

ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ОПЕЛУ ЈАСЕНОВАЧКОМ ВОЈИНА КОМАДИНЕ

МА Пеђа Харт

мр Ивана Церовић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: pedja.hart@mak.ues.rs.ba

УДК: 784.69

78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Циклус за мјешовити хор *Опело јасеновачко* (1994) припада последњој стваралачкој фази Војина Комадине. Циклус се састоји од осам ставова, од којих шест садржи црквене, а два књижевне текстове, док њихово међусобно преплитање резултује јединственом музичком цјелином у којој равноправно учествују елементи различитих стилова. У раду ће аналитичком методом бити обрађени савремени и традиционални аспекти чија синтеза указује на постмодернистичку музичку орјентацију.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Опело јасеновачко, постмодерна

Највећи дио стваралачког опуса Војина Комадине, од преко 200 дјела, у већој или мањој мјери ослања се на традицију. Традиција се у његовим дјелима најчешће испољава коришћењем фолклора као садржајног елемента, кроз надоградњу народних мелодија, или кроз стварање оригиналних композиција у којима је полазна инспирација или асоцијација неки фолклорни сегмент (народна пјесма, игра, обичај, обредни предмет). Такође, у једном броју композиција асоцијација на фолклор или полазно упориште у традицији учача се кроз асоцијацију на средњевјековну Босну (кроз поезију Мака Диздара), црквену музику, или још шире кроз асоцијацију на елементе различитих стилова из прошлости итд. Наравно, све наведено је у уравнотеженом складу са савременим тековинама музике и техника компоновања времена у којем је Комадина живио и стварао и чији је еминентан представник цијелог свог стваралачког периода и био. У раду ће бити указано управо на тај спој традиционалног и савременог на примјеру *Опела јасеновачког*.

Иако се Комадиново стваралаштво, према Чавловићу, може подијелити на неколико фаза: „неокласицистичку (од првих студентских радова па до 1965.), авангардну (1965–1969), фолклорну (најснажније 1969–1976) и фазу нове једноставности¹ (1976–1997) с подфазом обојеном националним српско-православним садржајем од друге половине 80-их“ (Чавловић, 2017: 108), у свакој од њих је евидентно директно или индиректно присуство неког облика традиције. Или како је сам Комадина рекао: „Врло је тешко издвојити фолклорна и нефолклорна музичка дела. Самим тим што носим своје одређено национално обележје тако исто и моја музика носи национално обележје

¹ Можда је ближе одређење ове фазе постмодернистичка, са новом једноставности као једним значајним дијелом. (Церовић, Харт, 2020: 79–97)

без обзира на назив композиције. Ја фолклорно мислим без обзира о којој теми говорим и која је музичка тема доминантна.“ (Doliner, 1978). Иако често сматран авангардним композитором, „Комадинин однос према музичкој авангарди сводио се на свјесну употребу модерних техника у циљу њихова, прије свега упознавања, али не у циљу стварања свјесних авангардних умјетничких поступака...Чак су и неке авангардне композиције као нпр. *Рефрен за sinty 100* настале како би овладао модерношћу и искушао феномен новог а то касније примијенио у компоновању“. (Чавловић, 2020: 6)

Од седамдесетих година прошлог вијека код Комадине долази до постепеног музичко-стилског заокрета који доноси елементе поједностављења, прочишћености и сведености музичког језика. У, до тада преовлађујућем, авангардном окружењу појављују се елементи различитих стилова из прошлости који се третирају равноправно и слободно комбинују на најразличитије начине. Такав спој традиционалног и савременог представља испољавање музичке постмодерне у којој сви елементи из укупног историјског наслеђа музике постају равноправни и отварају непрегледне могућности интерпретације. Одлике постмодерне код Комадине уочавају се већ у *Другом клавирском концерту* из 1978, *Прелудијуму за Модру ријеку* из 1979, *Концерту за флауту и гудаче* из 1980... Битно је напоменути да се период промјене или боље рећи, стремљење музичког језика ка постмодерни уочено појавом *Другог клавирског концерта* подударара са појавом постмодерне тенденције у оквиру стваралачких опредјељења у музици не само на домаћој већ и на европској сцени². Овакво, постмодерно, поигравање са садржајима различитих стилова, композиционо-техничким поступцима из различитих временских периода и њихов спој са модерним начином музичке мисли представља новину у музичком стваралаштву друге половине XX вијека, истовремено доносећи и један нов вид интерпретације традиције. Својим *Другим клавирским концертом* и Комадина се дефинитивно окреће комплетном наслеђству прошлости, не негирајући и не одричући се било којег његовог сегмента, већ их равноправно посматра, бира и реконструише у најразличитијим комбинацијама (као што је познато, оквирни ставови *Другог клавирског концерта* су засновани на

² „Када су Петар Озгијан, Рајко Максимовић и Владан Радовановић средином седамдесетих година својим делима *Симфонија '75* (1975, Озгијан), *Књига мадригала „Из тмине појања“* (1975, Максимовић) и *Вокалинстра* (1976, Радовановић) најавили усмерење својих авангардних поетика ка традиционалним начелима, они су начином на који су то учинили обележили почетак постмодерне методологије компоновања у нашој музици. Тај почетак је био у временском и проблемском сагласју са првим плодовима музичке постмодерне у Европи, с обзиром на то да је постмодерна ситуација сазрела у европској музици већ од самог почетка седамдесетих година...“ Веселиновић-Хофман, Мирјана, Постмодерна – карактеристике и одабири „игре“, 248–249.

необарокном узору и необарокном принципу изградње форме, док је средњи став заснован на цитатима црквеног напјева *Свјати Боже Исаије Србина*). Овдје треба напоменути и то да ревидирање композиционих поступака које се примјећује у овом периоду представља елементе нове једноставности, значајног дијела музичке постмодерне. “Траг препознавања нове једноставности као једне од потенцијалних карактеристика постмодерне, код Комадине се нарочито примјећује у композицијама из деведесетих година, које се могу сврстати у његов лични, медитативни музички израз. Карактеристике постмодернистичке нове једноставности уочавају се кроз поједностављеност и репетитивност технике, једноставност форме, минимум развоја у свим музичким параметрима. У композицијама насталим деведесетих година, нова једноставност се испољава као крајњи облик музичких стремљења који је до тада у већој или мањој мјери наговјештаван...” (Церовић, Харт: 2020: 80).

Све наведено свједочи о Комадининој широкој умјетничкој личности која увијек гледа напријед и спремно се укључује у савремене европске токове умјетничке музике. И управо кроз тај однос према традицији, уз истовремену отвореност, примјену и присуство савремених композиционих поступака, естетике и музичке мисли, биће сагледано *Опело јасеновачко* у овом раду, али се на исти начин може сагледати и комплетан Комадинин умјетнички опус.

Као што је претходно цитирано, код Комадине се у оквиру посљедње фазе стваралаштва, од 1976–1997, уочава подфаза (од друге половине осамдесетих) коју чине композиције инспирисане духовном музиком српске-православне провенијенције. Међутим, хронолошки оквир те подфазе би се могао помјерити цијелу деценију уназад јер се трагови православне духовне музике у Комадинином стваралаштву јављају већ од *IV Сонате за клавир* са посветом Доместику Кир Стефану Србину, а која је настала 1977. године. У већем броју композиција које слиједу трагови српске православне музике се примјећују у виду директног цитата који је основа за настанак дјела, или са елементима јасне асоцијације на ову врсту музике. Разлог за настанак композиција из ове подфазе је збирка *Стара српска музика* Димитрија Стефановића (1975). Упознавши се са овом драгоцјеном збирком, Комадина се окреће и овој врсти музичког наслеђа свог народа и њиме се бави скоро до краја живота.³ Према ријечима Зорана Комадине, “Војин Комадина по истом принципу користи музичко наслеђе и када је оно јасно фолклорно (што јесте бивао најчешћи случај) али и када се користе традиционални напеви српске духовне музике” (Комадина, 2020: 28). Такође је интересантно и то да почетак појаве елемената српске духовне музике у стваралаштву Војина Комадине, односно “овакав спој различитих

³ У значајном броју композиција из осамдесетих и деведесетих година заступљена је ова тематика.

традиција остаје потпуно непримећен и углавном није препознат до данашњих дана” (Комадина, 2020: 28).

Композиција у којима је овај траг препознат су:

IV Соната за клавир са посветом Доместику Кир Стефану Србину (1977)

Други концерт за клавир и гудачки оркестар (1978)

III партита босниенсис – Musica religioza (1982)

I фреска Бели анђео за симфонијски оркестар (1987)

II фреска Свети Сава за симфонијски оркестар (1991/93)

Тужне песме за глас и клавир (1993)

Опело јасеновачко за мјешовити хор (1991/1994)⁴

Примјетно је да се у неким композицијама већ из наслова наслућује атмосфера и инспирација, док је у неким узор мање-више прикривен. Такође, из наведених дјела се види да је *Опелом јасеновачким* заокружена ова подфаза у стваралаштву Војина Комадине. Овакав приступ и сагледавање у први план истиче утицај српске духовне музике на значајан дио стваралаштва Војина Комадине који је трајао двадесетак година. Сагледавање цјелокупне ове подфазе би је могло претворити у фазу у Комадинином стваралаштву али и допринијети бољем разумијевању композиторовог музичког језика као и ширем сагледавању његовог односа према традицији, односно укупном наслеђу из прошлости чији је дио и духовна музика.

Опело јасеновачко (1991–1994) представља духовни циклус⁵ од осам ставова, од којих су шест са црквеним а два са књижевним текстом. Дјела овог типа била су честа код домаћих (српских) композитора у сутону прошлог вијека. Међу српским композиторима духовне музике од двадесетог вијека на овамо уобичајени редослијед ставова у *Опелу* је био: Лектенија, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими, Дуси и души праведних, Бога челољеком и Вјечнаја памјат. Мокрањац је компоновао још краће: Лектенија, Њест свјат, Со свјатими, Дуси и души, Вјечнаја памјат.

Код Комадине је тај редослијед проширен:

Лектенија

Њест свјат

⁴ Постоје двије верзије ове композиције. Прва, настала у Сарајеву 1991–1992, и друга, ревидирана верзија, настала у избјеглиштву у Београду 1992–1994. године.

⁵ Сам израз духовни циклус представља композицију намијењену концертном извођењу.

*Опет*⁶ – Радосав Стојановић
Свјати Боже
Со свјатими
*Гледали смо како умиру стојећи*⁷ – Бранко Миљковић
Дуси и души
Вјечнаја памјат.

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.

Сам наслов циклуса преко доминантног мотива смрти подстиче асоцијативност, што је једна од карактеристика постмодерне музике. Томе доприноси и комбинација црквених и књижевних текстова, њихово претапање које свједочи о пажљиво осмишљеном драматуршком плану.

Слично као у *Тужним песмама*, Комадина се и у овој композицији враћа заокруженим музичким мислима које произилазе из стихова, мелодијским линијама уског амбитуса, дугих нотних вриједности, поступног хода. Поједностављење композиционих поступака не значи и негирање и одбацивање раније примјењиваних већ само њихово ревидирање, чиме се, баш као и у *Тужним песмама*, ствара лична молитвена музика.

„Ставови су међусобно контрастни, а тај контраст се огледа у темпу, структури, фактури, као и разноврсним композиционим поступцима. Форма ставова је уско везана са природом текста и подразумева фразирање по стиховима, што резултира прокомпонованом (*Со свјатими, Њест свјат*), строфичном формом (*Дуси и души, Свјати Боже, Вјечнаја памјат*), али и тродјелном и развијеном пјесмом (*Јектенија, Опет*). Такође, организација унутрашњости ставова садржи висок степен формално-структуралне динамике у којој се одсејци нижу са неопходним контрастима. Кад је фактура у питању, евидентна је наглашена линеарност музичког тока у којој се преплићу ренесансно-барокна полифонија као још један облик музичког наслеђа, са линеарношћу музичког мишљења 20. вијека.“ (Церовић, 2017: 153)

Први став *Јектенија* је изграђен минималистичким развојним и градационим поступцима а својом речитативношћу те унисоним кретањима са исонском пратњом указује на узор у богослужбеној традицији и пракси старог византијског појања. Елемент савременијег начина мишљења се огледа кроз примјену симетрије и обресе трећег

⁶ Радосав Стојановић, *Рукопис чемерски* из 1982., или *Ђавоља школа* из 1988. године.

⁷ Бранко Миљковић/Блажо Шћепановић одломак из књиге родољубивих пјесама *Смрћу против смрти*, из 1959. године. Искоришћени текст код Комадине је само први дистих из другог одломка пјесме *Реквијем*, *Гледали смо како умиру стојећи* они које волимо.

Месијановог модуса који се најјасније очитује у финалном одсеку, тројном *Амин*.

Примјер 1

Лектенија, I став, т. 32–39.



Симетрија у композиционом раду је примјетна и у другом ставу, *Њест свјат*. Симетрично грађена тема, са осом обртаја фис, вјештачки се имитира у интервалу октаве, док симетрично кретање унутрашњих гласова доноси елементе умањене лествице. Лежећи тон це звучно се намеће као тонални центар који је цијелим током првог одсека (т. 1–12) замагљен сукобљавањем различитих интервалских и акордских склопова.

Примјер 2*Њест свјат*, II став, т. 1–8

Други одсјек овог става (т. 12–19) грађен је по принципу слободне имитације између мушке и женске хорске групе које се крећу протупомачно у паралелним квинтакордима и сектакордима формирајући бикордске структуре. Трећи одсјек (т. 20–35) формиран је наслојавањем гласова по принципу фуге а у хармонској грађи се уочавају принципи слободне симетрије између алта и сопрана те тенора и баса. Дакле, појава симетрије, трагови умањене љествице, бикордика уз имитациони принцип рада представљају опет преплитање савремених и традиционалних музичких елемената.

Трећи став *Опет* контрастира околним ставовима својом хомофоном грађом и ниским степеном формалне динамике маркирајући тиме првенствено драмски контраст који овај став доноси у погледу драматургије цјелине. Овај став, увођењем свјетовног текста тужбаличног карактера⁸ пресијеца ток *Опела* и, наглашавајући туробну атмосферу, говори о понављању мучне историје (па и у моменту настанка дјела), што је управо подржано поменутом формалном динамиком – неразвојним варираним понављањем музичке фразе. Томе

⁸ Опет старе сељачке руке тешу сандуке. За браћу, синове и за кћери столар јапију мери. Опет црне основе ткају покрове. Опет се са домова вије црни барјак од црне шамије. Докле, докле ће тако кроз историју, докле, докле црни дани за белу Србију? Докле? Опет. Докле? Опет.

доприноси мирна, корална мелодија, као и наглашена дијатоника у претапању еолског и фригијског модуса. Све су ово наглашене карактеристике постмодерничке нове једноставности која је, у мањој или већој мјери пристуна и у осталим ставовима *Опела*.

Имитациони начин изградње вишегласја је такође честа појава у ставовима *Опела*. Наизмјенично се уочавају чисто полифони дијелови, па и хомофони, у којима се гласови крећу силабично, задржавајући линеарну самосталност. Такав примјер, у којем је узор из ренесансног музичког језика обогаћен савременим композиционим приступом је почетак четвртог става *Свјати Боже*.

Примјер 3

Свјати Боже, IV став, 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 приказаном примјеру уочава се слободна инверзија (оса обраћаја фис) између мушких и женских гласова, у којој се доследно појављују интервали по величини, али не и врсти. Због истовременог наступа не може се одредити који је први, а који додати други глас, а због изоритмичног кретања цијелим током, као и пласирања комплетних акордских структура, и овај одломак се доживљава као хомофонија. У овоме се огледа узор у ренесансном музичком језику, али је кроз начин пласмана вишегласја јасно да се истражују нове могућности звука у којима је акценат на боји, односно колористичкој улози, што иде у прилог савременом начину музичког мишљења.

Најочитији примјер утицаја ренесансно-барокне полифоније можемо видјети у финалном одсјеку петог става *Со свјатими* кроз наслојавање теме у строгој вјештачкој имитацији у реперкусији од нижих ка вишим гласовима у размацима квинти и октава – својеврсно кретање из таме ка свјетлости које прати ријечи ”но живот вјечни” и драматуршки представља увертиру у коначну побједу живота над смрћу у финалном ставу.

Примјер 4

Со свјатими, V став, т. 28–40.

mf Но жи-зан без-ко-неч - на -

mf Но жи зан без-ко-неч - на - ја, без - ко - неч - на - ја,

mf Но жи-зан без-ко-неч - на - ја, без - ко - на-ја, жи-зан без-ко-неч - на -

mf Но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч-на - ја.

ја, без - ко - неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја,

жи-зан без-ко - неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч-на - ја.

ја, но жи - зан, но жи - зан,

Цијели став је полифоно грађен и садржи три одсјека који међусобно контрастирају примјеном различитих полифоних принципа (као што је био случај и у другом ставу). У другом одсјеку уочава се дубље тематско повезивање између ставова циклуса примјеном мотивске грађе и композиционе технике из првог става.

Шести став *Гледали смо како умиру стојећи* (као и трећи, на својствен начин) својом једноставношћу и понављањем само једног, веома упечатљивог стиха продубљује драматургију циклуса али и доноси значајан контраст. Тема, која представља парафразу теме из првог става истоимене кантате из 1983⁹, потврђује Комадинину праксу да се стално враћа већ постојећим својим мелодијама¹⁰. Доследан имитациони рад по узору на ренесансу пласиран је у форми бескрајног

⁹ Кантата *Гледали смо како умиру стојећи* за соло бас, мјешовити хор и оркестар има четири става: *Реквијем*, *Тифусари*, *Сутјеска* и *Домовини*. У првом ставу се на истом текстуалном материјалу као у ставу Опелу одвија доследан имитациони дијалог између женских гласова уз два дјелимично стална контрастсубјекта. Тема је сличног материјала, тонална основа је иста, интервал имитације такође прима.

¹⁰ Али потврђује и Чавловићево мишљење о Комадинином стварању једне вјечне мелодије. (уп. Чавловић, 2017: 106–118)

двогласног канона, а прима као интервал имитације доприноси сударању слогова на малом простору и истој тонској висини што резултира подцртавањем драматике текстуалног садржаја. Тема је заснована на поступном кретању (што је одлика свих тема у циклусу) у оквиру молског тетра хорда уз јасну модалност, еолски е, са краткотрајном мутацијом. 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.

Седми став *Дуси и души* својом хомофоном грађом у окружењу разнолико-полифоних ставова представља изразит фактурни контраст. На музичко-тематском и композиционом плану се наслања на четврти став чиме одржава тематско и драмско јединство циклуса.

Финални став *Вјечнаја памјат* у дурским одсјецима асоцира на традиционални свештенички напјев.

Примјер 5а

Ненад Барачки (мелографски запис): *Вјечнаја памјат* (Еф дур)

Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.

Примјер 5б

Комадина: *Вјечнаја памјат* (А-дур)

Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.

Сличност између фрагмента Комадиног дјела и црквене мелодије на плану љествичне грађе, мелодије и ритма је незанемарљива и није случајна. У пракси свештеници неријетко изводе импровизацију на оригинални напјев. Такође и тип вишегласја, кретање у паралелним терцама које Комадина усваја, својствен је свештеничком начину извођења напјева. Тиме се Комадина приближава ранијој пракси српских композитора који су дјела заснивали на традиционалним напјевима. Комадина додуше парафразиран напјев користи као мотивски материјал који не одређује глобалну форму, што је опет ближе постмодернистичком приступу. Но свакако ово запажање не иде у прилог тези да се дјело никако не може повезати са специфичним

музичким квалитетима традиционалних напјева. У драматуршком погледу став представља заокружење циклуса и коначну побједу живота над смрћу. Борба живота приказана је на класичарски начин, готово наивном сликарском техником, кроз наизмјеничну смјену мола и дура, те наслојавањем гласова од нижих ка вишим – из таме ка свјетлости. Поред контраста између мола и дура уочавају се контрасти на готово свим пољима музичке динамике – колористичка динамика, динамика звучних боја, постигнута је различитом фактуром и густином хармонског слога – у молским дијеловима доминирају празна сазвучја у широком слогу и октавна удвајања гласова, док су дурски дијелови засновани на потпуним акордским структурама у уском хармонском слогу уз општи дивизи хорских гласова, све скупа подржано акустичко-динамичким контрастом. Највише побројаних елемената у овом ставу упућује на неокласичну стилску опредјељеност а у прилог томе иду и кретања у паралелним терцама, терцне акордске структуре обојене микстурним паралелизмима који у великој мјери не нарушавају функционалну јасноћу. Изразит примјер традиционалног класичарског начина мишљења је и својеврсна потпуна аутентична каденца којом је став/циклус музички и драматуршки закључен.

Примјер 6

Вјечнаја памјат, VIII став, т. 20–24.

The musical score for 'Вјечнаја памјат' (Eternal Memory) is presented in two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte dynamic marking (*f*). The vocal line has the lyrics: 'вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.' The piano accompaniment features a series of chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

Све наведено потврђује да Комадина истовјетно користи музичко наслеђе, било оно фолклорно, духовно, неокласичарско, ренесансно или из било којег сегмента музичке и (или) његове историје. Инспирацију и полазиште проналази у узору, цитату или аутоцитату из прошлости и креира оригиналне композиције које стоје као савремен траг времена у којем је живио и стварао. *Опело јасеновачко* заокружује значајан низ композиција насталих у распону од двадесет година са јасним утицајем српске духовне музике. Осим утицаја духовне музике, у *Опелу* се испољавају и елементи постмодернистичке орјентације кроз ревидирање и сведеност музичког језика (што су елементи нове једноставности као једне значајне гране постмодерне), али и употребу елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на најразличитије начине, слободно третирају и слободно одабирају из цјелокупног музичког (и не само музичког) наслеђа.

Другачијим, савременим музичком контекстом Комадина у *Опелу* спаја елементе византијског појања са симетријом и Месијановим

модусом (*Јектенија*) или умањеном љествицом (*Њест свјат*); хомофони, поступни ток вишегласја и мелодије дужих нотних вриједности са бикордским структурама (*Њест свјат*); постмодернистичку нову једноставност са мирном коралном мелодијом и наглашеном дијатоником у модалном љествичном окружењу (*Опет*); елементе ренесансног вишегласја са слободном инверзијом, барокну полифонију кроз наслојавање теме у фугату (*Со свјатими*), рану српску музику кроз елементе традиционалног појања са класичарском смјеном мола и дура, наслојавање гласова од најдубљег до највишег, завршном каденцом (*Вјечнаја памјат*), уз асоцијативност самог наслова и корелацију одабраних црквених и књижевних текстова као још једним видом споја традиционалног и савременог. Резултат је лична, молитвена музика која носи снажну поруку о тешком времену настанка, о болном периоду композиторовог живота, али и вишу, метафизичку поруку, опомену и помен страдањима и патњи које се на овим просторима, кроз историју, нажалост, понављају.

Литература:

- Барачки, М. Ненад. (1995) Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеу (приредила Даница Петровић), Крагујевац.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (ур.) (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд.
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*, Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Комадина, Војин. (1994). *Опело јасеновачко* за мјешовити хор. Партитура, рукопис.
- Комадина, Војин. (1983). Кантата *Гледали смо како умиру стојећи они које волимо* за соло бас, мјешовити хор и оркестар. Партитура, рукопис.
- Комадина, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine. *Muzika (1)*, 119–140.
- Комадина Zoran. (2020). Odnos prema tradiciji u Bosanskim partitama Vojina Komadine, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево, 13–30.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*, Београд: Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/1.
- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа. (2020). Нова једноставност у Тужним песамама Војина Комадине, *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2019*, Бања Лука, 79–97.
- Cerović, Ivana. (2017). Horska muzika Vojina Komadine – Prilog sistematizaciji opusa *Muzika (1)*, 141–158.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Muzika (1)*, 106–118.
- Čavlović, Ivan. (2020). Kompozitorsko-stilske mijene u opusu Vojina Komadine. Nacrt za estetiku stvaranja, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево, 3–12.

TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN JASENOVAC REQUIEM BY VOJIN KOMADINA

MA Hart Peđa, MA Ivana Cerović,

In the example of *Opelo Jasenovacko* it is pointed to the fact that in the work of Vojin Komadina, tradition, apart from folklore as a content element, can be manifested through inspiration with Serbian spiritual music. *Opelo Jasenovacko* circles the significant sequence of compositions created under this influence. Apart from the apparent influence of church music, this paper points out the influence of elements of postmodern orientation manifested through the revision and reduction of music language, as well as the use of the elements of different historical styles combined with elements of modern music language.

Key words: Vojin Komadina, Jasenovac requiem, postmodernism

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (2 ; 2020 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2 :
зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине, одржаног
10-12. децембра 2020. године / [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - 1. изд. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета, 2021 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 250 стр. :
илустр., ноте ; 24 cm

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

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145