

Марија Симоновић¹

МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ И ЊЕГОВО ПОИМАЊЕ МУЗИКЕ

(У РИТМИЧКИМ ГРИМАСАМА)²

САЖЕТАК: У овом раду се сагледава Милојевићево поимање музике. Другим речима, у овом раду се, кроз Милојевићеве написе о музици, открива шта за аутора представља музичка уметност – како је разумева, у ком ‘простору’ она (као завршено/записано музичко дело) пребива и којим је техникама/методама/законитостима интерпретира. Дакле, поред бављења онтолошком и херменеутичком проблематиком у Милојевићевим написима, рад је усмерен на аналитичко сагледавање и интерпретирање његове музике (у делу *Ритмичке гримасе*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милоје Милојевић, написи о музици, поимање музике, онтолошка и херменеутичка проблематика, *Ритмичке гримасе*.

У складу са мишљењем Милоја Милојевића – да је за истиниту спознају било које ствари/предмета/појаве „потребно прво доћи до тога, затим, уочити га, и најзад проучити га са свију страна – што значи: не задржавати се само на спољним моментима, већ продирати и у дубину, и нарочито баш у дубину, до сржи објекта који се проучава,”³ у овом раду ће се Милојевићевој мисли о музици, његовој интерпретацији и организацији музике (у делу *Ритмичке гримасе*) ‘прићи са разних страна’. Тачније, ‘слика’ ауторове (вишеструке) делатности ће се постепено откривати тако што ће се платно постепено скидати са различитих углова. Другим речима, ‘слика’ ауторовог посматрања, интерпретације музике ће се постепено (раз)откривати тако што ће се указати на то шта за аутора представља музичка уметност – како је разумева, у ком простору она (као завршено/записано музичко дело) пребива, то јест, где она *јесте*, затим и којим техникама/методама/законитостима аутор реализује извесно музичко дело/музичку уметност. Дакле, поред бављења онтолошком и херменеутичком проблематиком у Милојевићевим написима, рад ће бити усмерен на (аналитичко) сагледавање и представљање његове (организације) музике (у делу *Ритмичке гримасе*).

¹ Контакт: radovanovicmarija91@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2017/2018. години.

³ Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 5.

Први угао/скидање платна. Милојевић о музичкој уметности

Аутор у делу „Путеви који воде у музичку уметност” истиче да први и основни принцип на коме почива уметничко (тима и музичко) дело – јесте принцип контраста, супротности.⁴ Контрасти, аутор објашњава, проистичу из осећања (радост–бол) која су се побудила у души – а која бивају, посредством техничких средстава (различитих/специфичних за сваку уметност), материјализована у уметничким делима.⁵ Дакле, према Милојевићу, осећања душе (субјекта који ствара дато дело) су ‘садржана’/‘уграђена’ у уметничко дело. Аутор додаје и то да је закон контраста/супротности важан зато што на њему почива и спољашњи изглед, односно облик уметничког дела – који је аутору веома битан зато што сматра да „лепота ма које врсте мора се појавити уобличена, ми је прво угледамо целу, у спољњем облику, па тек онда пониремо у њене дубоке тајне [...] она (лепота) мами до себе, она буди интерес за себе својим спољашњим обликом.”⁶ Наиме, након што се спозна спољашњи облик дела, аутор наводи, потребно је уочити од којих елемената је тај облик изграђен. Када је реч о музичкој уметности ради се о елементима као што су ритам, мелодија, хармонија – Милојевић истиче да је потребно добро познавати ове елементе, као и сам „ембрион музике: тон, затим први уздах музички: мотив” – дакле потребно је познавати техничка средства музичке уметности да би се тумачио и разумео језик/стил, те и садржај музичког дела. Примећује се да аутор велики значај придаје оном аутономно музичком, то јест, техничком материјалу музике и указује на битност владања/баратања чисто музичким средствима – аутор наводи да је неопходно познавати вечита дела музичке уметности, односно, највише домете традиције који фигурирају као „једна вечна, необорива, незаменљива и непромењива вредност, као узор.”⁷ Штавише, аутор пише – потребно је познавати „читаву генезу уметности”⁸, прошлост „најближу, даљу и најдаљу, проучити све струје чисте уметности [...] изградити тако свој укус и способност.”⁹ Другим речима, неопходно је добро познавати и савладати занат музичке уметности, познавати ‘сву

⁴ Упор. исто, 6.

⁵ Милојевић указује на то да се уметности међу собом разликују баш по „техничком материјалу из кога се гради уметничко дело – помоћу кога се у изванредан облик уграђују осећања”. Више о томе видети у: исто, 6–7.

⁶ Исто, 7.

⁷ Милоје Милојевић, „Граница између позитивне и негативне стране у уметности”, у: Милоје Милојевић, *Студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 18.

⁸ Исто, 19.

⁹ Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, нав. дело, 12.

музику' уздуж и попреко да би се могла стварати квалитетна и аутентична уметничка дела.

Наиме, не сме се заборавити да је композитор тај који бира, организује и ради са техничким средствима и да посредством тих средстава 'уграђује' у дело своја духовна и душевна стања. Стога, будући да су за Милојевића важни конституенти музичког дела – занат и 'уграђивање' (у дело) осећања/стања онога који се бави занатом – аутор закључује да је (музичко) дело „спој објективних (а то ће рећи техничких) и субјективних (што значи идејних, психичких) елемената.”¹⁰ У наведеној Милојевићевој идеји могу се запазити онтолошке импликације, тачније, може се запазити да аутор назначава извешан 'простор' у који смешта постојање музичког дела. Другим речима, у 'простору' између онога *шта* (се у дело уграђује) *чиме* (односно, којим средствима се уграђује) и *како* – аутор види 'пребивање' музичког дела или – како Мирјана Веселиновић-Хофман интерпретира ауторове записе – „Милојевић види егзистенцију музичког дела у оном 'величанственом складу' између душе и интелекта, у равнотежи између 'уметничке воље' и техничког елемента”¹¹ и закључује да према Милојевићу музичко дело егзистира у својој обликованости.¹²

На основу свега наведеног сматрамо да се у Милојевићевим написима о музици („Путеви који воде у музичку уметност”, „Границе између позитивне и негативне стране у уметности”, „У славу музике”), поред онтолошких, могу ишчитати и херменеутичке импликације. Тачније, у претходно поменутих ауторових ставовима о тумачењу, посматрању музичког дела (да је нужно познавање техничких средстава музике, познавање заната, да је уметничко дело израз композиторове духовне и душевне садржине) може се приметити извесна блискост са Кречмаровим (Herman Kretzschmar) идејама – који је херменеутичку проблематику системски уградио у област музикологије почетком 20. века.¹³ Кречмар сматра, како наводи Мирјана Веселиновић-Хофман, да је „задатак херменеутике како у музици тако и у свакој другој уметности увек исти: да продре у смисао и замишљајни садржај који је затворен у формама, да свугде изнађе душу испод тела”.¹⁴ Затим, када је реч о тумачењу музичког дела, Кречмар (као и Милојевић) скреће пажњу на то да „онај ко тумачи музику морао би да разуме музички

¹⁰ Исто, 10.

¹¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезије и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 108.

¹² Исто.

¹³ Исто, 153.

¹⁴ Исто, 154.

занат како не би упао у обмањивања”,¹⁵ те да „онај ко се кроз тонове пробије до осећања уздиже се на ниво менталне активности (чиме је) заштићен од опасности и срамоте (због могуће) искључиво физичке и анималне рецепције музике.”¹⁶ Чини се да је врло очигледна блискост Кречмарових и Милојевићевих ставова – будући да и Милојевић истиче да је за разумевање и тумачење музичког дела неопходно познавање техничких средстава/техничког материјала музике, познавање заната, али и „свих стилистичких прелива у историјском развоју музичке уметности.”¹⁷ Тек онда, истиче Милојевић, може се рећи „ја сам дошао до сазнања о уметности музике, ја је разумем, осећам јој суштину.”¹⁸ Аутор такође истиче да је потребно продрети у дубину дела, јер у њему су материјализована духовна и душевна стања композитора.¹⁹ Другим речима, сматра – као и Кречмар – да се кроз тонове треба пробити до осећања – до садржине – до суштине дела. Дакле, након свега наведеног, може се рећи да су у Милојевићевим написима, будући да је реч о начину разумевања дела, тумачења дела, тражења његовог смисла и суштине – херменеутичке импликације врло присутне.

Други угао/скидање платна. Милојевићева музика

У овом сегменту рада представимо једно од ‘модернијих’ композиторових клавирских дела – *Ритмичке гримасе*. Према мишљењу појединих аутора (као што су Петар Коњовић и Драгољуб Катунца) ово остварење је једно од најинтересантнијих дела српске клавирске литературе. Реч је о композицији која има пет ставова, односно, пет краћих комада, од којих су прва четири настала 1935. године, а пети је написан 1936. године.²⁰ Оно што је карактеристично за ово дело јесте то да је оно у целости изграђено у складу са експресионистичким начелима, односно, да је изразито експресионистичког ‘лика’ – што је реткост у Милојевићевом опусу.²¹ Другим речима, у овом остварењу је – све оно

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто, 155.

¹⁷ Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, нав. дело, 11.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Милоје Милојевић, „У славу музике“, у: *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, 9–12.

²⁰ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, Београд, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, 1954, 100.

²¹ Будући да је Милојевић студирао у Немачкој (Минхену), Француској, Чешкој (Прагу) – на њега су велики утицај оставили (ново)романтизам (музика Рихарда Штрауса) и импресионизам (музика Клода Дебисија). У Прагу се сусрео са авангардном музиком, међутим, Милојевић није био сувише наклоњен авангардним музичким токовима (само се у појединим делима као што су *Ритмичке гримасе* окренуо експресионистичким тежњама). У каснијим годинама свога стваралаштва аутор се окреће националном стилу, употреби народних мелодија – које смешта у (нео)романтичарска и (нео)импресионистичка

што је композитор ‘истраживао’ у претходним композицијама (*Quatre morceaux*, *Соната* у ха-молу, *Пир илузија*): ширење тоналитета, ослобађање од хармонске функционалности – потпуно присутно, композитор је чак отишао и корак даље, те у свим комадима *Ритмичких гримаса* не даје ознаку за тоналитет – на крају V комада чак користи и кластерску вертикалу (в. пример 4). Дакле, ради се о једној атоналној концепцији дела – у којој се само повремено појављују фрагменти тоналне концепције. Такође, оно што је врло јасно већ на први поглед партитуре јесте да у композицији преовлађују кратки, исцепкани, мотивски покрети, то јест, преовлађује атематизам.

Наиме, оно што је још занимљиво у вези са овим делом јесте то што се сви комади уклапају у (један слободнији, развијенији) облик тродела – дакле, композитор уобличава/уоквирује унутрашњу слободу дела/урамљује унутрашњу слободу рада са техничким средствима музике – и тако потврђује свој (писани) став да је форма/спољашњи облик дела битан – јер „лепота ма које врсте мора нам се појавити уобличена”, „она мами до себе спољашњим изгледом”. И заиста, тиме што се, на пример, у I комаду може слушно јасно опазити изванредан ‘традиционални’ облик дела – облик тродела (на почетку дела композитор даје мотивску ћелију – карактеристичну по силазном покрету, квартним и квинтним скоковима, секундним сазвучјима – који преовлађују, тачније, звучно су доминантнији у првом одсеку композиције, затим следи средишњи одсек који се слушно јасно чује – будући да је у њему истакнута, односно, звучно доминантнија (од квартних и квинтних скокова, секундних сазвучја) мелодија у дугим нотним вредностима (*Melodia ben marcato e rubatissimo*), након чега се у т. 35 поново појављује почетна мотивска ћелија у непромењеном облику – коју композитор разграђује до краја комада и тиме потврђује да се ради о троделу (в. пример 1) композитор улива поверење слушаоцу и мами га да ближе приступи проучавању дела.

Други комад је специфичан по томе што нема ознаку за метар (на месту ознаке за метар/ритам стоји ?). Дакле, музика се одвија у једном слободном току. Наиме, Драгољуб Катунaц примећује да су почетни тактови овог комада засновани на дванаестонској серији (в. пример 2)²² – што говори о Милојевићевом добром познавању онога што су (тадашњи) савремени токови европске музике – јер ипак треба познавати „сву уметност” да би се изградио сопствени стил.

окружења. Више о Милојевићевом стваралаштву видети у: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, нав. дело.

²² Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Clio, 2004, 203.

Трећи комад нуди веома занимљиво структурално решење. Ради се о фугети која има трогласну експозицију – композитор излаже ‘тему’ у највишем гласу (*g-mol*), затим је даје за кварту наниже у најнижем гласу (дакле ‘традиционални’ тонично–доминантни однос), те у средњем гласу у почетној *g-mol* области (в. пример 3). Композитор током целог комада ради са почетним материјалом, са елементима теме, те се може рећи да су почетна тема и њен контрапункт, као код традиционалног облика фуге, језгро на основни којег је развијен III комад *Ритмичких гримаса*.²³ Такође, за овај комад је карактеристична (као и за I комад) смена парног и непарног метра (2/4, 5/4, 3/4). Дакле, у III комаду се поново ради о једној строгој слободи! Композитор се води ‘строгим’ начелима фуге и у оквиру њих дозвољава слободу рада са оним што је технички материјал музике. Овај комад такође потврђује Милојевићев став да се морају познавати највиши домети традиције/вечита дела музичке уметности (као што су Бахове /Johann Sebastian Bach/ фуге), односно читава генеза уметности да би се изградио „сопствени укус и способност”, те и аутентично музичко дело.

Четврти комад је квазивалцер у $\frac{3}{4}$ такту – са мелодијом која се „храбро одупире да не утоне у тој објективистичкој концепцији пре него што ће, преко бриљантно расутих и не сувише дисонантних пасажа [...] да се јави освежена поново и најзад да нестане у упитницима *ad infinitum* – како је написано над последњим, незавршеним тактом.”²⁴

У V комаду су атоналност и атематизам можда највише истакнути. Аутор кроз цео комад користи дисонантне склопове акорада и тако припрема врхунац тензије када се пред крај комада појављују кластерске вертикале у *ff* и *fff* динамици (в. пример 4). Комад протиче у потпуно слободном ритму (на почетку стоји ознака ? као и у почетном комаду) – „у таласима који сежу до бруталних хармонских склопова [...] и смире се само на тренутак.”²⁵

У овом делу се, поред изразито експресионистичког језика, примећује и – у тим слободним, неритмизованим, флуидним музичким токовима – утицај импресионистичке музике.²⁶

²³ Требало би поменути да се тема у облику у којем се појављује у експозицији појављује још само у т. 65. Дакле, композитор током комада ради са елементима теме.

²⁴ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић...*, нав. дело, 100.

²⁵ Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, нав. дело, 206.

²⁶ Та флуидност, лакоћа у музичком току карактеристична је посебно за музику Клода Дебисија (Claude Debussy).

Естетско–поетичко–стилистичка ‘слика’ Милоја Милојевића

Након свега разматраног може се рећи да музика Милоја Милојевића (у овом случају *Ритмичке гримасе*) потврђује и подвлачи његову писану мисао о музици. Тачније, дело *Ритмичке гримасе* сведочи о ауторовом познавању и признавању прошлости/традиције (сви комади се уклапају у облик тродела, у III комаду аутор јасно примењује принципе/правила фуге, у IV комаду развија мелодију у троделном такту и евоцира валцер), али и о познавању ‘ближих струја уметности’, односно, познавању (тада) савремених токова европске музике (о чему сведочи експресионистички ‘језик’ композиције – атоналност, атематизам). Другим речима, дело сведочи о томе да је композитор изучавао прошлост ‘ближу, даљу, најдаљу’, као и све ‘стилистичке преливе у уметности’, те изградио занат, односно, лични ‘стил’ и изградио сопствени укус и способност.

Дакле, када је у питању естетски ‘укус’ композитора – чини се да се аутор залаже за експресивну естетику – односно, уобличавање/јасну организацију спољашњег изгледа дела, за материјализацију емоција у делу. Затим, када је реч о поетици – у *Ритмичким гримасама* аутор бира експресионистичку поетику – али битно је поменути да то није стандардна одлика његовог стила – већ да се ради о индивидуалној поетици овог дела.²⁷ Када је реч о стилистици – композиционој техници коју аутор примењује у разматраној музици – и она (претежно) одговара експресионистичком проседеу.

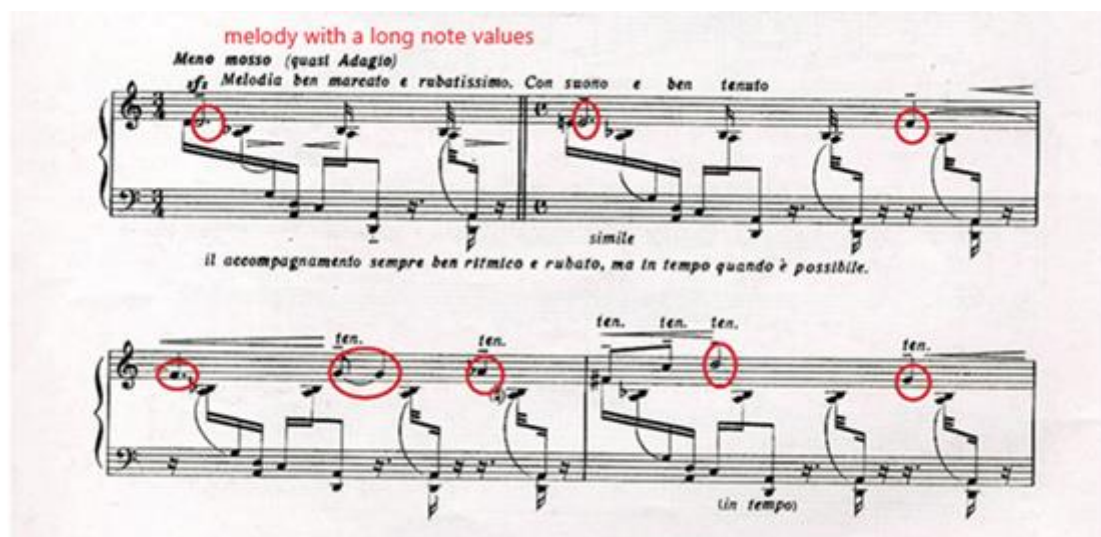
²⁷ У његовом композиционом стилу се, у складу са школовањем (у Немачкој, Француској, Чешкој), примећују утицаји романтизма, импресионизма, националног стила, више о томе видети у: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић...*, нав. дело, 127.

ПРИМЕРИ:

Пример 1. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, I комад, почетна ‘мотивска ћелија’, *Allegro dispetto*, т. 1–2.



Почетак средишњег одсека I комада, т. 19–22.



Поновно појављивање почетне ‘мотивске ћелије’ т. 34–36.



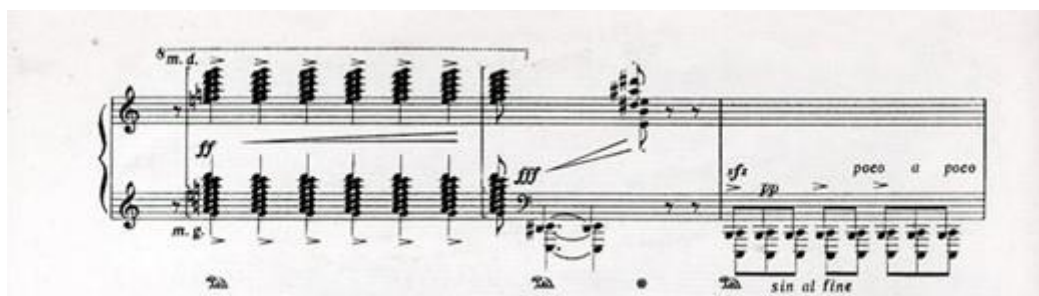
Пример 2. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, II комад, *Adagio sostenuto e mesto*, т. 1–6.



Пример 3. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, III комад, *Giocoso*, т. 1–14.



Пример 4. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, V комад, *Pesante*, т. 101.



ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Katunac, Dragoljub, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Београд, Clio, 2004.
- Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, Београд, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, 1954.
- Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926.
- Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.

Marija Simonović

MILOJE MILOJEVIĆ AND HIS INTERPRETATION OF MUSIC (IN *RHYTHMICAL GRIMACES*)

SUMMARY: Inscriptions about music of Miloje Milojević (such as “Roads leading to musical art”, “Borders between positive and negative sides in art”, “In the praise of music”) allow us to see how the author observes music. That is, allow us, since the author writes about the autonomy of technical material of music, the existence of a musical work in its form, feelings that are embedded in the work, to explore the space of ontological and hermeneutical issues in music art. At the very end of the paper it is given the aesthetic-poetic-stylistic ‘image’ of art of Miloje Milojević – which shows that the author advocates expressive aesthetics, but also that, when it comes to the *Rhythmic grimaces*, the author decides on the poetics and stylistics characteristic for the expressionists.

KEY WORDS: Miloje Milojević, inscriptions about music, music perception, ontological and hermeneutic issues, *Rhythmic grimaces*.