

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Виолета В. Панчетовић Радаковић

**Однос музике и текста у одабраним
циклусима соло песама Дејана Деспића:
*Дубровачки канцонијер, Ђулићи и Увеоци***

писани део докторског уметничког пројекта

Београд, 2018. година



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за соло певање
Докторске уметничке студије

Мр Виолета В. Панчетовић Радаковић

**Однос музике и текста у одабраним циклусима
соло песама Дејана Деспића:
*Дубровачки канционијер, Ђулићи и Увеоци***

писани део докторског уметничког пројекта

Београд, 2018. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Violeta V. Pančetović Radaković, MA

**The Relationship between Music and Text in
the Selected Cycles of Lieder by Dejan Despić,
*Dubrovački kanconijer, Đulići, and Uveoci***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018.

МЕНТОР

мр **Радмила Бакочевић**, професор емеритус Универзитета у Крагујевцу

КОМЕНТОР

др **Марија Масникоса**, ванредни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

мр **Никола Китановски**, редовни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду, председник комисије

мр **Анета Илић**, редовни професор Факултета музичке уметности Универзитета
уметности у Београду

мр **Вишња Павловић – Дракулић**, редовни професор Факултета музичке
уметности Универзитета уметности у Београду

Апстракт

Докторски уметнички пројекат под називом „Однос музике и текста у одабраним циклусима соло песама Дејана Деспића: *Дубровачки канцонијер*, *Ђулићи* и *Увеоци*” настао је из потребе да се анализом и обрадом три наведена циклуса обезбеде само неки од одговора на интерпретативне изазове са којима сам се након вишегодишњег бављења извођаштвом сусрела.

Стваралачке тенденције у вокалним циклусима Дејана Деспића у којима су поетске творевине за композитора представљале полазишта музичке инспирације, тешко да се могу сагледати и разумети ако музику не доживимо сасвим природно и не повежемо је са поезијом. Проблемски круг песама које је Деспић одабрао упућује на однос љубави и смрт, или – смрт љубави, те се ова тематска спона указује као најснажнија надахнуће у одабраним вокалним циклусима о којима ће бити речи у овом раду.

Дубровачки канцонијер (1989), написан на стихове дубровачких ренесансних песника: Шишка Менчетића, Марина Држића и Савка Бобаљевића, и два циклуса *Ђулићи* и *Увеоци* (1995), написани на стихове истоимених циклуса песама Јована Јовановића Змаја не представљају само збирке песама које се појединачно могу отпевати, већ изузетно снажне драмске целине, које укључују специфичну интерпретацију и трагање за имплицитним „афективним” дијалозима између деонице гласа која носи текст и клавирске деонице.

Анализа одабраних циклуса Деспићевих соло песама заснована је на упоредној анализи музике и тумачењу поетских текстова имајући у виду сталну промену на релацији музика – поетски текст у оквиру једне песме и целог циклуса. Аналитичка пажња усмерена је на праћење овог односа кроз истовремено сагледавање свеприсутних Деспићевих психолошких мотива за компоновање поменутих циклуса и са циљем да будућем извођачу ових Деспићевих циклуса песама понуди специфичне смернице којом би своју интерпретацију прилагодио како композиторовом музичком језику, тако и његовом музичком тумачењу поетских текстова које је одабрао.

Кључне речи: Дејан Деспић, соло песма, циклус *Дубровачки канцонијер*, циклуси *Ђулићи* и *Увеоци*.

Уметничка област: Музичка уметност

Ужа уметничка област: Извођачке уметности – Соло певање

УДК 784.3 Д. Деспић

Abstract

The doctoral art project entitled „The Relationship between Music and Text in the Selected Cycles of Lieder by Dejan Despić: *Dubrovački kanconijer*, *Đulići* and *Uveoci*” has emerged from the need to analyze and process the three given cycles so as to reach only some of the answers to interpretive challenges that I have encountered after many years of work as a performing artist.

Creative tendencies in the vocal cycles by Dejan Despić, in which poetic forms represented the starting points from which the composer had drawn his musical inspiration, can hardly be appreciated and understood unless we experience the music quite naturally and relate it to the poetry. The circle of problems from the poems that Despić selected points to the relationship between love and death, or – the death of love, which is a thematic link that turns out to be the strongest inspiration in the selected vocal cycles that will be discussed in this paper.

Dubrovački kanconijer (1989), written to accompany the verses of Renaissance poets from Dubrovnik, Šiško Menčetić, Marin Držić, and Savko Bobaljević, and two cycles *Đulići* and *Uveoci* (1995), written to accompany the verses of the poem cycles bearing the same name by Jovan Jovanović Zmaj, represent not only collections of poems that can be sung individually, but rather extremely complex dramatic wholes, which imply specific interpretation and require implicit “affective” dialogues between the voice part, carrying the text, and the piano part.

The analysis of selected cycles of Lieder by Despić is based on the comparative analysis of the music and the interpretation of the poetic texts, having in mind the constantly changing relationship between the music and the poetic text within a particular song or the entire anthology. Analytical attention is directed at the monitoring of this relationship, where at the same time Despić’s all-prevailing psychological motives for composing these cycles are considered. The goal is to provide a future performer of these song cycles by Despić with specific guidelines, to adapt the interpretation both to the composer’s musical language and to his musical interpretation of the chosen poetic texts.

Key words: Dejan Despić, Lied, *Dubrovački kanconijer* cycle, *Đulići* and *Uveoci* cycles.

Art field: Music Art

Art subfield: Performing Arts – Singing

UDC 784.3 D. Despić

Садржај

1. УВОД	2
2. ОДНОС ДЕЈАНА ДЕСПИЋА ПРЕМА ПОЕТСКОМ ТЕКСТУ.....	4
3. Дејан Деспић – <i>Дубровачки канционијер</i> за глас и чембало (клавир), оп. 96	8
3.1. <i>Стихови дубровачких песника у циклусу песама Дубровачки канционијер</i>	8
3.2. <i>Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана Деспића</i> – <i>Дубровачки канционијер</i>	13
4. Дејан Деспић – <i>Ђулићи</i> и <i>Увеоци</i> циклуси песама на стихове Јована Јовановића Змаја, оп. 118.....	22
4.1. <i>Стихови Јована Јовановића Змаја у Деспићевим циклусима песама</i> <i>Ђулићи</i> и <i>Увеоци</i>	22
4.2. <i>Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана</i> <i>Деспића – Ђулићи оп.118, бр.1</i>	27
4.3. <i>Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана</i> <i>Деспића – Увеоци оп.118, бр.2</i>	40
5. ЗАКЉУЧАК	49
6. ЛИТЕРАУРА.....	52

1. УВОД

Лирску поезију као посебан књижевни род осликан у музици који се конституисао још у старој Грчкој можемо сагледати кроз различите временске дистанце повезујући је истовремено са њеним главним обележјима коју прати синкретичност – садејство речи, мелодије, звука и плеса (игре). Та блискост лирике и музике може се сагледати у структури песме, њеној организацији и звучању, због чега је њено главно обележје – певљивост.

У циклусу соло-песама Дејана Деспића „Дубровачки канцонијер” оживљена је љубавна поезија ренесансног Дубровника сагледана кроз дела Шишка Менчетића, Марина Држића и Савка Бобаљевића, поезија у којој су се учврстиле опште норме петраркизма, успоставиле обавезне теме и њихов унутрашњи однос кроз мотиве који су према предвиђеној структури и поетици пратили основну песникову идеју. Звучна, жива и богата фигуративност са мноштво топоса, синтагми, епитета и деминутива у којој је дистих био основна строфа поезије. Истовремено било је и песама у којима су дванаестерци организовани у катрене пружали могућност за рефрене којима се затварао мелодијски круг и створена непосредна и спонтана лиричност, која ће послужити као инспирација Деспићу за конципирање уметничког остварења.

Насупрот циклусу соло песама насталог на основама ренесансне дубровачке поезије, на темељима српске романтичарске поезије Јована Јовановића Змаја, настали су Деспићеви циклуси соло песама „Ђулићи” и „Увеоци” у чијем се центру примарно налазио човек, његова интима, човек са свим својим осећањима и расположењима. Деспићев студиозан прилаз музичкој обради Змајеве поезије, одликује наглашена тенденција да поетски садржај што снажније изрази музиком, не запостављајући при том дубоко емотиван певачки израз.

Свеприсутна Деспићева музичка поигравања давала су извесну динамику монотоним стиховима у „Дубровачком канцонијеру”. Насупрот томе у циклусима „Ђулићи” и „Увеоци” богатство и разноврсност осећања и расположења исказаних романтичарском лирском песмом, осликана су богатом ритмичком организацијом и снажном експресивношћу остварујући невероватан склад звука, значења и ритма.

У намери да што боље разумемо не само наведене Деспићеве циклусе соло песама, већ и овај вокални музички жанр уопште, потребно је истовремено сагледати и његово дејство на слушаочеву перцепцију, његов утицај на извођачку репродукцију и истовремено истражити везу која као таква постоји између музике и поезије. То разумевање односа текста и музике било је и остало предуслов за аналитичко тумачење соло песме, адекватну уметничку интерпретацију ових композиција и начин на који ће их публика доживети. Додатни и ништа мањи значај при разумевању и тумачењу циклуса соло песама, пружа свакако и сам извођач – солиста, од кога се очекује да текст пева разговетно, изражајно и сагласно говорној мелодици, ритмици и метрици, водећи при том рачуна да музика оствари сопствену вредност, лепоту и изражајност.

2. ОДНОС ДЕЈАНА ДЕСПИЋА ПРЕМА ПОЕТСКОМ ТЕКСТУ

Дејан Деспић српски композитор, теоретичар и педагог, рођен је 11. маја 1930. године у Београду. У родном граду завршио је Деспић своје основно образовање, гимназију и средњу музичку школу. Период студирања Деспић започиње на Музичкој академији у Београду, уписавши најпре композицију (у класи професора Марка Тајчевића), а затим и дириговање (у класи професора Михаила Вукдраговића), дипломиравши 1955. године на оба одсека. По завршетку студија, тачније од 1956. године почео је Деспићев педагошки рад, и то најпре као професор теоријских предмета у Музичкој школи „Мокрањец” у Београду, који се од 1965. године наставио на Музичкој академији у Београду (данас Факултету музичке уметности, Универзитета уметности у Београду). На Факултету музичке уметности остао је Деспић све до одласка у пензију 1995. године.

При помисли на лик и дело Дејана Деспића намеће се снажна и истинска потреба да о Деспићу говоримо не само као врсном педагогу заслужном за бројне генерације студената који су професионално стасали на темељима дубоко и снажно постављених различитих теоријских дисциплина, већ и као композитору новог доба који је у свом импресивном и континуираном стваралачком опусу оставио више од 200 композиција различитих жанрова. Поред бројних композиција за клавир, инструменталних дуа, трија и квартета, као и инструменталних композиција писаних за гудачки и симфонијски оркестар, важно место заузимају и његова вокална дела писана за хор или соло глас, као и опера *Поп Ћира и поп Спира*.

Неисцрпна Деспићева музика која нам је пружила невероватне могућности да отворимо и завиримо у нове просторе оживљавајући стара, заборављена времена, у којој се кроз нове углове посматрања може разумети садашњост, музичко време, као и она струјања у којима снагом невероватног музичког инстинкта Деспић ствара непогрешиво зрело, снажно и суптилно. Увек оригиналан, брижљиво прецизан и невероватно инспирисан за нове музичке идеје, ствара својеврсну уметност која је аутентична, репрезентативна и неретко инспирисана бројним поетским текстовима. Вокално-лирска поетика и изузетно висок домет

који је захваљујући Деспићу остварен у историји овог жанра у српској музици, у којој ће композиторов музички језик с правом постати препознатљив као „Деспићева вокална лирика” снажно се ослања на две важне инспиративне линије: хармонију и поезију. Доживљавајући поезију као неозвучену музику, односно музику као неизречену поезију, подржавајући истовремено њихову неодвојивост и блискост, у прилици смо да хармонију доживимо и разумемо кроз осликану поезију, а стихове чујемо и у њима уживамо пратећи невероватну лепоту Деспићевог хармонског израза.

Веома важан жанр у којем је остварена невероватно оригинална Деспићева виртуозност представљају циклуси соло песама „Дубровачки канцонијер”, „Ђулићи” и „Увеоци”. Ова виртуозност најбоље се може сагледати у композиторовим нарасе успешним приказима емотивних стихова, када са невероватном лакоћом успева да сва супротстављена осећања која навиру у једном тренутку претвори у музику. Непрегледне страсти – љубав, жудња, очај, сумња, бол, одустајање, испреплетене нитима бинарних супротности „живот” и „смрт” (а које се не могу помирити) у његовој вокалној поетици постају изврсно спојене, снажно осликавајући емоционално стање супротности. Сви овакви подухвати у Деспићевим циклусима соло песама догађају се природно спајајући различите емоције, омогућавајући им при том да круже у истом простору и времену. Наглашена структура времена и приче у циклусима „подржава поетичку константу, који на различите начине, дословно и метафорички, описују ’круг времена’ – од вечерња до јутрења, од јутарњег неба до сете сумрака, од младости до ’утјеклог времена’, од *Ђулића* до *Увеока*” (Стефановић, 2006: 76).

Другим речима, динамички вектори Деспићевих мотива представљају аналогију супротстављеним емоцијама, дајући нам снажну илустрацију патње, растанка и сумње која струји кроз песме „Дубровачког канцонијера” и циклуса „Увеоци”, истовремено кличући срећи, љубави и оптимизму кроз циклусе „Дубровачки канцонијер” и „Ђулиће”.

Деспићева експресивна, инспиративна и дубоко емотивна музика успева да пружи оно шта језик не може, чак и у својој најлепшој форми. Можемо се само дивити мери у којој се Деспић одлучује да превазиђе ограничења говора

користећи јединствен концепт хармоније и контрапункта како би објаснио такве експерименте.

У циклусу „Дубровачки канцонијер”, Деспић по угледу на песнике *петраркисте* који су највише вредновали саму звучност своје поезије (Vogišić, 1980), пише музику у којој је текст надређен музици. Са друге стране, у циклусима „Ђулићи” и „Увеоци”, на романтичарску поезију Јована Јовановића Змаја, Деспић текст подређује музици проналазећи управо она музичка решења у односу између клавирске и вокалне деонице која на најсуптилнији начин приказују Деспићево субјективно тумачење Змајевих стихова, инсистирајући на његовим емоционалним нијансама и афективним акцентима који су једино и могли бити исказани музиком.

Музичка артикулација, или у вокабулару соло-певача – тонска артикулација вокалне деонице у Деспићевим соло песмама је разнолика: у циклусу „Дубровачки канцонијер”, вокална деоница прати мелодијске флексије поетског текста, док у циклусима „Ђулићи” и „Увеоци”, по Змајевим стиховима, вокална деоница не прати говорну „мелодију” стихова већ њихов субјективни, афективни садржај. Зато нам пажљиво разматрање односа између Деспићеве музике и поетских текстова које је одабрао може помоћи да проникнемо у начин на који је сам композитор доживео поезију на коју је писао музику. Деспићев однос према вокалној деоници у циклусу „Дубровачки канцонијер” директно проистиче из петраркистичког идеала звучности поезије: Деспић овде сасвим прецизно преноси музику дубровачких стихова, док је у циклусима на Змајеве стихове Деспићев однос према прозодији поетског текста у другом плану у односу на његово приказивање значењске и емоционалне димензије Змајевог поетског текста.

„Главни ослонац ове поетике (поетике Дејана Деспића – прим. В.П.Р.) јесте снезибилитет за поезију и поетски текст, /.../, који долази од композиторовог властитог поетског импулса, суштинског поетског интереса, захваљујући којем се изнова потврђује она мисао да *поезија прожима сваку уметност, свако разоткривање суштатства у лепо* (Хајдегер/Heidegger)” (Стефановић, 2006: 76).

Формални оквири у којима су се Деспићеви циклуси развили, с једне стране могу се посматрати као производ композиторове моћне слике изван и

изнад поетског текста, а која је каткад привидно у супротности са самим поетским текстовима.

За разлику од циклуса соло песама „Ђулићи” и „Увеоци” у којима је музика подређена тексту, а песме међусобно повезане клавирским постлудијумом који би хармонски припремао наступ следеће песме, у циклусу „Дубровачки канционијер” музика је примарна, структура мелодије вокалне деонице третирана попут инструменталних композиција, а песме међусобно повезује интермецо. Деоница клавира је развијена, са честим солистичким епизодама што подсећа Петровић (2014) и јесте значајна карактеристика лирске соло песме.

Посредно, и на начин на који Деспић појединачне песме повезује у оквиру својих циклуса, говори о његовом односу према поетским текстовима са којима ради. Ослањајући се на петраркистички идеал звучности поезије, Деспић је у „Дубровачком канционијеру” успоставио низ обавезних тема и њихов унутрашњи однос: свака песма је независна, али одређена местом које јој у низу сукцесивног развоја припада. Музички мотиви су према предвиђеној структури и поетици пратили песникову идеју (чежњу, сензуалност, уживање, патњу,...) користећи оне стихове песника петраркиста у којима се може сагледати и успостављена звучна, жива и богата фигуративност. Насупрот томе циклусе – „Ђулиће” и „Увеоке” композитор повезује у јединствену, нераскидиву значењску и емоционалну целину, брижљивим надовезивањем песме једне на другу и њиховом заједничком „емоционалном доминантом”, дајући изабраним, Змајевим песмама своје субјективно тумачење. И „Ђулићи” и „Увеоци” су код Деспића као и код Змаја композиције широм отворене и подложне сталном надограђивању у којима трагајући у времену које је све лирско, музика тече од *Песмо моја* до *Пепела*, од *Ђулића* до *Увеока*. Чак и у циклусу „Увеоци”, у којем је значењска равна поетског текста неупоредиво значајнија од њене прозодијске лепоте, прозодијска артикулација Деспићеве вокалне деонице не излази из оквира овог зналачки постављеног стандарда.

Сасвим сигурно можемо нагласити да музичке поставке Деспићевих соло песама инсистирају на субјективности изабране поезије, јер у процесу претварања текстова у телесни и временски оријентисани медиј музике, оне нужно доносе аспекте људског искуства и култураних претпоставки које као такве нису доступне поезији.

3. ДЕЈАН ДЕСПИЋ – ДУБРОВАЧКИ КАНЦИОНИЈЕР ЗА ГЛАС И ЧЕМБАЛО (КЛАВИР), ОП. 96

Циклус соло песама компонован на стихове старих дубровачких песника настао је између 17. и 26. фебруара 1989. године. Деспић је овај циклус посветио и наменио уметницама Александри Ивановић и Оливери Ђурђевић. Као пратећи инструмент Деспић је првенствено предвидео чембало (у живом извођењу, по могућности, озвучено), с тим да се може, евентуално, применити и клавира (уз употребу назначене педализације и подробније динамичко нијансирање).

Композитор је циклус замислио као чврсту целину – садржајно и музички, са многим, читим и скривеним унутрашњим везама, због чега препоручује његово извођење у целисти, повезујући при том све нумере *attacca* – прелазима. У изузетним приликама Деспић издвојено извођење појединих песама своди искључиво на оквиру прве и друге песме „Дубровачког канционијера”, као најсамосталније. Предвиђен гласовни опсег вокалне деонице креће се у распону од es^1 – ge^2 , чиме је извођење овог циклуса композитор подредио сопрану или мецосопрану. Могућност евентуалног извођења тенора захтевало би и нужна прилагођавања у тексту (другог – другу; видила – видио; слијепа – слијеп; сва – сав), која га, уосталом враћају на оригинал (Деспић, 1989: рукопис).

3.1. Стихови дубровачких песника у циклусу песама Дубровачки канционијер

Када су стилови Петраркиног *Канционијера*¹ почели деловати на обликовање нових идеала лепоте и љубави и постали неодољив извор опонашања, родио се *петраркизам*². Петраркизам је као школа представљао важан прилог стварања нормативног, јединственог укуса, истанчаног израза једне велике књижевне културе у којем се уметничка хармонија могла достојно остварити

¹ *Канционијер*, збирка песама Франческа Петрарке (итал. *Francesco Petrarca* 1304–1374) представља једну од најпознатијих и наутицајнијих збирки песама у светској књижевности из које су се могле осликати песничке одлике ренесансе. Дело је извршило снажан утицај на читаву епоху и на генерације песника након Петрарке, на тзв. петраркисте. Збирка је позната и под називима *Риме* или *Расуте риме*. У збирци се налази 366 песама које немају наслов, већ су нумерисане (317 сонета, 29 канциона, 9 сестина, 7 балада, 4 мадригала).

² Петраркизам је песничка школа коју су основали Петраркини следбеници. Петраркизам је подражаваће најчешће само спољашњих елемената Петраркиних *Расутих рима*, врло често и неких карактеристичних ситуација и доживљаја љубави, а најређе и унутрашњих димензија интимног лирског света непознатих ранијим временима (љубав која нема обележја божанског, већ је фатално и трајно присутна у овоземаљском животу, разапета између идеалног и стварног).

(Чале, 1971). Карактеристично за песнике ове струје су увек исте фазе развоја љубави: прва фаза, најближа Петраркиним *Расутим римама*, јесте љубав на први поглед; у другој доминирају описи лепоте љубави, изграђени на идеалу који је установио Петрарка, док се духовне карактеристике сразмерно ретко наводе; трећа фаза доноси детаљан опис патњи, обично изграђен на клишеима и патетичним фразама; четврта представља слику узвраћене љубави, фаза у којој петраркисти највише одступају од изворног Петрарке; пета фаза се заснива на осећају резигнације до које долази услед изостајања очекиваног испуњења љубављу. Петраркини следбеници уздишу за вољеном женом, величају је и пате, а она је истовремено инспирација за настајање њихових књижевних дела насталих по угледу на „Канцонијера”.

Захваљујући упознавању већине дубровачких песника са представницима италијанског петраркизма, почев од треће деценије 15. века, са наставком који ће уследити и током наредна четири века, у Дубровнику су створени услови у којима ће већина песника преузимати поједине Петраркине теме истовремено градећи свој стваралачки опус. Захваљујући њима, лирско уметничко песништво у наведеном периоду у Дубровнику добија свој пун израз. Ипак, књижевност настајала на народном језику у Дубровнику носила је у себи и све важне карактеристике епоха у чијим се литерарним и поетичким оквирима развијала. У тако дугом епохалном распону дубровачка ренесансна књижевност није се само развијала већ и мењала у односу на различите спољашње утицаје.

Следећи тонове италијанске ренесансне књижевности, дубровачки писци су успели да једним делом установе сопствену поетику у којој се супротности нису увек разилазиле, већ су се додиривале и мешале. Врло често су дубровачки лирици преводећи *Канцонијера* знали извор заштитити властитим текстом или намерно испустити неки ауторов стих у намери да створе своје дело. Најприсутнији у дубровачкој петраркистичкој поезији су мотиви *Канцонијера* које су песници или задржавали или се служили њима у варијантном облику како би текст прилагодили песничко-језичкој традицији, али и различитом песниковом емотивном расположењу (Бојовић, 2014). Петраркисти су у својим дванаестерцима знали имитирати најтипичније поступке петраркистичког стила, ослањајући се при том на властиту традицију, која се није одрекла дванаестерца.

Без грубе поделе у том ренесансном Дубровнику су се, више по међусобној сродности и специфичности у књижевном стварању, могла уочити три књижевна периода у којима је углавном доминирала поезија песника, петраркиста. Тако богата ренесансна дубровачка поезија настала у овом периоду, бива обједињена у јединствен зборник у којем је сачувано око 800, углавном љубавних петраркистичких песама. У предговору *Историје дубровачке књижевности* (Бојовић, 2014) доноси кратак историјски преглед развоја ренесансне поезије Дубровника која је у знаку две струје петраркиста који представљају тек прву генерацију ренесансних писаца. Са другом генерацијом по мишљењу Бојовић долази до разбијања шаблона устаљене канцонијерске лирике, чији представници се окрећу новијим темама и, сходно томе, другачијим поетским, али и жанровским облицима, док трећа генерација са својим билингвалним поетским стваралаштвом даје себи већу стваралачку слободу и поетску комбинаторику (Бошковић Томић, 2011).

Стваралаштво прве генерације, чија су дела настала крајем 15. и почетком 16. века било је најкомпактније. У овом периоду по свом значају и обимности написаних дела издвојио се Шишко Менчетић (1457–1527). Други период, по много чему сложенији, а у коме није било оне компактности присутне у претходном периоду, настаје после Менчетића и траје до последњих деценија 16. века. Период значајан по увођењу нових тема дубровачких петраркиста у своје стваралаштво, које су саме по себи захтевале и нове песничке врсте. Овим писцима, међу којима је и Марин Држић (1508–1567), најважније наслеђе претходне генерације – љубавана петраркистичка лирика, била је мање важна, иако су је сви углавном писали. Трећи, завршни период дубровачке ренесансне књижевности почиње шездесетих година 16. века у којем поред осталих поезију пише и Савко Бобаљевић (1529–1585). То је период у коме петраркизам у измењеном виду још траје, али се класични канцонијер као форма, већ полако губио.

Лирика дубровачких петраркиста била је често намењена певању, на шта нам указују бројни стихови љубавних песама које су се певале на познату мелодију. Иако ограничени метриком дубровачки петраркисти настојали су у припревима да одрже однос са изворним сонетима (Бојовић, 2014). Петраркизам

је тражио и остварио крајњу прецизност, тежећи при том да се музичко-ритмички и психолошко емотивни делови стиха и лирских целина складно прожимају, како би у тој хармонији дошло до разрешења хаотичних интимних супротстављања. Као и у поезији, и у музици тог времена, занемарена је спољашња структурална форма стиха (одређена римом и метром стиха) док су звучност и ритам речи добиле пресудан значај.

Деспићева вокална поетика инспирисана дубровачким темама представљала је снажан стваралачки импулс на самом почетку композиторовог стваралаштва. После нешто више од три деценије од настанка композиција са Дубровачком инспирацијом: „Јадрански сонети” оп. 17, „Дубровачки дивертименто” оп. 18 и „Дубровачке поеме”, Деспић се у циклусу соло-песама „Дубровачки канцонијер” за глас и чембало (клавир) оп. 96, 1989. године поново вратио дубровачким темама. Кроз поетски подстицај пропознатљив у „Дубровачком канцонијеру” Деспић не оживљава само поезију дубровачких ренесансних песника, већ у загрљају поезије осликава своју снажну блискост утемељену на поетској инспирацији Дубровником. Деспићев однос према вокалној деоници у циклусу „Дубровачки канцонијер” директно проистиче из петраркистичког идеала звучности поезије и у њему Деспић сасвим прецизно преноси музику дубровачких стихова. Музичка форма у циклусу „Дубровачки канцонијер” компонована је углавном на „неправилне” стихове, са јако чврстом метричком структуром чак и када у потпуности не одговара захтевима поетског текста. Однос према речима је био у распону од силабичне декламације до мелизама. Ритмови су прикладни и понављају се кроз већи део композиције, а често у троделном такту, укључују и играчке ритмове. Врло често су истовремено присутне различите ритмичке фигуре у 9/8, 6/8 и 3/8 такту, које се надовезују као у некој врсти неозначене хоризонталне полифоније.

1. Верност

Има дубје прималити
стати прије без зелени,
нег – пламену мој љувени
- што ћу другог ја љубити.

И рибе ће прије летети,
птице пловат сиње море,
стати ријека, ходат горе,
нег ја тебе не љубити.

Савко Бобаљевић
– из песме *На снијегу ће цвијетје
бити*

3. Јади

Срце ми је пуно јада,
Не умем ти разлог рйти.
Срећа худа мнмоме влада
– ни ми живјет, ни умрити.

Тер се чудим: у мом битју
Гди се добро мѐ приврати?
Зима ми је у пролитју,
Сунце ми се натраг врати.

Очи имам – слијепа греду,
Зрак се обрати у тамности.
Горим, стојећ сва у леду,
А сласт кушам у коркости.

Савко Бобаљевић
– из песме *Срце ми је пуно јада*

2. Блаженства

Блажени час и хип
најпрво кад сам ја
видила твој образ лип,
од ког слава сја.

Блажена сва миста
када те гди видих,
годишта, дни и ноћи те,
у које те ја сладих.

Блажене бољезни,
кѐ патих ноћ и дан
због твоје љубезни.
од којих губљах сан.

Шишко Менчетић
– из песме *Блажен ти и сва твоја
љепота*

4. Чежња

Што веће да живу?
Сад је смрт за мене,
Покли сам у гњиву
Од жеље љувене.

Шишко Менчетић
– из песме *За ме је смрт*

5. Цвет младости

Цвит лијепе младости
С годишти одходи
И ш њима радости
Све наше одводи.

Уживај липости
Уживај и радост,
Љуvenом крипости
Узвиси тв младост.

Јер вриме то слатко
Јак витар утјече...

Марин Држић
– из песме *Уживај липости*

3.2. Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана Деспића – Дубровачки канцонијер

„Дубровачки канцонијер” је Деспић замислио као песмарицу неке младе Дубровкиње из давних времена, која би за свог драгог певала о својим љубавним усхићењима и патњама, а све под знамењем *’цвита лијене младости’* који *’с годиштити одходи и ш њима радости све наше одводи’* – јер *’врме то слатко јак витар утјече’* (Деспић, 1989: рукопис).

Циклус соло песама „Дубровачки канцонијер” може се сматрати врхунцем Деспићевог стваралачког опуса у низу композиција утемељених и инспирисаних Дубровником и дубровачком поетиком. Користећи за свој циклус поезију (засновану на властитом избору стихова) дубровачких петраркиста, Шишка Менчетића, Марина Држића и Савка Бобаљевића, композитор је њихове „песни љуvene” повезао у смисаону целину, на начин на који то чине италијански мадригалисти 16. века. Преузети су стихови из две песме Шишка Менчетића (од којих је једна, тачније друга песма у циклусу соло песама „Дубровачки канцонијер”, под насловом *Блаженства* заправо препев Петраркине канцоне *Benedetto sia il giorno...*). Поред ових преузети су и стихови две песме Савка Бобаљевића, *Верност* и *Јади* (прва и трећа песма у циклусу), како их је Деспић насловио и једне песме (последња песма у циклусу) Марина Држића: *Цвет младости*. Ослањајући се на стихове дубровачких петраркиста Деспић издваја најзначајније мотиве, идеје, теме, не занемарујући при том осећајност поезије на којој је она и утемељена: ведрину љубави, искреност и нежност осећања, тугу због одбијене љубави, обједињене, основним, меланхоличним тоном (Стефановић, 2005б).

У Деспићевом „Дубровачком канцонијеру” испоштована је законитост петраркистичког канцонијера. Избор песама наведених песника (из три различита периода дубровачке ренесансне књижевности) показују да је Деспић поштовао структуру петраркистичког канцонијера у коме су све песме биле независне једна од друге, али су и следиле једна другу и заједно подразумевале целовитост (Војовић, 2014). Ту целину је чинио развој „љубавне историје” коју Деспић осликава и кроз коришћење текстова: *Верност* (... и рибе ће пре летети, него што он драгу неће љубити), преко *Блаженства* (опис најтананијих осећања

испуњених љубавним заносом), *Јади* (исказивање патње због неузвраћене љубави), *Чезња* (у којој песник патњу претаче у бескрајну тугу и одрицање жеље за животом у недостатку љубави), до последње изабране песме којом Деспић свој циклус завршава: *Цвет младости* (песников позив за поимање краткотрајности живота, те значаја сагледавања среће и задовољстава у сваком моменту живота). Посматрајући „Дубровачког канцонијера” у целини и току смисла, како га је сам композитор и поставио, намеће закључак да се циклус завршном чежњом за протеклим временом чиме се заправо и затвара „круг” времена (Стефановић, 2005б).

Непромењеност основног расположења и његово јединство сматра Стефановић (2005б) осигурава у „Дубровачком канцонијеру” композиторов поетички поступак садржан у једноставности, правилности, ведрини, краткоћи исказа и карактеру плеса у коме Деспић дајући свему свој лични печат оживљава у српској музици Дубровник 16. века, који се у „великој мери додирује са једним битним делом музичког сензибилитета 20. века” (Стефановић, 2005б: 329). Улога инструмента – деонице чембала (клавира) је у погледу фактуре далеко „разређенија”, посебно у *Интермецима* (у којима је главно обележје поред тематске идентичности, сваки пут транспоноване, био и рад са карактеристичним мотивом – главним мотивом последње песме циклуса) која добијају функцију риторнела (барокни вокално-инструментални жанр) у односу на деоницу гласа чије се ритмичко-мелодијске фигуре углавном наслањају на ренесансни жанр. Деспић истовремено у инструменталним интермецима, не само да даје предах певачу, већ и прилику чембалисти/пијанисти „да се и он мало покаже у првом плану” (Деспић, 1989: рукопис), а музички гледано у претежно лагани темпо циклуса унесе одређен призив живости и контраста.

Тренутак у коме се ренесансни оквир додирује са барокним може се непосредно сагледати у мелодијској изразитости деонице гласа. Мелодија ужег обима, дискретнија у изразу, мање је речитативно, а више мелодијски постављена. Самосталност инструмента и његова ренесансна подређеност гласу „подвлачи и модерни вид соло-песме, и, остварује се практично доследним удвајањем вокалне линије у дисканту инструменталног парта” (Стефановић, 2005б: 330). Користећи широк распон техника уз истовремено благу модалну дијатонику која нас води до

„удаљених” хармонија, као и једноставну силабичку декламацију која ће се проширити до „цветајуће” мелизматике, Деспић ће истовремено изразити значење не само појединих речи, већ и песме као целине.

1. Верност

Прва песма циклуса „Дубровачки канционијер” под називом *Верност* по облику строфична (*a a'*) превасходно одише лирским карактером. Мелодији гласа претходи клавирски увод у оба одсека in D, са померањем тоналног центра најпре in e, а чија ће доминанта припремити наступ прве строфе in G. Строфа је изграђена од једне реченице од осам тактова (14–21. такт, Пример бр. 1) и фрагмента од четири такта (22–25. такт) којим се песма наставља. Структура реченице сачињена је од једног двотактног мотива, његовог понављања и четворотактне разраде и каденце.

Пример бр. 1 – Дејан Деспић, *Дубровачки канционијер – Верност* (14–21. такт)

И-ма дуб - је при-ма-ли-ти ста-ти при-је без зе-ле-ни,
нег - пла-ме-ну мој љу-бе-ни

Има дубје прималити
стати прије без зелени,
нег – пламену мој љувени
- што ћу другог ја љубити.

И рибе ће прије летети,
птице пловат сиње море,
стати ријека, ходат горе,
нег ја тебе не љубити.

У првој песми композитор служећи се једноставном, али јасном хармонском пратњом говори о специфичном стању духа лирског субјекта („... нег – пламену мој...”), представљено и кроз кулминацију реченице. У фрагментарни одсек који следи Деспић само на трен осликава сетније расположење, завршавајући га на доминанти и остављајући стих „... што ћу другог ја љубити” отвореним, попут питања. Оваква реченична и фрагментарна грађа типичнија је за инструменталне композиције, но текст у коме доминира искреност, верност, оданост и доследност, обојиће интерпретацију у свом даљем току лирским тоновима, који проистичу из самог лирског субјекта, наглашавајући при том и његово примарно расположење – заљубљеност. То је уједно и моменат када је за извођење на сцени јако важно осмислити интерпретацију у којој ће глас и инструмент бити јединствено обојени.

2. Блаженства

Друга песма *Блаженства* такође строфична ($a\ a'\ a^2$), почиње клавирским уводом који, басовим тоновима гради акорд са тоналним центром $in\ A$. У последњем, четвртом такту клавирског увода Деспић кроз благи *ritenuto* најављује вокалну деоницу и први стих којим интерпретатор и симболизује снагу стиха „блажени час...”. По својој структури прва строфа (5–13. такт) је реченица чија грађа подсећа на реченични склоп претходне песме. Мали молски септакорд који следи, а чија специфична звучност попут уздаха интерпретатора допуњује фразу текста „образ лип”. Короном на последњем акорду на тренутак ће Деспић зауставити музички ток, најављујући тиме следећи наступ интерпретатора. Короном ће композитор уједно означити моменат којим се хармонско-структурална граница повезује са стиховима како би се још снажније осликао сав значај емотивног исказа који је раније већ изнет кроз текст „блажена...”. Почетак новог стиха у другој строфи значајно подсећа на почетак првог стиха у првој строфи што додатно наглашава јединство текста „блажена сва миста...” и мелодије. Трећи одсек (23–39. такт) такође одвојен прелазом /уводом, изграђен је

од једног тротактног мотива који се понавља, и четворотактне завршне каденце. У жељи да у први план издвоји значај речи „патих” и „твоје” Деспић ће (Пример бр.2) ненаглашен део сичилијане, посебно, додатно нагласити, градећи тако ритмичко-мелодијску слику којом интерпретатор нијансираним односом према звуку и значењу речи проналази свој пут. Уведени акценти сугерисаће звучну слику која одлично подржава атмосферу песме.

Пример бр. 2 – Дејан Деспић, *Дубровачки канцонијер – Блаженства* (5–21. такт)

Бла - же-не бо-љез - ни, ке па-тих ноћ и дан

због тво-је љу-без - ни, од ко-је губ-љах сан,

У оквиру тог мотива представљена је и кулминација песме на тону фис (Пример бр. 2), којом Деспић додатно наглашава лирски субјект кроз текст „...ке патих ноћ и дан”. Деспићев музички текст у овој песми циклуса је полетан, са занимљивом колоратуром која се сажима са комплетним музичким ткивом, наглашавајући распеваност интерпретатора. Радост изазавана испуњењем љубавних жеља, осећање среће које симболично досеже врхунац у парафрази Петраркиног сонета *Блажени час и хип најпрво кад сам ја...* наглашен је у завршним стиховима, у којима се Шишко Менчетић удаљава од Петрарке.

3. Јади

Најдужа и хармонски једна од најразвијенијих песама циклуса – *Јади*, представља средишњи део циклуса, који је по свом карактеру ритмичко-мелодијске слике, као и поетског текста у овој песми заправо контраст у односу на претходне две песме.

Срце ми је пуно јада,
Не умем ти разлог рйти.
Срећа худа мнмоме влада
– нй ми живјет, ни умрити.

Тер се чудим: у мом битју
Гди се добро мѐ приврати?
Зима ми је у пролитју,
Сунце ми се натраг врати.

Очи имам – слијепа греду,
Зрак се обрати у тамности.
Горим, стојећ сва у леду,
А сласт кушам у коркости.

Одсек *a* пажљиво постављен на смењивању полуумањених акорада све време у *forte* динамици и силазном мелодијском току као да додатно дочарава осећај туге због одбијене љубави доносећи нам стихове „срце ми је пуно јада, не умем ти разлог рйти...”. Ово ће се расположење у Деспичевој соло песми *Јади* пренети на њен цео ток, због чега ће и интерпретација подразумевати снажну дозу експресије и сензибилитета солисте. Део *b* који доноси још снажнију хармонску развијеност упућује на кулминацију која се поклапа и са лирском кулминацијом „... нй ми живјет, ни умрити...” (Пример бр. 3). Наведене речи треба отпевати сугеришући израз зебње, са дозом страха од њиховог изговарања наглас. У тренутку појаве кулминације делимичним успостављањем тоналног центра Деспич истиче главни моменат песме учинивши тиме управо оно чега да тада није било у овако снажним музичким моментима.

Пример бр. 3 – Дејан Деспић, *Дубровачки канционијер – Јади* (5–21. такт)

ни ми жи - вјет, ни ум - ри - ти,

meno f

4. Чезња

Најекспресивнија и најкраћа песма *Чезња* циклуса „Дубровачки канционијер”, у потпуности је подређена тексту. Прва фраза (1–5. такт) почиње високим регистром (тоном фис у другој октави), који самом почетку даје снажну, драматичну боју. Он се везује са доминантом, која својом тежњом ка разрешењу дословно осликава питање постављено поетским текстом („Што веће да живу?...”). Следећа фраза (6–8. такт) иако донекле поновљена истиче својом мелодиком изузетну потресност („...сад је смрт за мене...”).

„У песми *Чезња*, која је, поред треће песме *Јади*, хармонски и најразвијенија, композитор раздваја последњи стих на две асиметричне целине, тако да се издваја синтаксичка структура 'покли сам у гњиву од жеље љувене' и тај се расцеп користи за понављање, па тиме, и наглашавање речи: *од жеље* које прати иступање из А дорског модуса у Г центар (миксолидијски, убрзо преиначен у Г еолски преко његовог VI ступња), коме најзад следи повратак у А центар, али сада са фригијском секундом (у гласу и инструменту), на акцентовану и смисаоно централну реч: *љувене*” (Стефановић, 2005б: 331).

Пример бр. 4 – Дејан Деспић, *Дубровачки канционијер – Чежња* (9–14. такт)

по - кли сам у гњи - ву од же - ље, од же - ље...

Поновљени стих „... од жеље...” (Пример бр. 4), тоника у клавирској пратњи и *decrecendo* који следи указују на крај фразе и доносе снажан осећај бола и патње, који ће клавирским постлудијумом наставити да одзвања у простору око нас.

Деспић појаву триола у гласу доводи у везу са касним роматичарима (Петровић, 2014) код којих она има значајну улогу сематичких ритмичких образаца.

5. Цвет младости

„На овом примеру се добро види значајан ослонац композиторове поетике у *Канционијеру*: низање сличности, које на махове добија вид понављаног модела, овде је подигнуто на ниво принципа. Оно на плану форме даје ефекат статичности и суспензије, на афективном плану – ефекат „стања”, расположења, а на значењском – ефекат деконкретизације и уопштавања. Тиме композитор у музичком домену додирује значајну одлику поезије којом је био подстакнут и естетику која је у њеној основи: естетику подражавања чији је гест битно антиреалистички и антидискурзиван, и који има смисао уједињујућег, уопштавајућег и типолошког захвата (Стефановић, 2005б: 229–330).

Тематска проблематика која се препознаје у песми коју је Деспић у свом „Дубровачком канционијеру” насловио *Цвет младости*, а у којој Марин Држић описује краткотрајност лепоте једне младости, која најпре у једном тренутку

показује сву своју лепоту и раскош, да би одвећ брзо нестала – отвара наше очи пред истином о краткоћи живота и смрти, а која се неретко крије иза саме младости.

У складу са текстом који велича младост мелодија је певљива и једноставна, са јасном хармонијом и бинарном структуром. Кулминација мелодије јавља се на последњи Држићев стих: „Јер вриме то слатко јак витар утјече...” (Пример бр.5), а цео део има и функцију коде целог циклуса.

Пример бр. 5 – Дејан Деспић, *Дубровачки канцонијер – Цвет младости* (18–22. такт)

The musical score is presented in three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it: "Јер ври-ме то слат - ко, ври - ме то слат-ко". The middle and bottom staves represent the piano accompaniment. The score is in 3/4 time and is divided into three measures. The first measure is in 3/4 time, the second in 6/8, and the third in 9/8. Dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and arpeggiated chords.

Идентична кулминација јавиће се такт касније, да нам још једном нагласи сав значај текста, али на један ведрији начин. „Принцип понављања је у овој песми истовремено и наизразитији, с обзиром на то да се у првом делу песме на четири почетна стиха непосредно понавља иста синтаксичка структура, скројена међутим од сасвим малих јединица, било у понављајућем, било у варијантном односу” (Стефановић, 2005б: 329). Крај циклуса даје осећај потпуне заокружености поновљеним уводним одсеком прве песме *Верност*.

4. ДЕЈАН ДЕСПИЋ – БУЛИЋИ И УВЕОЦИ ЦИКЛУСИ ПЕСАМА НА СТИХОВЕ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА, ОП. 118

Циклуси соло песама „Булићи” и „Увеоци” потенцијално су самосталне заокружене целине, који заједно чине својеврстан, контрастни диптих, међусобно повезан и заокружен. Песме се „могу изводити појединачно, а могу – и најбоље је – заједно” (Деспић, 1995: рукопис, 27) у чврстом континуитету. Неку од песама изузетно је могуће изводити и издвојено из циклуса. Обим вокалне деонице циклуса „Булићи” је ге–фис², односно „Увеоци” ге–ге². Циклусе може певати и мушки и женски глас, уз алтернативу текста у петој песми циклуса „Булићи”. Дело је компоновано од 01. до 14. августа 1995, а препис завршен 11. октобра 1995. године.

4.1. Стихови Јована Јовановића Змаја у Деспићевим циклусима песама Булићи и Увеоци

Јован Јовановић Змај (1833–1904), „храбра, вредна пчела на шареном пољу поезије, пун сатиричног једа и благог лирског мелема” (Поповић, 1930: 171) један је од најзначајнијих песника српског романтизма. Оставио нам је поезију која има своје трајне вредности, а што у српској књижевној историји нико није оспорио: *Булиће* и *Булиће увеоке*. *Булићи* Јована Јовановића Змаја писани дуго и лагано први пут су штампани 1862. године. Настали су као доживљај искрене љубави песника и представљају његову најинтимнију лирику о животној радости и љубавној срећи. Насупрот њима, дани туге, бола и патње у тренутку када песник губи своје петоро деце и жену, ствара поезију пуну трпљења и очајних уздаха: *Булиће увеоке*.

У спољашној композицији романтичарске лирске песме, могу се уочити строфе, стихови, полустихови, акцентске целине, од чијих ће својстава и разноврсности зависити ритам, звучање и значење песме (Leovac, 1978). Карактеристично за унутрашњу композицију лирске Змајеве песме је трочлана мотивска структура: први мотив – увод / тема; други мотив – развој теме; трећи мотив – емотивни закључак.

Несумњиво да је подстицај и инспирација за *Ђулиће* (лирски циклус који садржи 73 песама) била његова жена Ружи Личанин³ и да је Змај писање *Ђулића* отпочео већ након првог сусрета и познанства са Ружом, да би писање наставио касније у првим годинама брака и након рођења њиховог сина. Своју љубав према Ружи у *Ђулићима* Змај исказује изузетно смерно и скромно без много сензуалности, већ са мером и уздржано, најчешће у духу патријархалне скромности (Поповић, 1930). Велики број песама у *Ђулићима* по форми и облику углавном се разликују. Њихову структуру чине стихови чији је језик једноставан и без „јаких” речи, а који је углавном у распону од тросложног стиха до дванаестерца.

Седам *Ђулића* (у целости или одломци) постали су део изабраних текстова за истоимени циклус (тачније као основа за два циклуса *Ђулићи* и *Увеоци оп.118* бр.1 и бр.2) композитора Дејана Деспића (1995), посвећених творцу српског романтичарског лида – Јосифу Маринковићу. Изабране песме су у Змајевим *Ђулићима* означене: *XLVII; XIV; XXIII; LI; XLV; LXI; XXIX*, док их је Деспић у свом првом циклусу *Ђулићи* насловио: 1. *Песмо моја*; 2. *Љубим ли те*; 3. *Не бој се*; 4. *Анђели*; 5. *Миловање*; 6. *Снови* и 7. *Дај ми руку*.

У *Ђулићима* има много духа (Поповић, 1930), стално је присутна мисао коју песник исказује са нарочитом грацијом користећи се дивном поетском идејом, остављајући нам пријатан обрт мисли за сам крај (*LI – 4. Анђели*). Поједини *Ђулићи* (*XLV – 5. Миловање*) као да не припадају серији, да у њима недостају песникове љубавне изјаве Ружи, већ да су испевани у једном дивном песниковом расположењу. Посматрајући Змајеве *Ђулиће* као целину, али и сваку песму изоловано, уочљиве су етапе једног срећног љубавног живота, читава његова еволуција, који умногоме подсећа на дневник заљубљеног песника. Змај повремено за мотив користи своје јаде обраћајући се у њима својој Ружи и пише *XIV – 2. Љубим ли те*, док свој повратак у ведрину и дивно, ведро расположење осликава у *XXIII – 3. Не бој се* („Та не бој се, није тако, облачак је само био...”). У групи изванредних песама је и *XLVII – 1. Песмо моја* у којој песник осликавајући општу срећу, блаженство и ведрину, оптимизам заљубљеног човека, поздравља све заљубљене: „...Поздрави ми славље и голубе, и сва срца што се силно љубе”.

³ Име ових песама потиче од имена супруге „ђул” значи „ружа”

Иако су *Ђулићи* песников лирски дневник (Поповић, 1972), мало је у песмама података о конкретној лирској историји. Да су песме инспирисане љубављу према Ружи, говори само наслов – *Ђул*, док су све остале емоције, чији је интезитет толико снажан да на тренутак потискује сентименталну идилу, због чега се осећа само лирика: игра слика и звука. Код Змаја уз помоћ песничких слика идеална драга преноси се у природу и сједињује се са њом у поезију. „Љубавни занос у Ђулићима брише границе између овог и оног света, људског и божанског, земље и неба, па тиме и између живота и смрти, пролазног и вечног” (Пешикан-Љуштановић, 2012: 210). Песник пак може бити *црна ноћ, бела зора, плаво небо*, чиме невероватна моћ метафоричне трансформације уноси у песму лакоћу и природност. Романтичарска дилема је у Змајевим *Ђулићима* и *Ђулићима увеоцима* нарочито упадљива (Kostić, 2013). Снажни контрасти између вере и безнађа, светлости и таме, радости и сете, љубави и самоће који се у *Ђулићима* могу уочити, стварају осећај у коме целине подсећају на лирски контрапункт у коме преовладава осећање среће, док је у *Ђулићима увеоцима* са истовременом сменом светлих и тамних боја, много снажније изражен контрапункт у којем доминира туга (Поповић, 1972). Насупрот животном зениту и простору цветања и плођења у Змајевим *Ђулићима* у коме је тријумф љубав укинуо границе између овог и оног света – стоје вечита тама и пустош у *Ђулићима увеоцима* (Пешикан-Љуштановић, 2012). Посматарајући ова два циклуса песма истовремено, они делују као контрасти: први – радост, други – туга, а оба циклуса на свој начин: светлост.

Лирском иронијом песник надвладава и сама себе и побеђује тугу проналазећи светлост у деци, симболу човечанства које се рађа, обнавља. Унутрашња трансформација осећања допринеће да туга за онима који су се упокојили, прерасте у љубав према живима, посебно деци, чиме песнички круг, започет светлошћу једне љубави, уместо тамом, враћа песника у реални свет у коме се он сједињује са њим у својој новој љубави према свој деци.

Иако су писани у народном осмерцу и шестерцу, стихови имају нову песничку музику (Lukić, 2012), која нам ритмичко-метричком структуром сугерише унутрашње значење слика, односно лирски смисао појединих песама.

Осећање јединства кроз понављања мотива различите врсте, акорди карактеристичног склопа и функције, као и завршетак песама које најављују почетак следеће, представљају музичке елементе којима је Деспих објединио ова два циклуса: *Ђулићи* и *Увеоци* у једну јединствену, нераскидиву целину.

БУЛИЋИ

1. Песмо моја⁴

Песмо моја, закити се цветом,
Песмо моја, замириши светом;
Још сва срца охладнила нису, —
Познаће те, песмо, по мирису!
(XLVII)

3. Не бој се

Та не бој се, није тако,
облачак је само био;
Сад погледај куд год хоћеш,
цео свет се разведрио!

Је л' с осмеха твога лица,
Ил' с ведрине душе моје, —
Нек је ведро свуд по свету,
Па ма откуд, свеједно је.
(XXIII)

5. Миловање

Црна ноћи, лако (ласно) ти је проћи,
Бела зоро, лако (ласно) ти је доћи,
Лако (ласно) ј' сунцу просијати грање,
Кад не знају шта је миловање!
(XLV)

6. Снови

Заспала си. А ја будан, —
У мисли се неке губим;
Чини ми се, грехота би
Била да те сад пољубим.

Чисто видим снове твоје:
Из раја су, са висина —
То се не сме порушити
Са земаљским пољубцима!
(LXI)

2. Љубим ли те

Љубим ли те ... ил' ме санак вара,
што те удиљ уза ме дочара?
Љубим ли те ... ил' ме душа вара,
што се удиљ с тобом разговара?

Љубим ли те,... ил' ме безум гања,
немам вида, немам осећања.
Љубим ли те,... ил' љубави није —
што се грли, то су саме змије!

Љубим ли те,... или ме и нема,
ил' ни тебе — обоје нас нема?
Љубим ли те ... или нема света,
нема сунца, ни росе, ни цвета?
(XIV)

4. Анђели

Ој, ви дани, нисте дани,
Већ анђели бели, —
Не би друкче с неба дошли
И неба донели!

Ај, ви ноћи, нисте ноћи,
Већ анђелска крила —
Где би ноћца тако дивна,
Тако брза била.
(LI)

7. Дај ми руку

Дај ми руку, да је видим,...
Ова рука мека, мила.
Кол'ко већ је красна цвећа
У мој живот посадила.

Дај ми руку, да ј' осетим,...
Јер кад умор чело смути,
Под овом је руком души
Најмилије одахнути.

Дај ми руку, да је стиснем,...
Јер кад стегне смртна мука,
Кад затишти љута рана,
Мелем биће ова рука.
(XXIX)

⁴ *Антологија српске књижевности* (2009) Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду и компанија Microsoft®. У циклусима соло-песама *Булићи* и *Увеоци* Деспић користи само поједине делове песама из циклуса *Булићи и Булићи увеоци* Јована Јовановић Змаја. Песме је Деспић посебно насловио.

УВЕОЦИ

1. Виле⁵

Бежећ' некуд – дођох, стигох,
У тишину горе свете,
Па дозивах беле виле
Што их снивах као дете.

Заћуташе горске птице,
Само крошње лишћем тресу,
А тај шапат кâ да вели:
„Не тражи их, – умрле су!”
(XI)

3. Ћутња

Исто небо тамо горе, –
Истим миром цвет мирише, –
Иста земља испод мене
– Само један гробак више

Исте горе, исти лузи,
Које гледах тол'ко пути;
Ал' то некад све збораше,
А сад ћути – страшно ћути...
(XXV)

5. Месечина

Месечина као негда,
Гле, још има живих птица!
Лахор ветар крил'ма махну,
Замириса љубичица.

Спојила се душа ноћи,
Спојила се с душом дања,
Па шапнуше: „Сузе точи,
Ал' се сећај радовања!”
(XXXVII)

2. Мртво небо

Мртво небо, мртва земља,
Не мичу се магле сиве;
Мртви дани, мртве ноћи
– Само боли јоште живе.

Тоне, пада мртва нада
У наруче мртвом Богу,
Изумрло што је могло –
Само боли још не могу.
(VIII)

4. Оркан

Пробудио с' оркан љути,
Ишчупао врту цвете;
Отуд даље – кô да риче:
„Тешко теби, јадни свете!”
Уздигô се у висину,
Па облаке раздерао;
Обореном (стогодишњем)⁶ храсту рече:
„Ето видиш, сад си пао!”

Тражи море – па га нађе,
Тресну, смрви беле броде,
Па уздахну урнебесно, –
Насмеја се – даље оде.

„Шта то чиниш?” – пита ли га
Кад је клонô, па се стишô...
„Ко би чуо моју тајну,
Тај би сместа с ума сишô!”
(XXI)

6. Пепео

Ох, зар тако љубав света
И по смрти јоште траје!
Ох, зар тако пепô чува
Моје свете осећаје!

Зар је пепô тако веран
Па не пушта миље своје?
– Аој, песмо, туго моја!
Ој, пепеле, добро моје!
(XVIII)

⁵ Избор песма из циклуса соло песма Дејана Деспића – *Булићи увеоци* Јована Јовановића Змаја

⁶ Деспић уместо „стогодишњем” користи „обореном”

4.2. Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана Деспића – *Ђулићи оп.118, бр.1*

Циклус соло песама *Ђулићи* посвећен Јосифу Маринковићу „зачетнику српске соло песме” (Деспић, 1995: рукопис) написан је 1995. године. Издвојивши из Змајевог песничког циклуса седам песама: *Песмо моја*, *Љубим ли те*, *Не бој се*, *Анђели*, *Миловање*, *Снови* и *Дај ми руку*, и ослањајући се на „на грађански и народни дух – суздржаног заноса и нарочитог споја ведрине и сете” (Стефановић, 2005а: 88). Деспић низом различитих елемената феномен музике приказује у светлу њеног јединственог развојног потенцијала дајући при том деоници гласа свеприсутну нежност и осећајност. Различите музичке ситуације које се могу сагледати кроз читав циклус за Деспића представљају индексне знаке емоција и страсти (Петровић, 2014).

1. *Песмо моја*

Није случајно што Деспић циклус соло песама почиње песмом – XLVII из Змајевог циклуса *Ђулићи* насловивши је: *Песмо моја* и користећи при том само њену прву строфу:

„Песмо моја, закити се цветом,
Песмо моја, замириши светом;
Још сва срца охладнила нису, —
Познаће те, песмо, по мирису!”

За разлику од Змаја, Деспић *Ђулиће* не почиње сумњом, већ вером у љубав и то љубављу која се шири целим светом. Песма је пуна полета, радости, оптимизма, са намером и спремношћу да обиђе свет и пренесе поруку љубави. Дужина стиха у песми је десетрац, са појавом узастоне риме. Користећи само одабране стихове Змајеве песме композитор у песми *Песмо моја* нас одмах у експресивној сфери уводи у „тајне” песникове заљубљености. Клавирски почетак за којим убрзо следи и глас (након краће паузе која означава неку врсту уздаха пре певаног текста) ствара снажану импресију у којој је песма персонификована – постаје личност. Утисак у коме клавир крећући се у контра смеру од гласа њему и супроставља, и у коме клавирска пратња коју карактерише смењивање изразите хармонске функције, ритмизована у триолама са додатком у секундама, делује замагљено. Присуство како тоналне, тако и модалне дијатонике (лидијска лествица – тонални центар in D у коме се појављује повишен IV ступањ гис) у

којој дискретно фигурира додати ванакордски тон, уочава се приликом третмана стихова „песмо моја, замириши светом”. Под педалом иако пролазни тон, он ипак звучи заједно са акордом који се разлаже и тиме значајно доприноси креирању специфичне, мистичне, али ведре атмосфере и звука, подржавајући глас који шири љубав, полетност и заљубљеност. Музичку дескрипцију која се том приликом издваја на реч „замириши”, постиже специфичном ритмичко-интонативном сликом. На почетку сваког стиха, карактеристичан тон јавља се упоредо са гласом, градећи дисонантни интервал мале септима и дајући тиме посебан нагласак почетку стиха – реч „песмо”. Промена на кратко тоналног центра може се приметити у 9. такту, лидијски in G (повишен IV ступањ цис). У само три такта музике (9–11. такт, Пример бр. 6) Деспић користећи *crescendo* истиче и сав значај литерарног текста „...још сва срца охладнила нису” који истовремено прати мелодијска поступност у клавирској деоници са хармонски нестабилним акордима у басу све до почетка следећег одсека, чиме се и додатно осигурава раскошни звук и истицање драматског набоја, успостављајући само на тренутак својеврсну хармонску стабилност. Изражајност и емоционалност коју собом доноси реч „срца” Деспић дочарава великом триолом чији склоп доприноси драматичности, а истовремено је и снажна потпора кулминацији вокалне деонице (тон е), којим се посебно наглашава реч „охладнила” присутне у овом одсеку.

Пример бр. 6. Дејан Деспић, *Булићи – Песмо моја* (9–11. такт)

још сва ср- ца о - хлад - ни-ла ни - су

mp crescendo

p crescendo

У наставку дословно поновљен део у клавирској пратњи, ипак доноси новине у вокалној деоници стварајући при том снажан осећај у којем је мелодијска деоница у функцији текста. Иако је у питању део са структурално сличном грађом, мелодијски покрет у гласу попут говорног певања у сваком

стиху постепено опада. *Allargando* и *forte* на последњем слогу речи „моја” у коме се постепено ширећи темпо задржава, али и наглашава пуни тон истичући истовремено мистично и ведро расположење присутно до самог краја песме. Песма енергичног карактера, чијој лепршавости и усхићености нарочито доприноси клавирска фактура, својим ритмом и мелодијом шаље снажну песникову оптимистичну поруку.

Понављањем дела стиха „песмо моја”, мелодијска линија која се полако гаси и нестаје, наставља се клавирском пратњом која омогућава приказивање тих својстава у пуном сјају ефектом одјека, креирајући комплетну звучну слику и припремајући почетак наредне песме *Љубим ли те*.

2.Љубим ли те

Песма *Љубим ли те* осликава посебно стање и у садржини песме се намеће важно питање: љубав – да ли је она стварност или сан, привид. Ово питање је развијено у шест синтаксичко-интонационих целина, чију основу чине реченице упитне интонације. У овим питањима која представљају основни мотив можемо пронаћи и релативни одговор. Стално понављање питања *љубим ли те*, не наглашава сумњу, већ увереност у постојање и снагу љубави која још није добила одговор. Естетски афинитет Деспића према модерној експресији заснованој на различитости звука и ритма, пружа универзално задовољство које нам отвара простор за сједињавање разлика.

Иако молски, експресиван почетак друге песме *Љубим ли те* (квинтни скок наниже у вокалној деоници а–де), припремљен је завршним акордима претходне песме. Очигледно је да је музичка форма варирано строфична (*a a₁ a₂ a₃ a₄ a₅*), у којој је музичка слојевитост очигледна, а тоналитет готово да нигде није успостављен, додатно наглашава узнемирени призив, који је представљен малим молским четворозвуком на тону де. У првом такту се глас и клавир не подударaju тонално, што доводи до осцилације и двојаког тумачења тоналне основе. Тек са последњим акордом у делу *a* (1–6. такт) може се препознати извесна доза ведрине кроз сасвим прикривене трагове, наглашавајући при том ауторову стваралачку поетику обојену и текстом песме – реч „дочара”. Ведро расположење настављено кроз стихове „љубим ли те” у другом одсеку у мелодији гласа (7–11. такт) у Еф-

дуру прати акордска топлина де-мола, које ће се већ у наредном одсеку претворити у ново, другачије расположење кроз стихове који следе: „Љубим ли те,... ил’ ме безум гања, немам вида, немам осећања”. Овај љубавни занос у коме ће нестати вид и осећања у трећем одсеку (12–21. такт) у потпуности је поткрепљен суптилним а-моллом и пропраћен низом малих молских акорада, а скок мелодије на тон е и глисандо – реч „вида”, додатно је романтичарски наглашен великим дурским четворозвуком, стварајући при том снажан утисак крика који наставља да трепери. Поновно питање „Љубим ли те,...” којим и почиње четврти одсек (22–32. такт), слуги предају, одустајање од борбе, наглу промену расположења у коме глас преласком у високи регистар попут „вриска” стих: „ил’ љубави није” бива употпуњен и малим молским четворозвуком – реч „није”. Мелодијска линија уз коју ће драматика претходне фразе ишчезнути наставља затим лаганим, силазним током. Занимљив је начин на који је Деспих уз помоћ клавирске деонице између два одсека (28–32. такт) до тада присутну напетост најпре кроз низ дурских акорада пуних драматике, те каснијим увођењем малог молског четворозвука преобразио у смирај, којим ће уједно и најавити почетак последњег одсека (33–37. такт, Пример бр. 7). Градећи кулминацију, у којој је први талас покренут поступним низом шеснаестина на тексту „...или ме и нема...” и други талас „... ил’ ни тебе, обоје нас нема ...”, Деспих уз изразит емоционални набој за реч „обоје” користи посебан ритмичко-мелодијски акценат, који је овде у тесној вези са стихом љубавне садржине, те захтева снажну емотивну ангажованост интерпретатора. Истовремено музички означен акценат захтева и потпуну прецизност интонације и помаже јаснијој разумљивости текста.

Пример бр. 7 Дејан Деспих, *Булићи – Љубим ли те* (33–37. такт)

Истичући важност тематског материјала и литерарног текста: „Нема света, нема сунца, ни росе, ни цвета” оставарује се кроз непрекидан дијалогски однос солисте и клавирске пратње, а која се наставља у шестом одсеку (38–47. такт). У процесу комуникације, са речи се непосредно прелази на представу у којој свака негација (*нема, ни*) акордски наглашена представља благу љутњу, који се убрзо стишава, остављајући крај отвореним и недовршеним. Музичку слику заокружује клавирска деоница, која скоро у целој песми састављена од мирне акордске пратње са повременим линеарним покретом гласа, подсећа на оперске речитативе присутане у ранобарокном стилу. Нежан мотив који се јавља на почетку сваког новог одсека уз фразу „љубим ли те” и увек у *piano* динамици у форми питања, са континуираном тежњом за одговором у виду разрешења које треба да уследи, представља основу музичког израза наведене песме. Но, клавирска пратња и соло деоница нису тонално подударне на почетку, што упућује на двојачко тумачење тоналне основе (деоница гласа на основама дорске лествице in D, клавирска деоница in F). Користећи квинтни мотив који се понавља при сваком новом одсеку уз сталну тежњу ка тоници, Деспих гради мелодијску линију у којој ће клавирска деоница бити састављена од издржаних, готово хорски вођених

акордских склопова, са хармонским током обогаћеним различитим модусима који целој песми дају архаични призив.

3. Не бој се

У песми *Не бој се* песник смирује драгу, а недоумице присутне у претходној песми полако и потпуно нестају доносећи потпуни карактерни контраст. Јасна и једноставна хармонија (првих седам тактова), која попут увода помаже да уочимо ведро и лепо расположење усклађена са текстом „Та не бој се, није тако...”, наставља свој музички ток шаљиво и раздрагано. Музичка дескрипција уочава се приликом третмана стихова „... облачак је само био!”, јер се на речи „само био” мелодија лагано спушта, градећи акценат на језички ненаглашеном слогу (Пример бр. 8). Високим тоновима, октавним скоковима у клавирској пратњи Деспић остварује додатне визуелне ефекте који могу да допринесу снажнијем разумевању интонативне димензије.

Пример бр. 8 – Дејан Деспић, *Ђулићи – Не бој се!* (5–6. такт)

The musical score is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line, with lyrics 'са - мо би - о!' written above it. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as *mp* and *mf*, and features melodic lines with triplets and a slur. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Песма има дводелну форму АВ. У делу А оба одсека у форми реченице *a* (1–7. такт) и *a*₁ (8–16. такт) састављена су од почетног квинтног мотива (у првој реченици мелодијски ток навише, а у другој у инверзији) што представља основу сличности међу одсецима. Различит литерарни текст и динамика (прва реченица се изводи гласно, друга тихо) и клавирска пратња (прва реченица у дужим нотним вредностима, друга ритмизована у четвртинама), чини основу различитости међу одсецима. Понављање тонике у Гес-дуру доноси неопходну стабилност праћену текстом „Сад погледај куд год хоћеш”, стварајући истовремено ритам погодан за игру. Суптилно вођење мелодијског тока ка високом регистру и кулминације у којој ће Деспић својом музиком снажно осликати текст „... цео свет се

разведрио!” (Пример бр. 9) додатно нам потврдивши лепршаву емоцију у самосталној клавирској деоници отворивши пут ка наредном одсеку.

Пример бр. 9 – Дејан Деспић, *Ђулићи – Не бој се!* (12–16. такт)

The image shows a musical score for the song 'Ђулићи – Не бој се!' by Dejan Despic, measures 12-16. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'це - о свет се раз - вед - ри - о!'. The piano part includes dynamics like 'tr' (trill) and 'f' (forte). The vocal line starts with a trill on the first measure, followed by a series of notes. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

Прелаз (16–21. такт) фрагментарне структуре са улогом реминисценције материјала прве песме *Ђулића* (а што се може запазити и касније у току дела В) повезује два дела, део А са делом В.

Други део, део В (21–42. такт), чине два одсека међусобно раздвојена паузом (између 30. и 31. такта), са одсеком *b* (21–29. такт) и *c* (29–42. такт). Без заједничких карактеристика, са присуством разлике у тематском и хармонском плану, што вешто прати деоница инструмента. Специфичан по смењивању доминанте и варијантног VI ступња, овај део оставља на нас утисак недовршености. Тај осећај усклађен са текстом у коме се постављајући питања „Да л’ с осмеха твога лица?” „Ил’ с ведрине душе моје”, упитни карактер потпуно губи и нестаје, а што нам додатно потврђује и поновно јављање мотива прве песме (разлагање акорада), чиме Деспић прве три песме повезује у једну целину. Одсек *c* прилагођен је садржају поетског текста са ослонцем који прати смењивање тонике са варијантним VI ступњем, како би се тиме карактер текста посебно осликао ведром бојом поново стварајући ритам за игру и, нешто мирнију, али и даље позитивну атмосферу. Силазни лествични низ који следи у басу прати *crescendo* вокалне деонице, посебно наглашавајући снажну емоцију „...свеједно је” отворивши пут ка завршетку песме који одише спокојством, лакоћом, ослобођен свих претходно наметнутих питања. Служећи се медијантама звук ове песме у потпуности постаје импресионистички, а слојевитост и замагљеност акорада (која се остварује путем додатих тонова акорадима терцне структуре), али и

динамичких контраста (нагле промене из гласног у тихо), уз помоћ стакато артикулације, осликава промене расположења исказане у овој песми.

4. Анђели

Иако најкраћа, четврта песма у Деспићевом циклусу *Анђели* заузима централно место циклуса. Лепоту својих осећања Змај у песми *Анђели* пореди са небом, при чему дан није дан, већ небеска сила – анђео. Уздижући своју драгу до небеских висина, дани поред ње постају анђели, а ноћи кратке, нежна крила анђеоска. Стих, односно његова дужина може се двојачко тумачити, као осмерац, али и шестерац.

„Ој, ви дани, нисте дани,
Већ анђели бели, –
Не би друкче с неба дошли
И неба донели!

Ај, ви ноћи, нисте ноћи,
Већ анђелска крила –
Где би ноћца тако дивна,
Тако брза била”.

Исти тематски материјал, који је у песми подлегао одређеним хармонским трансформацијама и трансформацијама вариране технике, састоји се од четири одсека ($a \ a_1 \ a_2 \ a_3$). Тематски сличне реченице стварају осећај јединства међу одсецима. Разлике, у смислу начина излагања ће донети клавирска пратња, истичући при том одређене хармонске промене. Са хармонском пратњом заснованој на низању лествица различитих конструкција песма је истовремено и најекспресивнија и највиртуознија. „Према два Змајева катрена, оставрена тако да је мелодија гласа – *espressivo* подвучен синкопама и пунктираним ритмом – остварена тако да се у првој строфи креће у оквиру лидијског Еф модуса и из ње произашлом хармонском контексту, а у другој строфи, само транспонована, подвлачи доњи тетрахорд ’балканског’ а-мола уз одговарајућу (романтичарску) хармонизацију” (Стефановић, 2005а: 89). Клавир на почетку у унисону прати глас, пруживши могућност да се глас из такта у такт све више шири, додајући поступно клавирској деоници још један глас који прераста у полифонију, како би се додатно истакла експресивност израза. Употребом несвакидашњих лествичних низова употпуњује се тематика текста и на тренутак потврђује већ песнички исказано, да

су „дани анђели бели” божанска бића чији значај треба истаћи другачијим и „неземаљским” музичким средствима. Трећи одсек *a'* (11–14. такт) почиње лествичним низом балканског а-мола, са призвуком фолклорне музике и трансформацијама (што иначе није композиторова стваралачка карактеристика) којим се истиче кулминација вокалне деонице кроз појаву текста „анђелска крила”. Појава мотива којим Деспић обједињује све песме циклуса јавља се у клавирској деоници на самом крају песме *Анђели* у виду разлагања.

Очигледно је да је композитор имао намеру да песме из циклуса буду изведене у континуитету, због чега се последњи тон из претходне песме може тумачити као интонациони ослонац певачу. Занимљиво је и присуство реминисценције мотива песме *Песмо моја* у клавирској деоници која ће у једном тренутку (11–14. такт) уз присуство полифоније допринети снажном доживљају кулминације саме песме.

5. Миловање

На самом почетку песма *Миловање* (по свом облику проста дводелна песма) већ, у првом одсеку (1–8. такт) представљена је кроз нежни ривалитет клавирске пратње и гласа (у погледу тоналног центра). Њихово обједињавање уследиће нешто касније, у петом такту, наступом новог тоналитета. Попут народних мелодија обе ће фразе завршити доминантом. Као и код претходног одсека, два тоналитета пронашла су начин да заједно делују и звуче, стварајући нешто тамнију атмосферу, која се све до овог тренутка није могла чути у Деспићевом циклусу.

И док Змај у XLV песми циклуса *Булићи* персонификује ноћи, дане и сунце, исказујући при том сву њихову снагу и величину у игри речи:

„Црна ноћи, лако ти је проћи,
бела зоро, лако ти је доћи,
лако ј' сунцу просијати грање,
кад не знају шта је миловање!”

Деспић ће створити јединствен импресионистички дух кроз колоратурни контраст на речима „црна ноћи” и „бела зоро”. Кроз специфично композиторско тумачење, транспонованом за терцу више Деспић дочарава „зору” и њену светлост стварајући својеврсну интонативно-динамичку слику. Истовременим мелодијским

и метричким акцентом и продуженим ритмичким трајањем композитор „сунцу” даје снажну музичку експресију. Музички акценат који се при том остварује истовремено је и динамички акценат, који ће за интерпретатора значити *гласније* изведен музички догађај коме је потребно посветити посебну пажњу (Пример бр. 10).

Пример бр. 10 – Дејан Деспић, *Ђулићи – Миловање* (8–9. такт)

Звук песме је импресионистички прозрачан у тихој динамици и високом регистру. Крај композиције музички обједињује прва два одсека у тренутку док се у гласу излаже карактеристични, почетни мотив друге песме (скок квинте наниже) реминисценција, која ће затим као и „миловање” полако нестати и стопити се са одјеком клавирске пратње који преузима мелодију. Сам крај и клавирски наступ у високом регистру поново нас у Деспићевој вокалној лирици асоцира на нешто величанствено, недодирљиво, небеско. Акордским разлагањем нежно се сјединивши са песамама овог циклуса, Деспић завршава нежно *миловање*.

6. Снови

Песма *Снови* у Змајевом циклусу означена редним бројем LXI највероватније је записана у тренуцима несанице и Змајеве замишљености док је посматрао своју драгу супругу Ружу док спава, бележећи при том своје мисли. Посматарајући је са пуно нежности и топлине он чува њене снове и стрепи над њима, како би њени снови остали узвишени као код анђела. Музички ток песме коју је Деспић насловио *Снови* осликава тонални дуализам и тмурну атмосферу која обилује са више испрекиданих мотива, реченица прекинутих паузама, дочаравајући истовремено тишину собе у којој песникове вољена спава и питања која се песнику све време намећу. Пратећи поетски текст Деспић се користи

символима у којима призвук „висине” осликава скоком за квинту навише да би их истовремено и контрасно повезао са „земаљским” где крећући се супротним смером (скок за квинту наниже) ствара додатни осећај контраста између неба и земље. Као и већина песама циклуса „Ђулићи” и *Снови* су по својој структури дводел. Увод песме је широког даха у мери 7/4, у спором темпу и са архаичним призвуком (томе доприноси квинтна подлога ес – бе). Тон *a* у мелодијској линији клавирског увода, истиче лидијску основу *in Es*. Клавирска пратња која у првом одсеку (1–15. такт) почива на понављању акорда у басу и лествичног низа у горњем гласу, док вокална деоница преузима мотив којим се завршила претходна песма (већ раније преузет из друге песме циклуса). Мотив поседује карактеристичан скок квинте наниже, по коме га је лако препознати. Други део одсека „на карактеристичну интонацију стихова – *Чини ми се, грехота би била да те сад пољубим*, у којем се деоница гласа развија у ’балканском’ лествичном оквиру (ге-мола), али се преко завршне доминанте музички ток у клавиру улива у супротну, модалну хармонску перспективу и фактурну ситуацију с почетка циклуса (још један начин повезивања песама својствен композиторовој поетици” (Стефановић, 2005а: 89). Метрички и ритмички акценат Деспиа поставља на други слог глагола, истичући тиме две линије на којима се повезује текст и музика, чиме јединство између узлазности говорног акцента и музичког акцента решава поновљним тоном са продуженим трајањем, истичући додатно значај речи „пољубим” (Пример бр. 11).

Пример бр. 11 – Дејан Деспиа, *Ђулићи – Снови* (10–11. такт)

да те сад по - љу - бим.

Покрет шеснаестина (19–20. такт) и *poco a poco crescendo* у клавирској деоници води нас до вокалне кулминације, којом се додатно истиче снага литерарног текста „то се не сме порушити”. Крај песме препуштен самосталном

звуку клавира са понављањем почетног такта, само су још једна потврда да је песма *Снови* заснована на реминисценцији музичких елемената претходних песама: разлагање акорада покретом триола из прве песме, карактеристичан мотив са скоком квинте наниже којим почиње друга песма, неодређеност тоналног центра, низање лествичних тонова у басу и појава карактеристичних лествичних структура, као и најављивање кулминације покретом шеснаестина и коришћењем мотива (у 11. такту) преузетог из прве песме циклуса *Песмо моја*. Дугачке фразе, широка мелодијска линија, велики легато (не само у вокалној, већ и у инструменталној деоници), ствара снажан осећај недокучивости, који води у непознато све до тренутка кад Деспић то жели да промени, користећи тематске материјале из песама *Песмо моја* и *Љубим ли те* (од 11–15. и од 16–18. такта).

7. Дај ми руку

Циклус *Булићи* који је почео песмом *Песмо моја* са почетним мотивом љубави за цео свет шири се и завршава у том духу, са поруком о снази љубави у заједници. Није случајно што је Деспић последњу песму циклуса насловио *Дај ми руку*, истичући својом вокалном лириком снажан ослонац који рука вољене за њега има.

Дај ми руку је по форми строфична песма, коју обликују све три строфе, у којој ће Деспић користећи битоналност (у деоници гласа in D у деоници клавира in F) додатно нагласити већ раније коришћен мотив из друге песме у вокалној деоници на почетку, са клавирском пратњом у којој садејствује мотив из пете песме (такт 9.) уз истицање мелодије у којој је карактеристичан скок квинте и покрет триоле већ коришћен у претходним песмама. Иако други одсек (друга строфа) (10–23. такт) почиње на исти начин као и први, он ипак представља тренутак у коме почиње да влада драматична атмосфера која уз *crescendo* води до мотива вокалне деонице са почетка. Уместо скока квинте, мали и нежни секундни покрет за „најмилије”, који потом, попут еха, имитира клавирска пратња (Пример бр.12). Деспић је у песми *Дај ми руку* на Змајеве стихове истакао слог под акцентом компаратива, помоћу јаког метричког и динамичког акцента, као и помоћу музички означеног акцента у речи: *најмилије* водећи рачуна о вези између интонације стиха и његове пројекције на музичку фразу. Уједначеном акордском

пратњом (20–23. такт) композитор истовремено припрема тренутак у коме ће мотив користећи експресивна својстава речи „одахнути” готово и нестати. Троструким секвентним понављањем речи „одахнути” Деспић наглашава појачану емоцију, звук испуњен емоционалним нијансирањем вокалног солисте који почива на његовом издисају, а чему ће додатно допринети и динамичка градација (*p – mp – mf*). Ово је уједно и тренутак када је важно избећи одређене разлике у звуку од светлих ка тамним вокалима и обрнуто. Лехман у оваквим моментима препоручује (Lehmann, 2004) неопходност бојења, односно мешања вокала у складу са топлином и карактером речи.

Пример бр. 12 – Дејан Деспић, *Ђулићи – Дај ми руку* (18–19. такт)

нај-ми-ли- је...

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics "нај-ми-ли- је..." are written above the staff. The piano accompaniment is in 4/4 time, starting with a bass clef and the same key signature. The score shows a dynamic range from *mp* to *p*.

Дословним поновљањем у трећем одсеку (прва четири такта са почетка песме), наставља се истим интензитетом и напетости, све до љупке и разигране мелодијске линије „...мелем биће ова рука...”, која доноси растерећење, али и завршетак. Покретом триола и акордским разлагањем у басу присећамо се песме с почетка циклуса песама *Ђулићи*. Символику Змајевих стихова Деспић додатно продубљује понављањем стиха: „... ова рука” на самом завршетку песме и читавог циклуса *Ђулићи*. Троструким понављањем истог стиха „... ова рука” композитор уз промену динамике (*p, mf, poco f*) и уз истовремене промене (продужавање) ритмичког трајања постиже својеврстан звучни ехо који ће на крају ипак донети дубље семантичко разумевање у виду спасења.

4.3. Однос музике и текста у одабраном циклусу соло песама Дејана Деспића – Увеоци оп.118, бр.2

1. Виле

Прва песма *Виле* почиње смењивањем и пулсирањем полуумањених акорада на тону е и де у клавирском уводу, након чега глас креће да произведи болну дисфункцију тужног размишљања поменутог у тексту. Тужан растанак Деспић проширује кроз ланац суспензије: клавир који се на тренутак креће нервозно у циљу отклањања напетости (као да већ жали нестајање) и глас испрекидан повременим паузама, одвајајући и наглашавајући поједине речи, стварајући при том усамљену празнину. Следећа фраза тиша и мирнија, смењују се над полуумањеним акордима у клавирској пратњи и доприноси стварању тешке, депресивне атмосфере, указујући нам при том велику унутрашњу тугу. Тренутак када мали молски четворозвук у клавирској деоници посебно истиче реч *виле* (13. такт) води нас до идентификације самог себе „... што их снивах као дете”, онога који је нестао. На ритмички стабилној, уједначеној акордској пратњи, његова стања наставила су да лебде. Постепено појачавајући динамику и тензију почиње други одсек доносећи први стих „заћуташе горске птице” праћен тоником новог тоналитета у *piano* динамици, док се у другом стиху варијантним III ступњем избегава дурски акорд и тиме додатно појачава напетост и динамика. Чим криза започне, наредни стих улази са речима: „само крошње лишће тресу...” и подржан полуумањеним акордом *mf* динамиком који води до великог молског акорда и саме кулминације: *не тражи* у *forte* динамици.

Пример бр. 13 – Дејан Деспић, *Увеоци – Виле* (27–29. такт)

The musical score shows three measures of music. The vocal line (top staff) has lyrics: "Не тра - жи их, не тра - жи их". The piano accompaniment (bottom staves) features a series of chords and melodic lines. Dynamics are marked as *f* (forte) and *meno f* (meno forte). The time signature is 4/4.

Фраза „не тражи их” је потом поновљена (Пример бр. 13), али са већ ослабљеним интензитетом иако је у пратњи поново полуумањени четворозвук. Закључак и потпуни понор доноси последња фраза „умрле су”, која лежи на тоници бе-мола. Смирење на самом завршетку доноси клавирски постлудијум, са педалом на доминанти и тоници, са променом темпа и динамике, чији је тематски материјал заправо цитат из Шопеновог *Посмртног* марша, имитирајући при том звук звона, који се постепено стишава и нестаје. Цитат *Посмртног марша* Фредерика Шопена у тоналном смислу има сличности са оригиналом, с тим што је Деспићев завршетак хармонски неочекиван – на септакорду VI ступња у бе-молу.

2. *Мртво небо*

Друга песма *Мртво небо* доноси са собом још тамнију боју звука и на тренутак, а који траје и прожима готово читаву песму стварајући при том застрашујући призвук. По облику је строфична песма ($a\ a^1\ a^2\ a^3$) у којој први одсек (1–15. такт) почиње еф-молем, са педалом на доминанти и тоници у басу, док се у виолинском кључу смењују акорди. Клавирски парт на самом почетку доноси већ познати тематски материјал из последње песме *Ђулића* – „Дај ми руку”. Преклапањем педалних тонова и VI ступња ствара се дисонантни акорд, који додаје посебну тежину гласу у линији текста „... мртва земља...” са гестом који се изненада нагло нагиње у понор – ка каденци или (с обзиром на речи) према смрти. Потом следи модулација у Ас-дуру, са педалом на тоници и њеној терци, која попут одјека, прати линију вокалне мелодије. Други одсек (15–27. такт) није ништа друго до поновљен први одсек, али у новом тоналитету (цис-мол, затим Е-дур). Међутим, излагање у дуру прекида истоимени е-мол, стварајући емоцију бола која се и поклапа са речју текста: „само боли” док мелодија наставља да се лагано креће над тим новим тоналитетом који полако ишчезава. Трећи одсек (27–36. такт) у ха-молу води нас до кулминације на тексту: „мртва нада” (Пример бр.14) која нас путем дијатонске модулације (32. такт) уводи у а-мол након чега (у истом тоналитету) следи кратки прелаз који води ка четвртом одсеку. У четвртом одсеку који почиње у а-молу у 44.такту долази до хроматске модулације у еф-мол.

Пример бр. 14 – Дејан Деспих, *Увеоци – Мртво небо* (28–32.такт)

The musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "То - не, па - да мрт - ва на - да". The dynamics for the vocal line are *f*, *fp*, and *f*. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It features chords and moving lines with dynamics *f*, *mezzo f*, *p*, and *f*.

Сва нежност и топлина, сва туга и предаја којом Деспих у четвртном одсеку у а-молу најпре мирним мелодијским током који потом модулацијом у почетни еф-мол прераста у снажан емотивни набој и крик (на тексту: „само боли”), завршава (на доминанти) са осећајем предаје и прихватањем пораза уз двапут наведен читав мотив, поневши са собом своје бескрајно огорчење.

3. Гутња

Форма треће песме циклуса *Увеоци* састоји се од две строфе, насловљена као *Гутња* је АА₁. Оба одсека у себи носе по два пододсека који су по структури реченице. Обе строфе имају идентичан тематски материјал са незнатном разликом при завршетку друге строфе (то је уједно и крај песме). Захваљујући сложеној метрици (5/4 и 7/4) и темпу извођења који је одредио композитор, може се чути и осетити суштина песме.

Прелаз (8–10. такт) који води ка одсеку А₁ фрагментарне структуре, са тематским материјалом који знатно одступа од оног из претходног одсека А. Мотиви су преузети из клавирске деонице друге песме циклуса *Увеоци* „Мртво небо”, чиме литерарни текст песме представља тематску надградњу песни.

Мелодија песме, као и њен текст само су привидно ведријег расположења у односу на претходне две песме. Светли тонални центар – лидијски *in C*, врло брзо (већ у 4. такту) бива замењен новим тоналним центром истих модалних карактеристика лидијски *in E*. Мотив у 8. такту у клавирској деоници (преузет из претходне песме „Мртво небо”) може се истовремено тумачити и као одговор на реч *гроб* који се налази у претходном 7. такту у деоници гласа.

У оба одсека можемо приметити и динамичку градацију, која се креће *piano* на почетку мелодијске линије, па све до *forte* на самом крају. Лако и лепо је

слушати *Ћутњу* као низ акорда, јер су појединачне линије конципиране на такав начин да дају савршено сагласне звучне снаге током њихових уметања, којом одише Деспићева *Ћутња*.

4. Оркан

„Драматизован вид *лида* осигурава и прокомпонована форма у четвртој песми *Оркан*, у којој захваљујући наративном типу песничког исказа, упечатљивој дескрипцији и елементима драмске сцене оствареним повременим директним говором она дотиче жанровску варијанту *баладе*” (Стефановић, 2005а: 89–90). Драматизација израза у преношењу текста, закључује Стефановић ослања се код Деспића на „јаким дескриптивним фигурама” у којима „композитор ниједну Змајеву метафоричку слику не оставља без одговарајуће музичке фигуре” (2005а: 90). Хармонска и мелодијска компонента су у служби литерарног текста, са задатком да што сликовитије прикажу садржај литерарног текста. Различитим музичким средствима ће Деспић створити злослутну, тамну атмосферу којом би се могао узнемирити слушалац.

Својство које *Оркан* собом носи, које нас узнемирава, надмашује својом необичном снагом рушећи све пред собом, без милости узимајући животе, одвајајући нас од најмилијих Деспић дочарава у поједним специфичним одломцима, у фрагментима који се преламају у нашој свести у једном аутентичном тренутку који пролази, стварајући неизбрсив траг, кулминацију циклуса *Увеоци*.

Иако се превасходно могу издвојити четири одсека (*a b c d*), она нам собом доносе три различита расположења: део *a* и *b* љутњу, део *c* меланхолију и део *d* тајновитост. Клавирски увод (1–7. такт) у коме се, попут краја претходне песме, за којим следи љутња и узнемиреност у вокалној деоници, додатно је наглашен првим дисонантним сазвучјем и полуумањеним четворозвучима у клавирској пратњи. Немирни покрет триола у следећој фрази, ствара осећај нервозе и постепено води до кулминације (реч: *риче*) у следећој фрази. Достигнут интензитет снажно се наставља и у следећем такту (реч: *тешко*), уз још узнемирености покрет тридесетдвојки у клавирској пратњи. Драматизован крај одсека обележен је силазном мелодијском линијом и силазним низом акорада.

Клавирска пратња у овом делу (Пример бр. 15), а можемо приметити и у целој песми преузела је примат над соло деоницом гласа. Сву снагу оркана композитор ће дочарати користећи тематски материјал обликован басовом линијом у великој октави и константним триолама.

Пример бр. 15 – Дејан Деспић, *Увеоци – Оркан* (15–20. такт)

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'о - гуд да - ље ко да ри' and the piano accompaniment with triplets in the bass line. Dynamics are *mp* and *mf*. The second system continues the vocal line with 'че: "Теш - ко' and the piano accompaniment with triplets and a *f* dynamic. The third system shows the vocal line with 'те - би, јад - ни све - те!" and the piano accompaniment with chords and a *ff* dynamic.

Клавирски увод, прелаз који спаја два одсека је фрагментарне структуре, заснован на тематском материјалу из увода песме. Достигнуту напетост, али овог пута уз смиренији карактер и мелодијску линија композитор подржава истим музичким елементима (присутан је карактеристичан ритмички покрет триола, тридесетдвојки и појава акцентованих акорада). Препознатљиви мотиви из првог циклуса *Ђулићи* јављају се у трећем одсеку, четврте песме *Оркан*, а то су

разложени акорди са пролазницом између основног тона и њене терце у клавирској пратњи. Попут прве песме *Песмо моја* претходног циклуса, хармонија се заснива на смењивању тонике и доминантине доминанте, чији је тонални центар *in A*, са елементима лидијског модуса. Поетско значење текста „... тресну, смрви беле броде...” навело је композитора да након краткотрајне појаве дурских мотива (43. такт), песма добије заокрет ка молској тоналној основи, што доводи до тоналног иступања у еолски *in C*. Дисонантни скок (прекомерна кварта гес-це) у гласу значиће тренутак енхармонске модулације, који нас музичким током који ће уследити одводи ка бе-молу. Прелаз (45–49. такт) настао на основу тематског материјала песме *Песмо моја* је фрагментарне структуре, након којег следи у клавирској деоници познат мелодијски сегмент из друге песме *Увеока* „Мртво море”. Последњи одсек (55–61. такт) почиње клавирским уводом/прелазом, након којег следи питање: „Шта то чиниш?” у Дес-дуру, који затим, као противтежа одлази у ха-мол. Клавирска пратња заснована на дужим нотним вредностима, наизглед смиренија, најавиће дубоко емотиван крик „...тај би сместа с ума сиш’о!” са дисонантним сазвучјем који тежи да се разреши у тонику и створи музику која ће потпуно допринети јединству стања и расположења.

Песма *Оркан* интерпретативно (за оба извођача) изузетно захтевна песма, подразумева детаљну и минуциозну припрему и усаглашеност гласа са клавирском пратњом. Техничко изражајни елементи, у корелацији са хармонском динамизацијом (Lhotka Kalinski, 1975) тонским сликањем приметним у клавирској деоници, колористичка мелодика, те изражене и честе динамичке промене, чине ову песму извођачки најузбудљивијом и најкомплекснијом музичко-поетском драматуршком целином.

5. Месечина

Лаган темпо и дурски тоналитети у *Месечини*, доносе трачак светлости која трепери у акордима високог регистра, подсећајући нас на тренутке пре смрти песникове породице (песник се сећа снажних мириса, радости у светлости месечине, истовремено жалећи за свим неизреченим и дубоко емотивним што се скривало о њему). Песма почиње клавирским уводом (1–8. такт) у Е-дуру (тоналитет који Деспих врло често користи како би дочарао ведрину), који ће

задржати све до тренутка када дијатонском модулацијом (у 12. такту) модулира у Ге-дур. Мелодија се изговара као мисао која се ломи на неколико узастопних стихова. Чине је две фразе, прва у Е-дуру са модулацијом у Ге-дур, након које следи музички ток са молском основом у ха-молу, који ће накнадно мутирати у Ха-дур. Једини молски тоналитет који се јавља унутар песме – ха-мол доноси и кулминацију мелодије у тренутку када: „...лахор ветар крил'ма махну...” (Пример бр.16) која симболично одмах нестаје силазним низом септоле у пратњи.

Пример бр. 16 – Дејан Деспић, *Увеоци – Месечина* (16–18. такт)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in 3/4 time, with lyrics 'Ла-хор ве-тар крил' - - ма мах-ну.' The dynamics are marked 'p' and 'mp'. The middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand. The piano part includes a 7th chord and dynamics 'p' and 'piu p'.

Други одсек (23–37. такт) још смиренији, али и уморнији, завршава на доминанти де-мола, остављајући мелодију отвореном, доводећи истовремено песму до краја којим Деспић најављује и припрема наредну, последњу песму у циклусу *Увеоци*.

6. Пенео

У последњој песми у циклусу *Увеоци* Деспићева се музика спотиче о смрт, кроз нежно осликавање љубави према ближњима, која ће трајати и након њихове смрти. Користећи фрагменте који се ређају у песми *Пенео* Деспић своју музику почиње на исти начин као што је то чинио и у првој песми *Песмо моја* (циклус *Ђулићи* – исти тоналитет, мелодија и пратња), користећи се при том новим текстом, којим и Змај и Деспић дају појачани смисао нестајању (1–8. такт). Изворно Змајева песма садржи девет строфа, од којих Деспић бира само две, које као такве јесу и најупечатљивије за сам крај комплетног циклуса. Песма *Пенео* обилује бројним епитетима, али се у њој може уочити и компарација и апострофи.

Композиторова тежња за јединством циклуса снажно исказана у претходним песмама циклуса, са подсећањем на тематске садржаје из песама: *Песмо моја*, *Љубим ли те* и *Виле*, овде, сасвим очекивано добија појачано дејство. Песма састављена од три дела АВА₁, у којој се сваки од њих може поделити и на одсеке. У првом делу са елементима лидијског модуса in D (1–11. такт) композитор користи у клавирској деоници мотиве прве песме циклуса *Ђулићи*. У наставку (од 14. такта) кроз мотиве песме *Виле* Деспић уводи еф-мол, док се за то време у басу може уочити педал на тону де, који замагљује тонални центар.

Иако веома кратак други одсек (19–22. такт) представља снажан контраст у односу на претходни одсек. Својим драматичним и напетим звуком подсећа на дух који се све време осећа у циклусу *Увеоци*. Креће се у оквиру де-мола, где се смењују два полуумањена акорда на тону е и де, а који су претходно већ виђени у првој песми *Виле*, стварајући осећај тмурнијег расположења. Кулминација „...да не пушта...” претходно је припремљена септолом у клавирској пратњи и *forte* динамиком.

Пример бр. 17 – Дејан Деспић, *Увеоци* – *Пенео* (17–19. такт)

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, 3/4 time, with the lyrics "да не пуш - та ми - ље сво - је?". The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. Both piano parts start with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a septimal chord in the right hand and a bass line with a pedal point on the note 'de'.

У репризираном првом одсеку композитор се поново тоналним иступањем враћа тоналном центру in D са елементима лидијског модуса стварајући при том снажну импресионистичку атмосферу. Понавља се фраза „...песмо моја, туго моја...”, која делује попут суздржавања плача и која прети да промени ведру атмосферу. Музички материјал с почетка композиције указује на безнадежност постојеће ситуације и судбине од које песник није могао побећи. У тренутку док клавир доноси тематски материјал из песме *Виле* глас ће истовремено извести тему из песме *Песмо моја*, чиме се остварује снажна битоналност – глас са тоналним центром in D и мутацијом у де-мол и клавирска пратња у еф-молу. Тек у

последња четири такта у де-молу и са постепеним *decrescendom* у клавирској пратњи смењиваће се полуумањени акорди на тону е и де. Они ће нас навести на снажан осећај слома, али и враћања на основну, трагичну емоцију циклуса *Увеоци* којом је звучни простор постао заокружен. Посебно значајни у наведеној песми су и емотивно-експресивни акценти (Петровић, 2014) тј. лирски акценти изграђени од емотивно-експресивних речца – тзв. универзалних афеката (ах, ох, ех).

Кроз поетске изворе које је транспоновео у музички медиј откривао је Деспић лирско-романтичарску црту своје инспирације, која је најчешће подразумевала динамичне, бурне, чак драматичне узлете или преокрете. То интензивно и дубоко композиторово разумевање стихова и његова саживљеност са поезијом чујни су у сваком такту *Ђулићи* и *Увеока*. Богатству музичког језика често доприноси и претапање дура у мол, као и коришћење модуса. Композициони поступак Дејана Деспића, који није коришћен само у овом циклусу соло песама, ослања се на традицију белканто стила из 17. века, и подразумева тзв. *ехо ефекат*, односно имитирање ритмичке фигуре или мелодијског покрета у кратком временском размаку у другом гласу, односно у клавиру. У деоници гласа у Деспићевим *Ђулићима* и *Увеоцима* постоји снажна потреба за проналажењем нијанси у изразу којима би се успешно приказало смењивање потпуно супротних осећања у оквиру различитих одсека композиције.

У циклусима на Змајеве стихове Деспићев однос према прозодији поетског текста је у другом плану у односу на његово приказивање значењске и емоционалне димензије Змајевог поетског текста.

Ови циклуси Деспићевих соло песама не делују на слушаоца само текстом и мелодијом, музиком, већ и сугестијом која представља производ садејства ритма, звука, смисла. Као и у романтичарској књижевности Деспић расположење исказује непосредно, дубоко емотивно, осликавајући субјективно сву снагу лирике. Циклуси соло песама *Ђулићи* и *Увеоци* Дејана Деспића представљају својеврстан пандан циклусу живота. Бирани су они стихови којима се описују животни круг, представљају различита расположења, углавном обојена сличном бојом, чиме је композитор остао доследан семантичкој целини. Ово јединство које се снажно осећа у наведеном циклусу условиће да извођач нема утисак интерпретирања више засебних песама, већ да се композиција испевава у једном даху. Иако је вокално могуће интерпретирати циклусе на више различитих начина, важно је истаћи да је при осмишљавању интерпретације започети циклусе са истом идејом, а то је да је основна емоција све време присутна – љубав.

5. ЗАКЉУЧАК

Разноврсност музичког и поетског текста у циклусима соло песама композитора Дејана Деспића: „Дубровачки канцонијер” (1989), „Ђулићи” и „Увеоци” (1995), одредила је истраживачки пут у изради докторског уметничког пројекта и обезбедила услове за брижљиво тумачење односа музике и поезије. Имајући у виду да наведени циклуси не представљају само збирке песама које се појединачно могу отпевати, већ имплицирају изузетно снажне драмске целине, које укључују многе експресивне нијансе, па чак и драмске акценте, било је важно пронаћи она изражајна средства која ће на најбољи начин осликати музику и поезију у одабраним циклусима Деспићевих соло песама.

Анализирајући историјски контекст и дух времена у којима су дела настала, као и лирску поезију као посебан књижевни род осликан у музици, установљене су композиторске стваралачке тенденције остварене у наведеним циклусима соло песама. Наша пажња усмерена на праћење промена и трагање за имплицитним „афективним” дијалозима између деонице гласа и клавирске деонице, обезбедила је увид у постојање како међусобне различитости, тако и блиске повезаности између наведених циклуса. Поетске творевине као најснажнија надахнућа у одабраним вокалним циклусима упућују на постојање јединственог проблемског круга које је Деспић одабрао. Тематска спона сједињена у односу љубав и смрт, или – смрт љубави, настала је на основама ренесансне дубровачке поезије песника: Шишка Менчетића, Марина Држића и Савка Бобаљевића, као и темељима српске романтичарске поезије Јована Јовановића Змаја.

Музичке поставке у наведеним циклусима често инсистирају на субјективности изабране поезије, јер у процесу претварања текстова у телесни и временски оријентисани медиј музике, оне нужно доносе аспекте људског искуства и култураних претпоставки које као такве нису доступне поезији. У циклусу „Дубровачки канцонијер”, Деспић по угледу на песнике петраркисте који су највише вредновали саму звучност своје поезије, пише музику у којој је текст надређен музици. Са друге стране, у циклусима „Ђулићи” и „Увеоци”, композитор текст подређује музици проналазећи управо она музичка решења у

односу између вокалне и клавирске деонице која приказују Деспићево субјективно тумачење Змајевих песама, инсистирајући на његовим емоционалним нијансама и афективним акцентима. У циклусу „Дубровачки канционијер” акценат је стављен на Деспићеве ренесансне узоре, на „меланхоличну ведрину” стихова петраркиста који су били Деспићева инспирација, као и на специфичан редослед ових песама који је, у складу са суптилно назначеним програмом овога циклуса, одредио сам композитор. У циклусима „Ђулићи” и „Увеоци” може се сагледати Деспићев однос према српском романтичарском лиду (уз посебан „певачки” осврт на третман гласа, фразирање и акценат), у чијем се центру примарно налазио човек, његова интима, човек са свим својим осећањима и расположењима. Деспићев студиозан прилаз музичкој обради Змајеве поезије присутан је са наглашеном тенденцијом да поетски садржај што снажније изрази музиком, незапостављајући при том дубоко емотиван певачки израз. Деспићева музичка поставка обојена различитим текстовима у којима преовладава заједнички именитељ љубав, бивствује тик изнад оквира композиције. Деспић се не приближава, већ иде даље и даље од онога што се може класификовати кроз његове циклусе, који сами по себи представљају заокружену целину, осликавајући истовремено живот, љубав и завршетак једног животног циклуса. Вокалне линије осмишљене да разоткрију снажна извођачка надахнућа воде ка завршетку песме, али и циклуса у целини, уз појаву алегорије у различитим варијантама. Свеприсутним динамичким сенчењем (Свејић, 1980) Деспић додатно подстиче снажну експресивност, што од солисте захтева виртуозну способност извођења најразличитијих врста тонске артикулације (Цвејић и Цвејић, 2007).

У издвојеним циклусима Деспић је лирничар (Перичић, 1969) код кога склоност ка упрошћеној рационализацији није потискивала изузетну лирску интуицију, већ отвара нове путеве у дубине саме лирике. Истовремено, драматуршка нит рекло би се да је композиторово виђење света, претежно романтичарског обележја. Деспићева музика се тако није само приближила озвученим текстовима петраркиста, које прати ренесансно-лаутски, звонки тон клавирске пратње, већ се сјединила са Змајевим стиховима узимајући и уносећи у њих све оно што је композитор могао да прихвати као своје, лично.

Карактеристика музичке форме у циклусу „Дубровачки канционијер” су углавном „неправилни” стихови, чврста метричка структура уз коришћење прикладних ритмова који се понављају кроз већи део композиције при том се међусобно надовезујући као у некој врсти неозначене хоризонталне полифоније. У циклусима на Змајеве стихове Деспићев однос према прозодији поетског текста је у другом плану у односу на његово приказивање значењске и емоционалне димензије текста. Као и у романтичарској књижевности Деспић расположење исказује непосредно, дубоко емотивно, осликавајући субјективно сву снагу лирике. Циклуси соло песама „Ђулићи” и „Увеоци” представљају својеврстан пандан циклусу живота, бирајући оне стихове којима се описује животни круг и представљају различита расположења. Формални оквири у којима су се ови циклуси развили, производ су композиторове моћне слике изван и изнад поетског текста, којима се не делују на слушаоца само текстом и музиком, већ и сугестијом која представља производ јединства ритма, звука, смисла.

Докторско уметнички пројекат наведених циклуса соло песама Дејана Деспића потврдио је да се при сваком новом извођењу пред певача, али и пијанисту постављају нови технички и интерпретативни захтеви који у садејству са емотивном и музичком зрелошћу извођача, њиховом међусобном комуникацијом и уметничким усаглашавањем, пружају најразличитији музички призори којима ће се садржај уметничког дела верно и емотивно изражајно пренети на слушаоце.

6. ЛИТЕРАУРА

1. *Антологија српске књижевности* (2009). Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду и компанија Microsoft® Преузето са <http://www.skripta.info/wp-content/uploads/2017/04/Jovan-Jovanovi%C4%87-Zmaj-Djulici-i-Djulici-uveoci.pdf>, 2018. феб 10.
2. Bogišić, Rafo (1980). Ljubavni kanconijer Marina Držića, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 22(1), (314 – 331).
3. Војовић, Злата (2014). *Istorija dubrovačke književosti*. Београд: Српска књижевна задруга.
4. Бошковић Томић, Д. Драгана (2011). Књига наша насушна: Десет векова српске књижевности, *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. 1(1), (241–250).
5. Деспих, Дејан (1989). *Дубровачки канцонијер* за глас и чембало (клавир), *оп. 96*, Београд.
6. Деспих, Дејан (1995). *Ђулићи и увеоци* циклуси песама на стихове Јована Јовановића Змаја, *оп. 118*, Београд.
7. Деспих, Дејан (2013). *Музичка умјетност*. Подгорица: Музички центар Црне Горе.
8. Kostić, Laza (2013). *Knjiga o Zmaju*. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske.
9. Leovac, Slavko (1978). *Portreti srpskih pisaca 19. veka*. Београд: Српска књижевна задруга.
10. Lehmann, Lilli (2004). *Moja umetnost pevanja*. Београд: Edicija Studio Lirica.
11. Lhotka Kalinski, Ivo (1975). *Umjetnost pjevanja*. Zagreb: Školska knjiga
12. Lukić, Aleksandra (2012). „Zmaj od stetoskopa – pesnik za sva vremena Jovan Jovanović Zmaj (1833–1904)”. *Materia medica*, 28(3), (663–664).
13. Перичић, Властимир (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета.
14. Петровић, Милена (2014). *Улога акцената у српској соло песми*. Београд: Службени гласник.

15. Пешикан-Љуштановић, Ж. Љиљана (2012). Простор у „Ђулићима” и „Ђулићима увеоцима” Јована Јовановића Змаја. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. 2(2), (207–218).
16. Поповић, Миодраг (1972). *Историја српске књижевности – романтизам*. Београд: Нолит.
17. Поповић, Павле (1930). *Јован Јовановић Змај и његови Ђулићи*. Београд: Српска књижевна задруга.
18. Стефановић, Ана (2005а). „Вокална лирика Дејана Деспића”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 26, (75–93).
19. Стефановић, Ана (2005б). „Дубровачке поеме Дејана Деспића”, *Музикологија*, 5, (313–345).
20. Стефановић, Ана (2008). *Антологија српске соло песме*, (свеска 1), Београд: Удружење композитора Србије.
21. Свејић, Nikola (1980). *Savremeni belkanto*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
22. Цвејић, Бисерка и Цвејић, Душан (2007). *Уметност певања*, Београд: Факултет музичке уметности.
23. Čale, Frano (1971). *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Мр Виолета Панчетовић Радаковић завршила је Средњу музичку школу „др Војислав Вучковић” у Нишу на одсеку за клавир и теоретском одсеку. Дипломирала је и магистрирала соло певање на Факултету музичке уметности у Београду, Универзитету уметности у Београду у класи професора мр Радмиле Бакочевић. Усавршавала се у Италији код маистра Карла Бергонција (*Accademia Verdiana*, Busseto), маистра Рикарда Серенелија (*Accademia di Canto Domenico Alaleona*, Monterubbiano) и Леонарда де Лисиа (Италија, Словенија). Са успехом је завршила Оперски студио у Народном позоришту у Београду, којим је руководио маестро Јован Шајновић.

Уметничко деловање мр Виолете Панчетовић Радаковић обухвата широк дијапазон солистичких реализација. Програм извођених реситала инспирисан је делима старих мајстора соло песме, барока, романтичара, импресиониста, оперских арија и улога, као и музиком 20. века. Током своје извођачке каријере, оставарила је многобројне наступе у значајним концертним дворанама (*САНУ*, *Коларац*, *Свечана сала* Скупштине града Београда, дворана *Сава Центра* Београд, *Велика сцена* Народног позоришта Београд, *СНП* Нови Сад, *Сала ВЈ Станислав Бинички* Београд, дворана *Нишког симфонијског оркестра*, *Академија науке* Скопље), као и на бројним фестивалима у земљи и иностранству (*НИМУС* Ниш, *ЛЕМЕК* Београд, *ОКТОХ* Крагујевац, *Мокрањчеви дани* Неготин, *БУНТ* Београд, *Чрнушки фестивал* Љубљана, Словенија, *Скопско лето* Скопље, Македонија,...). Као солиста, мр Виолета Панчетовић Радаковић је наступала са *Београдском филхармонијом*, Оркестром опере *Народног позоришта* у Београду, Оркестром опере *Српског народног позоришта* у Новом Саду, Уметничким ансамблом Министарства одбране *Станислав Бинички*, *Филхармонијом младих*, *Нишким симфонијским оркестром*, *Мандолинским оркестром* града Скопља. Остварила је значајну сарадњу са бројним диригентима: Рикардо Серенели, Јован Шајновић, Ангел Шурев, Бојан Суђић, Ђорђе Павловић, Александар Спасић, Зорица Митев, Шериф Дамацић, Рамадан Шукри. Ипак, основу концертне делатности мр Виолете Панчетовић Радаковић чине реситали извођени у сарадњи са пијанистима Владимиром Глигорићем, Аном Аћимовић, Миливојем Вељићем, Драганом

Буџац, Петаром Марковић, Јеленом Ђајић, Зорком Миливојевић и другима. Захваљујући сталном и континуираном раду, као и критеријумима којима се руководи, њени домети су достигли ниво уметничког остварења који наилази на признања стручњака и публике. Члан је жирија на међународним такмичењима (*Никола Цвејић, Лазар Јовановић, Радмила Бакочевић, Мика Топаловић* и др), председник удружења *Никола и Марица Цвејић* (Рума) и предавач *Летње оперске школе* (Дивчибаре) у организацији удружења *МОТО* (Београд). Остварила је трајне и изузетно значајне снимке за потребе РТС-а.

Поред концертне делатности мр Виолета Панчетовић Радаковић бави се и педагошким радом. На Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедри за соло певање је ванредни професор соло певања и методике наставе соло певања у оквиру које организује трибине и сусретања. Њени студенти су добитници бројних награда и признања на националним, међународним и интернационалним такмичењима, од којих је значајно издвојити интернационална такмичења *Сицилија* (Alcamo) и *Елена Николај* (Бугарска), као и међународна такмичења *Петар Коњовић, Никола Цвејић, Лазар Јовановић, Бруна Шпилер* и *Радмила Бакочевић*. Мр Виолета Панчетовић Радаковић је добитница вишеструких признања за изузетна остварења на пољу уметничке педагогије.