

# POSTMODERNA POLISTILISTIČNOST U *TUŽNIM PESMAMA* VOJINA KOMADINE

mr Ivana Cerović

msr Peđa Hart

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

E-mail: ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

*Pregledni naučni članak*

**Sažetak:** Ciklus solo pjesama Tužne pesme pripada posljednjoj stvaralačkoj fazi Vojina Komadine koja se odvija devedesetih godina prošlog vijeka. U tom periodu se kompozitorov dotadašnji avangardni muzički jezik koji prati savremene tokove muzičke moderne, postepeno transformiše i pojednostavljuje revitalizirajući tonalnost uz primjenu redukcije kompoziciono-tehničkih sredstava i uspostavljanje veze sa srpskim nacionalnim i duhovnim idiomom. Ciklus je nastao u turbulentnom periodu kompozitorovog života, kada zbog ratnog stanja u državi odlazi iz Sarajeva, grada u kojem je živio i stvarao i predstavlja svojevrsan krik i očajanje pojedinca nad strašnom sudbinom. U radu će fokus biti na elementima različitih muzičkih stilova koji se uočavaju a koji su isprepleteni i drugačije organizovani u postmodernom maniru.

**Ključne riječi:** Vojin Komadina, *Tužne pesme*, postmodernizam, polistilizizam

Druga polovina XX vijeka na domaću muzičku scenu uvodi postmodernu u kojoj kompozitori svoje avangardne poetike usmjeravaju ka tradicionalnim načelima, „unoseći u preovladavajuća avangardna okruženja svojih novih dela sadržaje i kompoziciono-tehničke elemente muzike iz vremena pre avangarde, otvorivši se prema svim stilovima i ukupnom istorijskom nasleđu muzike, kako umetničke, tako i folklorne. Time su, s jedne strane, revidirali svoj odnos prema tradiciji oblikujući jedan novi vid njene interpretacije, a sa druge strane, tim svojim okretanjem tradiciji, bivši avangardisti su istovremeno afirmisali avangardu kao vrednost ukupnog muzičkog nasleđa, i samokritički je uveli u jedan novi komunikacijski prostor muzike“ (Veselinović-Hofman, 2007: 250). Autori će u radu uočavati elemente egzistencije različitih stilova u *Tužnim pesmama*, njihovu isprepletenost i izjednačenost koja baca novo svijetlo na ukupno muzičko naslijeđe ali i afirmiše novu vrstu muzičkog jezika u okviru postmoderne. Kao jedna od odlika postmoderne savremene muzike druge polovine XX vijeka, ispoljava se i nova jednostavnost, koja se ogleda kroz „elementarnu simplifikaciju zvučnog plana i transfer složenih struktura unutar muzičke forme i kompozitorske prakse“ (Mitrović, 2015: 14). U pitanju je kompozitorska praksa zasnovana na „redukcioniističkom tretiranju muzičkog materijala, sa akcentom na simplifikaciji muzičkog jezika, čime se dobija prozaična i pregledna faktura redukovanog sadržaja, uz muzički jezik koji varira od atonalnog do tonalnog, koji se ravnopravno nalaze u ovim djelima.“ (Mitrović, 2015: 15) Ovakav muzički jezik jeste

postmodernistički, ali sama poetika predstavlja nov vid interpretacije i nadgradnju modernizma a ne radikalno odbacivanje, kako se na prvi pogled može učiniti.

Ciklus solo pjesama *Tužne pesme* (1993) pripada posljednjoj stvaralačkoj fazi Vojina Komadine (1933–1997) koja se odvija devedesetih godina prošlog vijeka. Naime, faza postmoderne je prema Čavloviću započela *Koncertom za klavir i orkestar br. 2* (1978) u kojem su elementi postmodernog muzičkog jezika evidentni na različitim nivoima. Međutim, u kompozicijama koje slijede osamdesetih godina u okviru postmodernog jezika uočavaju se i elementi nove jednostavnosti, koja će se naročito afirmisati u kompozicijama nastalim devedesetih godina. U tom periodu se kompozitorov dotadašnji muzički jezik, postepeno transformiše i pojednostavljuje revitalizirajući tonalnost uz primjenu redukcije kompoziciono-tehničkih sredstava. O novoj jednostavnosti, evidentno prisutnoj u ovom ciklusu, autori rada su već pisali (Cerović, Hart: 2019), dok će u ovom radu cilj biti osvjetljavanje i prikazivanje elemenata različitih muzičkih stilova koji se uočavaju u okviru postmodernog manira kao i ukazivanje na prisustvo elemenata duhovne, prevashodno pravoslavne muzike u ovoj kompoziciji ali i kompozitorovoj fazi stvaralaštva u kojoj je prikazano djelo nastalo.

Osim *Tužnih pesama*, u posljednjoj fazi stvaralaštva Vojina Komadine nastali su još ciklus *Mileševa* – I freska za simfonijski orkestar *Beli anđeo* (1987), II freska za simfonijski orkestar *Sveti Sava* (1991/1993), ciklus solo pjesama *Tražim pomilovanje* (1986), na stihove Desanke Maksimović, *Opelo Jasenovačko* (1992/1994) za mješoviti hor, i posljednja Komadinina kompozicija, solo pjesma *Bojana, đevojko* (1995). Iz nabrojanih naslova je jasno da je sadržaj kompozicija nastalih u sutonu svog stvaralačkog i životnog doba kompozitor vezao za srpsku literaturu čime je uspostavio vezu i sa nacionalnim idiomom. Folklor, koji je uvijek, na neki način, prisutan u Komadininom muzičkom jeziku<sup>1</sup>, u *Tužnim pesmama* se ispoljava indirektno, kroz detalje koji asociraju na tradiciju i običaje, narodne i crkvene.

*Tužne pesme* predstavljaju ciklus od četiri solo pjesme nastale na stihove Dušana (Duška) Trifunovića (1933–2006). „Kompozicija je premijerno izvedena 15. maja 1993. godine na Drugoj tribini kompozitora u Sremskim Karlovcima, u izvođenju sopranistkinje Radmile Smiljanić i pijanistkinje Ljubice Grujić.“ (Cerović, Hart: 2019). Reakcija javnosti i publike je bila pozitivna o čemu svjedoče kritički prikazi događaja sa tribine u tadašnjoj štampi (Politika, Borba maj 1993).<sup>2</sup>

Četiri pjesme koje čine tematski homogen ciklus *Tužne pesme* su odabrane iz različitih Trifunovićevih zbirki poezije, a o načinu na koji je

---

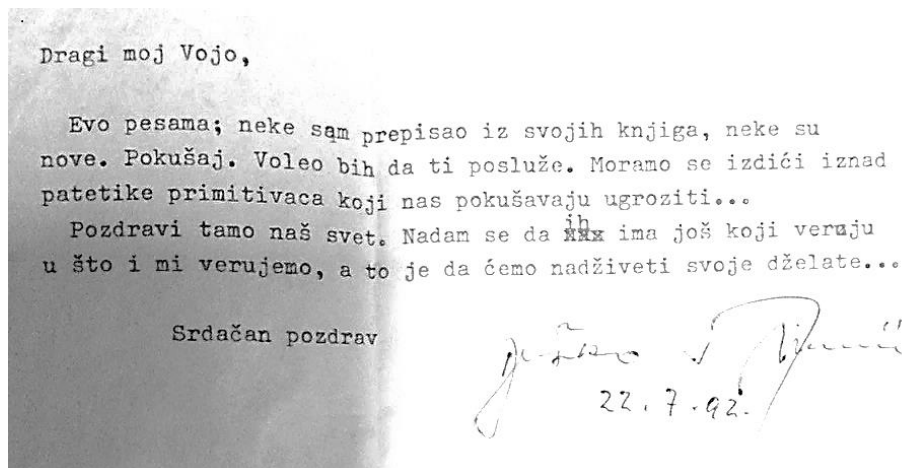
<sup>1</sup> „Vrlo je teško izdvojiti folklorna i nefolklorna muzička dela. Samim tim što nosim svoje određeno nacionalno obeležje tako isto i moja muzika nosi nacionalno obeležje bez obzira na naziv kompozicije. Ja folklorno mislim bez obzira o kojoj temi govorim i koja je muzička tema dominantna.“ Gorana Doliner (Doliner, 1978).

<sup>2</sup> Vidi više u (Cerović, Hart: 2019).

Komadina došao do njih i dobio slobodu da ih smjesti u nov kontekst svjedoči pismo Duška Trifunovića iz 1992. godine.

### Slika 1

Pismo Duška Trifunovića iz 1992. godine



Uprkos svedenosti i prozaičnosti muzičkog materijala, ovaj ciklus je nastao u vrlo turbulentnom i stresnom periodu kompozitorovog života. Ratno stanje u državi, odlazak iz Sarajeva, grada u kojem je živio tridesetsedam godina i u kojem je stvorio najpriznatija djela, stekao mnogobrojna priznanja za svoj stvaralački rad, ostao bez mnogih prijatelja, teško je podnio. “Izgubio sam prijatelje, divne ljude i divnu sredinu u kojoj se stvaralo, gde sam proveo verovatno najlepší deo svog života. Izgubio sam najveći deo onoga što sam četrdeset godina svog kompozitorskog stvaralaštva radio. Nemam svojih nota, svojih dela, čak ni onih koja nikad nisu izvođena, nemam svog *Trećeg klavirskog koncerta* koji sam završio par dana pred odlazak iz Sarajeva... a da apsurd bude veći, taj *Treći klavirski koncert* zove se *Autoportret*... Nemam četiri celovečernja baleta u koja sam uložio najveći deo života, *Prvu i Drugu simfoniju*, onoliku literaturu... Nemam više tu atmosferu, ne mogu da nadoknadim dugogodišnje stvaralaštvo, ne mogu da nadoknadim prijatelje jer se prijateljstvo ne stiče preko noći...” (Radović, 1995)<sup>3</sup> Prividna mirnoća u ciklusu je “kamena”, turobna i mračna i predstavlja svojevrstan krik i očajanje pojedinca nad strašnom sudbinom.

Prva pjesma *Ne bih mogla* je strofična, sadrži četiri strofe (distiha) koje se muzički doslovno ponavljaju sa umetnutim klavirskim prelazima između. Tempo je *Sostenuto tranquillo* sa povremenim smjenjivanjem takta 4/2 i 5/2. Vrsta takta, duža notna vrijednost (polovina) kao jedinica mjere i odsustvo

<sup>3</sup> Na kraju navedenog intervjua kompozitor svira odlomak iz *Tužnih pesama* sjećajući se Sarajeva.

dinamičkog nijansiranja (cijelim tokom pjesme je *pp*) ukazuju na ranu muziku, a melodijske karakteristike kao što su ravnomjerni hod polovina, postupni pokret bez skokova, peti stupanj kao inicijalis, postepeni ulazak naniže u prvi stupanj kao finalis uz modalna tonsku osnovu, ukazuju na sličnost sa melodijama gregorijanskog koral. U fakturi se uočava ležeći ton sa kojim melodija obrazuje jednostavno višeglasje koje podsjeća na rane srednjovjekovne oblike gimel i fo-burdon. Klavirska dionica je organizovana tako da upućuje na četvoroglasni horski stav u kojem unutrašnji glasovi udvajaju dionicu soliste a spoljni glasovi predstavljaju oktavno udvojen ležeći ton. Ovako organizovana faktura prve pjesme asocira na horsku fakturu *Opela jasenovačkog*<sup>4</sup> što se može dovesti u vezu sa pravoslavnom duhovnom muzikom, čemu dodatno doprinosi madrigalistički oslikan zvuk crkvenih zvona. Kontrast u pjesmi postignut je smjenom tonalnih-modalnih centara na polustepenom rastojanju što nije odlika stare muzike već romantičarskog doba na ovamo, a slično je i sa registarskom promjenom u prelazima koja može da ima orkestarsku asocijaciju. Strofična forma pjesme sa jednostavnom unutrašnjom strukturom ukazuje na klasične formalne obrasce.

“Snažnom utisku koji pjesma ostavlja doprinosi sa jedne strane potpuna melodijska i harmonska statičnost, zvučna svedenost, prozaičnost fakture, a sa druge strane jak tonalni, polustepeni kontrast koji donosi ovako organizovano smjenjivanje strofa i prelaza” (Cerović, Hart: 2019).

### Primjer 1

V. Komadina, *Tužne pesme*, prvi stav Ne bih mogla, t. 1–13

## Не бих могла

*Sostenuto tranquillo*

Canto

Piano

Не бих мог - ла не бих хте - ла још је - дин - пут

<sup>4</sup> Komadinina neliturgijska duhovna kompozicija napisana za mješoviti hor od osam stavova koji predstavljaju kombinaciju crkvenih i poetskih tekstova.

5

из по - чет - ка пре - жи - ве - њу мно - го лак - ше без још јед - ног

6

из - ног бет - ка

U drugoj pjesmi *Zlo nas prati*, metrička sloboda u obilježenoj vrsti takta bez mjere u tempu *Andante* je u tijesnoj vezi sa crkvenom melodijom koju kompozitor koristi kao citat. Citatnost u ovoj pjesmi predstavlja postmodernističko „oslanjanje na srodne grane umetnosti u vidu „pozajmljivanja“ već postojećih dela ili samo njihovih odlomaka, što za rezultat ima neograničene i raznovrsne mogućnosti interpretacije. To je osnova (muzičke) intertekstualnosti, preciznije višeznačnosti koja se uspostavlja između muzičkih sadržaja kao preovlađujućih u jednom muzičkom ostvarenju, i onih koji su u njega uneti.“ (Veselinović-Hofman, 2007: 278) „Melodija pjesme predstavlja odlomke (formule) iz srpskog crkvenog napjeva *Ninja sili* (Stefanović, 1975), domestika Kir Stefana Srbina, iz XV vijeka<sup>5</sup>. Citirani napjev<sup>6</sup> je jednoglasan, umjereno melizmatičan i izgrađen kombinovanjem devet melodijskih formula<sup>7</sup> (A, B, C, D, E, F, G, J)<sup>8</sup>. Komadina koristi pojedine melodijske formule, praveći svoj redosljed: B', A, A, A, A', c, B', A, A, A, b, B', c, C', C, J, A, A, A, H, b, H, A.“ (Cerović, Hart: 2019)

<sup>5</sup> „Napjev je iz Liturgije predeosvećenih darova koji se peva umesto Heruvimske pesme“ (Stefanović, 1975: 59).

<sup>6</sup> Osim u drugom stavu *Tužnih pesama*, crkvenu melodiju kao citat Komadina je iskoristio i u svom *Koncertu za klavir br. 2* (1978), u čijem se drugom stavu uočava srpski crkveni napjev *Agios o Teos* Isaije Srbina, takođe iz XV vijeka.

<sup>7</sup> „Izgradnja napjeva kombinovanjem melodijskih formula je karakteristika i vizantijske muzike, a formula predstavlja kombinaciju nekoliko neuma koja je u transkripciji predstavljena ritmičkim i melodijskim pokretom“ (Stefanović, 1975: 5–6).

<sup>8</sup> Formule su po važnosti označene velikim slovima od kojih se neke više puta ponavljaju. Kad su formule delimično varirane uz slovo je stavljen zarez. Mala slova označavaju delove melodijskih formula (Stefanović, 1975: 5).

**Primjer 2**Kir Stefan Srbin, *Ninja sili*

MS 93, 1.287.  $\text{2/4}$

N = . . . . . N M C V . . . . .

. . . . . M N M . . . . . N M

C V . . . . . A B . . . . . A B . . . . .

N E . . . . .

N E - B E . . . C V I . . . . .

$\text{2/4}$  C V . . . . .

C V . . . . .

Koristeći srednjovjekovni crkveni citat u savremenom postmodernom kontekstu Komadina u ovom stavu ciklusa gradi neoklasičnu formu varirano strofične pjesme sa obrisima trodjelnosti. U prvoj strofi uočava se pedalna «gajdaška» kvinta koja ukazuje na folklor, a kvintni akord koji se formira naslojavanjem na savremeniju kompozicionu praksu. Druga strofa zadržava isti početni redoslijed formula ali sa melodijskim, harmonskim i tonalnim variranjem čime se citat stavlja u drugačije svjetlo. Za razliku od kvintnih sazvučja u prvoj strofi, u drugoj strofi se višeglasje usložnjava kroz dominaciju terčnih akorada i akorada sa dodatim disonancama, uz pomjeranje fundamenta sekundnim pokretom naniže. Dominacija tonalne sekvence i

uvođenje novog tematskog materijala (formula c) u srednjem dijelu pojačava impuls razvojnosti i kontrasta što ukazuje na prelazni oblik između strofične i trodijelne pjesme. Sekundno silazne sekvence, tonalni odnosi između odsjeka (pretežno kvintni) i kadence (pretežno plagalne) ukazuju na neoklasični/neobarokni uzor u formiranju tonalnog plana, svakako drugačijem nego što je bio slučaj u prvoj pjesmi. Na polju harmonskog jezika se uočava stilska raznovrsnost u dijapazonu od unisona kao asocijacije na izvorni oblik citata, preko paralelnih kvinti i terci kao ranih oblika višeglasja, kvintnih i tercnihi akorada i akorada sa dodatim disonancama kao sredstava novije prakse.

### Primjer 3

V. Komadina, *Tužne pjesme*, drugi stav *Zlo nas prati*, t. 1–10

**ЗЛО НАС ПРАТИ**

*Andante*

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords with figured bass notation (7, 5, 4, 7) and dynamic markings (p, f). The vocal line has lyrics in Cyrillic and Latin script. The score is divided into three systems, each with a vocal staff and a piano staff. The first system starts with a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f). The second system has a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f). The third system has a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f).

Lyrics (Cyrillic): ЗЛО НАС ПРАТИ  
 бе-о-го-ва по-мо-ме-же на-ша су-на не-по-го-ва  
 каг-се на-пог-гу-ро се-на



Za razliku od prve dvije, u trećoj pjesmi *Dolazi dan* dominira sekunda kao inicijalni impuls i gradivni element horizontalne, melodijske komponente, ali ovog puta i vertikalne klasterne komponente.

#### Primjer 4

V. Komadina, *Tužne pesme*, treći stav *Dolazi dan*, t. 1–6

ДОЛАЗИ ДААН

Grave  
Tempo rubato

Све ће се зна-тии што се ни-је  
зна-ло да-ла-зи гаи го-ла-зи гаи  
у-за-луг се крп-ло о-то што се збу-ло ус-ме-бу нас  
ус-ме-бу нас ус-ме-бу нас те су-гу за-о

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

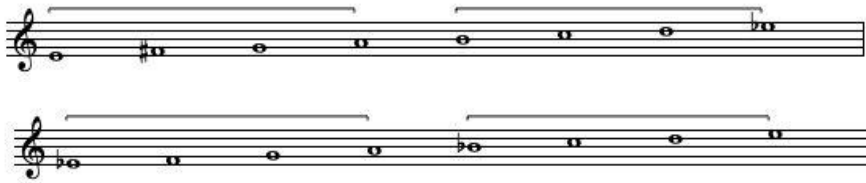
Sličnost sa prve dvije pjesme susrećemo u tretmanu melodije koja ravnomjernim polovinskim hodom i postupnim kretanjem asocira na staru muziku. Arhaičnom prizvuku doprinosi i dominantno prisustvo pedalnog tona, kao i odzvuci u dionici klavira koji predudarima, sekundnim sazvučjima i oktavnim odjecima podsjećaju na zvuk zvona. Međutim, mnogo više elemenata u trećoj pjesmi ukazuje na tokove savremene muzike dvadesetog



vijeka, a to su prvenstveno sintetičke ljestvice. „Specifičnost tonalne osnove ogleda se kroz naizmjeničnu pojavu dvije sintetičke ljestvice. Prvi modus (*e-fis-g-a-h-c-d-es*) sačinjen je od molskog tetrahorda (2-1-2-1), na mjestu prvog, i tetrahorda istarske ljestvice (1-2-1-2) na mjestu drugog tetrahorda, međusobno povezanih cjelostepenim dijazeuksisom. Drugi modus (*es-f-g-a-b-c-d-e*) konstruisan je od dva lidijska (cjelostepena) tetrahorda spojena polustepenim dijazeuksisom.“(Cerović, Hart: 2019)

### Primjer 5

Sintetički modusi – ljestvična građa treće pjesme



Osim pojave dva konstruisana modusa koja nisu u obimu čiste oktave (prvi je u obimu umanjene (*e-es*) a drugi u obimu prekomjerne oktave (*es-e*)), što je već upadljiv iskorak od tradicionalnih modusa, uočava se i njihova savremenija primjena u datom muzičkom kontekstu. Naime, „Komadina potencira izvjesni dualizam ova dva ljestvična pola (kao potencijalne dvije tonike), suprotstavljajući ih, a zatim ih dajući u istovremenom harmonskom zvučanju, pa čak i u samoj kadenci pjesme.“(Isto) Melodijska gradacija koju čine fragmenti pomenutih ljestvica prisutna je u oba dijela dvodjelne forme i praćena klsterskim strukturama, još jednim elementom novije kompozicione prakse. Klavirski prelaz koji razdvaja dva dijela u makroformi predstavlja zvučni vrhunac jer donosi sintezu dvije ljestvice kroz ekspresionističke miksturane paralelizme u kojima je u paralelnom kretanju sekstakorada i kvartsekstakorada sakriven tonski niz oba modusa. Miksture su povremeno presječene oktavnim odjecima „zvona“ koji donose reminiscenciju na prvu pjesmu.

**Primjer 6**

V. Komadina, *Tužne pesme*, treći stav *Dolazi dan*, t. 9

Ovakvom organizacijom višeglasja i raznolikošću ljestvičnih struktura u trećoj pjesmi uspostavljen je evidentan osjećaj tonalnosti uz istovremeno vješto izbjegnuta tradicionalna rješenja (najprije ona vezana za dursko-molski-modalni sistem).

Dok je u drugoj pjesmi prisutna citatnost, u posljednjoj, četvrtoj pjesmi *Dabogda* uočava se autocitatnost, još jedna od karakteristika postmoderne (ali i jedinstvenog stila Vojina Komadine). Naime, lagani uvod kojim počinje pjesma identičan je početku *Refraina VI Lindā*. Ovaj refren već po samom nazivu ukazuje na inspiraciju folklorom, a ova igra iz Dubrovnika (ili okoline), uz *Nijemo glamočko kolo*, igru iz zapadne Hercegovine je, prema riječima Zorana Komadine, „kroz dugi niz godina prisutna u stvaralačkoj mašti Vojina Komadine i on im se vraćao (kao metaforičkim refrenima) više puta. *Nijemo glamočko kolo* i *Lindā* se pojavljuju, pod istim nazivom, u orkestarskoj kompoziciji *Svita igara* (1972), kao treći i četvrti stav. Ritmički i melodijski obrasci karakteristični za ove dve igre javljaju se i u većem broju drugih kompozicija u kojima često ne formiraju zasebne/zaokružene celine. *Lindā* – igra za simfonijski orkestar, nastala 1953, prva je orkestarska kompozicija Vojina Komadine“ (Komadina, Zoran: 2017). Takođe, posljednja kompozicija Vojina Komadine *Bojana, djevojko* (1995), počinje ritmičkim i melodijskim uvodnim obrascem iz *Lindā*. Tako da ne možemo da ne uočimo podudarnost i ne osvrnemo se na riječi Ivana Čavlovića prema kojima je “Komadina komponovao jednu vječnu melodiju s vremena na vrijeme je ornamentirajući savremenošću i modernošću“ (Čavlović, 2017).

**Primjer 7**V. Komadina: *Refrain VI Lindo*, početak

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a piece. The score is written on two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo marking is "Andante" and the dynamic marking is "Pieno". The music begins with a whole note chord in the right hand, followed by a series of eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The second system continues the melodic line in the right hand, with a few more notes and slurs. The left hand has some initial notes and rests. The score is written in a clear, legible hand.

**Primjer 8**V. Komadina: *Tužne pesme*, treći stav *Dabogda*, početak

ДАБОГДА

A tempo dell' affetto dell' anima

Да-бог-да да а - бо бо-го ка-го да-га га-го-го-го на прѣ-ду-де и ја-мо-бо

U posljednjoj pjesmi *Tužnih pesama*, osim uvodnog obrazca koji je direktan citat motiva iz *Refraina VI Lindo*, folklorni uzor se očitava u više slojeva, kroz tretman teksta, postupni, ravnomjerni hod u dionici soliste, kao i metriku trodjelnog dvanaesterca ali i turobni karakter koji se osjeća u deklamovanju stihova i ukazuje na obredne tužbalice. Čini se da je folklorni karakter sirove balkanske goleti i kamenjara dodatno markiran ogoljenom klavirskom fakturom i teškim disonantnim sazvučjima. Postupni, ravnomjerni hod u dionici soliste, kao i metriku trodjelnog dvanaesterca koja se osjeća u deklamovanju stihova i ukazuje na obredne tužbalice. Sveobuhvatni klaster u najnižem registru upućuje na stil Pendereckog ili srednju stvaralačku fazu Vojina Komadine, kao i hromatska sazvučja iznad klastera. „Ljestvični i harmonski gradivni okvir pruža treći Mesijanov modus sa karakterističnim rasporedom 211-211-211....s tim da tek klavirska pratnja otkriva kompletnu ljestvičnu strukturu koja se najjasnije manifestuje u repriznom odsjeku kroz nizanje fonova petozvučnih i šestozvučnih akorada koji su kompletno produkt iste.“ (Cerović, Hart: 2019) Mesijanov modus, kao element francuske avangarde 20. vijeka u ovoj pjesmi je tretiran na postmoderan način, u službi boje kojom se fraze donose u drugačijem svjetlu. Iako je, kao i u prethodnoj pjesmi, odabrani ljestvični obrazac atonalan, postupni pokret i razvoj melodije te uporišni ton koji se u vidu isona pojavljuje, nameće tonalnost in E, što samo potvrđuje postmoderno koegzistiranje tonalnosti i atonalnosti u istoj ravni, odnosno istom kontekstu. Još jedan savremeni momenat se ogleda u

tretmanu dionica soliste i klavira, koji doživljavaju potpunu afirmaciju i razdvojenost, započetu još u prethodnoj pjesmi. Sa druge strane, neoklasičnost je svo vrijeme prisutna u formi, koja je u ovoj pjesmi prelazni oblik *a-a1-b-a2*.

Ciklus *Tužne pesme* na makroplanu spaja i suočava najrazličitije stilske elemente sa ciljem dočaravanja smisla literarne podloge: od faktura koje ukazuju na rane oblike višeglasja, arhaičnosti i asocijativnosti u prvoj pjesmi, citatnosti kao elementa postmoderne u drugoj pjesmi uz paralelizam „praznih“ intervala i kvinte kao preovlađujućeg sazvučja, ali i obrisa savremenosti kroz akorde sa dodatim disonancama i ekspresionizma sa folklornim uporištem, preko elemenata impresionizma koji se u trećoj pjesmi ispoljavaju kroz cjelostepenost prisutnoj u jednom ljestvičnom nizu, ali i razloženim akordima i razuđenoj fakturi uz avangardne klastere, konstruisane ljestvice, višeslojnost fakture kroz ekspresionističke miksturane paralelizme, do elemenata poljske i francuske avangarde koji se u posljednjoj pjesmi ogledaju kroz potpuni klaster i ljestvičnu strukturu koja, na postmoderan način suočava tonalnost i atonalnost. Prisustvo neoklasicizma se ogleda u klasičnim, prostim formama pjesme u cijelom ciklusu, a skupa sa pobrojanim elementima neizostavno je spomenuti jedinstven segment sveprisutne folklorne misli kod Komadine. Takođe, korišćeni citat iz pravoslavne duhovne muzike u drugoj pjesmi uz brojne druge asocijacije na elemente duhovne muzike u kompletnom ciklusu ukazuju na vezu i uticaj duhovne, naročito srpske muzike na stvaralaštvo Vojina Komadine, koje je posebno dominantno u kompozicijama nastalim devedesetih godina.

Kao što je istaknuto, ciklus pripada posljednjoj kompozitorovoj stvaralačkoj fazi, koja je okarakterisana kao faza nove jednostavnosti ili osjećajnosti u okviru postmoderne, u odnosu na ranije faze neoklasicizma, avangarde i folklorne faze, ali slobodno se može primijetiti kako su u ciklusu sabrani gotovo svi stilski elementi cjelokupnog prethodnog stvaralaštva bez negacije ijednog od njih, te da tzv. „Stilski zaokret“ (ka postmoderni, sa polistilizmom kao karakteristikom) kod Komadine predstavlja (samo) prirodni razvojni put i (na neki način) njegovo zaokruženje. Kao prilog možda donekle može poslužiti osvrt Vojina Komadine vezan za podjelu njegovog stvaralaštva na pomenute faze:

„(...) Slažem se sa takvom podjelom, samo ima jedna terminologija koju ne prihvatam. U pitanju je avangarda. To bi značilo da sam nekad bio avangardan, a sad više nisam. Avangarda je uvek u vremenu sadašnjem. Svaka epoha nosi svoju avangardu. Ono što mi danas zovemo avangardom je period šokantnosti. (...) To nazivamo avangardom zaboravljajući da je to tadašnja avangarda, što je danas nova osećajnost, novi realizam i sl. (...) Avangarda danas je svako istraživanje novog! Ona nije povratak na staro ako se koristi melodija ili čista harmonija, jer ona sublimira prethodno krećući se ka novom. Avangarda nije šok. Svaka avangarda je u znaku sinteze oslanjanjem na prošlost i stremljenjem ka budućnosti... Muzika se razvija u

znaku spiralno spojenih krugova u kojima se prepoznaju temelji i njihova nadogradnja. “ (Čavlović, 2017: 67)

## Literatura

- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа: Нова једноставност у Тужним песмама Војина Комадине, *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2019*, Бања Лука (у припреми за штампу).
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*, Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Комадина, Војин. (1993). *Тужне песме* за женски глас и клавир. Партитура, рукопис.
- Комадина, Зоран. (2016). Најава музичко-стилског заокрета у композицији Прелудијум за Модру ријеку Војина Комадине. У др Соња Маринковић, др Санда Додик, др Драгица Панић-Кашански (уред.). *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2015. године*. Бања Лука. Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске. 480–490.
- Komadina, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine. *Muzika* (1), 119–140.
- Mitrović, Radoš. (2015). Nova jednostavnost kao oblik kritike postmodernizma, *Muzika* (1), 8–19.
- Pismo Duška Trifunovića Vojinu Komadini, 22. 07. 1992, porodična arhiva.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/I, Београд, 55–58.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Muzika* (1), 106–118.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti. Izvori i sjećanja*, Buybook , Sarajevo, 51–70.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. ур. (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд.
- <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWaVw-4> Emisija Vojin Komadina, Čovjek i vrijeme, RT Sarajevo, 1978.
- Radović, Pero. (1995). Intervju sa Vojinom Komadinom za RTCG, dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=rbRyoaLMmh8>
- <http://vojinkomadina.wikispaces.com/Solisticka>, приступ 30. XII. 2017.

## SUMMARY

### POSTMODERN POLYSTYLISM IN SAD SONGS BY VOJIN KOMADINA

MA Ivana Cerović, MA Hart Peđa

A solo songs cycle called "Sad songs" (1993) belongs to the last creative phase of Vojin Komadina which lasted throughout the last decade of the 20th century. During that period, the composer gradually transformed and simplified his previous avant-garde musical expression which followed the contemporary flows of modern music, revitalizing tonality, reducing the composition techniques and establishing a deeper

connection with Serbian national idiom. The cycle originated during the turbulent period of the composer's life, after he left Sarajevo, the city he lived and composed in, due to the state of war and it represents a sort of an individual's cry of despair over a dreadful fate. In this paper, the focus will be on the elements of different music styles, entangled and organized in a postmodernist manner.

**Key words:** Vojin Komadina, Sad songs, postmodernism, polystylism.



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