

ПРИКАЗ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА ВОЈИНА КОМАДИНЕ У СТРУКТУРИ *ОПЕЛА* *ЈАСЕНОВАЧКОГ*

Сажетак: У хорском опусу Војина Комадине могу се запазити дјела настала надградњом народних мелодија, дјела настала на текстове умјетничке и народне поезије, као и једина духовна композиција, Опело Јасеновачко. Овај духовни циклус је настао у последњој стваралачкој фази аутора и, како се из наслова може видјети, посвећен је жртвама злогласног логора. На интересантан и јединствен начин Опело доноси претапање религиозних са свјетовним текстовима, чиме не подлијеже литургијским законитостима низања текста. Слобода у начину компоновања је у служби појачане умјетничке изражајности и оригиналности специфичне духовне концертне музике. Суптилним везама је здружен музички и текстуални материјал, а драматуршки план, својом присутношћу у сваком сегменту, постаје карактеристика циклуса. Сагледавајући формални, фактурни и тонални аспект ставова, њихов међусобни однос, као и однос према црквеном и свјетовном тексту, својом експресивном улогом истиче се хармонија. Хармонија код Комадине представља снажну компоненту кроз коју смјело истражује нове могућности. У садржају Опела се примјећује оквир проширене тоналности (модалности) који је обogaћен новим акордским структурама и односима сазвучја. У хармонској вертикали је у великој мјери присутно слободно низање дисонанци, смјењивање квартних, терцијских и секундних акордских структура, бикорди, као и грађење акорада на принципу симетрије. Слојевитост музичког ткива, уз одговарајуће акордске појаве овдје је условљена па и подстакнута хорским ансамблом коме је музика намијењена. Хармонски приказ је покушај да се ова, до сада у цјелини неизведена композиција представи на другачији начин и тиме створи заинтересованост за стваралаштво композитора који је, спајајући традиционално и савремено, својим дјелима оставио дубок траг у културном животу ових простора.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Опело, двослојност, квартни акорди, симетрија

Хорско стваралаштво Војина Комадине садржи дјела трајне вриједности која су обиљежила босанско – херцеговачку, српску (и југословенску) умјетност 20. вијека. Својим радом је оставио снажан печат индивидуалности у хорским (и не само хорским) композицијама.

Комадина (1933) припада генерацији српских композитора који су се школовали 60-их, и самим тим започели своју стваралачку путању на елементима неокласицизма, а затим еволуирали у различитим, индивидуалним правцима, имали непосредно искуство са авангардом, након чијих освојених иновација прелазе у постмодерну.¹ Искуство те генерације, према М. Веселиновић – Хофман (уп. Веселиновић – Хофман 2007: 274), испољава се на самој граници са постмодерном, у периоду када су локалноавангардне новине већ неоспорне, али се увелико прожимају са елементима традиције. Истовремено, глобализација као доминантна идеја епохе у којој настаје музичка постмодерна, наглим развојем виртуелних комуникационих мрежа у којима се бришу све границе, али у смислу духовног, а самим тим и музичког наслеђа, доводи до (између осталог) стваралачког принципа чији је смисао етички позитивно одређена свијест о сапостојању и толеранцији према различитом. У оваквој врсти повезивања, композитори постмодерне постојеће хронолошке и културолошке класификације музичких и, уопштено, умјетничких појава, схватају као путоказе, смјернице за кретање по простору укупног умјетничког наслеђа. Границе међу стиловима се занемарују, композиционо – технички поступци из прошлости се слободно користе, али овог пута у новом начину интерпретације синтезе традиционалног и савременог.

Управо *Опело Јасеновачко*, једно од последњих ауторових дјела, поједностављењем музичког језика на пољу свих умјетничких параметара и окретањем историјском наслеђу, представља примјер композиционог плурализма. Овај духовни² циклус од осам ставова, до сада у цјелини неизведен³, представљао је изазов за аналитички приказ.

Опело је настало на основу оригиналне инвенције композитора као концертна цјелина, „чин јавне презентације музике, односно музичког дјела, у живом извођењу, пред публиком којој је првенствено и

¹ Још увијек не постоје релевантне музиколошке анализе на тему комплетног композиторовог опуса. Недовољна временска дистанца као и разноврсност музичко – техничких поступака које је примјењивао свакако су неки од разлога за то, па ово подручје остаје отворено и до краја неистражено.

² Због слојевитости појма духовност, као и различитих тумачења, скрећемо пажњу да се у овом раду под појмом духовни мисли на „нелитургијске композиције као што су духовни концерти или ванлитургијске пјесме“. И. Перковић – Радак: Црквена музика, Историја српске музике...стр. 303.

³ 2003. године, Камерни хор Музичке академије у Источном Сарајеву са диригентом Радом Радовићем премијерно је извео два става („Со свјатими упокој“ и „Вјечнаја памјат“) који су снимљени (исте године) на првом компакт диску поменутог хора.

намијењено“ (Николић 2000: 55). Садржи комбинацију црквених и свјетовних текстова, чијим одабиром композитор показује значајан степен толеранције према различитом. Уобичајени редослијед ставова у опелу⁴, код Комадине је проширен и садржи: Јектенију, Њест свјат, Опет⁵, Свјати Боже, Со свјатими, Гледали смо како умиру⁶, Дуси и души, Вјечнаја памјат. Обједињавање циклуса помоћу доминантног мотива смрти чија се идеја из религиозних текстова претапа са аналогним свјетовним, открива пажљиво осмишљен драматуршки план. Овдје се уочава појава карактеристична за постмодерна остварења, и то не само у музици, већ и у књижевности раних 80-их, означена термином *arg combinatoria* (уп. Дамјанов 2002: 421-11). Овим појмом се, према Дамјанову, објашњавају дешавања у српској литератури, у којима је „умјетничко – језичка дјелатност заснована на бескрајним могућностима нових и необичних комбинација разноликих елемената који сами по себи не морају бити пович, а слободна креативно – комбинаторичко – текстуална игра задобија врхунску релевантност“ (На истом мјесту). Када је музика у питању, поменута постмодерна појава је аисторичност, која „подразумијева неутрализовање свих хијерархија којима је умјетничко, дакле и музичко наслеђе у свом легату подвргнуто, а због којег његови садржаји добијају нови статус. Губећи централну силу која их је држала на окупу у претходним системима током музичке историје, ти садржаји сада остају „изван“ историје, као нека универзална средства, спремна на бескрајно нове облике свог коришћења и обликовања. Једна од њих, који је са аисторичношћу у непосредној узрочној вези је (ауто) цитатност“ (В-Хофман 2007: 278). Цитатност у музици, као и у књижевности, представља ослабавање на сродне гране умјетности у виду „позајмљивања“ већ постојећих дјела или само њихових одломака, што за резултат има неограничене и разноврсне могућности интерпретације. Овај облик аисторичности је „основа (музичке) интертекстуалности, тј. значењске релације, прецизније вишезначности која се успоставља између музичких садржаја као преовлађујућих у једном музичком остварењу, и оних који су у њега унијети“ (На истом мјесту). Комадина је у *Опелу*⁷ у православни црквени обред убацио позајмљене текстове из српске књижевности, односно поезије као њене врсте. Два цитирани свјетовна текста „ремете“ преовлађујућу црквену тематику, али само у правцу инспирације, односно подстицаја на додатно размишљање о значењу самог дјела. Значењу у смислу метафоре једне појаве трагичног понављања у нашој историји⁸.

Кад је у питању музичко наслеђе, у *Опелу* је очигледно окретање ренесансно – барокној полифонији која се преплиће са линеарношћу музичког мишљења 20. вијека и савременим хармонским језиком. *Опело* је грађено у „имитационо – хомофонијској полифонијској техници током које се наизмјенично јављају чисто полифони дијелови и хомофони, у којима се гласови крећу у једнаком ритму, користећи силабичност, а при том задржавају линеарну самосталност“ (Магдић; 1981: 109). Међутим, поменута хомофонија се битно разликује од оне монодијског типа и представља неопходан контраст у односу на имитациону технику, а опет, садржи независне, по карактеру сродне мелодије у којима неријетко преовладава комплементарни ритам. Наравно, та вишеслојност фактуре је обогаћена „савременим композиционим приступом у којем се вишеслојно конципирање музичког тока базира на самосталном грађењу и вођењу слојева који се међусобно разликују, чак разилазе и сукобљавају, а ипак су уклопљени у својеврсну цјелину“ (Деспић; 1991: 70).

Ставови су међусобно контрастни, а тај контраст се огледа у темпу, структури, фактури, као и разноврсним композиционим поступцима. Контраст проистиче и из различитог карактера текстова, што утиче на начин изградње хармонске вертикале. Постоје двије верзије *Опела*, прва настала у Сарајеву 1991.⁹, а друга у Београду, 1994. године. Због кратког временског растојања у настанку, у раду су коришћени примјери из друге, ревидиране верзије. Евентуална компарација неће бити предмет овог рада.

Као битан план музичког тока, у овом циклусу издваја се тоналитет, а такође и његова компонента – хармонија. Комадина се придржава оквира проширене модалности¹⁰, а модална концепција циклуса помаже у схватању хармонске компоненте. Модална техника приказана у *Опелу Јасеновачком* представља значајну „обогатујућу компоненту тоналности у којој је увијек могуће одредити средиште цијеле

⁴ Међу српским композиторима духовне музике од двадесетог вијека на овамо уобичајени редослијед ставова у Опелу је био: Јектенија, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими, Дуси и души праведних, Бога човеком и Вјечнаја памјат. Мокрањец је компоновао још краће: Јектенија, Њест свјат, Со свјатими, Дуси и души, Вјечнаја памјат.

⁵ Радосав Стојановић, Рукопис чемерски из 1982., или Ђавоља школа из 1988. године.

⁶ Бранко Миљковић, одломак из збирке родољубивих пјесама „Смрћу против смрти – Реквијем“, 1959. године.

⁷ Иако у наслову стоји Опело, према одабраним црквеним текстовима, композиција је сличнија Парастосу (помену). У пракси српских композитора током деветнаестог и двадесетог вијека ови термини су изједначени, иако постоји разлика међу њима, а главна (бар кад су текстови у питању) је да у састав Опела не улази стихира Дуси и души (уп. Мирковић 1983: 178).

⁸ Размишљање о значењу дјела може коријене наћи и у композиторовом личном искуству (породица Комадина се 1941. године наставује у Београду као избјеглице из Хрватске (Карловац), да би, педесет година касније (10. априла 1992), из ратом захваћеног Сарајева, Војин Комадина са породицом морао отићи и поново се вратити у Београд.

⁹ У претходном тексту поменута два става који су снимљени на првом компакт диску Камерног хора Универзитета у Источном Сарајеву су из прве верзије Опела Јасеновачког.

¹⁰ Скрећемо пажњу да су у питању модуси у ужем и уобичајеном смислу ријечи, и њихове фолклорне аналогije.

проширено – тоналне композиционе структуре“ (Кохоутек; 1984: 22). Такође, са гледишта тоналности, оваква проширена модална техника, иако тијесно повезана са традицијом, а у доминирајућем тематском мишљењу, резултира интересантним композиционим поступцима о којима ће у даљем току бити ријечи.

Евидентно је одсуство тоналне заокружености, како циклуса тако и ставова у оквиру њега (почетак ин д, а завршава се у А-дуру). Једноставност тоналних односа већине одсјека унутар ставова одређена је степеном њихове формалне организације која је једноставна и садржи традиционалне тоналне односе доминанте, субдоминанте и паралеле, а тек спорадично секундне и терцне. Хармонија се заснива на начелу „очувања тоналног центра, али уз појаву различитих недијатонских тонова и сазвучја, као и слободнијих њихових узајамних односа“ (Исто, 23). Комплетна форма циклуса произилази из ријечи и уобличена је према молитвеном или свјетовном стиху. Мелодије карактерише поступно кретање без упадљивих скокова као и узак амбитус, што одговара уском хармонском слогу који је присутан у комплетном хорском опусу аутора¹¹. Све речено доприноси утиску архаичности и фолклорном идиому који се јављају само као надахнуће, полазна основа за настанак оригиналног дјела.

Наглашена линеарност музичког ткива резултира константним присуством имитационе или неимитационе полифоније. Најчешћа појава је у виду фугата¹²:

Примјер 1, пети став *Со свјатими упокој*, т. 28-40

У приказаном примјеру уочава се осврт на барокну моторичност, како кроз тему изливену у „једном даху“, са упечатљивим скоком умањене сексте, тако и кроз јасноћу и прегледност у излагању материјала. Спровођење је доследно у четворогласном фугату, са реперкусијом гласова од баса навише, уз присуство сталног контрасубјекта. Међутим, основни принципи полифоне технике су прилагођени савременим захтјевима ауторових музичких идеја, што се огледа кроз слободније схваћен тоналитет и третман дисонанце.

Доследан имитациони рад пласиран је и у шестом ставу, *Гледали смо како умиру*¹³, гдје покретљивост наизглед статичној пјесми даје изградња форме у виду бескрајног двогласног канона. Тема канона је заснована на поступном кретању у оквиру молског тетрахорда, а текстуални садржај представља један једини, веома упечатљив стих: *Гледали смо како умиру стојећи они које волимо*. Интервал имитације је прима због чега се слогови сударају на малом простору и истој тонској висини. Сва сазвучја су више случајан производ кретања и укрштања гласова, а то кретање од двозвука до четворозвука доприноси бољој звучној маси. Тоналност је јасна, еолски е, са краткотрајном мутацијом, уз обилну примјену дијатонице. Тенор се јавља као хармонска допуна, а бас својом природном улогом подлоге не учествује у имитацији већ само једним наступом у истоименом дуру подвлачи октавно удвојену тему канона. Овај

¹¹ Радоњић-Церовић, Ивана, Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине (магистарска теза, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2013., рукопис)

¹² Осим приказаног примјера, ова врста контрапунктске технике је присутна и у трећем одсјеку другог става, *Нест свјат* (т. 20-26).

¹³ Текстуални садржај овог става присутан је и у истоименој композиторовој кантати, насталој 1983. године.

став својом једноставношћу и начином израде представља значајан контраст како претходном, тако и наредном току циклуса.

У наредном примјеру кроз хомофону фактуру сопран и бас образују доследно спроведен инверзни имитациони дијалог уз пратећу улогу унутрашњих гласова¹⁴.

Примјер 2, седми став *Дуси и души*, т. 13-19

Ду --- си и ду --- ши пра --- вед -----них

Ду --- си и ду --- ши пра --- вед -----них

ин цис: I6 ----- Ipsi I6 II7 VI4 Ipsi

вос --- хва --- љат" тја Го ---- спо ---- ди, Го ---- спо ---- ди.

вос --- хва --- љат" тја Го ---- спо ---- ди, Го ---- спо ---- ди.

I6 ----- Ipsi I6 II7 VI4 Ipsi I6 VII3 I

Сагледавајући вишегласје комплетног става, примјетна је модалност са обилном примјеном акорада „споредних“ ступњева. Уз доминацију дијатонике, истичу се плагални односи и каденце, као и избјегавање доминанте. Нарочито се избјегава стереотипно каденцирање, већ се на тим мјестима јавља „стари“, давно укоријењени акорд субдоминанта са додатом секстом, који се кроз улогу полукаденце трансформише у правцу употребе акорда као боје, а мање као функције. Еолска варијанта цис-мола и стална појава малог дурског септакорда на природном седмом ступњу асоцирају на осциловање између паралелних тоналитета. Ипак, константан тонични педал у једном од унутрашњих гласова намеће еолски цис¹⁵. Такође, у завршној каденци је мали дурски четворозвук на природном седмом ступњу постављен тако да квартни скок у басу опет на неки начин подцртава плагални однос у оквиру еолског модуса.

Док се у *Дуси и души* из хомофоне хармонске вертикале издвајају двије мелодијске линије које међусобно стоје у контрапунктском односу, следећи примјер садржи већи ниво сложености у начину организације вишегласја¹⁶:

¹⁴ Форма овог става је варирано-строфична. Једна музичка фраза се јавља у три варијанте уз постепени раст акустичке динамике ширењем хорске фактуре. При томе долази до попуњавања звучног слога удвајањем дионица у свим гласовима како би остао уски хорски слог. У примјеру је дата последња, трећа фраза која приказује неутрализацију размака међу гласовима удвајањем истих, што је оркестрациона пракса композитора 20. вијека.

¹⁵ У прве двије музичке фразе тонични педал је у алту, док се у последњој, трећој фрази, због ширења хорске фактуре и удвајања гласова, поменути педал налази у дионици другог тенора.

¹⁶ Ради боље прегледности композиционог поступка, примјер је приказан у два линијска система.

Примјер 3, четврти став *Свјати Боже*, т. 1-8



Свја-ти Бо - же, свја-ти крје - пки, свја-ти бес - мерт-ни, по-ми - луј
нас, по-ми-луј нас, по ----- ми ----- луј нас.

У циљу неодређености почетне тоналности, први дио овог става доноси истовремени наступ женских и мушких гласова у инверзији (са осом обртаја фис). Инверзија је слободна јер се у имитацији доследно појављују интервали по величини, али не и врсти. Слично као и у претходном примјеру, због истовременог наступа не можемо одредити који је први, а који додати други глас, а због изоритмичног кретања цијелим током, као и пласирања комплетних акордских структура, и овај став се доживљава као хомофонија. Дорски е је тоналитет у оквиру којег би се могло посматрати вишегласје, али због начина изградње тоналност није примарна колико тражење нових звучних могућности у којима је акценат на боји, односно колористичкој улози, а мање на самој функционалности. Јасан тонални центар, еолски х, се испољава тек у другом дијелу става, гдје се уочава ритмички варирана и (на горњој квинти) поновљена мелодија с почетка, уз инверзни дијалог спољних гласова. Модалност доноси комбинацију различитих модуса са истим иницијалисом уз пролазна квинтна сазвучја која настају појавом двоструких пролазница. Еолски модус се испољава карактеристичним везама, а у завршници става се појављују елементи фригијског х модуса у чијим оквирима је и завршна каденца:

Примјер 4, исто, т. 16-18



фриг. х: t ----- II VII VI6 VII T

Међутим, и овдје може доћи до двојаког тумачења јер се каденца може схватити као избјегавање стереотипних рјешења уз дочаравање архаичности кроз фригијски каденцирајући обрт, али и као утицај претходника, чак Мокрањца, јер завршна веза природни седми са дурском тоником асоцира на Мокрањчеве хармонске завршетке у хармонском молу, гдје се јавља веза (за наш слух) молске субдоминанте са доминантом (Деспић, 1999: 164). Наравно, у том случају каденца би била посматрана у оквиру е-мола¹⁷.

¹⁷ Такође, због cjелостепеног односа доње вођице према тоници, плагална каденца је чешћа на завршетку дјела у фригијском модусу, док веза VII-I добија значење полукаденце у новонасталом молском тонском роду.

За разлику од претходних, трећи став циклуса садржи хомофони начин изградње вишегласја. Сам наслов става, *Опет*, затим коришћени текст, као и комплетна атмосфера доприносе утиску више, метафизичке поруке о вјековном страдању народа са ових простора. У вишегласју је пласирана мирна, корална мелодија, чији уски амбитус и хармонска пратња садрже претапање еолског и фригијског модуса са наглашеном дијатоником. Сазвучја се крећу у слободном, модалном редоследу, а уз доминацију акорада терчне структуре, појављују се и пролазна квартна сазвучја.

Примјер 5, шести став *Опет*, т. 1-3

О - пет ста - ре се - љач - ке ру - ке те - шу сан - ду - ке

О - пет ста - ре се - љач - ке ру - ке те - шу сан - ду - ке

еолски е: t VII III s t VII t s t frig. е: VII ____ t s ____

Почетак другог става доноси начело симетрије у композиционом раду.

Примјер 6, други став, *Њест свјат*, т. 1-12

Њест свјат, њест свјат, њест свјат, њест свјат.

Ја -- ко -- же ти Го ----- спо -- ди, Бо ----- же мој.

Полифоно излагање теме и одговора у вјештачкој имитацији у интервалу октаве. Тема је грађена симетрично, са осом фис. У симетричном кретању унутрашњих гласова учачају се трагови умањене љествице. Упоран лежећи тон ц намеће се као упориште, али је сво вријеме замагљен због сукобљавања различитих интервалских и акордских склопова. Иако паралелно удвајање линије мушког и женског хора доводи до стварања више – мање потпуних акорада, резултат је, свакако, необичан звук чија сазвучја имају колористичку улогу и обогаћују избор средстава савремене хармоније.

У другом одсеку истог става, симетрија из које произилази слободна употреба дисонанци омогућава све већу самосталност слојева, па се као резултат тога јављају бикорди.

Примјер 7, исто, т. 16-19

Воз - не - си рог вје - рних тво - их бла - же

Комбинација противрјечних сазвучја у бикордима, који су, упркос уском хорском слогу, јасно одвојени, даје изразито савремено звучање хармонског слога. Савременост је потенцирана несродношћу спојених акорада, јер су у питању сусједни и акорди у поларном односу. У горњем слоју паралелно се нижу сектакорди различити по врсти, док доњи слој пласира паралелне дурске квинтакорде. Све скупа резултира „спојем у којем функционалност нестаје, а сазвучје се претвара у једну врсту удара (Гуљаницкаја; 1984: 151), а приказано наслојавање несродних акорада добија колористичку улогу.

Последњи став циклуса, *Вјечнаја памјат*, садржи смјењивање одсека у паралелним тоналитетима. „Контраст супротних тонских родова је од давнина био значајан чинилац хармонско – тоналне динамике и изражајности“ (Деспић; 2002: 148), па се као такав јавља и у овом циклусу. Континуирани бордун у пратњи појачава утисак архаичности.

Примјер 8, осми став, *Вјечнаја памјат*, т. 1-13

Вје-чна-ја пам--јат, вје-чна-ја пам-јат, вје-чна-ја
 Вјеч-на-ја пам-јат, вје-чна-ја пам--јат, вје-чна-ја пам-јат, вје-чна-ја
 пам --- јат, вје --- чна - ја пам --- јат.
 вје ---чна-ја пам-јат, вје - чна-ја пам-јат, вје--чна--ја пам-јат.
 вје ---чна-ја пам-јат, вје - чна-ја пам-јат, вје-чна -- ја пам--јат.
 пам --- јат, вје --- чна - ја пам --- јат.

Међутим, овај начин изградње вишегласја, кроз сукцесивно наступање гласова, динамику сазвучја која доноси смјену хармонских интервала од два тона па до седмозвучних акордских склопова, кретање од мола ка дуру и у фактури од најдубљег ка све вишем регистру, затим кроз постепено ширење хорског слога, а све то појачано градијацијом на пољу акустичке динамике, може се повезати са кретањем од таме ка свјетлости, од бола ка радости чиме се уоквирује идеја упокојења заборављених мученика којима је дјело и посвећено.

Фактура као чинилац хармоније игра битну улогу у изградњи вишегласја код Комадине. Међусобним супротстављањем и комбиновањем хорских гласова на различите начине се остварује контраст звучне боје извођачког ансамбла. У оквиру ставова са имитационом фактуром кроз неистовремено наступање хорских гласова истичу се њихови карактеристични тембри. Користи се контраст добијен супротстављањем мушког и женског дијела хора, као и повећање броја дионица настало дијељењем једног или више гласова у оквиру хорског четворогласа. Посебну варијанту удвајања хорских гласова представља општи унисоно цијелог хора који уједињује звучну снагу свих гласова и даје ефектан заједнички звук, што се неријетко јавља у току *Опела*.

Још ћемо скренути пажњу на метрику која се у једном дијелу циклуса јавља у оквирима уобичајених образаца правилних тактних црта, али нису ријетки ни примјери мјешовитих тактова, као и промјенљиве метрике (хоризонталне полиметрије). Разлог за честу промјену такта се може тражити у ауторовој савременој оријентацији јер, иако је јасно да метар у сваком тренутку прати текстуалну акцентуацију, стиче се утисак да његовом честом промјеном Комадина намјерно разбија могуће механичке правилности ритмичког тока.

У оквиру постмодерних слободних идеја, бирањем елемената из различитих периода музичког наслеђа, Комадина у садржају *Опела Јасеновачког* синтетизује: полифоно вођење гласова у оквиру барокног фугата или канона, ренесансну неимитациону полифонију, класичарски контраст супротних тоналитета, романтичарско истицање плагалних односа у тоналитету, као и избјегавање тоналности кроз мијешање елемената различитих модалних љествица. Свему набројаном су придружени експресионистички бикорди, елементи полиметрије, модалност, тоналност, атоналност, као и начело симетрије. Сви ови појмови, изабрани са циљем доприношења оригиналности ауторове идеје, од једнаке су важности за изградњу композиционе цјелине. У самој цјелини, међутим, губе једнакост јер су међусобно испреплетени на различитим формалним задацима. Али, управо им је та почетна изједначеност омогућила све варијанте комбиновања и повезивања. У постмодерној интертекстуалности, резултат је оригинална, зналачки обликована форма.

Опора, модална дијатоника, узак амбитус мелодија, равномјерно ритмичко пулсирање, статични педали и симетрија, врло успјешно дочаравају архаичност, а њихово присуство, природно, води слободнијем формалном обликовању ставова, гдје је видљива организација вишегласја по контрастним одсјецима. Контраст проистиче из више елемената, а највише из доминације поетског текста над музичким.

Сагледавајући хармонску вертикалу, могу се уочити разноврсне акордске структуре: од терцих – углавном трозвука, евентуално четворозвука, преко акорада са додатим дисонанцама – квартама, секундама и секстама, до нетерцих структура, квартно – квинтних и рјеђе секундних акорада. Ипак, акорди терцих структуре доминирају, али је предност дата свјежијим везама модалног обиљежја. Сва описана сазвучја имају, на првом мјесту, колористичку улогу која представља само сегмент логички смислене цјелине.

На крају се може закључити да је у *Опелу Јасеновачком* хармонијом истакнуто богатство и разноврсност модалне и акордске компоненте кроз улогу драматско – психолошког тумача текста. Хармонски језик доноси спој традиционалног и савременог, уз константна истраживања нових, оригиналних могућности. А Комадина је само још један у дугом низу настављача традиције, који је свој допринос дао приступом са другачије идеолошке позиције и аутентичним музичким језиком, који је условљен, логично, временом у којем је живио и стварао.

Литература

- Веселиновић – Хофман и др. 2007: М. Веселиновић – Хофман, Историја српске музике, Српска музика и европско музичко наслеђе, Београд, Завод за уџбенике
- Гуљаницкаја 1984: Н. Гуляницкая, Введение в современную гармонию, Москва, Музыка
- Дамјанов 2002: Сава Дамјанов, Српска постмодерна проза на крају 20. века, Поља, часопис за књижевност и теорију, Нови Сад, година XLVII, 421, <http://polja.rs/polja421/421-11.htm>
- Деспић 1991: Д. Деспић, Увод у савремено компоновање, Београд, Завод за уџбенике
- Деспић 1999: Д. Деспић, Хармонски језик и хорска фактура, Сабрана дјела С. Ст. Мокрањца, том X: Живот и дело С. Ст. Мокрањца, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Деспић 2002: Д. Деспић, хармонија са хармонском анализом, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства
- Кохоутек 1984: Ц. Кохоутек, Технике компоновања у музици XX, превод Д. Деспић, Београд, Универзитет уметности у Београду
- Магдић 1981: Ј. Магдић, Вокална полифонија (Палестрина), Сарајево, Универзитет у Сарајеву, Музичка академија
- Мирковић 1965: Л. Мирковић, Православна литургија I општи део, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве

- Мирковић 1983: Л. Мирковић, Православна литургија, други посебни део (свете тајне и молитвословља), Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве
- Николић 2000: М. Николић, Духовни концерт, Нови звук бр. 16, Београд
- Перичић 1998: В. Перичић, Инструментални и вокално-инструментални контрапункт, Београд, Универзитет уметности/ Студентски културни центар
- Радовић 2011: Р. Радовић, Деценија рада Камерног хора Музичке академије у Источном Сарајеву, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства

Ivana Cerović

REVIEW OF HARMONIC LANGUAGE IN THE STRUCTURE OF VOJIN KOMADINA'S "OPELO JASENOVACKO"(JASENOVAC REQUIEM)

Summary

The choral opus of Vojin Komadina includes the works created by upgrading of folk melodies, those created based on the lyrics of artistic and folk poetry, as well as the only spiritual composition Opelo Jasenovacko. This spiritual cycle has emerged in the last creative phase of the author, and as we can see from the title, it is dedicated to the victims of the notorious camp. It brings blending of religious and secular texts, which is not subjected to the laws of liturgical text sequencing, in an interesting and unique way. Freedom in the way of composing is in the service of enhanced artistic expression and originality that is specific for spiritual concert music. Musical and textual material is paired by subtle relationships, and dramatic plan, with its presence in every segment, becomes the characteristic of Opelo Jasenovacko. Considering the formal, billing and tonal aspects of movements, then relationship between them, as well as the relationship with a church and secular texts, harmony is pointed out by its expressive role. The harmony in Komadina's work represents a strong component through which he boldly explores new possibilities. The content of Opelo Jasenovacko has a noticeable frame of extended tonality (modality) which is enriched with the new chordal structures and relationships between harmonies. Free stringing dissonance, the removal of the fourth, third and second chord structure, bichordes and the creation of chords on the principle of symmetry is largely present in the harmonic vertical. The complexity of the musical construction, along with appropriate chord phenomenon, is conditional and even encouraged with the choral ensemble to which this music is intended. The harmonic review is an attempt to get this, entirely unperformed composition, presented in a different way and thus create the interest in the creativity of composer who has left a deep imprint on the cultural life of the area, combining traditional and modern.

Key words: Vojin Komadina, Opelo Jasenovacko, harmony, fourth chord structure, symmetry

Издавач:
Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву

За издавача:
др Зоран Ракић

Уредник:
др Дарко Ковачевић

Академски и рецензентски одбор:

др Зоран Ракић
др Михаил Имхањицки
др Даница Петровић
др Ирина Игњатова
др Биљана Мандић
др Ина Сташевска
др Ранко Билинац
др Татјана Науменко
др Ивана Чојбашић
др Дарко Ковачевић
др Валентина Дутина
др Михаил Шарабарин
др Сандра Ивановић
др Раде Радовић
др Предраг Ђоковић
др Мајкл Метјуз
др Сњежана Ђукић-Чамур
др Биљана Штака
др Душан Ерак
др Дражан Косорић
др Ивана Церовић
др Данијела Ракић, др
др Марко Стојановић, др
др Пеђа Харт, др

Рецензенти:
др Ира Проданов
др Мирадет Зулић
др Сандра Ивановић

Техничко уређење зборника:
др Дарко Ковачевић

Лектура и техничко уређење радова:

др мр Ивана Церовић
др Ђорђе Манојловић
др Милица Вучуревић
др Марко Радовић
др Миролуб Андрејић
др Марија Билић
др Филип Кларић
др Гордана Манојловић-Ковачевић

Преводи сажетака на енглески језик:

др Дарко Ковачевић
аутори

Преводи сажетака на руски језик:

аутори

Преводи сажетака са руског језика:

др Дражан Косорић

Тираж: 250

© Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву

Сва права задржана.

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

78(082)(0.034.2)

МЕЂУНАРОДНА научно-стручна конференција "M-INISTAR" (1 ;
2014 ; Источно Сарајево)
Зборник радова [Електронски извор] = Collection of Papers / 1.
Међународна научно-стручна конференција "M-INISTAR", [21-22.
новембар], Источно Сарајево = 1st International Scientific-Professional
Conference "M-INISTAR" ; [уредник Дарко Ковачевић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву,
2015. - 1 електронски оптички диск (CD-ROM) : текст, слика ; 12 cm

Системски захтјеви: Нису наведени. - Насл. са насловног екрана. -
Текст ћир. и лат. - Радови на срп., енгл. и рус. језику. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. -
Резимеи на више јез.

ISBN 978-99955-634-6-2

COBISS.RS-ID 5124632