk*, 1961, бр. 45–46, 298–300. (Pozdravni govor održan 26. decembra 1960. godine u dvorani Kolarčeve zadužbine na koncertu priređenom povodom proslave četrdeset godina umetničke i pedagoške delatnosti Jelke Stamatović-Nikolić.)
- „Петар Коњовић. Поводом његове осамдесетогодишњице.” *Лейойис Мајице српске*, мај 1963, год. 139, књ. 391, св. 5, 421–433.
- „Уводна реч”, у: *Двадесет и пет година Музичке академије у Београду 1937–1962*. [Музичка академија], Београд 1963, 3–5.
- „Професор и декан Музичке академије у Београду. Milenko Živković in memoriam.” *Zvuk*, 1965, бр. 63, 303–307.
- „Такмичење харфиста у Израелу. Музика на страни.” *Zvuk*, 1966, бр. 66, 64–69.
- „Оперско стварање Петра Коњовића”, у: [Програм премијере опере *Кнез од Зетле* Петра Коњовића, 11. X 1966.]. Српско народно позориште (Опера), сезона 1966/67, Нови Сад 1966.
- „Сто година Московског конзерваторијума.” *Полићка*, 30. X 1966, год. LXIII, бр. 19.064; „Култура – уметност”, год. X, бр. 491, 19/5.¹
- „100 godina Moskovskog konzervatorijuma. Muzika u svijetu. Moskva.” *Zvuk*, Sarajevo 1967, бр. 75–76, 38–44.
- „Обим студија музике у Југославији. Jugoslovensko-američki seminar o muzici, Sv. Stefan, 6–14. juli 1968.” *Zvuk*, Sarajevo 1968, бр. 87–88, 396–400.
- „Норске композиције Петра Коњовића.” *Zvuk*, Sarajevo 1968, бр. 85–86, 253–260.
- „Хорске композиције Петра Коњовића.” *Pro musica*, 1968, бр. 37, 15–17. (Ауторизована верзија чланка објављеног у *Zvuku*, Sarajevo 1968, бр. 85–86, 253–260.)
- „Шалпапин пева Дон Кихота у Народном позоришту”, у: Милан Ђоковић (ур.), *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*. Народно позориште – „Нолит”, Београд MCMXLVIII, 634–640.
- „Београдске музичке свећаности. Један нови фестивал. Музика у земљи.” *Zvuk*, Sarajevo 1969, бр. 99, 428–433.
- „Бетовен у Београду и Србији у овој години.” *Pro musica*, 1970, бр. 48/49, 24–25.
- „Петар Коњовић – in memoriam.” *Zvuk*, Sarajevo 1970, бр. 108, 337–340.
- [Говор одржан на испраћају Петра Коњовића у Београду], у: *Сјоменица посвећена преминулом академику Петру Коњовићу*. Српска академија наука и уметности, Београд 1971, 13–15.
- „Друге Београдске музичке свећаности (7–19. oktobra 1970). Музика у земљи.” *Zvuk*, Sarajevo 1971, бр. 111–112, 47–56.
- „Одјаци Југословенске музичке трибине 1971. Razgovor vodila Divna Pervan. [Predrag Milošević].” *Zvuk*, Sarajevo 1971, бр. 117–118, 383–384.
- „Bemus 1971 (17–19 oktobra). Музика у земљи.” *Zvuk*, Sarajevo 1971, бр. 117–118, 394–402.

¹ Двострука пагиниција – у оквиру читавог броја листа и у оквиру додатка „Култура – уметност”.

- „Muzika na jugoslovenskim radio-stanicama u ciframa i procentima. *Položaj kompozitora i njegovog umjetničkog djela*. Simpozijum o jugoslovenskoj muzici, Zlatibor, 14–18 aprila 1971.” *Zvuk*, Sarajevo 1971, br. 113–114, 233–237.
- „*Položaj kompozitora i njegovog umjetničkog djela*. Simpozijum o jugoslovenskoj muzici, Zlatibor, 14–18 aprila 1971. Diskusija. Predrag Milošević.” *Zvuk*, Sarajevo 1971, br. 113–114, 114–115, 122–124, 137–138, 189–190, 251–252.
- „Sa simpozijuma kompozitora. Programska politika radio-stanica. Hronika.” *Treći program*, proleće 1971, god. III, br. 2, 21–25.
- „Beogradske muzičke svečanosti '72 (BEMUS). Muzika u zemlji.” *Zvuk*, Sarajevo, proljeće 1973, br. 1, 43–57.
- „BEMUS u toku pet godina. Muzika u zemlji.” *Zvuk*, Sarajevo (proljeće) 1974, br. 1. 91–98.
- „Велико дело Јозефа Сука. Поводом стогодишњице рођења.” *Полиџика*, 2. II 1974, год. LXXI, бр. 21.669; „Култура – уметност”, год. XVI, бр. 957, 17.
- „Радост је живети с музиком. Разговор са композитором и диригентом Предрагом Милошевићем. Разговор водио Владислав Димитријевић. Сусрети.” *Књижевне новине*, 16. III 1974, год. XXVI, бр. 459, 12.
- „Ученик, професор и директор у истој школи. (Присећања)”, у: Вера Зечевић (гл. ур.), *Музичка школа „Мокрањац” 1899–1974*. Музичка школа „Мокрањац”, Београд 1974, 154–161.
- „BEMUS 1975.” *Zvuk*, Sarajevo (jesen) 1975, br. 3, 60–69.
- „Desetleće *Mokranjčevih dana* u Negotinu.” *Zvuk*, Sarajevo (jesen) 1975, br. 3, 44–48.
- „BEMUS '76.” *Zvuk*, Sarajevo 1976, br. 3, 110–115.
- „BEMUS '77. Muzika u zemlji i svijetu.” *Zvuk*, Sarajevo 1977, br. 3, 65–71.
- „BEMUS '78. Muzika u zemlji i svijetu.” *Zvuk*, Sarajevo 1978, br. 4, 64–69.
- „BEMUS '80. Muzika u zemlji i svijetu.” *Zvuk*, Sarajevo 1980, br. 4, 87–91.
- „Руси у Београдској опери”, у: Милан Ђоковић (ур.), *Београд у сећањима 1919–1929*. Српска књижевна задруга, Београд 1980, 132–145.
- „О музичарима и музичким писцима. Стана Ђурић-Клајн: *Акорди прошлости*, Просвета, Београд 1981.” *Књижевне новине*, 3. IX 1981, год. XXXIII, бр. 631, 28–29.
- „BEMUS '81. Kroz štampu i događaje.” *Zvuk*, Sarajevo 1982, br. 1, 76–80.
- „BEMUS '82. Kroz štampu i događaje.” *Zvuk*, Sarajevo 1982, br. 4, 78–83.
- „Пут до ђачке душе. Моји први кораци у школи.” *Просветни уредник*, 14. VI 1983, год. XXXIX, бр. 1455–6 (23–24), 4.
- „Radi istine. Reagovanja.” *Zvuk*, Sarajevo 1983, br. 3, 69–73.
- „Вићеслав Новак – Јозеф Сук.” *Pro musica*, децембар 1984, бр. 124, 20–21.
- „Албан Берг (1885–1985), класик музике XX века.” *Pro musica*, децембар 1985, бр. 129, 16–17.
- „Rad na muzici u zarobljeničkom logoru”, у: *Muzika iza bodljikavih žica*. Zbornik sećanja jugoslovenskih ratnih zarobljenika, interniraca i političkih zatvorenika, za vreme Narodnooslobodilačkog rata 1941–1945. godine. Glavni urednik Anton Eberst. Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije, Beograd 1985, 133–147.
- „Brno – grad Leoša Janačeka. Kroz štampu i događaje.” *Zvuk*, Sarajevo 1986, br. 2, 69–71.

Prevedi i redakcije prevoda

- Alois Hába, „Deset godina razvoja četvrtstepenske i šestinastepenske muzike u Čehoslovačkoj (sa češkog preveo Predrag Milošević)”. *Музика*, јули 1928, год. I, св. 7, 212–214.
- Јирак Карел Болеслав, *Наука о музичким облицима*. Превели са чешког Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић. „Просвета”, Београд 1948.
- Lučano Alberti, *Muzika kroz vekove*. Prevod Ivan Klajn. Stručno mišljenje i redakcija Predrag Milošević. „Vuk Karadžić”, Beograd 1974.

Kurt Saks, *Muzika starog sveta: na Istoku i Zapadu, uspon i razvoj*. Prevod s nemačkog: Predrag Milošević. Univerzitet umetnosti, Beograd 1980.

Norber Difurk (prir.), *Muzika: ljudi, instrumenti, dela*, knj. 1–2. Prevod: Anka Bukavac, Zorica Hadži-Vidojković, Milanka Jovanović, Mirjana Ninković, Radomir Ječincac, Dragomir Papadopulos, Nada Popović-Perišić. Recenzija i stručna redakcija: Predrag Milošević. „Vuk Karadžić”, Beograd 1982.

Prevodi operских libreта за beogradsku i novosadsku operu (sa datumom premijernog izvođenja)²

Гаetano Доницети, *Дон Пасквале*. Либрето композитора и Ђованија Руфинија. Предео Предраг Милошевић. Beogradска опера (dalje: BO), 18. X 1947; 1. II 1979; Novosadska opera (dalje: NO), 23. IX 1954; 17. XI 1962.

Шарл Гуно, *Фауст*. Либрето Жила Барбијеа и Мишела Кареа, према Ј. В. фон Гетеу. Превели Петар Коњовић и Предраг Милошевић. BO, 28. I 1950; 25. II 1959;³ 15. III 1978;⁴ NO, 10. X 1953; 26. X 1971; 21. IV 1995.

Жил Масне, *Манон*. Либрето Анрија Мејака и Филипа Жила према роману опата Превоа. Предео Предраг Милошевић. BO, 28. I 1954.

Сергеј Прокофјев, *Заљубљен у њри наранце*. Либрето композитора, према Карлу Гоцију. Предео Предраг Милошевић. NO, 5. VI 1957; BO, 19. V 1959.

Гаetano Доницети, *Фаворита*. Либрето Алфонс Ројер и Густав Ваез, према драми Ежена Скриба. Предео Предраг Милошевић. NO, 16. II 1965.

Ђузепе Верди, *Ернани*. Либрето Франческа Марије Пјавеа. Предео Предраг Милошевић. BO, 27. IV 1972.

Urednički rad

Музика. Зборник Удружења композитора Србије. Члан Уређивачког одбора 1948–1951, од бр. 1. до броја 5.

Mentorstvo

Ljiljana Grujić-Erenrajh, *Elementi glumačke vokalne tehnike*. Magistarski rad, odbranjen 1978. na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Primerici u Biblioteci Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.⁵

² Prevodi su navedeni hronološkim redom. Podaci su dati prema sledećim trima knjigama: Александар Радвановић и Љиљана Мрквић (прир.), допунила Јелица Стевановић, „Репертоар Оперe Народног позоришта у Београду”, у: Јелица Стевановић и Жељко Хубач (прир.), *Београдска опера и „Трубадур” (1913–2003)*, Народно позориште, Београд 2003, 157–159, 162–164; Весна Крчмар, Миодраг Милановић, Душанка Радмановић (прир.), *Педесет година Оперe Српској народној позоришћу*, Српско народно позориште, Нови Сад 1998, 190, 204, 211, 235, 246, 267; Dolores Kaloderá-Petrović и Branimir Živojinović, *Gete kod Srba i Crnogoraca. Bibliografija*, Geteovo društvo u Beogradu, Beograd 2005, 87, 89.

³ U vezi s premijerom od 26. II 1959. kao prevodilac libreта naveden je samo Predrag Milošević; videti: Sava V. Svetković, Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965. Hronološki pregled premijera i obnova. Muzej pozorište umetnosti SRS, Beograd 1966, 121.

⁴ U vezi s premijerom od 15. III 1978. kao prevodilac libreта naveden je samo Predrag Milošević; videti: Jelica Stevanović и Жељко Хубач, *nav. delo*, 163.

⁵ Objavljeno pod naslovom *Glasovno obrazovanje glumca*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1985; drugo izdanje: исти издавач, 1995.

Rukopis

Autobiografski napis Predraga Miloševića, rukopis.

Zvučni snimci kompozicija Predraga Miloševića

Gramofonske ploče

Savremeni domaći kompozitori: Predrag Milošević. RTB (LP 2510), Beograd 1975. Sadrži: Simfonijeta. Izvodi: Simfonijski orkestar RTB, dirigent: Mladen Jugušt. Sonatina. Izvodi: Nada Vujičić, klavir.

Antologija srpske muzike. Kamerna muzika. RTB (LP 2602), Beograd 1977. Sadrži: Predrag Milošević, Gudački kvartet. Izvodi: Srpski gudački kvartet. Ljubica Marić, Duvački kvintet. Izvodi: Beogradski duvački kvintet. Stanojlo Rajičić, Sonata za violinu i klavir. Izvode: Tripo Simonuti, violina, i Olivera Đurđević, klavir.

Kompakt-diskovi

Antologija srpske klavirske muzike. Retrospektiva. Izvode: Dušan Trbojević, klavir, Simfonijski orkestar RTB, dirigenti: Vančo Čavdarski, Armando Krieger i Živojin Zdravković. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2010. Sadrži: Predrag Milošević, Sonatina.

У срепнишћу мушке гуше. Српска музика за клавир. Јасмина Јанковић, клавир. Агенција „Музика класика“, Београд 2013. Садржи: Предраг Милошевић, Сонатина.

Serbian Songs. Izvode: Milica Lazović, soprano, Pietro Massa, piano. „Myrica Classics“, Berlin 2017. Sadrži: Predrag Milošević, *Nestašna snaša*.

Zvučni snimci dirigenta Predraga Miloševića

Gramofonske ploče

Galerija muzičkih umetnika Vojvodine. PGP RTB (LP 22-2555) – Radio-televizija Novi Sad – Udruženje muzičkih umetnika SAP Vojvodine, Beograd – Novi Sad 1976. Sadrži: G. F. Hendl, Concerto grosso B-dur; V. A. Mocart, Koncert za klarinet i orkestar A-dur; S. Rajičić, *Na Liparu*: fragment iz ciklusa pesama; M. Radenković, *Dramatična uvertira*. Izvode: Lajoš Kesegi, oboa, Anton Eberst, klarinet, Branko Pivnički, bas, dirigenti Predrag Milošević, Lazar Buta.

Sa operse scene 2. PGP RTB (22-2557) – Radio-televizija Novi Sad – Udruženje muzičkih umetnika SAP Vojvodine, Beograd – Novi Sad 1976. Sadržaj: A. Borodin, Arija Jaroslave iz trećeg čina opere *Knez Igor*; J. Gotovac, Arija mlinara Sime iz opere *Ero s onoga svijeta*; Đ. Verdi, Arija Eboli iz četvrtog čina opere *Don Karlos*; B. Smetana, Arija Kecala iz opere *Prodana nevesta*; G. Doniceti, Arija Edvarda iz četvrtog čina opere *Lučija od Lamermura*; Đ. Verdi, Arija Abigaile iz drugog čina opere *Nabuko*; M. Musorgski, Smrt Borisa iz opere *Boris Godunov*. Izvode: Matija Skenderović, sopran, Vikentije Neckov, bas-bariton, Aranka Bodrič-Herčan, mecosopran, Mirko Hadnadjev, bas, Vladan Cvejić, tenor, Olga Bruči, sopran, dirigenti: Predrag Milošević, Lazar Buta, Dušan Miladinović, Imre Toplak.

Sa operse scene 3. Galerija muzičkih umetnika Vojvodine. PGP RTB (22-2562) – Radio televizija Novi Sad – Udruženje muzičkih umetnika SAP Vojvodine, Beograd – Novi Sad 1977. Sadržaj: Đ. Pučini, Arija Manon iz opere *Manon Lesko*; Đ. Verdi, Arija Žermona iz drugog čina opere *Travijata*; Đ. Pučini, Arija Mimi iz opere *Boemi*; P. Konjović, odlomak iz XII slike iz opere *Knez od Zete*; V. Belini, „Casta Diva“, arija iz opere *Norma*; Đ. Pučini, Arija Rodolfa iz prvog čina opere *Boemi*; J. Gotovac, finale iz opere *Ero s onoga svijeta*. Izvode: Vera Berdović, sopran, Dušan Baltić, bariton, Irena Davosir-Matanović, sopran, Franc Puhar, bariton, Šime Mardešić, tenor, Marija Tuntev, sopran, dirigenti: Lazar Buta, Eugen Gvozdenović, Imre Toplak, Predrag Milošević.

Wolfgang Amadeus Mocart, Koncert za klarinet i orkestar u A-duru, K. 622; Stanojlo Rajičić, *Na Liparu*. Fragment iz ciklusa pesama; Georg Friedrich Händel, Concerto grosso u B-duru. Izvode: Anton Eberst, klarinet, Branko Pivnički, bas, Lajoš Kesegi, oboa, Novosadska filharmonija i dirigent Predrag Milošević. RTB (LP 2564), Beograd 1978.

Anita Mezetova, sopran. PGP RTB (br. 230332), Beograd 1989. [Zastupljen i P. Milošević kao dirigent.]
Stanoje Janković, bariton. PGP RTB (br. 230316), Beograd 1989. [Zastupljen i P. Milošević kao dirigent.]

Компакт-disk

Исидор Бајић, *Кнез Иво од Семберије*. Опера у једном чину (1910). Солисти: Александра Ивановић, Слободан Станковић, Радован Поповић, Небојша Маричић, Живојин Ђирић, Драгољуб Чолаковић. Мешовити хор и симфонијски оркестар Радио Телевизије Београд. Диригент Предраг Милошевић. Музиколошко друштво Србије (Едиција „Трагом звука и записа. Очување и презентација партитурних записа музике и звука”), Београд 2013.

Zastupljenost u antologijama:

Антологија српске клавирске музике. Прва књига, друга свеска. Избор дела: Дејан Деспић, Властимир Перичић, Душан Трбојевић, Марија Ковач. Уредник Мирјана Живковић. Удружење композитора Србије, Београд 2005: Предраг Милошевић, Сонатина, 96–114.

Антологија српске solo pesme. Избор i предговор Ана Стефановић. Друга свеска. Удружење композитора Србије, Београд 2008: Предраг Милошевић, Из циклуса Две снахе i један zet: Nestašna snaha, 86–89, 90

II. BIBLIOGRAFIJA LITERATURE O PREDRAGU MILOŠEVIĆU

Deo prvi:

NAPISI U PERIODICI 1928–1973. (Hronološkim redosledom)⁶

1928

[Anonim], „Z pražských koncertů”. *Venkov*, Prag, 14. IV 1928, god. XXIII, br. 90, 6.
Pravo lidu, 17. IV 1928, Prag.

A. H., „Z pražských koncertů”. *Národní osvobození*, Prag, 18. IV 1928, god. V, br. 108, 5.
České slovo, 1. VII 1928, Prag [izvod iz kritike povodom Miloševićevog diplomskog ispita iz klavira].
Národní listy, 3. VII 1928, Prag [izvod iz kritike povodom Miloševićevog diplomskog ispita iz klavira].

1929

Милојевић Милоје, „Пред концерт пианисте Предрага Милошевића”. *Полиџика*, 9. II 1929, год. XXVI, бр. 7463, 9.

Крстић Петар Ј., „Концерт г. Предрага Милошевића пианисте”. *Правда*, 11. II 1929, год. XXV, бр. 39, 5.

Милојевић Милоје, „Концерт Предрага Милошевића”. *Полиџика*, 11. II 1929, год. XXVI, бр. 7465, 5.

Новак Виктор, „Концерт г. Предрага Милошевића”. *Време*, 11. II 1929, год. IX, бр. 2564, 6.

Драгутиновић Бранко М., „Концерат Предрага Милошевића на Народном конзерваториуму”. *Новости*, 12. II 1929, год. IX, бр. 2444, 3.

Милојевић Милоје, „Концерт Загребачког квартета”. *Полиџика*, 20. IV 1929, год. XXVI, бр. 7533, 8.

⁶ U slučaju kada su dva ili više naslov a objavljeni istoga dana, primenjen je azbučni kriterijum. Kod autora dvaju ili više radova redosled je hronološki. Kod časopisa kod kojih uz mesec ne stoji datum, podrazumevalo se da je to prvi dan u mesecu. Ukoliko nije drugačije označeno, mesto izlaženja jeste Beograd.

Národní listy, 15. VII 1929, Prag [izvod iz kritike povodom nastupanja pijaniste Predraga Miloševića]. 1930

B. V., *Lidové noviny*, 9. III 1930, Prag [izvod iz kritike povodom izvođenja Miloševićevog Gudačkog kvarteta].

Venkov, 9. III 1930, Prag.

Dr. Jar. B., *Národní politika*, Prag, mart 1930.

J. P., *Národní osvobození*, Prag, mart 1930.

Právo lidu, Prag, 14. XII 1930. [izvod iz kritike povodom koncerta *Hlahola*].

Národní politika, Prag, 16. XII 1930. [izvod iz kritike povodom koncerta *Hlahola*].

1931

Vomačka Boleslav, *Lidové noviny*, Prag, 13. III 1931. [izvod iz kritike povodom izvođenja *Simfonijete*].

V. B. Aim, *Reforma*, Prag, 13. III 1931.

Šafranek-Kavić Lujó, „Zagrebački kvartet. II koncert Hrvatskoga glazbenog zavoda”. *Obzor*, Zagreb, 22. XI 1931, god. LXII, br. 270, 2–3.

Hirschler Žiga, „Koncert Zagrebačkog kvarteta. Drugi društveni koncerat”. *Jutarnji list*, Zagreb, 24. XI 1931, god. XX, br. 7117, 11.

Gorjan Z[latko], „Koncerat Zagrebačkog kvarteta. II Društveni koncerat u Glazbenom zavodu”. *Novosti*, Zagreb, 25. XI 1931, god. XXV, br. 326, 11.

1932

Димитријевић Ј[ован], „Београдска опера. Музика”. *Живойџ и раг*, 1. X 1932, год. V, књ. XIII, св. 75, 1453–1455.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Концерт виолинисте Сенашиа. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 18. X 1932, год. XXIX, бр. 8776, 6.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Диригентски деби г. Милошевића. Опера”. *Полиџика*, 26. X 1932, год. XXIX, бр. 8786, 9.

Vukdragović Mihailo, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, novembar 1932, br. 1, 18–19.

Димитријевић Ј[ован], „Премијера *Девојке са Зайага*. Г. Драгутин Сенаши. Г. Миленко Живковић. Музика”. *Живойџ и раг*, 1. XI 1932, год. V, књ. XIII, св. 77, 1578–1581.

Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, novembar 1932, br. 1, 21–24.

Димитријевић Јован, „Београдска опера. Г. Иван Ноч. Фриц Пинто. *Звук*, ревија за музику”. *Живойџ и раг*, 15. XI 1932, год. V, књ. XIII, св. 78, 1642–1645.

Димитријевић Ј[ован], „Премијера *Слејој миша*. Београдска филхармонија. Оркестар Краљеве гарде”. *Живойџ и раг*, 15. XII 1932, год. V, књ. XIII, св. 80, 1770–1773.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Други концерт Београдске филхармоније. Прво извођење *Симфоније* Предрага Милошевића. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 19. XII 1932, год. XXIX, бр. 8840, 8.

1933

Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, maj 1933, br. 7, 260–262.

Манојловић Коста П., „Концерт Београдског квартета у спомен Брамсу. Музика”. *Време*, 14. V 1933, год. XIII, бр. 48, 8.

Димитријевић Ј[ован], „*Ојмица из Сераја*. Диригент г. П. Милошевић. 30. јуна 1933”. *Правда*, 2. VII 1933, год. XXIX, бр. 10.292, 9.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Г. Милошевић диригује *Ојмицу из Сераја*. Опера”. *Полиџика*, 2. VII 1933, год. XXX, бр. 9026, 6.

Димитријевић Јован, „Анкета о стању Београдске опере. Музика”. *Живойџ и раг*, 15. VIII 1933, год. VI, књ. XVI, св. 96, 1016–1017.

- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, avgust – septembar 1933, br. 10–11, 361–366.
- Манојловић Коста П., „*Јеврејка и Вањка кључар*. Успех дебиа г. Милошевића као диригента. Музика”. *Време*, 22. IX 1933, год. XIII, бр. 4207, 8.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Г. Милошевић диригује оперу *Вањка кључар* и балет *Шехерезада*. Опера”. *Полиџика*, 23. IX 1933, год. XXX, бр. 9109, 6.
- Драгутиновић Бранко, „*Сорочински сајам*. Комична опера од Мусоргског. Први пут 27. IX 1933”. *Полиџика*, 29. IX 1933, год. XXX, бр. 9115, 7.
- Манојловић Коста П., „Премијера комичне опере *Сорочински сајам* од Модеста Мусоргског. Музика”. *Време*, 29. IX 1933, год. XIII, бр. 4214, 6.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, oktobar 1933, br. 12, 403–406.
- [Аноним], „Диригент који воли локомотиве”. *Позориште*, 17. X 1933, год. III, бр. 7, 4–5.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Вече модерне пољске музике у павиљону *Цвијејје Зузорић*”. *Полиџика*, 14. XI 1933, год. XXX, бр. 9161, 10.

1934

- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Опера *Манон* са новим диригентом и новим носиоцима неких улога”. *Полиџика*, 17. I 1934, год. XXXI, бр. 9222, 9.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Две балетске премијере. *Човек и коб* од Чајковског и *Љубав чаробница* од де Фалџе”. *Полиџика*, 21. I 1934, год. XXXI, бр. 9226, 7.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, februar 1934, god. II, br. 4, 136–141.
- Манојловић Коста П., „Концерат Првог београдског певачког друштва. Ђузепе Верди: Requiem”. *Време*, 11. II 1934, год. XIV, бр. 4346, 12.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Београдско певачко друштво изводи Вердиев *Реквијем*. Диригент г. Предраг Милошевић. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 11. II 1934, год. XXXI, бр. 9247, 8.
- Чолић Драгутин [Д. Ч.], „Извођење Вердиевог Реквијема. Извело Прво београдско певачко друштво. Музика”. *Правда*, 11. II 1934, год. XXX, бр. 10.512, 11.
- Димитријевић Јован, „Прво београдско певачко друштво. Бронислав Хуберман. Музика”. *Живои и раг*, 15. II 1934, год. VII, књ. XVIII, св. 108, 249–250.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Један велики певач гостује у опери: Г. Бирдино, члан *Комичне ојере*. Опера”. *Полиџика*, 11. VI 1934, год. XXXI, бр. 9361, 10.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Нов успех др Хецела и наше опере. Премијера Пучинијевог комичног једночина *Ђани Скики*”. *Полиџика*, 18. VI 1934, год. XXXI, бр. 9368, 9.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Две балетске премијере које нису имале среће. *Јесења њојема* и *Сонајта великој љрада*. Са балетске сцене”. *Полиџика*, 18. VI 1934, год. XXXI, бр. 9368, 9.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, jun – jul 1934, god. II, br. 8–9, 331–338.
- Švarc Rikard, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, jun – jul 1934, god. II, br. 8–9, 338–342.
- Димитријевић Јован, „Премијера опере *Ђани Скики*. Премијера балета *Јесење њојеме* (Шопен) и *Сонајте великој љрада* (Тансман)”. *Живои и раг*, 1. VII 1934, год. VII, књ. XIX, св. 117, 825–826.
- Живковић Миленко, „Три балетске премијере. *Живои једној гана* од А. Кугела. *Ендимион – антички мојиви* од Макса д’Олона, *Мисли по музици* Сибелиуса, Јерфелта и Свендсена. Балет.” *Време*, 31. XII 1934, год. XIV, бр. 4663, 6.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Са балетске сцене”. *Полиџика*, 31. XII 1934, год. XXXI, бр. 9564, 7.

1935

- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, januar 1935, god. III, br. 1, 21–25.
- Милојевић Милоје, „Премијера трију балета у Народном позоришту и прво ступање новог шефа балета Г. Књазева као играча”. *Српски књижевни гласник*, 16. I 1935, књ. XLIV, бр. 2, 158–160.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Други *Музички час* на Народном универзитету. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 20. I 1935, год. XXXII, бр. 9581, 14.

- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, februar 1935, god. III, br. 2, 62–63.
- Драгутиновић Бранко, „Концерти. [Трећи концерт Београдске филхармоније. Четврти концерт Београдске филхармоније. Ауторски концерт Сергеја Прокофјева, клавир. Ели Неј. Ваша Психода. Други музички час Коларчевог народног универзитета. Прослава двадесетпетогодишњице г. Иље Слатина.]”. *Javnost*, 2. II 1935, god. I, br. 3, 70–71.
- Милојевић Милоје, „Премијера опере Крсте Одака *Дорица њлеше*”. *Полиџика*, 17. II 1935, год. XXXII, бр. 9609, 14.
- Чолић Д[рагутин], „Премиера опере *Дорица њлеше* од Крста Одака. Опера”. *Правда*, 18. II 1935, год. XXXI, бр. 10.884, 14.
- Драгутиновић Бранко, „*Дорица њлеше*, опера Крсте Одака. Музички преглед”. *Javnost*, 24. II 1935, год. I, бр. 6, 142–143.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, mart 1935, god. III, br. 3, 102–106.
- Милојевић Милоје, „*Дорица њлеше*. Народна опера Крсте Одака и Ђуре Виловића. Премиера у Опери народног Позоришта у Београду, 15. фебруара 1935. Музички преглед”. *Српски књижевни гласник*, 1. III 1935, књ. XLIV, бр. 5, 403–406.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Четврти музички час Коларчевог универзитета. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 7. III 1935, год. XXXII, бр. 9627, 9.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Г. Марјашец пева улогу Дон Базилија на представи која се даје њему у част”. *Полиџика*, 14. III 1935, год. XXXII, бр. 9634, 6.
- Живковић Миленко, „Концерт Првог београдског певачког друштва. А. Дворжак *Свадбени дарови*. Музика”. *Време*, 23. III 1935, год. XV, бр. 4742, 6.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Прво београдско певачко друштво изводи Дворжакове *Свадбене дарове*. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 23. III 1935, год. XXXII, бр. 9643, 6.
- Драгутиновић Бранко, „Концерти и репризе у Опери. Музички преглед”. *Javnost*, 31. III 1935, год. I, br. 11, 263.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, april 1935, god. III, br. 4, 138–141.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Концерт Гђе Бешевић. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 12. IV 1935, год. XXXII, бр. 9663, 6.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Реприза *Фаустџа* од Гуноа. Опера”. *Полиџика*, 22. IV 1935, год. XXXII, бр. 9673, 16.
- Стефановић Павле, „Нега фосила у згради код Споменика”. *Шџамџа*, 23. IV 1935, год. II, бр. 427, 8.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, maj 1935, god. III, br. 5, 178–181.
- Љ. Б., „Диригент г. Милошевић о опери *Дон Кихоџ*. Сутра оперска премијера”. *Правда*, 17. V 1935, год. XXXI, бр. 10.972, 4.
- Живковић Миленко, „Премијера *Дон Кихоџа* од Маснеа”. *Време*, 19. V 1935, год. XV, бр. 4795, 6.
- Милојевић Милоје [др. М. М.], „Премијера Маснеове опере *Дон Кихоџ*”. *Полиџика*, 20. V 1935, год. XXXII, бр. 9697, 12.
- Чолић Драгутин, „Успела премијера Маснеовог *Дон Кихоџа*. Опера”. *Правда*, 20. V 1935, XXXI, 10.975, 5.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, jun 1935, god. III, br. 6, 218–222.
- Милојевић Милоје, „*Дон Кихоџ* од Маснеа. Премиера у опери Народног позоришта 17 маја 1935. Музички преглед”. *Српски књижевни гласник*, 1. VI 1935, књ. XLV, бр. 3, 223–227.
- Драгутиновић Бранко, „Хорски концерти. *Collegium musicum*. Премијера *Дон Кихоџа*. Музички преглед”. *Javnost*, 2. VI 1935, god. I, br. 20, 477–478.
- Dragutinović Branko, „Muzika u zemlji. Beograd”. *Zvuk*, decembar 1935, god. III, br. 10, 371–375.
- Драгутиновић Б[ранко], „*Ромео и Јулија*”. *Правда*, 19. XII 1935, бр. XXXI, 11.187, 4–5.
- Живковић Миленко, „Премијера опере *Ромео и Јулија* од Гуноа”. *Време*, 19. XII 1935, год. XV, бр. 5007, 12.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Премиера опере *Ромео и Јулија* од Гуноа”. *Полиџика*, 19. XII 1935, год. XXXII, бр. 9908, 9.

1936

Драгутиновић Б[ранко], „Седми музички час Коларчевог народног универзитета. Пред премијеру Моцартове *Фијарове женидбе*”. *Правда*, 1. II 1936, год. XXXII, бр. 11.231, 13.

Драгутиновић Бранко, „Премиера Моцартове *Фијарове женидбе*”. *Правда*, 7. II 1936, год. XXXII, бр. 11.237, 7.

Живковић Миленко, „*Фијарова женидба* од В. А. Моцарта. Музика”. *Време*, 7. II 1936, год. XVI, бр. 5054, 10.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Премиера опере *Фијарова женидба* од Моцарта”. *Полиџика*, 7. II 1936, год. XXXIII, бр. 9955, 12.

Милојевић Др. Милоје, „Моцарт и његово место у историји опере. Поводом премиере комичне опере *Фијарова женидба* у опери Народног позоришта у Београду 5. II 1936”. *Српски књижевни гласник*, 16. II 1936, књ. XLVII, бр. 4, 317–325. Preštampano u: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*. Трећа књига. Средила за штампу Гордана Трајковић-Милојевић, Београд 1953, 27–37.

Милојевић Др. Милоје, „Модерна музика код Југословена”. *Српски књижевни гласник*, 1. III 1936, књ. XLVII, бр. 5, 349–356.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Г. Амфитеатров за диригентским пултом у Београду”. *Полиџика*, 26. III 1936, год. XXXIII, бр. 10.003, 8.

Живковић Миленко, „Концерт Београдског певачког друштва. Музика”. *Време*, 23. V 1936, год. XVI, бр. 5156, 2.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Концерт Првог београдског певачког друштва”. *Полиџика*, 23. V 1936, год. XXXIII, бр. 10.057, 7.

Милојевић Др. Милоје, „О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје”. *Српски књижевни гласник*, 1. VIII 1936, књ. XLVIII, бр. 7, 497–510.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Словенска музичка романтика на сцени наше опере. *Далибор* од Сметане. Опера”. *Полиџика*, 23. IX 1936, год. XXXIII, бр. 10.178, 14.

Драгутиновић Б[ранко], „Концерт г. Хаушилда. Четврти музички час Коларчевог народног универзитета”. *Правда*, 4. XII 1936, год. XXXII, бр. 11.538, 5.

Драгутиновић Б[ранко], „Сарастро г. Цвејића. Опера”. *Правда*, 11. XII 1936, год. XXXII, бр. 11.545, 6.

1937

Живковић Миленко, „Хендлов *Месија* у извођењу Првог београдског певачког друштва. Музика”. *Време*, 10. IV 1937, год. XVII, бр. 5473, 9.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Прво београдско певачко друштво изводи Хендлов ораторијум *Месија*. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 10. IV 1937, год. XXXIV, бр. 10.374, 7.

Настасијевић Светомир, „*Месија* од Г. Ф. Хендла. Концерт првог Београдског певачког друштва”. *Правда*, 11. IV 1937, год. XXXIII, бр. 11.664, 12.

Драгутиновић Б[ранко], „Две балетске премијере. *Имбрек-носоња* од Барановића и *Рскало (Шчелкунчик)* од Чајковског. Балет”. *Правда*, 26. IV 1937, год. XXXIII, бр. 11.679, 8.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Две балетске премијере у Народног позоришту”. *Полиџика*, 26. IV 1937, год. XXXIV, бр. 10.390, 10.

Драгутиновић Б[ранко], „Премијера Лорцингове комичне опере *Цар и дрводеља*. Опера”. *Правда*, 26. V 1937, год. XXXIII, бр. 11.709, 6.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „*Цар и дрводеља* од Алберта Лорцинга. Премијера у Београдској опери”. *Полиџика*, 26. V 1937, год. XXXIV, бр. 10.417, 10.

Драгутиновић Б[ранко], „Реприза опере *Сорочински сајам* од Мусоргског. Опера”. *Правда*, 6. VI 1937, год. XXXIII, бр. 11.720, 5.

Lloyd Pester, Budimpešta, 7. VIII 1937. [izvod iz kritike povodom koncerta Prvog beogradskog pevačkog društva u Budimpešti].

Pesti Napló, Budimpešta, 7. VIII 1937.

Nemzeti Ujság, Budimpešta, 8. VIII 1937.

Pesti Napló, Budimpešta, 8. VIII 1937.

Függettség, Budimpešta, 8. VIII 1937.

Esti kurir, Budimpešta, 11. VIII 1937.

Magyar dál, Budimpešta, avgust 1937.

Magyar út, Budimpešta, 12. VIII 1937.

Драгутиновић Б[ранко], „Премијера Доницетијеве комичне опере *Љубавни најийџак*. Опера”. *Правда*, 17. X 1937, год. XXXIII, бр. 11.851, 7.

Живковић Миленко, „Гаетано Доницети: *Љубавни најийџак*. Опера”. *Време*, 17. X 1937, год. XVII, бр. 5658, 7.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Премиера Доницетијевог *Љубавној најийџка*”. *Полиџика*, 17. X 1937, год. XXXIV, бр. 10.559, 11.

Драгутиновић Б[ранко], „Трећи камермузички концерт. Музика”. *Правда*, 23. X 1937, год. XXXIII, бр. 11.857, 12.

Настасијевић Светомир, „Први концерт Београдске филхармоније. Премијера опере *Љубавни најийџак* од Доницетија. Музика”. *Живој и рад*, новембар 1937, год. X, књ. XXVI, нови течај, св. 2, 74–76.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Гђа Ђунђенац-Гавела пева први пут улогу Лоте у *Верџеру*”. *Полиџика*, 26. XI 1937, год. XXXIV, бр. 10.599, 17.

[Непотписано], „Вече чехословачке културе на Коларчевом универзитету”. *Полиџика*, 15. XII 1937, год. XXXIV, бр. 10.618, 6.

Драгутиновић Б[ранко], „Гостовање диригента *Мајера у Боемима*. Концерт *Колетиум музикама*. Пети музички час Коларчевог народног универзитета. Музика”. *Правда*, 31. XII 1937, год. XXXIII, бр. 11.926, 3.

1938

Драгутиновић Бранко, „Премијера Моцартове опере *Дон Хуан*. Опера”. *Правда*, 19. I 1938, год. XXXIX, бр. 11.945, 5.

Живковић Миленко, „В. А. Моцарт – *Дон Хуан*. Оперска премијера”. *Време*, 19. I 1938, год. XVIII, бр. 5749, 10.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Премиера Моцартовог *Дон Хуана* у опери Народног позоришта у Београду”. *Полиџика*, 19. I 1938, год. XXXV, бр. 10.650, 13.

Хајек Емил, „Музичка издања. Издања *Колетиум музикама*”. *Музички гласник*, март 1938, год. VIII, бр. 3, 60–61. *Ропово* у: Emil Hajek, *O muzici i muzičarima*. Prir. Olga Jovanović. Fakultet muzičke umetnosti – Memorijal „Emil Hajek”, Beograd 1993, 43–44. Treći put objavljeno у: Olga Jovanović, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*. Drugo, dopunjeno izdanje. Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti – Memorijal „Emil Hajek”, Beograd 1994, 51–53.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Осми музички час Коларчевог народног универзитета”. *Полиџика*, 15. III 1938, год. XXXV, бр. 10.705, 7.

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Концерт Првог београдског певачког друштва”. *Полиџика*, 12. V 1938, год. XXXV, бр. 10.759, 10.

Стефановић Павле [П.], „Концерт Првог београдског певачког друштва”. *Правда*, 12. V 1938, год. XIII, бр. 12.058, 13.

Живковић Миленко, „Концерт Првог београдског певачког друштва”. *Време*, 13. V 1938, год. XVIII, бр. 5859, 7.

1939

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Духовни концерт Првог београдског певачког друштва”. *Полиџика*, 23. IV 1939, год. XXXVI, бр. 11.097, 20.

1940

Милојевић Милоје [др. М. М.], „Стил концертног певања”. *Полиџика*, 10. XII 1940, год. XXXVII, бр. 11.683, 14.

1945

Драгутиновић Бранко М. [Б. Д.], „Обнова Росинијевог *Севилској дерберина*. Опера”. *Полиџика*, 22. IX 1945, год. XLII, бр. 12.093, 5.

1953

Вукдраговић М[ихаило], „Офенбахове *Хофманове ѝриче*. Премијера у Београдској опери”. *Борба*, 20. I 1953, год. XVIII, бр. 19, 5.

1954

Вукдраговић М[ихаило], „Жил Масне: *Манон*. Премијера у Народном позоришту у Београду. Позоришни преглед”. *Борба*, 31. I 1954, год. XIX, бр. 25, 6.

1955

Драгутиновић Бранко, „*Виђење Косовке девојке* – наивни симфониски потпури. Симфониски концерт Београдске филхармоније”. *Полиџика*, 19. II 1955, год. LII, бр. 15.060, 6.

Вукдраговић М[ихаило], „Прво југословенско извођење *Персефоне* од Игора Стравинског. Музички живот”. *Борба*, 20. II 1955, год. XX, бр. 42, 7.

Чолић Драгутин, „Симфониски концерт Друштва пријатеља музике. Диригент Предраг Милошевић, солиста Жилбер Занлонги”. *Борба*, 20. XI 1955, год. XX, бр. 276, 6.

Драгутиновић Бранко, „Бајићев *Кнез Иво од Семдерије*. Балет је приказао Барановићево *Лицијарско срце*. Премијера у Новосадској опери”. *Полиџика*, 23. XII 1955, год. LII, бр. 15.322, 7.

Вукдраговић Михаило, „Афирмације домаћих дела. Успех Бајићевог *Кнеза Иве од Семдерије* и Барановићевог *Лицијарској срца* у Новосадској опери. Позориште”. *Борба*, 24. XII 1955, год. XX, бр. 304, 4.

1956

Грба Недељко, „Волфганг Амадеус Моцарт: *Фијарова женидба* на сцени Новосадске опере”. *Дневник*, Нови Сад, 10. I 1956, год. XV, бр. 3465, 5.

Ђурић Хранислав, „*Фијарова женидба* у опери Српског народног позоришта. Двестогодишњица Моцартовог рођења”. *Новосадски дневник*, Нови Сад, 18. I 1956, год. III, бр. 97, 10.

Вукдраговић Михаило, „Симфониски концерт Новосадске филхармоније. Диригент Предраг Милошевић”. *Борба*, 15. II 1956, год. XXI, бр. 39, 5.

М. М-ћ, „Још једна премијера и неколико гостовања. На репертоару поново *Фауст*, *Бал њог маскама* и *Риолејто* * Опера је добро посећена * Обнова *Охридске лејенде* и балетска премијера *Корневилска звона*. Опера Српског народног позоришта до краја сезоне”. *Дневник*, Нови Сад, 17. II 1956, год. XV, бр. 3496, 6. [Разговор с Предрагом Милошевићем, директором Новосадске опере.]

Путник Јован, „О раду Новосадске опере и о позоришној критици. Дискусија”. *Трибина*, Нови Сад, 11. XI 1956, год. III, бр. 139, 9.

Чолић Д[рагутин], „*Сорочински сајам* М. Мусоргског на сцени Новосадске опере”. *Борба*, 26. XII 1956, год. XXI, бр. 344, 6.

Драгутиновић Бранко, „Мусоргски: *Сорочински сајам*. Премијера у Опери Српског народног позоришта”. *Дневник*, Нови Сад, 27. XII 1956, год. XV, бр. 3797, 6.

Т. И. Л., „Слике са – претставе. Уз извођење *Сорочинској сајма* од М. П. Мусоргског. Музички живот”. *Трибина*, Нови Сад, 30. XII 1956, год. III, бр. 146, 9.

1957

Чолић Д[рагутин], „*Залубљен у џири наранце* на сцени Новосадске опере. Диригент Предраг Милошевић”. *Борба*, 7. VI 1957, год. XXII, бр. 154, 5.

Плавша Душан, „Нови Сад: премијера опере *Залубљен у џири наранце* од Прокофјева. Музика”. *НИН*, 9. VI 1957, год. VII, бр. 336, 10.

Драгутиновић Бранко, „Јубиларна претстава Новосадске опере. Премијера Бородиновог *Кнеза Игорa*”. *Полиџика*, 25. XI 1957, год. LIV, бр. 16001, 6.

1959

Логар Миховил, „*Кнез Иво од Семдерије*. Обнова у Опери Српског народног позоришта”. *Дневник*, Нови Сад, 22. XI 1959, год. XVII, бр. 4756, 12.

1968

Вучковић Војислав, „Биланс рада музичких часова Коларчевог универзитета”, у: Војислав Вучковић, *Сјудује, есеји, криџике*. Редактор Властимир Перичић. „Нолит”, Београд 1968, 548–549. [Prvobitno objavljeno u *NIN*-у, 1935, br. 12.]

1972–75

Јакшић Ђ[ура], „Концерт Српског гудачког квартета. Кроз београдске концертне дворане”. *Полиџика*, 11. III 1972, год. LXIX, бр. 20.988, 16.

Обрадовић Александар, „Значајан извођачки успех. Оркестар РТБ, диригент Младен Јагушт. Из концертне дворане”. *Полиџика*, 29. V 1973, год. LXX, бр. 21.424, 15.

Адамовић Д., „Скокова нема”, *Полиџика*, 2. II 1975, 15.

Deo drugi:

MONOGRAFSKE PUBLIKACIJE, STUDIJE, ČLANCI, DISERTACIJE, ENCIKLOPEDIJE, LEKSIKONI, BIBLIOGRAFIJE, REPERTOARI (Azbučnim redosledom)

Andreis Josip, *Povijest glazbe*. Matica hrvatska, Zagreb 1942, 600.

Andreis Josip, *Povijest glazbe*, knj. 3. Sveučilišna naklada „Liber” – Izdavačko-knjižarsko poduzeće „Mladost”, Zagreb 1974, 624, 626.

Andreis Josip – Dragotin Cvetko – Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. „Školska knjiga”, Zagreb 1962.

Andreis Josip & Slavko Zlatić (eds.), *Yugoslav Music*. Translated by Karla Kunc. Edition „Jugoslavija”, Beograd 1959.

Bek Jozef, „Jugoslovensko-češka muzička saradnja između dva svetska rata”. (Prevod: Mirjana Radovanović.) *Zvuk*, Sarajevo 1982, br. 4, 23–30.

Београд у сећањима 1919–1929. Српска књижевна задруга, Београд 1982.

Београдска филхармонија 1923–1973. Београдска филхармонија, Београд 1977, 77.

Bergamo Marija, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*. Univerzitet umetnosti, Beograd 1977.

Бергамо Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*. Српска академија наука и уметности, Београд 1980.

Бикички Милана, *Прилози за историју српске ѱериодике*. Библиотека Матице српске, Нови Сад 1993, 80.

Bingulac Petar, *Napisi o muzici*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1988.

Васић Александар, *Литературна о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Neobjavljena magistarska teza odbranjena 2004. na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Primerak u Biblioteci Muzikološkog instituta SANU u Beogradu.

Васић Александар, *Српска музикографска међурајној доба у ојпедалу корјуса музичке ѱериодике*. Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena 2012. na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Primerci u Biblioteci Matice srpske u Novom Sadu i u Biblioteci Muzikološkog instituta SANU u Beogradu.

Veselinović Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Univerzitet umetnosti, Beograd 1983.

Весић Ивана, „Милошевић, Предраг“, у: Чедомир Попов, Бранко Бешлин (ур.), *Српски биографски речник*, књ. 6. Матица српска, Нови Сад 2014, 671–673.

Весић Ивана, „Композиторско делање Предрага Милошевића у контексту тенденција у уметничкој музици Краљевине Југославије“, у: Марија Масникоса, Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многосјрука уметничка делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1988). Поводом 110. јодишњице од рођења*. Музиколошко друштво Србије – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд 2015, 47– 62.

Весић Ивана, *Конституисање српске музичке традиције у ѱериоду између два светска рата*. Музиколошки институт САНУ, Београд 2018.

Винавер Станислав, *Музички краснойис*. Есеји и критике о музици (Дела Станислава Винавера, књ. 12). Прир. Гојко Тешић. „Службени гласник“, Београд 2015, 407–408.

Војиновић Станиша, *Српски књижевни гласник 1920–1941. Библиографска нове серије*. Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад 2005.

Вучетић Младеновић Радина, *Европа на Калемегдану. „Цвијетна Зузорић“ и културни животи Београда 1918–1941*. Институт за новију историју Србије, Београд 2003.

Грицкат-Радловић, Ирена, *Златна Ђунђенац 12. III 1898 – 26. VI 1982*. Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ, Београд 1990.

Danon Oskar, *Ritmovi nemira*. Zabeležila Svjetlana Hribar. Beogradska filharmonija, Beograd 2005.

Двадесет јодина Музичке академије у Београду 1937–1957. [Музичка академија], Београд 1958, 23.

Двадесет ѱет јодина Музичке академије у Београду 1937–1962. [Музичка академија], Београд 1963, 19, 30, 94, 101.

Djurić-Klajn Stana, *Serbian Music through the Ages*. Translated by Nada Ćurĉija-Prodanović. Association of Composers of Serbia, Belgrade 1972.

Djurić-Klajn Stana, „Milošević, Predrag“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Macmillan Publishers Limited, London 1980, 328.

Djurić-Klajn Stana, „Milošević, Predrag“, in: Friedrich Blume (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 9. Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter-Verlag, GmbH – München – Kassel – Basel – London – New York 1989, 341.

Djurić-Klajn Stana / Roksanda Pejović, „Milošević, Predrag“, in: Stanley Sadie (Ed.), John Tyrrell (Executive Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 16. Macmillan Publishers Limited, New York 2001, 705.

Djurić-Klajn Stana, revised by Roksanda Pejović, „Milošević, Predrag“, in: *Grove Music Online*, 2001: <https://www.oxfordmusiconline.com>.

Djurić-Miljković Jelena, *Tradition and Avant-garde: The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars*. East European Monographs, No. CLX, Boulder; Distributed by Columbia University Press, New York 1984.

Дотлић Лука, *Музички животи на сцени Српској народној позоришња (крајњак ѱрећлег)*. Сепарат из публикације *20 јодина обновљене ојере СНП-а*, Српско народно позориште, Нови Сад 1968.

- Ђаковић Богдан, *Бојослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*. Академија уметности Универзитета у Новом Саду – Матица српска, Нови Сад 2015, 91, 183, 200, 230, 233.
- Ђурић-Клајн Стана, *Музика и музичари*. Избор чланака и студија. „Просвета”, Београд 1956.
- Ђурић-Клајн Стана, *Увод у историју југословенске музике*. [Београд] 1959, 109.
- Ђурић-Клајн Стана [С. Ђ. К.], „Milošević, Predrag”, u: *Enciklopedija Jugoslavije*. Knj. 6. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXV, 117.
- Ђурић-Клајн Стана [С. Ђ. К.], „Milošević, Predrag”, u: Josip Andreis (gl. red.), *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXIII, 198.
- Ђурић-Клајн Стана, *Uvod u istoriju jugoslovenske muzike*. [Drugo, dopunjeno izdanje.] Umetnička akademija, Beograd 1963, 51.
- Ђурић-Клајн Стана, *Историјски развој музичке културе у Србији*. „Pro musica”, Београд 1971.
- Ђурић-Клајн Стана [С. Ђ. К.], „Milošević, Predrag”, u: Krešimir Kovačević (gl. ur.), *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXIV², 586.
- Ђурић-Клајн Стана, „Музички живот у граду између два рата”, у: Васо Чубриловић (ур.), *Историја Београда*. Трећа књига: Двадесети век. Српска академија наука и уметности – „Просвета”, Београд 1974, 398–409.
- Ђурић-Клајн Стана, *Akordi prošlosti*. „Prosveta”, Београд 1981.
- Ђурић Нранислав [Н. Ђ.], „Milošević, Predrag”, u: Dušan Plavša (red. i ur.), *Enciklopedijski leksikon – mozaik znanja*. T. 12: Muzička umetnost. „Interpres”, Београд 1972, 342.
- Enciklopedija Jugoslavije*, том VI, Leksikografski zavod FNRJ, 1965.
- Живојиновић Велимир, „Акција групе уметника”, *Мисао*, Београд, 16. XII 19219. књ. XII, св. 4.
- Јанковић-Бегуш Јелена, „Београдске музичке свечаности (БЕМУС) у критикама Предрага Милошевића у часопису *Zvuk*”, у: Марија Масникоса, Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многострука уметничка делатност комјозијора Предрага Милошевића (1904–1988)*. Поводом 110. годишњице од рођења. Музиколошко друштво Србије – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд 2015, 83–94.
- Јанковић-Бегуш Јелена, „Објављени написи Павла Стефановића”, у: Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусу се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Тематски зборник. Музиколошко друштво Србије – Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, Београд 2017, 243–291.
- Један век Народној позоришћа у Београду 1868–1968*. Народно позориште – „Нолит”, Београд MCMLXVIII.
- Јевтић Милош, *Muzika između nas. Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*. „Nota” – RTV Београд, Књажевац – Београд 1979: „Predrag Milošević”, 69–83. Ponovo u: Милош Јевтић, *Лейоћа звука*. Разговори са музичарима. „Службени гласник”, Београд 2011, 53–75.
- Јовановић Милица, *Балет Народној позоришћа у Београду 1. Првих седамдесет година*. Народно позориште, Београд 1994.
- Јовановић Милица, *Balet. Od igre do scenske umetnosti*. „Clio”, Београд 1999.
- Јовановић Милица, *Koreograf Dimitrije Parlić*. Udruženje baletskih umetnika Srbije, Београд 2002, 148, 214.
- Јовановић Рашко – Олга Милановић – Зоран Јовановић, *125 година Народној позоришћа у Београду*. Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1994.
- Kalođera-Petrović Dolores i Branimir Živojinović, *Gete kod Srba i Crnogoraca. Bibliografija*. Geteovo društvo u Beogradu, Beograd 2005, 87, 89.
- Катунац Драгољуб, „Историјске и композиционо-стилске позиције Милојевићевих *Ритмичких тримаса*”, у: Властимир Перичић (ур.), Мелита Милин (прир.), *Композиционо стваралаштво Милоја Милојевића*. Зборник радова с научног скупа одржаног од 25. до 27. новембра 1996. године поводом 50. годишњице композиторове смрти. Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1998, 130.

Katunac Dragoljub, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*. „Clio”, Beograd 2004.

Keserović Aleksandra N., *Izvori estetičkog gledišta Pavla Stefanovića i njegova metodologija analize muzičkog dela*. Neobjavljena magistarska teza odbranjena 1993. na Katedri za istoriju muzike i muzički folklor Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu; mentor: prof. dr Milan Damjanović. Primerak u Biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Кнежев Димитрије, *Београд наше младосији. Зайиси о Београду 1918–1941*. Уредили и припремили за штампу: Зоран Д. Кнежев и Андрија Кондић. Штампа George Radonic (Ontario, Canada), Чикаго (САД) 1987, 177. Друго издање: *Београд наше младосији: 1918–1941*. „Филип Вишњић”, Београд 2001.

Kovačević Krešimir (gl. ur.), *Muzička enciklopedija*, knj. 1–3. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXI–MCMLXXVII.

Kovačević Krešimir, *Glazbenici*. Cankarjeva založba – Nakladni zavod Matice hrvatske, Ljubljana – Zagreb 1990: „Milošević, Predrag”, 243.

[Колективна монографија] *Многосирука уметничка делатности композитора Предрага Милошевића (1904–1988). Поводом 110. годишњице од рођења*. Уредници: Марија Масникоса, Јелена Михајловић-Марковић. Музиколошко друштво Србије и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд 2015.

Konjović Petar, *Ličnosti*. Izdanje Knjižare Čelap i Popovac, Zagreb 1920.

Krpan Erika (ur.), *Jugoslavensko glazbeno stvaralaštvo / Das Musikschaffen Jugoslawiens*. Prijevod: Heide Zimmermann, Charlotte Ivir, Jože Sivec i Dubravka Đurić. Koncertna direkcija Zagreb – Muzički informativni centar, Zagreb 1979: „Glazbeno stvaralaštvo naroda i narodnosti Jugoslavije na pločama”, 166, 205, 206.

Крчмар Весна, Миодраг Милановић, Душанка Радмановић (прир.), *Педесет година Ојере Српској народној позоришћу*. Српско народно позориште, Нови Сад 1998.

Крчмар Весна (прир.), *Балет. Првих педесет година (1950–2003)*. Српско народно позориште, Нови Сад 2004, 10, 14, 15, 120–122, 153.

Крчмар Весна, *Меланија Бујариновић, њимагона чаробној гласа*. Музичка омладина Новог Сада, Нови Сад 2011.

Kuntarić Marija (ur.), *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13–14: Muzika, Struka VI. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 1984–1986.

Lipovčan Srećko (ur.), *Glazbeno stvaralaštvo naroda i narodnosti Jugoslavije*. Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Beograd 1980, 60–61, 108, 158.

Lipovčan Srećko (Ed.), *Music of Yugoslav Peoples and Nationalities*. The Catalogue, The Exposition of Gramophone Records and of Scores are Realized on the Occasion of the 21st General Conference of the UNESCO Belgrade, Sava Centar. Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Zagreb 1980, 54, 113, 166.

Масникоса Марија, „Сонајина Предрага Милошевића у контексту српске клавирске музике између два светска рата”, у: Марија Масникоса, Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многосирука уметничка делатности композитора Предрага Милошевића (1904–1988). Поводом 110. годишњице од рођења*. Музиколошко друштво Србије – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд 2015, 37–46.

Мајданац Боро, Радојчић Милена (прир.), *Обилић. Академско певачко друштво „Обилић” 1884–1941. Документи, сећања, коментари*. Историјски архив Београда, Београд 2005.

Мајер-Bobetko Sanja, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1994.

Мала енциклопедија. Просвета, Београд 1978, треће издање, 560.

Маринковић Соња, *Историја српске музике*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000; друго издање: Завод за уџбенике, Београд, 2008.

Марјановић Петар, *Мала историја српској позоришћу: XIII–XXI век*. Музеј позоришне уметности Војводине, Нови Сад 2005, 367.

Mikić Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, Beograd 2009.

[Милин Мелита], „Милошевић, Предраг”, у: Велики породични лексикон Сова. Главни и одговорни уредник Јелка Јовановић. „Mladinska knjiga“, Beograd 2011, 632.

Миладиновић Душан, „Предраг Милошевић (1904–1988). In memoriam.” *Pro musica*, јун 1988, бр. 138/9, 38.

Милојковић-Ђурић Јелена, „Путеви музичке авангарде међуратног периода”, у: Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У часопису Роксанде Пејовић*. Факултет музичке уметности – ИП „Сигнатуре”, Beograd 2006, 375–385.

Милојковић Милан, „Предраг Милошевић”, у: *Википедија*. Слободна енциклопедија. Ауторизовани чланак настао у оквиру пројекта *Српски композитори на Википедији*. Носилац пројекта: Зорица Премате, 2012: https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3_%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%9B.

Milosavljević-Pešić Milena, *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza kompozitora Jugoslavije 1945–1967*. Katalog. Savez kompozitora Jugoslavije, Beograd 1968, 417–418.

Mihajlović-Marković Jelena, „Stilska orijentacija Predraga Miloševića”, *Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu*, Čakovec 1988, br. 13/14, 152–158.

Mihajlović-Marković Jelena, „Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića – povodom stodošinjice rođenja”, у: Mirjana Živković, dr Ana Stefanović, Miloš Zatkalik (ur.), *Muzička teorija i analiza*, Zbornik Katedre za teorijske predmete Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd 2005, br. 2, 152–177.

Михајловић-Марковић Јелена, „Гудачки кваришеј и Симфонијета Предрага Милошевића – карактеристике композиционог писма”, у: Марија Масникоса и Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многострука уметничка делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1988) – поводом 110. годишњице од рођења*, Музиколошко друштво Србије – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Beograd 2015, 17–36.

Мосусова Надежда, *Српски музички театар. Историјски фрајменџи*. Музиколошки институт САНУ, Beograd 2013, 22, 27.

Мосусова Надежда, „Ненаписана сећања Предрага Милошевића”, у: Марија Масникоса и Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многострука уметничка делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1988) – поводом 110. годишњице од рођења*, Музиколошко друштво Србије – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Beograd 2015, 111–121.

Muzika iza bodljikavih žica. Zbornik sećanja jugoslovenskih ratnih zarobljenika, interniraca i političkih zatvorenika, za vreme Narodnooslobodilačkog rata 1941–1945. godine. Glavni urednik Anton Eberst. Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije, Beograd 1985, 19, 21, 26, 65, 88, 92, 108, 114, 122, 133, 169, 233, 299.

Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1938–39 годину. Државна штампарија Краљевине Југославије, Beograd 1939, 29, 35, 37, 50.

Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду. Извештај за школску 1939–40. годину. Beograd 1940, 25, 26, 29.

Паладин Александра, „Оперске представе у Народном позоришту – критике Миленка Живковића”, у: Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У часопису Роксанде Пејовић*. Факултет музичке уметности – ИП „Сигнатуре” Beograd 2006, 347–355.

Pašić Vesna, *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije*. Neobjavljena magistarska teza odbranjena 1994. na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu; mentor: prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman.

Pejović Roksanda, „Музички часови на Коларчевом народном универзитету 1928–1941”. *Zvuk*, Сарајево 1982, бр. 3, 6–13.

Пејовић Роксанда, *Српско музичко извођачиштво 1831–1941*. Посебно издање часописа „Pro musica”, Београд, децембар 1984.

Пејовић Роксанда, *Српско музичко извођачиштво 1831–1941. Певачка друштва 1–2*. Посебно издање часописа „Pro musica”, Београд 1986.

Пејовић Роксанда, *Музиколоџ Стјана Бурић-Клајн. Историографска, есејистичка и критичарска делатности*. Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, Београд 1994.

Пејовић Роксанда, „Одакова опера *Дорица њлеше* и њен одјек у Београду”. *Театрон*, 1995, год. XIX, бр. 92, 88–92.

Пејовић Роксанда, *Ојера и Балет Народної њозориштва у Београду (1882–1941)*. [Факултет музичке уметности], Београд 1996.

Пејовић Роксанда, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Факултет музичке уметности, Београд 1999.

Пејовић Роксанда, *Концертни живоји у Београду (1919–1941)*. Факултет музичке уметности, Београд 2004.

Пејовић Роксанда, *Писана реч о музици у Србији. Књиџе и чланци (1945–2003)*. Факултет музичке уметности – Издавачко предузеће „Сигнатуре”, Београд 2005.

Pejović Roksanda, „Repertoar resitala beogradskih i inostranih muzičkih umetnika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)”, u: Dragana Jeremić-Molnar i Ivana Stamatović (ur.), *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2006, 97–112.

Пејовић Роксанда, „Милошевић, Предраг”, у: Радош Љушић (ур.), *Енциклопедија српској народа*. Завод за уџбенике, Београд 2008, 660.

Пејовић Роксанда, *Прејлед музичких дођађања (1944–1971): Бранко Драђуђиновић (1903–1971)*. Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд 2009.

Пејовић Роксанда, *Есејисти и критичари од Пејтра Коњовића до Оскара Данона*. Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд 2012.

Пејовић Роксанда, *Комплексно њосматрање музике. Критичари, есејисти и есејистичари: Павле Стјефановић и Драђуђин Гостјушки*. Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд 2012.

Пејовић Роксанда, *Критичке, есеји и књиџе. Први београдски музичари-дијломци њосле 1945. њодине*. Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Београд 2016.

Perić Vlastimir, *Muzički stvaraoци u Srbiji*. „Prosveta”, Beograd b. g. [1969].

Перичић Властимир (одг. ур.), *40 њодина Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1977*. Факултет музичке уметности, Београд 1977, 20, 42, 43, 53.

Perić Vlastimir, „Музичка култура у Србији”, u: Erika Krpan (ur.), *Jugoslavensko glazbeno stvaralaštvo / Das Musikschaffen Jugoslawiens*. Prijevod: Heide Zimmermann, Charlotte Ivir, Jože Sivec i Dubravka Đurić. Koncertna direkcija Zagreb – Музички информативни центар, Zagreb 1979, 116, 127.

Perić Vlastimir [V. P.], „Milošević Predrag”, u: Akil Koci – Krešimir Kovačević – Zija Kučukalić – Dragoslav Ortakov – Vlastimir Perić, *Jugoslavenska glasbena dela*. Prevedel Jože Stabej. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1980, 316–317.

[Perić Vlastimir], „Milošević, Predrag”, u: Krešimir Kovačević (gl. ur.), *Leksikon jugoslavenske muzike*. Knj. 2. Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 1984, 16–17.

Перичић Властимир (одг. ур.), *50 њодина Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1987*. Факултет музичке уметности, Београд 1988.

Перковић Ивана (ур.), *80 њодина Факултета музичке уметности (Музичке академије)*. Факултет музичке уметности, Београд 2017, 29, 35, 41, 43, 111, 112, 119, 270, 286.

Петровић Верослава, *Меланија Буђариновић, десмрђна Кармен*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000, 35, 51, 54, 55, 65.

Петровић Даница – Богдан Ђаковић – Татјана Марковић, *Прво београдско њевачко друштво: 150 година*. Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 2004.

Петровић Милена, „Музика као терапија: утицај музике на психо-физичко здравље болесника – Логор у Нирнбергу, II светски рат (белешке са курса Предрага Милошевића)”, у: Вера Миланковић и Гордана Каран (ур.), *Зборник радова Пејтои његајошкој форуму*. Факултет музичке уметности, Београд 2003, 15–19.

Пилиповић Горица, „Музика на Радио-Београду: 1929–1939”, у: Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*. Факултет музичке уметности – ИП „Сигнатуре” Београд 2006, 357–366.

Радовановић Александар, *Прејлед историје Народној њозоришћа у Београду 1868–1993*. Народно позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд 1994.

Радовановић Александар и Љиљана Мркшић, допунила Јелица Стевановић, „Репертоар Опере Народног позоришта у Београду”, у: Јелица Стевановић и Жељко Хубач (прир.), *Београдска опера и „Трубадур” (1913–2003)*. Народно позориште, Београд 2003, 141–167.

Radović Branka, „Predrag Milošević – 80 godina života (1904–1984)”. *Zvuk*, Sarajevo 1985, br. 1, 76–80.

Radoman Valentina, *Muzički impresionizam. Elementi impresionističkog stila u srpskoj muzici prve polovine 20. veka*. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Novi Sad 2018.

Радујко Јелена и Светозар Раде Радујко, *Позоришна музика. Почети њозоришне музике код Срба (1861–1914) с осврћом на рад Исигора Бајића у Српском народном њозоришћу*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2013, 178.

Рапајић Светозар (гл. ур.), *Универзитет уметности у Београду 1937/1957/1997*. Универзитет уметности, Београд 1998, 37, 39, 85, 93, 101.

Reich Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*. „Školska knjiga”, Zagreb 1972: „Predrag Milošević”, 197–200.

Senker Boris (ur.), *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 16–17. Struka VII: Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826–1945. Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 2004.

Simić-Mitrović Darinka, „*Da capo all'infinito*”. *Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Radio Beograd, Beograd 1988.

Skovran Dušan – Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*. Šesto, dopunjeno izdanje. Univerzitet umetnosti, Beograd 1986, 172, 248, 260, 262, 264, 352.

Сјоменица Српској народној њозоришћа 1861–1961. Српско народно позориште, Нови Сад 1961. *Српска дидлографја. Књије 1868–1944*. Књ. 11. Приредили: Славица Глишић, Миодраг Живанов, Јелена Јелић, Душанка Милић, Борјанка Трајковић. Главни редактор Миодраг Живанов. Народна библиотека Србије, Београд 1994, 52, 217, 434.

Stefanović Ana, *Muzika kao hermeneutika poezije u delima predratne mlade generacije srpskih kompozitora*, diplomski rad odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, mentor: prof. Vlastimir Peričić, rukopis, 1990. Primerak dostupan u biblioteci FMU.

Стефановић Ана, „Соло песма”, *Историја српске музике*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 357–404.

Стојановић Оља, *Позоришће: недељни илустрирани часопис. Библиографја (1931–1934)*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2012, 18–19.

Stojković Borivoje S., *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba. (Drama i opera)*. Музеј позоришне уметности SR Србије, Београд 1979. Друго изданје, у пет томова: Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014–2018.

Томашевић Катарина, *На раскрићу Истјока и Зайада. О дијалогу њрадиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*. Музиколошки институт Српске академије наука и уметности – Матица српска, Београд – Нови Сад 2009.

Томашевић Катарина, „Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song ‘Cvekje Cafnalo’”. *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 2010, vol. XLVI/1, 37–56.

- Турлаков Слободан, „Моцарт у Београду до 1941”. *Театрон*, фебруар 1993, год. XVII, бр. 78/79/80, 5–92.
- Турлаков Слободан, *Верги у Београду до 1941*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.
- Турлаков Слободан, *Лейбис музичкој живоји у Београду 1840–1941*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.
- Турлаков Слободан, *Са Чајковским (у Београду до 1941)*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997.
- Турлаков Слободан, *Књија о Бетовену са нама до 1941*. Quasi una fantasia. Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитака, Београд 1998.
- Турлаков Слободан, *Пучини и веристи (у Београду, до 1941)*. „Борба”, Београд 2003.
- Турлаков Слободан, *Хрестоматија о Шойену (уз његово џрисустиво међу нама до 1941)*. Ауторско издање, Београд 2003.
- Турлаков Слободан, *Историја Ојере и Балеја Народној џозоришћи у Београду (до 1941)*, књ. I–II. Издавачи: Аутор и Чигоја штампа, Београд 2005.
- Ukmar Vilko – Dragotin Cvetko – Radoslav Hrovatin, *Zgodovina glasbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1948, 384.
- Hećimović Branko (prir. i ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Knj. 1: Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta. „Globus” – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.
- Hećimović Branko i Vladimir Obelić, *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Knj. 2: Abecedni popisi, kazala. „Globus” – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.
- Cvetko Dragotin, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*. Sa slovenačkog prevela Marija Mitrović. „Nolit”, Beograd 1984, 254.
- Cvetko Dragotin, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1988.
- Cvetković Sava V. (prir), *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965*. Hronološki pregled premijera i obnova. Muzej pozorište umetnosti SRS, Beograd 1966.
- Шукуљевић-Марковић Ксенија, *Нина Курсанова. Примабалерина, кореограф и џегајої*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999.

Indeks inostranih imena*

Betoven, Ludvig van (Ludwig van Beethoven)
Dvoržak, Antonjin (Antonín Dvořák)
Hajdn, Jozef (Joseph Haydn)
Kubelik, Jan (Jan Kubelík)
Ondržiček, Emanuel (Emanuel Ondříček)
Marto, Anri (Henri Marteau)
Sauer, Emil (Emil Georg Konrad von Sauer)
List, Franc (Franz Liszt)
Debisi, Klod (Claude Debussy)
Ravel, Moris (Maurice Ravel)
Fore, Gabriel (Gabriel Fauré)
Verdi, Đuzepe (Giuseppe Verdi)
Igo, Viktor (Victor Hugo)
Dostojevski, Fjodor (Фёдор Михайлович Достоевский)
Tolstoj, Lav (Лев Николаевич Толстой)
Turgenjev, Ivan (Иван Сергеевич Тургенев)
Čehov, Anton (Антон Павлович Чехов)
Gorki, Maksim (Максим Горький)
Mopasan, Gi de (Guy de Maupassant)
Zola, Emil (Émile Zola)
Kosor, Josip (Josip Kosor)
Bah, Eduard (Eduard Bach)
Mocart, Wolfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart)
Veber, Karl Marija fon (Carl Maria von Weber)
Vagner, Rihard (Richard Wagner)
Štraus, Rihard (Richard Strauss)
Poljakova, Jelena (Елена Полякова)
Čajkovski, Petar Пјић (Пётр Ильич Чайковский)
Rimski-Korsakov, Nikolaj (Николай Римский-Корсаков)
Valter, Bruno (Bruno Walter)
Furtvengler, Vilhelm (Wilhelm Furtwängler)
Heger, Robert (Robert Heger)
Knapertsbuš, Hans (Hans Knappertsbusch)
Bem, Karl (Karl Böhm)
Hindemit, Paul (Paul Hindemith)
Amar, Liko (Licco Amar)

* Redosled navođenih imena sledi hronologiju prvih pojava u tekstu.

Stravinski, Igor (Игорь Фёдорович Стравинский)
Reger, Maks (Max Reger)
Prohaska, Jozef (Josef Prochaska)
Kržička Jaroslav (Jaroslav Křička)
Doležil, M. (Metod Doležil)
Djedeček, Pavel (Pavel Dědeček)
Smetana, Bedžih (Bedřich Smetana)
Novak, Vićeslav (Vítězslav Novák)
Suk, Jozef (Josef Suk)
Janaček, Leoš (Leoš Janáček)
Aksman, Emil (Emil, Aksman)
Haba, Alojz (Alois Hába)
Bartok, Bela (Béla Bartók)
Šenberg, Arnold (Arnold Schönberg)
Rolan, Romen (Romain Rolland)
Masarik, Tomaš (Tomáš Masaryk)
Štajner, Maks (Steiner, Max)
Rahmanjinov, Sergej (Сергей Васильевич Рахманинов)
Prokofjev, Sergej (Сергей Сергеевич Прокофьев)
Skrjabin, Aleksandar (Александр Николаевич Скрябин)
Čerernjin, Aleksandar (Александр Николаевич Черепнин)
Šopen, Frederik (Frédéric Chopin)
Malko, Nikolaj (Николай Андреевич Малько)
Šostakovič, Dmitrij (Дмитрий Дмитриевич Шостакович)
Mijo, Darijus (Darius Milhaud)
Jirak, Karel Boeslav (Karel Boleslav Jirák)
Vomačka, Boeslav (Boleslav Vomáčka)
Rubinštajn, Artur (Arthur Rubinstein)
Vajngarten, Paul (Paul Weingarten)
Hajfec, Jaša (Jasha Heifetz)
Kulenkampf, Georg (Georg Kulenkampf)
Paumgartner, Bernhard (Bernhard Paumgartner)
Korto, Alred (Alfred Cortot)
Arau, Klaudio (Claudio Arrau)
Furnije, Pjer (Pierre Fournier)
Magalov, Nikita (Никита Дмитриевич Магалов)
Pšihoda, Vaša (Váša Příhoda)
Tibo, Žak (Jacques Thibaud)
Majnardi, Enriko (Enrico Mainardi)
Šaljapin, Fjodor (Фёдор Иванович Шаляпин)
Rusel, Alber (Albert Roussel)

Šimanovski, Karol (Karol Szymanowski)
Gluk, Kristof Vilibald (Christoph Willibald Gluck)
Musorgski, Modest (Модест Мусоргский)
Borodin, Aleksandar (Александр Бородин)
Lorcing, Albert (Albert Lortzing)
Rosini, Đoakino (Gioacchino Rossini)
Doniceti, Gaetano (Gaetano Donizetti)
Toskanini, Arturo (Arturo Toscanini)
Vajntgartner, Feliks (Felix Weingartner)
Kraus, Klemens Hajnrh (Clemens Heinrich Krauss)
Stroci, Tito (Tito Strozzi)
Pučini, Đakomo (Giacomo Puccini)
Tansman, Aleksandar (Aleksander Tansman)
D'Olon, Maks (Max d'Ollone)
Sibelijus, Jan (Jean Sibelius)
Jernefelt, Armas (Armas Järnefelt)
Svendsen, Johan (Johan Svendsen)
Masne, Žil (Jules Massenet)
Guno, Šarl (Charles Gounod)
Hendl, Georg Fridrih (Georg Friedrich Händel)
Brams, Johanes (Johannes Brahms)
Amfiteatrov, Daniel Aleksandrovič (Даниил Александрович Амфитеatroв)
Labroka, Mario (Mario Labroca)
Melcer, Henrik (Henryk Melcer-Szczawiński)
Respigi, Otorino (Ottorino Respighi)
Šuman, Robert (Robert Schumann)
Vivaldi, Antonio (Antonio Vivaldi)
Grig, Edvard (Edvard Grieg)
Fučik, Julius (Julius Fučík)
Šubert, Franc (Franz Schubert)
Bah, Johan Kristijan (Johann Christian Bach)
Đeminijani, Frančesko (Francesco Geminiani)
Ofenbah, Žak (Jacques Offenbach)
Đordano, Umberto (Umberto Giordano)
Planket, Rober (Robert Planquette)
Britn, Bendžamin (Benjamin Britten)
Saks, Kurt (Kurt Sax)
Čapek, Karel (Karel Čapek)

JELENA MIHAJLOVIĆ MARKOVIĆ
PREDRAG MILOŠEVIĆ – PORTRET MUZIČKOG STVARAOCA

Izdavači

Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti
Muzikološko društvo Srbije

Urednik

dr Katarina Tomašević

Priprema za štampu

Dušan Ćasić

Notograf

Ilija Rajković

Štampa

Skripta, Beograd

Tiraž: 200

2019.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071: 929 Милошевић П.

МИХАЈЛОВИЋ Марковић, Јелена, 1959–

Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca / Jelena Mihajlović Marković ;
[fotograf Ilija Rajković]. – Beograd : Музиколошки институт САНУ : Музиколошко
друштво Србије, 2019 (Beograd : Skripta). – 234 str. : note ; 24 cm

Slika P. Miloševića. – Tiraž 200. – Стр. 7–13: Polivalentan stvaralački portret / Katarina
Tomašević. – Spisak dela Predraga Miloševića: str. 209. – Bibliografija Predraga
Miloševića: str. 211–231. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Summary. –
Registar.

ISBN 978-86-80639-51-2

а) Милошевић, Предраг (1904–1988)

COBISS.SR-ID 281445900