

ПРИЛОГ САГЛЕДАВАЊУ ЕВОЛУЦИЈЕ ЖАНРА КАМЕРНЕ ВОКАЛНЕ МУЗИКЕ У ОПУСУ ВОЈИНА КОМАДИНЕ – ПРВА ОСТВАРЕЊА КАМЕРНОГ ВОКАЛНОГ ЖАНРА

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

УДК: 78.08:78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Камерна вокална музика у стваралачком опусу композитора Војина Комадине (1933–1997) заузима значајно мјесто. Континуитет трајања стваралачког импулса у оквиру овог жанра идентификује се и у чињеници да прво Комадино камерно вокално дјело и посљедње припадају управо овом жанру.

Полазећи од хипотезе да су први стваралачки домети наведене провенијенције: *Две песме Антигоне* (1954) и *Песме једног калуђера* (1958/1966) у дијахронијском приказу опуса несумњиво имали статус младалачких, да су били рефлексивна адолесцентских промишљања склоних експериментисању, рушењу норми, трагањима за неконвенционалним рјешењима, пажња истраживачког процеса усмјерена је на идентификовање датих елемената.

Користећи историјску, компаративну методу, методу анализе и синтезе, индуктивно-дедуктивну методу, циљ рада је приказати у којој мјери су препознати елементи музичког израза били консеквентни одговарајућој фази композиторовог стварања. Добијени резултати показују да прва композиција, *Две песме Антигоне* у значајној мјери показује сагласност са нормама школске композиторске праксе и њихову примјену, истовремено презентујући извјесну несигурност у одређеним трагањима за нови(ји)м изразом. С друге стране, иако тек сљедећа по реду настанка, композиција *Песме једног калуђера* несумњиво има чврст, самоувјерен музички исказ, лишен икаквих (младалачких) сумњи.

Полазна хипотеза истраживачког рада је потврђена, а њен исход може послужити у сагледавању еволуције композиторског израза у камерном вокалном жанру.

Кључне ријечи: Војин Комадина, *Две песме Антигоне*, *Песме једног калуђера*, еволуција жанра

Увод

Композитор Војин Комадина (1933–1997) је музику почео да учи са десетак година, а склоност ка компоновању, односно, у том периоду, импровизацији, показала се већ тада. Први композиторски записи услиједили су прилично брзо (1948) и од тада су континуирано трајали пуних 47 година. Само је пет година било потребно да композитор Војин Комадина добије одговарајућу потврду свога рада. Та потврда долази

1954. године, након емитовања његове ауторске емисије на Радио-Београду, између осталих, и композиције *Две песме Антигоне*.¹

Две песме Антигоне

Први композиторов вокални циклус, *Две песме Антигоне* изведен је у варијанти за камерни ансамбл: средњи глас и дувачки трио. Друга верзија, предмет овог рада је верзија за глас и клавир.²

Из наслова је већ јасно да је млади композитор на почетку свог стваралачког опуса посегнуо за драмским књижевним извором³ – Софоклеовом античком трагедијом: Антигоном.⁴

¹ „Тог дана су у етер и јавност потекли први звуци из његове /Комадинине/ умјетничке и композиторске радионице. Били су то звуци два става из *Свите за клавир* (у извођењу аутора), другог става из *Сонате за виолину и клавир* и двије *Песме Антигоне* за глас и дувачки трио.“ Након емитовања, Комадина је добио потврду ЗАМП-а (Завод за заштиту ауторских малих права, одјељење при Савезу композитора Југославије). (Чавловић, 1984: 76–90).

² Према Комадини, „...у првој верзији композиције солисткиња је била Татјана Страсенко, а дувачки трио колеге из школе. Прво извођење друге верзије било је повјерено Трифони Кулови и Младену Позајићу.“ (Чавловић, 2017: 64)

³ Потоњи музички опус вокалног и вокално-инструменталног жанра (укључујући и балете) ће показати да је тема страдања, у овом случају првенствено Антигоне, у осталим је ријеч о страдањима других протагониста, константа у оквиру цјелокупног композиторовог опуса.

⁴ Према резултатима досадашњих истраживања Комадиног опуса, ово је једини вокални циклус чији је књижевни предложак базиран на античкој трагедији, и генерално узев – једини циклус пјесамa заснован на драмском жанру. Види: Ђукић-Чамур, Сњежана (2023). „Обриси традиције у раним авангардним вокалним циклусима Војина Комадине“, у: Гордана Грујић (уред.). Зборник радова са научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Бања Лука: Академија Умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 202–223. Ђукић-Чамур, Сњежана (2020). „Фолклорне транспозиције у соло пјесми *Бојана, њевојко* Војина Комадине“, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајево, 2020: 109–122; Ђукић-Чамур, Сњежана (2021). „Савремено и традиционално у композицији *Глосе са маргина Срећковићевог еванђеља* Војина Комадине“, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајево, 2021: 83–96; Ђукић-Чамур, Сњежана (2020). „Формално обликовање у *Погледу* Војина Комадине“, у: Фатима Хацић (ур.), Часопис за музичку културу *Музика*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајево, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, 2020: 64–87; Ђукић-Чамур, Сњежана (2022). „Музички опус Војина Комадине инспирисан књижевним дјелима Мака Диздара“, у: Амила Рамовић (ур), Зборник радова са 12. Међународног симпозија „Музика у друштву“, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајево, Музиколошко друштво Федерације Босне и

У Комадининим пјесмама је одабрани књижевни узор претрпио значајне измјене, прије свега у обиму. Иницијална драмска форма (књижевна) је лишена своје оригиналне структуре, а кориштени фрагменти текста припадају тек оквирним дијеловима драме: уводу и расплету (изостављени су заплет, кулминација и перипетија). Осим поменутих текстуалних промјена, односно скраћења, значајнијих промјена у употребљеном тексту нема. Резултат интервенција је сасвим нови жанр, лирски, ослобођен дијалога и свих асоцијација на оригинални жанровски модел. Чини се да је Комадина већ у наслову композиције сугерисао измјештање из драмског у лирски жанр. Тако овај двоставачни циклус није назвао нпр. Антигоном драмом већ једноставно: Антигоиним пјесмама.

За *Две песме Антигоне*, композитор је изабрао краће монолошке одломке текста⁵ повјерене протагонисткињи: оквирни стихови првог

Херцеговине, у припреми за штампу; Радоњић, Ивана. (2012). Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине. (магистарски рад, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, рукопис).

У вези са тематиком овог циклуса вриједи поменути да је Светомир Настасијевић (1901–1979), композитор који је Комадини давао прве подуче из области композиције још у граничном периоду између основне и средње школе, такође написао композицију „Антигона“, оперу насталу 1958. године. Сасвим је извјесно да је композитор рад на опери морао започети доста раније, па овдје није сувисло претпоставити да је и млади Војин идеју за своје прво вокално остварење могао добити управо од Настасијевића. Тим прије, што је Војин у свом дебитантском рукопису овог жанра посегао баш за драмским текстом, и то још у преводу Милоша Н. Ђурића (1892–1967), а не за лирским, како ће потоња пракса показати. (Према Стефановић, 2021: 153, исти превод је користио и Настасијевић).

⁵ Није могуће утврдити коју верзију превода грчке драме је Комадина користио. Највећи степен подударња између употребљеног текста у вокалној композицији и бројних превода *Антигоне* на српски језик је предложени превод Милоша Ђурића.

Употребљени текст	Извод из оригинала (превод Милош Н. Ђурић)
-------------------	--

Антигониног обраћања сестри у *Прологу* за прву пјесму и одломак њене последње тужалке (и уједно последње појаве у драми) за другу пјесму. Вокални циклус *Две песме Антигоне* чине практично двије минијатуре.

Прва од њих је обликована као дводјелна пјесма са кодом (тематским заокружењем), при чему дводјелу изабраног текста одговара тематски дводјел вокално-инструменталних цјелина. Цјелине нижег реда, одсједи ове минијатуре, посматране сукцесивно, приказују прокомпоновани низ, који је напослијетку тематски, али не и тонално заокружен.⁶

Шема прве пјесме:⁷

одсјек	А		В		coda/(a)
дио	а	б	с	d(c)	е
Структура	фрагм.	фрагм.	фрагм.	фрагм.	фрагм.
Број такта	1–3	4–9	10–13	14–19	20–23
Тонални центар	h	h	e	e-C	G
Извођачки састав	И	В-И	И	В-И	И

<p>1. Исмено мила, сејо моја рођена, Дал' знаш још које, какво зло због Едипа Што див још не учини нама живима? Дал' знаш? Дал' чу шта? Ил'не знаш да се зло за наше миле спрема к'о за душмане?</p> <p>2. О рако лознице, О, доме подземски Мој вечни чувару! О, гле'те ме, тебански племићи, Где једина остах царева кћи, И како и од кога страдавам ја, Што светост свето поштовах. О, тебански краљу очинска ти, о, земљо, О, богови дедовски.</p>	<p>1. Ismena mila, sejo moja rođena, da l' znadeš za jad kakav što zbog Edipa još Div ga ne učini nama živima: Da l' znaš, da l' ču šta? Ili ne znaš da se zlo za mile naše sprema ko za dušmane.</p> <p>2. O grobe, ložnice, o kućo podzemna, moj večni čuvaru! Oh, gledajte mene, starešine Tebe gde jedina ostah, careva ćerka, i kako i od koga čoveka stradam što svetu ispunih dužnost! O tebanски kraju, očinska zemljo, o bogovi dedova naših!</p>
--	--

⁶ Аналитички апарат на којем се анализа заснива у цјелости је ослоњен на књигу *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића.

⁷ Приликом додјеливања словних ознака одговарајућим фразама у пјесмама коришћен је критеријум реалних еквиваленција у садржајима фраза. Тако су тзв. Неутрални дијелови, инструментални уводи/прелази/коде означавани оним словима који се реферишу/не реферишу на своје „инструменталне претходнике.

Текст	-	Имено мила, сејо моја рођена, Дал' знаш још које, какво зло због Едипа Што див још не учини нама живима?	-	Дал' знаш? Дал' чу шта? Ил' не знаш да се зло за наше миле спрема к'о за душмане?	-
-------	---	--	---	--	---

Уводни одсјек (1–3. т.) започиње мелодијом дисканта клавирске дионице која се развија линеарно: од тротонског језгра се у свакој наредној појави њен амбитус повећава: прво до квинте, а напоследку и до октаве. Љествични низ који обухвата мелодију припада локријском модусу: *h-c-d-e-f-g-a-b*. Опсег љествице је умањена октава, финалис је тон *h*. Тек се у последње двије добе ове цјелине у басу клавирске дионице јавља квартни трозвук (пр.4 и ч.4), са додатом малом секундом. Он потврђује тон *h* као центар гравитације.

Речитативно третиран први одсјек (4–9. т.) заснован је на силабичној декламативној дионици солисте, који показује поштовање школских правила при дистрибуцији текста. На овај начин конципирана вокална дионица, тачније – кратко трајање тонова – није дозволила прилику да се на било који начин нагласи одређена ријеч. Тим прије, што клавирска дионица у овом одсјеку има улогу пратње, у којој се у двотактовном трајању сукцесивно нижу три вишезвука. Први од њих је лежећи четворзвук из увода (сада са додатом терцом), слиједи квартни шестозвук: састоји се од тонова *f-h-e-a-d-g*, на петом ступњу љествице, те четворзвук изграђен од два кавртна сазвука на растојању велике секунде.

Нотни примјер 1⁸: Две песме Антигоне – Прва пјесма, т. 4–9

Релативна затвореност фразе обезбеђена је акустичким и експресивним градационим луком, који се у клавирској дионици креће од лежећег петозвука са додатим још једним тоном, реалног моноинтервалског шестозвука и повратка на четворозвук. Тонални центар, макар и латентни у почетку је замагљен, док се стабилизација тона *h* јавља на крају фразе. У вокалној дионици се на позицији климакса и антиклимаса, налази управо пети ступањ: тон *f*, тритонус.

Инструментални прелаз (10–13) значајно контрастира претходном одсјеку, прије свега фактуром. Основу двослојне организације става чине остинато у басу, над којим се развија мелодијска линија изразитијег звучног цртежа. Она, и поред чињенице да се гради над остинатом, посједује све карактеристике потенцијалне реченице.

Други вокално-инструментални одсјек (т.14–19) чине двије релативно контрастирајуће фразе. Прва од њих (т.14–16) се развија над клавирском дионицом фактурно организованом као у прелазу, с тим што остинатни мотив само на почетку задржава ритам, да би се потом остинатна формула разбила и тонски садржај развијао слободно. Дионица вокалног солисте у потпуности одговара јамбској основи текста: „Дал' чу? Дал' знаш? Односно, не само фонетском слоју, већ и синтаксичном и важније: лексичком слоју текстуалног предлошка.

Нотни примјер 2: Две песме Антигоне – Прва пјесма, т. 12–16

Релативни контраст наредне фразе остварује се у фактури: вокална мелодија је у клавирској дионици удвојена у горњој и доњој октави.

⁸ Сви нотни примјери урађени према: Комадина, Војин (2021). *Вокална камерна музика*. Источно Сарајево: Удружење грађана Камерни хор Источно Сарајево.

Озвучавање изабраних стихова у њој релативно одступа од фонетских одлија текстуалног предлошка. Стиче се утисак да је уздржаност израза овдје истакнута услјед изражене декламативности. Почетни тонални центар, *E-moldur* прелази у *C-miksolidijski*.

Читава минијатура је тематски заокружена Кодом, поновљеним материјалом на позицији увода, али у другом тоналитету (*G-miksolidijski*).

Друга пјесма је скоро двоструког трајања прве. Обликована је као рондо, са шемом:

Шема друге пјесме:

Одсјек	а	б	а ₁	б ₁	б ₂	а ₂	ц	б ₃	а ₃
Структура	фраг м.	фраг м.	фраг м.	речени ца	речени ца	фраг м.	фраг м.	фраг м.	фраг м.
Број такта	1–5	6–9	10–12	13–16	17–20	21–23	24–30	30–34	35–39
Тонални центар	а	е	а	е	е	а	F _L	е	а
Извођачки састав	И	В-И	(В-) И	В-И	В-И	(В-) И	И	В-И	(В-) И
Текст	-	О рако лознио, О, доме подземски Мој вечни чувару!	О,	О, гле'те ме, тебански племићи, Где једина остах царева кћи,	И како и од кога страдавам ја, Што светост свето поштовах.	О,	-	О, тебански краљу очинска ти, о, земљо, О, богови дедовски.	О.

Границе сваког вокално-инструменталног одсјека подударне су са лексичким слојем текстуалног предлошка: сваком двостиху одговара по један вокално-инструментални одсјек.

Почетни одсјек се налази на позицији увода (1–5), одвија се у оквиру *a-frigijskog* тоналитета, с тим што ближе крају прелази у тоналитет *in e*. Први двотакт, аналогно почетку прве пјесме, даје импресионистички призив, а приказује се у мелодији дисканта клавира – постепеним низањем цјелостепеног тетрахорда.

Нотни примјер 3: *Две песме Антигоне – Друга пјесма*, т. 1–5*Andante elegico*

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with triplets and a long note. The lower staff features a bass line with eighth notes and rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Преокрет, односно нагли прекид ове егзотичне импресионистичке епизоде долази експонирањем четвортонског хроматског кластера: у басу клавирске дионице велика секунда се прво јавља суксесивно, потом у тремолу (тонови *d*, *e*), док горњи глас изводи тремоло на растојању мале none (тонови *es*, *e*). Напослијетку, у басовој дионици клавира „израста“ низ од два хроматска трихорда, на растојању терце. Тонални центар је замагљен, али се стабилизује у задњим тоновима: *in e*. У току описаног међусобно контрастирајућег двофазног тока првог одсјека треба нагласити да се и структурно тежиште помјера с линеарног тока – мелодије – у првој фази, на вертикалу – хармонију – у другој фази.

Заједничка одлика дионице гласа у свим вокално-инструменталним одсјецима (b_1 , b_2 , b_3) је поштовање фонетских слојева текста, уз минорна одступања. Њихово значење је у значајној мјери подударно са маниром приказаним у задњој фрази прве пјесме: изразита прозодија уступа мјесто апатичној декламативности. Инвокације на почетку двостихова су једини усамљени експресивни моменат у дионици гласа (квартни скок, мелодијски акценат). Трагика жанра, међутим, исказана је на плану хармоније. Акордски фонд састоји се од акорада нетерцне грађе, различитих структура (1-2-3-7, 1-3-5-6, 1-2-5-6-7, 1-4-6-7, ...), чији оштрији, дисонантни и модернији звук ипак не прелази границе умјереног импресионистичког израза. Улога хармоније је комплементарна са семантичким слојем дионице гласа: први – са аспекта значења – отворени стих (у оквиру двостиха) увијек се јави над акордским вишезвуком који је квантитативно убједљивији (бројнији) од стиха у којем је значење заокружено.

У оквиру одсјека b_1 се над симултаним четворозвуком */c-f-a-h/* речитативно јавља текст „О, где те ме, тебански племићи, ви,“ док се допуна значења двостиха, исказана у другом стиху „где једина остах царева кћи,“ декламује на (октавираном) трозвуку */a-d-g/*. Исти градациони лук јавља се и у наредном одсјеку, с тим што је динамизиран: умјесто малопређашњег четворозвука на позицији првог акорда, сада се јавља петозвук */c-e-f-a-h/*, исте структуре, са додатим још једним тоном. Улога „разрјешења“ припада наредном акорду, аналогно претходној ситуацији. Ове двије четворотактне фразе показују

сличности са концептом периода, иако повремени дисконтинуитет вокалне дионице умањује тај утисак.

Нотни примјер 4:

Две песме Антигоне – Друга пјесма, т. 13–20

Контрастирајући садржај у оквиру смјењивања одсјека а и б је појава инструменталног прелаза, одсјека ц, елемента изразите прокомпонованости. Аналогно инструменталном прелазу прве пјесме, контраст се остварује на истим плановима: тоналном, хармонском, мелодијско-ритмичком и фактурном. У оквиру тонског низа одсјека тон еф се дискретно указује као интонациони ослонац, а љествични тип се лучно креће се из *F-lidijskog* у *frigijski* и враћа се у *F-lidijski*.

Захваљујући увођењу новог тематског материјала у поменутом одсјеку ц, шема ове пјесме добија одлике ронда са три теме (постоји тематска/шематска еквиваленција, структурна не због малог обима конструкта/одсјека).

Кад је ријеч о композицији *Две песме Антигоне*, њу преваходно треба посматрати из визуре позиције коју она има у композиторовом опусу овог жанра. Првонастали циклус пјесама састоји се од /само/ двије пјесме (јединствена појава у оквиру опуса), практично двије минијатуре, при чему је друга нешто дужег трајања. Композитор је у њима приказао следеће елементе:

- Негацију класичног дур-мол система,
- Употребу модалности,
- Динамичан, интезиван тонални план на „малом простору“,
- Импресионистички призивак,
- Акорде нетерцне грађе,
- Формално обликовање различито, с једне стране прокомпонована форма, с друге стране рондо са двије теме, с тим што је код обје пјесме присутан принцип тематске заокружености, преко понављања почетног одсјека.
- Инструментални интерлудијуми у обје пјесме су моделовани по истом принципу: њихова супростављена фактурна плоха задире и у наредни одсјек, а тонални контраст се јавља само на позицији интерлудијума,

- Број градивних јединица/фраза у оквиру пјесама приказује веома богату лепезу фразних обликовања, али су све оне експониране на нивоу идеје, која је ријетко добила прилику за даљу разраду. На примјер: прва пјесма – уводни тротактни мотив одмах по излагању замјењује нова шестотактна фраза, слиједи нова, итд... Густа концентracија различитих материјала без разрада.
- Дионица вокалног солисте креће се између наративног и декламативног тона, опсег дециме у првој, дециме у другој пјесми.

Песме једног калуђера

Други вокални циклус, *Песме једног калуђера* настао је 1966. године, као истоимена верзија студентског хорског циклуса из 1958. године. У обје верзије овог циклуса стоји да су композиције написане на текст једног од најзначајнијих представника српског романтизма – Јована Јовановића Змаја (1833–1904). Интересантно је, међутим, да је и поред дуготрајног трагања за извором који Комадина користи, резултат готово изостао. Наиме, од три лирска текста које Комадина користи само се један од њих, средишњи, налази у Змајевој збирци пјесама *Друга певанија*.⁹ Претпоставка је да је та чињеница композитору била довољна да остави податак да су пјесме настале на његову поезију.

Песме једног калуђера (1966) – текст који Комадина користи

КЉУЧ	ПАКОСТ ¹⁰	НАЈБОЉЕ
Немам гласа, немам	Каже за ме свет	Ал' би вол'о да сам
срца,	пакосни	чеп,
Немам снаге, немам	Да ја пијем много,	Био б'увек мокар,

⁹ Постоји шанса да се преостале двије пјесме (прва и трећа Комадиновог циклуса) као текстуални предложак могу наћи у часописима које је Змај уређивао (нпр. Стармали), а пјесме нису ушле ни у једну збирку *Певанија*. До тих извора нисмо успјели доћи.

¹⁰ Оригинални Змајев текст. (*Друга певанија*)

ПРАВДАЊЕ

Овако се чика Рада

Од клевета правда:

„Каже за ме свет пакосни

Да ја пијем много,

Ја то нећу порицати,

Како бих и мог'о?!

Јест, ја пијем али с водом.“

П' онда важно дода:

„Пет трећина само вина

А све друго вода.“

моћи	ха, ха!	Или да сам макар
Да до тебе, душо моја,	Ја то нећу порицати	врањ,
У полету могу доћи.	Како бих и мог'о, ха,	Ил'славина да сам бар.
Од зорице до вечери	ха!	Још би боље било,
Мислим на те сваког	Јест да пијем ал'	гле,
дана,	с'водом.	Да сам буре ил' бокал
А у ноћи тебе сањам,	Пет трећина само	Ал' најбоље билоб'
Дико моја, закључана.	вина,	још
Ти с' једина моја мис'о,	А све друго вода.	да сам вино к'о
Ти си вера над верама,		кристал.
Ти си слика мога лика,		
Ти си срећа над срећама.		
Дивни кључе од		
подрума.		

Остале пјесме, су, према свему судећи, вјешто обликоване у духу Змаја. Прва и трећа пјесма нимало не заостају за непосредним, шалјивим, духовитим изразом који Змај пласира у својој лирици. Комадинин вокални циклус је назив и добио највјероватније од пјесника који је опонашао Змаја, јер се наслов: Пјесме/пјесма једног калуђера не налази нигдје у Змајевим збиркама поезије. Али се, умјесто тога, у оквиру пјесама груписаних у наслов „Епиграми“ налазе и бројне друге пјесме које опјевају један безбрижни боемски живот, у којима се изразито често јављају мотиви вина, боце, подрума, па и кључа.

Постоји чак пјесма „Епиграми једног крчмара“ која је могла послужити за пјевање прве и треће пјесме. Када је ријеч о значењу прве пјесме, постоји опасност да се она схвати и као љубавна, но то овдје није случај. Поприлично личи на љубавне пјесме уз Ђулића увеоца, али детаљнијим прегледом укупног значењског плана установиће се да је занос који се овдје у пјесми истиче – заправо занос за вином.¹¹ Комадина је пред собом имао задатак да озвучи један лирски шалјиви текст, једини те врсте у свом вокалном опусу, практично једну бурлеску. Начин на који је озвучавао појединачне пјесме биће разматран у оквиру приказа појединачних ставова – пјесама циклуса.

Прва пјесма – *Кључ* је базирана на тексту који се састоји од три осмосмерачка катрена којима је на крају придружен један додати самостални стих. Трострофну правилност не прати и дослиједна рима,

¹¹ Теза да прва пјесма није љубавна, иако је објекат чежње: „...дика, душа моја, једина моја мис'о, вера над верама, слика мога лика, срећа над срећама“ крије се у стиховима: /А у ноћи тебе сањам, Дико моја, закључана/, а потврђује у посљедњем стиху пјесме: /Дивни кључе од подрума./ Нема никакве сумње да је непоменути објекат жудње закључани подрум, или вино у њему.

она је у свакој строфи различита (у првој је рима укрштена, обгрљена у другој, у трећој комбинована – аббб).

Пратећи синтаксички и семантички план текста, Комадина је формално обликовао форму у прокомпоновану пјесму са уводом.

Шема прве пјесме:

Одсјек	увод	а	б	ц	д/кода ¹²
Структура	фрагм.	фрагм.	реченица	реченица	реченица
Број такта	1–6	7–14	15–22	23–30	31–36
Тонални центар	Cis	Cis-e	e-cis-F	b-as	d-F
Извођачки састав	И	В-И	В-И	В-И	В-И
текст		Немам гласа, немам срца, Немам снаге, немам моћи Да до тебе, душо моја, У полету могу доћи.	Од зорице до вечери Мислим на те сваког дана, А у ноћи тебе сањам, Дико моја, акључана.	Тис' једина моја мис'о, Ти си вера над верама, Ти си слика мога лика, Ти си срећа над срећама.	Дивни кључе од подрума.

Уводни, фрагментарни одсјек истиче тон *cis* као упориште, *frigijski* модус. Међутим, у оквиру какофонског звучања у другој половини увода јављају се алтеровани тонови на четвртој и петом ступњу љествице, који у односу на почетни тон – пласирају тритонус, звучање, које је, према Комадини, симбол дилеме.

Структура музичког тока првог вокално-инструменталног одсјека а (т. 7–14) почива на ритмизованој тоници тоналитета (структура акорда: 1-5-8), над којом се помаља дионица солисте. Његов мелодијски отклон од тоничног тона је готово минималан, а у осциловању између основног тона и терце тоничног акорда доминира основни тон. Описани концепт мелодије лежи у ослушкивању семантичког слоја текста: сва искарикирана немања/неимања (гласа, срца, снаге, моћи) су у поетској интерпретацији малодушна, вапајна, а дата мелодија је управо њена рефлексија. Други двостих строфе је другачије морфологије и осталих текстуалних карактеристика, те је и озвучен другачије: напуштено је осциловање између само два тона у вокалној дионици, а замијењено је

¹² Дилема ће бити разјашњена кад буде ријечи о последњем одсјеку пјесме.

динамизмом на плану хармоније и мелодије. Хармонски план је овдје значајнији, јер у њему досадашња тоника први пут уступа мјесто другим акордима тоналитета (они се овдје превасходно приказују кроз импресионистичке паралелизме).

Нотни примјер 5: Песме једног калуђера – Кључ: т. 7–14.

The musical score consists of two systems. The first system is marked *mf* and contains the vocal line and piano accompaniment for the first part of the text. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand. The second system is marked *p sub.* and continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures, including some arpeggiated figures and sustained chords.

Други одсјек, тематски класификован као б (т. 15–22) у највећој мјери почива на истим законитостима као претходни одсјек, с тим што је на његовом почетку промијењен тоналитет у *in e*. Остали елементи динамизације пласираног садржаја тичу се типа фактуре клавирског слога: као контраст, тоника није ритмизована већ је дата у симултаном шестозвуку терцне структуре, а у завршном двотакту сукцесивно се паралелно крећу бикордске структуре (градивни конструкт је и даље терца). Ипак, чини се да су сви побројани елементи динамизације у сјени музичке надградње текста, односа композитора према структурним елементима стихова. У овој строфи је изостао вапај, „немам“, неимање, али је, упркос томе, профил вокалне дионице на одговарајућим мјестима остао исти. Композитор показује индолентан однос према значењу новог текста, и наставља са мелодијом поменутих карикираних уздисаја, иако су готово сви слојеви поетског текста промијењени. Он заправо реагује на структурне измјене текста само у домену тоналитета. Као резултат, овдје се, према фазама пласирања текста, смјењују следећи тоналитети: *in e*, *in cis*, *in F*.

Трећа по реду, кулминациона строфа, одсјек ц (т. 23–30) доноси реалан контраст, остварен на свим плановима музичког тока. Одвија се у промјенљивом тоналитету, од почетног *B-lidijskog* до завршног *As-miksolidijskog*. Фактура клавирског слога састоји се наизмјеничног извођења акорада бас+паралелизми секстакорада. Другој фази строфе одговара ритмички узбуђени, усхићени шеснаестински пулс, чијем тензионом изразу доприноси полиметрија организације клавирског парта. Градацију ка кулминацији, која је позиционирана на крај строфе, подржава и акустичка динамичка градација. Централно значење ове строфе композитор је подржао и профилисањем вокалне дионице, у којој је у највећој мјери праћена структурна основа поетског текста.

Посљедњи одсјек д (т. 31–36), као у каквој пародији, изненада прекида екстатично усхићење, и доноси с почетка октавирану, потом хармонизовану мелодију коралног типа (једино мелизматично мјесто). Овај, на значењском плану, неприпадајући стих је заправо – свечана карикатурална заклетва крчмарском животу, експониран као духовита жанровска провокација. Подржана је ознаком *Maestoso* (свечано/достојанствено), с текстом /Дивни кључе од подрума./ на почетку одсјека, а на крају тоналитетном хармонском везом VII-T, која је још обогаћена антиципацијом тоничног тона *F-jonskog*, у барокном маниру. Квантитативно, ова епизода је наглашено луцидна и шармантна.

Нотни примјер 6: Песме једног калуђера – Кључ: т. 31–36

Maestoso

Bar. *mf* Div - ni klju - če od pod - ru - ma, div - ni klju - če.

Pno.

Пјесма *Пакост* се заснива на адаптацији Змајеве пјесме *Правдање*. Комадина из пјесме преузима само управни/директни говор, док пишчеве ријечи изоставља, остале измјене су минорне. Пјесма је обликована као специфични тип прелазног облика између дводјелне и тродјелне пјесме.

Шема друге пјесме:

Одсјек	A					b	a	b
Темпо	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Andante religioso</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Andante religioso</i>
Пододсјек	увод	a	прелаз	a₁	прелаз	b	a₂	b/coda
Структура	фрагм.	реченица	фрагм.	реченица	фрагм.	реченица	реченица	фрагм.
Број такта	1-7	8-21	22-26	27-39	39-43	44-48	49-58	59-61
Тоналитет	c	c-f	f	c-f	f	F	c	F

Узрок неуобичајеном формалном рјешењу лежи у Комадинином „читању“ текста. Нема дилеме да је моностих /Јест да пијем.../ условио тематски контраст. Али је композитор и наредни двостих, који је тематски био хомоген, сада тематски разјединио. Перспектива пародије је код композитора превладала и резултирала обликовањем у дводјелну форму (без тематског заокружења), с финалним карактером *Religiosa*.

У уводном одсјеку (т. 1–7) се приказују двотонски мотиви из којих ће се развити мелодија у вокално-инструменталним одсјецима. Структуру пратећих вишезвука чине терцни и квартни сазвуци. Прва строфа, одсјек а (8–21) наставља у скерцозном карактеру, са сталним стакатом, а врцкави исказ хумора додатно је наглашен понављањем ријечи: /Каже за ме, каже, каже./.

Нотни примјер 7: Песме једног калуђера – Пакост: т. 8–13

mf

Bar. Ka - že za me, ka - že, ka - že, ka - že za me, za me ka - že, ka - že za me

Pno. *stacc. sempre*

8th 8th 8th

Ипак, након вишеструког понављања мотива/ријечи из почетног мотива израста једна реченица. Она се у почетку кретала у тоналитету *c-eolskom*, да би завршила у тоналности *F*, колебаљивог тонског рода. Премда су акордске структуре углавном нетерцне грађе, доминирају секундна кластерска сазвучја, традиционални однос композитор исказује према тоналитету, преко плагалног обрта које примјењује у завршној каденци и прелазу/проширењу првог одсјека.

Након незнатно измијењене друге строфе (одсјек б, т. 27–39), први контраст остварује се у одсјеку б (т. 44–48). Само један стих је одређен карактером */Andante/ Religioso*, а праћен текстом: */Јест да пијем, ал' с'водом/,* у којем се композитор с новом свјежином подсмјехује. Овај апсурд је оснажен и крајње баналним хармонским током, на нивоу школског задатка. На описани ток варијантно се надовезују одсједи а и б.

Нотни примјер 8: Песме једног калуђера – Пакост: т. 45–48

Andante religioso

p

Последња пјесма троставачног циклуса, пјесма *Најбоље* неосјетно се надовезује на карактер претходне пјесме. Обликована је као варирано строфична форма.

Шема треће пјесме:

Одсјек	а	а ₁	а ₂	а ₃
Структура	реченица	реченица	реченица	реченица
Број такта	1–9	10–15	16–19	20–25
Тонални центар	е	е	а	а
Извођачки састав	В-И	В-И	В-И	В-И

Текст	Ал' би во'ло да сам чеп, Био б'увек мокар,	Или да сам макар врањ, Ил'славина да сам бар.	Још би боље било, гле,	Да сам буре ил' бокал Ал' најбоље билоб' још да сам вино к'о кристал.
-------	---	--	------------------------	---

Једноставност /варирано/ строфичног обликовања композитор је надградио структурним обликовањем. Овдје се, по први пут у циклусу формално не подударају текстуална и музичка строфа, те је варирање усмјерено на структурни план. Фактура клавирског слога и акордски склопови су еквивалентни оним из претходне пјесме. Тоналитети су у првом степену сродства.

У оквиру троставачног сатиричног вокалног циклуса *Песме једног калуђера*, са становишта условне цикличности или функционисања дате вишеставачности може се, као законитост установити груписање ставова и на нивоу испод циклуса. Наиме, друга и трећа пјесма су у тој мјери еквивалентне да могу да функционишу као диптих: у обликовању обје је нарушена текстуална синтакса, тематски план не прати строфну организацију; обје су у основи строфичне форме; наглашено пародичан текст, са јасним алузијама на објекте подсмјеха; у мелодији се ријечи вишеструко понављају; у основи слична фактура клавирског слога; аналоган је однос тоналитета у обје пјесме; акордика се заснива углавном на акордима нетерцне структуре. С друге стране, прва и друга пјесма имају вишеструке интерполације крајње хумористичних епизода, таквих да читав циклус духовито воде чистој гротески. Ту се, аналогije између прва два става завршавају.

Први став је, генерално посматрано, усамљен у музичком језику. Једини је обликован као прокомпонована форма, његов тонални план је најфреквентнији (*cis-e-F-B-as-d*), с линеарно убрзавајућом динамиком промјене, акордика – структура и паралелна кретања асоцирају импресионизам.

Јединствене одреднице циклуса као цјелине исказују се преко:

- Употребе проширеног тоналитета, који се исказује преко модалности,
- динамичан, интезиван тонални план у првој пјесми (кретање кроз чак шест различитих тоналитета); у осталим је сведен на два у квартално-квинтном односу, чиме је њихова тоналност подцртана;
- Импресионистички призивок опада са сваком наредном пјесмом,

- Чистоћа структуре акордике у оквиру појединих епизода/одсјека. Нпр, акорди терцне грађе доминантни су у првој пјесми (изузетак је кулминациони фрагмент става), у другој пјесми границе структуре употребљене акордике подударне са границама одсјека: док се само увод састоји од наслојавања терцних и квартних структура, наредне одсјеке обиљежавају чести кластерски шестозвуци. Изузетак је кулминациони плато: бикорд настао суперпонирањем цјелостепеног четвортонског кластера и молског квинтакорда са додатом секстом. У трећој пјесми се, као елемент хармонске градације, употребљава трећи тип акордике: квинтни вишезвуци, повремено орнаментисани додатом секундом или кوارтом.
- Формално обликовање је различито. Наспрам прокомпоноване форме на позицији почетне пјесме циклуса, стоје варирано строфичне форме наредне двије пјесме. Принцип еволутивности у првој додатно је наглашен и кодом, која није тематско заокружење пјесме, већ нов материјал.
- Инструментални одсједи се увијек налазе на позицији увода, али се као унутрашњи интерлудијум јавља само прелаз у другој пјесми.
- Готово без изузетка су фразе у оквиру одсјека свих пјесама имале своје разраде. Варијантна развојност почива на плану тоналности и акордике у првој пјесми, док се у осталим варирањима промјене односе углавном на тоналитет, акордику, фактуру клавирског парта а најмање на профил вокалне дионице.
- Дионица вокалног солисте је наративна, у опсегу октаве.

Песме једног калуђера, троставачни вокални циклус представља духовити, комични музички исказ који се креће на релацији пародија – сатира – епиграм – бурлеска. Свим наведеним жанровским врстама је заједничко, према Зденку Лешићу (1934–2018), комично претјеривање у збијању шала о животним појавама.

У тексту се разматрају различите форме хумора и сатире, ако узмемо у обзир дефиницију пародије као "субверзивне имитације стила неког туђег књижевног дјела", видимо да је у овом случају књижевни предлојак очигледан. Међутим, пародија често имитира стил са намјером да истакне слабости тог стила и подсмеје му се. Ово се може примјенити на ову ситуацију, иако други део дефиниције није савршено примјенљив на коришћени књижевни извор. Ипак, ефекат подсмеха се неоспорно јавља. (Lešić, 2005: 334).

Сатира, с друге стране, представља духовиту осуду људске природе и негативних друштвених појава. Она користи комичне ефекте путем хиперболе и карикауре, и овдје се може уочити „закључана дика“ као апсурд. Карикатура и „истичање неправилности у цртама једне личности, оштро је појачава у свом цртежу, па је чини уочљовијом,

истакнутијом, а тиме и смијешном“, услијед ненаданог открића прикривене неправилности (Исто, 2005: 340).

Када је ријеч о епиграму, овдје га читамо као кратку и формално углачану пјесму која на духовит и бритак начин коментарише негативне друштвене појаве. Уз опис коришћеног књижевног текста, чињеница да је овај вокални циклус позициониран у одјелку збирке под насловом "Епиграми" додатно потврђује његову припадност овој форми хумора.

Код бурлеске, слично као и код епиграма, примјетан је несклад између предмета о којем се говори и начина на који се о њему говори. У бурлесци, узвишени тон се користи за опис безначајних и бесмислених ствари, што се често користи за комични ефекат. Такав примјер је:

/Од зорице до вечери
Мислим на те сваког дана,
А у ноћи тебе сањам,
Дико моја, закључана./

Закључна разматрања

Први стваралачки донети вокалног жанра, према позицији коју су заузимали у Комадинином композиторском стваралаштву, недвосмислено имају статус почетничких. Иницијални опус овог жанра, *Две пјесме Антигоне*, показују бројне елементе тренутних промишљања једног младог 21-годишњег адолесцента.¹³ Пут сазријевања је и код Комадине, према аналитичким резултатима пролазио пут тражења умјетничког идентитета. Превасходно: инспирација вокалног циклуса у драми, јединствена појава у његовом опусу. Пут тражења се огледао, прије свега у супростављању одређеним школским нормативима, кроз примјену модалности. У том смислу, у улози психолошког тумачења текста стоји примјена, према Максимовићу (Максимовић, 1995: 6), најкарактеристичнијег модуса – локријског – у првој пјесми а у другој употреба сљедећа два модуса по интезитету карактеристичности: фригијског као симбол вјечне туге/жалости/бола и лидијског; даље: завршеци фраза на петом ступњу локријске лествице као типична адолесцентска провокација. Примјер младалачког нестрпљења, наглости промјена расположења проналазимо у нагомилавању, односно сукцесивном низању релативно кратких тематских материјала, без њихових разрада. С друге стране, потребу за потврдом композитор исказује шароликом лепезом рјешења на ширем плану тоналитета: смјењивање импресионистичког и неокласичног језика, приказ

¹³ Уз увријежено мишљење да адолесцентски период најчешће обиљежавају „буре и олује“, напоменућемо да је савремена развојна психологија сматра да је ријеч о периоду одрастања. (Брковић, 2011: 311).

различитих структура акорада, али на врло кратком „простору“. Утисак је прилично хетероген музички исказ.

Све наведене нестрпљивости и супростављање нормама су у циклусу који је настао само четири године касније готово потпуно ишчезле. „Свако моје дело је критика претходног дела.“¹⁴ Чини се да су *Песме једног калуђера* прилог томе. У њима се користи генерално лирски жанр, Змајева пјесма или пародија на његову поезију. Модалност је и даље основни елемент промишљања, али без крајности, тритонус који постоји и у љествицама које се сада користе није додатно подцртан. Врло је осмишљен и прецизан план диструбиције одређених акордских структура у оквиру цјелина. Евидентан је смјелији приступ тексту кроз нарушену текстуалну синтаксу. Начин груписања ставова испод нивоа циклуса раван је вишеставачним циклусима зрелих композитора. Самоувјереност комичног исказа такође, као и домишљатост у реализацији музичке сатире. Према свему наведеном, *Песме једног калуђера* искриче самопоуздањем и освјешћеношћу и већ тада приказују један формиран умјетнички идентитет.

Аналитички приказ прва два вокална циклуса Војина Комадине, *Двеју песама Антигоне* и *Песама једног калуђера* омогућио је потврду полазне тезе рада – да се у њима у значајној мјери исказује сагласност са нормама школске композиторске праксе, али са извјесном несигурношћу у трагањима за нови(ј)м изразом. Изненађујуће брзо, у композицији која је тек сљедећа по реду настанка, *Песмама једног калуђера* композитор показује самоувјерен музички исказ, лишен готово икаквих (младалачких) сумњи.

Полазна хипотеза истраживачког рада је потврђена, а њен исход може послужити у сагледавању еволуције композиторског израза у камерном вокалном жанру.

Коришћена литература:

- Брковић, Алекса. (2011). *Развојна психологија*, Чачак: Регионални центар за развој запослених у образовању.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023.) Обриси традиције у раним авангардним вокалним циклусима Војина Комадине. у: Гордана Грујић (уред.). *Зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Бања Лука: Академија Умјетности Универзитета У Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 202–223.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2020). Фолклорне транспозиције у соло пјесми *Бојана, ђевојко* Војина Комадине, у: Мирадет Зулић (ур.), *Зборник радова са научног скупа Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2020: 109–122.

¹⁴ Радио емисија „Ликови рада“, уреднице Раде Нуић, емитована на Трећем програму Радио Сарајева 1987. године.

- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2021). Савремено и традиционално у композицији *Глосе са маргина Срећковићевог еванђеља* Војина Комадине, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2021: 83–96.
- Змај, Ј. Јовановић (1896). *Друга певаница* – друга свеска. Београд: Српска књижевна задруга.
- Комадина, Војин. (2021). *Вокална камерна музика*. Источно Сарајево: Удружење грађана Камерни хор Источно Сарајево.
- Максимовић, Рајко. (1995). *Шире о модусима*. Београд: Издање аутора.
- Нуић, Рада. (1987). Радио емисија *Ликови рада*. Радио Сарајево – Трећи програм.
- Поповић, Берислав. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: Клио.
- Радоњић, Ивана. (2012). Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине. (магистарски рад, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, рукопис).
- Софокле. (V п.н.е.) *Антигона*, превод Милош Н. Ђурић (1969). Београд: Рад.
- Стефановић, Ана. (2021). Матерња мелодија у монологу Антигоне из истоимене опере Светомира Настасијевића. у: Тијана Поповић Млађеновић, Ана Стефановић и др. (уред.). *Матерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*. Београд: Факултет музичке уметности, 153–169.
- Ћавловић, Иван. (1984). *Војин Комадина* – у поводу trideset godina umjetničkog rada, у: Zijo Kučukalić (ured.) *Zvuk*, br.4, 76–90.
- Ћавловић, Иван. (2017). *Музички портрети. Извори и сјећања*. Сарајево: Buybook.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023) *Formalno oblikovanje u Pogledu Voјina Komadine*, у: Fatima Hadžić (ur.), *Časopis za muzičku kulturu Muzika*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, 2020: 64–87.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023). *Музички opus Voјina Komadine inspirisan književnim djelima Maka Dizdara*, у: Fatima Hadžić (ured.), *Zbornik radova sa 12. Međunarodnog simpozija „Muzika u društvu“*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, у припреми за штампу;
- Лешић, Зденко. (2005). *Теорија књижевности*. Сарајево: Сарајево Publishing.
- Зулић, Харун. (2017). *Tradicionalno i savremeno u ciklusima Dve pesme Antigone i Tužne pesme Voјina Komadine*. у: Danijela Zdravić Mihailović (ured.). *Balkan Art forum 2017. Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, Savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa*. Ниш: факултет уметности Универзитета, 275–296

SUMMARY

THE FIRST ACHIEVEMENTS OF THE CHAMBER VOCAL GENRE OF THE COMPOSER VOJIN KOMADINA – A CONTRIBUTION TO THE OVERVIEW OF THE EVOLUTION OF THE GENRE OF CHAMBER VOCAL MUSIC IN THE COMPOSER'S OEUVRE

MA Snjezana Djukic-Camur

Vocal chamber music occupies an important place in the creative oeuvre of composer Vojin Komadina (1933–1997). The continuity of the duration of the creative impulse within this genre is also identified in the fact that Komada's first and last chamber vocal works belong to this genre. Proceeding from the hypothesis that the first creative works of the mentioned provenance: *Two poems of Antigone* (1954) and *Songs of the Monks* (1958/1966) in the diachronic presentation of the opus undoubtedly had the status of youth, that they were a reflection. adolescent thoughts prone to experimentation, breaking norms, searching for unconventional solutions, the attention of the research process is focused on the identification of given elements.

The obtained results show that the first composition of *Two poems of Antigone* to a significant extent shows compliance with the norms of school composition practice and their application, while at the same time it represents a certain uncertainty in certain searches for new expression(s). On the other hand, although only the next in order of creation, the composition *Songs of the Monks* undoubtedly has a solid, self-confident musical statement, devoid of any (youthful) composer's doubts.

Key words: Vojin Komadina, *Two songs of Antigona*, *Songs of a monk*, chamber vocal genre

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 4 :
зборник радова са научног скупа одржаног 15-17. децембра
2022. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2023 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 285 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-9-6

1. Дани Војина Комадине (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 139474433