

ФОЛКЛОРНЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ У СОЛО ПЈЕСМИ БОЈАНА ЂЕВОЈКО ВОЈИНА КОМАДИНЕ

мр Сњежана Ђукић-Чамур
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
Катедра за теоријску наставу
E-mail: snjezana.djukiccamur@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.021:784.7
78.071.1 Komadina, V.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: У богатом композиторском опусу Војина Комадине (1933–1997) вокални опус заузима сразмјерно значајно мјесто. Овом жанру композитор се обраћа током читавог свог стваралаштва, бирајући, као „директну“ инспирацију, различите поетске изворе. Било да су књижевни извори народни или умјетнички, крајњи достигнути резултат је такав да се опус Војина Комадине најчешће дефинише кроз призму фолклорних транспозиција. Управо тај аспект, односно елементи народне, традицијске умјетности, биће посматрани као својеврсни манифести фолклора, и то у последњем композиторском остварењу Војина Комадине, пјесми *Бојана Ђевојко*. Аналитичким приказом композиције, методама компарације и систематизације биће приказана иманентна својства фолклора, а репрезентативни нотни примјери ће обличје фолклора и доказати.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Бојана Ђевојко, фолклорна транспозиција

Ненад Љубинковић (1940–), несумњиво један од водећих ауторитета који је присутан у науци о народној књижевности и фолклору, започиње увод студије о народним пјесмама дугог стиха констатацијом да су упркос чињеници да су српскохрватске народне пјесме европском простору постале познате прије двије стотине година, до данашњег дана многа питања у проучавању „народне књижевности југословенских народа – остала не само без правог одговора, већ и затрпана баластима разних предубеђења, или разних обзира“ (Љубинковић, 2010: 9–10). Исти или барем сродан закључак се може извести и о схватању фолклора (Ђорђевић Белић, 2014: 29)¹.

Ма колико дати термин /„фолклор“/ може бити „флексибилан“, заједничка карактеристика свих дефиниција и редифиниција је то да се ради о традицијској, народној умјетности, стваралаштву које се преноси усменим путем, било да је синкретично или не. У свакој дефиницији подразумијева се „...такозвана анонимна народна уметност, обухвата најразличитија подручја: музику, плес, поезију, литературу...“ (Херцигоња, 1972: 234), чисти, изворни умјетнички израз колектива. При томе треба нагласити да се под појмом „народна музика“ у овом раду не

¹ Ненад Љубинковић није усамљен у исказивању наведених ставова. Види: Lozica, Ivan. (1979). *Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti. Narodna umjetnost, 16* (1) (16), str. 33–51; Коњовић, Петар. (1965). *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.

подразумијева нужно и национална музика, односно да релација „народно“ – „национално“ није у његовом фокусу.

Пјесма *Бојана Ђевојко* је настала 1995. године, а, према биографским подацима композитора, награду „Јосиф Маринковић“ добила је годину дана касније. Већ први контакт са партитуром ове пјесме пажњу усмјерава ка пољу народне умјетности, односно фолклору. Испод наслова пјесме стоји одредница „стихови: народна песма са Кордуна“. Бирање поетског извора за вокално (или вокално-инструментално) дјело из корпуса народне књижевности може бити довољно да настало дјело добије квалификацију „фолклорног“. Међутим, то често не бива довољно да одређено умјетничко дјело буде прихваћено као такво.

Кориштени поетски извор, онај који Комадина наводи као: „народна пјесма са Кордуна“ је народна балада, објављена у антологији народних пјесама Срба у Хрватској.²

Према теми коју излаже, ова балада припада љубавно-историјским баладама. У њој се баладни карактер, прије свега емоционални тон нарицања, рефлектује, међутим, тек у завршним стиховима.

Табела 1

Семантички план баладе

СЕМАНТИЧКИ ПЛАН БАЛАДЕ					
		А		Б	
бр.ст.		бр.ст.		бр.ст.	
1.	Земљицу љу узорати,	11.	Земљу Јово узорао,	20.	Крајина је завојштила,
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
2.	Шеницу љу посијати,	12.	Шеницу је посијао,	21.	Млада Јову однијела,
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
3.	Виноград љу посадити,	13.	Виноград је посадио,	22.	Млада љуба туговала,
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
4.	Јабукe љу калемити,	14.	Јабукe је калемити,	23.	Ни за гроб му није знала,
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
5.	Ливаде љу покосити,	15.	Ливаде је покосио,	24.	Туговала, боловала,
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
6.	Вране коње одгојити,	16.	Вране коње одгојио,	25.	Млада Богу душу дала,

² Приредио Крстановић, Здравко (1990). *Златна пјена од мора*, Народне пјесме Срба у Хрватској. Београд: Рад.

	Бојана ђевојко,		Бојана ђевојко,		Бојана ђевојко.
7.	Онда ћу те испросити,	17.	Ђевојку је испросио,		
	Бојана ђевојко,		Бојана ђевојко,		
8.	Испросити, оженити	18.	Испросио, оженио,		
	Бојана ђевојко,		Бојана ђевојко,		
9.	Дјецу ћемо породити,	19.	Седам дан миловао,		
	Бојана ђевојко,		Бојана ђевојко,		
10.	Срећно ћемо живовати,				
	Бојана ђевојко,				

Сви елементи (садржај баладе, начин излагања, форма и стих) су у потпуном складу са општим одликама народне баладе: нарација јесте доминантан поступак, али је ограничена и врло сажета, описи и детаљи су сведени на минимум, низање догађаја је згуснуто и они се убрзано одвијају један за другим и воде ка трагичном завршетку. Управо застој на трагичном догађају, тренутку приказаном у завршним стиховима пјесме, чиме се ставља или усмјерава фокус на Бојанину трагедију и смрт, ову народну пјесму одређује као баладу. При томе треба истаћи да се у овој народној балади јавља и рефрен („*Бојана ђевојко*“), што јој даје обиљежја бугарштице (истина, не сасвим типичне)³. Томе је потребно

³ Бугарштицама се називају пјесме дугог стиха, приповједног садржаја блиске темама десетарачке поезије, испјеване у дугим неправилним стиховима од 13 до 19 слогова (преовлађују стихови од 15 или 16 слогова). Дуги стих је често дводјелан, одјељен цезуром, стабилнију структуру има други полустих. У многим случајевима је присутан краћи додаток – рефрен (често састављен од 6 слогова). Бугарштице су, према Сањи Радиновић „... у начелу мање наративне и више лирске – штавише, њихова радња често је сведена на оквир за исказивање баладичних садржаја дубоке и префињене осећајности“. Види: Радиновић, Сања. (2014). Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*, у Бошко Сувајић и др. (ур.). *Промисљања и традиције, фолклорна и литерарна истраживања, зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 172. Воšković-Stulli, Маја, (2004). *Bugarštice. Narodna umjetnost, (41/2)*. стр. 9–51. Љубинковић, Ненад. (2010.). *Трагања и одговори - Студије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 9–120.

додати и присуство риме, чија појава (односно промјена) у одређеном тренутку, постаје фактор подјеле једне семантичке равни на два дијела.

Рефрен се јавља на позицији сваког парног стиха, тако да је 25 наративних стихова обogaћено истим бројем појава рефрена. Оваква концепција нарације показује суштинске одлике народне умјетности: насупрот значењској прогресији непарних стихова (узорати, посијати, посадити, калемити, покосити, итд.), која ипак егзистира у истој семантичкој равни, стоји регресија исказана у рефренском стиху. Овакав концепт излагања садржаја баладе је сасвим сличан поимању народног пјевања, генерално узев, које проф. Големовић (1954–) посматра на релацији импровизација – постојаност.⁴

Семантички план ове народне баладе је дводјелан, с тим што се његов први дио такође дијели на два дијела. Прва значењска раван је одређена љубавном тематиком, у њеном првом дијелу „имагинарни“ наратор се обраћа Бојани у будућем времену (стихови 1–10), док други дио (11–19) пјева у прошлом времену (последично се мијења и рима).

Семантички контраст позициониран је у други дио пјесме. У значењском одређењу, он је једносмјеран и недјелљив. Емоционални набој достигнут на крају прве цјелине, опис породичне среће и благостања, нагло се прекида у другој цјелини, доносећи трагичан исход.

Одабир народне пјесме као поетске основе за умјетничку пјесму овој другој, новононасталој може дати квалификацију „фолклорног“. У Комадининој *Бојани* то и јесте случај, али, можда понајмање због избора књижевног текста, будући да постоје друге одлике које у овом синкретичном жанру показују „фолклорност“.

Пјесма *Бојана Ђевојко* је написана за женски глас и клавир. Изворни текст, који припада корпусу народне књижевности и који је Комадини послужио као литерарна основа за *Бојану*, несумњиво припада појединцу, који, према Љубинковићу (2010), ствара народну пјесму изражавајући став, жељу или стремљење једне средине, исказујући оно што колектив мисли, осјећа и чему тежи. Када је ријеч о *Бојани*, тај став приповједа се у првом лицу једнине, а повјерен је мушком наратору. Комадина је, међутим, ту епско-лирску нарацију намјенио женском гласу.⁵

⁴ Заправо, Големовић импровизацију види као основни принцип „тражења /коначног/ израза у стварању“, и она се, на нивоу несвјесног креће „потпуном, правом случајношћу, на нивоу свјесног – „намјерном случајношћу“. Тек када би се ово напредовање, тј. удаљавање од базичног ткива наставило у истом смјеру, настао би модел прогресивног тока... Види: Големовић, Димитрије. (1991). Народна певање између импровизације и постојаности. У Властимир Перичић и др. (ур.). *Фолклор и његова уметничка транспозиција, Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности.

⁵ У словенском фолклору је честа пракса да баладе пјевају жене и да се оне говоре/пјевају из женске перспективе. Управо женском перспективом се често и објашњава љубавна тематика, па и лиричност овог комбинованог жанра.

Бојану је композитор формално конциповао као тродјелну форму, типа АА₁Б. Њене границе су скоро сасвим подударне са семантичким планом текстуалног предлошка. Међутим, оно што је композитор, на први поглед, изоставио током омузикаљења народних стихова, заправо је само измјестио, односно, тачније, извукао у први план. Тако је „изостављени рефрен“, који се механички понавља (након сваког непарног стиха) у поетској верзији народне пјесме, од *Граничарева судбине*, како гласи наслов ове народне баладе, код Војина Комадине постао *Бојана, ђевојко*.

Рефренски карактер народне пјесме, његово најтипичније својство – постојаност (па и поновљивост) Комадина преображује, сасвим му мијењајући смисао, а тиме, посљедично, и функцију. Инвокацију изражену у рефрену: „Бојана ђевојко“ композитор користи релативно економично, укупно 8 пута (насупротив 25 пута у поетској верзији пјесме). Рефренски стих је углавном позициониран прије почетка сваког одсјека, чиме, на извјестан начин, остварује функцију границе. Међутим, на наведеним почетним позицијама појединачних одсјека карактер почетне инвокације се у својој првој појави мијења. „Рефрен“ је увијек смјештен у аметричан ток, његов садржај карактерише раст из хроматског трихордалног полустепеног обигравања око једног тона.

Примјер 1

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*⁶, почетни рефрен

У току првог експонирања „рефрена“ његов текстуални, а дјелимично и (у измијењеној варијанти) интегрални музички садржај се јавља три пута. Иницијално, енергично обраћање/дозивање *ђевојке*, са сваким сукцесивним понављањем губи на енергичности, и сасвим постепено,

Могуће је да је наведени „стереотип“ био довољан да композитор пјесму намјени женском, а не мушком извођачу.

⁶ Комадина, Војин. (1995). *Бојана, ђевојко*, рукописна партитура.

преко уздржаног позива, прелази у јецај. Таквом утиску свакако доприносе и агогика рубато и динамичка регресија, чак и мотивски рад (првенствено дијељење). Ипак, до емоционалног опадања не долази у рефренским појавама прије почетака другог и трећег одсјека, будући да је наступ рефрена једнократан.

Сасвим супротно описаној позицији, унутрашње појаве рефрена показују друга својства. Док четврта појава (т. 23) тек релативно задржава продорност прве појаве рефрена, емоционални набој у посљедње три појаве (које се сада не јављају сукцесивно) је прилично снижен, оставља утисак безвољног, дезоријентисаног, а напослијетку и клонулог јецаја (види Примјер 3).

Како је раније наведено, тродјелно формално обликовање Комадинине *Бојане* је скоро сасвим подударно са семантичким планом *Граничаревае судбине*. Ипак, није потпуно подударно. Композитор за почетак завршног, контрастног, одсјека своје пјесме узима посљедњи двостих прве семантичке равни: оне која још увијек припада слици породичног благостања.

Дакле, поставља се питање: шта је фолклорно у овој композицији? Да ли је то формално обликовање на највишем нивоу? Форма АА₁Б? Не нужно. Нижи ниво обликовања, међутим, показује особине фолклора. Микроструктура сваког одсјека појединачно, у наредној шеми приказана је у реду „унутрашња структура“.

Табела 2

Шематски приказ пјесме *Бојана, ђевојко*

Одсјек	рефрен	А								рефрен	А ₁						рефрен	Б																				
унутрашња структура		у	а	а ₁	а ₂	а ₃	а ₄	а ₅	а ₆	а ₇	а ₈	а ₉		у	а ₁₀	а ₁₁	а ₁₂	а ₁₄	а ₁₅		у	б	с	б	с	с	с	с	с	с	с	с	с	с	с	с	с	с
број такта	0	1-7	8-30								31	32-35	36-51						52	53-56	57-82																	
стих	ppp	-	1	2	3	4	5	6	7	p	8	9	10	p	-	11	12	13	14	15	16	17	18	p	-	19	p	20	21	22	23	24	25	p				
тонални центар	b, d	d	d	e	f	fis	gis	a	a	c	c	d		b	c	c	c	c	c	c	e	gis	h		b	a	a	a	a	a	a	a	a	f	f	f	a	

У основи свих одсјека (А, А₁ и Б) лежи сукцесивно низање стихова, двотактно организованих, чији је мотивски садржај варијантно експониран до краја цјелине. Варијантност је недвосмислена током одсјека А, током контрастног одсјека Б је она проширена тек у, по редослиједу јављања, посљедњим варијантама, па се повремено стиче утисак да се ради и о увођењу нових мотива. Но, суштина излагања „у кратким потезима“, на плану мотива је несумњива варијантност, што је, опет, несумњива одлика фолклора.

У првом одсјеку А (8–30) се рефрен, који перманентно има сигнал почетка у пјесми (током сва три одсјека), осим наведеног својства интерполира између 7. и 8. стиха, доносећи том приликом само

асоцијативну везу са својом почетном верзијом. Мелодика прве (а тематски и једине) двотактне цјелине је уског амбитуса. У питању је секунда, која се у својим потоњим варирањима повремено и шири, али се задржава у оквирима „обигравања“ око тона локалног тоналног центра. Ритам је такође врло једноставан, а четвртинска пулсација појачава такав утисак. Овако конципована конститутивна јединица читавог одсјека заиста носи одлике фолклора, и то не једног одређеног народа, већ народа уопште. Њен рудиментарни, поједностављени музички исказ у одређеној мјери је анимиран вјештом метричком организацијом клавирске дионице. За разлику од предвидиве четвртинске пулсације у дионици солисте, примјеном полиметрије и промјенама на том плану, пулсација у дионици клавирске пратње повремено дјелује сасвим „неухватљиво“.

Примјер 2

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*, т. 1–15

The musical score is for the piece "Bojana, devojko" by Vojin Komadina. It is in 6/4 time and marked "Allegro". The score is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment (Pno.) with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex right hand with chords and moving lines. The second system shows the vocal line (S) with the lyrics "Земљицу ћу уз - о ра ти, ше ни цу ћу по си ја - ти, ви - но градћу по - са ди ти, ја бу ке ћу ка - ле ми ти," and its piano accompaniment (Pno.) with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex right hand with chords and moving lines.

Тонални центар почетка одсјека А је де, али се он помјера навише, са скоро сваком појавом новог стиха/двотакта. Смјер кретања, односно промјене тоналног центра је предвидљив, али треба нагласити да није механички, а нарочито не шематизован. Узлазно кретање „тонике“, схваћено као интонациона прогресија, може се довести у везу са наративном прогресијом, јер значењски план свакако има напредујући смјер кретања. Структура коришћених сазвучја је промјенљива. Комадина углавном користи бикорде, у многобројим варијантама. Ипак, може се издвојити неколико видова: квинтакорд + квартсектакорд, квартни трозвук + терцни трозвук, квартсектакорд + квинта са додатом секундом, дијатонски и хроматски кластери, квартсектакорд +

секстакорд итд. Варијанти хармонских вертикала има прилично много. Треба нагласити да је у свим разноликим верзијама бикорда уочљива оштра противрјечност двају израза: традиционалног и савременог, као Комадинина својеврсна метафора статичног и динамичног, основних одлика фолклора.

Почетна сазвучја прва два одсјека почињу акордима који имају мали број тонова, други одсјек чак и не почиње акордом, већ једним јединим тоном. Међутим, наставак, у оба случаја, доноси акумулативну звучну прогресију, тако да, од тренутка када наступи шестозвук (независно о његовој структури), достигнута звучност углавном егзистира до краја (види Прилог 1).

Прилог 1

Преглед мотивског рада, са прегледом сазвучја⁷

облик	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Бр.т.	A										A1								
МОТИВ																			
h																			
a15																			
a																			
B15																			
B																			
f15																			
f																			
e																			
dis																			
d																			
c15																			
C																			
СТИХ	x								8	x									18

облик	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
Бр.т.	A1																														
МОТИВ																															
h																															
a15																															
a																															
B15																															
B																															
f15																															
f																															
e																															
dis																															
d																															
c15																															
C																															
СТИХ	x								19	x																					

⁷ У одређеним тактовима, када се акордска структура мијења, уписивани су они тонови који најдуже трају.

Важна промјена која се јавља у одсјеку A_1 (у односу на претходни одсјек) је озбиљније метричко варирање, које сада захвата и вокалну конститутивну јединицу: градивни двотактни мотив/стих. Први пут је могуће пратити појаву идентичног понављања (у узастопном низу) које се јавља двократно. На тај начин, читав одсјек губи на „чистоти“ варијантности, већ се строфичност и варијантност смјењују. Тонални центар почетка одсјека је *ce*, али се у свом току мијења, према горњим узлазним терцама.

Кад је ријеч о контрастном одсјеку Б (т. 57–82), он суштински почива на истим композиционим начелима као и оно што му претходи. Ипак, његов карактер је овдје сасвим другачији. Већ промјена темпа, *Grave, con dolore* (тешко, са болом), доноси контраст, односно наговјештава реалну тужбаличку природу ове народне баладе. Таквом утиску доприноси и промјена фактуре, која се сада суштински и даље креће у општим оквирима хомофоније, али је њена метро-ритмичка организација таква да звучи као помирљиво болни корални уздах. И сама варијантност, као општи принцип сукцесивног низања стихова/двотакта током композиције у цјелини, овдје је нешто другачија. Мотивски рад је изразито богат, а степен варирања повремено доноси такву „деформацију“ примарног мотивског вида, да се стиче утисак да се ради о увођењу новог материјала (мотива). Резултат је структура која је настала на комбинацији архитектонског и еволутивног принципа градње, што је сасвим супротно од експлицитне варијантности у прва два одсјека. На овом мјесту Комадина заиста „са болом“ пјева завршне стихове ове баладе.

Дијелење, као озбиљан сегмент мотивског рада, налази најширу примјену у посљедњем одсјеку а његова градациона улога, практично најважнија, уочава се током кулминационог платоа овог одсјека и композиције у цјелини (т. 71–74). Након кулминације, дијелење мотива које се спроводи у наставку има сасвим супротну улогу – ход ка антиклимаксу. Тај ход је у клавирској дионици континуиран, састоји се од низа паралелних силазних бикорада, у којима се у дисканту клавира експонира хексахордални низ *ef* фригијске љествице. Употреба музичко-риторичке фигуре катабасис (ренесансни манир), овдје се користи у сврху интензивирања достигнутог емоционалног стања, које се сада креће у оквирима већ клонулог јецања.

Примјер 3

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*, т. 69-81.

Музички нотни запис за вокалну пјесму *Бојана, ђевојко*. Запис је у 4/4 временском такту. Вокална линија је означена са *f* (forte) и садржи текст: Бо - ја на ђе - вој - ко, Ту - го - ва - ла, бо ло - ва - ла Млада Бо - гу ду шу да ла, Бо ја но. Пјано пратилац садржи акорде и ритмичке фигурирања, укључујући динамичке ознаке *p* (piano) и *dim.* (diminuendo).

Аналитички преглед пјесме *Бојана ђевојко* показао је низ законитости, које је својевремено и Бела Барток приписивао својствима фолклора:

- употреба кратког, једноставног мелодијско-ритмичког модела као основне конститутивне јединице,
- крајње сведене мелодијска и ритмичка компонента модела,
- варијантност у узастопном излагању двотакта/стихова – импровизација,
- репетитивност у функцији строфичног обликовања текста,
- репетитивност као редукционистички манир у импровизацији (враћање у оквире строфичности),
- екстензија иницијалног језгра рефрена – проширење мотива на крају,
- употреба секвенце,
- метричко „варирање“,
- мотивски рад,
- фригијски обрт, типичан манир тужбалице,
- сазвучја која се користе су промјенљива, и по саставу и структури. Међутим, заједнички именилац у свим сегментима музичког тока је то што, приликом паралелних кретања достигнутих сазвучја, нема механичког кретања. Комадина мијења структуру сусједних сазвучја (када се они паралелно крећу), не дозвољавајући тако било какву

асоцијацију на шематичност, предвидљивост. Овако посматрана акордска структура и рад с њом имају одлике „импровизације (на свјесном нивоу)“, како наводи Големовић (види фусноту 4).

Све наведене одлике су иманентна својства фолклора. Војин Комадина у пјесми *Бојана Ђевојко* користи несумњиво најтежи начин у његовом третману. Он се, по ријечима Петра Бингулаца (1897–1991) „...не може лако описати, а још мање научити... он мора само да се осети... Он тражи да композитор буде прожет сав, у целом свом бићу, духом народне музике... Онај који је прожет народном песмом ће осећати њене законе изнутра, па ће не мислећи на њих, али осећајући их, писати по тим законима.“ (Бингулац, 1988: 364) Дакле, Комадина фолклор користи као идејну основу своје композиције. Стога је начин на који се фолклор указује у *Бојани* посредан, његови обриси се помаљају кроз процесе фолклорног битисања. Војин Комадина то једном приликом и потврђује⁸: „Ја лично мислим да је врло тешко издвојити фолклорна и нефолклорна музичка дела. Јер, самим тим што ја носим своје одређено национално обележје, тако исто и моја музика носи национално обележје, без обзира да ли се она зове *Смрт мајке Југовића* или *Ноктурно*... Можда се може говорити о неким делима која су директније фолклорна... она су на свој одређен начин виђење баштине, виђење фолклора, виђење једног одређеног садржаја о којем се не може друкчије мислити и говорити него о седиментима фолклора...“

Почетни импулс у тражењу „фолклорног“ у соло пјесми *Бојана, Ђевојко*, био је, прије свега, заснован на радовима Ивана Чавловића⁹ (1949–) у којима се „фолклор“ редовно помиње као „...стална идејна константа“ (Чавловић, 2017: 106). Чавловић ту константу види као варијацију једне вјечне мелодије, мелодије фолклорне инспирације. Аналитички приказ *Бојане* је заиста потврдио Чавловићево виђење *Комадиновог фолклора*. У њему се фолклорне транспозиције указују на посредан начин. „... Ја мислим, ја фолклорно мислим, без обзира о којој теми говорим...“¹⁰. Осјећање и схватање суштине фолклора, духа народне музике Војин Комадина је изразио својом оригиналном музиком, а преовлађујући композициони поступак у његовој личној импресији ове народне баладе је варирање, као вид импровизације. Показало се да је, као што је импровизација иманентно својство

⁸ О односу према фолклору Војин Комадина је говорио много раније (у више наврата), али је његов став о наведеном пољу умјетничког израза остао непромијењен до краја његовог композиторског рада. Транскрипција урађена према: <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWw-4>.

⁹ Др Иван Чавловић се Војином Комадином бави током читавог живота, сагледавајући његов „лик и дјело“ са различитих аспеката. Број Чавловићевих библиографских јединица је несумњиво највећи, а одраз његових радова и ставови исказани у њима су постали општеприхваћени.

¹⁰ Види напомену 8.

фолклора, фолклор иманентна одлика Комадининог индивидуалног стила, а пјесма *Бојана ђевојко* аутентичан репрезент народног.

Литература:

- Bošković-Stulli, Maja. (2004). Bugarštice. *Narodna umjetnost*, (41/2), 9–51.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Časopis za muzičku kulturu Muzika 1* (2017), 106–118.
- Lozica, Ivan. (1979). Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti. *Narodna umjetnost*, 16 (1), 33–51.
- Бингулац, Петар. (1988). *Нписи о музици*. Београд: Универзитет уметности у Београду. стр. 363–365.
- Големовић, Димитрије. (1991). Народно певање између импровизације и постојаности. У Властимир Перичић и др. (ур.). *Фолклор и његова уметничка транспозиција, Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Златна пјена од мора, Народне пјесме Срба у Хрватској*. (1990). приредио Крстановић, Здравко. Београд: Рад.
- Комадина, Војин. (1995). *Бојана, ђевојко*, рукописна партитура.
- Коњовић, Петар. (1965). *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Љубинковић, Ненад. (2010.). *Трагања и одговори - Студије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радиновић, Сања. (2014). Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*, у Бошко Сувајџић и др. (ур.). *Промисљања и традиције, фолклорна и литерарна истраживања, зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 165–190.
- Херцигоња, Никола. (1972). *Нписи о музици*. Београд: Уметничка академија у Београду.
- <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWaVw-4>.

SUMMARY

FOLKLORE TRANSPOSITIONS IN THE SONG *BOJANA DJEVOJKO* BY VOJIN KOMADINA

MA Snježana Đukić-Čamur

The pieces for voice Vojin Komadina occupies a relatively significant place in his rich composer's oeuvre. The composer addresses this genre throughout his work, choosing - as "direct" inspiration - different poetic sources. Whether literary sources are folk or artistic, the end result is such that the opus of Vojin Komadina is most often defined through the prism of folklore transpositions. The author of the paper view precisely this aspect: the elements of folk, traditional art as folklore transpositions in the last composer's oeuvre - the solo song *Bojana djevojko*. The flow of analytical presentation passes through folklore, considering its essential features

from various aspects. At the same time, the spirit of folk, traditional art springs up from the compositional procedures applied in the song *Bojana djevojko*. It seems that the Komadina uses folklore as the conceptual basis of the composition. Therefore, the way folklore in *Bojana* is indicated as indirect, its contours are blurred through the processes of folklore biting. Vojin Komadin expressed his understanding of the essence of folklore, the spirit of folk music with his original music. But prevailing compositional process

in the personal impression these folk ballads is a variation, a form of improvisation. It has been shown that such as improvisation is an immanent property of folklore, thus, folklore is an immanent feature of Komadina's individual style.

Key words: Vojin Komadina, *Bojana djevojko*, folklore transposition

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