

Невена Ј. Вујошевић¹
*Филолошко-уметнички факултет
Универзитета у Крагујевцу*

ТОНАЛНОСТ КАО ПАРАДИГМА: ДВА ТИПА МУЗИЧКОГ ИЗРАЗА МИЛАНА МИХАЈЛОВИЋА У ДЕЛИМА ИЗ ОСАМДЕСЕТИХ И ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА ХХ ВЕКА

Рад прати и указује на два типа музичког израза Милана Михајловића (1945) присутног у делима из осамдесетих и деведесетих година ХХ века. Несумњиво тоналне провенијенције, музички израз овог композитора заснован је на структурама Скрјабиновог лествичног низа, али и на специфичним обележјима композиторовог индивидуалног стила успостављеног још у раним осамдесетим годинама прошлог века.

Композиције из деведесетих година ХХ века, међутим, и поред свих задржаних карактеристика композиторовог индивидуалног стила из претходне деценије стварања, показују један посве другачији, специфичан однос према традицији. Обрађујући јој се на нивоу постмодернистичког рада са узорком, моделом и узором, Михајловићева тоналност поприма нове димензије. Успешним интегрисањем различитих музичких прошлости, његова тоналност и даље бива заснована на структурама Скрјабиновог лествичног низа, уз присуство читавих тоналних комплекса унутар музичког тока који неретко одражавају и обресе тоналитета стандардних функционалних односа XVIII и XIX века. И даље у статусу парадигматског, Михајловићеву тоналност спецификују и веома присутни елементи импресионистичког стилског проседа.

Показна анализа обухвата шест композиторових остварења насталих у периоду од 1986–1996. године: Багателе (1986), Три прелида (1986-1989), Елегија (1989), из осамдесетих година, и дела Мала жалобна музика (1990), Мементо (1993) и Силенцио (1996), из деведесетих година ХХ века.

Кључне речи: Милан Михајловић, Скрјабинов модус, тоналност, узорак, модел, узор

Музички израз Милана Михајловића (1945) у осамдесетим годинама ХХ века задобија посебно место и значај у целокупном његовом досадашњем стваралаштву. Стилски одељен композиторовом првом стваралачком фазом, још из времена студентских дана, и постмодернистичком етапом стварања из деведесетих година прошлог века, овај период одликује један посве специфичан звучни колорит у коме се, први пут, успостављају дистинктивни елементи композиторовог музичког израза. Дела као што су Похвала свету за хор и оркестар (1984), Шта сањам, три

1 nevenavujosevic@gmail.com

песме за солисте и женски хор (1983-84), Ја, Франсоа, телевизијска парти-тура за солисте и камерни оркестар (1985), Море, за хор (1986), Багателе, за виолину, гудачки оркестар и чембало (1986), Три прелида за клавир (1986-89) и Елегија, за гудачки оркестар (1989), заснована су на Скрјабиновом модусу који сада постаје база Михајловићевог хармонског језика.

Поред овакве специфичне организације музичког тока, овој фази композиторовог стваралаштва својствен је и редуccionизам тематског материјала, затим репетитивност музичког тока, присуство бројних остинатних формула, као и издвајање мелодијске линије над читавим статичним, остинатним слојевима. Такође, Михајловићев музички израз осамдесетих година прошлог века спецификују и секундни покрети речитативног карактера, али и најразличитије кластерске структуре, (најчешће) формиране по тоновима умањене лествице, које су честе и као завршна сазвучја у композицијама из овог стваралачког периода. Најзад, ова фаза рада указује и на евидентан дискурс лирике (Марковић 2007: 351) по коме композитор постаје препознатљив, а који ће се, убрзо, пренети и на читаву стваралачку поетику овог аутора. Исто тако, ову фазу композиторовог уметничког рада, у различитој мери и обиму, спецификују и одлике импресионистичког стилског правца присутне готово у сваком делу из осамдесетих година прошлог века. Управо та „лиричност импресионистичке делатности” (Веселиновић-Хофман 2007: 126) постаће прерогатив, препознатљив знак или симбол целокупног Михајловићевог стваралачког опуса.

Деведесете године XX века, са друге стране, собом носе понешто другачији музички израз овог композитора. И даље заснован на постулатима из претходне деценије стваралачког рада - јасној тоналној организацији изграђеној на елементима Скрјабиновог лествичног низа, као и свим специфичним обележјима композиторовог индивидуалног стила из осамдесетих година - музички израз Милана Михајловића у деведесетим годинама указује на један другачији однос који композитор изграђује према музичкој прошлости. Обрађујући јој се на нивоу постмодернистичког рада са узорком, моделом и узором (Веселиновић-Хофман, 1997), његова тоналност поприма нове димензије. Тако сада композиторов музички израз, у делима Мала жалобна музика (1990), Мементо (1993) и Силенцио (1996), посредством једног од начина постмодернистичког рада са музичком прошлосту, укључује у себе и читаве тоналне комплексе унутар музичког тока где су присутни чак стандардни функционални односи тоналитета XVIII и XIX века.

Аналитички узорак од три композиторова остварења из осамдесетих година XX века – Багателе, за виолину, гудачки оркестар и чембало (1986), Три прелида за клавир (1986-89) и Елегија, за гудачки оркестар (1989) - формиран је и класификован тако да се на конкретним музичким сегментима могу сагледати ефекти употребе Скрјабиновог модуса који се манифестују кроз област тоналног музичког субјекта. Настала у

приближно исто време, у распону од 1986-1989. године, ова дела показују висок степен сличности (Вујошевић 2012).

Већ почетна тема првог става Багатела (1986), Прелудијум (Пример 1), транспарентно потцртава лествичну грађу умањене лествице ин це (1.2.1.2.1.2.1.2) која се у свом даљем току модификује и задобија тонални контекст, формирајући асоцијацију на каденцирајући процес ге-мола (т. 9-11). У свом даљем току (т. 17-18), упоредо са звучањем умањене лествице у првим виолинама, идентификован је читав тонални сегмент ге-мола испољен кроз молски лествични тетракорд.

Тоналне асоцијације у оквиру истог става приметне су и у наредном музичком сегменту (Пример 2). Уз симултано звучање акорда це-е-ге и тоналне асоцијације Це-гура, у деоници соло виолине запажа се мелодијски фрагмент е-мола изграђен од тонова умањене лествице ин це (1.2.1.2.1.2.1.2). И дурски трозвук и сама мелодија, недвосмислено, дакле, изграђени на основама Скрјабиновог модуса, у овом делу постижу ефекат тоналног.

Интересантан је пример у коме се дурске акордске структуре, поново засноване на умањеној лествици, постављају у један нов контекст (Пример 3). Пример показује наизменичну смену трозвучних акорада дурске структуре (гес-бе-дес, це-е-ге и а-цис-е) и четворозвучних акорада структуре малог дурског септакорда (а-цис-е-ге и ес-ге-бе-дес) на тоновима умањене лествице ин це (стварајући тако тоналну асоцијацију), при чему сам однос основних тонова ових акорада, у хоризонталном поретку, формира умањени четворозвук а-це-ес-гес, што је, свакако, сигнатура умањене лествице. У деоници соло виолине и даље је присутна мелодија са тоналном асоцијацијом на е-мол.

Остинатне формуле, толико карактеристичне за ову стваралачку фазу осамдесетих година XX века, нарочито су присутне у другом ставу циклуса који и сам носи назив Остинато. Комбинације су бројне, остварују различите ефекте, а на самом почетку, посредством карактеристичних остинатних образаца, ствара се и импресионистички колорит (Пример 4а). Остинатна формула заснована је на интервалу чисте квинте (т. 5), затим на њеном паралелном кретању (т. 9), као и на формулама разлагања четворозвучних акордских структура различитих врста септакорада (мали молски, велики дурски септакорд...) и, уопште (Пример 4б), кроз доследно кретање по интервалима терце, чиме се функционалност традиционалног класичарско-романтичарског типа полако губи, у корист нове, импресионистичке функционалности (т. 23-24). Врхунац остинатности музичког тока видљив је у наредном примеру (Пример 5).

И у Финалу циклуса Багателе присутни су сви елементи Михајловићевог музичког израза из стваралачке фазе осамдесетих година XX века. Већ на самом почетку (Пример 6), уз јасну лествичну основу Скрјабиновог модуса ин ас, са распоредом интервала 1.2.1.2.1.2.1.2, препознају се остинатне формуле (дурски акорд ас-це-ес, настао свакако на тоновима поменуте умањене лествице) над којима се, у својој целости, излаже

мелодијска линија која потцртава тонове Скрјабинове лествице ин ас. Дакле, у симултаном звучању формирају се две асоцијације – тонална (остинатна формула на дурском трозвуку) и нетонална (умањена лествица).

У клавијској композицији Три прелида (1986-89), као и у Елегији, за гудачки оркестар (1989), тонална употреба Скрјабиновог модуса постаје база у обликовању музичког тока.

Сама конструкција мелодије другог става циклуса Три прелида, показује тоналну централизованост ин ге, стварајући тако асоцијације са тоналитетом стандардних функционалних односа (Пример 7а). Први тетрахорд Скрјабинове лествице, са распоредом интервала 2.1.2.1.2.1.2.1, алудира на први тетрахорд молске лествице – ге-мол. Тек даљим развојем иницијалног („тоналног”) језгра (Пример 7б), појављују се и остали тонови умањене лествице, чиме музички ток поприма призвук нетоналности.

Интересантан је наредни пример (Пример 8), из трећег прелида, у коме маркирани тонови на почетку такта истичу тонове умањене лествице, док се, истовремено, над њима формирају дурске и молске акордске структуре (ес-гес-бе, гес-бе-дес, а-цис-е), као и остинатни слој акорда це-е-ге, што асоцира на елементе тоналности. Овај музички ток изграђен је на варијанти Скрјабиновог модуса ин це са интервалским поретком 1.2.1.2.1.2.1.2.

Последње остварење Милана Михајловића из стваралачке фазе осамдесетих година XX века, Елегија, за гудачки оркестар (1989), у личној мери указује на обресе тоналности. Наиме, тоналне асоцијације у овом делу су бројне, а присутне су већ на самом његовом почетку. Почетна тема, иако заснована на тоновима умањене лествице ин це (1.2.1.2.1.2.1.2), одабраним тоновима, односно, интервалима из ње, ствара асоцијације са тоналитетом Це-гур (погледати у партитури, т. 1-8).

У Елегији су, као и у свим претходним Михајловићевим композицијама из ове фазе стварања, присутни и дуги остинатни слојеви. У наредном музичком сегменту (Пример 9) запажа се симултано звучање неколико кључних стилских црта дистинктивних за овај период композиторовог стваралаштва, као што су: јасна тонална одређеност ин це, у деоницама виолончела и контрабаса, затим веома карактеристични остинатни слојеви (деоница виолончела и контрабаса) и, нарочито, варирано-ритмизовани остинатни обрасци у деоницама виола, те Скрјабинов модус у свом готово непрекинутом трајању – дат веома транспарентно, у „отвореном” лествичном низу, у деоници прве виолине.

У великој мери тоналног призвука, у читавом делу се сусрећу дурске и молске акордске структуре, разлагања најразличитијих дурско-молских акордских фигурација, остината – неретко представљена интервалом чисте квинте, што директно упућује на тоналност традиционалног типа (аопозит је тритонусу - стожерном интервалу умањене лествице). Међутим, много интересантнија појава, када је реч о Елегији, јесте управо поступак цитата – заправо, аутоцитата. То је поступак који ће бити учестао,

веома карактеристичан и који ће формирати нову парадигму за сва потоња композиторова музичка остварења која наступају у наредним, деведесетим годинама двадесетог века. Конкретно, клавирска композиција Три прелида послужила је као плодноносан материјал за поступак аутоцитирања који је евидентан у оркестарском остварењу Елегија (1989).

Аналитички узорак дела из деведесетих година композиторовог стваралаштва - Мала жалобна музика (1990), Мemento (1993) и Силенцио (1996) - поред транспарентног тоналног упоришта изграђеног на елементима Скрјабиновог лествичног низа, односно, умањене лествице – указује, дакле, на композиторов специфичан однос према музичкој прошлости. Најављен поменути поступак аутоцитирања у последњем делу из осамдесетих година XX века, музички израз Милана Михајловића у деведесетим годинама заснован је на постмодернистичким поступцима рада са узорком, моделом и узором.

Већ прво дело у новој деценији стварања, Мала жалобна музика, поред дистинктивних елемената композиторовог музичког стила из осамдесетих година, указује на поступак цитирања једне од музичких прошлости. Пред сам крај композиције дат је почетни цитат другог става Моцартовог Концерта за клавир и оркестар у А-дуру, KV 488. У цитирани „исечак” Моцартовог класицизма, композитор интерполира свој препознатљиви музички израз (остинатне формуле засноване на акордској структури малог дурског септакорда *це-е-ге-бе*) са којим успешно остварује целину (Пример 10). Ефекат тоналности музичког тока у читавом делу постигнут је, без сумње, употребом поменутог цитата и функционалном хармонијом XVIII века, али и доследним инсистирањем на тоналним асоцијацијама – издвојеним (остинатним) формулама дурског и молског трозвука, као и формулама малог дурског септакорда.

Слична ситуација постмодернистичког поступка рада са цитатом присутна је и у композицији Силенцио, која настаје шест година касније. Написана на стихове ренесансног песника Торквата Таса, композитор на веома интересантан начин комбинује две поетике. Цитирањем почетна четири такта инструменталне деонице Монтевердијевог мадригала *Chiome d'oro*, из VII књиге мадригала, где водећу деоницу доносе прва и друга виолина, а деоницу баса континуа виола и виолончело, без обзира на „упливе” Михајловићевог препознатљивог музичког израза из осамдесетих година XX века (остинатне обрасце), музички ток поприма јасну тоналну димензију (Пример 11). Ефекти Михајловићеве тоналности присутни су, дакле, на нивоу читавог дела – како у свом рудиментарном виду, тако и на нивоу већих музичких целина.

Последње дело из аналитичког узорка, а претпоследње настало у деведесетим годинама XX века у стваралаштву Милана Михајловића, показује понешто другачији однос према музичкој прошлости. Мemento, композиција која, према коментарима самог композитора, указује на скраћеницу од „Memento mori”, у својој бити представља, заправо, „упозорење и отпор мрачном времену у којем је (композиција) настајала, као

стваралачки одговор бесмислу и ништавилу у које је друштво срљало” (Маринковић, 2010: 403). Написана у виду посвете Василију Мокрањцу, Михајловић се прошлости обраћа на нивоу модела и узора који види у његовој Лирској поеми (1974). Од великог симфониچارa преузима оркестарски састав и поставља аналогije на плану лествичне основе, хармоније, инструментације и формалне динамике. Као и у свим претходним делима из стваралачке фазе осамдесетих и деведесетих година, Михајловић непрекидно преиспитује изражајне потенцијале Скрјабиновог модуса, као и неке његове композиционе поступке, смештајући их у тонални контекст.

„Позајмице” из музичке прошлости у овом делу су вишеструке, а изузетно приметне у почетној, модалној теми дорског ин е, у деоници соло флауте (т. 8-17), затим у чистој дијатонској каденци ге-мола, са завршетком на доминантној функцији тоналитета (Пример 12) те, најзад, у коралној теми на самом крају композиције, где је функционална тоналност поново на снази (Пример 13).

На основу одабраног аналитичког узорка, али и на основу свих до сада прегледаних композиторових радова у поменутом периоду стварања (Вујошевић, 2011: 2012), Михајловићев музички израз из осамдесетих и деведесетих година XX века, доследно је заснован на постулатима Скрјабиновог лествичног низа, а испољен двојачко: кроз тоналност посредовану тоналним асоцијацијама („познате” акордске структуре дурског и молског трозвука, малог дурског четворозвука, лествични низови дурске и молске лествице) и читавим тоналним сегментима унутар музичког тока и, са друге стране, кроз нарочити однос према некој од (тоналних) музичких прошлости - на нивоу постмодернистичког рада са узорком, моделом и узором. На крају рада, као интегрални његов део, шематски је представљен Михајловићев музички израз у периоду осамдесетих и деведесетих година XX века (Пример 14).

Пример 1:

Почетна тема првог става изграђена на тоновима умањене лествице *in c* (1.2.1.2.1.2.1.2). У свом даљем току она се модификује и задобија тонални контекст, формирајући асоцијацију на каденцирајући процес ге-мола (т. 9–11).

Багајшеле, „Прелудијум”, т. 1–18

Andante sostenuto

Violin I (Vn. I) and Violin II (Vn. II) parts are shown with dynamics *p* and *pp*. The Viola (Vl.) and Cello (Vc.) parts are also shown with dynamics *pp* and *non dir.*. A first ending bracket is shown for measures 10-11.

Пример 2:

На дурском трозвуку це-е-ге образује се тонални фрагмент е-мола, изграђен – и он, и трозвучна дурска структура – на тоновима умањене лествице *in c* (1.2.1.2.1.2.1.2)

Багашеле, „Прелудијум”, т. 34–38

The image shows a musical score for the first system of 'Preludio' by Bagatelle, measures 34-38. The score is written for a string quartet and piano. The instruments are: Vn. solo, Vn. I, Vn. II (1.2.), 3., 1., VL (1., 2.3.), Vc., Cb., and Cemb. The Vn. solo part is marked 'espressivo' and 'mp'. The piano accompaniment features a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The Vn. I and Vn. II parts are mostly silent, with some notes in the 3. and 1. parts. The VL parts have some notes. The Vc. and Cb. parts have some notes. The Cemb. part has some notes.

Пример 3:

Симултано звучање различитих акордских структура чији основни тонови, у хоризонталном поретку, формирају структуру умањеног четворозвука – ас-це-ес-гес, и мелодије тоналног типа (е-мол), израђене на тоновима умањене лествице.

Баџашеле, „Прелудијум”, т. 39-44

Пример 4:

Различити видови остинатних формула које израстају из почетног језгра (т. 5–6), којима се постиже импресионистички стилски ефекат.

Баџашеле, „Остинато”, т. 1-18

Багателе, „Остинато”, т. 23–24

Пример 5:
Врхунац остинатности музичког тока

Багашиле, „Остџинаџо”, т. 33-37

The image displays a musical score for a string ensemble. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Vn. solo, Vn. I, Vn. II, VI, Vc., Cb., and Cemb. The Vn. solo part is in the treble clef and features a melodic line with some grace notes. The Vn. I and Vn. II parts are in the treble clef and play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The VI part is in the bass clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc. and Cb. parts are in the bass clef and are mostly silent, with some rests. The Cemb. part is in the treble clef and is also mostly silent. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) in the Vn. I and VI parts.

Пример 8:

Маркирани тонови на почетку такта истичу тонове умањене лествице (а), док формација дурских и молских акорада (б) и остинатни слој акорда це-е-ге (в) упућују на елементе тоналности, т. 21–34.

The musical score for Example 8 consists of three systems of piano and violin parts. The piano part is in the upper register, and the violin part is in the lower register. The score is marked with three annotations: 'a)' in the first system, 'b)' in the second system, and 'v)' in the third system. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The violin part features a melodic line with various intervals and dynamics. The score is marked with 'poco a poco crescendo' and 'mf'.

Пример 9:

Вишеслојност музичког тока – дуги остинатни слојеви и мелодија која потцртава тонове умањене лествице у свом изворном облику

Елегија, т. 36–50

Vn

The musical score for Example 9 is a multi-staff arrangement for violin. It consists of ten staves, with the top five staves representing the violin part and the bottom five staves representing the piano accompaniment. The score is marked with 'mf' and 'poco a poco crescendo'. The violin part features a complex, multi-layered texture with various intervals and dynamics. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

Пример 10:

Почетни цитат другог става Моцартовог Концерта за клавир и оркестар у А-дуру, KV 488. Функционална хармонија XVIII века у комбинацији са једним од препознатљивих елемената Михајловићевог музичког израза - тонална асоцијација представљена остинатном формулом малог дурског септакорда *це-е-ге-бе*.

Мала жалобна музика, т. 151-185.

The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Concerto for Piano and Orchestra in A major, KV 488, specifically measures 151-185. The score is written for a full orchestra and piano. The key signature is A major (one sharp) and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), and Piano (P). There are several annotations and markings: 'liberamente' is written above the flute part; 'ppp' (pianissimo) is used in the flute, oboe, and piano parts; 'p' (piano) is used in the piano part; and 'ffs:' (fortissimo) is used in the piano part. There are also circled and boxed areas highlighting specific musical passages, including a 'liberamente' section in the flute and a 'ffs:' section in the piano. The score is in A major and 8/8 time.

The image displays a musical score for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Piano (P). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. The woodwind parts have melodic lines with various dynamics and articulations. The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, and *pp*, along with a *rit.* (ritardando) marking. The second system includes *pp*, *rit.*, and *ritmato molto* markings. There are also some performance instructions like *ritmato molto* and *pp* in the piano part. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Пример 11:

Цитат прва четири такта инструменталне деонице Монтевердијевог мадригала *Chiove d'oro* у комбинацији са Михајловићевим остинатним формулама

The musical score is presented in two systems, separated by a thick vertical line. The first system contains the first four measures of the piece. The second system continues from measure five. The instruments and their parts are as follows:

- Alto Flute (sol):** Starts with a *mf* dynamic, then *f*, and ends with a *flatt.* marking and a *p* dynamic.
- Clarinet Bb (si b):** Starts with a *mf* dynamic, then *f*, and ends with a *p* dynamic.
- Piano:** Plays a rhythmic pattern starting with a *mf* dynamic.
- Voice (Soprano and Alto):** Sing the lyrics: "e noi te-gnamo as-co-se le dolcezze amo-ro-se". The dynamics are *mf* and *p*.
- Violins 1-7:** Violins 1, 2, 3, and 4 have melodic lines with *mf* dynamics. Violins 5, 6, and 7 play sustained notes with *mf* dynamics.
- Viola 1-3:** Viola 1 and 2 have melodic lines with *mf* dynamics. Viola 3 plays a sustained note with *arco* and *mf* dynamics.
- Violoncello 1-2:** Cello 1 and 2 play rhythmic patterns with *mf* dynamics.
- Contrabass:** Plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.

A large black arrow points to the right at the bottom right of the score, and the letter 'C:' is written below it.

rall. - - - *Tempo I* ♩ = 72

Alt Fl. (sol)

Cl. b. (sol)

Pfl.

S. Coro

A

VI. 1.

VI. 2.

VI. 3.

VI. 4.

VI. 5.

VI. 6.

VI. 7.

Vla. 1.

Vla. 2.

Vla. 3.

Vcl. 1.

Vcl. 2.

Cb.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp *pizz.*

pizz.

Пример 12:
Дијатонска каденца ге-мола са завршетком на доминантној
функцији тоналитета

Меменџо, т. 235-240

Maestros $\text{♩} = 12$
ff

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. Bb.
Fg.
Cb.

Cor.
Tr.
Trb.
Tb.
Timp.
T. pul.
Grz.

Maestros $\text{♩} = 18$
ff

Va. I
Va. II
Vl.
Vc.
Cb.

g: t ----- S6 ----- t ----- k6/4 -----



rit. 230 *ff* Più mosso (con fiasco)
J, *ж*

Fl. 1, 2
 Ob. 1, 2
 Cl. 1, 2
 Cb. 1, 2
 Perc.
 Cor.
 Tr.
 Tbn.
 Timp.
 Vi. I
 Vi. II
 Vc.
 Cb.

rit. 240 *ff* Più mosso (con fiasco)
J, *ж*

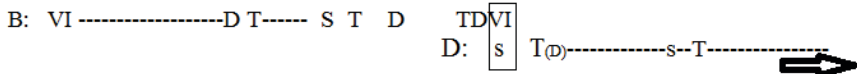
con fiasco
 con fiasco
 con fiasco
 confuso
 con fiasco

Dr. Bb, Mb, Fc, Scl, Lc, S

(g:) D -----

Пример 13:
Корална тема и тоналитет функционалних односа
Меменџо, т. 247-271

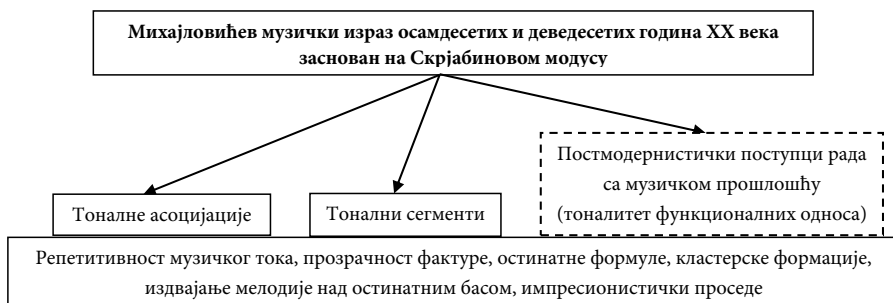
Lento e calmo
♩ = 54



Musical score for measures 260-270. The score includes parts for Flute in Solo, Tam-tam, Cymbals, Clarinet, Bassoon, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in common time and features various dynamics such as ppp, pp, p, and pp.

(D:) T -----

Пример 14:
Михајловићев музички израз осамдесетих и деведесетих година XX века



ЛИТЕРАТУРА:

Веселиновић Хофман 1983: М. Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Београд: Универзитет уметности.

Веселиновић Хофман 1997: М. Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Нови Сад: Матика српска.

Веселиновић Хофман 2007: М. Веселиновић-Хофман, Музика у другој половини XX века, у: М. Веселиновић-Хофман (ред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 107-139.

Вујошевић 2011: Н. Вујошевић, Тоналне манифестације Скрјабининовог модуса у Три прелида за клавир Милана Михајловића, у: В. Каначки (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 3, Женско писмо/Српска музика у европском контексту, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 61-71.

Вујошевић 2012: Н. Вујошевић, Скрјабининов модус као парадигма Михајловићевог хармонског језика осамдесетих година 20. века. Дуализам тоналног и нетоналног, у: С. Маринковић и С. Додик (ред.), *Владо Милошевић: етномузиколог, композиитор и педагог - Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија уметности, 177-200.

Маринковић 1998: С. Маринковић, Питања периодизације музике, Нови Сад: Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 22-23, Нови Сад, 27-50.

Marinković, Sonja. Invention Is More Important - Interview with Milan Mihajlovic. *New Sound*, 2004. http://www.newsound.org.rs/clanci_eng/1Marinkovic.pdf. Proquest. 5. 9. 2010.

Маринковић 2000: С. Маринковић, *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Маринковић 2007: С. Маринковић, Музика у XIX веку и првој половини XX века, у: М. Веселиновић-Хофман (ред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 71-106.

Маринковић 2010: С. Маринковић, Традиција као изазов: Мементо Милана Михајловића, у: С. Маринковић и С. Додик (ред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија уметности, Музиколошко друштво Републике Српске, 397-404.

- Маринковић 2012: С. Маринковић, Хорско стваралаштво Милана Михајловића, у: С. Маринковић и С. Додик (ред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске, 201-215.
- Марковић 2007: Т. Марковић, Хорска музика, у: М. Веселиновић-Хофман (ред.), *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 331-356.
- Мијатовић 1994/1995: Б. Мијатовић, Кристали сећања: Мементо Милана Михајловића, Београд: *Нови Звук*, 4-5, Београд, 123-132.
- Хофман, Срђан. <http://kcns.org.rs/komentari.pdf>. Proquest. 4. 6. 2010.
- Михајловић, Милан. http://sr.wikipedia.org/sr/Милан_Михајловић. Proquest. 15. 1. 2013.
- Премате 1994: З. Премате, Милан Михајловић: Мементо, Београд: *Pro musica*, 12/13, Београд, 153.

Nevena J. Vujošević

TONALITY AS A PARADIGM: TWO TYPES OF MUSICAL EXPRESSION IN THE WORKS OF MILAN MIHAJLOVIĆ DATING FROM THE EIGHTIES AND NINETIES OF THE TWENTIETH CENTURY

Summary

The paper examines and indicates two types of *musical expression* of Milan Mihajlović (1945) present in his works from the 1980s and 1990s. With undoubtedly tonal provenience, the *musical expression* of this composer is based on the structures from Skryabin's scale sequence as well as on the specific features of this composer's individual style formed as early as the beginning of the eighties of the previous century.

However, along with the features of the composer's individual style preserved from the previous decade of creativity, the compositions from the 1990s reveal one altogether different and specific relation to tradition. While addressing it on the level of a postmodernist work of art with *a sample, a model, and an exemplar*, the tonality of Mihajlović acquires new dimensions. With successful integration of different musical pasts, his tonality is still based on the structures of Skryabin's scale sequence, with the presence of entire tonal complexes within a musical course which not so rarely convey outlines of standard functional relations of the eighteenth and nineteenth centuries. Still in the status of paradigm, the tonality of Mihajlović is defined by the strongly present elements of impressionist stylistic method.

Demonstrative analysis includes six composer's works created in the period of 1986-1996: *Bagatelle* (1986), *Three Preludes* (1986-1989), *Elegy* (1989), of the eighties, and works *Little Mourning Music* (1990), *Memento* (1993) and *Silenzio* (1996), of the nineties.

Key words: Milan Mihajlović, Skryabin's modus, tonality, sample, model, exemplar.

Примљен у септембру 2013.
Прихваћен у децембру 2013.