

Усуд постмодерног света: о *Меланхолији* и *Револту* Милана Михајловића*

Ивана Вуксановић¹
Факултет музичке уметности, Београд

Апстракт

Предмет рада су два нова дела Милана Михајловића изведена у оквиру трибине *Нови звучни простори* на фестивалу БУНТ у Београду, новембра 2015. године. Композиције *Меланхолија* (2014) и *Револт* (2015) у раду се анализирају и тумаче као својеврстан диптих, с обзиром на њихову сродност у композиционо-техничком и структурном смислу, на комплементарност емотивних тонуца сугерисаних насловима дела и на интертекстуалне релације композиција. Кроз анализу ових композиција, а у поређењу са претходним ауторовим остварењима, у раду се прати испољавање аутентичних и препознатљивих црта ауторовог стила, као и круг семантичких идеја у његовом опусу.

Кључне речи

Милан Михајловић, меланхолија, цитатност, концепт круга, постмодерна

Пређени пут: линија стваралаштва Милана Михајловића

Композиторски опус Милана Михајловића (1945) ужива специфичан углед и позицију у новијој историји српске музике. О томе сведоче бројне награде, као израз официјелног, институционалног препознавања уметничких вредности,² али можда још меродавније о томе сведоче реакције публике после извођења његових дела. О успеху Михајловићеве музике говоре и бројне иностране поручбине, извођења његових композиција на концертима и фестивалима широм света,³ као и ангажмани у

* Овај рад је реализован у склопу пројекта *Идентитети српске музике у светском културном контексту* Катедре за музикологију Факултета музичке уметности. Пројекат подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (ев. број: 177019).

¹ vuksanovic.iv@sbb.rs

² Награда „Стеван Христић” (1970), Награда Београдских музичких свечаности (1972), Октобарска награда града Београда (1984), прве награде на Међународној трибини композитора у Београду (1992. и 1996. године), Награда „Стеван Мокрањац” (1994) и Награда града Београда (2003).

³ Михајловићева дела су извођена у земљи и иностранству, у салама као што је Tonhalle у Цириху, мала сала Carnegie Hall у Њујорку, Сала Берлинске филхармоније, Steinway Hall у Лондону, Verbrugghen Hall на конзерваторијуму у Сиднеју и многе друге. Композиција *Preludium, Aria e Finale* штампана је у чувеној лајпцишкој кући *Peters*, *Прелиди* су уврштени у *Антологију српске клавирске музике* и заједно са *Багателема* и *Елегијом* су били међу обавезним композицијама на Међународним такмичењима Музичке омладине у Београду. Скоро све његове композиције су забележене на носачима звука домаћих и страних издавача.

својству резиденцијалног композитора по позиву. Овакву врсту ангажмана Михајловић је имао 2014. године у Немачкој, када је за Међународни фестивал камерне музике у Кемптену, по поруџбини, настала и у оквиру фестивала премијерно изведена композиција *Меланхолија* за обоу и клавирски квартет. Домаћа публика је била у прилици да дело чује на Међународној трибини композитора у Београду, септембра 2015. године. Већ у новембру исте године, београдска публика се сусрела са новим ауторовим делом, композицијом *Револт* за хорну и клавирски квартет, која је била посвећена фестивалу БУНТ, на којем је и премијерно изведена заједно са *Меланхолијом*, у оквиру трибине Нови звучни простори.

Пут освајања данашњег, зрелог израза у Михајловићевим композицијама почиње од неокласичног усмерења студентских радова – соло песма *Киша* (1966), *Трио соната* (1967), *Варијације за клавир* (1968) и *Гудачки квартет* (1969), а наставља се реализацијом комплексних оркестарских дела као што су *Uvertira Fantasia* (1970), *Preludio, Aria e Finale* (1972) и *Симфонијске метаморфозе* (1977), у којима је и даље присутна јасноћа форме, али се израз помера од неокласичног ка експресионистичком набоју. *Lamentoso* (1977) и *Notturmi* (1983) су пак означили нову фазу – сведеност израза у оквиру камерног жанра, моделовање тонског садржаја на основу Скрјабиновог модуса, као и склоност лирском тону. Током 80-их година прошлог века, приметно је освајање вокално-инструменталног жанра: *Похвала свету* (1984), *Шта сањам* (1984) и *Море* (1986), за које је карактеристичан, пре свега, изванредан одабир поетских текстова (Бранко Миљковић, Иво Андрић и Наташа Михајловић, композиторова кћерка), а онда и њима саображен софистициран музички говор. Уз ову линију у Михајловићевом опусу, наставља се линија камерних композиција, такође префињене лирике – *Багателе* (1986) и *Елегија* (1989). Током последње деценије прошлог века, приметан је јачи уплив постмодернистичке референцијалности у сва три жанра – камерном (*Мала жалобна музика*, 1990), симфонијском (*Мементо*, 1993) и вокално-инструменталном (*Silenzio*, 1996). Од 2000. године до данас можемо препознати и својеврсно резимирање и/или ауторефлексивност (*Повратак*, 2002), а који, закључно са најновијим композицијама, *Меланхолијом* и *Револтом* указују на готово идеалан спој композиторове занатске перфекције и дискретне филозофске поруке. Треба напоменути да линија стваралаштва овог композитора не показује велике осцилације и драматичне преокрете у формирању личног израза. Пратити стилску генезу или развој индивидуалног стила у Михајловићевом стваралаштву значи пратити постепено сазревање, интензивирање и кристализирање онога што су, можемо слободно рећи, перманентне одлике досадашњег опуса.

Ако бисмо пак морали да издвојимо неке кључне тачке на тој развојној линији, онда бисмо морали посебно да маркирамо композиције *Lamentoso* и *Мала жалобна музика*: прва означава отисну тачку у организованом, систематичном испитивању хармонских, мелодијских, струк-

Михајловић је позван да 2016. године буде гостујући композитор у Дижону (Француска) и Хелсинкију (Финска), где ће, уз поручену нову композицију, бити изведена још три његова дела.

турних и колоритних потенцијала Скрјабиновог модуса, а друга маркира почетак фазе интензивнијих интертекстуалних релација, како у односу према сопственим делима, тако и према делима других аутора и епоха. Квалитативни помак означен *Lamentosom* указује на специфичну, интимну програмност дела која су уследила, што је евидентно и из њихових наслова; „апсолутну” музику из студентских дана заменила је дискретно „програмска” музика, из чијих се наслова ишчитавају преовлађујуће расположење и емоција (*Елегија, Нотурни, Шта сањам, Море...*). Музички наратив у остварењима од *Мале жалобне музике* до најновијих композиција тематизује контемплацију о сопственој стваралачкој етици и естетским принципима, а исказује се реферирањем на претходне ауторове композиције и цитатима из стваралаштва великих композиторских имена из светске и домаће историје музике, какви су Моцарт, Стравински, Монтеверди, Рахмањин и Василије Мокрањец. Од 2009. године надаље, композиције *Зелени таласи* (2009), *Сенке снова и мора* (2011), *Fa-mi-ly/* (2013), *Melancholy* (2014) и *Револт* (2015/) указују на композиторово ново урањање у сопствену интиму и сопствени опус, који се огледају један у другом изнова, али са тачке пуне животне и стваралачке зрелости.

Координате Михајловићевог индивидуалног стила

У зрелом стилу Милана Михајловића сабирају се најбоље одлике свих његових остварења: прегледност фактуре и форме, израстање варијантних тема и вертикалних сазвучја из Скрјабиновог модуса, прецизно обликовано време у делу (дефинисано одмереним и нарацијом усмереним сменама тензија и релаксација) и пласман цитата и аутоцитата као чворних места семантичких идеја у делу. То је софистициран, филозофски контемплативан, технички дотеран и, изнад свега, емоционално непосредан музички говор.

Михајловићево теоријско бављење Скрјабиновим модусом, кроз израду обимне студије, чији је део објављен у часопису *Zvuk* (Михајловић 1980: 30–49), било је од суштинског значаја за музички израз у композицији *Lamentosom*. У уводу ове студије, аутор и сâм истиче да је један од разлога за теоријско концентрисање на феномен Скрјабиновог модуса примена ове специфичне лествице у сопственим композицијама, одређујући начин примене као интуитиван у почетку, а касније и организован (исто: 30). Интуитивност примене ове лествице се, у првој фази стваралаштва композитора, препознаје у мелодијској контури, у секундном покрету, у интервалским скоковима септима и нона (као обртаја секунде), не реткој појави прекомерне кварте, али и малој терци. Ови интервали су истовремено и кључни интервали у структури модуса који подразумева систематски наизменични след мале и велике секунде, прекомерну кварту као осу симетрије и малу терцу као конститутивни елемент. Михајловићева теоријска експликација унутрашње симетрије модуса, његових транспозиција и модулаторних могућности, хронолошко-историјско-стилске употребе модуса, сродности и разлика у односу на дијатонске лествице, пентатонику, целостепену лествицу, Месијанов модус и истарску фол-

клорну лествицу, као и увид у стилско-изражајне валере оствариве коришћењем Скрјабиновог модуса – омогућиле су композитору да га примени у својим делима са пуном свешћу о његовим потенцијалима.

Напуштање неокласичне стилске сфере из првог периода Михајловићевог стваралаштва, концентрисаност на Скрјабинин модус и могућности његовог комбиновања са другим лествицама, као и потреба да се музиком озвучи интимни свет идеја, показују у композицијама насталим након *Lamentosa* стабилне координате, увек изнова реализоване на инвентиван начин. Мелодијске контуре постају мирније, углавном дуже даха, испредају се из неколицине мотивских флоскула, чија је физиономија подређена расположењу сугерисаном насловима композиција, и циркулишу кроз деонице извођачког медија обезбеђујући високи степен интегрисаности музичког тока. Класична полифонизација ткива, која је била одлика цикличних композиција као што су *Preludio, Aria e Finale* или *Симфонијске метаморфозе*, заменила је, у већој мери, дефинисаност фактуре на планове мелодије и пратње. Но, и у таквој конституцији фактуре, не изостају имитативне реплике међу деоницама, а пратња, у виду остинатних површина, својом полиметријском концепцијом презначава традиционалну полифонију у нови вид еволутивности. Постојање више хоризонталних остинатних трака које паралелно теку, а од којих је свака формирана метричким померањем модела, укида утисак задржаног, статичног времена (што је примарна карактеристика остината) и ствара утисак таласастих, односногибајућих структура. Промене остината скоро редовно наступају са почетком новог одсека у форми, због чега формална прегледност, а самим тим и перцептивна убедљивост Михајловићевих композиција никада није доведена у питање. Општу идеју о варијантности, варијабилности и прогресији музичког тока употпуњује хармонска боја вертикалних склопова (секундних, терцних и терцно-квартних), израслих из Скрјабиновог модуса и слободан ход у њиховом повезивању, каткад са тоналним усмерењем, чешће са модалним импликацијама, али, зависно опет од идеје дела, чак и са повремено атоналитетном (атоникалном)⁴ рескошћу. „Ova harmonija je 'tekuća', 'ploveća', 'plaveća', istovremeno statična, prisutna, duboka, ali i slivajuća, klizeća... Ona je ista i stalna različita (Premate i dr. 1984: 31)“ (Stefanović 1984: 31).

Наративност музичког тока у Михајловићевим делима регулисана је, у општим цртама, организацијом експозиционих и развојних типова изла-

⁴ Придеви „атоналитетно“ (изведен из превода немачке именице *Atonalität*) и „атоникално“ се користе у словеначкој и хрватској музичко-теоријској литератури као адекватнији термини од широко распрострањеног, колоквијалног придева „атонално“ (видети, рецимо, текст Леона Стефаније: „Allen Forte: uprašanja ob analitični metodi teorije nizov/množic“, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual XXXII*, Ljubljana 1996, 107–120, стране 109 и 111). Сам Шенберг је сматрао да придев „атонално“ није одговарајући јер дословно значи „музика без тонова“ (Schoenberg 1978: 432). Дебата око овог термина (али и бројних алтернативних, као што су „пост-тонално“, „не-тонално“ или „пантонално“) траје скоро читав век. Како би термин требало да се односи на принцип компоновања који негира устројства тоналитета као система (а не тона!) и гравитацију музичког тока ка неком тонском центру (дакле, тоници), налазимо да су придеви „атоналитетно“ и „атоникално“ прецизнији. Треба напоменути да се у Михајловићевом опусу такав термин може односити превасходно на кластерске вертикале (на пример, почетни акорд композиције *Silenzio*).

гања. Брижљива драматуршка организација тензија и релаксација, као базични принцип протока енергије мотивских флоскула и симбол динамике емотивног набоја, кључне су за „активирање реципијентовог капацитета за метафорички трансфер” (Scruton 1983: 79; са енглеског превела И. В). Тиме се делимично може објаснити и висока пријемчивост Михајловићеве музике. Уводно обликовање и нарастање теме из малог броја мотива, у оквиру експозиционог дела композиције, поступно употпуњавање Скрајбиновог модуса и хармонска диспозиција одговарајућег педала или остината – чини се као аутентични први композиторски запис, бележен у свом поступно-понављајућем виду. Развојни блокови се пак формирају импровизационом разрадом мотива, праћеном поменутиим покретним остинатима, све до тачке мање или више пропустљиве границе ка новом развојном луку. Тај низ развојних лукова, од којих сваки понаособ формира своју кулминацију у зони златног пресека (или нешто иза њега, ближе граници),⁵ резултира својеврсним спиралним обликом композиције. Свака етапа је „ло мелодијском, ритмичком или хармонском параметру, или пак густини фактуре и количини дешавања у одређеном временском одсечку – развијенија од претходне, при чему последња представља враћање у атмосферу прве и друге, али на вишем енергетском нивоу” (Мијатовић 1994/5: 124).

Посебан тип „усека” у форми и наративном току Михајловићевих композиција остварује се употребом цитата и аутоцитата. Тиме се, зависно од жанра композиције, односа према референци као узорку, моделу или узору и од степена асимилације цитата у текстури настајуће композиције, реализују различити интертекстуални нивои. Ово је нарочито изражено у вокалним и вокално-инструменталним делима, у којима ти интертекстуални нивои постају „исходиште ризоматичних, вишезначних и неограничених семантичких транспозиција и интерпретација” (Веселиновић-Хофман 2007: 278).

Меланхолија и Револт у контексту Михајловићевог опуса

Меланхолија и *Револт*, најновије композиције Милана Михајловића, у светлу претходно описаног ауторовог пређеног пута, чине, могло би се рећи, својеврстан диптих. То је посебно дошло до изражаја у њиховом извођењу на фестивалу БУНТ, који је композицијама обезбедио одговарајући семантички и друштвено ангажовани контекст. У композиционо-техничком смислу, ова остварења су еклатантан пример зрелог ауторовог стила; сродна су по избору извођачког медија и формално-структурним решењима, а додатно повезана интертекстуалним релацијама и самом чињеницом да се у *Револту* користи цитат из *Меланхолије*. У смислу емоционалних тонуца, који су имплицирани већ самим насловима дела, композиције чине компатибилан пар, који се може читати и разумети као парадигматски модел постмодерне.

Теоретичари и филозофи постмодерне меланхолију дефинишу као њено (постмодерно) базично стање: као разочарење свим постојећим, тужење над савременом цивилизацијом, носталгију за етиком и естетиком прошлих времена, скептичном запитаношћу над судбином света,

⁵ Мисли се на аритметичку поделу трајања сваког одсека понаособ или сваке развојне етапе понаособ.

као „postistorijsku tugu odsutnog smisla” (Šuvaković 1997: 75). Михајловић зато за мелодијско језгро *Меланхолије* бира силазну малу терцу $b-g$, њену молску боју као лајт боју композиције и примењује је на различите начине: а) као педал, б) као иницијални мелодијски мотив у певајућем инструменту – обои, в) као хармонски интервал и понављајући нервозни шеснаестински мотив у дубоком регистру клавира, г) као део структуре акорада (претежно септакорада), д) као ход у повезивању акорада.

У формалној структури композиције могу се издвојити четири дела (у шеми означена словима $ABCA_1$; видети прилог 1). Почетни и завршни део су делимично еквивалентни, а уоквирују два развојна блока, која су базирана на истим мотивима, али су различитог темпа, метра и интензитета акустичке динамике. У експозиционом, првом делу композиције (такт 1–30), тема се излаже три пута уводећи три кључна мотива: а) мелодијски мотив молске терце ($b-g$) као традиционални симбол сете у музици (м1); б) триолски мотив-фигура (м2), који својом ритмо-метричком организацијом и *quasi valse* потенцијалом привремено дестабилизује парну поделу јединица у 4/4 такту и в) хармонски $b-g$ мотив (м3), који је изолован у дубоке регистарске лаге клавира, ритмизованим понављањем у неправилним временским интервалима и функционише као нови „реметећи” фактор у излагању теме, па се, сходно томе, може разумети и као симбол физичких пропратних симптома меланхолије – дрхтавице и нервозе или пак као симбол сумње, односно деловања подсвести. Уводно излагање теме је у деоници клавира, поступно освајајући све тонове Скрајбиновог модуса кроз силазни мелодијски ход над фоном педалне терце (структура синтаксичке јединице је $2+2+3+2+3$). Иницијални силазни ход мотива и мелодије типичан је пример реторичке фигуре *catabasis*, али и својеврсни звучни пандан ликовном мотиву „погнуте фигуре” као једном од најчешћих елемената иконографије меланхолије.⁶ Понављање $b-g$ мотива испрекидано паузама, *piano* мотив ($e-g-fis$, такт 8–9) и *pianissimo* динамика припадају арсеналу ламентног топоса, прилагођеног ауторовом индивидуалном хармонском језику. Други наступ теме је у деоници обое (*con tristezza, a volte con glissando minore*, такт 13–19), чији је исповедни тон – због свог меланхолично-пасторалног тембра погодног за идилу, елегију или ламент – наративна персонификација ауторовог гласа. У овом излагању теме долази до изражаја симетрична позиција $b-g$ мотива, на почетку и крају фразе, што је пандан реторичкој фигури *epanalepsis*. У трећем излагању теме (такт 21–30), такође у деоници обое, можемо говорити о реторичкој фигури *anadiplosis*, будући да је почетак ове фразе ($b-g$ мотив) истоветан крају претходне. Осим тога, инициран ламентни топос у претходним излагањима, овде се додатно наглашава музичко-реторичком фигуром *passus duriusculus*, која подразумева хроматско силазно кретање у оквиру чисте кварте, а код Михајловића обухвата распон прекомерне кварте ($g-des$, деоница виолончела, такт 21–27). За ово излагање је, у наративном смислу, битно увођење поменутог притајено-претећег шеснаестинског мотива, који

⁶ Символику „погнутих фигура” теоријски је разрадио Ервин Панофски у својој монографији о Диреру (Panofsky 2005), а његов аналитички прилаз је применио и Жан Старобински у проучавању меланхолије у Бодлеровој поезији (Starobinski 2011).

ће тек у трећем делу композиције добити пуну афирмацију (видети Пример 1). Но, већ до овог момента у наративном току композиције долази до изражаја симболика огледала и алегорија огледања, који су део иконолошке традиције уметничког приказа меланхолије, али, према тумачењу психоанализе, и дубоко усађени у психичке процесе који је прате. Огледање је суочавање са собом, самокритичко процењивање, односно фројдовско „поистовећивање субјекта са објектом” (Freud 1937: 247).

Други део композиције (такт 31–68, метричка промена такта у 5/4), односно прва развојна етапа, протиче у наслојавању материјала: од понављајуће *quasi valse* фигуре-модела у деоници клавира, преко силазне тужеће мелодије у гудачима (*pianto* мотив силазне мале секунде и силазна терца са *glissando* ефектима) до изливања теме у обои над остинатним моделима, од којих онај у гудачком ансамблу образује својеврсни хармонски еквивалент *drone*-у мале секунде *a–g*. Мелодија обое осваја *b–g* мотив у другој октави и ова фаза развоја бива прекинута својеврсним криком у виолончелу, образујући тако засек у форми пред нову етапу развоја. Интересантно је да се сви кључни наступи тема, у оба дела форме појединачно, догађају у тактовима 1, 5, 13, 21, 34 (...), према Фибоначијевом низу бројева, што у перцептивном смислу донекле објашњава осећање фино избалансираног протока времена у композиторским делима (видети Пример 1).

У наредном делу форме (*Allegro*, такт 69–152) формира се нова развојна етапа, у којој су евидентна три лука: овде су карактеристични екстатични *barbaro* ритам, ритмичко-метричка померања остинатних фигура, имитациони односи деоница и акцентовани акорди – као музичка илустрација краткотрајне оазе ентузијазма, која карактером антиципира основно расположење *Револта*. Индикативно је да се у овој развојној етапи потпуно губи *quasi valse* фигура и да њена нежна триолска сигнификација уступа пред робустним синкопама и grubим акцентима. Тема у обои је поново варијантно изложена, освајајући прво тон *d³*, а затим, на другом платоу и *f³*; акустичка динамика такође расте до *fortissima*, да би на кулминационој тачки опет дошло до реторичког геста прекида (реторичка фигура *abruptio*) на нивоу дискурса. Нагла промена динамике (*ff–pp*) и темпа (*Andante sostenuto*) маркирају реминисценцију на иницијално излагање теме са почетка композиције. Овакав тип геста, који Роберт Хатен сврстава у „стратешке” (Hatten 2004: 151–176), наглашава репризни момент, па самим тим и концепт круга у структури форме. Силазна молска терца, ефектно коришћење силазних *glissanda* и *tremolanda*, метална боја као последица *sul ponticello* артикулације, а нарочито поменуто кружење тематског материјала, функционализовани су као репрезенти опсесивних идеја и меланхоличног душевног стања. Према речима композитора, мотив *b–g* је истовремено коришћен и као ознака/акроним Београда. Оперисање акронимима улази у круг типично постмодернистичких уметничких стратегија реферирања, а занимљиво је у случају Михајловићевог опуса, јер је присутно и у композицији *Fa-mi(ly)* за клавир и гудаче, која хронолошки претходи *Меланхолији*.

Композиција *Револт* реализована је сличним композиционо-техничким процедурама као и *Меланхолија*. Њено је мелодијско језгро, додуше,

базирано на интервалском покрету секунде и њеним обртајима (септими и нони). У складу са базичним афектом који сугерише наслов композиције, то мелодијско језгро није другачије само у интервалском саставу у односу на мотивски арсенал из *Меланхолије*, већ и у динамичком, ритмичком и артикулационом аспекту (видети Пример 2).

Сродност између две композиције може се пратити и на нивоу инструменталне организације и оркестрације; *Револт* је, као и *Меланхолија*, писан за издвојен дувачки инструмент – у овом случају, хорну – и клавирски квартет, слична је подела улога међу инструментима у фактурној слици дела, а слична је и дистрибуција материјала. Две композиције се огледају једна у другој, попут „изврнуте чарапе” или „два лица истог новчића”; својеврсно пресликавање унутрашње структуре одсека и делова композиција, али са различитим емоцијама у основи, даје основан повод да се тумаче као нераскидива целина, са препоруком да се и убудуће изводе као диптих.

На нивоу глобалне организације форме, такође су приметне аналогije, односно делимичне еквиваленције између две композиције. У *Револту* је, такође, могуће уочити четири дела форме (у шеми означена словима ABCB₁; видети прилог 2), с тим што је финални део форме измењено понављање другог дела и открива спиралну линију форме, која одговара музичком наративу. За експозициони блок првог дела је, аналогно поступку у *Меланхолији*, карактеристично троструко експозиционо излагање теме и њених варијантних облика (део А у композицији, до 41. такта). У музичком току овог дела разрађују се четири мотива: а) *staccato* мотив узлазне мале секунде у деоници клавира (м1); б) енергични скок велике септимае наниже у деоници хорне са ознаком *cresc.*, уоквирен акцентованим тоновима и у динамичком распону *f-pp-f* (м2); в) узлазно разложени акорд-фигура у деоници клавира (м3); г) алтернирајући покрет мале секунде наниже у деоници виолине (м4). Драматичност исказа почива на синтагматском споју контрастних мотивских флоскула (реторичка фигура *antithesis*), изразитој променљивости акустичко-динамичких вредности, као и ефектима предудара и артикулацијских акцената. Ипак, тембр хорне и меки траг њене пасторалне боје у склопу камерног звука ансамбла делимично ублажавају или релативизују израз револта. Након излагања, формирају се тензиони лукови у оквиру првог развојног блока (други део композиције, такт 29–119). Могуће је издвојити три таква лука. Први лук формирају четири динамична, метрички померљива остинатна слоја над којима хорна излаже своју помало развучену и интервалски растрзану мелодијску фразу, у којој се издвајају ламентозни силазни покрет *fis-e-es* и дуги издржани тонови. Остинатне линије се пак формирају на моторичном покрету разложених акорада (м3 мотив у деоници клавира), алтернирајућој малој секунди (м4 мотив у деоници виолончела), комбинацији ова два мотива (деонице виолине и виоле) и на фигури понављајућег тона (четири шеснаестине и осмина ноте, у деоници виолине). У другом тензионом луку главни актер су гудачки инструменти, који освајају простор трихорда *g-a-b*, док се хорна повлачи у други план и остинатне слојеве. Границу између првог и другог лука маркирају акцентовани акорди, док је граница према трећем луку означена силазним *glissando*-м гудачких инструмената и паралелним силазним

пасажем по тоновима Скрјабиновог модуса. У трећем развојном луку удружено наступају хорна и клавир, достиже се кулминациона *fortissimo* динамика, да би уследио нагли прекид музичког тока (трећи део, *Andante*, такт 120). Граница је обележена падом тензије, променом такта, темпа и динамике. Као и у *Меланхолији*, овај реторички гест прекида дискурса стратешки наглашава моменат када се у делу ефектно спајају поједине фигуре из обе композиције – алтернирајући покрет мале секунде (м4) из *Револта* са силазним *glissando* покретима, *quasi valse* мотив-фигуром (м2) и нервозним шеснаестинским мотивом подсвести (м3) из *Меланхолије* (видети Пример 3). Као интертекстуално „чворно место”, оно истовремено добија значење „судбинског” повезивања два емоционална стања, изнова указујући на својеврсни концепт круга у Михајловићевој поетици. Такође треба нагласити да алтернирајући покрет мале секунде, иако споредан, успоставља суптилну везу и са ауторовом композицијом *Мементо* (1993).⁷ Ова далека, а ипак присутна референца на сопствено дело, инспирисано уметничком поетиком и судбинском трагиком композитора Василија Мокрањца, добија значење „немоћно раширених руку уметника пред Светом овоземаљским”.⁸

Уместо заокружења или реминисценције на почетак композиције, као што је то био случај у *Меланхолији*, варијантно се понавља цео први развојни блок, на чијем врхунцу се догађа неочекивани, изненадни завршетак композиције, који налаже да се поклопац клавијатуре залупи треском.⁹ Овај физички гест насиља над клавиром симболично се може разумети на два начина. Како је композиција *Револт* посвећена фестивалу Бунт, она се уклапа у основну идеју фестивала да изрази протест због статуса уметничке музике у домаћем друштвеном миљеу, због односа државног апарата према струци и начина финансијске, друштвено-културне и медијске валоризације уметничког музичког стваралаштва и извођаштва. У том смислу, Михајловићева музика је са *Револтом* добила и ноту друштвене критике и ангажованости; не први пут у његовом опусу, јер је и у *Малој жалобној музици*, функционалним укрштањем цитата из *Петрушке* Стравинског, сегмента из Моцартовог клавирског концерта и аутоцитата из *Ноктурна*, заправо тематизован проблем статуса уметника у најширем смислу. На интернационалном нивоу пак физички гест грубог затварања поклопца клавијатуре треском указује да живимо у дехуманизованом свету, свету притисака, нетолеранције и насиља. Крећући се дуго у зачараном кругу између два осећања – меланхолије и револта – извесно је достизање „тачке пуцања”. На тој тачки се јављају отпор, бунт, деструкција или чак и аутодеструкција. Кад препознамо деструкцију и згрозимо се над њом, ми опет западамо у стање меланхолије. У наративном току разматраних Михајловићевих композиција зачарани

⁷ У *Мементу* ова фигура је присутна као остинатна линија у деоници кларинета (тактови 171–186).

⁸ Из пропратног текста Милана Михајловића за програм концерта на којем је премијерно изведен *Мементо*.

⁹ Овај гест је вербално сугерисан у партитури и на тај начин реализован на премијерном извођењу композиције у Кемптену. На фестивалу БУНТ је примењено алтернативно решење – револтирано бацање нота на под од стране свих извођача и окретање леђа публици.

круг и „меланхолија отпора”¹⁰ указују се као усуд постмодерног света и човека у њему, а према филозофском становишту и тумачењу Хајдегера, Бодријара и Алтисера (Feld 2011: 169–180). Меланхолија више није осећање, већ стање духа или чак болест модерног доба.¹¹ Отпор, побуна и протест појединаца и/или група само је опсена да још увек поседујемо моћ да у тоталитету савременог светског система (мултинационалног или трансационалног капитализма) нешто променимо и контролишемо, док, заправо, само учествујемо у производњи и репродукцији симулакрума. То је ситуација „у којој сви, овако или онако, нејасно осећамо да су не само индивидуалне и локалне контракултурне форме културног отпора и герилског ратовања, него чак и отворене политичке интервенције (...) на неки начин тајно razorужане и поново апсорбоване системом, чијим се делом могу сматрати с обзиром да не могу постићи дистанцу spram njega” (Jameson 1995: 74).

Концепт круга у опусу Милана Михајловића

За досадашњи опус Милана Михајловића карактеристични су конзистентност, доследност и кохерентност музичког израза. Ове одлике су, свакако, и одраз композиторове личности и његових (урођених и стечених) особина психолошке, социолошке, етичке и естетичке природе, које су важне претпоставке за формирање личне поетике једног уметника. У основи његове личне поетике, тражени и вођени снажном интуицијом и високом имагинацијом, стоје концепт круга и принцип кружења. На овај концепт указују: 1) повезаност његове теоријске мисли и композиторске праксе, 2) интуитивно препознавање Скрјабиновог модуса као детерминишуће константе сопственог музичког израза и адекватног „оруђа” за музичку експресију семантичког круга идеја, 3) начин кружног (варијантног) рада са одабраним материјалом, 4) заокружена, симетрична формална решења у делима и 5) интертекстуалне релације његових композиција.

Михајловићево теоријско дешифровање кода Скрјабиновог модуса, његове структуре,¹² мултитоналности, прилагодљивости и комбинаторичке отворености према различитим композиционим системима (модалном, тоналном и атоникалном), као и специфичне боје коју емитује, пројектује се на све нивое Михајловићевих композиција. Модус обједињује хоризонталну и вертикалну раван музичког тока, а симетричност његове структуре рефлектује се на симетричност облика, било да се ради

¹⁰ Термин преузет из наслова књиге *Меланхолија отпора* мађарског писца Ласла Краснахоркаја (László Krasznahorkai).

¹¹ Хипократ је у античко доба дефинисао меланхолију као тугу и бојазан који трају у дужем временском интервалу, и који су повезани са телесним састојком „дрне жучи”. Она није само темперамент и/или душевни поремећај већ и обележје уметничке генијалности и креативности. У хришћанској концепцији, она је тумачена као тегаба у души која се доводи у везу са грехом и са ђаволом. У астролошкој традицији меланхолици су подвођени под негативни утицај бога или планете Сатурна, а заједно са неоплатоновском темом о песничком лудилу доживеће апотеозу у епохи ренесансе. У савремено доба меланхолија се тумачи као интелектуална надмоћност, процес ка спознању света и процеса креације, али и извор депресије и судбинско стање постмодерне.

¹² Симетричност структуре открива и терминологија у теоријској литератури, чиме се Михајловић такође бави у својој теоријској студији: „мало-терцини круг” (Корсаков), „мало-терцини циклуси” (Способин), „секвентно-кружне” лествице (Мазел) итд.

о препознатљивој репризности у форми или пак о скривеним симетријама у дубинским слојевима структуре композиција, које су одговорне за организацију времена у делу, па тиме и за естетски доживљај дела.

Интервалска структура модуса је одговорна и за својеврсну лајт-мотивику у Михајловићевом опусу – трихорде базиране на следу велике и мале секунде, као и малој терци (силазној и узлазној). Отуда и специфичан доживљај референтних веза између оних Михајловићевих композиција које се могу тумачити као аутопоетичне. Интертекстуалне корелације се подједнако успостављају на нивоу интроверзне семиозе, координисане Скрјабиновим модусом, и екстровеерзне семиозе у смислу трансфигурације топоса ламентa.

На нивоу унутрашње семиозе, парадигматских и синтагматских односа мотива и тоналне усмерености, односно оних „чистих музичких знакова... који регулишу усмереност покрета” музичког тока (Cf. Agawu 1991: 51, са енглеског превела И. В.), то се манифестује варијабилним понављањем и проширењем мотивских флоскула и њиховом слободном разменом између слојева мелодије и пратње. У парадигматској наративној шеми „почетак–средина–крај”, интроверзна семиоза је, нарочито у *Меланхолији*, регулисана традиционалним формалним и тоналним заокружењем композиције повратком у тоналну сферу *g-molla*.

Семантички круг идеја у Михајловићевом опусу репрезентован је – на екстровеерзном нивоу семиозе – пасторалним топосом у најширем смислу, реконфигурисаним постмодерним духом времена. Комплексност топоса не обухвата само репрезентацију пасторалне идиле (мада своје трагове оставља, рецимо, у композицијама *Mоре*, *Silenzio*, *Notturmi*, *Зелени таласи...*), већ се од ње отискује ка носталгији, сети, елегији, ламенту, меланхолији и резигнацији. Пасторални сензибилитет се, како наводи Алпер, у одређеним историјским и социо-културним условима, природно усложњава, као и архетипски текст древне пасторале (Alpers 1996: 108). Пастир постаје репрезент општег етоса; није, дакле, више реч о протагонисти у пасторалном наративу, већ о заговорнику пасторалног. У савременој пасторали „фикционална репрезентација и репрезентација субјекта су имплицитне једна у другој, а заједно конституишу репрезентативну анегдоту пасторалног“ (Alpers 1996: 161; превела са енглеског И. В.).

У Михајловићевим композицијама се архетип пасторалног топоса препознаје у педалним и остинатним површинама, у „архаичној” боји Скрјабиновог модуса, у певним темама, у тембру инструмената који носе пасторални знак, у аполонијски прочишћеној фактури, као и у цикличној структури музичког наратива. Пасторални топос се трансформише и реконфигурише из композиторове личне чежње и тежње ка идиличном и идеалном („изгубљени објекат” меланхолије), а у свету и времену који то одавно нису.

Семантички круг идеја у Михајловићевом опусу, који се концентрирано евоцира у најновијим композицијама *Меланхолија* и *Револт*, истовремено је и дубоко личан и универзалан. То објашњава изванредне реакције и прихватање Михајловићевих композиција од стране домаће и светске публике, јер слушаоцу обезбеђује лаку и брзу пројекцију и идентификацију са ауторовим гласом и његовом поруком.

Пример 1. Експозиција теме у композицији *Меланхолија*,
са три главна мотива

Melancholy

Andante sostenuto ♩ = 56

Milan Mihajlović

Oboe

Violino *con sord.*
pp

Viola *con sord.*
pp

Violoncello *con sord.*
pp

Pianoforte *pp*

Andante sostenuto ♩ = 56

Ped.

6

** Ped.*

** Ped.*

(con tristezza, a volte con glissando minore)

12

pp

pp

*

20

p

Делови партитуре композиције *Меланхолија* објављују се уз сагласност аутора, Милана Михајловића (*Прим. ур.*).

Пример 2. Ескпозиција теме у композицији *Револт*,
са четири главна мотива

Revolt

(Aufruhr - Rebellion)

(2015)

Milan Mihajlović

Allegro $\text{♩} = \text{cca } 74$

Corno

Violino

Viola

Violoncello

Pianoforte

pizz.

pp

Allegro $\text{♩} = \text{cca } 74$

pp

6

ciuso

f

pp

f

ppp

f

ppp

arco

ppp

f

p

2 12 *(crescendo)*

f *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *p*

15 *(crescendo)*

f *p* *mf* *ord.* *p* *pp* *pp* *pp* *f* *ff* *pizz.* *arco*

Пример 3. Део С из композиције *Револт*;
спој мотива из обе композиције

24
119

Andante
♩ = ca 60

f *pp*

f *pizz* *arco*
con sord.

f *ff* *pp*

Andante
♩ = ca 60

124

con sord. *pp*

pp *con sord.*

pp

131

25

Musical score for measures 131-136. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of a series of notes, some with slurs, and a final phrase in measure 136.

137

Musical score for measures 137-142. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of a series of notes, some with slurs, and a final phrase in measure 142. The dynamic marking *ppp* (pianissimo) is present in the vocal line and the piano accompaniment.

26

142

Musical score for measures 142-146. The score is written for four staves: two for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and two for a piano. The string parts feature glissando markings and slurs. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *ppp*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the left hand. An asterisk (*) is located at the end of the system.

147

Musical score for measures 147-151. The score is written for four staves: two for a string quartet and two for a piano. The string parts have long slurs. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *ppp*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the left hand. An asterisk (*) is located at the end of the system.

152 *lontano*

ppp

156 *rit.*

rit.

rit.

rit.

rit.

Делови партитуре композиције *Револт* објављују се уз сагласност аутора, Милана Михајловића (Прим. ур.).

Прилог 1: Меланхолија, шематски приказ структуре композиције

Експозициони блок А (1–30) Andante sostenuto, 4/4			Развојни блок 1 В (31–68), 5/4			Развојни блок 2 С (69–152) Allegro, 4/4			Реминисценција А ₁ (153–170) Andante sostenuto, 4/4
			први лук	други лук	засек	први лук	други лук	трећи лук	
T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₅	▼	T ₆	T ₇	T ₈	T _в
(1–12)	(13–20)	(21–30)	(31–42) (1–12)	(43–62) (13–32)	(63–68) (33–38)	(69–100) (1–31)	(101–117) (32–48)	(118–152) (49–83)	(153–170) (1–17)
клавир гудачи	обоа гудачи	обоа гудачи клавир	клавир гудачи	обоа клавир гудачи	виолончело клавир	клавир гудачи обоа	→ → →	гудачи клавир обоа	→ → →
м1, м2	м1	м1, м3	м2, м3	м1, м2		м2, м3	м1, м3	м3	м1, м2
pp	→	→	pp	p < acceler.	p, f	ff	p <	f, ff	pp



нагла промена темпа и динамике

T – тема (индекси 1, 2, 3... означавају наступе варијантних облика теме и рад са темом)

T_в – већи степен еквиваленције са наступима теме у експозиционом блоку

м1 – мотив силазне мале терце

м2 – триолски мотив-фигура у деоници клавира

м3 – мотив подсвести (две шеснаестине, у дубоком регистру клавира)

Прилог 2: Револт, шематски приказ структуре композиције

Експозициони блок А (1–28) Allegro, C			Развојни блок 1 В (29–119) Allegro, C				Засек С (120–160) Andante, 3/4	Развојни блок 2 В ₁ (161–239) Allegro, 4/4			
			увод	први лук	други лук	трећи лук		увод	први лук	други лук	трећи лук
T ₁	T ₂	T ₃		T ₄	T ₅	T ₆	T ₇	T ₈	T ₉	T ₁₀	T ₁₁
1–10	11–15	16–28	29–41	42–75	76–87	88–119	120–160	161–177	178–197	198–208	209–239
хорна гудачи клавир	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →	→ → →
м1, м2	м1, м2, м3	м1, м4, м3, м2	м1, м3	м3, м2 остинато1 остинато2	м3 → →	м2 →	м1, м4, + м2 и м3 из Меланхолије	м1, м3 остинато1 остинато2	м3, м2 → →	м1 → →	м3 →
ppp, f	p, f	ff, pp, ff	p, P, F, f	f, ff	→, ff	ff, P, p, ff, f	pp, ppp	f, p, P	P, F, f , ff	ff	ff, <



нагла промена темпа и динамике

T – тема (индекси 1, 2, 3... означавају наступе варијантних облика теме и импровизацију)

м1 – мотив узлазне секунде (клавир)

м2 – силазни скок септима (хорна)

м3 – разложени акорд (клавир)

м4 – осцилујући мотив (*e – dis*; виолина)

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Agawu, K. (1991) *Playing with signs*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Alpers, P. (1996) *What is Pastoral?*, London: The University of Chicago Press.
- Feld, A. (2011) *Melancholy and The Otherness of God; a Study of Hermeneutics of Depression*, Lanham: Lexington Books.
- Freud, S. (1937) "Mourning and Melancholy", in J. Strachey (ed.) *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, London: The Hogarth Press, 243–258.
- Hatten, R. (2003) *Interpeting Musical Gestures, Topics and Tropes; Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art Press [*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*].
- Krasnohorkaj, L. (2013) *Melanholiја otpora*, Beograd: Plato [*The Melancholy of Resistance*, Belgrade: Plato].
- Mihajlović, M. (1980) „Skrjabinov modus”, *Zvuk* 2: 30–49 [“Scriabin’s Mode”, *Sound* 2: 30–49.]
- Мијатовић, Б. (1994/95) „Кристали сећања: Мементо Милана Михајловића”, *Нови Звук* 4–5: 123–132 /Mijatović, B. (1994/5/95) „Kristali sećanja: Memento Milana Mihajlovića”, *Novi Zvuk* 4–5: 123–132 [“Crystals of Memory: Memento by Milan Mihajlović”, *New Sound* 4–5: 123–132].
- Panofsky, E. (2005) *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey: Princeton University Press.
- Premate, Z., Stefanović, I. i Hofman, S. (1984) „NOTTURNI za solo hornu, duvački i gudački kvartet Milana Mihajlovića”, *Treći program Radio Beograda* 4: 28–37 [“NOTTURNI for solo horn, wind and string quartet by Milan Mihajlović”, *Radio Belgrade Third Programme* 4: 28–37].
- Schoenberg, A. (1978) *Theory of harmony*, translated by Roy Carter, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Scruton, R. (1983) *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen.
- Starobinski, Ž. (2011) *Melanholiја u ogledalu – tri čitanja Bodlera*, prevod Bojan Savić Ostojić, Loznica: Karpos [*Melancholy in a Mirror – three readings of Bodler*, translated by Bojan Savić Ostojić, Loznica: Karpos].
- Stefanija, L. (1996) „Allen Forte: vprašanja ob analitični metodi teorije nizov/množic”, in J. Weiss (ed.) *Muzikološki zbornik* 32/1, Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 107–120 [“Allen Forte: Questions Regarding the Analytic Method of Set Theory”, in J. Weiss (ed.) *Musicological Annual* 32/1, Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 107–120].
- Šuvaković, M. (1997) *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd: Narodna knjiga [*Postmodernism (73 notions)*, Belgrade: National Books].
- Веселиновић-Хофман, М. (2007) „Постмодерна – карактеристике и одабири ’игре’”, у Н. Кнежевић-Жуборски и Т. Поповић-Новаковић (ур.) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике, 247–292 /Veselinović-Hofman, M. (2007) „Postmoderna – karakteristike i odabiri 'igre'”, у Н. Кнежевић-Жуборски и Т. Поповић-Новаковић (ур.) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике, 247–292 [“Postmodern music – characteristics and selection of ‘play’”, in N. Knežević-Žuborski and T. Popović-Novaković (eds.) *History of Serbian Music*, Belgrade: Institute for textbooks, 247–292].

Ivana Vuksanović

THE FATE OF THE POSTMODERN WORLD:
ON *MELANCHOLY* AND *REBELLION* BY MILAN MIHAJLOVIĆ
(Summary)

The musical oeuvre of Milan Mihajlović (b. 1945) enjoys a high reputation and position in contemporary Serbian music. This has been proven by the many awards he has received, countless performances of his compositions at home and abroad, and especially by the warm and approving reactions of the audience.

The stylistic consistency in his oeuvre is a result of his creative use of Scriabin's scale. The concept of this scale was first theoretically elaborated in an extensive study written by Mihajlović in 1980 and, since then the scale has been functioning as a crucial cohesive element in all Mihajlović's compositions. The novelty in his oeuvre, composed during the 1990s, were intertextual references made by using citations from his own works and those of other composers (Monteverdi, Mozart, Stravinsky, Rachmaninov, Vasilije Mokranjac).

The most characteristic features of his mature style are also recognizable in his recent works *Melancholy* (2014) and *Rebellion* (2015). The interval structure of Scriabin's scale is projected along the horizontal (melodical) and vertical (harmonical) axes of the both works while the formal design resulted from shifts of tensions and relaxations. Developmental sections are based on variation and improvisation of the small number of different motifs (three basic ones in *Melancholy*, four in *Rebellion*) above the metrically moveable *ostinato* layers and the releases are marked by change of tempo, dynamic, meter and texture. The most significant and radical release is the one which marks the abrupt ending of *Rebellion* by the physical gesture of slamming down the keyboard lid. As the composition was written for the BUNT festival (Belgrade) it fits the festival's idea of expressing resistance to the government's neglect of academic musicians and institutions. In the wider sense, it becomes a sign of the resistance to the world we live in, and that is the world of lost ideals.

Both works are composed for the wind instrument and the piano quartet and in the both cases the author's voice, with its figures of sorrow and anger, is personified in singing, narrative lines of the wind instrument (the oboe in *Melancholy* and French horn in *Rebellion* respectively). These two compositions also demonstrate the specific concept of a circle that is intuitively searched for and ingeniously implemented. It is manifested by the cyclic concept of Scriabin's scale and projected in all of the author's compositional procedures as a vehicle for the expression of lament and resignation.

Примљено 29. фебруара 2016.

Примљено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад