

# ОДНОС САВРЕМЕНОГ И ТРАДИЦИОНАЛНОГ У *CONCERTU GROSSU ОП. 45* а ДЕЈАНА ДЕСПИЋА

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: biljana.staka@mak.ues.rs.ba

УДК: 781.6:78.071.1 Деспић, Д.

Прегледни научни чланак

**Сажетак:** Необарокне тежње у музици XX вијека имале су свој одјек и значајно упориште и у дјелатности српских композитора неокласичне оријентације, нарочито у периоду стилског заокрета након 1945. године. Тако је осврт ка барокној прошлости, на формална и композиционо-техничка достигнућа барокне музике, добио посебно мјесто у композиторском раду Дејана Деспића (1930) и резултирао примјеном барокних облика и композиционо-техничких поступака у коегзистенцији са његовом неокласичарском стилском оријентацијом. Испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободне умјетничког доживљаја у стваралачкој поетици Дејана Деспића, у фокус ставља формални аспект. У овом раду ћемо, са аспекта специфичних и слојевитих односа традиционалног и новог и са циљем расвјетљавања значаја спољашњих и унутрашњих чинилаца формалне компоненте, анализи подвргнути *Concerto grosso* оп. 45 а за *дувачки квинтет и гудачки оркестар*<sup>1</sup> Дејана Деспића. Аналитичким сагледавањем, дедуктивном методом од општег ка појединачном, дјело ће бити рашчлањено, како по типу његове везе са традицијом, тако и по начину осмишљених одступања, јасно изражених у једном општем духу и изразу композиције.

**Кључне ријечи:** савремено, традиционално, Деспић, *Concerto grosso*, необарок.

## Увод

Музика друге половине XX вијека у Србији доноси широк спектар стилских усмјерења и техника компоновања који се развијају паралелно, не само у стваралаштву припадника исте генерације, већ и у опусу једног аутора. Та слојевитост музичког језика, често у превирању између традиционалног и новог, створила је читаву плејаду еминентних композитора оригиналног и упечатљивог умјетничког профила. Тенденције стилског развоја музике у Србији након 1945. године кретале су се, према мишљењу Властимира Перичића (1927–2000) „у правцу стилског заокрета“ у односу на предратна музичка збивања која су, у великој мјери, била везана за фолклор и традицију, за мелодију прожету народним мелосом и поједностављен хармонски језик којим је

---

<sup>1</sup>Првобитна верзија композиције *Concerto grosso op. 45 за флауту, обоу, кларине, фагот и симфонијски оркестар* из 1964. први пут је изведена на Радио-Београду 1965. године, а прво концертно извођење уз пратњу Београдске филхармоније је уприличено 1966. године (Перичић, 1969: 102). Двије деценије касније (1986) композиција је прерађена за дувачки квинтет и гудачки оркестар.

доминирао прегледан формални план (Перичић, 2000: 66). Наиме, по специфичности оријентације и стилског проседеа, издвајају се композитори „приврженици националном идиому“: Петар Коњовић (1883–1970), Стеван Христић (1852–1927), Марко Тајчевић (1900–1984) и Миленко Живковић (1901–1964); потом припадници *прашке школе*: Миховил Логар (1902–1998), Драгутин Чолић (1907–1987), Љубица Марић (1909–2003), Војислав Вучковић (1910–1942), Станојло Рајичић (1910–2000), Милан Ристић (1908–1982), који су се поједностављењем музичког језика покушали уклопити у актуелна збивања, а затим и припадници тадашње најмлађе генерације који су своје студије завршавали под окриљем неокласичног стилског усмјерења, односно савремено умјереног израза: Константин Бабић (1927–2009), Драгутин Гостушки (1923–1998), Василије Мокрањац (1923–1984), Александар Обрадовић (1927–2001) и Властимир Перичић (Перичић, 2000: 66–67). По мишљењу Мелите Милин, све до краја 60-тих година XX вијека „нису се били стекли сви неопходни услови за синхронизацију стваралачких преокупација са савременим струјањима у Европи и свету“, док исти период „стагнације и стилске ретардације“ Властимир Перичић означава као „заостајање за Европом“ (Милин, 1998: 67).

Од 50-тих година прошлог вијека, у вријеме студија и почетка формирања композиторског опуса Дејана Деспића (1930), наступа „полагана али перманентно прогресивна промена духовне климе – у смислу отварања према шире схваћеним интернационалним видицима и према упливима струјања актуелних у савременој уметности.“ (Милин, 1998: 67). Нови израз и звук у дјелима тадашње младе генерације композитора, могу се, условно, према мишљењу Властимира Перичића (Перичић, 2000: 67) и Мелите Милин (Милин, 1998: 61) сврстати у двије струје: *неокласичарску*, којој у то вријеме припадају Душан Радић (1929–2010), Милутин Раденковић (1921–2007), Енрико Јосиф (1924–2003), Дејан Деспић..., док група нешто млађих и много бројнијих композитора „следи класичарско-романтичарску традицију, еволуирајући од постромантизма најчешће у правцу експресионизма“ (Милин, 1998: 61). Ти путеви, од традиције ка модерном изразу и техникама компоновања, обиљежени су, као и у случају припадника претходне, неокласичарске струје, личним афинитетима у потрази за новим путевима умјетничког израза.

Уласком у шесту деценију XX вијека, уз постепене авангардне упливе, стилски профил српске музике креће се у правцу континуираног развоја већ детерминисаног неокласичног проседеа, односно умјерено савременог израза. „При томе појам савременог“, према ријечима Мирјане Веселиновић, „еволуира“ (код Василија Мокрањца, на пример, и до експресионизма) у складу са заштравањем у европском неокласицизму“ (Веселиновић Хофман, 1983: 354), али и личним стваралачким настојањима сваког аутора и њиховим односом ка традицији. Овај период специфичан је и по дјелатности групе композитора рођених у периоду од 1930. до 1935. године: Дејан Деспић

(1930), Берислав Поповић (1931–2002), Владан Радовановић (1932–2023), Петар Озгијан (1932–1979), Мирјана Живковић (1935–2020) и Рајко Максимовић (1935), чија је полазна стилска основа (условљена тадашњим захтјевима студија) била иста – *неокласичарска*, уз специфичне изразе личних стваралачких интерпретација и одређења. У свом даљем раду, већина представника те генерације, одвојила се од тог почетног неокласичарског исходишта и кренула другим токовима, преваходно оним који су узоре тражили у алеаторици „пољске школе“. Стваралаштво Дејана Деспића, међутим, дуго је остало у оквирима неокласицизма и његовог континуираног развоја, који, уз константна преобликовања, постаје основа његових умјетничких стремљења. Према мишљењу Властимира Перичића, овај период је „најинтересантнији, а по количини продукције свакако и далеко најбогаије раздобље у релативно краткој историји српског музичког стваралаштва.“ У свом чланку *Тенденције развоја српске музике после 1945.* Перичић оправдано констатује да је „управо та сложеност и разноврсност укупне слике, вијугавост и испреплетеност развојних линија“, учинила да је музика друге половине XX вијека у Србији имала веома широк спектар стилских усмјерења и техника компоновања (Перичић, 2000: 66–67).

### **Осврт ка барокној прошлости**

Необарокне тежње у музици XX вијека, наглашено присутне у стваралаштву Регера (Joseph Maximilian Reger, 1873–1916), Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963), Стравинског (Игор Фјодорович Стравински, 1882–1971), Малипиера (Gian Francesco Malipiero, 1882–1973)... имале су свој одјек и значајно упориште и у дјелатности српских композитора неокласичне оријентације, нарочито у периоду „стилског заокрета“ након 1945. године. Тако је осврт ка барокној прошлости, на формална и композиционо-техничка достигнућа барокне музике, добио посебно мјесто у композиторском раду Дејана Деспића и резултирао примјеном барокних облика и композиционо-техничких поступака у коегзистенцији са његовом неокласичарском стилском оријентацијом.

Стваралаштво Дејана Деспића, везано за другу половину XX вијека, иако настајало у процесу сталних стилских превирања у српској музици, углавном је остајало у оквирима неокласичарског стила<sup>2</sup> који се временом преображавао у смислу додавања „нових боја“, те пораста и заострености емоционалног напона, достижући повремено и ниво експресионистичког типа. Једна од основних одлика Деспићевог стилског проседеа исказује се у интенцији аутора ка оживљавању форми из прошлости творећи дјела посебног умјетничког сензибилитета. У

---

<sup>2</sup> Само Деспићево тумачење неокласичарског стила најјасније је изражено у уџбенику *Увод у савремено компоновање* (Деспић, 1991) гдје композитор под овим стилем подразумјева „надовезивање на традиционалне, класично-романтичарске музичко-изражајне и композиционо-техничке поступке“.

концертном опусу, на примјер, Деспићев осврт ка традицији битно је усмјерен жељом аутора да оживи дух прошлих времена, да старе барокне, класичарске и романтичарске форме и њихове композиционо-техничке методе, уз помоћ савремених изражајних средстава, добију једну сасвим другачију умјетничку димензију. Тако Деспић већ од 1958. године, као своја прва концертантна остварења, компонује два *Кончертина* (оп. 28 и оп. 40)<sup>3</sup>. Дух барокне естетике доноси и двије варијанте *Concerta grossa* (оп. 45 за дувачки квартет и симфонијски оркестар из 1964. и оп. 45а за дувачки квинтет и гудачки оркестар из 1986.), потом *Passacaglia funebre за виолончело и гудачки оркестар оп. 52 а* (1975), Соната В-А-С-Н оп. 97 за оргуље (1989), као донекле и *Триптих за виолину и оркестар оп. 63* (1978) у ком се, као једна од водећих цјелина, истиче цитат Баховог корала *O Haupt voll Blut und Wunden (О главо пуна крви и рана)* којим се оплакује Христово мучеништво. Јасно је да се Деспић, током свог дугог и разноврсног стваралачког рада, у више наврата и на различите начине, окретао барокним мотивима и његовим композиционо-техничким поступцима, о чему свједоче и друга дјела. Служећи се богатим фундаментом разноврсних података из свих области Деспићевог умјетничког живота, долазимо до запажања да су се смјернице његовог развоја углавном кретале између традиционалног и новог. Тако је и XX вијек, као синоним великих умјетничких искушења, градио специфичне и слојевите односе између снаге традиције и слободе умјетничког доживљаја, а потреба умјетника за другачијим начином изражавања, стално присутна још од самих почетака умјетничког развоја, неодвојива је од примјеса традиционалног и стваралачки утемељеног, чак и код припадника изразито авангардног дјеловања. Тај вјечити и универзални однос представљао је за многе умјетнике стални изазов, а варијанте тог специфичног односа, често битно одређене степеном личних стваралачких потенцијала, огледале су се у „потреби проналажења новог на старом, непознатог на познатом“ (Веселиновић Хофман, 1983: 355). У том смислу се декларише и размишљање Игора Стравинског (1882–1971): „Уметност је, по својој суштини, конструктивна. Револуција подразумева прекидање традиције. Револуција значи привремени хаос. А уметност је супротна хаосу. Она се не може препустити хаосу а да одмах не буде угрожена у својим живим делима и у самом свом постојању.“ (Стравински, 1996: 1)

Тако је традиционални елемент у дјелатности поменутих композитора друге половине XX вијека у Србији остао дубоко присутан, а континуитет традиционалног духа, у садејству са новим савременим струјањима, трајно обиљежио токове стилског и естетског профила српске музике тог периода. Испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободе умјетничког доживљаја у стваралаштву Дејана

<sup>3</sup> *Кончертино ин Де оп. 28, за две флауте и камерни оркестар* (1958) и *Кончертино оп. 40 за калринет, фагот и оркестар* (1963).

Деспића, у центар пажње ставља формални аспект који чини „срж организације музичког дјела“ (Поповић, 1998: 20). У том смислу, приврженост или отклон од традиције, несумњиво се најексплицитније рефлектује кроз формални контекст сваке композиције, притом не мислећи само на „спољашњи облик“, већ и на значај његовог „унутрашњег облика“ који је у функцији остварења „органског јединства дјела.“ (Сковран-Перичић, 1986: 10). Тако „добар унутрашњи облик дјела“, наводе аутори Душан Сковран (1923–1975) и Властимир Перичић (1927–2000), „зависи од многих елемената, као што су: распоред, изразитост и логична разрада музичких мисли (тема); међусобна повезаност појединих одсека дела и њихова сразмера у величини; хармонска логика, како у оквиру једног тоналитета, тако и у модулационом плану; припрема врхунца помоћу градијација; погодна изабрано место за главни врхунац читавог дела, као и динамика или оркестрација која то потпомаже.“ (Сковран-Перичић, 1986: 10)

### ***Concerto grosso* оп. 45 а - осврт ка традицији кроз формални аспект**

Кончерто гросо (*Concerto grosso*), као стара барокна форма, обликована на принципу „супростављања“ групе солиста и оркестра, добио је „савремену, по стилским карактеристикама неокласичну звучну реализацију у невеликој Деспићевој композицији“ (Перичић, 1969: 102). Аналогно барокним поставкама о дијалогу између веће (*кончерто гросо*) и мање (*кончертино*) инструменталне групе, Деспић, у својој композицији *Concerto grosso* оп. 45 а, дијалог заснива на супростављању тембрових испољених кроз повремено истицање различитих комбинација инструмената из дувачког квинтета (флаута, обоа, кларинет, хорна и фагот) и гудачког оркестра. Притом, у том дијалогу, предност се даје дионицама дувачког квинтета којима се чешће додјељују водеће тематске цјелине и тако, на одређени начин, нарушава процес наизмјеничног супротстављања и дијалога двије инструменталне групе. Тачније, композитор радије фаворизује стални контраст на плану тематике и фактуре односно афирмације полифоног и хомофоног слога.

Деспићев *Concerto grosso* оп. 45 а има пет ставова различитог карактера: 1. *Прелудијум* (*Preludium*), 2. *Сичилијана* (*Siciliana*), 3. *Фугета* (*Fugetta*), 4. *Пасакаља* (*Passacaglia*) и 5. *Жига* (*Giga*). Можемо примијетити да је конципиран по узору на *кончерто гросо* Корелијевог *tina* (Arcangelo Corelli, 1653–1713), јер су *прелудијум* и *жига*, као оквирни ставови опсежних димензија, преузети из Корелијеве поставке *кончерта гросо*, а избор унутрашњих ставова, као некада у бароку, је произвољан. Сходно барокној традицији, композитор, насупрот *прелудијуму*, *пасакаљи* и *фугети*, гради играчке ставове – *сичилијану* и *жигу*, у складу са одговарајућом (барокном) фактуром сваког појединачног става (*пасакаља*, *фугета* и *жига* као полифони, а *прелудијум* и *сичилијана* као хомофони ставови). Такође, у погледу темпа, метра, карактера и форме, сачуване су основне одлике барокних ставова.

У том смислу можемо истаћи да су *прелудијум* и *жига*, у складу са живахним карактерним одликама, изложени у брзом темпу, док још бржа метричка јединица карактерише *фугету*. Умјерени темпо резервисан је за *сичилијану* и *пасакаљу* (као II и IV став). Метричке одлике ставова такође не излазе из оквира барокне традиције, па се тако, у оквиру *прелудијума* и *фугете*, смјењују парни и непарни четвртински такт, смјена осминских тактова прожима *сичилијану* и *жигу*, док *пасакаљом* доминира непарни 3/4 такт. У погледу форме, ставови углавном задржавају традиционалне формалне обрасце гдје је *облик пјесме* везан за хомофоне ставове *прелудијум* и *сичилијану*, а полифони облици сродни *фуги*, *инвенцији* и *варијацијама полифоног типа* су формална рјешења *фугете*, *жиге* и *пасакаље*.

Већ у самој организацији композиције (циклуса) јасно је изражен афинитет аутора ка премисама музичког наслијеђа. Тако се Деспићев традиционалан приступ изградњи форме огледа, прије свега, на плану макро-структуре, резултирајући формом *кончерта гроса*, као типичног цикличног барокног облика, као и примјеном барокних композиторско-техничких поступака, у коегзистенцији са савременим хармонским језиком и неокласичарском стилском оријентацијом. У циљу постизања цјеловитије и чвршће архитектонике дјела, композитор посеже и за успостављањем тематске повезаности и интеракције ставова у циклусу. Мада се тематско обједињавање ставова, као композициони поступак, ослања на постулате *цикличног принципа* из периода касног класицизма и романтизма, композитор је, у том смислу, у сталној потражи за новим и особеним рјешењима, творећи разноврсне поступке, дубоко утемељене у основе тог цикличног принципа, које истовремено надограђује и преобликује, тежећи ка остварењу још компактнијег повезивања ставова у циклусу. То трагање за новим и особеним рјешењима, које се намеће као основна идеја у концепту тематског обједињавања ставова Деспићевог *Concerta grossa op. 45 a*, доводи до високог степена међусобне тематске интеракције ставова циклуса, као „врсти цикличног принципа“. Заправо, подробнија анализа тематског јединства указује да сви ставови „упркос контрасту ... проистичу из истих тематских елемената“ (Перичић, 1969: 102). Ти елементи су, тачније, препознатљиви мотиви који представљају доминантне принципе тематске изградње почетног става *Прелудијума*. Препознајемо их као: *мотив секунде наниже*, *мотив кварте навише* и *наниже* и *триолски мотив*.

**Примјер 1**

Иницијални мотиви *Прелудијума*, као елементи изградње *Concerta grossa op. 45* а, Д. Деспића

1. а) *мотив секунде*1. б) *мотив кварте*

Violoncelli

Contrabassi

1. ц) *триолски мотив*

30

*p*

Наведни мотиви и њихове мелодијско-ритмичке варијанте из *Прелудијума* учествују у изградњи водећих тема свих преосталих ставова. Најчешће у служби конструктивног принципа, препознајемо их и у мање значајним одсјецима без тематског значаја доприносећи тако процесу цикличног обједињавања ставова.

**Примјер 2**

Д. Деспих, *Concerto grosso op. 45 a*, I став *Preludium, Allegro deciso*

2. а) Одсјек а, т. 1, *Мотив секунде и мотив кварте*.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

2. б) Одсјек б, т. 30–31, *триолски мотив*.

30

*p*

*tr*

*Триолски мотив* из одсјека б почетног *Прелудијума* је и мотивски ослонац у конструкцији теме *Сичилијане*, али и прве варијације *Пасакаље*.



**Примјер 3**

Мелодијско-ритмичке варијанте иницијалних мотива. II став *Siciliana*, одсјек а, т. 1–4

3. а) *Мотив секунде, мотив кварте и триолски мотив у конструкцији теме Сичилијане*

**II - SICILIANA**

**Andantino cantabile** ♩ = 40

На *мотиву секунде* се заснива и архитектоника тематске цјелине *Фугете*, а путем велике умјешности и вјештине у мотивском раду, иста тема учествује и у обликовању теме *Пасакаље*, а потом и посљедњег става – *Жиге*. Све нас то упућује да су цикличне теме *Concerta grossa op. 45 a*, по начину трансформације и типу мотивске обраде, врло блиске процесу развоја цикличних тема у стваралашву Сезара Франка<sup>4</sup> (César Franck, 1822–1890).

<sup>4</sup> Појам *циклични принцип* често се веже за име овог композитора, при чему се истиче Франкова заслуга не само за досљедно спровођење овог композиционог поступка, већ и за формирање бројних наследника који су слиједили његове идеје и даље их развијали.

3. б) *Мотив секунде и триолски мотив у конструкцији тематске цјелине Фугете*

### III - FUGHETTA

Vivace scherzando ♩ = 152

3. ц) *Мотив секунде и триолски мотив у конструкцији тематске цјелине Жиге, т. 236–239*

## Хармонски језик и тонални односи

Након свих набројаних елемената и изражајних средстава који су, у великој мјери, у сагласју са барокном традицијом, пажњу ћемо усмјерити ка хармонском језику и тоналним односима који су, у оквиру читавог дјела, прилично сложени, како због учесталости модулационе фреквенце, тако и због недовољне профилисаности одређеног тоналног центра. Тачније, тонални односи, у оквиру и између ставова Деспићевог *Concerta grossa op. 45 a*, у сагласју су са својствима савременог хармонског језика кога, између осталог, карактеришу: учестала модулациона фреквенца, недовољна профилисаност одређеног тоналног

центра, прожетост елементима модалности и повремена битонална наслојавања. Тако, на примјер, уочавамо да су и почетак и крај *Прелудијума* обиљежиле осцилације између тоналног центра **ин ге** и **ин де**, док *Сичилијана* недвојбено почиње тоналном основом **ин ге**, а завршава у терцно-сродном тоналитету **ин Ес**. Посљедњи акордски низ *Сичилијане* доноси специфично наслојавање акорада I и сниженог VII ступња чиме се подцртава миксолидијско својство поменуте финалне тоналне основе тог става. Као препознатљив поступак тоналног обједињавања два става, ова хармонска ситуација се преноси и на сами почетак новог става – *Фугете*, с тим што се сада јасно уочава наслојавање удаљеног тоналног центра **ин фис**, на поменуту тоналну подлогу **ин Ес**. Комбинацијом акорада са почетка *Фугете* (ес-ге-бе-цис-еис-гис + дес-еф-ас-де-фис-а) Деспић и завршава овај став којим доминирају слободно вођене дионице вишегласног полифоног слога, узрокујући тако настанак опорих сазвучја и битоналних ситуација. *Пасакаља*, као четврти лагани став пасторалног карактера, доноси изражајан музички контраст у односу на претходни став. Специфична по континуираном излагању теме и њених варијационих облика, али и по превирању удаљених тоналних центара **ин е** – **ин ха**, *Пасакаља* своје тонално заокружење (**ин ха**) спаја и обједињава са почетком новог петог става. Наиме, том истом тоналном основом започиње излагање брзог и живахног музичког тока *Жиге* чија тонална кривуља завршава медијантним тоналним центром **ин ге**, па тако не доноси ни тонално заокружење посљедњег става, нити цијелог дјела.

Из овог кратког аналитичког осврта можемо закључити да су тонални односи, као и сам појам тоналности у оквиру дјела, у многим аспектима супротни традиционалној пракси јер су, прије свега, врло условно и широко схваћени, па су тиме уједно и одраз нових креативних црта у стваралаштву Дејана Деспића.

Табела 1

Д. Деспић: *Concerto grosso on. 45 a*, преглед ставова

	1. Прелудијум ( <i>Preludium</i> )	2. Сичилијана ( <i>Siciliana</i> )	3. Фугета ( <i>Fugetta</i> )	4. Пасакаља ( <i>Passacaglia</i> )	5. Жига ( <i>Giga</i> )
Фактура	Хомофона	Хомофона	Полифона	Полифона	Полифона
Темпо	<i>Allegro deciso</i> ♩ = 88	<i>Andantino cantabile</i> ♩ = 40	<i>Vivace scherzando</i> ♩ = 152	<i>Andante</i> ♩ = 60	<i>Allegro vivo</i> ♩ = 126
Метар	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$	$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$
Форма	Тродјелна пјесма a b a <sup>1</sup>	Тродјелна пјесма a b a <sup>1</sup>	Тродјелан облик својствен фути	Варијације полифоног типа	Тродјелан облик својствен инвенцији
Карактер	Живахан, импровизацијски (уводна функција)	Играчки, распјевано	Моторичност, драматуршки развој	Остинатно варијациони	Живахан, играчки
Тоналитет	ин де	ге/Ес	Ес/Дес	ин ха	ха/ге

## Закључна разматрања

Служећи се богатим фундаментом разноврсних података из свих области Деспићевог умјетничког живота, долазимо до закључка да се композитор, током свог дугог и разноврсног стваралачког рада, у више наврата и на различите начине, окретао барокним мотивима и његовим композиционо-техничким поступцима, о чему свједоче и препознатљива дјела. Овдје можемо додати и запажања да су се смјернице његовог развоја углавном кретале између традиционалног и новог. Елементи традиционалног огледали су се у интенцији аутора ка оживљавању форми из прошлости, кроз настојања да се оживи дух прошлих времена, да старе барокне, класичарске и романтичарске форме и њихове композиционо-техничке методе, уз помоћ савремених изражајних средстава, добију једну сасвим другачију умјетничку димензију. Тако су настајали специфични и слојевити односи између снаге традиције и слободе умјетничког доживљаја. Евидентна потреба за другачијим начином изражавања, стално присутна још од самих почетака композиторовог умјетничког развоја, неодвојива је од примјеса традиционалног и стваралачки утемељеног. Тај вјечити и универзални однос представљао је за Деспића стални изазов, а варијанте тог специфичног односа, често су бивале одређене степеном његових личних стваралачких потенцијала. Тако је испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободе умјетничког доживљаја у стваралаштву Дејана Деспића, у центар пажње овог рада ставило формални аспект. Његов традиционалан приступ изградњи форме огледа се, прије свега, на плану макро-структуре дјела. Аналогно барокним поставкама о облику *концерта гроса* тј. дијалогу између веће и мање инструменталне групе, Деспић, у својој композицији, дијалог заснива на супростављању необичних звучних боја испољених кроз повремено истицање различитих комбинација инструмената из дувачког квинтета и гудачког оркестра. Притом, у том дијалогу, предност се даје дионицама дувачког квинтета којима се чешће додјељују водеће тематске цјелине, истичући стални контраст на плану тематике и фактуре, односно афирмације полифоног и хомофоног слога. Композитор ставове циклуса гради у складу са одговарајућом (барокном) фактуром сваког појединачног става (*пасакаља*, *фугета* и *жига* као полифони, а *прелудијум* и *сичилијана* као хомофони ставови). Такође, у погледу темпа, метра, карактера и форме, у великој мјери су сачуване основне одлике барокних ставова (*прелудијум*, *жига* и *фугета* изложени су у брзом темпу, док је умјерени темпо резервисан за II и IV став). Метричке одлике ставова огледају се кроз смјену парних и непарних тактова, док у погледу форме, ставови углавном задржавају традиционалне формалне обрасце (*облик пјесме* – везан за хомофоне ставове, а облици сродни *фуги*, *инвенцији* и *варијацијама полифоног типа* су најчешћа формална рјешења полифоних ставова). У циљу постизања цјеловитије и чвршће

архитектонике дјела, композитор тематски повезује ставове што доводи до високог степена међусобне тематске интеракције свих ставова циклуса. Тачније, тематски елементи који су препознатљиви мотиви тематске изградње почетног става — *Прелудијума*, као и њихове мелодијско-ритмичке варијанте, учествују у изградњи водећих тема свих преосталих ставова, доприносећи тако процесу цикличног обједињавања ставова. Овдје треба истаћи да су сви набројани елементи и изражајна средства која смо аналитички разматрали (фактура, темпо, метар, форма и карактер), у великој мјери, у сагласју са барокном традицијом, док су хармонски језик и тонални односи у оквиру дјела знатно сложенији, у многим аспектима супротни традиционалној пракси и представљају одраз савремених струјања, као и нових креативних црта у композиторском стваралаштву. Све нас то наводи на коначан став о специфичним и слојевитим односима традиционалног и савременог у *Кончерту гросу* оп. 45 а Дејана Деспића гдје је традиционални елемент остао дубоко присутан, а континуитет традиционалног духа, у садејству са неокласичарском стилском оријентацијом и новим савременим струјањима, трајно обиљежио токове Деспићевог стилског и естетског профила.

### Коришћена литература:

- Andreis, Josip. (1996). *Historija muzike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Деспић, Дејан. (1985). *Облици барокне инструменталне полифоније*, скрипта за контрапункт III. Београд: Универзитет уметности.
- Деспић, Дејан. (1991). *Увод у савремено компоновање*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Деспић, Дејан. (1997). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Милин, Мелита. (1998). *Традиционално и ново у српској музици после другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ. 61–67.
- Стравински, Игор. (1996). *Музички талас бр. 5–6*. Београд: CLIO, 1.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета. 102.
- Peričić, Vlastimir. (2000). „Tendencije razvoja srpske muzike nakon 1945. godine“. *Muzički talas br. 26*. Београд: CLIO. 66–67.
- Поповић, Берислав. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: CLIO. 20.
- Сковран, Душан и Властимир, Перичић. (1986). *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности. 10.
- Веселиновић Хофман, Мирјана. (1983). *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*. Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду. 354–355.

## SUMMARY

**THE RELATIONSHIP BETWEEN CONTEMPORARY AND TRADITIONAL ELEMENTS IN *CONCERTO GROSSO OP. 45 a* BY DEJAN DESPIĆ***Biljana Štaka*

Dejan Despić's creativity remained within the framework of neoclassicism and its continuous development for a long time, which, with constant transformations, became the foundation of his artistic aspirations. Thus, the reflection on the Baroque past, on the formal and compositional-technical achievements of Baroque music, found a special place in his compositional work, resulting in the application of Baroque forms and compositional-technical procedures in coexistence with his neoclassical stylistic orientation. Throughout his long and diverse creative career, Despić repeatedly and in various ways turned to Baroque motifs and its compositional-technical procedures, as evidenced by numerous works. The guidelines of his development mainly fluctuated between the traditional and the new. Elements of tradition manifested themselves in the author's intention to revive forms from the past, through efforts to revive the spirit of bygone eras, to give old Baroque, classical, and romantic forms and their compositional-technical methods a completely different artistic dimension with the help of contemporary expressive means. Thus, specific and layered relationships between the strength of tradition and the freedom of artistic experience emerged. Therefore, the examination of the influence and interaction of tradition and artistic freedom in Dejan Despić's creative work, with a focus on the formal aspect, was the center of attention in this paper. His traditional approach to form construction is primarily reflected in the macro-structure of the work. Analogous to Baroque conceptions of the concerto grosso form, i.e., the dialogue between a larger and smaller instrumental group, Despić bases his dialogue on contrasting timbres and unusual sound colors expressed through occasional highlighting of different combinations of instruments from the wind quintet and string orchestra. Moreover, in terms of tempo, meter, character, and form, the basic characteristics of Baroque movements are preserved (preludes, gigues, and fugues are presented in a fast tempo, while a moderate tempo is reserved for the second and fourth movements). The metric features of the movements are reflected through the alternation of even and odd meters, while in terms of form, the movements mostly retain traditional Baroque formal patterns (the song form is associated with homophonic movements, while forms similar to fugues, inventions, and variations of the polyphonic type are the most common formal solutions for polyphonic movements). In order to achieve a more complete and cohesive architectural structure of the work, the composer thematically links the movements, leading to a high degree of mutual thematic interaction among all movements of the cycle. Specifically, thematic elements recognizable as motives of the thematic construction of the initial movement - the Prelude, as well as their melodic-rhythmic variants, participate in the construction of leading themes of all subsequent movements, thereby contributing to the process of cyclic unification of movements. It should be emphasized here that all the aforementioned elements and expressive means we have analytically examined (texture, tempo, meter, form, and character) are largely in line with the Baroque tradition, while the harmonic language and tonal relationships within the work are considerably more complex, in many aspects contrary to traditional practice, and represent reflections of contemporary trends, as well as new creative features in the

composer's creativity. All of this leads us to a final position on the specific and layered relationships between the traditional and the contemporary in the *Concerto Grosso* Op. 45 a by Dejan Despić, where the traditional element remained deeply present, and the continuity of the traditional spirit, in conjunction with neoclassical stylistic orientation and new contemporary trends, permanently marked the currents of Despić's stylistic and aesthetic profile.

**Keywords:** contemporary, traditional, Despić, Concerto Grosso, neo-Baroque.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 5 : зборник радова са научног скупа одржаног 13-16. децембра 2023. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2024 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 259 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-2-6

1. Дани Војина Комадине (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 141842433