

Ана Стефановић

## ДУБРОВАЧКЕ ПОЕМЕ ДЕЈАНА ДЕСПИЋА

**Айстиракић:** У чланку се разматрају три дела Дејана Деспића инспирисана Дубровником: циклуси соло песама *Јагрански сонети* и *Дубровачки канцонијер* и *Дубровачки дивертисменто*, у верзији за гудачки квартет. Ове композиције се посебно посматрају с обзиром на њима заједнички, поетски подстицај који посредује основну дубровачку тему, и на, исто тако заједнички, универзални класични стилски оквир. У чланку се прате начини којима је овај опши оквир стилски вариран у односу на промене поетских перспектива и осветљења евоцираног, дубровачког миљеа, кроз које се истовремено издвајају константе композиторове поетике и ослонци његове стваралачке визије. Посебна пажња је усмерена на Деспићеву вокално-лирску поетику, једну од најзначајнијих линија композиторовог стварања, на чије је постављање, у најранијим делима, значајно утицала дубровачка инспирација.

**Кључне речи:** Дубровник, дубровачка инспирација, дубровачка поезија, вокална лирика, импресионизам, неокласицизам, неоренесанса, барок, необарок.

Дубровачка инспирација је тек једна инспирација у композиторском опусу, и тек једна инспирација у опусу соло песме Дејана Деспића. Ипак, реч је о подстицају који превазилази и стварање, па и разумевање само оних композиција које су из њега непосредно произашле. Овај, дубровачки подстицај открива, наиме, важан део природе композиторовог стваралачког импулса и, самим тим, обележја једне од главних нити његове стваралачке визије и музичке поетике.

Дубровачке теме су уграђене у сам почетак Деспићевог стварања. Један од првих композиторових радова, започет још у време студија, и његов други циклус соло-песама за глас и клавир, *Јагрански сонети*, ор. 17<sup>1</sup> (1951–1954), настао је према песмама из истоименог циклуса Јована Дучића. Из овог раздобља је и друга композиција исте инспирације: *Дубровачки дивертисменто*, ор. 18 (1952)<sup>2</sup>, настао према другом Дучићевом поетском циклусу *Дубровачке Поеме*<sup>3</sup>. После ових раних

<sup>1</sup> Дејан Деспић, *Соло песме*, Београд, Удружење композитора Србије, 1992, 3–16; Први циклус соло-песама Дејана Деспића, ор. 13 из 1951. године, настао је такође на Дучићеве стихове.

<sup>2</sup> Рукопис.

<sup>3</sup> Наслови и наводи Дучићевих песама према: Јован Дучић, *Сабрана дела* (редакциони одбор / претседник Јован Дучић / чланови Вељко Петровић, Драги-

дела, композитор се дубровачким темама вратио више од три деценије касније, у циклусу соло-песама *Дубровачки канцонијер* за глас и чембало (клавир) ор. 96<sup>4</sup> (1989), према поезији дубровачких ренесансних песника. Између ова три дела постоје одређене „укрштене“ сродности и разлике. Две ране композиције настале су према Дучићевој поезији, али су жанровски различите. Прва и последња у низу значајно су временски удаљене, и подстакнуте су поезијом из различитих доба, али припадају истом жанру: вокалној лирици. Друга и трећа композиција су и временски удаљене, и различите према жанру и поетској инспирацији, али су садржински сродне: Дучићеве *Дубровачке Поеме* оживљавају барокно доба Дубровника, које је на нарочит начин повезано са духом и добом из којег се рађала поезија његових ренесансних песника.

Ипак, ова дела, поред тематске, откривају још једну значајну сродност: сва три су настала према поезији, укључујући *Дивертисментшо* – битно „непоетски“ музички жанр. (Штавише, жанр или жанровски образац преко којег је, између осталих, музика у XVII и XVIII веку настојала да се отргне из чврстог загрљаја поезије, који је претходно својевољно прихватила). Деспићеве композиције дубровачке инспирације су на један одређујући начин посредоване поезијом, не само у погледу поступка, већ и у дубљем и обухватнијем смислу. Оне нису тек инспирисане поезијом о Дубровнику, него су исход једне јаче духовне условљености – саме композиторове, поетске инспирације Дубровником. Могло би се рећи да из композиторовог дубровачког подстицаја пробија и његов поетски доживљај света у којем се, у родном, хармоничном споју и многоструким и јаким међусобним везама, налазе поезија и музика, и Дубровник. Он је присутан у темама и мотивима који су најпре дотакли композиторову имагинацију, а заједнички су поезији из сва три дубровачка дела. То је предео чисте лирике и „чисте љепоте“, саздан на мотивима љубави и чежње, на осећањима туге и меланхоличне ведрине, али у чијој је симболичкој, алегоријској и метафоричкој равни, као у његовом ренесансном предворју, реч о смислу, о супротностима и јединству бића: о земаљском и небеском, о животу и смрти, о пролазности и вечности.

Зато и кажемо, не само због аналогије са насловом Дучићевог циклуса, да су ове композиције поеме. То се, као исход првог, унутрашњег разлога, пресликава и на њихов музички поступак. У све три композиције Деспић је заокупљен у првом реду смислом и значењем поезије. Треба рећи да је реч о заокупљености и бризи за ову раван поетског текста каквој има мало пандана у српској музици. Њена при-

---

ша Васић, Милан Кашанин), Библиотека савремених југословенских писаца, Београд, „Народна просвета“, s.a.

<sup>4</sup> Дејан Деспић, наведено дело, 22–36.

рода, међутим, проистиче управо из споменутог, суштинског поетског интереса који подразумева трагање и долажење до поетске супстанце којој поезија није привилеговано место, већ је она заједничка и поезији и музици, и другим уметностима. Захваљујући томе, Деспићеве композиције нису тек стваране према поезији, или из перспективе условљености музике поезијом, већ из перспективе њиховог додира и њихове блискости. У тој блискости се поетско претвара у поетичко, а музика се, у сопственом домену, осмишљава, испуњава (поетским) смислом. Рикер (Ricoeur) би рекао: „ништа није удаљено од света као имагинарно ослобођено смислом“. (Тиме је тематизована кључна инверзија у односу на радикални модернистички захтев за ослобађање имагинарног *од смисла*, али је истовремено потврђена аутономија уметничког домена.)

Овај моменат пробија из све три Деспићеве дубровачке композиције: како из циклуса вокалне лирике, тако из *Дивертисментиа*. Он је видљив у једном гесту који композитор примењује на јединствен и доследан начин. Деспић, наиме, чини такав избор песама из поетских циклуса или збирки који у новом, композиторовом низу и распореду формира јединствену и сасвим нову смисаону целину, која следи сопствену логику. Композитор то чини са убедљивошћу поетског поступка, а његов резултат је утемељена и чврста, нова структура смисла. Циклуси соло песама, али и инструментални циклус (који додуше истовремено следи и јединствену, поетско-музичку, и двоструку, поетску и музичку, логику), на тај начин постају и сложене и компактне грађевине, које то, међутим, дугују моћи обухватања садржаној у снажном наративном и драматуршком гесту композитора. Захваљујући овом приповедачком импулсу, којим су поетске структуре накнадно уклопљене у „прозну“ и драмску структуру, ови циклуси се жанровски додатно одређују као поеме, али и као драмске сцене<sup>5</sup>. У случају циклуса вокалне лирике, ова дела у правом смислу добијају карактер музичко-драмског монолога (који већ по конвенцији подразумева више фаза, појединачних сцена или „песама“), или, пак, у случају инструменталног циклуса – који се, како композитор предвиђа, може изводити уз читање поетских строфа између ставова – карактер музичко-драмске сцене у дословном значењу, оживљавајући тако понешто од *мелодрамске*<sup>6</sup> поетике касног XVIII века.

<sup>5</sup> Драматско заснивање циклуса песама је тенденција у поставци *Lied*-а присутна у европској музици од самог почетка XX века, којој је формално супротна, али комплементарна, поставка *Lied*-а на начин музичко-драмског монолога, односно, музичке монодраме. Обе тенденције су заступљене у српској соло песми XX века, а вокално-лирски опус Дејана Деспића је најизразитији представник прве од њих.

<sup>6</sup> Мелодрамским жанром у дубровачкој књижевности посебно се бави Светлана Стипчевић. Видети њену занимљиву студију: „Evropski kontekst dubrovačke

Дубровачки свет Дејана Деспића, већ по природи своје инспирације, и у стилском погледу оживљава класични свет у универзалном значењу, или, бар, чежњу за њим: свет непосредне лепоте и посредоване осећајности. То, међутим, не подразумева и стилску монохромiju ових дела. Она, напротив, на занимљив начин стилски варирају овај општи класични оквир.

### *Јагрански сонети*

Обриси композиторове поетике произашле из дубровачког поетског подстицаја, формирану у циклусу соло-песама, остаће и у каснијим композицијама исте инспирације. Но, захваљујући вези дубровачког и поетског импулса у самом постољу Деспићевог стварања, *Јагрански сонети* су поставили и обележја композиторове вокално-лирске поетике, која ће задобити смисао константи за цео његов опус соло-песме, једну од најзначајнијих линија композиторовог стваралаштва. Пратећи дубровачки подстицај, а по мери значаја који је овај циклус имао за композиторово касније вокално-лирско стварање, овде ћемо се у већој мери задржати на упориштима вокално-лирске поетике.

Међу Дучићевим *Јагранским сонетима*, писаним у Дубровнику или његовој околини, композитор је изабрао три: *Вечерње* – „из Цавтата“, *Ноћни стихови* – „код светог Јакова“, *Јутрењи сонет* – „код цркве Св. Госпе од Милосрђа“. Њихов избор и распоред у новом, вокално-лирском контексту, другачији од изворног, у поетском циклусу, упућује на начин остваривања вокално-лирске драматургије која, опет, сама по себи представља темељ композиторове вокално-лирске поетике. Сонети су распоређени тако да формирају нову смисаону целину, која, постављена тако да описује кретање и „круг“ – од *вечерње* до *јутрења*, појачава у ствари једну од главних линија симболизације у Дучићевој поетској метафизици: супротност пролазности и трајања, нестајања и постајања. Иако циклус садржински уједињује овим одређењем за прогресивну линију драматушког кретања, композитор се међутим није определио и за поступак који би на начин прогресије усмеравао музички ток од прве до последње песме. Нешто друго одређује драматуршку логику ових песама. То је оно што се у Дучићевој поезији може описати као „лирска драматика“<sup>7</sup>, драматика која долази од свести лирског субјекта о подвојености и расцепу бића, али се разрешава поновним успостављањем нарушеног јединства стапањем субјекта са природом – у својеврсној дучићевској пантеис-

---

melodrame“: *Dubrovačke studije*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 245–262.

<sup>7</sup> Видети: Славко Леовац, „Дучићев симболизам“: *Српски симболизам*, Београд, САНУ, 1985, 317.

тичкој трансценденцији<sup>8</sup>. Ова напетост Дучићеве поезије има своје стилистичке еквиваленте: с једне стране, она одражава песников дуг романтичном духу, а, с друге, у њој је свеprisутна класична идеја јединства бића и уметности као његове слике. Из ове естетске и стилске напетости, и са оним нагласком који и код Дучића стоји на класичној представи бића и света, проистиче и драматуршко заснивање Деспићевих песама: музички ток се драматизује по мери узнемирења поетског субјекта, али се увек враћа својој, „првобитној“, лирској хармоничној целини. Могло би се рећи да је средиште тензионе кривуље, и истовремено обелодањење композиторове поетике у овом циклусу, у другој песми, *Ноћни стихови*<sup>9</sup>, у којој је афективна амплитуда најизразитија, будући да је дистанца песника, па самим тим и његова „видљивост“ у односу на слику природе највећа: *Сваки цветак, камен, шалас, листи са зоре, / Шуме у тој песми, и шајћу, и струје: / И моја се душа јасно у њој чује / Као неко тамно невидљиво море*. Ипак, осећања меланхолије, туге, жала, самоће, изгубљености, па и ништавности, јесу, у освит епохе модернизма, и резонанца немоћи субјекта услед коначне разградње и античке унитарне и хришћанске дуалистичке концепције бића у исти мах, и носиоци Дучићеве парнасо-симболистичке поетике. Расположење, које је стално у овим Деспићевим песмама, ношено је управо овим осећањима. То је музички предео хармоније и спокоја, сете и носталгије. Он је премрежен било потиснутим, унутрашњим, било изричитим, спољашњим, узнемирењима, али она ни у једном тренутку не пробијају оквир преовлађујућег амбијента.

Овој својеврсној двострукости драматуршког заснивања приклања се, у целини гледано, и форма вокално-лирског циклуса. Она, по природи ствари, следи прокомпоновану логику која подржава већ споменуто, наративну димензију дела и циља ка коначној отворености. Но, класична поетска супстанца чини противтежу тој, од стране композитора подвученој и убедљиво вођеној, структури времена, приче и „догађаја“ у њој, исто толико убедљивим, колико спонтаним, гестом затварања који осигурава смисаону хомогеност дела – како тоналном диспозицијом циклуса ( $f - A - f-F/f$ ), тако и коначним повратком на изворишни мотив прве песме. Овај композиторов поступак у основи подвлачи семантичку целовитост, која се у вокално-лирском циклусу остварује као низање контингенција – какво влада и класичном поетиком Дучићевих циклуса – али, може се рећи да тај захтев за целину и кохеренцију смисла долази и од самог композиторовог стваралачког импулса. Оно што уистину, на начин принципа,

<sup>8</sup> Видети студију Милослава Шутића која се посебно бави онтолошким питањем у Дучићевој поезији: *Поезија и онтологија*, Београд, Вук Караџић, 1985.

<sup>9</sup> Ова песма је и прва настала, 1951. године, а према њој је касније, 1954, када су компоноване прва и трећа песма, уобличен циклус.

обележава Деспићеву музичку поезику јесте равнотежа супротних принципа форме.

Уколико је сродност основа остваривања смисаоне целовитости, па и целовитости циклуса у погледу преовлађујућег расположења, онда је простор за разлику и промену отворен унутар појединих песама. То се најбоље види из чињенице да се, упркос сталности поетске форме сонета, музичка форма у свакој песми мења. И када је реч о форми појединих песама, у њој су подједнако убедљиво присутни и принцип скроз компонованог тока и прогресије у времену, и заокруживања у уже, односно, обухватније целине смисла и расположења. Овај, иначе тешко остварљив баланс опречних енергија не само да је у потпуности достигнут, него је увек остварен на другачији начин. Као и у погледу захтева за семантичку целовитост, где се природа композиторовог стваралачког импулса сусрела са особеностима поезије којом је био подстакнут, тако су у Деспићеву музици истовремено на делу и оно што је Исидора Секулић код Дучића назвала „методама римске дисциплине“<sup>10</sup>, с једне стране, и слобода инвенције, с друге.

Овај баланс у парнасo-симболистичкој поезији српских песника поетички се конкретизовао у првом реду захваљујући значајној промени којом су метричке законитости у већој мери препустиле синтаксичко-интонационим низовима обликовање ритмичког рељефа поезије, али тако да саме не буду потиснуте. Захваљујући томе, у Дучићеву поезији нарочито, долази до напуштања паралелизма метричких и синтаксичких граница, што се одражава на двострукост у ритму стиха: „Те границе (метричке) треба појачавати управо зато да би синтаксичко-интонациони низ могао да их с времена на време опкорачи и да се при томе чин опкорачења осети.“<sup>11</sup> Равнотежа супротних енергија у Деспићевим песмама, али и различити видови у којима се она испољава, долазе отуда што композитор с једнаком пажњом прати метрички канон и синтаксичко-интонационе низове Дучићевог стиха. Отуда је могуће да композиција скрупулозно следи, штавише, да подвлачи метричке границе пропорционалним структурама, а да истовремено допусти замах синтаксичким целинама које наглашавају дискурзивну димензију музике. На пример, у другој песми *Ноћни сџихови*, на прва два катрена, наглашена је метричка организација, а истовремено је остварена прогресија „скроз компонованог“ тока. (Видети у у прилогу, исто тако, у партитури, стр. 7–10). Док је на катренима, у којима је поклапање двеју врста граница углавном на снази, чешћи класични принцип који се остварује понав-

<sup>10</sup> Исидора Секулић, „Поводом издања сабраних дела Јована Дучића“ (1929): *Сабрана дела Исидоре Секулић*, IV, Београд, Вук Караџић, 1977, 305–306.

<sup>11</sup> Новица Петковић, „Прилог проучавању ритма и интонације у развоју српског стиха од романтизма до симболизма“, *Српски симболизам*, 441.

љањем и периодичношћу који обезбеђују „затворени“, стабилни, „просторни“ ефекат (видети на пример форму прелазног облика песме на прва два катрена у песми *Вечерње*, у партитури, стр. 3–4, исто и у прилогу), дотле се на терцинама, у којима су синтаксичка опкорачења чешћа (чиме се у семантичкој равни појачава завршна поента песме), музички ток шири у развијен, непрекинут синтаксички низ, којим се метричке границе слабе. Отуда је у Деспићевим песмама дискурзивност, па самим тим и динамичност која погодује драматском гесту, наглашенија при крају, на терцинама, да би се затим ефектно, у краткој репризи вратила у првобитно, недраматско стање.

Такав је случај у првој песми, од полустиха: *И сад из далека*, који иницира опкорачење (*c*, у партитури стр. 5–6) и у другој песми, од полустиха *Над водом и хумом* (*e*, стр. 11, видети исто у прилогу). У *Јуџрењем сонету* је поступак о коме је било речи уочљив у различитом приступу катренима. Док су на првом катрену заступљени принципи варираног понављања и периодичности, дотле се на другом – у којем се убедљиво осамостаљује синтаксичко-интонациони низ који од метричких граница преузима улогу одређивања ритма строфе – музички ток повезује у јединствену синтаксичку целину. (Будући да ће репризни моменат доћи на терцинама које га подвлаче и у семантичкој равни, форма соло песме се разумљиво битно мења, овде чак у правцу сонатног облика, с обзиром на различиту тоналну контекстуализацију репризних *a* и *b*, уз споменути, „развијни“ *c*). (У партитури: *c*, стр. 14–15)

Као и код Дучића, где је дејство и појачавање улоге синтаксе у најтешњој вези са конфигурацијом семантичке равни, тако је и код Деспића ток соло-песме у крајњем смислу кључно опредељен односом према овом слоју поетског текста. Занимљиво је пратити како у првој песми центар семантичке гравитације – *врх звоника* – који носе смисаоно истакнути стихови песме, узрокује два кључна репризна ефекта који коначно одређују дискурзивни ритам (*a2* у другој строфи и *a3* на самом крају песме, видети у прилогу). Исти је случај и са семантичким нагласцима у стиховима, поготово ако су они додатно истакнути употребом фигура. У другој песми смисао почетних стихова (*Ја волим ноћи*) открива се у завршној поенти (у последној терцини) и појачава персонификацијом: *Она шуми збогом...*, што је за композитора био довољан разлог да управо у том тренутку „врати“ ток соло-песме на почетак (видети у прилогу). Завршна поента у семантичкој равни у трећој песми, остварена је стапањем лирског субјекта, не више са сликом природе, него са властитим, песничким светом. Овде је „враћање времена“ изједначено са „враћањем стиха“, па је онда и ефекат понављања – најмање дискурзиван, па зато и највише музички у самој поезији – најизразитије изведен (у прилогу).

Унутрашњи семантички нагласци и музичка актуализација семантички централних речи и целина, не остварују се код Деспића само посредно (што никако не значи и мање значајно), преко метричке и синтаксичке диспозиције песама, него и непосредним односом музике према семантичком слоју поезије. Он је у овоме у првом реду ослоњен

на хармонски рељеф и на заснивање линије гласа. Треба рећи да, у најопштијем смислу, начин на који је овај семантички слој остварен у музици углавном потврђује класичну естетичку и поетичку позицију, да се дакле распростире по површини, што значи да се аналошка резонанца у Деспићевим соло песмама углавном краће метонимијски, по хоризонтални, а не метафорички, у дубину. Томе је разуме се разлог и сама класична оријентација Дучићеве, не само дескриптивне поезије, у чијој се рефлексивној равни супротни принципи, напоредно присутни, претапају, приближавају и коначно стапају у онтолошком јединству. Језичка оријентација соло песама, а затим, и њена улога у непосредном покрету музике према поетском тексту, подржава ово јединство. Њу одређује спој функционалне динамике тоналитета и изразите модалности, дакле, дијатонска концепција музике која осигурава мекоћу хармонске боје, суздржаност и меланхолични тон израза – одраз општег класичног захтева за очување кроз развалину времена. На тој основи се циклус хармонски усмерава на романтичарско-импресионистички начин, и он потврђује ону законитост стварања у вокално-лирском домену која у Деспићевом стваралаштву има статус начела, а то је да музички језик прати стилску и поетичку оријентацију поетског текста. Ауторитет хармонске прогресије и, разуме се, каденце, овде је пандан јакој синтаксичкој логици, па тиме, и дискурзивној димензији Дучићевих стихова, а ништа мање и прозирности исказа очуваној захваљујући фигуративном симболизму или „стилизованом симболу“, који се опире апстракцији, непрозирности поруке. Отуда је и у Деспићевој вокалној лирици ауторитет референце, текста и његовог основног смисла, неокрзнут; штавише, он се у музичкој транспозицији потврђује и појачава. Модалност и импресионистичко профилисање хармонског тока кључни су ослонци композиторовог односа према семантичком слоју поетског текста и споменутог, метонимијског начела што у њему преовлађује. Боја еолског и дорског модуса, као и, у првом реду, у гласу и у инструменту, свеприсутан и подвучен целостепенски однос VII и I ступња, на најопштији начин дефинише опсег споменутих, основних расположења у Дучићевим стиховима. Миксолидијско осветљење у другој песми, у њеном току релативизовано дорским, односно, еолским сегментима, подвлачи опет унутрашњу амбиваленцију самих стихова. Ипак, осциловање ових опречних расположења кроз осциловање супротних родова, често на основи заједничке тонике – а које омогућава било сама употреба модуса, било појава варијантиних акорада, било, најзад, честе алтерације у мелодијској линији гласа или у линијама клавирског парта – доприноси готово непрестаној промени светла и у највећој мери подвлаче динамичко јединство супротности у Дучићевим стиховима. У ближем односу према њиховим појединим целинама или чешће, речима, у пуној мери долази до изражаја корпус импресионистичких

средстава, међу којима је чест микстурни паралелизам, а затим и изоловање интервала секунде и кварте, или, пак, звук чистих квинти.

Тако, у првој песми, паралелизам квартсектакорда у силазном покрету, који замагљује логику функционалног низања, у горњим гласовима клавирског парта, на основи сродности преноси исказ *пага ко заборав*, да би се, неколико тактова даље, паралелизам квинтакорда јавио на реч *сива* (**пример 1**). Сродним поступком, у трећој строфи исте песме, у басу, а повремено и у дисканту клавирског парта, издвајају се акорди без терце (у *gis-molu*, па у *cis-molu*), док је у средњем гласу клавирског парта изолован интервал кварте чији тонови имају смисао неразрешених горњих хроматских задржица у односу на тонове основног сазвучја. Ова хармонска боја и, од тог тренутка активиран, покрет шеснаестина у деоници инструмента описују текст: *И сад издалека/Вечерњега звона док се чује јака...* (**пример 2**). Занимљив је начин на који композитор, тек донекле промењеним поступком, музичку дескрипцију Дучићевих слика уједињује са интерпретацијом доживљаја лирског субјекта у тренутку када се он „издвоји“ из пејзажа. У истој песми стих: *Нем, на изгубљеном валу насред воде*, сродан по садржају малопређашњим (*заборав, издалека, изгубљен*), узрокује паралелизам септакорда у горњим гласовима клавирског парта<sup>12</sup>, тако да дисонанца транспонује напетост која се у смислу остварује исповедним тоном песничког исказа: *Нем...* (**пример 3**).

Као ни код Дучића, преовлађујући тон у Деспићевим *Јагранским сонетима* није остао без противтеже у драматском потенцијалу дисонанце (када она није самостална на импресионистички начин), у смислу ванакордских, у првом реду задржичних тонова и структура – које се у најширем, па, може се рећи, и непредвидљивом спектру могућности појављују у композицији – нити без хроматских заострења. Она делују као противречност и тиме додају романтичарску напетост и сензибилитет суздржаном парнасовском миљеу, али немају функцију да доведу у питање, већ, напротив, да потврде предео у који се композиција увек враћа. Ово се може приметити на већ споменутом, изворишном мотиву циклуса, који се на романтичарски начин остварује у првом реду кроз своју хармонску перспективу и донекле добија и функцију лајтхармоније.

Моменат напетости је на самом почетку композиције наглашен задржичним видом квартсектакорда тонике са додатом дорском секстом (секундом), пред доминантом *f-mola*, али се захваљујући поставци акорда (интервал квинте у два горња гласа клавирског парта) и, разуме се, неklasичном вођењу гласова, на фону доминанте појављује пролазна хроматска задржична квинта, чије разрешење коначно води у доминантни нонакорд (квинту и нону доминанте), тако да се у горњем фактурном слоју образује хроматски паралелизам квинти (**пример 4**).

Енергија дисонантног сазвучја, али и особеност његовог разрешења, имају упечатљивост која омогућава поступак са значењем конс-

<sup>12</sup> Ово занимљиво решење може се тумачити и као латентни паралелизам сектакорда (почевши од субдоминанте *fis-mola* чији основни тон је истакнут октавом у доњим гласовима клавирског парта), али са консекутивним разрешењем задржица (латентно 7–6) у дисканту.

танте у Деспићевој поетици: концентрацију укупног тока на мотив и, самим тим, концентрацију поља значења.

У трећој песми ту улогу има мелодијско-ритмички профилисан мотив, скретнична фигура, која изразитост, међутим, дугује и потенцираној еолској секунди (пример 5).

Овај поступак је утолико у тесној вези са смисаоном целовитошћу о којој је већ било речи, и то, како појединих песама, тако и циклуса, односно са класичном идејом афирмације једног смисла, који музика овде гради заједно са поезијом. Значај и изразитост мотива за идентитет целине утиче у скоро неразмрсив сплет враћања и варирања познатих мотива, у којима се на почетку постављени смисао увек изнова проналази. Уз то, они осигуравају чврсту, а суптилну мрежасту арматуру дела, својствену Деспићевој поетици уопште. Она подржава већ споменуто улогу изразитих репризних ефеката унутар песама и мотивско затварање циклуса.

Тако, споменути мотив треће песме, чији фигуративни аспект (слободна скретница: силазна кварта, узлазна секунда) проистиче из почетне Дучићеве слике (...У сребрном јутру још спавају жали...), током средишњег, „развојног“ дела постаје основа фигуративне пратње деонице клавира (*И осећам где се буди, тихим шумом...*), а затим, изложен у аугментираним виду у деоници гласа на почетку репризе, подвлачи семантичку осу песме: *Знам, некад ко деће, у свињање зоре, / Истим овим џућем силазях на море...* (примери 5а и 5б). Опет, почетни мотив друге песме *Ноћни стихови* (у партитури, стр. 7) добија значајну улогу у трећој песми, где је, најпре у „завршној групи“, дат у свом основном виду и мисколедијској боји – а у лидијској (поларној) области у односу на доминантно окружење (фригијској у односу на основни тоналитет) – да би се затим, провучен кроз имитационо преплитање основног, скретничног мотива треће песме у доњим гласовима клавијског парта, његов „дурски“ аспект испољио у мелодијској равни (у партитури, стр. 14, видети и у прилогу). Поновно излагање овог мотива на кулминацији „развојног дела“, односно у припреми репризе, у основном тоналитету (треће песме и циклуса) са дурском тоничном терцом (стр. 15), а потом и у самој репризи у којој носи динамички потенцијал кратког иступања у фригијску област (стр. 17), остварује смисао контраста у односу на преовлађујућу молску боју дела. Тиме, уз завршно непосредно сапостављање са мотивом прве песме – два основна, а супротна осветљења – он појачава у трећој песми и на самом њеном крају ефекат репризе цилуса, а у крајњем, подржава његов класични захтев за целовитост и помирење и додаје још једну класичну, сонатну перспективу општој диспозицији *Јагранских сонета*.

У поетички миље *Јагранских сонета* уклапа се и изглед деонице гласа, на којој се, може се рећи, сажимају особености укупног израза. Будући дијатонски оријентисана и класично структурисана, она следи аутономну логику мелодијског заснивања. С друге стране, она у истој мери прати интонациону и ритмичку кривуљу текста – са прецизношћу која се може сматрати узорном и којом је Дејан Деспић дао велики допринос музичкој физиономији српског језика – и, с обзиром на преовлађујућу силабичност, добија обресе речитатива. Деоница гласа је у Деспићевој вокалној лирици пронашла сасвим особен тип мело-

дијског речитатива, који, уз остале црте индивидуалног стила, омогућава најшири спектар експресивних ефеката. Између осталог, и већ споменуте, готово изненадне драматизације које композитор у првом реду остварује интервенцијама у ритму и хармонији. Упечатљив је пример други катрен песме *Ноћни стихови*, чији изразит трохејски импулс у метричкој структури и ефекат набрајања (*Сваки цветњак, камен, њалас, листи са зоре...*) доприносе динамизацији поетског ритма. Композитор је тај трохејски замах у деоници гласа разрешио на самосвојан начин, коришћењем инверзног ритма („у огледалу“), чиме није поремећен метрички образац, а подвучен је динамички потенцијал који он у себи садржи. На овом примеру треба још једном истаћи моменат који се прелива на општи стилски оквир *Јагранских сонета*: напоредност (колико у Дучићевој, толико у Деспићевој поетици), романтичарског импулса и чистоте и дисциплине парнасовског, класичног обрасца.

Драматски импулс је подржан у хармонији дисонанцама додатим на тонику (b-mola) – најпре секунде, па секунде и кварте, па мале, а затим, велике, дорске сексте, у осциловању родова о којем је већ било речи – и потенцираном секундом у поставци сазвучја, на крају, и хроматском модулацијом (у d-mol) која је изазвала и дискретан хроматски помак у деоници гласа, али са значајним драмским потенцијалом. Ова драматизација подвучена је и динамичким и мелодијским успоном у гласу на првом стиху, који међутим траје тачно до метричке границе са другим (динамичка и мелодијска кулминација и разрешење у тонику новог тоналитета на реч *Шуме*), да би по класичном дијастематском луку уследио пад, и динамички и мелодијски, до краја другог стиха, којим се у исти мах обезбеђују потпуна равнотежа и хомогеност синтаксичке и смисаоне целине (**пример 6**).

### *Дубровачки дивертименти*

У *Дубровачком дивертименту*<sup>13</sup> композитор се вратио оквирном поступку из *Јагранских сонета*. Композицију је поставио као смисаону структуру подигнуту на избору катрена из три Дучићеве *Дубровачке Поеме*: други и први катрен из песме *Дубровачко вино* у првом и трећем ставу *Дивертимента*, трећи катрен из песме *Дубровачки њокли-*

<sup>13</sup> Ова Деспићева композиција постоји чак у четири верзије. Прва, за клавир соло, ор.18, настала је 1952, као композиторов студентски рад. Затим је, 1957. године, прерађена за симфонијски оркестар (ор. 18а) и за клавирски дуо (ор. 18b), а 1959. за гудачки квартет (ор. 18с). Осим тога, II став је 1957. године прерађен и за виолончело или обоу и клавир, а 1985, за два клавира са шест извођача. Партитуре *Дивертимента* у верзијама за клавир и гудачки квартет су биле изгубљене и композитор их је, „после низа година“, како сам сведочи, реконструисао на основу сачуваних верзија и снимка извођења квартета. Ми ћемо се у овом тексту бавити најкаснијом верзијом *Дубровачког дивертимента* за гудачки квартет, у првом реду због тога што је овај медијум најближи жанровском одређењу композиције, па се, самим тим, и прерада за овај састав природно наметнула.

сар у другом ставу и први катрен из песме *Дубровачки карневал* у четвртном ставу. Нови распоред катрена је формирао нову целину смисла, али је, у првом реду, према основном расположењу у њима, следио музичку драматургију класицистичког сонатног циклуса: I Allegro – *Чу се сѝрасна свирка, заѝим друѝиѝво цело...*; II Minuetto – *Сву ноћ наѝудране маркизице мале...*; III Notturmo – *Море неѝомично, мирно као срма*; IV Toccata – *Оѝроман карневал, као море шумно...* Из тога се може видети да је овај, други дубровачки подстицај у опусу Дејана Деспића, осим промене жанра, утицао и на још једну промену у композиторовој поетици. Поетска референца овде, наиме, има улогу посредне референце према стварној, музичкој референци, односно према духу и стилу музичког XVIII века који се наслонио на галантни стил француског класицизма (друге половине XVII и прве половине XVIII века), а чији дубровачки “tableau vivant”, у својим *Поемама*, описује Дучић: *Зими, ѝисућ шестѝо... (саг свеједно које),/ Менчеѝић ѝо-клицар, беше у Версаљу,/ Да учини смерно ѝодворење своје/ Лују Чеѝр-најѝом, милосѝивом краљу.// У часѝ ѝосланика реѝублике сѝаре,/ И светѝлоѝа ѝосѝа, дрѝжали су били/ Таѝ у Трианону бриѝанѝину соаре,/ С ѝруѝом Молијера, с музиком од Лили.* „Величанственост и галантерија, лепота и заљубљеност... Сваког дана то су биле партије лова, игре лоптом, балети, трке с алкама, или слични дивертисмани“, како је Мадам де Ла Фајет (de La Fayette) описивала дух овог доба. Тај, француски корен галантерије музичког XVIII века присутан је и у Деспићевој композицији, али једном другом линијом посредовања: преко Дебисијеве (Debussy) *Берѝамске свѝте (Suite bergamasque)*, која је, како композитор образлаже у тексту који прати партитуру, такође представљала подстицај компоновању *Дивертѝиментѝа*. Неокласицистички оквир овог Деспићевог дела, различит од доминантно импресионистички оријентисаних *Јаѝранских сонетѝа*, дугује поступку и поетски и музички означене имитације стила, посредованог његовим импресионистичким, модерним последником.

Разуме се да је музичка референтна раван *Дивертѝиментѝа* рани класицизам, у којем су још врло јаки и присутни ликови „маски и бергамаски“ и сви „балети“ о којима приповеда Дучић и које је у свом видокругу имао Дебиси. Деспић је историјски померио унапред своју стилску референцу, тек онолико колико је било неопходно да се она – као у раном, бечком класицизму – уклопи у нови жанровски и формални образац. Тонална и формална диспозиција ставова исцртавају обресе овог домена (сонатни Allegro in G, троделни Minuetto in D, троделни Notturmo in G и сонатна Toccata in G), али се, захваљујући карактеру и поступку примењеном у ставовима, први став профилише као својеврсна жига (са другом темом као плесом al’*Siciliano*), други је већ менует, трећи – квази сарабанда. Три плесна става и последњи,

токатни (свакако подстакнут тиме што је композиција првобитно намењена клавиру), фокусирају историјско порекло референтног поља.

Захваљујући овом упечатљивом и јасно постављеном оквиру раног класицизма, *Дивертиментио* привилегује атмосферу елеганције и суздраности у изразу из *Јагранских сонета*, фрагонаровски пастелне боје и благе преливе, што подразумева напуштање оне врсте експресивности и драматских осцилација које су овом амбијенту чиниле противтежу у циклусу песама. Инструменталном циклусу је тиме логично одузета наративна димензија, али је он ипак од ње преузео бригу за кохеренцију смисла и повезаност његових целина. Тачно у оној мери у којој су потиснуте у страну ознаке романтичарске поезике, подвучене су сигнатуре времена које поглед враћају на удаљенији, па и, не само због удаљености, магловитији предео.

Богдан Поповић је говорио о „значајним појединостима“ у Дучићевом песништву, и то појединостима које се срећу „не само на савијутку пута“<sup>14</sup>. Свет Деспићевог *Дивертиментио* дугује управо таквим, значајним појединостима, и на савијутку пута, управо онима које учвршћују стилску основу из које су потекли. Са своје стране, ове појединости представљају моменте разлике који су ту зато да би осигурали сличност и јединство, „ненасилно помирење“. Ово се најпретиче стабилности карактера и мале амплитуде карактерних супротности, и унутар ставова циклуса, и између њих. Разлика која се међу карактерима успоставља, успоставља се на варијантан начин – бергамаске су тек варијанте властитог лика. Отуда се ни у Деспићевом *Дивертименту*, упркос контрастима, основно расположење не мења. Штавише, и када је – као у поетици евоцираног миљеа – контраст у првом реду успостављен кроз промену темпа или ритма, неки континитет опстаје да би осигурао сродност.

У поступку аналогном сажимању изразитих мотивских и тематских целина у завршној песми *Јагранских сонета*, у контексту циклуса, ово је остварено како интерполацијом елегичне теме *Notturna* у последњем ставу (у функцији епизоде развојног дела)<sup>15</sup>, тако и заснивањем прве теме *Tossate* на мотивској целини која најављује другу тему *Allegra*, а посебно, појавом овог мотива у изворном виду на

<sup>14</sup> „Теме и мисли у Дучићевом песништву“: Јован Дучић, *Сабрана дела I*, нав. дело, XV.

<sup>15</sup> Ево како композитор, из свог дубровачког искуства, коментарише појаву теме *Notturna* у последњем ставу и контраст који она чини према његовом „разузданом“ карневалском плесу: „Лутајући, опчињен, дубровачким улицима иза зида, са њиховим скоро карневалски бучним вечерњим жамором, у једном тренутку сам провирио кроз прорез (ваљда некад за топове) у зиду и угледао спокојну, месечином окупану површину мора, као – не може бити снажнији – контраст оном ‘унутра’“.

кулминационом платоу развојног дела последњег става, где је његов почетни *al' Siciliano* карактер вариран прегнантним ритмом „карневалског“ финала (у партитури, први став, стр. 3, прва тема последњег става, стр. 30, развојни део, стр. 34, тема *Notturna*, стр. 35). На сличан, варијантан начин остварени су односи унутар ставова.

На пример, супротност темпа између прве и друге теме у првом ставу има противтежу у сродности за карактер одређујућег, пунктираног ритма, метра, затим у сродности мелодијско-ритмичке конфигурације мотива на које се концентрише музички ток (разлагање трозвука /опсег квинте/ и, у оквиру њега, мелодијски успон и пад), као и у истој, еолској боји, упркос промени тоналног центра (пример 7). Промена темпа и тоналитета у Трију *Minuetta* не нарушава јединство захваљујући прегнантној, издвојеној ритмичкој фигури, инверзној у односу на иницијални мотив теме *Minuetta* (у партитури, стр. 12 и стр. 16). Опет, у *Notturmo*, у којем је остварен и најизразитији контраст у делу, средишњи део тродела – у значајно убрзаном темпу и у потпуно промењеној фактурној слици – делује као фигурана варијанта основне теме *Notturna*. Његов иницијални мотив гради силазни интервал кварте, одређујући за тему *Notturna* – истакнут, у једном равеловском контексту (и због хармонске везе која прати истицање кварте<sup>16</sup>), током целог првог дела става – а којем, по аналогној структурној логици, следи силазни хроматизован покрет (пример 8 а, б). Привид размака између ова два расположења додатно је умањен њиховим завршним приближавањем: интерполацијом сегмента „фугата“ у репризи и његовим сапостављањем са тематизмом првог дела, сада у уједначном темпу (у партитури, стр. 26).

Ово упућује и на, у целом делу доследну, линеаризацију стилски постулиране хомофоније. Она музичком току даје и прозачност и замагљеност, ефекат жамора у непромењеној слици, али у првом реду допушта да се оствари њему прирођена структурна логика сукцесије. Ово посебно – сасвим *на начин* раних класичара (као дуг барокном залеђу) – долази до изражаја на границама између кључних делова форме, односно у прелазним одсецима, у којима се ткиво изразито раслојава или полифонизује.

Један такав пример је у *Allegro*, у проширењу прве теме (које има и улогу моста), где долази до изразите линеаризације – укључујући *stretto* на тоничном квинтакорду без терце који је још „остао“ од разложеног трозвука, одређујућег за мелодијски аспект прве теме – са функцијом флукутирајућег импулса завршетка и, разуме се, подвлачења ефекта (плагалне) каденце (партитура, стр. 3). У овом истом контексту оживљавања аутентичне логике временске прогресије готово да и не треба спомињати остинатно заснивање педалних слојева у каденцирајућим одсецима над којима су у слободном полифоном протоку остале деонице (партитура, стр. 6).

У неке од значајних појединости које обезбеђују уједначеност колорита и „веродостојност“ призваног предела у *Дивертименту* спадају и једнако доследно спроведене промене динамике и артикулације на „малом простору“, са нарочито упечатљивим *sforzato* ефектима и

<sup>16</sup> t-S, односно, због осциловања d еолског и G миксолидијског на почетку овог става *Дивертиментиа*, и као d-T.

наглим *pizzicato/arco* смењивањима. Међу њима је и полиметрија у хоризонталу у првом и четвртном ставу са изразитим барокним *proportio tripla*, повратком на непарну поделу.

Линеарни аспект истовремено узрокује и ублажава хармонску перспективу композиције. Дисонантни склопови, бикордалне структуре, „празни“ акорди, у првом реду истакнут звук чистих квинти, често у паралелном кретању, дефинишу модеран оквир *Дивертименџа*. Ипак, његову модернистичку тачку гледишта, ослободу на референтно историјско постоље, одређује у првом реду „скупљање“ хармонске динамике у каденцу, чиме се тонално оријентисање редукује на тоналну боју, а музици одузима дискурзивни аспект. Ово је у сразмери са јачањем метричких јединица, и структурних понављања. Тај, неоранокласицистички *stasis*, који не значи одсуство промене, већ одсуство имплицативних релација и хијерархије у промени, у повезаности са slabим импулсом хармонске прогресије, омогућава управо одржавање константно ниског тензионог нивоа и варијантног односа међу „сажетим“ целинама. Он овде, међутим, има и свој хармонски еквивалент у модалној дијатоници, која суверено влада мелодијским планом *Дивертименџа* и пресликава се на његову хармонску димензију. У њој треба истаћи детаљ који на посебан начин, у поступку стилизације – а импресионизмом посредован – редефинише музички амбијент који сликају *Дубровачке Поеме*. Поступак заступљен и у *Јагранским сонетима*, овде је доследно примењен. „Игра“ супротних родова са заједничком тоником, без које се не може замислити барокна тонална динамика, али ни музичка драматургија, овде се, у линији са њеним класицистичким испољавањем, сабија на тако кратке исечке времена да до краја оставља недефинисаном тоничну терцу, чиме се замагљује и преовлађујућа боја. Осциловању родова се придружује и често осциловање самих модуса, са истом функцијом.

Тако, на почетку *Minuetta*, у хармонији постављен дурски оквир (очекиван с аспекта евоцираног миљеа) моментално је преиначен молском тоником коју тема подвлачи изразитим еолским оријентисањем, подржаним хармонским моделом измењивања субдоминанте и VI ступња са молском доминантом. Исход недефинисане тоничне терце је често звучање „празне“ тоничне квинте, као на крају ове целине, где у суперпозицији звуче квинте тонике и доминанте (**пример 9**). Опет, на крају овог става, еолски оквир је ефектно редефинисан лидијским (подвученим појавом лидијског VII), тако да је на крају логичан унисон (*pizzicato*) саме тонике (**пример 10**).

### *Дубровачки канционијер*

Овај циклус песама може се сматрати врхунцем у Деспићевим делима инспирисаним *Дубровником*, не само због тога што је последњи у низу, већ и зато што је својерсан резиме и, истовремено, кристализација композиторове поетике произашле из овог подстицаја. Поетичке константе уочене у ранијим циклусима овде проналазе своју

потврду. У обраћању поезији дубровачких петраркиста, Шишка Менчетића (1457–1527), Марина Држића (1508–1567) и Савка Бобаљевића (1529–1585), композитор је њихове „песни љуvene“, односно властити избор стихова – на начин италијанских мадригалиста XVI века – из изабраних пет песама и под насловима које је сâм дао, повезао у чврсту смисаону целину. Тако су преузети стихови из две песме од Менчетића (од којих је једна – друга песма у циклусу, под насловом *Блаженствa* – препев Петраркине канцоне *Benedetto sia il giorno...*), такође две од Бобаљевића и једне од Држића. „Нова“, композиторова линија смисла, као и у претходна два циклуса, подвлачи главне мотиве, идеје, теме, па онда и врсту осећајности поезије на којој је подигнута: ведрину љубави, искреност и нежност осећања, тугу због одбијене љубави, обједињене, међутим, основним, меланхоличним тоном. Ову основну интонацију дубровачке ренесансне поезије композитор је превео у ток који почиње двама ведрим песама Бобаљевића и Менчетића које приказују усхићење љубављу и блаженство љубави (*Верности* и *Блаженствa*), наставља се двама тужним песама истих песника у којима се јадикuje због изгубљене љубави, по поетској конвенцији изједначене са смрћу (*Јаги* и *Чежња*), а завршава се афористичким стиховима<sup>17</sup> Марина Држића (*Цвети младости*) који из перспективе „утјеклог времена“ певају о лепоти младости. Када је реч о целини и току смисла, како их је композитор поставио, између *Дубровачког канцонијера* и *Јагранских сонети* постоји једна сродност: у оба циклуса се завршном чежњом за протеклим затвара „круг“ времена.

Целовитост је овде подвучена још у већој мери него у ранијим циклусима. Осим подударана тоналне (*in fis*) и тематске заокружености, песме повезују и инструментална Интермеца, а композитор упућује и на *attaca* извођење ставова циклуса. Осим тога, Интермеца су, иако сваки пут транспонована у другу тоналну раван, тематски идентична, а њихов карактеристичан мотив јесте и главни мотив последње песме. Најзад, целовитост циклуса је осигурана и основном, еолском бојом прве и последње песме, којом се потврђује доминантно расположење дубровачке петраркистичке поезије. Како је то описао Милан Решетар: „пјесме су им понајвише удешене на мол-скалу“<sup>18</sup>.

Ово основно расположење у Деспићевој интерпретацији није, разуме се, једнозначно дато. „Мол-скала“ у италијанској поезији *Trecenta*, а и у поезији петраркиста, подразумева одстојање које са собом носи алегоријски и метафорички дискурс. Ако се томе дода и специфичност петраркистичке поезије и конкретизација Петраркиног, платонистич-

<sup>17</sup> Видети: Мирослав Пантћ, *Песниство ренесансе и барока. Дубровник, Далмација, Бока Коџорска*, Београд, Просвета, s.a, 312.

<sup>18</sup> Milan Rešetar, *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića, i ostale pjesme Raninina zbornika*, Zagreb, Tisak nadbiskupske tiskare, 1937, XCII.

ког концепта коју она собом доноси, па онда и посебност самих дубровачких песника, који су властита сентиментална искуства преносили у поезију и при том у томе понекад били „неискрени“<sup>19</sup>, онда је дистанца још убедљивија. Утолико у „мол-скали“ Деспићевог *Канцонијера* не остаје ништа од романтичног духа из *Јагранских сонета*, већ се, у неоренесансном музичком оквиру, она доследно испоставља на начин меланхоличне ведрине. У њој се скупљају и поетички и значењски аспект ове поезије. Самим тим нестаје и сваки вид драматизације вокално-лирског циклуса, па чак и онакав вид ранокласицистичког контраста какав је присутан у *Дивертименту*.

Потпуно јединство и непромењеност основног расположења осигурава у *Дубровачком канцонијеру* композиторов поетички поступак. Он је у првом реду садржан у призивању световних музичких жанрова италијанског XVI века, из жанровског корпуса *frottole* и њихових обележја која подржавају преовлађујући тон: једноставности, правилности, равнотеже, ведрине, краткоће исказа, карактера плеса. Деспић је са великом прецизношћу поново конструисао овај предео и дао му сасвим особени вид и лични печат. Поступак стилизације је овде још изразитији него у *Дивертименту*, што је последица тежње да се дистанца у односу на миље који композиција оживљава прикаже готово невидљивом. Захваљујући томе, *Дубровачки канцонијер* није само једино, већ и упечатљиво место на којем је дубровачки свет XVI века оживљен у српској музици.

Захваљујући чистоти овог предела (и по његовим битним својствима и по интерпретацији), овде су и универзално класична поетичка упоришта присутна на најјаснији начин, а по редукцији и кристализацији укупног израза, као и због значајне историјске удаљености референтног домена, она се у великој мери додирују са једним битним делом музичког сензибилитета XX века.

Одсуство драматског момента најочљивије је у форми која је доследно строфична у свим песмама, осим у последњој. Други део њене бинарне структуре, на последњи Менчетићев стих *Јер вриме ѿо слајко јак вишар ушјече*, има и функцију коде целог циклуса. Ипак, 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 (**пример 11**). На овом примеру се добро види значајан ослонац композиторове поетике у *Канцонијеру*: 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

<sup>19</sup> Видети: Rešetar, исто.

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<sup>20</sup>: естетику подражавања чији је гест битно антиреалистички и антидискурзиван, и који има смисао уједињујућег, уопштавајућег и типолошког захвата.

Јединству стања и расположења доприноси и један необарокни гест композитора у *Дубровачком канцонијеру*, који се одражава на улогу деонице чембала (клавира). У фактурном смислу она је далеко „разређенија“ од клавирске деонице првог циклуса песама, а њена развијеност, па и самосталност у односу на деоницу гласа, долази од усмеравања претежно ритмичко-мелодијским фигурама директно презетим из ренесансног жанровског еквивалента. Но, инструменту је поверена улога фиксирања плесног карактера пучке ренесансне песме, и то пре свега у Интермецима, која добијају функцију риторнела барокних вокално-инструменталних жанрова. Барокни монодијски принцип овде се за тренутак додирује са оним ренесансним оквиром на који се историјски наслонио, а њихово суседство и континуитет се непосредно исказују у мелодијској изразитости деонице гласа. Мелодија је у овом циклусу сведенија и дискретнија у изразу, кондензованија 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 дијатонска модална основа *Дубровачког канцонијера*, из које произлази његова хармонска перспектива. Јасноћа миљеа дугује суспензији тоналитета и у асоцијативном смислу, преимућству терцијских акордских структура (веома често септакорада), којима се придружује импресионистички проседе присутан у *Дивертисменту*, и фигуративном статусу дисонанце. Контраст и динамички моменат су у првом реду остварени дијахроно, кроз честе промене модуса, односно њихових центара, које, кад наступе, делују неочекивано, да би се, међутим, убрзо испоставило да је то баш „прави“ пут вокално-лирског тока. Ове промене су опет у најближој вези са семантичким слојем текста – који, како је већ установљено у поетици *Јагранских сонета*, може бити и синтаксички и метрички посредован – али опет, доследно општој естетској и стилској оријентацији, оне нису изведене нагло, нити директно.

<sup>20</sup> О овим аспектима поетике и естетке Марина Држића, видети: Мирослав Пантић, „Поетика Марина Држића“: *Из књижевне прошлости*, Београд, СКЗ, 1978, 19–59.

Тако, на пример, у песми *Чежња*, која је, поред треће песме *Јади*, хармонски и најразвијенија, композитор раздваја последњи стих на две асиметричне целине, тако да се издваја синтаксичка структура *Покле 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 G центар (миксолидијски, убрзо преиначен у G 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* (пример 12).

На већ споменутом мотиву Интермеца и последње песме, колико једноставном, толико карактеристичном за боју и карактер композиције и њене историјске референтне равни, концентрише се – у поступку који оживљава поетички гест већ констатован у *Јагранским сонетима* – цео ток циклуса (о чему сведочи и његова сродност са иницијалним мотивом прве песме) и из њега се опет разастире цео Деспићев *Канцонијер* (пример 13).

\* \* \*

Све три поеме које чине музички дубровачки Канцонијер Дејана Деспића имају, независно од хронолошке блискости или удаљености, још једну заједничку црту, која би могла бити и само извориште њихових бројних поетичких сродности: поетску визију стапања хоризоната времена, која не означава жељу за превладавањем историјске дистанце, већ разоткрива процес преношења у којем се непрестано узајамно посредују прошлост и садашњост.

## Примери

1

īa—ga kō za—do—rah, kō za—do—rah ne—čuj

—na (s) u ci —ta.

*crescendo*

*poco f*

*f*



4  $\text{♩} = 80$

за-ра-сло о-сър-во у шу-ми о-

*p*

*p*

*piu p*

8.....:

8.....:

5  $\text{♩} = 66$

5а

$\text{♩} = 88$

и о-се-кам Eye се бу-гу, њи-хил шу-лам

*poco a poco crescendo*

*pp poco a poco crescendo*

56

$\text{♩} = 66$

Знам, не-кад, ко ге-ше,

*p*

*p*



**7 (I тема)**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

**(II тема, почетак)**

*Meno mosso*  $\text{♩} = 60$

*allargando*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

**8a**

*p* • *molto cantabile ed espressivo*  
*pp* *crescendo*  
*pp sempre*

**8b**

*V*  
*pizz.* *arco* *pizz.* *arco*  
*mp*

9 Allegretto grazioso ♩ = 112

10

0

*mf* *mf* *mf* *mf*

*mp* *mp* *mp* *mp*

*p* *p* *p* *p*

*diminuendo sin al fine* *diminuendo sin al fine* *diminuendo sin al fine* *diminuendo sin al fine*

*ritenuto* ..... *pizz.* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

*diminuendo sin al fine* *pizz.* *pp*

9.6.1996

cca 4:15

Detailed description: The image shows a musical score for a piece, likely a string quartet or similar ensemble. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 10 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. Performance instructions like 'ritenuto' and 'pizz.' are present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The piece concludes with a 'fine' marking and a date '9.6.1996' and a duration 'cca 4:15'.

11 J.=48

Црнѝ лиџе ње мла-го-стѝи с њо — гу — виѝи оу-хо-гу и ш њи-па па-го-стѝи све на — ше оу

— во — гу. **G** у — жи-џај ли-џо-стѝи, у — жи-џај и па-го-стѝи,



13

**1. ВЕРНОСТ**

$\text{♩} = 52$

2

3

*mp*

*mf*

*pp.*

**ИНТЕРМЕЦО I**

$\text{♩} = 116$

8

3

*p*

Detailed description: The image shows two musical staves. The first staff is for the piece '1. ВЕРНОСТ' with a tempo of quarter note = 52. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics: *mp*, *mf*, and *pp.*. There are two measures marked with a '2' and a '3'. The second staff is for 'ИНТЕРМЕЦО I' with a tempo of quarter note = 116. It also has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music is more rhythmic and includes a measure marked with an '8' and another with a '3'. The dynamic *p* is indicated.

**Прилоз****Вечерње  
из Цавџаића**

Зарасло острво у шуми олива, Кò црн галеб лежи насред морских вала. Док вечерња магла изнад немих жала Пада, кò заборав, нечујна и сива.	I a /f/  a1
Пенуши се талас и мирно целива Славо црно стење на рубу обала. Видим врх звоника: то црквица мала Вири из маслина, топола и ива.	II b /a/  a2 /f/  <i>̄</i> рел./f-gis/- -[ III c /gis/
Опет ноћ без мира. [И сад из далека, Вечерњега звона док се чује јека, Помињем те с болном сузом што се рони.	(рем. b)/cis/
Нем, на изгубљеном валу, насред воде, Прве сенке ноћи док расту и броде... А с острва тужно звони, звони, звони...	/fis/  Coda a3 /f/

**Ноћни стихови  
Код Свеџоz Јакова у Дубровнику**

Ја волим ноћи, њине мутне зборе, И њине тишине, и њине олује; Њине црне реке када сетно хује Своју песму тамну и дугу, до зоре.	I a /A/  b /e-A/
Сваки цветак, камен, талас, лист са горе, Шуме у тој песми, и шапћу и струје; И моја се душа јасно у њој чује, Као неко тамно невидљиво море.	II c /b-d/  d /d-fis/  <i>̄</i> рел. /d/- -[III e /E/
Ја сам део ноћи. [Над водом и хумом Кад јутрењи ветри својим благим шумом Погасе лагано беле звезде њене –	
Она шуми збогом у одласку наглом, И увија тужно, кò цвеће и стене, Моје мрачно лице сузама и маглом.	a1 /A/

**Јутрењи сонет*****Код цркве Св. Госије од Милосрђа***

Миришу јасмини и модри се ловор,                    I a /f/  
 У сребрном јутру још спавају жали;  
 Дубоко у шкољу чуо се је говор:                    b /c-Fis/  
 То збораху први пробуђени вали.

И осећам где се буди, тихим шумом,                II c /C-es-F/  
 Успавана душа ствâри око мене.  
 И мирише море рибом; док за хумом  
 Свод се стакли, шири, мру и задње сене...

Знам, некад кô дете, у свитање зоре,                III aI /f/  
 Истим овим путем силажах на море,  
 И свагда ме срео нестрпљив шум вала.

Чујем и сад: хуји испод оштрих жала                bI /f/  
 Исти стих, још исти што ме некад сrete –  
 Стих из строфе ко зна када започете.

*Ana Stefanović*

## LES POÈMES RAGUSAINS DE DEJAN DESPIĆ

*(Résumé)*

Les œuvres de Dejan Despić (1930), inspirées par Dubrovnik: *Jadranski soneti* op. 17 (1951–1954), *Dubrovački divertimento* op. 18 (1952) et *Dubrovački kanconijer* op. 96 (1989), révèlent, outre leur thème commun, une parenté supplémentaire importante. Elles sont incitées et, d'une manière essentielle, médiatisées par la poésie: soit par les vers de Jovan Dučić (1871–1943), poète du Parnasse et symbolisme serbe, soit par la poésie pétrarquiste ragusaine. Or, ces compositions ne se montrent pas seulement en tant qu'issues de l'inspiration par la poésie sur Dubrovnik, mais aussi, d'un conditionnement spirituel plus profond: de l'inspiration poétique du compositeur lui-même par Dubrovnik. C'est le sentiment poétique du monde, en tant que constante de la vision créatrice de Dejan Despić, qui provient de cette inspiration particulière. Ce monde ragusain du compositeur est le monde classique dans une signification universelle du concept, selon la nature même du milieu évoqué. Or, cela n'implique pas une monochromie stylistique des compositions considérées. Au contraire, les perspectives musicales de l'impressionnisme, du néoclassicisme, voire, de la néorenaissance, varient ce cadre stylistique général, tout en marquant les traits distincts d'une poétique de composition très individualisée.

UDC 78.071.1 Despić D.

784.036(497.11):821.163.41-1.09 Dučić J.