

## ODNOS PREMA TRADICIJI U BOSANSKIM PARTITAMA VOJINA KOMADINE

**mr Zoran Komadina**

Univerzitet u Kragujevcu  
Filološko-umetnički fakultet  
Odsek za muziku  
Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

*Plenarno predavanje*

**Sažetak:** Vojin Komadina je napisao tri kompozicije sa naslovom *Partita bosniensis* u periodu od dve godine (1981–82). Prva partita je namenjena kamernom gudačkom orkestru, druga je za solo violinu, a treća, koja nosi podnaslov *musica religiosa*, napisana je za nestandardni kamerni sastav. Ove tri kompozicije čine specifičan ciklus. U prve dve partite se kao zajednička ideja pojavljuje potpuno jasna inspiracija folklornom tradicijom, vidljivom već u nazivima stavova, kao što su: Pjevanje, Guslanje, Sevdalinka ili Ganga. Treća partita je inspirisana srpskom duhovnom muzikom. Način izražavanja je raznovrstan i kreće se od jednostavne homofone fature pa do složene polifonije i mikropolifonije, a kao važan element u oblikovanju forme javlja se aleatorički princip rada. Kroz ove tri kompozicije možemo uočiti odnos autora prema tradiciji koja obuhvata folklorno nasleđe, srpsku duhovnu muziku i nasleđa umetničke muzike iskazane kroz tehnike komponovanja i oblikovanja dela. Sami nazivi ovih dela - Partite bosniensis predstavljaju spoj različitosti i sugerišu da se autor u njima zagledao u prošlost odnosno tradiciju.

**Ključne reči:** Vojin Komadina, Bosanske partite, Folklor, Isaija Srbin, Polifonija

Muzički folklor naroda sa teritorije bivše Jugoslavije je najvažnija pokretačka energija u muzičkom svetu Vojina Komadine i prisutna je u najvećem delu njegovog opusa. Posebno izdvajamo dela koja su zasnovana na muzičkom nasleđu naroda Bosne i Hercegovine. U toj grupi se nalazi veći broj raznovrsnih i raznorodnih kompozicija, od kojih bi trebalo pomenuti horske rukoveti *Podkozarje* – VI rukovet i *Pjesme Janje Čičak* – VII rukovet, kao i solističke kompozicije – *Refrain IV–Nijemo glamočko kolo* za klavir, *Gange* za glas i violinu, *Koncert za flautu i gudače* (u znak poštovanja seni Vlade Miloševića) i orkestarska *Svita igara*.

Već po samom naslovu se izdvajaju tri kompozicije pod imenom *Partite bosniensis* (Bosanske partite) napisane u periodu od nepune dve godine, između 1981–82. godine. Iako se po nazivima ovih kompozicija može pretpostaviti da se radi o svojevrsnom ciklusu, veze između njih nisu tako jake. Sličnosti postoje, ali se nameće utisak da ciklus nije unapred osmišljen već pre organizovan tako da svaka kompozicija donosi deo priče koji prethodna nije obuhvatila, ili makar donosi deo te iste priče, ali iz (bitno) drugačijeg ugla.

Prva *Partita bosniensis* je nastala 1981. godine i napisana je za kamerni gudački ansambl. Premijeru je imala na *Muzičkom bienalu* u Zagrebu te godine u izvođenju ansambla *Dušan Skovran*. Pored toga, više godina bila je na repertoaru ansambla *Majstori gudači* pod rukovodstvom Dejana Mihajlovića (1932–2016). Druga partita je nastala 1982. godine i namenjena

je izvođenju na violini, ali postoji i u verziji (iz 1984. godine) za solo klarinet, a izvodili su je afirmisani umetnici i studenti muzičkih akademija. Treća partita finalizovana je u oktobru 1982. godine i nosi podnaslov – *musica religiosa*. Napisana je za nestandardni kamerni sastav koji čine klarinet, fagot, truba, trombon, violina i kontrabas. Zabeleženo je izvođenje 11.11.1982. godine u velikoj dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta u okviru ciklusa koncerata *Muzička moderna III* programa Radio Beograda. Izvođači su bili ansabl *Camerata Strumental* „Alfredo Casella” iz Torina. Pretpostavka je da je bilo jedno izvođenje u Sarajevu ali nisu poznati izvođači.

### **Partita Bosniensis I**

*Partita Bosniensis I* sastoji se od četiri stava koji su naslovljeni kao *Pjevanje*, *Guslanje*, *Sviranje* i *Igranje*. Prvi i poslednji stav su u brzom (prvi relativno brzom) tempu dok su unutrašnji u laganom.

**Početni stav** *Pjevanje* izgrađen je na originalnoj koncepciji. Na samom početku dela svakom od dvanaest gudača je poveren zaseban i u potpunosti različit motiv. Uz istovremen početak i jedinstvenu dinamiku svaki od njih ima svojstven karakter, tempo, metar, tonalitet i trajanje. U svim instrumentima/glasovima motiv je zapravo početni deo napeva, tačnije njegov zaokružen (uglavnom) četvrtinski deo. Tokom kompozicije, sukcesivnim dodavanjem još tri gradivna dela napeva, u deonicama svih instrumenata formiraju se celine – melodije za koje se sa sigurnošću može reći da su citati narodnih pesama.

U prva tri glasa prvog stava se nalaze tri melodije – napeva koje se pojavljuju u horskoj rukoveti *Pjesme Janje Čičak* (nastala 1972. godine) gde su bile upotrebljene za oblikovanje tri različita stava u toj kompoziciji. Prva violina donosi napev – *Dođe vrime*, druga *Od mora...* (prva pesma u rukoveti), treća *Moja mama, će, će*. Ostalih deset instrumenata takođe donosi početne motive napeva, ali ih nismo prepoznali u drugim delima. Svakako nije slučajnost što se melodije/napevi pojavljuju u različitim modalnim i tonalnim osnovama jer se verno prenosi njihova struktura. Kompozitor dodatno ističe njihovu jedinstvenost i potencijalnu plastičnost - samostalnost, tako što ih svesno plasira na različitim visinama odnosno raznovrsnim transpozicijama kako bi se i na taj način istakla svaka pojedinačna melodija. Moram pomenuti da ova zamisao koja se realizuje kroz ovako zahtevnu polifonu fakturu traži od izvođača (dirigenta i svakog pojedinačnog instrumentaliste) potpuno razumevanje smisla i značaja svake pojedinačne deonice, kako bi zvučna slika mogla biti uspešno reprodukovana.

**Primer 1**Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, početak kompozicije.

PARTITA BOSNIENSIS

Vojin Komadina

1) PJEVANJE

\* Svaki broj (1, 2, 3 itd.) označava znak dirigenta za početak određene varijante, završetak fraze nije zajednički.

\*\* ( ) = Pauza proizvoljnog trajanja

Prvi deo fraze/napeva ima raznovremeni završetak iza čega sledi general pauza čije trajanje određuje dirigent. Drugi nastup ansambla na identičan način donosi početni deo fraze i njen nastavak, da bi se nakon još jedne general pauze (što će biti princip i u daljnjem izlaganju materijala) u trećem nastupu pojavio samo drugi deo melodije (u svim glasovima). U četvrtom nastupu izlaže se opet novi – treći deo melodije u svim glasovima. Tek pri petoj pojavi formira se celovitija melodijska fraza – napev i to u nekim

glasovima su melodije izložene u celini a u drugim (usled različite dužine i strukture) još uvek ne. Od sedmog zajedničkog nastupa započinje (višeputno) izlaganje celovite melodije/napeva, pri čemu broj ponavljanja nije precizno određen. Dirigent u potpunosti „preuzima kontrolu” nad izvođenjem, kroz balansiranje ravnoteže orkestarskog zvuka, tako što u pravilnim vremenskim razmacima (cca 5 sec.) signalizira dinamičke promene pojedinim instrumentima, koji će se porastom dinamike izdvajajati iz ukupnog zvučanja. Na ovaj način se gradi originalna i interesantna zvučna slika gde se dodatno oživljava osnovna–mnogoglasna faktura, nastala superpozicijom različitih melodijskih obrazaca.

### Primer 2

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 1. stav, nastup ansambla sa celovitim napevom, br. 7.

\* [ ] = Ceo melodijski odsek se ponavlja dok traje talasasto klijnja.

Prvi stav završava asinhrono, tako što svaka deonica sprovodi svoju melodiju do kraja.

Može se reći da ovakav pristup tematskom materijalu – gde su sve deonice apsolutno ravnopravne, kao i faktura celog stava, jasno upućuje na specifičnu polifonu (čak bezobzirno polifonu) tehniku koja se dodatno potencira povremenim narušavanjem te ravnopravnosti kroz dinamička isticanja pojedinih glasova, odnosno dodatnog bojenja ili osvetljavanja pokretne zvučne mase. Iako su intervalske strukture melodija različite od onoga što se podrazumeva prilikom primene mikropolifonije Ligetijevog tipa (György Ligeti, 1923–2006), ipak je njihov ambitus relativno skućen, a ako uzmemo u obzir da dolazi i do čestog preplitanja – ukrštanja glasova/modela, može se reći da je autor imao na umu ovakav način izgradnje muzičkog toka, ali uz upotrebu specifičnih narodnih napeva i ansambl od dvanaest gudača.

Drugi mogući uzor za ovakvu fakturu se može naći i u znatno ranijem periodu - periodu renesansne polifonije u kojoj su se u određenom vremenu izrazito razvijali elementi samostalnosti deonica (doduše standardno u troslojnoj fakturi) potencirajući to uz primenu polifonije, polimetrike, poliritmike pa i politekstualnosti i polilingvalnosti. U svakom slučaju polifona tradicija (bliža ili dalja) jeste osnovni element u oblikovanju ovog stava.

**Drugi stav** – *Guslanje*, fakturno kontrastira prethodnom kroz nastup nepodeljenih instrumentalnih deonica. Osnovu stava čini troglasni kanon na primu (u reperkusiji II violine, viole i violončela), a na vremenskom rastojanju od po jednog takta. Kanon je realizovan kao beskrajni tako da se iznosi tokom čitavog drugog stava. Melodija je kvartnog ambitusa (inicijalis i finalis je ton d<sup>1</sup>) i jasno asocira na folklorni uzor – obrazac upotrebe gusala.

### Primer 3

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 2. stav, početni taktovi.

GUSLANJE

♩ = 66

The musical score is presented in two systems. The first system shows the initial three measures of the canon, with Violin I, Violin II, and Viola parts entering sequentially. The second system continues the canon for the next three measures. The Cello part remains silent throughout the shown measures.

Proposta (II violine) traje deset taktova četvero četvrtinske mere, a po završetku prvog provođenja kanona (druga risposta u violončelu) nastupaju I violine i kontrabasi sa drugačijim tematskim materijalom. Dok prve tri deonice produžavaju kanon kontrabas u pijano dinamici svira flažoletni ton  $d^2$  koji će ostati prisutan do završetka stava.

Novi, bitan tematski materijal izlaže se u prvim violinama. Nesumnjivo je zasnovan na guslarskoj tradiciji i realizuje se kao jasna fraza podeljena na tri deseterca. Izvodi se u drugačijem, neznatno bržem tempu u odnosu na ostale deonice, a metrička struktura se bazira na smeni taktova od četiri, tri i dve četvrtine, tako da se princip suprotstavljanja melodija različitih po tempu i metričkoj podeli javlja kao značajan u oblikovanju i ovog dela kompozicije.

#### Primer 4

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 2. stav, nastup prve violine, broj 1 i 2.

Nakon što je uspostavljen melodijski model u I violinama sledi ponavljanje koje je samo približno određeno predloženim vremenom (15–20 sec.), da bi se posle toga glasovi pojedinačno (obrnutim redosledom u odnosu na početak) zaustavljali na ravnomernom ritmičkom ponavljanju tona  $d^1$ .

I u konstrukciji ovog stava se mogu konstatovati slični kompozitorski postupci, a ogledaju se kroz primenu kontrolisanog aleatoričkog principa i specifične upotrebe polifonog načina tretiranja glasova – ne samo kroz dosledno sproveden kanon, nego i preko naslojavanja – istovremenog iznošenja različitog tematskog materijala („nadsviravanja”), do kojeg dolazi prilikom suprotstavljanja evidentno najvažnije melodije u I violinama, kanonu u ostalim glasovima.

**Treći stav** – *Sviranje* napisan je u veoma lagnom tempu (jedinica brojanja = 40), a zasniva se na heterofonom dvoglasu poverenom dvema solo violinama. Vodeća melodija (gornji glas) je bogato ukrašena karakterističnim trilerima, a opseg joj ostaje u intervalu čiste kvarte. Donji glas se gradi od samo dva tona na polustepenom rastojanju. U preostalim deonicama se formira ležeća akordska pratnja koja se bazira na tonovima koji ne pripadaju lestvičnom obrascu koji bi se mogao izgraditi na osnovu pokreta u melodiji. Zajednički im je finalis koji i povezuje ova dva zvučna sloja.

**Poslednji stav** nosi naslov *Igranje* i u očekivano je brzom tempu. Pratnja je jednostavna i zasniva se na ritmizovanoj bordunskoj kvinti u violončelima oko koje „obigravaju” viole. Jednostavne igracke melodije se iznose u dve solo violine koje su od pratnje izdvojene i drugačijim načinom sviranja – gudačkom u odnosu na prateći picikato. U prvom delu druga violina iznosi prvu melodiju (karakteristično folklornu, ambitusa kvarte) uz pratnju ostalih drugih violina i već uspostavljenu generalnu pratnju – pozadinu violončela i viola. U drugom delu istovremeno nastupaju dve različite melodije igrackog karaktera: prva u prvoj solo violini uz odgovarajuću pratnju u ostatku deonice i do sada afirmisanom dvočetvrtinskom taktu, dok se u drugoj solo violini pojavljuje melodija čijih je prvih četiri takta u tročetvrtinskoj meri (kao i odgovarajuća pratnja), a preostali deo melodije je ponovo uz dvočetvrtinskom taktu, čime se obrazuje polimetrički odnos između dve vodeće deonice.

### Primer 5

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 4. stav, nastup I i II violina u polimetričkom odnosu.

The image displays a musical score for two staves, likely representing the first and second violins. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The score is written in a system with two staves, and the bottom part of the image shows several empty staves, suggesting a larger score. The notation is dense and intricate, reflecting the polyrhythmic nature of the piece as described in the text.

Melodije su nejednakog trajanja i opet, na sličan način kao u prvom stavu, postavljaju se kao modeli koji će se ponavljati do samog kraja koji se priprema nastupom kontrabasa, ubrzavanjem tempa i pojačavanjem dinamike. Kompozicija završava znakom dirigenta kada su brzina i jačina dostigle vrhunac.

Prepoznatljiv je princip rada i način oblikovanja forme kakav je zastupljen i u prethodnim stavovima.

## II Partita bosniensis

II Partita bosniensis napisana je za solu violinu (nastala je 1982. godine) i sastoji se iz tri stava: *Sevdalinka*, *Ganga* i *Kolanje*, kroz koje se oživljava muzička tradicija vezana za Bosnu i Hercegovinu.

**Prvi stav** je napisan pod impresijom specifičnog načina pevanja koji se sreće u sevdalinkama. Citat ili konkretan uzor za izgradnju melodije nisu prisutni. Melodija je originalna, razvojna linija je slobodna a gradi se na promenljivoj modalnoj osnovi. Oblikovanje i ambitus su prilagođeni mogućnostima muzičkog instrumenta. Opšta atmosfera i razvijeni kvazimelizmatični nizovi podsećaju na sevdalinku.

### Primer 6

Vojin Komadina, II Partita bosniensis, 1. stav.

II PARTITA BOSNIENSIS

SEVDALINKA VOJIN KOMADINA  
1982

Lento

Violin

sul tasto ord.

*pp* *mf* *p* *mf*

**Drugi stav** – *Ganga* je koncipirana tako da se na violini oponaša specifičan način pevanja kakav postoji u gangama, to jest ganganje. Osim karakterističnom „melodijom” i sazvučjima stil narodnog pevanja se oponaša i posebnim načinom sviranja koji se pojavljuje u prvom delu ovog stava. Od izvođača se traži netemperovano sviranje – sniženje tona za tri četvrtine stepena ili veliki vibrato u rasponu od jedne četvrtine tona. Autoru je bilo

dovoljno da na instrumentu dočara ovaj način pevanja bez značajnog proširenja osnovne forme.<sup>1</sup>

### Primer 7

Vojin Komadina, *II Partita bosniensis*, 2. stav

3

GANGA

\*  
♭ = sniženje za 3/4 tona

\*  
\* (+ 1/4) = veliki vibrato u rasponu 1/4 tona

**Treći stav** – *Kolanje* je karakterističnog brzog tempa, jednostavnog igračkog karaktera, a izgrađen je kroz dva kontrastna odseka (po obliku je složena trodelna pesma). Sekundni dvozvuci i jednostavna ritmičko-igračka melodija jasno asociraju na muziku koja prati igranje u kolu.

U drugoj partiti nisu upotrebljeni citati narodnih melodija, već je izvršena, manje ili više, slobodna rekonstrukcija određene folklorne muzičke forme. Polazi se od impresije specifičnog načina pevanja (sevdalinka ili ganga) ili sviranja (muzika za kolo) da bi se konstruisale originalne forme koje ipak jasno upućuju na uzor prema kome su napravljene. U odnosu na prvu partitu kompoziciona tehnika je jednostavnija i uglavnom tradicionalna.

### III Partita bosniensis

*III Partita bosniensis*, poslednja u ovom ciklusu, završena je oktobra 1982. godine. Kompozicija svojim podnaslovom – *musica religiosa* nagoveštava pristup muzičkoj tradiciji koja nije obuhvaćen u dva prethodna dela. Sastoji se iz tri stava: Largo, Larghetto i Andante. Namijenjena je kamernom ansamblu koji čine po dva predstavnika glavnih instrumentalnih grupa: klarinet in b i fagot, truba in b i trombon, violina i kontrabas.

<sup>1</sup> Vojin Komadina je napisao i kompoziciju za glas i violinu sa istim naslovom (sadrži tri stava: *Ganga*, *Zapjevka* i *Tužbalica*) a nastala je još 1970/71. godine jednim delom u Kelnu gde je Komadina bio na stručnom usavršavanju i tu je *Ganga* znatno drugačije - slobodnije tretirana, umetanjem različitih slobodnih delova.

Ceo prvi stav protiče kroz smenjivanje ulančanih nastupa ansambla i solo trube i odvija se u najnižim stepenima dinamike. Svi instrumenti (osim trube) učestvuju u formiranju početnog akorda koji donosi osnovnu atmosferu dela, a nastaje naslojavanjem od nižih ka višim tonovima. Zasniva se na čistim kvintama koje remeti signalni motiv u violini sa karakterističnim pokretom prekomerne kvarte.<sup>2</sup>

### Primer 8

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 1. stav, (t. 1–7).

PARTITA BOSNIENSIS III MUSICA RELIGIOSA

Vojin Komadina

Largo ♩ = 50

The musical score consists of six staves. From top to bottom: Clarinet in Bb (treble clef), Bassoon (bass clef), Trumpet in Bb (treble clef), Trombone (bass clef), Violin (treble clef), and Contrabass (bass clef). The music is in 6/4 time and marked 'Largo' with a tempo of 50 beats per minute. The dynamic is 'ppp'. The score shows the initial chords and melodic lines for each instrument, with the clarinet and bassoon playing a melodic line and the other instruments providing harmonic support.

Ansambl nakon početnog uvoda zastaje kako bi se oslobodio prostor za nastup trube. Melodiju (poverenu trubi) karakteriše slobodna metrika, odnosno metrička neodređenost koja se ispoljava kroz često i „nepravilno” produžavanje tonskih vrednosti, čime se izbegava nametanje određene metričke jedinice kao osnovne.

Direktan uzor je u napevima Isaije Srbina (XV vek), u ovom slučaju se radi o *Pesmi na jutrenju* (tačnije melodijske formule A) iz *Polieleos Servikos* (Srpski Polijelej). Početak je direktni citat kako se vidi iz sledećih primera.

<sup>2</sup> Zvučnost i intimna atmosfera, koji se ovako grade podsećaju na kompoziciju – Freska za simfonijski orkestar *Beli andeo* koja je nastala nekoliko godina kasnije.

**Primer 9**

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 1. stav, (t. 12–15).

2

Cl. <sup>12</sup>

Bsn.

Tpt. *p*

Tbn.

Vln.

Cb.

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

**Primer 10**

Isaija Srbin, *Pesma na jutrenju*

**XI**

MS 928, f. 36r

1. *p*

Псалом 134. 18

РА - БИ ГО - - - СПО - ДА

A

B

Truba kroz solo nastupe razvija melodiju zasnovanu na razradi date melodijske formule (razdvojene kraćim ili dužim nastupima ostatka ansambla), a jedino je u srednjem delu praćena ležećim flažoletnim tonom u kontrabasu, čime zvučna slika poprima potpuno jasnu asocijaciju na ison.

Do kraja stava faktura ostaje nepromenjena, smenjuju se nastupi „pojanja” u trubi i zastoji na akordima koje donosi ostatak ansambla. Dinamika toka se ostvaruje melodijskim razvojem u deonici trube i harmonskim usložnjavanjem sazvučja u pratećim glasovima koja se grade od intervala čiste, umanjene i prekomerne kvinte. Ceo stav se zaokružuje vraćanjem na početak, to jest ponovnom pojavom pročišćenog, svetlog sazvučja u kome prevladavaju savršene konsonance i početnog melodijskog signala u violini.

**Drugi stav** je takođe u laganom tempu i predstavlja nedeljivu celinu. Osnovni utisak je da se kroz izlaganje u različitim grupama instrumenata

postepeno formira jedinstvena melodija. Izlaganje dvotaktnih fraza započinju duvači, a odgovaraju gudački instrumenti. Ove dve fraze se u daljnjem toku stava razvijaju (variraju i preobražavaju) kroz višekратно iznošenje u različitim grupama instrumenata. Početna melodija je citat - Početak prve formule liturgijske pesme *Svjati Bože* Isaije Srbina.

### Primer 11

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 2. stav, (t. 1–5).

II

The musical score for Partita bosniensis III, 2. stav, measures 1-5, is presented in a woodwind and string ensemble. The tempo is marked *Larghetto* with a quarter note equal to 60. The woodwinds (Cl., Bsn., Tpt., Tbn.) and strings (Vln., Cb.) play in 4/4 time. The score shows a dynamic of *f* (forte) for the woodwinds and *p* (piano) for the strings. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a harmonic accompaniment.

### Primer 12

Isaija Srbina, *Svjati Bože*, (početni deo)

V

The musical score for Isaija Srbina, *Svjati Bože*, (početni deo), is presented in a single voice part. The tempo is marked *MS 928, f. 84v* with a quarter note equal to 84. The key signature is two flats. The score shows a melodic line with a dynamic of *f* (forte). The lyrics are: A - vi - - - os o be - - - os.

Ovde je trenutak da ukažem na prisutnost inspiracije tradicionalnim srpskim pojanjem i u nekim drugim delima. Ova ista melodija (tačnije njen početni deo) javlja se i kao početni i osnovni motiv u II stavu II Koncerta za klavir - nastalog nekoliko godina ranije.

**Primer 13**

Vojin Komadina, *II koncert za klavir i gudački orkestar*, 2. stav, početak.

The image shows a page of a musical score for measures 15 and 16. The tempo is marked 'Adagio'. The piano part is marked 'piano' and 'p'. The string parts are marked 'espressivo' and 'mf'. A red box highlights the first four measures of the violin part.

Arhaična zvučnost je ostvarena i potpuno jasno istaknutom modalnom osnovom. Završetak stava (poslednja četiri takta) u kome po prvi put u ovom stavu nastupaju svi instrumenti donosi pomirene i konačno uobličene dve početne fraze u istovremenom zvučanju, a nakon kolebanja u frigijskom modusu in D ipak završava na finalisu G, u istom modusu kao i na početku, ali sa drugim finalisom.

**Primer 14**

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 2. stav, (završni taktovi).

The image shows a page of a musical score for measures 26-29. The tempo is marked 'Andante'. The score is for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). All instruments are marked 'ff'.

**Treći stav** – Andante je u formi trodelne pesme. Prvi deo se bazira na jednostavnom melodijskom i ritmičkom pokretu koji asocira na zajedničko antifono molitveno pevanje, a realizuje se kroz dijalog duvačke i gudačke grupe instrumenata. Harmonizacija se bazira na ne tercnim akordima bez isticanja bilo kakve modalnosti.

**Primer 15**

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3. stav, t. 1–6.

6

III

Cl. *f*

Bsn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vln. *mf*

Cb. *p*

Drugi deo – senza misura je koncipiran na imitacionom dijalogu fagota i klarineta koji donose melodiju drugačijeg karaktera, a zasnovanu na donjem tetrahordu frigijskog modusa. Može se reći da i ovaj deo asocira na molitvu, ali sa intimnim, ličnim karakterom.

**Primer 16**

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3. stav, (t. 13–senza misura).

7

43  $\text{♩} = 60$  senza misura

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Prvi deo se doslovno ponavlja i sledi svečana i himnična koda sa durskim prizvukom u kojoj visoki instrumenti u unisono donose melodiju – himnu, a duboki imitiraju bruj odnosno Ison. Kompozicija se završava sekundnim sazvučjem G-A. Direktni uzor (melodijski citat) za izradu kode je opet poslužio jedan od napeva (odnosno njegov deo) iz Polieleja Servikos.

**Primer 17**Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3.stav, koda.

Coda  $\text{♩} = 50$

**Primer 18**Isaija Srbin, *Hvalite Gospoda*

f. 36r  $\text{♩} = 50$

Пс.134. 1а ЖВА-ЛИ-ТЕ И - МЕ ГО-СПОД-НЈЕ ХВА-ЛИ-ТЕ РА-БИ

ГО - - - СПО - ДА... ЗАЛ - -

- ЛИ ЗАЛ - - ЛИ АЛ - ЛИ - ЛОУ - Ћ - А:~

117

U *Bosanskim partitama* Vojina Komadine prepoznaju se dva osnovna načina pristupa muzičkom folkloru, tačnije muzičkoj tradiciji. Kada je muzička građa preuzeta (doslovno citirana) tretira se kao element za izgradnju kompleksnije zvučne slike, kao u prvom stavu *Prve partite* („Pjevanje”) sa superpozicijom velikog broja citatnih melodija, ili u trećem stavu („Guslanje”) gde se dva tipična melodijsko–ritmička obrasca (prvi realizovan i kroz troglasni kanon) pokušavaju pomiriti kroz istovremeno izlaganje, to jest nadsviravanje.

Elementi slučajnosti u organizaciji zvučne vertikale daju dodatnu draž ovakvoj obradi originalnog materijala.

Drugačiji pristup se prepoznaje u situacijama gde autor preuzima samo atmosferu ili osnovnu ideju koja postoji u nekoj od poznatih tradicionalnih muzičkih formi ili načinja pevanja, koju koristi da izgradi muzičke celine koje i pored ličnog pečata ostvaruju jake asocijativne veze sa uzorima koji mogu biti jasno naznačeni, kao u „Sevdalinki” ili manje ili više prikriiveni kao što je slučaj u *III Partiti*.

Nadogradnja ne dolazi kroz "ulepšavanje" postojećih melodija, već kao kreiranje originalnih koje imaju jasno polazište i inspiraciju u određenom načinu pevanja, pojanja ili sviranja.

Ovde se ostavlja prostor za sumiranje i nešto drugačiji pogled na tradicionalno, drugačije definisanje elemenata tradicije u stvaralaštvu Vojina Komadine (ali i drugih). Najčešće se o tradiciji govori kroz preuzimanje ili citiranje folklornih elemenata ili obrazaca i nešto ređe kroz upotrebu postupaka u realizaciji dela.

Možemo da kažemo da se kod Komadine po istom principu koristi muzičko nasleđe i kada je ono jasno folklorno (što jeste bivao najčešći slučaj) ali i kada se koriste tradicionalni napevi srpske duhovne muzike. Kao ilustrativan primer mogu da posluže II koncert za klavir i gudački orkestar i koncert za flautu i gudački orkestar (poslednja verzija). U oba koncerta (trostavna) okvirni stavovi su zasnovani na baroknom uzoru (uključivši i tematizam) odnosno neobaroknom principu izgradnje forme. Središnji stavovi dolaze iz dva druga, delimično različita sveta tradicije i inspiracije. U II stavu klavirskog koncerta se rekonstruiše (ili dekonstruiše) napev (ili deo napeva) *Svjati Bože* Isaije Srbina (vidi primere br. 12. i 13.) a u II stavu koncerta za flautu imamo rekonstrukciju pesme *Ukopala Nana Milovana*. Interesantno je da će u koncertu za flautu biti lako i jasno prepoznato da se radi o konkretnoj pesmi kao i da je reč o specifičnoj mešavini baroknih elemenata i obrade folkloru dok u koncertu za klavir ovaj spoj različitih tradicija ostaje potpuno neprimećen i uglavnom nije prepoznat do današnjih dana.<sup>3</sup>

U svakom slučaju, cilj mi je da pokušam malo da pomerim granicu (mislim u ličnom a nadam se i opštem) shvatanju i doživljaju Komadinog

---

<sup>3</sup> Pomenuću ovde da je ovo u dobroj meri "insajderska" informacija. Naime ostao mi je urezan u pamćenju jedan komentar autora posle izvođenja II koncerta za klavir u Sarajevu (mislim da je bilo krajem 1978, možda 1979. godine). Koncert je imao odličan prijem i puno se govorilo o "baroknosti", "neobaroku" i tematici vezanoj pre svega za prvi stav. Komadina je to u usputnom razgovoru pomenuo uz konstataciju - pitanje: kako svi samo pričaju o prvom stavu i jasnom baroknom uzoru a niko ne primećuje spoj različitosti i inspiraciju u srpskom pojanju u II stavu koncerta. I čak relativnu motivsku sličnost. Ili tako nekako. U svakom slučaju, sećanje na taj komentar me i nagnalo da potražim direktan uzor - ispostaviće se da je reč o citatu na kome je ovaj stav zasnovan.

odnosa prema tradiciji. Mislim da se to područje mora proširiti u odnosu na samo (iako vanredno često) vezivanje tradicije za muzički folklor sa ovog područja. Tradicija u Komadininom stvaralaštvu je često i inspiracija duhovnom muzikom, sa ovog područja ili vezana za srpsko pojanje. Čini mi se da je Vojinovo bavljenje tradicionalnom duhovnom muzikom (gotovo isključivo srpskom) započelo ranije (čak znatno) nego što je to bilo vidljivo ili se jasno iskazalo. II koncert za klavir je nastao 1978. godine, IV sonata za klavir (napisana 1981. godine) nosi naziv - posvetu u slavu domestika Kir Stefana Srbina, *III Partita bosniensis - musica religiosa* je napisana 1982. godine. itd... Sve ovo je nastalo pre kompozicija kao što su *Beli anđeo* - freska za simfonijski orkestar (1987. godina) ili *Sveti Sava* i slična u kojima naslovi jasno upućuju na inspiraciju. Najverovatnije se ova veza uspostavila u drugoj polovini sedamdesetih godina kada se Komadina upoznao sa primerima crkvenih pesama iz XV veka, koje je pripremio Dimitrije Stefanović (1929–2020) a objavljene su pod nazivom *Stara srpska duhovna muzika* 1975. godine. Da budem što precizniji: moje stanovište je da je Vojin Komadina u svoje stvaralaštvo uključio i tradiciju srpske duhovne muzike ranije nego što se misli ali i da je tome često prilazio na gotovo istovetan način kako je koristio i folklornu muziku ili obrasce u inspiraciji za nastanak različitih dela. Nekada su to konkretni citati a nekada samo osnova za razvijanje melodije i atmosfere dela. Simptomatično je i to da su ove tri bosanske partite nastale u tako kratkom razdoblju (unutar dve godine) i da naizgled deluju bitno različito. Mislim da odlična ilustracija onoga što pokušavam da utvrdim ovim izlaganjem mogu da posluže Vojinovi zapisi, svojevrsne „radne sveske” u kojima se vidi priprema materijala za komponovanje koja se sprovodi na sličan ili istovetan način a polazište je u jednom slučaju folklorni obrazac a u drugome napev (ili glas) iz srpskog pojanja. Na osnovu određenog lestvičnog obrasca ili glasa formira se lestvica sa transpozicijama i akordika koja može biti upotrebljena u realizaciji dela.

Interesantno je da smo u kompozicijama koje su ovde predstavljene (pre svega Prva partita) sreli tu mešavinu izvornog folkloru i obradu materijala kroz poznate i uglavnom vrlo stare tehnike komponovanja odnosno kontrapunkta, primenjene na relativno savremen način. Druga dva dela koja nisu bila podrobnije razmatrana (II koncert za klavir i Koncert za flautu) nose bitne elemente barokne epohe odnosno može se reći da predstavljaju neobarokni muzički pravac. Sve to me navodi na ideju da se odnos prema tradiciji može sagledati i kroz širu prizmu. Iako se radi o elementima poznatim iz istorije muzike ili tehnikama komponovanja, utisak je da se i tome može govoriti kao delu tradicije - tradicije i nasleđa klasične muzike. U tom smislu tradicija je sve ono što utiče ili je uticalo na autora a što on oseća, prepoznaje i prihvata kao svoje. U ovim delima, a i nekim drugim koja sam pomenuo, Komadina pravi sasvim originalne spojeve naizgled vrlo različitih i udaljenih elemenata i kroz rad sa njima kreira muziku sa jasnim ličnim pečatom.

**Korišćena literatura:**

- Komadina, Vojin. (1978). Koncert za klavir i gudački orkestar br.2 [Partitura].  
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1981). *Partita bosniensis* za kamerni gudački ansambl. [Partitura].  
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1982). II *Partita bosniensis* za violinu solo. [Partitura]. Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1982). *Partita bosniensis –III - musica religiosa*. [Partitura].  
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1988). Koncert za flautu i gudački orkestar [Partitura]. Rukopis.
- Комадина, Зоран. (2015). Босанске партите Војина Комадине. У (Соња Маринковић, Санда Додик) *Традиција као инспирација*, Тематски зборник са научног скупа 2014. године. Бања Лука: Академија умјетности: Академија наука и умјетности Републике Српске: Музиколошко друштво Републике Српске, стр. 68–85.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

## SUMMARY

**RELATION TO TRADITION IN THE BOSNIAN PARTITAS BY VOJIN KOMADINA**

*MA Zoran Komadina*

In the Bosnian Partitas by Vojin Komadina we can recognize two principal ways of approach to musical folklore, i.e. to musical tradition. When the music material is taken (quoted literally), it is treated as the element for construction of a more complex sound image, as in the first movement of the First Partita (*Pjevanje (Singing)*) with superposition of a great number of quotation melodies, or in the third movement (*Guslanje (Playing Gusle)*) where two typical melodic-rhythmic pattern (the first also given through a three-voice canon) try to reconcile through the simultaneous appearance, i.e. outplaying. The elements of coincidence in the organization of the sound vertical gives an additional spice to such a treatment of the original material.

A different approach can be recognized in the situations where the author takes only the atmosphere or principal idea which exists in some of traditional musical forms or ways of singing, which is used for construction of musical units which, even besides the personal sign, establish great associational relationships with the sources that can be clearly signified, as in *Sevdalinka*, or covert, as it is the case in the Third Partita. In the Third partita, quotations are used again, this time spiritual music, but mostly as a starting point and basis for building a melody. The upgrading does not come through the „decorating” of existing melodies, but as the creation of the original ones, which are clearly inspired by certain ways of singing, chanting or playing. We conclude that Vojin Komadina found his inspiration in the tradition of Serbian spiritual music much earlier than is usually assumed.

**Key words:** Vojin Komadina, musical folklore, Serbian spiritual music, Partita bosniensis, Polyphony, Aleatoric

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