

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

мр Софија Пижурица

*Значај тумачења односа текстуалног и музичког у креирању  
интерпретације циклуса соло песама компонованих на стихове  
Десанке Максимовић*

Ментор: проф. емеритус Бисерка Цвејић

Коментор: др Соња Маринковић

Београд, 2014

## АПСТРАКТ:

У докторској дисертацији на тему *Значај тумачења односа текстуалног и музичког у креирању интерпретације циклуса соло песама компонованих на стихове Десанке Максимовић* изучава се пет циклуса соло песама савремених српских композитора: Станојло Рајичић - *Тражим помиловање*, циклус песама за сопран и клавир; Александар Обрадовић - *Зелени витез*, циклус песама за сопран и клавир; Дејан Деспић - *Озон завичаја*, циклус песама за глас и клавир; Мирјана Живковић – *Из ничије земље*, циклус песама за глас и клавир и Војин Комадина - *Тражим помиловање*, циклус песама за глас и клавир. Основна намера рада је да се систематичном анализом музичког и поетског текста, минуциозном анализом психолошких аспеката ликова као и сагледавањем композиционих поступака, дође до интерпретације која је заснована на подробном читању нотног текста и поезије.

## ABSTRACT:

In this doctoral dissertation on the topic of Importance of Interpretation of the Relationship of Text and Music in Creating a Rendition of Solo Song Cycles Composed to the Verses of Desanka Maksimovic, five cycles of solo songs of contemporary Serbian composers are studied: Stanojlo Rajičić - I Ask for a Pardon, the song cycle for soprano and piano; Aleksandar Obradović - The Green Knight, the song cycle for soprano and piano; Dejan Despić - Ozone of the Homeland, the song cycle for voice and piano; Mirjana Živković - From No Man's Land, the song cycle for voice and piano, and Vojin Komadina- I Ask for a Pardon, the song cycle for voice and piano. The main aim of this paper is, after a systematic analysis of a musical and a poetic text and meticulous analysis of the psychological aspects of the characters as well as the compositional procedures, to render an interpretation, which is based on detailed *reading* of both the music and the poetry.

## САДРЖАЈ:

1. Увод.....	<b>2</b>
2. Песникиња и композитори.....	<b>5</b>
3. Станојло Рајичић - Тражим помиловање, циклус песама за сопран и клавир.....	<b>12</b>
4. Александар Обрадовић - Зелени витез, циклус песама за сопран и клавир.....	<b>19</b>
5. Дејан Деспић - Озон завичаја, циклус песама за глас и клавир..	<b>26</b>
6. Мирјана Живковић – Из Ничије земље, циклус песама за глас и клавир.....	<b>32</b>
7. Војин Комадина - Тражим помиловање, циклус песама за глас и клавир.....	<b>36</b>
8. Закључак.....	<b>39</b>
9. Списак литературе.....	<b>41</b>

## Увод

*Поезија прожима сваку  
уметност, свако  
разоткривање суштаства у  
лепо<sup>1</sup>*

Током осмишљавања звучне презентације вокално-инструменталних композиција извођачима се често намеће питање да ли је важније следити неписане законитости фразирања музичког тока, уз анализу структуре дела, или је, пак, драгоценије значење речи, које се мора сачувати у изворном облику, неискварене акцентуације и са правилним реченичко-логичким нагласцима? Да ли је значајније *испричати причу* или је битније дозволити слушаоцу уживање у самом гласу, гласу-објекту, без потребе за наратијом и разумевањем вербалног садржаја? Верујем да је истина у споју обе анализе, које се морају *помирити*, и рашчлањавањем довести у равнотежу. Зато ћу се у сопственом приступу интерпретацији циклуса који су предмет овог рада бавити анализом поетске речи, што ће ми обезбедити увид у причу коју песник жели да исприча, али ћу истовремено сагледавати и музичке фразе, којима композитор можда *прича* другачију причу, ненаративним, али веома моћним ефектима. Минуциозна психолошка анализа носилаца лирског сижеа ће ми пружити увид у све слојеве тананих осећања и стања ликова, док ће ми рашчлањивање композиционих поступака обезбедити разумевање замисли аутора музике.

О музичком језику не може се говорити у лингвистичком смислу, али, с обзиром на то да је у вокалној музици присутан текст, могу се тумачити значењске, вербалне поруке које дело шаље. *Музика може да приповеда, без приповедања садржаја,*<sup>2</sup> тврдио је Адорно, а са њим се сложио и Кофи Агаву речима: *рећи да постоје јасни показатељи могуће наративности, међутим, не отклања тешкоћу одређења шта је прецизно*

---

<sup>1</sup> Мартин Хајдегер, *Предавања и расправе*, превод: Божидар Зец, Београд, Плато, 1999, 32.

<sup>2</sup> Цитирано у: Татјана Марковић, *Улога наративних сцена у драматургији опере*, зборник *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1898. 122.

*испричано*.<sup>3</sup> У вокалној уметности међутим, осим музичког, постоји и вербални текст, те је адекватно тумачење либрета, или другог текста на који је дело компоновано (у овом случају поезије), од кључне важности за разумевање порука које нам дело шаље, као и за креирање психолошке карактеризације лика који се тумачи. Сама интонација говорног језика као и поштовање логичких акцената реченице, већ ће унеколико дефинисати фразу, која се може, а не мора, поклапати са музичком. Стога је у вокалној музици неопходна анализа обе компоненте, и музичке и поетске, да би се оне спојиле у једну мисао, која ће одражавати јединствен интерпретативни поступак. Тексту би ваљало посветити исто онолико пажње колико је резервисано за анализу музике, јер је једино ваљано извођење оно у којем је њихов спој логичан и кохерентан.

Када је као литерарни предложак узето дело изузетне уметничке вредности (као што је са стиховима Десанке Максимовић случај) ваљало би најпре анализирати поезију, психолошка стања лика и скривене поруке аутора, па тек онда приступити рашчитавању нота, сагледавању музичких идеја композитора, и на крају се посветити савлађивању техничких изазова које дело поставља пред извођача.

Предмет овог уметничког истраживања биће пет циклуса савремених српских соло песама,<sup>4</sup> насталих у периоду од 1979. до 1991. године, компонованих на стихове песникиње Десанке Максимовић:

1. Станојло Рајичић - *Тражим помиловање*, циклус песама за сопран и клавир:

*О праштању*

*За сужње помиловане*

*О женидби сина*

*За војничка гробља*

2. Александар Обрадовић - *Зелени витез*, циклус песама за сопран и клавир:

*Зелени витез*

*По расланку*

---

<sup>3</sup> Victor Kofi Agawu, *Playing with signs, a semiotic interpretation of classic music*, Princeton, Princeton University Press, 1991. 36.

<sup>4</sup> Нотни записи свих циклуса соло песама који су тема овог рада штампани су у књизи *Соло песме на стихове Десанке Максимовић*, сабрао и приредио Владимир Јовановић, Задужбина Десанке Максимовић, Београд, Студентски културни центар, Народна библиотека Србије, 2004.

*Пролетња песма*

*Стрепња*

*На бури*

3. Дејан Деспих - *Озон завичаја*, циклус песама за глас и клавир;
  
4. Мирјана Живковић – *Из ничије земље*, циклус песама за глас и клавир:  
*Додир*  
*Међу планетама*  
*Искусство*
  
5. Војин Комадина - *Тражим помиловање*, циклус песама за глас и клавир:  
*За војничка гробља*  
*За паству срца*

## Песникиња и композитори

Десанка Максимовић је рођена 1898. године у селу Рабровици код Ваљева, а детињство је провела у Бранковини, док је у оближњем Ваљеву похађала гимназију. Завршила је студије књижевности, опште историје и историје уметности на Филозофском факултету у Београду. Прву песму је објавила у часопису *Мисао*, 1920. године, да би до смрти интензивно и непрестано писала, што је чини једном од наших најплодоноснијих песникиња, те је ауторка изузетно великог броја песама, међу којима су најзначајније следеће збирке: *Зелени витез*, *Песник и завичај*, *Трајим помиловање*, *Мирис земље*, *Озон завичаја*, *Немам више времена*, и тако даље. Умрла је 1993. године у Београду.

Ретко је који песник, као Десанка Максимовић (1898–1993), стекао такву славу, обожавање и уважавање савременика, па чак и подизање споменика за живота, тако да се она још средином прошлог века уписала међу великане српске писане речи. Поетика ове песникиње креће се од интимно-исповедне, преко отаџбинско-родољубиве, до рефлексивне, па чак и хаику поезије, што доприноси *поливалентности песничког израза, пуноћи и преображају значења песничког језика*.<sup>5</sup> Десанку Максимовић критичари називају лирском песникињом, изразитим представником тзв. *женске лирике*, додељујући јој титулу *најмузикалнијег српског савременог песника*,<sup>6</sup> те не чуди што су бројни домаћи композитори били потакнути да таквој поетској изражајности додају нотни текст. За разлику од већине њених савременика, Десанка Максимовић није посезала за компликованим језичким средствима, већ су јој стихови увек једноставни, природни, лаки и разумљиви, тако да нам њена поезија већ на прво читање делује блиско. Зато није необично што је велики број композитора омузикалио њене стихове, проналазећи делић себе у појединим песмама, и претачући песникињине стихове у музику проистеклу из сопствених бића. *У последњих седам деценија двадесетог века четрдесет три наша*

---

<sup>5</sup>Сања Голијанин-Елез, *Поетски свет Десанке Максимовић у наставном осветљавању*, зборник радова *Десанка Максимовић у деценији 1993-2003*, Београд, Задужбина Десанке Максимовић, 2004, 40

<sup>6</sup>Борислав Михаиловић-Михиз, *Песнички врхунац Десанке Максимовић*, у Милорад Блечић, *Десанка Максимовић, живот, песме, критике*, Београд, ИО Слово Љубве, 1978, 210.



музичка ствараоца написала су на стихове сто седамнаест песама Десанке Максимовић чак сто седамдесет пет вокално-инструменталних, вокалних и инструменталних композиција у различитим музичким облицима и жанровима, међу којима и осамдесет седам песама за глас и клавир,<sup>7</sup> што чини највећи број песама компонованих на стихове једног аутора.

Станојло Рајичић је рођен 1910. године у Београду. Студирао је у Прагу, као стипендиста тадашње чехословачке владе, где је дипломирао композицију и клавир. Даље пијанистичко усавршавање наставио је у Бечу, а по повратку у Југославију се, осим композицијом, бавио и педагогијом, те је био дугогодишњи професор композиције и оркестрације на Музичкој академији у Београду. Осим што је био редовни члан Српске академије наука и уметности и дугогодишњи секретар Одељења ликовне и музичке уметности, од 1958. до 1962. академик Рајичић је био и директор Музиколошког института САНУ. Рајичићева најзначајнија дела су: шест симфонија, циклус од четири симфонијске поеме инспирисане народном епском поезијом, инструментални концерти - три концерта за клавир и оркестар, међу којима се истиче *Трећи клавирски концерт* (1950), три за виолину, од којих је најзначајнији *Други концерт за виолину и оркестар* (1946), два за кларинет и по један за виолончело и фагот; опера *Симонида*, телевизијске опере *Карађорђе* и *Беле ноћи*, моноопера *Дневник једног лудака*, кантата *Слепац на сабору*, вокално-инструментални циклуси (*На Липару*, *Лисје жути*, *Четири песме Бранка Радичевића*, *Магновења*, *Трајим помиловање*, *Луцајући светом*, *Манастири*), балет *Под земљом*, итд. Овај најмлађи представник прашке школе је током образовања долазио у додир са тенденцијама савремене музике, познавао је Хабину микротоналност, додекафонију, атоналност, атематичност, али у његовим делима нема *чисте* примене неких од наведених композиционих техника.

У овом ћу се раду бавити композиторовим циклусом соло песама *Трајим помиловање*, којег чине песме *О праштању*, *За сужње помиловане*, *О женидби сина* и *За војничка гробља*.<sup>8</sup> Наведени циклус припада последњој фази настанка соло песама Станојла Рајичића, где је његов стваралачки израз умекшан у односу на *драматизовани*

---

<sup>7</sup>Владимир Јовановић, нав. дело, 5.

<sup>8</sup> Десанка Максимовић, *Сабране песме*, Београд, Нолит, 1985, књига III.

симфонијски „Lied“ романтичарског усмерења из средишње фазе композиторовог стварања.<sup>9</sup> Овде је композитор показао велико умеће у претапању поетског теста у музички језик, који увек беспрекорно прати версификацију стиха, не нарушавајући природни ток и динамику говорне речи.

Александар Обрадовић рођен је 1927. године на Бледу (Словенија), а живео је и стварао углавном у Србији. Студирао је композицију на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Миховила Логара, а усавршавао се у Лондону и Америци, где се углавном бавио истраживањима у области електронске музике. Александар Обрадовић је један од најзначајнијих српских послератних симфоничара. Компонувао је осам симфонија (међу којима се издваја *V симфонија* из 1974. године), *Прелудијум и фугу* за гудачки оркестар, *Симфонијски епитаф*, за који је добио Октобарску награду 1959. године, дело *Аскеза* за велики гудачки оркестар и челесту, *Епитаф Ха* за симфонијски оркестар и магнетофон, концерте за кларинет, виолончело, виолину, клавир и тако даље. Једно од првих домаћих дела реализованих у електронском медију представља композиторова *Електронска токата и фуга* из 1967. године. Уз велики број дела камерне музике, важан део његовог стваралаштва чине три циклуса соло песама: *Пламени вјетар* за глас и оркестар, *Страдун - три музичка настела на поетске импресије Мирослава Беловића*, и циклус *Зелени витез*, компонован 1990. године на стихове из истоимене збирке песама Десанке Максимовић. Преминуо је 2001. године у Београду.

Овај последње наведени циклус, којег чине следеће песме: *Зелени витез*, *По растанку*, *Пролетња песма*, *Стрепња* и *На бури*,<sup>10</sup> биће, поред осталих, предмет мог уметничког истраживања, јер, иако недовољно истражено, стваралаштво Александра Обрадовића има изузетно важно место у музичком стваралаштву Србије 20. века. Његов музички језик је течан, надахнут, неоимпресионистички, често дисонантан, али изузетно мелодичног вокалног тока, при чему је клавирски парт равноправни коментатор музичког тока. *Дејство дисонантних склопова ублажено је спектром импресионистичких фактурних решења, а у опити „настелни“ амбијент уклапају се и речитативно конципирана линија гласа, која се често враћа декламацији, као и одвијање вокалног тока*

---

<sup>9</sup> Ана Стефановић, *Антологија српске соло песме*, избор и предговор, Београд, Удружење композитора Србије, 2008, VI.

<sup>10</sup> Десанка Максимовић, нав. дело, књига I.

с прекидима на версификационим или синтаксичким границама...<sup>11</sup> Чини се као да се вербална и музичка реч у соло песмама Александра Обрадовића допуњују, надовезују, живе један живот, тако да је, поред изузетне вештине коју је композитор показао у ткању музичких фраза, очигледна и дубока саживљеност са стиховима Десанке Максимовић.

Дејан Деспић је рођен 1930. године у Београду. У класи Марка Тајчевића студирао је композицију, а дириговање код Михаила Вукдраговића. Од 1985. је дописни, а од 1994. редовни члан САНУ, у Одељењу ликовне и музичке уметности, чији је и секретар од 1999. године. Поред богатог научно-теоријског рада, Дејан Деспић је веома посвећен компоновању, тако да је аутор преко 200 дела, у којима је показао вештину компоновања за велики број различитих инструмената, као и за глас. Поред клавијских дела, инструменталних дуа, трија и квартета, дела за гудачки и симфонијски оркестар, важно место заузимају и његова вокална дела, писана за хор или соло глас, а 2011. године довршио је и компоновање своје једине опере *Поп Ђура и поп Спира*.

Тема овог истраживачког рада биће Деспићев циклус *Озон завичаја*<sup>12</sup>, оп. 105 из 1991. године, писан на стихове из истоимене збирке песама Десанке Максимовић<sup>13</sup>, а чини га десет лирских минијатура, при чему је избор и повезивање стихова сачинио сам композитор. С обзиром да је у питању хаику поезија, песме су кратке, немају наслове, већ су само обележене бројевима, а аутор није предвидео засебно извођење појединих песама, већ искључиво интегрално извођење целог циклуса. Изразито лирски карактер Деспићеве поетике дошао је до изражаја у овим соло песмама, које имају тако снажну наративну структуру, да наликују минијатурним драмским сценама. Композитор води рачуна о свим поетским слојевима, минуциозно следећи прозодијске законитости језика, изливајући неприметно речи у музичку фразу, градећи чврсту структуру наративног и музичког текста. *Дејан Деспић прозодију текста прати с прецизношћу која се може сматрати узорном – „ohne prosodische Fehler“.*<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Ана Стефановић, нав. дело, VI.

<sup>12</sup> Звучни запис овог циклуса у издању СОКОЈ-а носи назив *Дејан Деспић – Александри Ивановић: Вокална лирика (Дубровачки канцонијер, оп. 96; Озон завичаја, оп. 105, Круг, оп. 107, Булићи и Увеоци, оп. 118).*

<sup>13</sup> Десанка Максимовић, *Озон завичаја* (циклуси: *Озон завичаја, Кула чеоне кости, Вечерњача, Сеоско гробље и Месечево брвно*), Београд, Књижевне новине, 1990.

<sup>14</sup> Ана Стефановић, *Вокална лирика Дејана Деспића, Звук*, (26), Београд, 2005, 77.

Мирјана Живковић је рођена 1935. године у Сплиту. Магистрирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду, у класи професора Станојла Рајичића, а усавршавала се код Оливијеа Месијена (Olivier Messiaen) и Нађе Буланже (Nadia Boulanger). Најзначајнија дела композиторке представљају: *Sinfonia polifonica*, за симфонијски оркестар, која је 1964. године добила награду Радио-телевизије Београд и награду *Стеван Христић*; *Басма*, првонаграђена композиција француског конзерваторијума у Фонтенеблоу 1968. године, писана за мецосопран и четири тимпана; циклус песама за дечји хор и клавир *Домаће животиње*, за који је композиторки уручена прва награда на конкурс Удружења композитора Србије 1982. године; прва верзија из 1982. године дела *Мало шаљиве варијације*, које је исте године добило награду СОКОЈ-а, *Концертантне метаморфозе*, дело за клавир и оркестар, *Симфонијски торзо*, *Четири похвале* за мецосопран и клавир и тако даље.

Истакнуто место у композиторкином стваралаштву заузимају њене вокално-инструменталне композиције, а један од најуспелијих циклуса *Из ничије земље* биће предмет мог научно-истраживачког рада. Песме *Додир*, *Међу планетама* и *Искусство*,<sup>15</sup> компоноване су 1991. године, на истоимене стихове Десанке Максимовић. Ауторкин лирски сензибилитет дошао је до пуног изражаја у овим песмама, које су, мада саткане од минимума материјала, дубоке и снажне, и које, заједно са вербалним текстом, надахнуто *приповедају* о мистичним љубавним заносима. Глас, који је вођен на начин мелодијског речитатива, доследно прати прозодију стиха, а клавирска деоница, која је атонална али једноставна, подржава развојни пут певане речи, чинећи целину са њом. У овом је циклусу дошло до изванредног споја штурих, готово аскетских елемената вокалне и инструменталне експресије, и дубоке изражајности изговорених и певаних речи, подржаних импресионизмом клавирског парта, што овим песмама даје јединствену, изузетну вредност у развоју савремене српске соло песме.

Војин Комадина је рођен 1933. године у Карловцу. Студирао је композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи професора Миховила Логара, а дипломирао је у Сарајеву у класи професора Божидара Трудића. Добитник је бројних награда за свој стваралачки рад, међу којима су најважније: две Мокрањчеве награде за

---

<sup>15</sup> Десанка Максимовић, нав. дело, књига IV.

хорске композиције, 1964. и 1972. године, награда Четврти јул за кантату *Искре*, Стеријина награда за сценску музику драме *Кућа оплакана* 1972. године, и тако даље. Најзначајнија дела у његовом богатом стваралачком опусу представљају: симфоније *Мост* и *Његош*, балети *Сатана* и *Хасанагиница*, *Концерт за клавир и гудачки оркестар*, *Смрт мајке Југовића*, дело за камерни ансамбл, *Тужне песме* за сопран и клавир, а аутор је и бројних дела за клавир, виолину, глас, као и композиција примењене и музике за децу. Композитор је преминуо 1997. године у Београду.

Циклус песама *Трајим помиловање* Војина Комадине настао је 1986. године, и писан је на две песме Десанке Максимовић из песникињиног истоименог циклуса: *За војничка гробља* и *За паству срца*.<sup>16</sup> Композитор се служи савременим музичким језиком, који се огледа у атоналности, слободној форми, дисонантним сазвучјима, па чак и назнакама алеаторике, што у споју са фолклорним утицајима и очигледним везама са српском прошлошћу, односно са Србијом из времена цара Душана, чини изузетно занимљиву, разнолику а хомогену музичку целину. Деоница гласа је често декламативна, тако да речитатив гласа прати интонацију говорног језика, што чини да је свака реч иначе дирљивог текста јасно разумљива, док клавирски парт обилује хармонски богатим језиком, који се прелива из такта у такт доносећи бројне мелодијске обрте. Оваква структура два контрастна а складна тока делује веома снажно на слушаоце, док музички и вербални текст *приповедају* на два различита, а оба веома ефектна начина.

*Има песама које под нарочитим условима и угловима изгледају лепше но што су у ствари, и могу тако преварити и доброга судију у књижевним пословима. Такве су, између осталих, песме стављене у музику, благодарећи лепој мелодији с којом су везане у нашем осећању, оне изгледају лепше и саме.*<sup>17</sup> Композитори чија су дела разматрана у овом раду нису бивали заслепљени спољашњим ефектима, складним римама, алитерацијама, асонанцама, еуфонијама, већ су бирали стихове врхунске уметничке вредности, који испуњавају три основна мерила добре поезије (а таквих стихова у опусу Десанке

---

<sup>16</sup> Десанка Максимовић, нав. дело, књига III.

<sup>17</sup> Богдан Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад, Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, 213.

Максимовић није мали број): *песма мора имати емоције, мора бити јасна и мора бити  
цела лепа.*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Богдан Поповић, нав. дело, 207.

**Станојло Рајичић - Тражим помиловање, циклус песама за сопран  
и клавир**

О праштању

Ја нисам Бог.  
Само је он моћан толико  
да прашта,  
само о њему не говори нико  
да је слаб кад опрости  
и да је кривцу саучесник,  
да је бабун кад помилује бабуна,  
само кад он подиже свргнуте  
и мртве васкрсава,  
клеветници ћуте,  
не кажу да је занесењак или песник.

Нисам ни властелин ни себар  
који се свети,  
који враћа жаоку за жаоку,  
срам за срам,  
нож на срцу за нож на оку,  
ја се по срцу не управљам,  
ја сам цар заробљен законима  
које прописујем сам.

Нисам ни судија,  
њима је у руке закон дат  
да суде;  
ни целат који веша, жеже, сече,  
каменује кога.  
Ја сам цар  
и немам рашта  
силазити као крвник међу људе,  
и мада владам по милости Бога,  
нисам Бог да праштам.

За сужње помиловане

Тражим помиловање  
за сужње, царе, помиловане  
који увек гледају преда се

ма куд пођу и кораче,  
с којима нико неће да стане  
и кад их невиним опет огласе,  
и кад плате цару хараче.

За помиловане робијаше  
којима нико конака не да,  
којима хлебар неће хлеб да прода,  
с којима ни у цркви људи не воле  
да читају заједно оченаше,  
с којима слободно разговара  
само ухода.

За себре, сужње помиловане,  
који су вечни дужници цара,  
који прошлост као злу мађију  
не могу никад са себе да свуку,  
од којих и зликовци непохватани  
надмено се и туђе крију,  
и другови из детињства беже  
за прву на путу заокуку.

За сужње, царе, помиловане,  
за њихово помиловање  
од воденичког камена теже.

#### О женидби сина

Кад господин цар има да жени сина  
и нови му дворац зидати треба,  
у помоћ нека дође сва царевина,  
и мали и велики нека се сјате,  
коњушар нека му ждребад подари,  
соколар нека одгаји соколе,  
нека себар да и што не може дати,  
нека му помогну дочекати свате.

Кад царица крштење кћери огласи,  
нека певају владике и патријарси,  
златна кандила нека горе у олтару,  
нека кундељница покривач детету преде,  
трговац који кроз царство караван тера,  
нека на узглавље спусти златну пару,  
нека себар јагње мартовско донесе,  
нека кћер дарују сви који се у царству десе.



Кад себар има да жени сина,  
нека се од руке довија сваке,  
колиба нек се окрпи стара,  
нека му мобе себри и меропаси,  
нека јесен позове за ризничара  
да му напуни подруме и чардаке  
да има чиме дочекивати свате,  
нека узме ћукове за црквењаке.

Кад има да се крсти кћер себарке,  
нека певају косови и конопљарке,  
нека сунце гори у четинару,  
нека јој паучице покривач удесе,  
а звезда на узглавље спусти златну пару,  
нека се наручи суседу котаричару  
да јој колевчицу од прућа донесе.

#### За војничка гробља

Царе Душане,  
тражим помиловање  
за војничка гробља усамљена  
којих се регрут само каткад сети,  
за гробља без суза и без хлада,  
са гдекојим знаком твоје поште,  
где споменици једнолики као шињели  
стоје један другом иза потиљка,  
где певачице нема да слети,  
куда заљубљени не долазе  
да сакрију од људи своје милоште,  
куд пут наноси само гавране,  
где је шимшир једина биљка.

Царе Душане,  
за војничка гробља где свака парцела  
под конац стоји ко војска у чети,  
за војника кога крај друма сахране  
без себарске запевке горке,  
далеко од родног потока и села;  
за изгинуле у свету поворке  
однекуд из Леђена, из Цариграда,  
којима се мајка и данас нада,  
за гробља оних које су цареви  
у незнане земље слали да гину,

за војничка гробља у час вечерњи,  
за њихову подземну и надземну тишину.

Збирку песама *Тражим помиловање* Десанке Максимовић, објављене 1964. године, чини 66 песама, у којима су носиоци лирског сижеа сама песникиња и цар Душан. Десанка је овде повела *чудни дијалог закона и милости*,<sup>19</sup> у којем се разговор одвија на две равни: прва је историјска, која се тиче самог Душановог законика, и која је сва догматска и крута, а друга је нежни, лирски говор песникиње, пун разумевања за све људе, који преклиње за милост. Ову збирку критичари називају песникињином *етичком повељом*,<sup>20</sup> објашњавајући да је њена, понекад сладуњава, женска лирика овде добила на дубини и мудрости, чиме је постала једноставно – поезија.

*У име времена великог српског цара Душана, Десанка Максимовић изговара четрдесет и једну беседу за помиловање свргнутих царева, земље којом су прошле војске, војничких гробаља, беседу у заштиту њихових дана, за помиловање оних који се боје смрти, оних наивних, оних што се спотичу о праг, помиловање звери и богова, помиловање свадби без венчања.*<sup>21</sup>

Циклус Станојла Рајичића *Тражим помиловање* започиње песмом *О праштању*, у којој нам се представља сам цар Душан, који стаје у своју одбрану, оправдавајући своју сурову примену закона речима: *нисам Бог да праштам*. Соло песма започиње свечано, паралелним октавама у левој и десној руци клавирског парта, у *ff* динамици, као да нам фанфарама најављује долазак цара. Честе метричке промене, богат музички језик, велики динамички опсег песме, хроматски покрет, учестале промене темпа и карактеристични целостепени пасажи у клавирској деоници<sup>22</sup> доприносе разноврсности израза песме, али је константан свечани призив, којег углавном ствара декламативна деоница гласа, праћена октавним покретима у клавиру. У овој песми се цар донекле правда за своје одлуке, наводећи да није ни свемогући Бог, ни осветољубив себар или властелин, нити судија или

<sup>19</sup> Борислав Михајловић Михиз, *Песнички врхунац Десанке Максимовић, Политика*, 24. јануар 1965, бр. 18428, 17.

<sup>20</sup> Драган Недељковић, *Десанка Максимовић – песник наше судбине*, Сомбор, Градска библиотека, 1974. 23.

<sup>21</sup> Миодраг Сибиновић, *Између светова, Нови аспекти књижевног дела Десанке Максимовић*, Београд, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, 1999, 35-36.

<sup>22</sup> Сличан принцип низања целостепених пасажа композитор је користио и у ранијим делима.

целат који закон спроводе, већ је он цар, *заробљен законима које прописујем сам*. Тиме се цар дистанцирао од свих поданика, јер је изнад њих, и не може се водити њиховим начелима или схватањем праведности, али се истовремено удаљио и од Бога, објашњавајући зашто не поседује његову милост. Ову песму треба изводити веома свечано и суздржано, помало охоло, јер правдање не служи да би га поданици разумели цара и опростили му, већ је ово његов солилоквиј којим самог себе уверава у исправност сопственог суда. Десанка Максимовић је објаснила<sup>23</sup> да су најпре настале песме у којима лирско Ја моли за милост, а затим је осетила да је потребна и некаква противтежа, образложење суровости законика, па би тако требало и схватити ове речи цара Душана, као појашњавање закона оног времена, а не као тражење разумевања од народа.

Следећа песма, *За сужње помиловане*, тражи милост за најнижи слој друштва, за оне одбачене, жигосане, презрене, *који прошлост као злу мађију не могу никад са себе да свуку*. Музички језик је остао сличан ономе из прве песме, и даље је присутно паралелно октавно кретање деоница клавира и гласа, али, за разлику од прве песме где је тај покрет карактеристичан за целу песму, овде се јавља само на махове, и то на местима где се лирско Ја обраћа директно цару, тражећи милост, што даје свечаност и званичност тону. Након одмерености почетних тактова сваке строфе поетског текста, музичко ткиво се мења, добија на драматском набоју, а учестала промена метра је праћена све гушћом фактуром клавирског парта. Све то доприноси утиску да лирско Ја губи присебност, суздржаност у свечаном обраћању владару, те почиње да говори *из срца*, наступајући све страственије и борећи се све надахнутије за своје виђење правичности. Управо тако би ова соло песма морала да се изводи, са јасно ограниченим деловима у којима се лирски субјекат трезвено обраћа цару, и онима које као да изговара сама за себе, заборавивши на протокол, препуштајући се осећањима.

Овде би требало поменути и изузетну интонативну и техничку сложеност ове песме, као и целог циклуса *Трајим помиловање* Станојла Рајичића. Константни хроматски покрет, и то најчешће у горњој или тзв. *прелазној* теситури, велики динамички и интервалски распони, много слогова на дубоким тоновима (што је необично, будући да је циклус писан за сопран), обиман поетски текст и сложена психолошка карактеризација

---

<sup>23</sup> Драган Недељковић, нав. дело, 22.

ликова, чине ову вокалну деоницу изузетно сложеном, и доступном само зрелим певачима.

У песми *О женидби сина* поново чујемо глас владара, који наређује какво изобиље мора бити обезбеђено када се жени царев син, или се крсти царичина кћи, а затим слушамо о скромности која треба да прати женидбу или крштење себарских потомака. Станојло Рајичић је и овде различитим композиционим поступцима одсликао два различита мизансцена, чиме се стиче утисак као да први део казују цар и царица, док друге две строфе поетског текста изговарају себар и себарка.

Деоница гласа је на почетку вођена на начин мелодијског речитатива, строго се крећући у опсегу мале терце, због чега готово можемо да чујемо равномерни глас званичника. Иначе, Станојло Рајичић је показао велико умеће у претапању речи у музику, при чему би беспрекорно испратио метрику стиха, тако да акцентуација и ритам поетске речи остану очувани и недеформисани музичким мислима. Тако је могуће, и поред захтевних фраза на прелазним и високим тоновима сопранског гласа, увек јасном дикцијом изговорити текст, не занемарујући га зарад лепоте тона. Измењена и транспонована деоница гласа, праћена дисонантним интервалима у клавиру, даље говори у царичино име (т. 41). Клавирски парт је у оба случаја у стакату, пружајући гласу дискретну подршку, односно чинећи да легато фразе у вокалној деоници добију на значају.

Музичко ткиво се наступом гласа себра драстично мења, прелазећи нагло из декламативног стила у нежну кантилену. Након *allegro, più forte* и *passionato* тактова (т. 70), следе ознаке *moderato, piano, dolce* (т. 84), које нас уводе у сасвим другачији свет у којем преовлађују распеване, дугачке фразе са народним мотивима, у растућој динамици, као и милозвучни покрети триола, насупрот малопређашњим строгим осминама и шеснаестинама. Веома је успела музичка слика (т. 121) која прати поетски текст *нека певају косови и конопљарке, нека сунце гори у четинару, нека јој паучице покривач удесе, а звезда на узглавље спусти златну пару*, где дискант клавира даје остинато подлогу поступним узлазним и силазним покретима у гласу, прелазећи из суптилне динамике у снажан *forte* на високом тону (који је уједно и кулминација композиције).

*За војничка гробља* назив је једне од најпотреснијих песама из збирке *Тражим помиловање* Десанке Максимовић, и управо њоме се завршава циклус Станојла Рајичића. Тоновима дубоке лаге клавира нас уводе у мрачни свет загробног живота, у којем се супротстављају два света, као што снажне певане фразе стоје наспрам тихих тремоло тонова клавирског парта. Деоница гласа проговара у име овоземаљског, у почетку јасно и мирно, док клавирски парт озвучава подземни свет, свет тајних превирања и мрачних сила. У овом дијалогу се учесници боре за превласт, мелодија се прелива из једне деонице у другу, те док једна има уземирене покрете, друга мирује, или има улогу хармонизације. Зато је у интерпретацији ове песме веома важна сарадња са клавирским партом, не би ли се заједничким снагама испричала прича о невино страдалима, заборављенима и напуштенима. Поред савлађивања изузетних техничких и интонативних изазова која ова песма поставља пред извођача, неопходно је и гласом дочарати промене расположења кроз које пролази лирско Ја, од туге преко резинираности до страственог вапаја против охолости владара (т. 137-148).

Оно што је карактеристично за интерпретацију циклуса *Тражим помиловање* Станојла Рајичића јесте неопходност префињене и танане психолошке карактеризације свих носилаца лирског сижеа, како би се на јасан начин диференцирале различите улоге које они имају у поетском и музичком тексту. Ако се осврнемо и на велики динамички и интервалски опсег песама, озбиљне техничке изазове који се постављају пред певача, интонативне захтеве који у густом, често дисонантном клавирском парту не налазе подршку, постаје јасно зашто соло песме овог циклуса спадају у најзахтевија вокална дела савремене српске музике.

**Александар Обрадовић - Зелени витез, циклус песама за сопран и  
клавир**

Зелени витез

Драги, прошао је крај прозора витез зелени:  
по врту су остале његове зелене стопе.  
Сада по шумама ходe чежњиво јелени  
и бела се гнезда са четинара топе.

Као зелени мехури лебди у зраку жбуње,  
невидљива мириса роса обале мије.  
Ломе се горски брзаци као огњене муње,  
а долирске реке спавају као тропске змије.

Драги, ходи. Сјаћемо у сенци од пупољака  
као под невином светлошћу онога света.  
Мирисни дах даљина пићеш из мојих шака,  
видећеш у очима мојим осмех првога цвета.

Драги, ходи, јер ко зна да ли ћемо бити своји  
у јесен: душа ми као уклетa давно лута.  
У први зелени дан срце моје освоји,  
нек буде уза те и кад јесења вечер жута  
на мој спусти се кров.

По расанку

Реци ми сад, када већ прошло све је:  
часи болни и дани драги, лепи;  
кад нови бол се старом болу смеје;  
од речи твојих кад душа не стрепи -  
реци, да л' те је моја  
туга болела  
некад, кад сам те много,  
много волела?

Реци ми сад, кад ме не волиш више;  
кад ти се прошлој руга нова срећа;  
и кад се дана који некад бише  
душа ти само кад ме видиш сећа -  
реци, да л' те је моја  
радост болела

једном, кад нисам више  
тебе волела?

### Пролетња песма

Пролеће, данас зваћу те чистотом:  
још сунце врело пољубило није  
ока ти два;  
а стидљиво ти лице још се крије,  
и неком свежом, невином лепотом  
данас ти сја.

Пролеће, данас радост ћу те звати:  
јер за осмехе чело твоје ведро  
једино зна.  
На твоје чисто, насмејано недро  
данас прљавом ногом не бих стати  
желела ја.

Већ кад бих како данас лептир била,  
па да високо у зрак се узнесем,  
надвисим све;  
да теби нигде мрљу не нанесем,  
да само сенком својих танких крила  
додирнем тле.

### Стрепња

Не, немој ми прићи! Хоћу издалека  
да волим и желим ока твоја два.  
Јер срећа је лепа само док се чека,  
док од себе само наговештај да.

Не, немој ми прићи! Има више дражи  
ова слатка стрепња, чекање и стра'.  
Све је много лепше донде док се тражи,  
о чему се само тек по слутњи зна.

Не, немој ми прићи! Нашто то, и чему?  
Издајека само све к'о звезда сја;  
издалека само дивимо се свему.  
Не, нек' ми не приђу ока твоја два.

## На бури

Сву вечер на пустом брегу  
неко стоји.  
Пусти ме, мајко, да видим,  
да ли је човек или бор.  
Пусти ме да видим ко то  
сву вечер гледа  
у наш бели, скромни двор.  
Пусти ме, мајко, неће ме  
уморити ход,  
брег је близу нашег дома.  
О, ја осећам да ми је род  
тај човек или бор  
што сву вечер близу грома  
стоји и гледа у наш двор.

Видиш ли облак црн,  
огроман, злокобан брод  
над њим плови  
и смрт носи?  
О, мајко, иди  
ти га бар зови  
нека се склони у наш дом  
тај човек или бор  
што сву вечер стоји и гледа  
у наш бели скромни двор.

На пустом брегу он је сам  
као дете кад руке скрсти  
над болом неким први пут.  
Пусти ми да танки моји прсти  
мета буду бурама злим.  
Пусти ме, мајко, добра мајко,  
тако је потмуо  
и зао облак  
што витла над њим.

Песма *Зелени витез* је један од најлепших примера песникињиних пејзажно-медитативних стихова, снажно обојених омиљеном поетском бојом Десанке Максимовић - зеленом. У њеним песмама је зелено симбол младости, поновног рађања, лепоте природе и снаге живота. Овде се пролеће не рађа уз експлозију боја и ентузијазам посматрача, већ се нежно и нечујно спушта око нас, те *зелени витез* у врту остави само отиске својих



стопала, а лирски субјект га наслућује. Тако је и соло песма Александра Обрадовића етерична, прозрачна и помало сетна, као да је радост због пролећа већ помућена идејом да ће убрзо поново доћи јесен. Композитор је сваку реч *драги* поновио два пута, као да жели да подвуче важност обраћања некоме тим речима, јер нису узговорене случајно, паушално, с обзиром да ово није само рефлексивна песма о природи, већ и љубавна. Лирски субјект упућује присан позив вољеној особи да заједно проживе цео живот, уживајући у сваком новом дану. Зато се свако обраћање драгом мора отпевати са изузетном нежношћу, занесено и заљубљено, а не само опијено лепотама природе.

Да ли је тај *зелени витез* отелотворење ероса, емоција које оживљавање природе буди у лирском субјекту? *Зелени витез симбол је сунца и пролећа и истовремено оличење мушкарца*<sup>24</sup>. Александар Обрадовић почиње соло песму покретом тридесетдвојки које се преливају из леве у десну руку, као да описује нагли налет осећања која нас у моменту опхрвају, да бисмо се одмах затим прибрани, након чега следи смирење у *pp* динамици. Глас је у почетку вођен на начин мелодијског речитатива, приповедајући нам причу на миран, нежан и тек на махове узнемирен начин, као да се лирско Ја бори са собом да очува сталоженост. Тако се на више места у песми у оквиру једног такта јављају динамичка нијансирања, која из *pp* суптилно прелазе у *mp* па у *mf*, да би уследио нагли контраст са повратком у *p* динамику. Овакав поступак даје целом музичком току живот, чинећи да музика стално тече, *таласа се*, али без силовитих превирања. Клавирска деоница је сва у нежним преламањима, са карактеристичним силазним триолама у десној руци након сваког стиха прве строфе, које као да смирују страсти.

Друга строфа поново бива најављена тридесетдвојкама, али су сада стихови сасвим декламативно изнети, да би се деоница узнемирила тек уз речи: *леме се горски брзаци као огњене муње*. Композитор је реч *спавају* заменио милозвучнијим синонимом *спу*, чиме је постигнуто и смиривање фразе, јер је уместо три употребио један слог на дугој ноти.

Након крешендо тридесетдвојки, које се овог пута завршавају у *ff* динамици, излаже се трећа строфа, у којој се лирско Ја по први пут обраћа драгом не кроз опис природе, већ директно, сагледавајући њихову заједничку будућност: *мирисни дах даљина пићеш из мојих*

---

<sup>24</sup> Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Нови Сад, Светови, 2001, 260.

*шака, видећеш у очима мојим осмех првога цвета.* Тако је ова строфа и најстраственија, са ознакама *poco a poco crescendo*, а музичка логика захтева и *accelerando*. Следи кулминација композиције, речима *драги* у *ff* динамици, где је емотивност лирског Ја дошла до изражаја. Сва страст за животом лирског субјекта потиче од страха од старости, па се речима: *ко зна да ли ћемо бити своји у јесен*, бори за сваки тренутак уживања у младости.

У соло песми *По растанку* Александар Обрадовић је омузикалио само први од три дела песме Десанке Максимовић, где се лирски субјект обраћа бившој љубави са жељом да сада, када је све између њих прошлост, сазна истину која ју је мучила. По стиховима се не може закључити да је љубав између њих двоје још увек снажна, међутим, судећи по узбурканој страсти у клавирској, као и у и деоници гласа, јасно је да у тумачењу композитора поетско ја није прежалило стару љубав. Зато се ови стихови не могу певати равнодушно, као да је у питању распитивање о појединостима везе настало из чисте радозналости, већ они морају бити узбуркани и све страственији до кулминације у речима *реци*, када лирски субјект на тренутак изгуби контролу, и свом снагом своје страсти захтева објашњење, да би се, тренутак касније, прибрала, и поновила текст тише и трезвеније. У поетском тексту овог понављања нема, већ га је композитор додао, желећи да подвуче важност коју би те речи имале за носиоце лирског сижеа. Исти ефекат је Александар Обрадовић постигао и понављањем речи *некад* и *једном*, дајући им важност и подцртавајући саживљеност субјекта са тим временима. Клавирска деоница током целе песме има сталан покрет триола, у левој, десној, или у обе руке истовремено које као да опонашају неумитан, незаустављив проток времена.

У *Пролетњој песми* је Десанка Максимовић показала више ентузијазма и узбуђења због наступајућег пролећа него у *Зеленом витезу*, што је композитор препознао, и музички одсликао веселију позорницу за одвијање драмског сижеа. Шта више, Александар Обрадовић је пожелео да песникињину реч *чистота* из првог стиха замени речју *живот*, желећи да подвуче снагу узбуркане, животне страсти коју у њему буди пролеће (тако стих гласи: *Пролеће, данас зваћу те животом*). Након кратког, стакато увода у десној руци клавирског парта, глас пева прве две строфе на исту прозачну, једноставну мелодију, која одише нарастајућом, али још увек притајеном страшћу, и која се, као и топли дани

пролећа, стидљиво и тек на моменте помаља. Зато треба ове две строфе певати помало суздржано, као да се пред нама најједном приказала сва лепота некаквог призора пред којом човек занеми, па му треба времена да се прибере. Међутим, у трећој строфи композитор улива песникињиним стиховима нагли узлет и узбуђење, као да се лирски субјект нечега досетио, и то пожелео свима да саопшти. Зато се овде може у глас унети нота немира, јер то захтева музика, заједно са најједном узбурканом клавирском деоницом, мада се читајући поезију Десанке Максимовић таква кулминација не да наслутити.

*Стрепња* је једна од најпознатијих песама Десанке Максимовић, која прича о заљубљености на другачији, помало фаталистички начин, сматрајући да су и срећа и љубав само привид у нама самима, који постоје само докле ми за њима трагамо и у њих верујемо. Као мехур од сапунице ће се распрснути наша маштања и надања оног момента када им се превише приближимо, јер је једино гледајући из далека могуће превидети несавршеност ствари око нас, или, како је песникиња рекла: *издалека само све к'о звезда сја*. Александар Обрадовић је и овде понављањем речи *не* подвукао њену важност, као да тиме наглашава одлучност лирског субјекта, али истовремено као и да она сама себе убеђује у исправност одлуке да се држи на одстојању, *јер срећа је лепа само док се чека*. Неки су критичари склони да посматрају ову песму као одраз песникињиног стидљивог, патријархалног Ја, али у том случају она се не би наслађивала самим чекањем, говорећи да *има више дражи ова слатка стрепња, чекање и стра'*. Судећи по путености композиције, по бројним ознакама *espressivo, crescendo, decrescendo, stringendo, ritardando*, узимајући у обзир велики динамички распон композиције који се креће од *pp* до *ff*, као и богатство хармонског језика, чини ми се да је Александар Обрадовић ову песму *прочитао* као песму о прикривеној страсти од чије моћи и дубине и само поетско Ја страхује. Да се ради о суздржаности патријархалној одгоја, очекујем да би и композиција била једноставнија и сведенија.

Лирски субјект песме *На бури* узнемирен је призором странца, човека тј. бора на брду, који претећи посматра њен *бели, скромни* дом, симбол сигурности и чистоте. Атмосфера тајанствености, а затим све више и страха и немира уткана је у стихове, што је композитор Александар Обрадовић употпунио енергичним акордима клавирског парта,

који звуче мистериозно, истовремено имитирајући нарастајуће звуке узбурканог мора. Ознаке *ff* и *furioso* уводе нас од првог такта у суморан, стрепњом опхрван амбијент у којем се чује само један усамљени глас, који води унутарњи дијалог са немим протагонистима мајком и човеком-бором, док њени вапаји постају све интензивнији и очајнији. Могуће је на више начина тумачити шта је то што узнемирује поетско Ја у толикој мери - да је у питању сама смрт која је дошла по девојку, или је човек-бор симбол Ероса који стоји насупрот чедног, белог двора, или да претећу опасност схватимо као страх од непознатог... Композиторово омузикаљење текста је пропраћено изузетном карактеризацијом лика узнемирене, хистеричне девојке, чије је стање духа одсликано великим динамичким контрастима, сталном агогиком и променама метра. Зато би у интерпретацији ове песме ваљало водити рачуна о свим променама расположења лирског субјекта, идући од молећивости, преко нежности, страха, сажаљења, до злокобности, градећи лик емотивно лабилне, несрећне девојке. Изузетно је успело композиторово музичко представљање девојчиног смирења након вапаја да се незнанцу пружи уточиште (т. 64-72), те се уз ознаке *decrescendo molto* а затим и *poco meno mosso*, музичко ткиво мења, као да је наша измучена јунакиња утонула у сан, и поспано мрмља текст налик на молитву у *pp* динамици. Након тога се поново јавља узбуркани материјал са почетка песме, чиме се овај страствени, веома моћним композиционим средствима обојени циклус и завршава.

Све песме циклуса *Зелени витез* Александра Обрадовића карактеришу богат хармонски језик који почива на широко схваћеном проширеном тоналитету, често мењање такта, темпа, оштри динамички контрасти, густо музичко ткиво обојено често дисонантним акордским склоповима, бројни хроматски покрети итд. Ипак, и поред свог композиционог умећа које је уткано у сваки такт, оно што највише плени је невероватна страственост и чудесна емотивна напетост којом је композитор омузикалио стихове Десанке Максимовић, читајући их на изузетно драматичан и узбудљив начин.

## Дејан Деспих - *Озон завичаја*, циклус песама за глас и клавир

1. Јутрос прозори роне сузе-  
шта ли је на улици?  
Киша. Са прозора гледам  
ницање црних печурака.  
Јутарње небо  
у црне се шалове убундало.  
Јутрос прозори роне сузе  
и у мене гледају.

2. Престала киша.  
Ливада суши косу на поветарцу.  
Оплића бара,  
а небо цело целцато у њу је стало.  
Упаде месец у бару  
и у њој се не угаси.  
Престала киша,  
а олуци успаванку сада певуше.

3. Вече пољуби небеса на западу  
златним пољупцем.  
Нешто ми шапуће људским гласом  
вечерњи тих поветарац.  
И ти устаде из гроба заборава.  
Пролеће је.

4. Разапело небо танак, модар шатор  
изнад мога врта.  
Немирна стада оваца  
гони небом пастир ветар.  
Пловећи насумице,  
облачак се судари са сунцем.  
Брзо умиру бели лептири  
из врта небесног.

5. Већ десет пута се пењем  
уз исто брдо. Срце ме вуче.  
Непознат неко понавља моје речи  
на другом брду.  
Крила радости непознате  
гоне ме међу птице.

6. Мада стар,  
славуј целе ноћи пева о љубави.

Наслути славуј срце заљубљенога,  
и сву ноћ му пева.  
Сву ноћ ми славуј пева подокнице,  
Мисли: птица сам.

7. Славуј је хтео да ме песмом утеши,  
али ме расплака.  
У старости нас растужи  
оно што нас је младе радовало.  
Ишла сам некад мостом дуге,  
сада само – брвном.

8. Спушта се сета сумрака на равнице  
и на душу.  
Суморна мисао, попут помрчине, застре ми вид.  
Нема те нигде, ни у сну, ни на јави,  
- опустео свет.  
Један ме славуј, ипак, опомиње:  
негде постојиш.

9. Птице певају.  
Они под земљом већ давно ништа не чују.  
Процветали глог и врба.  
Мирисе им мртви не осећају.  
Зла непогода.  
Њих у гробовима то се не тиче.  
Удара звоно, певају славуји и река.  
Само мртви ћуте.

10. Мирише црква на тамјан,  
а гробље – на љубичице.  
Украј црквице плоча обрасла лишајем.  
Мртви – заборавом.  
Мирно се спава у земљи завичајној,  
уз кости дедова.

У овом циклусу соло песама Дејан Деспих није користио интегрално песничко дело Десанке Максимовић, већ је повезао неколико песникињиних минијатура, обојених сличном нијансом сете, и од тог материјала компоновао хомогено музичко ткиво. Целовитост циклуса је, осим прокомпонованом формом, подвучена и лајтмотивима и лајтхармонијама, тако да се стиче утисак да је и песникиња на исти начин повезала стихове, а не да се ради о слободном избору композитора.

Довршавајући овај циклус 1991. године, сâм композитор је у партитури објаснио зашто је посегао баш за овим стиховима: *У једном времену када би „музе требало да ћуте“... урањање у чисту и невину, колико и мудру и савремену поезију велике Пасникиње пружало ми је нежно уточиште и утеху, спокој – макар и варљив, наду – макар и узалудну.* Дубоко композиторово разумевање стихова и његова саживљеност са поезијом чујни су у сваком такту, а богатству музичког језика доприноси често претапање дура у мол, коришћење модуса и пентатонике. Чест композициони поступак Дејана Деспића, који није коришћен само у овом циклусу, ослања се на традицију белканто стила из 17. века, а подразумева тзв. *ехо ефекат*, односно имитирање ритмичке фигуре или мелодијског покрета у кратком временском размаку у другом гласу, тј. овде - у клавиру. Хаику поезија Десанке Максимовић садржи бројна општа места (*славуј целе ноћи пева о љубави; удара звоно, певају славуји и река; облачак се судари са сунцем*), што је, такође чест случај у белканту, па се, сагледавајући хармонску разноврсност, смењивање дура, мола и модуса, асоцијације на далекоистичну музику и пентатонику, уз осврт на белканто, пред нама ствара прави музички калеидоскоп.

Дејан Деспић је изабрао дескриптивне стихове, са веома мало рефлексивних момената, што је и разумљиво, јер *поједини поетски жанрови нису погодни за компоновање, нпр. мисаона поезија, док је дескриптивна далеко лакша за углазбљивање.*<sup>25</sup> Овај циклус соло песама Дејана Деспића представља пандан циклусу живота – стихови су тако бирани да описују један животни век, те је композитор музички одсликао пејзаж на којем се представљају различита расположења, сва обојена сличном бојом сете, чиме је остао доследан једној семантичкој целини. Тако је циклус добио на јединству, при чему извођач нема утисак интерпретирања више засебних песама, већ се композиција испевава у једном даху.

Прва песма нас уводи у атмосферу суморног кишног дана, када *прозори роне сузе*, што нам говори о специфичном стању духа лирског субјекта, која падавину тумачи у складу са сопственим, туморним догађајима у души. Зато би интерпретацију ваљало обојити сетним тоновима, који не проистичу само из сивица окружења, већ из самог

---

<sup>25</sup> Ана Кара-Пешић, Схватање односа између музике и текста на основу писане речи Витолда Лутославског, *Нови Звук*, (3), Београд, 1994, 137.

лирског субјекта, јер је поновљени стих *јутрос прозори роне сузе* допуњен уплитањем субјекта у приказ речима *и у мене сетно гледају* (придев *сетно* не постоји у песникињиним стиховима, већ га је композитор додао, желећи да нагласи основно расположење). Двојност расположења у самом субјекту и у спољашњем окружењу као да је подцртана хармонским променама, јер се песма колеба у тоналитетима ха и ге.

Друга соло песма доноси делић раздраганости које нема у стиховима, изношењем најпре теме у клавиру, да би је затим глас поновио у стакату, тзв. ехо ефектом, што је створило утисак безбрижности и лакоће. Честе паузе између речи дају утисак задиханости, као после скакутања по барицама после пролећне кише, што звучи весело и несташно. Иако је поетски текст Десанке Максимовић ведар, музички текст Дејана Деспића је полетан, па би у том духу требало интерпретирати ову песму. Глас два пута доноси занимљиву пентатонску кантилену, која одудара од осталог музичког ткива, тако да се стиче утисак распеваности субјекта, тј. као да чујемо певање у певању.

Следећа песма почиње описом нежног пољупца вечери и небеса, уводећи нас у романтичан приказ пролећне вечери, док нас из уживања не прене стих: *и ти устаде из гроба заборав*, који нас злокобно уводи у другачији свет, свет смрти и загробног живота. Ово је једна од ретких песама из циклуса која је тонално заокружена, писана је ин а, што, у одсуству хармонских превирања карактеристичних за остале песме, као да додатно сведочи о неминовности судбине, о циклусу који се сваке године неумитно понавља. Опет је стигло још једно пролеће, које за лирски субјект не носи радост, већ болна сећања на лепе дане прошлости. Шта је то што *шапуће људским гласом вечерњи тих поветарац*? Да ли то навиру мисли и онеспокојавају миран, пролећни дан? Велики део песме се изводи *rubato, a piacere*, и то без клавирске пратње, тако да је нагласак на гласу и тексту још снажнији, сведочећи уједно о усамљености и изолованости лирског Ја.

И четврта песма има стабилан тонални центар, ин це, стварајући јасан пиктурални амбијент, који, мада звучи једноставно, носи у себи туробна тумачења околине. Тако се разбијени облаци претварају у беле лептире који умиру, што опет више говори о самом посматрачу, о њеним превирањима у души, него о природи. Зато овде нема места усхићеном, занесеном интерпретирању, већ је потребно песму донети у складу са



целокупним, сетним расположењем циклуса. Такође, овде је веома упечатљива и фригијска орјентација песме, што даје додатно мистично и необично звучање песме, које не одскаче од окружења, већ са њим чини складну а разноврсну целину.

Пета композиција је последња у низу песмама које је испевао млади лирски субјект, још увек у пуној снази, који обавља сизифовски посао зарад љубави, али је у висине сваки пут вину *крила радости непознате*. Такав младалачки ентузијазам, непомућен животним околностима и осликан форте арпеђом у клавиру, мора се чути и у извођењу, јер се реченица *већ десет пута се пењем уз исто брдо* не сме схватити као жалопојка, већ као објашњење путешствија које се не може избећи. Композитор је паузама дочарао задиханост лирског Ја, која граби напред, *међу птице*, где ће наћи свој мир.

У шестој се песми јавља фигура – покрет фис-е – коју ће композитор непромењено и доследно наставити да користи до краја циклуса, што доприноси његовој целовитости. Ова се скретница јавља и у клавирској, и у деоници гласа, и понавља се готово као остинантна фигура, утичући на нашу перцепцију циклуса као мотивски јединствене форме.

У свим наредним песмама (сем у последњој, која је крај циклуса песама, а у преносном значењу и крај животног циклуса) помињу се птице, па скретница ин фис подсећа на њихов пој, увек исте интонације, непромењене веселости без обзира на сва дешавања у нама самима и свету који нас окружује. Од ове, шесте песме почиње друга половина циклуса, која све више пева о старости и немоћи, о жени који слаби, док природа око ње буја. Полако песме постају све мање љубавне, а све зрелије и туробније, па их на тај начин треба и схватити и интерпретирати.

Седма песма доноси суочавање са старошћу, када *нас растужи оно што нас је младе радовало*, тако да остинантна фигура фис-е звучи само као сећање на дане младости, када је лирско Ја уживала у цвркуту птица. У клавирској деоници се јавља иста фигура, само у басу, што чини да и пој птица делује злокобно, јер уместо да јунакињу орасположи, он ју је подсетио на оно чега више нема, те ју је расплакао. Сетно помињање некадашњих благодети живота стиховима *ишла сам некад мостом дуге, сада само –*

*брвном* музички је осликано арпеђираним и акцентованим акордима клавирског парта, који чине да лирски субјект звучи огорчено и разочарано.

У осмој је песми *опустео свет*, али се још увек чује пој славуја који нас опомиње да још није дошло време да се мре, и заборави на сва овоземаљска задовољства. Последњу реч песникињиног завршног стиха *негде постојиш*, композитор је поновио три пута, у све тишој динамици, као да лирски субјект саму себе убеђује у истинитост исказа, не желећи да прихвати могућност да је, можда, ипак, *опустео свет*.

Девета песма је већ дубоко повезана са предосећајем смрти јер лирско Ја сва догађања око себе, све лепоте и природне непогоде посматра само као догађаје у којима мртви не могу да уживају. Изузетно је успела композиторова ономатопеја временских непогода, наглим узнемирењем клавирског парта и преливањем тонова из леве у десну руку, уз октавни скок у гласу у *forte* динамици.

Последња песма циклуса *Озон завичаја* приповеда из перспективе покојника, који из мрака црквеног гробља постхумно слуша песму птица, озвученог покретом фис-е. Као да тоне у сан, или бива ношена негде далеко, лирско Ја све слабије чује пој птица који ју је тако дуго пратио, те карактеристична фигура у клавирском парту из триола прелази у осмине, прекидане паузама, а динамика из *tr* прелази у *p*, па у *rii p* и коначно у *pp*. Такав композиторски поступак ствара утисак удаљавања од извора звука, односно коначни одлазак наше јунакиње у неки други свет.

Циклус песама *Озон завичаја* Дејана Деспића једно је од композиторових најуспелих и најзрелијих дела вокалне лирике, тако да је, за правилно разумевање и тумачење музичког и вербалног текста неопходна зрелост извођача. Ако је хаику поезија *једна непрекидана реченица, у ствари кратка као уздах*,<sup>26</sup> онда се може рећи да је и овај цео циклус једна велика реченица, која у једном даху приповеда причу о љубави, природи, животу и смрти.

---

<sup>26</sup> Милош Црњански, *Песме старог Јапана, у Сабране песме* (прир. С. Велмар-Јанковић), Београд, Српска књижевна задруга, 1978, 338.

**Мирјана Живковић – *Из Ничије земље*, циклус песама за глас и  
клавир**

Додир

Ноћас ме у сну таче нека рука,  
Не знам која,  
Сасвим кратко,  
Само вечност до три док изброја.

И од тог додира дође до споја  
Мене и неког звезданог света -  
Не знам са којом од безброја  
Маглина, звезда и планета,  
Са којом од дуга.

Само ниједнога небеског слоја,  
Ниједног круга,  
Не могах се сетити кад се пренух -  
Сем оне руке  
Заборавих све у трену.

Искуство

Знам људе с мислима које не смеју  
да се мисле.  
Знам бунтовнике с речима које неће  
моћи да рекну.  
Знам заљубљене са сузама које не смеју  
да потеку.  
Знам паћенике који бол гуше  
у смеху.  
Знам сањалице са сном који никад неће  
бити јава.  
Знам жељне одмазде са руком која  
мора да се спутава.  
Знам песнике са песмом која се само  
за себе пише.  
Знам многе судбином притиснуте,  
а још дишу.

## Међу планетама

Високо негде између планета  
само смо нас двоје  
у тек створеном свету.  
Смемо гледати изблиза  
лица сунаца,  
смемо се пети до месечевих двора,  
облак смемо у наручје узети,  
из оазе своје  
смемо одлебдети у поноре метеора,  
и до кладенаца где дуга пије боје,  
затицати зору  
кад измаглице танке са себе скине,  
рај посматрати кроз забрањене дубине,  
смемо прислушкивати шта говоре тајне,  
шта најмлађи анђеоснева,  
загрлити смемо свако будуће дете -  
само ја не смем узабрати  
звезде ни планете,  
као јабуку Ева.

Песма *Додир* Десанке Максимовић необична је по основном осећању, које нас час уводи у свет мистичности и религије, где смо мали пред величанственошћу свемира, а час нас стихови обавијају путеношћу са јасним еротским призвуком. Да ли је *кратак спој* који се догодио заправо епифанија, или је реч о љубавном заносу од којег је лирски субјект уздрхтао и сагледао до тада скривени, бескрајни свет? Судаћи по расплинutoј, нежној и паучинастој структури музичког дела Мирјане Живковић, композиторкино тумачење ове песме је љубавно и занесено. Музички језик је лапидаран, као што су често и Десанкини стихови, тако да је овакав склоп сачинио језгровиту медитативну средину, у којој је једноставним музичким средствима, атоналношћу и богатом хармонијом одсликан живописан свет.

Уводни тактови песме садрже у себи низ од 9 тонова, који можда представљају девет планета Сунчевог система,<sup>27</sup> стварајући подлогу за песникињине мистичне стихове о некаквој свемоћној руци која је се из свемира или некаквих нама недокучивих

---

<sup>27</sup> Циклус је настао 1991. године, а тада се још увек веровало да Сунчев систем чини девет планета, насупротив данашњем схватању да их је свега осам, јер је Плутон планетоид.

пространстава спустила на лирски субјект. Клавирски парт је још увек суздржан, у пијано динамици, долазећи до фортеа тек пред дуги стих, где се фактура мења, строге осмине и шеснаестине се претапају у распеване триоле, ткиво се узбуркава, уз ознаке *poco più mosso*, *poco a poco crescendo*, *forte*. Овде долази до изражаја композиторкино чулно, путено омузикаљење стихова, насупрот строгом почетку, где смо готово могли помислити да ће тумачење песме бити са становишта космичких непознаница. Трећи стих нас враћа у свакодневницу, триоле бивају замењене једноличним смењивањем осмина у малом опсегу, али овог пута лирски субјект, након што је осетио сву сласт и опојност љубавног заноса, не може бити враћен у мирну свакодневницу, већ се он љути на себе зашто *заборавих све у трену*. Управо тако, страствено, путено и надахнуто треба интерпретирати ову песму.

Следећа песма (*Искусство*) доноси нам познато песникињино разумевање људских различитости, приметна је емпатија према свим бићима, какве год они мане имали, и какве год их несреће опхрвале. Композиторка је и овде показала дубоко разумевање поезије Десанке Максимовић, саживљавање са стиховима, и верно поштовање прозодијских законитости језика. Изузетно је ефектна замисао Мирјане Живковић да од минимума материјала створи јединствену композицију чврсте структуре, при чему је у овакав атонални оквир уткала неколико веома различитих одељака. Облик песме је А, Б, Б<sub>1</sub>, Ц, А<sub>1</sub>, а све делове карактеришу различита расположења и психолошка стања лирског субјекта, која се смењују приповедајући нам о различитим људским судбинама, о бројним појединцима од којих сваки носи свој крст, али сви настављају да живе и боре се за своје место под сунцем. Ова песма има покретачку снагу, од првих тактова у *animato* темпу (*знам људе с мислима које не смеју да се мисле*), па преко смиренијих *meno mosso* делова (*знам заљубљене*), који су час нежни, час осветољубиви, час сањалачки, али је увек присутна жеља за животом, и снага да се све невоље савладају. Питање је какви су то јади притиснули наш лирски субјект, који набраја туђе несреће куражећи се њима не би ли тако пронашао снагу да преживи, али се, без обзира на узроке његових брига, у извођењу мора чути одлучност да се преживи, успе упркос свему, или једноставно: *amor fati*. Композиторка је завршне стихове *а још дишу* поновила неколико пута, увек снажнијом динамиком и вишом интонацијом, као да је желела да нас наведе да сваки пут унесемо делић другачијег расположења у интерпретацију, почевши најпре тихо, стидљиво, да

бисмо затим били најпре зачуђени туђом снагом, па охрабрени сопственом вољом за животом и оснажени да и сами смогнемо снаге за све недаће.

Почетак последње песме циклуса (*Међу планетама*) звучи неземаљски далеко и разуђено, као да нам композиторка дочарава свет далеке планете на којој се обрело лирско Ја. Нетерцно суперпонирање акорада и богати хармонски језик одсликавају нам простор који се налази *високо негде између планета*, и сасвим је другачији од овог свакодневног који нас окружује. Клавирски парт је импресионистички *разређен*, деоница је гласа је декламативно једноставна, па опет, њихов спој делује чудесно и занимљиво.

И у овој је песми, као и у претходне две, композиторка користила веома ефектан поступак понављања одређених делова поетског текста, при чему би га сваки пут омузикалила на мало другачији начин. Најчешће су фразе транспонване, чиме је изворна линија текста *покидана*, али се истовремено скреће пажња на важност изговорене речи, и добија се растућа напетост, која чини да се цела песма испевава драматично и без пада интензитета (текст у композиторкином делу гласи: *Високо негде између планета само смо нас двоје у тек створеном свету, само смо нас двоје у тек створеном свету*). Тако у инерпретацији ваља пазити да се поновљен текст сваки пут интерпретира на другачији начин, са новом мишљу, која би оправдала понављање. Кулминација композиције, и уједно највиши тон у целом циклусу, тон ге, налази се на речи Рај, а овде је спроведен обрнут поступак, јер је најснажнија фраза поновљена тише, у нижој лаги. Такође, саживљавање Мирјане Живковић са текстом видљиво је и у коришћењу мадригализама, којима тонски *боји* текст (нпр. скок најпре кварте па квинте навише на тексту *семо се пети до месечевих двора*, или скок септима наниже уз текст у *поноре*).

Једноставност деонице гласа и огољеност клавирског парта отежавају постизање константног напетог израза који овај циклус захтева, уводећи нас у другачији, неземаљски свет, пун чудесних хармонија, дисонантних сазвучја и снажних динамичких контраста, па је за његово ваљано извођење неопходна зрелост и техничка спремност солисте.

## Војин Комадина - Тражим помиловање, циклус песама за глас и клавир

### За војничка гробља

Царе Душане,  
тражим помиловање  
за војничка гробља усамљена  
којих се регрут само каткад сети,  
за гробља без суза и без хлада,  
са гдекојим знаком твоје поште,  
где споменици једнолики као шињели  
стоје један другом иза потиљка,  
где певачице нема да слети,  
куда заљубљени не долазе  
да сакрију од људи своје милоште,  
куд пут наноси само гавране,  
где је шимшир једина биљка.

Царе душане,  
за војничка гробља где свака парцела  
под конач стоји ко војска у чети,  
за војника кога крај друма сахране  
без себарске заповке горке,  
далеко од родног потока и села;  
за изгинуле у свету поворке  
однекуд из Леђена, из Цариграда,  
којима се мајка и данас нада,  
за гробља оних које су цареви  
у незнане земље слали да гину,  
за војничка гробља у час вечерњи,  
за њихову подземну и надземну тишину.

### За паству срца

Царе Душане,  
тражим помиловање  
за трагикомичне гњурце  
и водиче  
кроз лабиринте срца бескрајне,  
за понирање у себе жедне,  
за недоследне  
због доследности неке тајне,

за вероломне  
због верности неке унутарње,  
за скромне  
због некаквога у себи богатства,  
за оне који су само срцу  
верна паства.

Циклус *Тражим помиловање* Војина Комадине почиње уводом, чија су три дела јасно разграничена, како понављањем истог текста *царе Душане*, тако и акордском грађом клавирског парта. Прво сазвучје састављено је само од двозвука велике секунде, док се у наредна четири такта другог дела јавља четворозвук, а у последњих пет тактова чује се истовремено звучање два четворозвука. Клавирска деоница је константно у пијанисимо динамици, тако да се градација постиже само наведеним структурним променама сазвучја, док се деоница гласа поступно развија све до кулминације на целој ноти де, на крају другог дела. Изнад сваке ноте деонице гласа уписана је корона, тако да се добија утисак статичности, успоравања већ спорог музичког тока у *Grave* темпу, што ствара атмосферу неземаљског, оностраног, као да нам се лирско Ја обраћа из загробног света. Управо тако би ваљало схватити овај увод, као глас Свевишњег, опомињући, свеприсутни, вечни ауторитет који влада нама самима, терајући нас да преиспитујемо своја делања. За разлику од циклуса Станојла Рајичића, који је, поред осталих, омузикалио и ову песму Десанке Максимовић, Комадина није тражио противтежу у речима цара Душана, већ чујемо само речи себра. Међутим, управо због горенаведених композиционих поступака, стиче се утисак да нам се не обраћа себар, већ алтер его цара Душана, који га дозива и понавља две речи: *тражим помиловање*.

Песма *За војничка гробља* почиње у сличном свечаном, неземаљском духу, чему доприноси увод клавирског парта са преливањем осмина у високом регистру, налик на звук црквених звона. У 23. такту стоји алеаторичка ознака да се фигура клавирске деонице понови још најмање пет пута, и то *accelerando* и *crescendo*, што већ чини да се изгуби смирени, једнолични пулс претходног дела, и уводи нас у нову атмосферу коју стварају дуги акорди који асоцирају на звук оргуља. Након тога, нестаје свечаности у обраћању, чујемо једноставан људски глас, који моли за милост, најпре смирено, а затим све интензивније и емотивније, док не експлодира у снажном вапају у форте динамици са



речима: којима се мајка и данас нада, за гробља оних које су цареви у незнано земље слали да гину. Комадина је унеколико преобликовао поетски текст тиме што је правио мање логичке целине, одвојивши их сличним материјалом клавирског парта док глас ћути, као да је лирском Ја, након ватреног преклињања за милост потребно неколико тренутака да се пресабере. Овакво снажно омузикаљење текста чини да ова соло песма зазвучи као тужбалица, као изузетно потресно нарицање над одром настрадалих.

Песма *За паству срца* писана је цела у *Largo* темпу, с тим што први део, који траје до 18. такта, звучи мало живље, због бројних покрета осмина у клавирском парту. Међутим, дуги тонови под педалом у левој руци дају одмереност и свечаност звуку, који је још наглашенији у другом делу песме, где осмине бивају замењене дугим четворозвучима у *ff* динамици. Сада се такт из 5/4 мења на кратко у 6/4 па у 9/4, а због изговарања текста на лежећим акордима у клавиру, могуће је певану деоницу изводити помало *rubato*, готово као да је у питању молитва. Тако можемо чути одјек звона у позадини, док лирско Ја у себи мрмља молитву, при чему с времена на време, када га емоције опхрвају, подигне интонацију, да би убрзо повратио контролу, па наставио у истом, једноличном темпу. Сам завршетак песме, који има функцију коде, писан је декламативним стилем у *pp* динамици, баш као да се лирски субјект изморио, па тихо завршава молитву на већ увежбан, много пута поновљен начин.

Мелодија гласа циклуса *Тражим помиловање* Војина Комадине је на моменте изузетно експресивна, са веома великим интервалским скоковима који захтевају раскошан распон гласа извођача, а на моменте декламативна, те следи интонацију говорног језика и одвијаја се на једном тону, или у малим интервалима. Овај је циклус, због изузетне разноликости, великог амбитуса, атоналности и интонативних изазова интерпретативно најзахтевнији од свих циклуса који су предмет овог рада.

## Закључак

*С обзиром на саму природу музике, на чињеницу да њен језик не користи вербалне већ звучне симболе, могуће је у извесним тренуцима чути наративни глас музике, али не и шта тај глас говори.*<sup>28</sup> Интерпретација дела вокалне уметности, међутим, подразумева пажљиво *ишчитавање* музичког и вербалног текста, анализирање нотног ткива, као и *ослушкивање* онога што нам литерарни предложак приповеда, јер *музика има глас кад год људски глас пева.*<sup>29</sup> Мој приступ креативној интерпретацији вокалних дела подразумева осмишљавање начина профилисања фраза у складу са поетским и музичким захтевима и законитостима, односно сагледавање (не)аутономије музичког текста у односу на поезију.

У циклусима који су предмет овог рада, *глас* музике је јасан и речит баш као и глас певане речи, јер су композитори, различитим музичким средствима и другачијим композиционим поступцима, омузикалили поезију пишући соло песме *у којима остају нераскидиво повезани, трајно здружени, Тон и Реч.*<sup>30</sup> Када је веза између поезије и музике тако јака, извођач мора подједнаку пажњу посветити тумечењу поезије као и анализи музике, након чега осмишљава драматургију концерта, како би се међусобно веома различити циклуси песама уклопили у једну целину.

За извођење ниских, речитативних фраза у Рајичићевом циклусу као и за испевавање дугих нота са коронама у доњој лаги у песмама Комадине, потребна је пуна, тамна боја гласа, која ће се, код лирског сопрана, изгубити ако би се прво певала дела са бројним фразама у тзв. *прелазној* лаги и са великим бројем високих тонова. Зато ће редослед којим ћу изводити дела бити одређен не само тематиком, већ и теситуром циклуса, што значи да бих почела од оних који су писани у дубљој лаги, а то су циклуси Рајичића и Комадине. Такође, ове соло песме карактерише мрачнија, суморнија тематика од оних у осталим циклусима, па би у осмишљавању целине извођења ваљало водити рачуна да се иде од тмурнијих ка ведријим делима, како се атмосфера концерта не би *спуштала*, већ добијала на узбудљивости и полету. Оба су композитора била инспирисана

---

<sup>28</sup> Татјана Марковић, нав. дело, 122.

<sup>29</sup> Carolyn Abbate, *Unsung voices: Opera and Musical narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, 1991.

<sup>30</sup> Богдан Поповић, нав. дело, 143.

истом песмом Десанке Максимовић, па би било интересантно да се циклуси изведу један за другим, како би се јасније чула два стилски сасвим различита омузикаљења истих стихова. Јасан контраст сложеним, атоналним соло песмама Комадине био би циклус Мирјане Живковић, чији је музички језик једноставан али снажан, а тематика мистична и неземаљска. Теситура овог дела је централна, па би га ваљало извести после дубоких лага претходна два циклуса, а пре распеваних соло песама Обрадовића, писаних за високи глас. За крај бих оставила Деспићево дело, које само по себи представља заокружену целину, те би симболичан завршетак животног циклуса у композиторским песмама ваљало искористити и као ефектан завршетак концерта.

Циклуси соло песама Станојла Рајичића, Александра Обрадовића, Дејана Деспића, Мирјане Живковић и Војина Комадине који су разматрани у овом раду стилски су веома различити, али им је заједничка пажња коју су композитори посветили рашчитавању различитих нивоа значења поетског текста. Они тумаче поезију са великом пажњом и преданошћу, али истовремено задржавају слободу да поједине стихове мање или више мењају, прилагођајући их сопственим замислима, те неке речи или фразе наглашавају, понављају или пак избегавају. Музички језик поменутих аутора је течан, богат, надахнут и често дисонантан, а глас, који је углавном вођен на начин мелодијског речитатива, постојано прати прозодију стиха. Клавирски парт је равноправни коментатор музичког тока, при чему инструментална деоница, која је неретко атонална али најчешће једноставна, подржава развојни пут певане речи, чинећи целину са њом. *Сви ми имамо несвестан музички код, који преводи у звуке искуства изазвана поезијом,*<sup>31</sup> а поменути композитори су своје *читање* поезије тако снажно уткали у музички текст, да са њим чини нераскидиву целину. Када неки од најистакнутијих српских композитора 20. века напишу соло песме на неке од најлепших стихова Десанке Максимовић, *заједно са Исидором Секулић најзначајнијом списатељицом што ју је српска књижевност дала,*<sup>32</sup> онда нема сумње да се пред нама налазе ремек-дела домаће уметности.

---

<sup>31</sup> Ана Кара-Пешић, Схватање односа између музике и текста на основу писане речи Витолда Лутославског, *Нови Звук*, (3), Београд, 1994, 136.

<sup>32</sup> Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Нови Сад, Светови, 2001, 259.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Abbate, Carolyn, *Unsung voices: Opera and Musical narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
2. Behnke, Emil, *The Mechanism of the Human Voice*, London, J, Currwen & sons, 1880.
3. Блечић, Милорад, *Десанка Максимовић, живот, песме, критике*, Београд, ИО Слово љубве, 1978.
4. Божанић, Зоран, *Музичка фраза*, Београд, Клио, 2007.
5. Brower, Harriette, *Vocal mastery, talks with master singers and teachers*, New York, Frederick A. Stokes Company Publishers, 1917.
6. Viñas, Francisco, *El arte del canto*, Barcelona, Casa del libro, 1963.
7. Вучковић, Радован, *У знаку традиције и авангарде*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2004.
8. Деретић, Јован, *Кратка историја српске књижевности*, Нови Сад, Светови, 2001.
9. Ђорђевић, Јелена, *Посткултура*, Београд, Клио, 2009.
10. Илић, Ивана, *Фатална жена, репрезентације рода на оперској сцени*, Београд, ФМУ, 2007.
11. Јанкелевич, Владимир, *Музика и неизрециво*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
12. Јовановић. Владимир, *Соло песме на стихове Десанке Максимовић*, Београд, Задужбина Десанке Максимовић, Студентски културни центар, 2004.
13. Lehmann, Lilly, *How to sing*, New York, The Macmillan Company, 1902.
14. Lehmann, Lotte, *More than singing, The interpretation of songs*, New York, Dover Publications, Inc. 1985.
15. Кара-Пешић, Ана, Схватање односа између музике и текста на основу писане речи Витолда Лутославског, *Нови Звук*, (3), Београд, 1994, 135-144.
16. Максимовић, Десанка, *Сабране песме*, Београд, Нолит, 1985.
17. Маринковић, Соња (уред.), *Опера од обреда до уметничке форме*, зборник текстова, Београд, Факултет музичке уметности, 2001.

18. Марковић, Татјана , *Улога наративних сцена у драматургији опере*, зборник *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1898.
19. Медих Христина, *Интерпретација и реценција музичког дела-избор могућности*, зборник *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1898.
20. Miller, Frank, *The Voice, its production, care and preservation*, New York: G. Schirmer, Boston: Boston music company, 1910.
21. Mills, Wesley, *Voice production in singing and speaking based on scientific principles*, fourth edition, revised and enlarged, Philadelphia & London, J.B. Lippincott Company, 1906.
22. Недељковић, Драган, *Десанка Максимовић – песник наше судбине*, Сомбор, Градска библиотека, 1974.
23. Поповић, Богдан, *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад, Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1970, 213.
24. Поповић-Млађеновић, Тијана, *Појам и елементи "аналитичке" интерпретације*, зборник *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1898.
25. Поповић-Млађеновић, Тијана, *Музичко писмо*, Београд, Клио, 1996.
26. Spalding, Walter Raymond, *Music: An Art and a Language*, The Arthur P. Schmidt Company, 1920.
27. Стефановић, Ана, Вокална лирика Дејана Деспића, *Звук*, (26), Београд, 2005.
28. Fillebrown, Tomas, *Resonance in Singing and Speaking*, third edition, Boston Oliver Ditson Company, 1911.
29. Хајдегер, Мартин, *Предавања и расправе*. Превод: Божидар Зец, Београд, Плато, 1999.
30. Haslam, *Style in Singing*, New York, G. Schirmer, 1911.
31. Home, Ethel, *Music as a language, lectures to music students*, Oxford, Clarendon press, 1916.
32. Caruso, Enrico & Tetrzzini, Luisa, *Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing*, New York, Metropolitan company publishers, 1909.
33. Цвејић, Бисерка и Душан, *Уметност певања*, Београд, Факултет музичке уметности, 2007.

34. Clippinger, David Alva, *The head voice and other problems, practical talks on singing*, Boston, Oliver Ditson Company, 1917.
35. Cooke, James Francis, *Great singers on the art of singing, educational conferences with foremost artists*, Philadelphia, Theo Presser Company, 1921.
36. Црњански, Милош, *Песме старог Јапана*, у *Сабране песме* (прир. С. Велмар-Јанковић), Београд, Српска књижевна задруга, 1978.