

Ана Стефановић

ВОКАЛНА ЛИРИКА ДЕЈАНА ДЕСПИЋА

Вокално-лирско стваралаштво Дејана Деспића настајало је у распону од више од пола века и обухвата шест опсежних циклуса за глас и клавир (чембало):¹ *Јадрански сонети* (1951–1954), компонован на три песме из истоименог циклуса Јована Дучића, *Дубровачки канционијер* (1989) према поезији дубровачких петраркиста, *Озон завичаја* (1991) према стиховима из истоимене збирке Десанке Максимовић, *Круг* (1992) на поезију старог Јапана (у преводу Милоша Црњанског) и два циклуса – *Ђулићи* и *Увеоци* (1995), према лирским циклусима Ј. Ј. Змаја.² Без обзира на широк временски распон настајања, Деспићев опус соло песме не приказује развој, прогресију: било у приступу вокално-лирском домену, било у језичком или стилском погледу, било у погледу поља значења, расположења или емоционалног регистра захваћеног изабраном поезијом. Напротив, може се рећи да он представља целовит, а опет разнолик свет, какав је по природи ствари свет лирике и свет сваког аутентичног лиричара (и вокалног лиричара). Заокруженост тог света дугује оној карактеристичној затворености, својеврсној изолованости, личном и самосвојном виду интерпретације света живота у лирском пејзажу, чији су основни обриси, интонације, расположења одређени самим његовим настанком. Од раног циклуса песама Дејан Деспић је дошао до сасвим особене вокално-лирске поетике, чије константе одређују његову соло песму до најновијих дела.

Главни ослонац ове поетике јесте сензибилитет за поезију и поетски текст, каквих је мало сродних у српској музици, а који долази од компози-

¹ Сви циклуси, осим раног, *Јадрански сонети*, посвећени су Александри Ивановић и Оливери Ђурђевић.

² Композитор је написао још два циклуса за сопран, флауту и клавир: *Јесење песме* (2001) на стихове јапанских песника и *Пролећне песме* (2003) према раној лирици Десанке Максимовић.

торовог властитог поетског импулса, суштинског поетског интереса, захваљујући којем се изнова потврђује она мисао да „поезија прожима сваку уметност, свако разоткривање суштаства у лепо“ (Хајдегер /Heidegger/). Деспић је у својој вокалној лирици а, може се рећи и у свом стваралаштву уопште, подједнако заокупљен и суштаством и лепотом. Но, тај је поетски, дакле лирски импулс, у поетичком погледу, од самог почетка композиторовог вокално-лирског стваралаштва, добио противтежу у јаком наративном и драматуршком импулсу. Композитор у својим циклусима чини, наиме, такав избор песама из поетских циклуса или збирки да оне у новом низу и распореду формирају сасвим нову, особену линију смисла, која следи сопствену – и поетску, и музичку, и поетско-музичку – логику. Захваљујући овим наративним и драматуршким гестовима, којима се поетске структуре накнадно уклапају у „прозне“ и драмске, сви Деспићеве циклуси песама постају својеврсне поеме, или, пак, драмске сцене. Они тиме указују на поетички другачије остварену тенденцију, комплементарну монодрамској поставци лида у модерном добу развоја жанра, а у циклусу *Круг* та је концепција и сама практично на делу. Ову поетичку константу подржава наглашена структура времена и приче у циклусима; њој, опет, противтежу чине гестови затварања који осигуравају хомогеност смисла. У том оквиру се на новодобијеном сужејном нивоу успоставља значајна сродност између циклуса: они на различите начине, дословно или метафорички, описују „круг времена“ – од вечерња до јутрења, од јутарњег неба до сете сумрака, од младости до „утјеклог времена“, од *Ђулића* до *Увеока* – или филозофски „круг“ далекоисточног мишљења. Драматургијом која следи путању круга – и у којој дословно сви средишњи немири утичу у завршну резигнацију, сећање, заборав, помирење – извлачи се, међутим, у први план сама поетска супстанца и стапање хоризоната времена које се једино у њој да остварити.

Ову сужејну оријентацију, као и музичко-драмску логику, подвлаче два, за Деспићеву поетику једнако значајна поступка: с једне стране, концентрација семантичког поља циклуса на једну или неколико централних мотивских целина, док је хомогеност смисла остварена густом мрежом лајтмотива и лајтхармонија. Они у непрекидном враћању, понављању, варирању и неочекиваном искрсавању афирмишу онај темељни мисао до којег је композитору стало, а дискретним, некад скоро невидљивим појављивањем, остварују „подземне“ везе између песама и обезбеђују чврсту, а суптилну, самосвојну, мрежасту арматуру дела. С друге стране, композиторову поетику обележава најшири спектар музичких форми којим се потврђује једна од отворених могућности лида као жанровског обрасца да постоји небројено начина да се он уклопи у неку дефинисану (класичну) форму, а да, са своје стране, може да се прилагоди најразличитијим формама.³ Музичка форма

³ Cf: Christophe Combarieu, *Le lied*, Paris, PUF, 1998, стр. 15.

Деспићевих песама истовремено скрупулозно следи композицију поетског текста и своју, аутономну логику, тако да се чак и у случају сталности поетске форме мења од песме до песме. И када је реч о циклусима, и када је реч о појединим песмама, поетику Деспићеве вокалне лирике обележава (иначе тешко остварљива) равнотежа супротних принципа форме: у њој су подједнако присутни и наглашени скроз компоновани принцип прогресије у времену и заокруживање у уже или шире, обухватније целине смисла и расположења. Исто тако, у односу према метричком и синтаксичком аспекту поезије, композитор с једнаком пажњом прати метрички канон и синтаксичко-интонационе низове.

У деоници гласа, дискурзивна димензија је доследно заснована на прозодијској равни текста – његовој интонационој и ритмичкој кривуљи, што није само поетичка константа, него и естетски стандард постављен утемељењем жанра почетком XIX века, и на којем се и темељи успела соло песма. Дејан Деспић прозодију текста прати с прецизношћу која се може сматрати узорном – „ohne prosodische Fehler“, како би рекли композитори немачког романтичког лида, чиме је дао велики допринос музичкој физиономији српског језика. С обзиром на преовлађујућу силабичност у третману текста – осим када стилистички аспекти не захтевају другачије – а не напуштајући ни мелодијску логику у заснивању деонице гласа, композитор је у својој вокалној лирици дошао до сасвим особеног типа мелодијског речитатива, који омогућава најшири спектар експресивних ефеката. Ипак, семантички план поетског текста, линија смисла и афективни слој који она у себи носи кључно опредељују поетички миље.

Законитост стварања у вокално-лирском домену, која у Деспићевом стваралаштву има статус начела, јесте да музички језик прати колико стилску и поетичку, толико – и најпре – семантичку оријентацију поетског текста. Отуда је и у Деспићевој вокалној лирици ауторитет референце, текста и његовог основног смисла неокрзнут; штавише, он се у музичкој транспозицији потврђује и појачава. Унутрашњи семантички нагласци и музичка актуализација семантички централних речи и целина остварују се како посредно, преко метричке и синтаксичке диспозиције песама, тако и непосредним односом музике према семантичком слоју поезије. Овај однос је у првом реду ослоњен на језичко усмерење, хармонски рељеф и на заснивање линије гласа. У најопштијем смислу, начин на који је семантички слој остварен у музици углавном потврђује класичну естетичку и поетичку позицију да се распростире по хоризонтали, што значи да се аналошка резонанца у Деспићевим соло песмама углавном креће метонимијски, по сродности, а не метафорички. Томе је разлог и спој дескриптивног и исповедног исказа у изабраној поезији, тако да је управо ова прозирност симболичког слоја основа највеће разноврсности решења и ефеката остварених у деоници клавира и њеном динамичком споју с деоницом гласа. Најзад, она осигурава јасноћу

пренетог смисла (интонације, боје, осећања) у новој, поетско-музичкој равни и чистоту лирског предела.

У Деспићевој вокалној лирици преовлађују управо она расположења која граде тај предео „чисте лирике“: сете, чежње, носталгије. На њих се, међутим, наслања читава скала и из њих се развија сложена динамика неједнозначних емоција, захваљујући којима се обогаћује, али се не напушта темељно, лирско жанровско поље: од дискретног жала до прикривене туге, од меланхоличне ведрине, до радости и страсти без емфазе. Тиме композиторов лирски предео добија обресе својеврсног емоционалног тотала, а његов лид, онај изглед који су жанру на његовом родном тлу били наменили романтичари, изглед „космичког пејзажа“. Деспићеви циклуси су валери овог испуњеног и кохерентног света у којем су различита осветљења поезије праћена валерима музичког језика и стила.

ДУБРОВАЧКА ИНСПИРАЦИЈА – ЈАДРАНСКИ СОНЕТИ И ДУБРОВАЧКИ КАНЦИОНИЈЕР⁴

Рани композиторов циклус *Јадрански сонети*,⁵ оп. 17, компонован је на три песме из истоименог циклуса Јована Дучића: *Вечерње*, *Ноћни стихови* и *Јутрењи сонет*. Овим поетским подстицајем издвојени су сетно расположење и дескриптиван поетски исказ као оквир свег каснијег композиторовог вокално-лирског стварања, а у овом циклусу песама постављен је и његов значајан поетички ослонац. Наиме, избор песама је учињен тако да у композиторовом низу и распореду формира нову, чврсту структуру смисла, која следи наративну нит. Та наративна димензија *Јадранских сонета* подржана је прокомпонованом логиком форме циклуса, али тој структури времена противтежу чини гест затварања који осигурава смисаону хомогеност: тоналном диспозицијом циклуса (еф–А–еф–Еф / еф) и коначним повратком на изворишни мотив прве песме. Форма појединих песама, упркос сталности поетске форме сонета, у свакој песми се мења, али тако да су и у њој подједнако присутни и принцип прогресије у времену, и заокруживање у обухватније целине смисла и расположења. Исто тако, композиција следи, штавише подвлачи јаке метричке границе класичног Дучићевог стиха пропорционалним структурама, али истовремено допушта синтаксичким целинама да их „опкораче“, да нагласе дискурзивну димензију музике.

Мекоћу боје, суздржаност и меланхолични тон израза подржава спој функционалне динамике тоналитета и изразите модалности – дијатонска концепција која одређује језичку оријентацију *Јадранских сонета*. На тој основи

⁴ О овим циклусима опширније сам писала у чланку „Дубровачке поеме Дејана Деспића“, *Музикологија*, 5, 2005, стр. 313–345.

⁵ Издање циклуса *Јадрански сонети*, *Дубровачки канционијер*, *Озон завичаја*, *Круг*, у: Дејан Деспић, *Соло песме*, Београд, Удружење композитора Србије, 1982.

се циклус хармонски усмерава на романтичарско-импресионистички начин, чиме се потврђује аналогија музичког језика и стилске и поетичке оријентације поетског текста. Основно, сетно расположење циклуса подвлачи доминантна боја еолског и дорског модуса, уз тренутно миксолидијско осветљење у другој песми, а осциловање родова, често на основи заједничке тонике, доприноси готово непрестаној промени светла и у највећој мери подвлачи динамичко јединство супротности у Дучићевим стиховима. У ближем односу према њиховим појединим целинама или речима долази до изражаја корпус импресионистичких средстава, међу којима су септакорди на свим ступњевима, чест микстурни паралелизам, а затим и изоловање интервала секунде и кварте или, пак, звук чистих квинти у фактурној диспозицији деонице клавира. Овај преовлађујући тон има противтежу у драматском потенцијалу дисонанце (када она није самостална на импресионистички начин), у смислу ванакордских, у првом реду задржичних тонова и структура, као и хроматских заострења. Она додају романтичарску напетост и сензибилитет суздржаном парнасовском миљеу, а изворишни мотив циклуса, који се на романтичарски начин остварује у првом реду кроз своју хармонску перспективу, у складу с драмском концепцијом жанра, донекле добија и функцију лајтхармоније (пример 1). Деоница гласа, дијатонски оријентисана и класично структурирана, иако доминантно мелодијски заснована, прати интонациону и ритмичку кривуљу текста.

У циклусу песама *Дубровачки канционијер*, оп. 96, композитор се после више од тридесет година вратио дубровачком подстицају, у овом случају поезији дубровачких петраркиста Шишка Менчетића, Марина Држића и Савка Бобаљевића. Властити избор стихова из њихових „песни љувених“ повезао је у чврсту смисаону целину. Песме *Верност*, *Блаженства*, *Јади*, *Чежња* и *Цвет младости* образују нову, композиторову линију смисла која приповеда о ведрини љубави, искрености и нежности осећања, а завршава тугом због одбијене љубави и чежњом за протеклим временом, чиме овај циклус открива сродну семантичку нит с циклусом *Јадрански сонети*. У овом циклусу композитор је вокално-лирски предео први пут усмерио поступком стилизације. Неоренесансни музички стилски оквир призива дубровачки ренесансни миље – преко жанровског обрасца *фротолe* и његових обележја. Тако се једноставност, равнотежа, краткоћа исказа, карактер плеса сажимају у расположењу „меланхоличне ведрине“, која обележава укупан израз. Целовитост циклуса остварена је „тоналном“ (ин фис) и тематском заокруженошћу основном, еолском бојом прве и последње песме. Осим тога, композитор упућује и на *атака* извођење ставова, а песме повезују и инструментална интермеца, тематски идентична, при чему је њихов карактеристичан, плесни, ритмички прегнантан мотив и главни мотив последње песме (примери 2а и 2б). Одсуство драматског момента испољава се у доследно строфичној форми, осим у последњој песми која има функцију заокружења циклуса.

са. Ефекат, који се на афективном плану овим испољава као ефекат „стања“, расположења, а на значењском као ефекат деконкретизације и уопштавања, подржава миметички концепт ренесансног предела. У овом циклусу, мелодија је сведена и дискретна у изразу, кондензована у структури, ужег обима и спектра развијања, али је у тој мери и мање речитативно, а више мелодијски постављена. Својеврсно помирење самосталности инструмента која подвлачи и модерни вид соло песме, и његове ренесансне подређености гласу, остварује се практично доследним удвајањем вокалне линије у дисканту инструменталног парта. С овим је у сагласности доследна модална основа *Дубровачког канционијера*, из које произлази и његова хармонска перспектива. Јасноћа миљеа подржана је преимућством терцих акордских структура (веома често септакорада), којима се придружује импресионистички проседе. Контраст и динамички моменат остварени су у првом реду дијахроно, кроз честе промене модуса, односно њихових иницијалиса.

ЈАПАНСКА ПОЕТСКА ИНСПИРАЦИЈА

Озон завичаја

Циклусом *Озон завичаја*, оп. 105, према пет циклуса истоимене збирке хаику поезије⁶ Десанке Максимовић, вокална лирика Дејана Деспића придружила се „заносу јапанском древном поезијом“⁷ заједничком многим српским песницима и композиторима вокалне лирике у XX веку и блискости, различитим путевима и околностима успостављеној, између модерне уметности и слика и структура архаичног јапанског песништва. За своју поставку вокално-лирског циклуса као хомогене смисаоне структуре, налик оној у ранијим делима – а овде и упркос фрагментарности поетског исказа – композитор је имао подстицај у самој цикличној концепцији песникињине збирке: у њој се, наиме, бројне хаику терцине понављају и на значајној удаљености, у различитим циклусима, чиме се, с једне стране, потврђује повлашћени, да парафразирамо Женета (Genette) „поетски простор“, а с друге стране, остварује промена семантичког контекста и, према томе, валера значења које носе хаику строфе. Ове особине збирке *Озон завичаја* Дејан Деспић је покренуо у правцу обједињавања сажетих хаику строфа у нове поетско-музичке целине (песме циклуса), чиме је обогатио раније поступке грађења новог смисаоног контекста на основи поетске инспирације. Десет „нових песама“ модерне композиције и израза које су, међутим, задржале и нарочиту музикалност и семантички опсег и посебност песникињиног далекоисточног подстицаја, остварују јединствено музичко-поетско семантичко поље. Оно почи-

⁶ Десанка Максимовић, *Озон завичаја* (циклуси: *Озон завичаја*, *Кула чеоне кости*, *Вечерња ча*, *Сеоско гробље* и *Месечево брвно*), Београд, Књижевне новине, 1990.

⁷ Ibid., „Разговор са читаоцима“, стр. 5.

ва управо на суптилним а многоструким реконтекстуализацијама поетских, музичких и поетско-музичких значења. На тај начин се, у композиторској интерпретацији, тежња поезије ка осамостаљењу властитог „простора“ и одвајању од референце преметнула у (по природи „самосталан“) музички предео натопљен значењем.

Важност равни значења за композиторски поступак и логику грађења вокално-лирског циклуса, која се потврђује у укупном Деспићевом стварању соло песме, у овом циклусу дошла је још више до изражаја него у претходна два, у мери у којој у хаику поетској форми метрички образац (5:7:5) не нарушава деловање језичког система, не „врши насиље“ (Јакобсон) над синтаксичким склопом и смисаоном целином – јасноћом поруке не ремети логику говорног низа. Црњански би за хаику рекао: „Једна непрекидана реченица, у ствари кратка као уздах“.⁸ Отуда, ако је у два ранија дела пажња композитора окренута ка успостављању равнотеже између музичке метрике и синтаксе која одговара значајном дејству обе енергије у самој поезији, онда је у *Озону завичаја* она усмерена на акцентовање самог говорног тока. То је убедљивије ако је поетска форма кондензована, тако да је композитор овде остварио другу врсту баланса, између не мање опречних импулса: сажетости исказа, која готово да укида перспективу времена, с једне стране, и отворене, дисконтинуиране, у време ужљебљене дискурзивне нити, с друге стране.

Ова нит је подвучена прокомпонованом логиком циклуса, а подржана је еволутивним тоналитетом: ин ха/ге/ – ин а, који је већином заступљен и у појединим песама: само три од десет песама су заокружене у погледу тоналног центра (трећа – ин а, четврта – ин це, шеста – ин фис, условно и друга: ин А – ин Де:Бе). Ипак, у појединим песмама остварена је још једна врста равнотеже, комплементарна с првом, која је за композитора у првом плану јер се непосредно исказује у равни значења. Реч је о равнотежи проистеклој из саме поетске инспирације између два „немузичка“ аспекта својствена хаику изразу: пиктуралног и рефлексивно-наративног. За поетске склопове од три или четири хаику терцине, који чине основу песама вокално-лирског циклуса, композитор је у првом реду бирао строфе дескриптивног, а не рефлексивног карактера. Ипак, том пиктуралном моменту учињена је значајна противтежа наративном/рефлексивном линијом, која произлази из самог склопа целина: оне су састављене тако да увек воде завршној поенти значења. Тиме је у свакој песми остварен својеврстан спој наративног и сликарског, а онда ни формалне диспозиције појединих песама, као ни њихово дејство на семантички план, нису једнозначни. Форма песама се креће између затварања у троделу и дисконтинуитета скроз компонованог тока, али и варира унутар ових посебних решења. Варијабилност и осциловање форме – налик оној у

⁸ Милош Црњански, *Песме старог Јапана*, у: *Сабране песме* (прир. С. Велмар-Јанковић), Београд, Српска књижевна задруга, 1978, стр. 338.

Јадранским сонетима – осим што прати супротне енергије слике и приче, увек дугује композиторовом односу према различитим равнима текста, које дају кључни импулс главном виду структурисања појединих песама.

Захваљујући преимућству дескриптивног начела, циклус се остварује као низ сажетих, а упечатљивих слика-расположења које варирају основну боју сете, сконцентрисану у главним мотивима/фигурама (*киша, небеса на западу, вечерњи поветарац, модар шатор*) изабраних строфа. Ипак, кроз то слабо колебање, више треперење меланхоличног пејзажа, готово испод његове уједначене површине, композитор провлачи линију приче и описује „круг“: од сете (прве четири песме), преко краткотрајне радости (пета), туге – *сете сумрака*, како је именује песникиња (шеста, седма и осма), до помирења (последње две песме). Отуда се у циклусу „накнадно“ актуализује јак приповедни моменат. Он пре свега дугује издвојеним, значајним мотивским елементима којима се преко низа расположења распостире мрежа значења; она носе дискурзивну нит, а лајтмотивским поступком успостављају имплицативне релације између нанизаних расположења и њих функционално одређују. Концентрација поља значења на изворишни мотив и, тиме, афирмација основног смисла, захваљујући којој су претходна два циклуса блиска универзално класичном оквиру, овде се „расипа“ на више битних мотивских целина. Овај гест, којим *Озон завичаја* у већој мери остварује сродност са романтичним пољем стила, додатно је оснажен изразитим хармонским профилисањем ових мотивских елемената, за које се може рећи да дефинишу и хармонски контекст циклуса и посебне начине на које се он остварује.

Изворишни мотив прве песме, што је чест случај у композиторовој поетици, фигуративно је профилисан и најпре га битно одређује двосмисленост у погледу тоналног центра (ха-ге), прецизирана (ин ге) са прецизирањем значења: *Јутрос прозори роне сузе*, у осмој песми се на текст *Спушта се се-та/ сумрака...* појављује не само у оквиру промењеног центра – ин а, него и у новој, пентатонској хармонској перспективи (примери 3а и 3б). Овај пентатонски моменат је, опет, „позајмљен“ од мотива друге песме *Престала киша* (пример 4). На овај начин се значења песама вишеструко повезују по контингенцији, додиривању значења, али се истовремено сугерише промена контекста и шири семантичко поље циклуса.

Овим до пуног изражаја долази главно поетичко становиште и један од ослонаца композиторовог поступка – интерпретативни потенцијал варирања, у првом реду ослоњен на хармонску димензију. Варираним понављањем значајних мотивских целина учвршћује се главно расположење, карактер, али се и мотив фиксира у статусу модела, тако да се његовом сталном хармонском реконтекстуализацијом, променом боје, перспективе, мења миље у којем се испољава, али и „угао“ из којег се може посматрати – и тумачити. Ово је упечатљиво како у непосредном излагању истих мотива у оквиру ненадано промењеног центра, толико и на битној удаљености, чиме је промена музичког (па и семантичког) контекста значајнија.

Из истог, основног, метонимијског начела у односу музике према поетском тексту, проистекао је и други композиторов поступак у заснивању изразитих елемената значења. Реч је о фигуративној поставци у правом смислу, за коју је пресудно изоловање појединих речи.

Таква фигура, образована у шестој песми, а затим непромењено поновљена у свим следећим, све до краја циклуса, значајна је за семантичко јединство циклуса. Скретница у клавиру (ин фис), готово у виду остинатне фигуре, на мадригалистички/трополошки начин преноси пун епитетски опсег пренетог значења... *славуј целе ноћи пева о љубави...* а уз то и оживљава белкантистички *locus communitis*, и у погледу значења–слике, и у погледу његовог музичког преношења (пример 5).

Овим се потврђује тежња за јединством семантичког поља, али и дословност повезивања (фигура у циклусу), сагласна дословности преношења (текста у музици), наспрам посредовању и разлици остварених промена перспектива у третману две претходне мотивске целине. Док је поступак с њима подржавао аспект приче, овако профилисане и вођене фигуре појачавају ефекат слике, па тиме и дискретни декоративни моменат који не недостаје *Озону завичаја*. Овим се композитор ослања на најбољу традицију поетике белканта XVII века (саму ослоњену на поетику ренесансних мадригалиста), па је, следствено њој, ту присутан и карактеристичан „ехо-ефекат“, имитирање фигуре у кратком временском размаку у другом гласу (глас – клавиру).

Основни, сетни тон *Озона завичаја*, како на то упућују и његови семантички ослонци, у језичком погледу подржава изразита дијатоника ослоњена на модалност, комбинована с дуром и молем и њиховим посебним испољавањима (као што је мелодијски дур) у заснивању важних елемената значења и пентатоником у истој функцији, која ненаметљиво евоцира и изворни, архаични поетски амбијент. Оно што, међутим, одређује хармонски контекст циклуса јесте не само прилагођавање ових различитих основа тексту појединих песама (као што је, на пример, упечатљива и доследна фригијска оријентација четврте песме *Разапело небо/ танак, модар шатор/ изнад мога врта*), него и току текста у оквиру сваке од њих. Зато се композитор, опет попут мајстора XVII века, опредељује да региструје сваку битну промену расположења, али тако да не узнемири главну интонацију песме или циклуса. Отуда, као у каквом хармонском калеидоскопу, сталне и бројне промене, боље рећи претапања и трења дура и мола, модуса, њих међусобно, пентатонике и тоналитета, на основи заједничке или промењене тонике, односно иницијалиса. Ово се, као и на месту историјског залеђа, остварује поступком честих алтерација и реалтерација, а придружује му се и спектар импресионистичких средстава и ефеката који подвлаче пастелну боју целине: претежно плагалне, повремено и медијантне везе, оне проистекле из модалне оријентације тока, у сагласју с терцим структурама с додатим тоновима, микстурним паралелизмом, фактурно издвојеним квинтним, односно квинт-

но-квартним сазвучјима. Деоница гласа подвлачи концизност исказа, претежно дијатонским и поступним кретањем у невеликим опсезима, ритмички упечатљиво профилисаним током (често у измењивању с деоницом клавира). Хроматски помаци или изненадне промене тоналног центра у функцији су праћења повремених, контрастних драматизација иначе недраматских, дескриптивних целина.

Круг

Главна преокупација композитора у ранијим вокално-лирским циклусима да оствари семантички хомогену целину и да њоме опише „круг“ дошла је до пуног изражаја у циклусу под овим називом, оп. 107, којем је с претходним циклусом заједничка и инспирација јапанском поезијом. Избор дванаест древних јапанских танки (песника од VII до XII века), које је Милош Црњански у свом преводу и с коментарима објавио у збирци *Песме старог Јапана*,⁹ композитор је, како сведочи у коментару свог дела, „повезао у јединствен смисаони и доживљајни круг, који полази од самоће и враћа са у њу, прошавши кроз чежњу, наду, радост и усхићење, потом стрепњу, бол, растанак и разочарање...“¹⁰ У овом делу задржани су главни поетички ослонци *Озона завичаја* произашли из посебности поетског подстицаја, али су и изострени. Поједине песме су сажетијег исказа, али су дискурзивна раван, а самим тим и значај говорног низа, још наглашенији. Већа је и пропустљивост у низању песама и континуитет који се тиме остварује, па циклус онда добија вид непрекинутог тока. Захваљујући овом високом степену повезаности дванаест сажетих песама (ставова), оствареном већ самом структурном логиком дела, *Круг* се жанровски двоструко одређује – и као циклус песама, и као музичка монодрама. Штавише, ово дело на најубедљивији начин указује на природјену, унутрашњу монодрамску логику вокално-лирског циклуса, па и на његово историјско порекло у музичко-драмском монологу XVII и XVIII века. Ако је, импресионизмом посредована, дескриптивна поетика *белканта* (па и галантног стила) овог раздобља утиснута у *Озон завичаја*, барокни музичко-драмски стил – од експресионизма близак вокалном стварању XX века – у модерном језичком контексту стоји у основи *Круга*.

Монодрамско заснивање жанра у првом реду се ослања на тип поетског исказа који овде није дескриптиван, већ исповедни – исказ *солитариуса*, и на психолошку путању чији емоционални регистар уистину формира драмску потку дела. У мери у којој је у овом циклусу у центру ауторове пажње *affetto* (и, разуме се, његово представљање) и у којој се низ осећања кроз које усамљени лик пролази ипак скупља у доминантно осећање бола и

⁹ Ibid., стр. 311–352. (Прво издање: *Песме старог Јапана, антологија*, Београд–Сарајево, Издавачка књижарница *Напредак*, 1928).

¹⁰ Дејан Деспић, op. cit., стр. 74.

трагички доживљај света, у њему се остварује знатно већа амплитуда тензије, као и степен промене и драматизације израза него у сетном пејзажу завичая. С обзиром на то да је централни афект основ драмске поставке, шиклус се од почетног споја дескриптивног и исповедног, и осећања меланхолије и чежње (*Цвеће ми свену/ у дугој ноћној киши, – прва песма*), креће ка чисто исповедном исказу који прелази у апелативни, у *дозивање* – обавезно место музичко-драмског поступка – и ка осећањима стрепње, туге и незнања (*Онога који,/ знајући за моју љубав, одлази,/ заустави, о дрво трешњино, седма песма*), све док не утекне у рефлексију и трагичко осећање (*Увек сам мислила/ да цвеће заборавља цвета/ само у врту, међу ружама..., дванаеста песма*). Драмска кривуља музичког тока прати ову путању, тако да је њен успон остварен у средишњем делу циклуса (седмој, осмој и деветој песми). Основ композиторове монодрамске поетике чини низање расположења, афеката, и унутрашње јединство сваког од њих, моменти који формулишу барокну драматургију. Сажетост песама у споју с прокомпонованом формом не само да истиче дискурзивну раван у којој се оне искључиво остварују, него чине да је свака од њих, како Црњански каже, „једна реченица, кратка као уздах“.

Хомогеност семантичког (схваћеног као афективног) плана осигурава тежња композитора да у свакој песми у деоници клавира подвуче неке централне мотиве – значења. Њих, па онда и афективни план текста који они преносе, кључно подржава језичка оријентација циклуса. За *ноћ* као сцену и метафору и за трагички модус као оквир осећања и збивања, као у сваком *representativo*, тако и у *Кругу*, дисонанца је главно упориште, у чему је и разлика између језичке оријентације овог циклуса и ранијих дела. У *Кругу*, значај преузимају квартни акорди, целостепена основа вертикале, хроматски терцини склопови, бикордалне комбинације или кумулуси сазвучја у хроматској терсној вези. Ипак, тај дисонантни импулс није апсолутан, ни једнозначан. По томе је *Круг* ближи логици смењивања (самосталне) експресивне дисонанце и консонанце у музичко-драмском стилу барока – у којем се, у временској прогресији, па и прогресији афекта, дејство дисонанце појачава и одбија на консонантним сегментима који га окружују – него експресионизма. Овде је то постигнуто овлаш дотакнутим тоналним упориштима, модалним елементима, карактеристичним импресионистичким сазвучјима квинте или кварте, „празним акордима“ или паралелно вођеним терциним структурама... Нарочито су упечатљиве статичне хармонске површине – по томе блиске претоналној фази музичког језика – у којима је тоналитет асоцијативно присутан, али је тонална динамика „суспендована“.

На том, у представљању убедљивом, али не оштром или пренапрегнутом језику *Круга*, издвајају се мотивски елементи у којима се препознају семантичке целине песама, а на њима, опет, почива и лајтмотивско ткање циклуса. У појединим песмама, они су вођени логиком консекуције и

понављања, чиме добијају статус модела и, налик дугим „остинатима“, обликују јединство тона.

Такав је изворишни, фигуративно постављен мотив у првој песми (квинта тонике ге иницијалиса, разложена у две октаве, уз хроматско окружење основних тонова). Тек овлаш додирнут интонациони оријентир и дисонантни потенцијал разложеног сазвучја извлачи у први план самосталну, експресивну вредност дисонанце у приказивању централног расположења: *Цвеће ми свену/ у дугој ноћној киши*, које се потврђује када се фактура скупи у нонакорд целостепене доминанте (на основи прекомерног), којом композитор подвлачи реч *ноћ*, значење око којег, дословно и метафорички, кружи укупно семантичко поље (пример 6).

Монодрамско заснивање *Круга*, осим јединства карактера/расположења песама и њиховог низања по драмској линији – у које, подразумева се, битно спадају и промене темпа и метричке диспозиције песама – битно почива и на врсти њиховог повезивања, односно на посебном начину остваривања лајт-поетике. За разлику од претходног циклуса, чији романтички гест укључује реконтекстуализацију значајних мотивских елемената и трансформацију њихових семантичких опсега у функцији „приче“, извојене целине значења у *Кругу* на барокни начин су непромењене или незнатно вариране.

Смисао оваквог, непромењеног појављивања носилаца значења у музичком току јесте у томе да се њихов почетни, мотивисан карактер и њихово заснивање на начин симбола, дакле, преметне у арбитрарно, конвенционално појављивање знака. Захваљујући томе, поље циклуса (као и појединих песама), без обзира на привидну разгранатост афективне скале, концентрише се у кохерентан (барокни) *affetto*, који сакупља у себи сва појединачна испољавања – разлике значења.

Ова хомогеност, остварена у деоници клавира статичним ефектом „остината“ и истоветношћу на удаљености распоређених мотива, представља основу на којој композитор у први план извлачи деоницу гласа. Њена изричито речитативна поставка произлази из прозодије текста, али се, накнадно, остварује у низу различитих начина. Они, опет и пре свега, дугују унутрашњој конфигурацији афекта како у песмама, тако у циклусу, коју композитор прати с највећим степеном доследности. Но, та конфигурација, уопштено узевши, вођена је линијом „јадиковке и крика“ (М. Гијомар /M. Guiomar/), „двочланом“ афективном структуром која универзално подржава поставку монодраме. Отуда се и у Деспићевом циклусу испољавају два основна вида усмеравања речитатива. Први се у мелодијској равни ослања на поступни покрет у невеликом обиму, на силазни смер кретања и, пре свега, на знак „јадиковке“ – силазни хроматски полустепен.

И у формулисању речитатива композитор издваја карактеристичне целине које се прикључују сплету лајтмотива у делу. Таква је целина која се у првој песми образује на речи првог дистиха: *Цвеће ми свену/ у дугој, дугој ноћној киши*. Карактеристична интервалска диспозиција и силазни смер кре-

тања упућују на централни мотив *Озона завичаја* с разлогом, с обзиром на контингенцију значења (*Јутрос прозори/ роне сузе...*) и истоветан, фигура-тивни поступак у формирању мотива према извојеним речима текста. Ва-жно је, међутим, приметити битно промењену хармонску перспективу моти-ва. Он је, наиме, у свом првом појављивању хармонски одређен сазвучјем умањеног септакорда – заједничким местом, „означеним елементом“ музич-ко-драмског стила у тоналној традицији (од средине XVII века до данас) – из којег се, непосредно затим, променом склопа рађа хроматски акорд и његов целостепени оквир о којем је било речи (примери 6 и 3а). Овај се мотив, не-кад очигледно, некад скривено, провлачи кроз цео циклус, пре свега у гла-су, али и у клавиру или удвојено, у обе деонице.

Издавање карактеристичних целина у речитативу гласа подржава ослонце његовог драмског заснивања: у првом реду, фрагментацију вокалне линије – изоловање кратких сегмената који се осамостаљују у погледу се-мантичке, па и иконичке вредности – и која, према томе, омогућава ефекте дискурзивног расцепа, прекидање нормалног прозодијског низа. Компози-тор ово постиже упечатљивом употребом пауза, дејства застоја, понавља-њем (делова текста и музичких сегмената) и (нарочито) смењивањем рето-ричке градације и пада (транспонованњем, променом интонационог усмерења, односно „лествичног жлеба“ у којем се крећу сегменти гласа). Постоји још један значајан моменат у заснивању речитатива у *Кругу*: проме-на типа речитатива у кратком времену, не само у зависности од прозодиј-ских аспеката, већ, и пре свега, од афективне садржине текста. Налик пое-тици композитора монодијске музичке драме и њихових настављача, композитор у седмој песми чисту декламацију, *quasi narrativo* на почетку ис-каза (*Онога који./ знајући за моју љубав, одлази...*), претаче у прави *rappe-sentativo*, дисонантни скок (умањене квинте), на реч која носи централни афект – *заустави* (партитура стр. 67).

ИНСПИРАЦИЈА СРПСКИМ РОМАНТИЗМОМ: ЂУЛИЋИ И УВЕОЦИ

У два вокално-лирска циклуса оп. 118, настала према песничким ши-клусима Ј. Ј. Змаја *Ђулићи* и *Ђулићи увеоци*, Дејан Деспих је, као и у *Дубро-вачком канцонијеру*, али у сасвим различитој експресивној сфери, своју со-ло песму усмерио поступком стилизације: овога пута, српског поетског романтизма и, њим подстакнутог, српског романтичарског лида. Тиме се и у властитом вокално-лирском „кругу“ вратио на оно родно тле са којег је, историјски посредовано, и потекло његово стваралаштво. Ова два циклуса композитор је поставио, како сам каже у објашњењу дела, као „својеврстан, контрастни диптих“,¹¹ према властитом избору песама, односно строфа из

¹¹ Дејан Деспих, *Ђулићи и Увеоци* (рукопис), стр. 27.

Змајевих циклуса. Први циклус садржи седам песама – *Песмо моја, Љубим те, Не бој се, Анђели, Миловање, Снови и Дај ми руку*, док је у другом шест песама – *Виле, Мртво небо, Ћутња, Оркан, Месечина, Пепео*. Контраст између њих дугује, разуме се, разлици у самом песничком изразу: у првом циклусу, исповедној лирици, која је на Змајев самосвојан начин ослоњена на грађански и народни дух – суздржаног заноса и нарочитог споја ведрине и сете – а у другом, на сложен, рефлексиван, високо фигуриран исказ ношен суморним и тешким расположењима. Овај контраст се, међутим, у композиторовом музичком преношењу остварује накнадно.

Циклуси су обједињени заједничким пољем жанра и стила, низом елемената који формирају основу евоцираног романтичног миљеа. У односу на претходна два циклуса, то у првом реду значи повратак заснивању деонице гласа на начин мелодијског *espressiva* – на *cantabile* као пандан како врсти осећајности коју Змајева лирика носи, тако и њеном везаном, „музичком“ стиху. Отуда и композиторово обраћање класичном структурисању, пропорционалним односима, понављању и периодичности, које проистиче из чврстог метричког обрасца и акцента на метричким границама у поетском исказу, а подржава истакнуто „лепу мелодију“ гласа. Формалне диспозиције песама, које и у овим, као и у ранијим циклусима за композиторову поетику лида показују карактеристичну варијабилност и различите видове саображавања музичке форме композицији и значењу поетског текста, почивајући на моделима класично-романтичног лида – троделној и строфичној форми.

Осциловање тоналне и модалне дијатонике, које чини језичку оријентацију циклуса, општа је основа лирског сензибилитета стихова и референтног музичког предела. Тершне структуре, укључујући септакорде и онакорде на свим ступњевима, дискретно су импресионистички осенчене додатим ванакордским тоновима. Акцент на плагалним и медијантним везама у хармонској прогресији, као и брзе и суптилне промене тоналитета/модуса и осциловање паралелних и истоимених тоналитета, потврђују блискост са словенским позноромантичарским миљеом. Два циклуса су, осим заједничким цртама, обједињена и варијацијом почетне песме првог циклуса у завршној песми другог, али с ниским степеном удаљења будући да је почетни (и завршни) део песме доследно поновљен. Ово заокружење диптиха нарочито је убедљиво с обзиром на лидијску оријентацију мелодије гласа, из које извире и на коју се своди диптих, и хармонску релацију која из ње произлази (De: I²⁺⁶ II⁹, партитура, стр. 1 и 25). У основне црте призваног романтичног предела и његов лирски модус спадају и фактурна решења у деоници клавира, формулисаној на начин пратње: акордске, фигуриране или разлагањем хармонске основе.

Место на којем се, у овом оквиру, препознаје романтично залеђе српске соло песме, у првом реду лид Јосифа Маринковића (1851–1931), његов изразит знак, припада жанровској варијанти која обележава историјско извориште српске соло песме – музичкој *севдалинки*. Композитор у овим ци-

клусима севдалијски израз, који се одражава на мелодију гласа и на њену хармонску основу, а дугује повишеном четвртном ступњу у молу (лествичној структури „балканског мола“, иако ни она, узгред, овде није једнозначно присутна), провлачи на дискретан, али довољно убедљив начин у односу на стилску референцу. Ово је, у првом циклусу, изразито у особеном решењу, па онда у звучном, али и стилском ефекту четврте песме *Анђели* (према *Ђулићу* I), и на карактеристичан поетски исказ љубавног заноса *Ој ви, дани, нисте дани...*). У њој је варирана строфична форма (а а1), према два Змајева катрена, остварена 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 тетрачорд „балканског“ а-мола, уз одговарајућу (романтичарску) хармонизацију. У овом погледу карактеристичан је и завршетак песме на доминанти у хармонији и квинти доминанте у гласу. Стилистичка напетост коју у ова два дела песме композитор остварује, али и у самом другом делу брзом редифиницијом карактеристичног лествичног обрасца модалном перспективом која му је сапостављена, чини да овај сегмент делује као цитат или (још пре) као стилистичка варијанта претходног, модерног израза (партитура, стр. 7 и 8). Једнако је изразит пример у шестој песми *Снови*, 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 од начина повезивања песама својствен композиторовој поетици /пример 7/).

У овом општем оквиру, композитор је остварио разлику између *шти-мунга* у циклусима. Претежно дурска боја првог и молска другог одговарају главним расположењима, али је суштинска а ненаметљива разлика учињена у оквиру самог жанра. Док се у првом циклусу, наиме, романтична соло песма испољава на начин *романсе*, дотле је у другом она добила вид драматизованог *лида* – жанровске варијанте које су за српску соло песму постављене у вокално-лирском делу Јосифа Маринковића. То се у *Увеоцима* одражава на линију гласа, која колико губи структурни ослонац у периодичности, толико се *cantabile* првог циклуса у њој премеће у речитатив „неравне“ мелодијске конфигурације, испрекидан паузама, променљивог ритма, извојених фрагмената. На другој страни, вокални *espressivo Ђулића* премеће се у елементе патоса у изразу, нарочито у честом скоку навише у задржични тон, захваљујући чему се остварује и посебно мотивско повезивање циклуса. Драматизовани вид *лида* осигурава и прокомпонована форма (у четвртој и петог песми). У четвртој песми, *Оркан* (*Ђулићи увеоци, XXI: Пробудио с' оркан љути...*), захваљујући наративном типу песничког исказа, упечатљивој дескрипцији и елементима драмске сцене оствареним повременим директним гово-

ром, она дотиче и жанровску варијанту баладе. Драматизација израза у преношењу текста ослоњена је на још један карактеристичан поступак, на јаке дескриптивне фигуре, што дословније у подржавању текстуалног значења. Тако, попут Маринковићевих драматизованих песама, нарочито његове песме *Грм*, композитор ниједну Змајеву метафоричку слику не оставља без одговарајуће музичке фигуре. У другој песми слика *Мртво небо, мртва земља...* пренета је прегнантно, узнемиреном ритмизацијом тоничног акорда еф-мола у клавиру, у четвртој, *Пробудио с' оркан љути...*, скретнична фигура у дубоком регистру (и опет) молском оквиру даје фон целом призору, а у петој, *Месечина као негда...*, трепери у дурским акордима високог регистра.

Вокално-лирско стваралаштво једна је од најзначајнијих линија у опусу Дејана Деспића. Но, почетак Деспићевог рада на овом подручју означио је и нову фазу у развоју жанра у српској музици. Како по значају и обиму вокално-лирског опуса, континуитету у његовом стварању, тако по његовим поетичким и естетским донетима, може се рећи да оно што је Маринковићев лид представљао за почетак српске соло песме, оно што је Милојевићев значао за њен живот у првој половини XX века, то Деспићев лид представља за развој жанра у другој половини XX и на почетку XXI века у повести српске музике.

Пример бр. 1

♩ = 80

За-ра-сло о-сир-во у му-ли о-

p

ppp

Пример бр. 2а

♩ = 116

p

mp

Пример бр. 2б

♩ = 48

Циш лије је мла-до-сти сто-ди-ши од-зо-ди и ши-ла ра-до-сти све на-ше од-

p

mp

tr

Пример бр. 3а

♩ = 58

Лун-рос кро-зо-ри ро-че су-зе

p

mp

tr

Пример бр. 3б

♩ = 52

Су-шија сел се-ља су-пра-ка на рав-ни-це и на ду-му

p

mp

tr

Пример бр. 4

$\text{♩} = 108$ *poco allargando* . . . $\text{♩} = 96$

Пре-ста-ла ки-ш, пре-ста-ла. Ми-ва-га су—ши но-су на во-бе—

Detailed description: This musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked as quarter note = 108, which then gradually slows down to quarter note = 96, indicated by the instruction 'poco allargando'. The vocal line has lyrics in Cyrillic: 'Пре-ста-ла ки-ш, пре-ста-ла. Ми-ва-га су—ши но-су на во-бе—'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Пример бр. 5

$\text{♩} = 58$

Ма-га сјап, сла-вuj це-ле но-ћи ње-ва о

Detailed description: This musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked as quarter note = 58. The vocal line has lyrics in Cyrillic: 'Ма-га сјап, сла-вuj це-ле но-ћи ње-ва о'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The instruction 'rubato' is present above the piano part.

Пример бр. 5 (наставак)

poco ritenuto *a tempo*

ау — да-ви. На-су—ши

Detailed description: This musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked as 'poco ritenuto' (slightly slower), which then returns to 'a tempo'. The vocal line has lyrics in Cyrillic: 'ау — да-ви. На-су—ши'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano).

Пример бр. 6

1 $\text{♩} = 60$

Ње — ње ми све-ну у [гу] [ој] гу — ој ноћ-ној

Detailed description: This musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked as quarter note = 60. The vocal line has lyrics in Cyrillic: 'Ње — ње ми све-ну у [гу] [ој] гу — ој ноћ-ној'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'f' (forte), 'meno f' (meno forte), and 'mf' (mezzo-forte).

Пример бр. 7

чи ни ли се, ље-то ња ди ди-ла, ље-то ња ди ди-ла га ње... га
mp *p* *p crescendo*

ње саг... га ње саг њо-лу-ди-ла.
f *mf*

4 5 *mp* *p*