

# KOMPOZITORSKO-STILSKE MIJENE U OPUSU VOJINA KOMADINE. NACRT ZA ESTETIKU STVARANJA

**dr Ivan Čavlović**  
Univerzitet u Sarajevu  
Muzička akademija  
Profesor emeritus

UDK: 78.01  
78.071.1 Komadina, V.

*Plenarno predavanje*

**Sažetak:** Već je dosta puta ova tema bila pregledavana od strane istraživača koji su se zanimali za umjetnički opus Vojina Komadine. Naime, koje su kompozitorske i stilske mijene prisutne u opusu Vojina Komadine, odnosno šta je tradicionalno, šta savremeno, šta moderno i avangardno, onda i postmoderno, a u svemu tome šta označava pluralizam stilova i tehnika, nekoliko je puta osvjetljivano s moje strane, ali i od drugih istraživača i teoretičara muzike. Nemam u posljednje vrijeme baš dobar uvid u savremena istraživanja u okviru izrečenog, pa možda i zbog toga se usuđujem još jednom o tome progovoriti, ali možda i nešto ponoviti! U idejnim i estetskim okvirima omeđenim terminima i pojmovima: tradicionalno, savremeno, moderno i avangardno, postmoderno, želim se pozabaviti Komadinim kompozitorskim opusom.

**Ključne riječi:** Vojin Komadina. Kompozitorski opus. Stilske mijene. Pluralizam. Estetika stvaranja.

Prije nego počnem konkretno govoriti o opusu Vojina Komadine, potrebno je u sažetku navedene termine obrazložiti iz ugla opšteg znanja i opšte teorije muzike.

Šta označava pojam tradicionalnog u umjetnosti i muzici? Tradicionalno je ono što se poziva na već iskušane stilove i oponašajući ih ili raznim tehnikama obogaćujući ih, smještaju samu tradiciju u nove odnose sa savremenošću. U muzici bi to značilo vraćanje, ili bolje reći ugledanje, na neki već iskušani jezik stila poznatog u prošlosti, ili pak, što je opasno za muziku kao umjetnost, doslovno oponašanje tradicionalnih muzičkih jezika. U muzici je dozvoljeno da se tradicija misli kao tradicija, kao nešto što je bilo i što je čuto i zapisano kao stilski prosede, i kao takvo upotrebljivo u stvaranju savremene muzike, ali nikako kao doslovno oponašanje jezika tog stila. Vraćanje na poznate stilove u klasifikaciji opisuje se kroz nazive neoklasicizam, neoromantizam, pa i neobarok, neoimpresionizam, uostalom i neoavangarda i sl. To dalje znači da upotreba tradicije u isto vrijeme znači i savremeni tretman njenih izražajnih sredstava.

Uzmimo pojam neoklasicizma, koji je povezan i s opusom Vojina Komadine! Šta bi, najjednostavnije rečeno, bio neoklasicizam u muzici nekad, ali i danas, s obzirom da je ponovna upotreba stilskih sredstava klasike u

postmoderni vrlo snažna i plodotvorna, uostalom? Znači, da je prisutna jedna velika tradicija komponovanja iz jednog historijskog stila, klasike naime, ali osavremenjujući njena izražajna sredstva, prvenstveno melodiju i harmoniju, drugačije oblikujući melodiju i strukturirajući ritam, dinamiku, pa i tempo i agogiku, s novijim orkestracijskim ruhom, tretirajući, dakle, tradiciju savremenim kompoziciono-tehničkim postupcima transformacije i razvoja izražajnih sredstava. Komadina je ponekad u razgovorima o savremenoj muzici govorio: „A zašto ne i C dur“, i tako davao odgovore znatiželjnicima da će vrlo rado upotrijebiti i melodiju po tonovima C dura, ali će zatim napraviti zamagljenu orkestraciju u kojoj taj C dur nije posve jasan, niti slušno, niti analitički. To dalje znači da je tradicija osavremenila samu sebe zakonima savremenosti. Odnosno, i paradoksalno, tradicija i jeste savremenost, jer nikad, ako djelo hoće biti originalna tvorevina, tradicija nije doslovno ponovljena! Konačno, i ono što razlikuje tradiciju muzike od tradicije u umjetnosti, tradicionalno u muzici našeg podneblja je nedvojbeno vezano za muzički folklor i kada se govori o tome, gotovo uvijek se misli o stepenu upotrebe muzičkog folkloru u umjetničkom djelu. Tu, dakle, nema nikakvih sporova, a za nas je to ipak veliko teorijsko olakšanje!

Savremeno je ono što je danas, što se dešava za naših života, što živimo! To je ona umjetnost, odnosno muzika, koja je aktuelna, živa, stvarana od živućih kompozitora, koja može biti bazirana na tradiciji ili potpuno avangardna, dakle ili klasicistička ili modernistička, ali naprosto i bez velikih diskusija, njenu sa-vremenost označava paralelni život s nama samima bez obzira koju muziku i njen stilski prosede historija preferirala. Ipak, kada se kaže da je nešto savremeno, misli se da je u skladu s vremenom, i otprilike dalje znači da je na granici tradicije i modernosti. Jer savremeno mora imati i zrno modernosti inače bi bilo samo tradicionalno. Danas se kao savremeno može označiti sve ono što se tu oko nas stvara, rado se izvodi i sluša, a donosi neku novinu u oblasti kompozicije.

S treće strane u umjetnosti postoji i moderno! To je ono što je svakako na neki način iskustveno, što je najprije savremeno, ali u kritičkom odnosu prema tradiciji. Revolucionarnost je ono što je tipično za modernitet, kao traganje za pravom i novom realnošću, koja se pronalazi van postojećih znakova jednog kulturnog sistema. Ali, sjetimo se modernizma u muzici u ekspresionizmu i tu potražimo definiciju modernog u muzici! Po mom mišljenju, što potvrđuju i neka druga razmišljanja, ekspresionizam i nije posve nova umjetnost. On je nastao na tradiciji Tristanovog akorada i sličnih neustaljenih pojava u strukturi muzike, na tradiciji verističke opere, i onih silnih ekspresivnih situacija u muzici renesanse pa sve do početka 20. stoljeća. To je ona muzika koja je zaoštrila muzički izraz i pojačala napetost slušalačkih živaca do krajnjih mogućnosti slušne i psihičke izdržljivosti. Sjetimo se fragmenata Beethovenove muzike, pa onda i Berliozove, Brahmsove, Brucknerove, naravno Wagnerove i Strausove i sl., koji nas dovode u ekstatična stanja upravo svojom melodijskom, harmonijskom,

orkestracijskom, agogičkom, interpretativnom ekspresivnošću. Schönberg i drugi ekspresionisti su ekspresivni jezik prošlosti pretvorili u vremenu oko Prvog svjetskog rata u savremene kompozicijske tretmane: atonalitetnost, amelodičnost, aformalnost i slične negacije prethodnog tradicionalnog jezika, ali su ostali na fonu psihološke ekspresije. Uostalom, ukinite one silne dinamičko-agogičke udare u ranim Schönbergovim ekspresionističkim klavirskim djelima i dobit ćete prilično miran, gotovo romantičarski harmonijsko-melodijski muzički tok, eventualno kasnoromantičarski jednog Straussa ili Mahlera. Tako se otprilike dešavalo i dalje u dodekafoniji, pa i u kompozitorskim stilovima nastalim na fazama ekspresionizma, ali i stilovima i tehnikama postekspresionizma. Hoću reći ekspresionizam je moderan u savremenom dobu u kojem se javlja, ali naslonjen na tradiciju velike ekspresivne muzike.

S još jedne strane treba promotriti prethodne odnose!?! To je aspekt avangardnosti! Skovani termin nastao u politici i vojnoj teoriji, i izvan umjetnosti, ovdje bi trebao značiti krajnji stepen moderniteta koji ima malo veze s tradicijom, potpuno je vezan za savremenost, a najvažniji je njen aspekt što vodi veliki dijalog s budućnošću. Avangarda je odigrala snažnu ulogu najprije u tome što je pokazala da ništa ne treba biti sveto i nemoguće za umjetničku kreaciju, pa i ono što je antimuzikalno, ali u muzici zadovoljava ljudski poriv za budućnošću, ili bolje za želju za predskazanjem budućnosti. No, kako je avangardna muzika izašla iz okvira savremenosti i modernosti, jer jeste, i postala sama sebi cilj i model za uslovni razvoj, odnosno zamišljeni napredak, što je potpuno neuvjerljiv i diskutabilan termin u umjetosti i kao teorijski i kao praktički pojam, a zapravo uništila slušalačku svijest o muzici kao umjetnosti, ili čak uopće umjetnosti kao novom i originalnom, i, najvažnije, sluhu neprilagođenom, to je pitanje za širu raspravu, koja će jednom kod nas svakako morati uslijediti.

Ovaj put zanemarujemo savremeno, pa čak i moderno, koje je u znaku mode kao neumjetničke referentnosti umjetničkog djela. Moda je velika zabluda moderniteta i modernosti, ali olakšica za definiciju onoga što nije tradicionalno! Iako mnogi savremeni kompozitori često koriste savremeni izraz da bi bili moderni, tačnije u modi, što i ne treba zanemariti u savremenoj borbi na tržištu umjetnosti, moda je odrednica umjetničkog samo u kvantitativnom smislu; aksiološka definicija umjetničkog djela prolazi ipak mimo mode.

I ovdje, međutim, imamo jednu poštapalicu kada diskutujemo o odnosu tradicionalnog i savremenog, pa i modernog i avangardnog. To je pojam pluralizma kompozicijskih stilova, muzičkih sadržaja, izražajnih sredstava, interpretativnih tehnika i sl. Nije nam problem reći da je savremeno doba pluralističko doba, ili kako bi rekli poststrukturalisti, polistilističko doba, u kojem je sve dozvoljeno, ali treba imati na umu da je to tako zato što pluralizam postoji kao objektivna činjenica, ali ne i estetički stav. Zašto? Dodajem ovoj diskusiji samo jedan uslov: to što egzistira kao dokaz

pluralizma u muzici može umjetnički funkcionisati samo kao dobro napravljeno umjetničko djelo. Ako pak prihvatimo pluralizam kao objektivnu činjenicu bez upliva aksioloških diskusija, onda upadamo u zamku da je sve što postoji, baš zato što postoji, dobro napravljeno, ujedno i napredno. Ovo je zapravo velika savremena zabluda koja se može primjeniti npr. na tehničke olakšice napretka u različitim životnim okolnostima, ali u umjetnosti pravilo napretka naprosto ne važi jer se njime ograničava djelovanje umjetničke vrijednosti kao vrhunskog motiva za bilo kakvu umjetničku klasifikaciju, a podilazi pojavi savremenosti kao pluralizmu moda.

Slična savremena diskusija je i ona oko pluralizma umjetničkih ukusa, pa se utvrđuje da se o ukusu ne može diskutovati, ali se zaboravlja da je Kant postavio dva uslova: da se ne može diskutovati, ali se može razgovarati, i da se kod diskusije o ukusima mora postaviti donji prag ukusa. Sastavimo trenutno ove dvije diskusije: o pluralizmu muzičkih stilova i o pluralizmu muzičkih ukusa, pa kažimo da je samo velika muzika sposobna izdržati ove diskusije bez oštećenja nastalih uplivom umjetničkih marginalija koje dolaze iz oblasti društvenog, političkog, stranačkog, nacionalnog, religijskog, pa i ekonomskog, tržišnog i sličnih fenomena koji hoće biti sudovi umjetničkom. Ova pojava uplitanja vrijednosnih sudova u određenje statusa muzike u društvu iz područja drugih oblika postojanja čovjeka, je dosta stara, ali je danas zaoštrena do krajnjih granica umjetničkosti, bolje reći kvazi umjetničkog, pa i ljudskosti, ne samo kod nas nego i u cijelom umjetničkom svijetu.

Poznato je da se Komadina služio tradicijom na dva načina: upotrebom neoklasicističke kompozicijske tehnike, i estetike uostalom, i upotrebom folklora kao sadržajnog elementa u okviru te tehnike. Ta dva različita procesa, neoklasicizam kao kompozicijska tehnika – folklor kao sadržina, postaju jedno kada se sublimiraju u njegovim umjetničkim djelima. Neoklasicizam je idealan okvir za folklornu sadržinu zato što je folklor opšte tradicijsko mjesto veoma blisko neoklasicizmu kao obnavljanju tradicije. Neoklasicizam je samo postepeno i povremeno napuštanje tonaliteta, melodije, klasičnih okvira ukupnog tonskog jezika, ali idealan da se u njegovom stilskom okviru upotrijebi folklor, prije svih bosanskohercegovački. Zato što je folklor koji je kreativno zanimao Komadinu u znaku nestabilnog tonaliteta, intervalskih, prije svega velikosekundnih paralelizama, narušene ili bar fleksibilne klasicističke forme i sl. Gotovo je idealna ta sinteza neoklasicističke tehnike i folklornog sadržaja, ali ne smijemo zaboraviti da postoji Komadinin neoklasicizam i bez folklora!

Komadinin odnos prema muzičkoj avangardi, mislim, svodio se uglavnom na svjesnu upotrebu modernih tehnika u cilju njihova prije svega upoznavanja, ali ne u cilju stvaranja svjesnih avangardnih umjetničkih rezultata. Mogu biti sasvim siguran da je Komadina neke svoje avangardne kompozicije kao npr. *Refren za sinty 100* koristio samo da bi ovladao modernošću i iskušao fenomen novog kako bi nešto od toga primijenio u

komponovanju. To što je stekao baveći se avangardom jesu neki tipično njeni postupci kao npr. aleatorika, superponiranje različitih akordskih sklopova, klasterske vertikale, prepariranje instrumenta i sl. Zašto je to moguće? Zato što je Komadina javno priznavao da mu ništa nije strano, od čistog sloga do miješanih tonskih struktura s različitim postupcima i tehnikama, pa i estetikama poput neoklasicističke i avangardne, i zato što je avangardni opus daleko manjeg kvantiteta od neoklasicističkog. Komadina se naprosto nije izgradio kao avangardni kompozitor, mada je slovio kao takav, već je „avangardnu tehniku“ koristio kao potenciranje moderniteta u neoklasicističkom opusu. Primjer je *Smrt majke Jugovića* (1973) za kazivača, sopran, bariton, kontrabas, udaraljke, grupu narodnih instrumenata, predmete i magnetofonsku traku u kojem je, vidljivo već po sastavu, imao namjeru koristiti sve tehnike i postupke, pa i stilske okvire koji su mu bili dostupni. No, ono što je suština ove i sličnih kompozicija jesu njihove estetičke, pa i ideološke podloge.

Ponovimo, u Komadininom opusu od preko 200 djela zamjetna su dva osnovna stvaralačka prosedea: prisutnost folklor, prevashodno bosanskohercegovačkog, i otvorenost prema savremenim i modernim stilsko-estetskim zahtjevima komponovanja. Ove odrednice obilježavaju cjelokupni pluralistički opus Komadine, ali se ne ispoljavaju jednakim kvantitativnim i kvalitativnim intenzitetom. U tim stvaralačkim odrednicama može se zapaziti nekoliko manje-više zatvorenih faza: neoklasicistička (od prvih studentskih radova pa do 1965), avangardna (1965–1969), folklorna (najsnažnije 1969–1976) i faza nove jednostavnosti (1976–1997) s podfazom obojenom nacionalnim srpsko-pravoslavnim sadržajima od druge polovine 80-tih.<sup>1</sup> Svaka od ovih faza ima nekoliko značajnih djela oko kojih se okupljaju ostala i u kojima se izživljava jedan ili više kompoziciono-tehničkih postupaka i estetičkih kriterija, navješćujući nove postupke, odnosno manje-više novu zaokruženu fazu. Tako je Komadina po vlastitom priznanju komponovao "jednu vječnu melodiju" s vremena na vrijeme ornamentirajući je savremenošću i modernošću.

Nešto bih ipak trebao dodati! To je ono što sam zaključio o nekim djelima nakon prvog slušanja, da bih onda ideju slušanja provjeravao s Komadinom ili sam sa sobom nakon dugog vremena, pa i danas. Ono što je bitno i glavna linija razmišljanja o Komadini kao kompozitoru jeste da kao niti jedan drugi bosanskohercegovački kompozitor, Komadina je uspio povezati bosanskohercegovački folklor s artificijelnošću umjetničke muzike. Ne mislim pri tome na čitav opus rukoveti, posebno *Potkozarje*, i slična djela, gdje folklor funkcionira na nivou citata, odnosno pomjeranja citata

---

<sup>1</sup> Prema istraživanju Zorana Komadine ova podfaza počinje početkom 80-tih godina *Koncertom* za klavir i orkestar br. 2 (1980, drugi stavak), *Partitom bosniensis* br. 3 (1981), što bi možda značilo da podfaza može preći i u fazu, naravno ukoliko bi se otkrilo još nekoliko djela nastankom okupljenih u zaokruženi vremenski period.

harmonizacijom, obradom ili stilizacijom u novi kontekst umjetničke muzike, gdje je to onda manje ili više uspjela hibridizacija dva saglasna ili suprotstiva elementa. Taj postupak je dovoljno iskorišten i kod Komadine i drugih kompozitora da se može govoriti o svojevrsnom folklorizmu, pozitivnih ili negativnih konotacija, u umjetničkoj muzici Bosne i Hercegovine. No, ono što jeste folklorno, ali nije folklorističko, je korištenje folklorne kao inspirirajućeg elementa, melodijskog, ritamskog, čak harmonijskog, koji će zvučnom kulisom obogatiti umjetničku fakturu djela. Sjetimo se onda *Refraina IV – Nijemo glamočko kolo* ili *Refraina VI Lindo* i sličnih.

Komadina je govorio da zapravo cijeli život komponuje samo jednu kompoziciju s više varijanti. Pri tome treba imati u vidu da glavna linija i odlika njegova stila jeste upravo nepridržavanje uzusa niti jednog stila. Taj pluralizam stilova i postupaka u našim okvirima stvorio je jedan imponozantan opus, ne samo po veličini, već i po onome što se može nazvati svjetskost bosanskohercegovačkog kompozitorstva. O tome sam kompozitor kaže:

Komadinin stil čini upravo to što se on ne pridržava doslovno ničega. Ja nisam nikada robovao jednom stilu, jednom umjetničkom stavu, jednom mišljenju što danas može voditi samo u stvaralačku sklerotičnost. To bi otprilike značilo: usvojili smo te i te godine taj i taj stil kojega se trebamo pridržavati čitav život. Moj credo je velika otvorenost prema svemu, kao što se društvo menja, menjam se i ja i to iz dela u delo, naravno ne u skokovima, mada ponekad i toga ima. Ne menjam se zbog spoljnog sveta nego promenu traži i moje unutrašnje biće. Ako bi postavili moja dela jedan pored drugog, mnoga bi negirala jedno drugo. Period od 1952. bio je nacionalno usmeren u stilu postkorsakovskom, oko Hristića, Baranovića, bio je negiran neoklasicizam u koga se uvlačilo nacionalno iz poslednjeg perioda studija *Klavirskim koncertom* i *Sinfonietom*, nakon čega dolazi nagli skok preko *Mikrosonata* i *Mikrokantata* iz 1965, nakon čega dolazi aleatorika, prepariranje klavira, negiranje forme, da bi onda došao jedan *Nokturno* sa melodijom. U jednom periodu negiram melodiju, akordski sklop posle čega se pojavi melodija i čisti zvuk itd. Otvorenost, znatiželja i potreba za kretanjem su moji stvaralački poticaji. Nisam zatvoren u svom svetu ni kao kompozitor ni kao čovek. (Intervju, 15. VI. 1984)

Ono što je dovoljno reći u diskusiji o kompozitorskom opusu a u sklopu prethodnih natuknica da su Komadini svi pobrojani stilovi i tehnike bile poznate, ali i primjenjive, prilagodljive i upotrebljive. Nikad nije žalio za nekom tehnikom ili postupkom koji je bio stran njegovom trenutnom interesovanju, odnosno procesu stvaranja. Faze koje sam odredio prethodno su gotovo nesigurne u obrazlaganju isključivosti pojedinih i podložne su sintezama, a samo u nekoliko djela od njih oko dvije stotine sigurne su u određivanju stilskih prosedea.

Komadinin opus se može posmatrati u još nekoliko područja pluralizma! Ako se promotri njegov djelo iz ideološkog ugla onda se može zaključiti da

Komadina nije bila strana niti ideologija socrealizma niti ideologija srpsko-pravoslavne provenijencije. U vrijeme socijalističkih idejnih manifestacija u umjetnosti mnogi kompozitori su posezali za revolucionarnim sadržajima komponujući obično kantate ili oratorije, Komadina komponuje koreografsku svitu *Ruka do ruke* (1970). Takođe kada je ta socijalistička maniristika prestala djelovati Komadina komponuje *Fresku* za orkestar *Beli anđeo* (1987). Oba djela uz koja se žanrovski i idejno mogu prisloniti još poneka, Komadina pravi razliku između sadržaja idejnosti, ali slični tehnički postupci i idejnost kao univerzalne opcije ostaju. Taj nivo komponovanja ipak nije jedna od bitnih karakteristika njegova opusa.

Komadina je u znaku pluralnosti promatrajaći ga iz ugla žanrovsko-izvođačkog tipa! Komponovao je male forme solističke i kamerne muzike, ali i velike poput simfonija i baleta, takođe vokalne, instrumentalne i vokalno-instrumentalne forme, zatim forme za standardne i nestandardne sastave i sl.

Također još jedan klasifikacijski okvir može podnijeti Komadina muzika! To je produbljenje žanrovskih okvira prema popularnijem tipu muzike. Poznato je da se Komadina nije libio niti komponovanja muzike za televizijske serije, radio emisije, pozorište dječjeg žanra i sl. Ako se sjetimo nekad popularne televizijske serije RTV Sarajevo *Porobdžije*, onda se možemo prisjetiti da je muzika koju je komponovao Komadine bila nešto lakša za slušanje, zabavnija, ali nikako nedovoljnih umjetničkih vrijednosti. To znači da je Komadina radeći žanr popularne muzike zapravo potvrđivao sebe kao kompozitora umjetničke muzike.

Njegova želja da komponuje operu bila je onemogućena potragom za dobrim libretom i naravno ratom koji je potpuno poremetio ne samo Komadinu kompoziciju, već i kompozicije svih bosanskohercegovačkih kompozitora koji su bili aktuelni i s već čvrstim i etabliranim kompozitorskim karijerama pred 90-tim godinama. Komadina je 1992. imao 59 godina, kada je umro imao je 64 godine. Ni jedna od ovih dviju godina nije nikakva granica za jednog kompozitora osim fizičke nesreće zvane rat ili druge teže nesreće zvane smrt. Uvijek se kod tako rano spriječenih i preminulih kompozitora zapitam šta bi još mogao komponovati da nije bio spriječan!?

Ako bih ipak tražio neki Komadinin zvuk koji bi umjetnički pokušao obrazložiti njega kao kompozitora i čovjeka, mogao bih se osvrnuti na *Preludij za modru rijeku* za simfonijski orkestar, jedno od njegovih najuspjelijih djela. U pozadini kao idejni i umjetnički oslonac stoje stihovi *Modre rijeke* Maka Dizdara. Pjesma je jedna od najboljih Makovih umjetničkih tvorevina, s čim se slažu svi toeretičari i istraživači njegova pjesništva. Šta je Komadinu privuklo ovoj poeziji, teško je reći, ali poznavajući njegov interes za poeziju u drugim kompozicijama i za metafizičku potragu za značenjima u umjetnosti, ma gdje ona bila, a najviše u tonovima, zamišljam da je to stoga što je metafizika Makove poezije jednaka metafizici Komadinine muzike. I poezija govori o opštoj stvari, dakle o rijeci koja je nestvarna, zna se da je modra, neznano je gdje je, i znano je da je svi

moramo prijeći. Vjerovatni prijelaz je iz života u smrt, iz konačnosti u beskonačnost, iz stvarnog svijeta u nestvarni i transcendentni nadsvijet.

Ponovo mislim da nema ni jedne ljudske djelatnosti koja tako snažno pokazuje metafizičnost čovjeka kao što su to poezija i muzika. Možda zato Komadina odlučuje da ozvuči ovu poeziju. Ali kako? Pjesnička zamisao prenesena je u tonove samo kao moguća asocijacija i konotacija, nikako programnost i denotacija. Poezija je misaoni simbol i protočna potraga za skrivenim muzičkim značenjima. Zato u partituri i nećemo naći programski opis, kao uostalom niti u *Simfoniji Most* ili u drugim „programskim“ kompozicijama Komadine. Zvuk *Preludijuma za modru rijeku* za mene je uvijek govorio o Bosni kao životnom podneblju jednako kao što zvuk Sibeliusove *Finlandije* govori o Finskoj, ili Grigove *Peer Gynt* o Norveškoj, ili *Noć na golom brdu* Musorgskog o Rusiji i sl., ali u isto vrijeme, kao i svaka velika umjetnost, govori o umjetnosti kao takvoj, kao filozofiji specifičnog umjetničkog mišljenja. Govori o odnosu prema životu, uostalom govori o životu samom – ali nije život već umjetnost!

Vjerujem kada se Komadinino djelo rasvijetli iz svih analitičkih uglova, da ćemo u sintetičkom govoru i mišljenju moći pronaći još koji segment klasifikacije njegova opusa pored pobrojanih, ali i dati neke konačne premise Komadinina stvaralaštva. Čemu ovakvo predstavljenje Komadinina opusa? Naprosto da bih pokazao da je Komadina bio kompozitor kod kojeg ništa ne smije biti ispod snage njegove kreativne moći. Nekoliko puta smo o tome razgovarali i gotovo uvijek bih zaključio da on komponuje dobru muziku, a on bi prosvjetljeno rekao da će o tome suditi budućnost. Pitam se da li je ta budućnost konačno stigla, odnosno da li ćemo Komadinu ostaviti da djeluje kao historijska činjenica ili ga treba izvući na svjetlo i s punim poštovanjem, i hrabrošću uostalom, reći: Vojin Komadina je bio bosanskohercegovački kompozitor koji zaslužuje ući u historiju našeg i svjetskog kompozitorstva. Ako se lišimo politike, nacije, ideologije i još koječega, sasvim sigurno bi tako mogli zaključiti.

Estetika priznaje raspravu o tehnici kao kompozitorskom prosedeu i stilu kao kompozitorskom opredjeljenju, sociologija se intenzivno bavi politikama i ideologijama u umjetnosti, filozofija određuje suštinu umjetničkog djela, teorija pokušava promovirati razna aksiomska promišljanja u opšte znanje o muzici, ali sva polja znanja o umjetnosti moraju uzeti u obzir najprije kritičku procjenu vrijednosti umjetničkog djela. U tom smislu još jednom zaključujem: samo je velika muzika društveno relevantna.

Šta bi na sve ovo rekao Komadina danas? Vjerovatno: „To je Vaše tumačenje i ja se s njim slažem, ali drugi bi to tumačio drugačije.“ I to bi možda bila i cijela istina o Komadini i njegovom pluralnom mišljenju kojim je označio svoj stvaralački opus kao umjetnost našeg neprestanog ugledanja, nepresušnog zanimanja i neprevaziđene unutarnje ljepote. Takva umjetnost ostaje nama da mislimo o njoj, uživamo u njoj i odgonetamo šta još možemo



naći u njoj kao tajnu nedokučivosti i pluralnosti jednog ljudskog uma i kreacije.

#### SUMMARY

### **COMPOSITIONAL-STYLISTIC PHASES IN VOJIN KOMADINA'S OPUS. A DRAFT FOR THE AESTHETICS OF CREATION**

*PhD Ivan Čavlović*

This topic has been reviewed many times by researches who were interested in the composer's opus of Vojina Komadina. Namely, which compositional and stylistic changes are present in the opus of Vojin Komadina, ie what is traditional, what is contemporary, what is modern and avantgarde, then postmodern, and in all that means the pluralism of styles and opinions, has been highlighted several times by me, but also by other researchers and music theorists. Lately, I don't have a very good insight into modern research within the framework of what has been said, so maybe that's why I dare again, but maybe repeat something! In ideological and aesthetic frameworks limited by terms and concepts: traditional, contemporary, modern and avantgarde, postmodern, I want to deal with Komadina's compositional opus.

Keywords: Vojin Komadina. Composer's opus. Stylistic changes. Pluralism. Aesthetics of creation.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално  
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине  
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно  
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник  
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија  
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :  
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -  
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -  
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985