

# ИЗМЕЋУ ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКОГ И ИНДИВИДУАЛНОГ СТВАРАЛАЧКОГ ЧИНА: КАНТАТА *ИСКРЕ* (1973) ВОЈИНА КОМАДИНЕ

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

УДК: 784.5:78.071.1 Комадина, В.

*Прегледни научни чланак*

**Сажетак:** Музички језик Војина Комадине (1933–1997), истакнутог српског, босанскохерцеговачког и југословенског композитора, од средине седамдесетих година XX вијека у публицистици се, у контексту југословенске музичке сцене, почео приказивати као савремен и напредан. У том периоду домаћа умјетничка сцена била је већ усклађена са европским прогресивним токовима, што је значило и усвајање авангардних техника Нове музике. Неовисно о томе, то вријеме је значило и крај ере социјалистичког реализма. Кантату *Искре* (1973) Комадина је компоновао по позиву Савезне народне скупштине СФРЈ, која је поручила умјетничко дјело за обиљежавање 30.- годишњице првог засједања АВНОЈ-а. Изабрана је само једна композиција, управо *Искре*, која је изведена након говора предсједника Ј. Б. Тита (1892–1980). У овим околностима, несумњиво је да је кантата имала идеолошку пропагандну сврху, али је управо због тога било необично што је композиција садржала и елементе авангардних музичких техника, нарочито манира пољске школе. Циљ рада је приказати степен усклађености/неусклађености два релативно супростављена креативна импулса у кантати *Искре*, у контексту позиције домаће композиторске сцене након другог Свјетског рата и њене адаптације на савремене европске тенденције.

**Кључне ријечи:** Војин Комадина, Соцреализам, модерна, кантата, *Искре*

## Увод

У оквиру композиторског опуса Војина Комадине (1933–1997), који према квантитету и квалитету опуса стоји у врху босанскохерцеговачке (и шире југословенске) композиторске сцене, упадљив је број оних дјела у којим је на различите начине присутан текст (вокална, вокално-инструментална и сценска дјела). У раду приказујемо могуће разлоге многобројности вокално-инструменталних остварења, нарочито оних које су одговарала друштвеној идеологији времена – феномену соцреализма. С тим у вези, настојимо утврдити у којој мјери је индивидуални креативни чин успјевао бити синхрон са наведеним групним/друштвеним потребама.

## Контекст – идеологија соцреализма

Комадина музички пут започиње у Београду у послеријатном периоду, у којем је - према Мирјани Веселиновић - соцреализам, попут стилске

доминанте, обиљежио цјелокупно умјетничко стваралаштво. (Veselinović, 1993: 323) Прокламована идеологија соцреализма упућивала је на “изражавања оптимистичног погледа на живот, приступачност, програмност (садржаји из НОБ-а, послератне изградње, живот радника, итд.)” (Милин, 1998: 96) У константним захтјевима за аутентичним изразом, поједностављеним музичким језиком, с препоруком да је фолклорне провенијенције, напоредо је стајала препорука за интернационализацију (у том тренутку то је имало значење усмјерења према СССР као водећој социјалистичкој земљи). Композитори у таквим околностима нису жељели да ризикују, те су у највећој мјери настајала дјела која су својим упрошћеним изразом могла остварити прописану приступачност музичких порука. Композитори старијих генерација, међу њима и Светомир Настасијевић,<sup>1</sup> су најприродније реаговали на идеолошке препоруке, јер је њихов национални идиом свакако органски већ срастао са националним музичким идиомом и тако је одговарао захтјеву за комуникативност музичког дјела. Сљедећа генерација композитора, припадници тзв. Прашке групе су се прилагођавали захтјевима, спорадично се окрећући елементима фолкора, док су они који су студије окончали у неокласичном изразу у првој послеријатној деценији успијевали да се уклопе у тада прихватљив контекст. У задњу наведену групу композитора спада и Војин Комадина.

У области музичке продукције упадљиво је повећање вокалног и вокално-инструменталног стваралаштва, које је приступачним, једноставним садржајем могло одговорити притиску идеологије, али истовремено је могло одбродовољити носиоце културне политике, имајући у виду да је држава била практично једини мецена. У том свјетлу треба разумјети изразито интересовање композитора за жанр масовних пјесама, кантата, оркестарске свите и поеме, пјесама за глас и оркестар, уопштено, жанрова у којима употребљени текст готово да обећава прокламовану комуникативност. Додајмо да је у том периоду интезивирана продукција хорских цикличних композиција фолклорне провенијенције (са ослоном углавном на Мокрањчевску руковетну традицију), али су биле врло популарне и једноставније хорске обраде народних пјесама. У литератури се, међутим често истиче да постигнута комуникативност није обезбиједила да дјела понесу квалификацију неке будуће традиције. (Милин, 1998: 38)

Вокално-инструментална кантата је постала омиљен жанр соцреализма, тематски укоријењен у револуционарној тематици о народноослободилачкој борби, “о животу и херојским подухватима партизана и о обнови и изградњи, а у исто време и романтичарско-фолклорна естетско-стилска конфигурација какву одликује неоригиналност, униформност и непосредност у виду концентрисаности

---

<sup>1</sup> Светомир Настасијевић (1902–1979) је био први неформални наставник композиције младом Војину, средином шездесетих у Београду.

на мелодију, која је певљива и непосредно пријемчива... (Медић, 2007: 563)”

### Комадино стваралаштво на сусрету деценија (1954–1967)

До средине седамдесетих година XX вијека Војин Комадина је компоновао око 80 композиција. Међутим, у том значајном корпусу дјела насталих у периоду од нешто више од десетак година, конкретно од 1954. до 1967. године,<sup>2</sup> примјетан је мали број оркестарских композиција, тзв. апсолутне музике.

Ако претпоставимо да су обавезни сегменти композиторског студијског програма укључивали жанр хора, соло пјесме, камерне музике, солистичке инструменталне музике, гудачки квартет и концертне форме, онда је јасно да је већина Комадининих композиција из наведеног периода била усмјерена ка овим жанровима. У том смислу, интересантан је податак да се Комадина, вођен сопственим креативним импулсом, самостално обраћао инструменталном жанру апсолутне музике само у два случаја, и то кроз *Концертантне импровизације* (1964) и *Други гудачки квартет* (1966).

Највећи дио његовог опуса углавном је чинила позоришна музика коју је Комадина компоновао за Народно позориште у Тузли, где је био дугогодишњи сарадник (до 1975. године) (Зулић, 2019: 340–347). Поред тога, готово сва његова дјела укључивала су текст, често народни, који је највјерније могао одговорити социјалистичкој идеологији актуелног тренутка, мада је композитор користио и стихове савремених књижевника.

Цјелокупан животни и професионални пут Војина Комадине добио је значајну прекретницу 1966. године када је преселио у главни град Републике, Сарајево. Овај корак је донио са собом запослење на Радио-телевизији Сарајево<sup>3</sup>, гдје је радио све до 1975. године. Током тог периода, обављао је различите функције, укључујући позицију уредника редакције озбиљне музике и главног уредника музичког програма Трећег програма Радио Сарајева. Ово раздобље, са својом позицијом и околностима, отворило је потпуно нове перспективе за његов даљи умјетнички развој.

Сарајево, као културни центар тадашње Републике, пружало је

---

<sup>2</sup> Овдје се реферишемо на период 1954–1967. Прва година означава почетак композиторског дјеловања: тада су настале *Две пјесме Антигоне* (1954) за глас и клавир, друга означава настанак дјела које је Комадина сматрао личним манифестом авангарде, композицијом *Микросонате* (1967) за камерни ансамбл.

<sup>3</sup> На Радио Сарајеву је био ангажован до 1975. године, обављајући различите функције: уредника редакције озбиљне музике, главног уредника музичког програма Трећег програма Радио Сарајева, уредника часописа Трећег програма.

неупоредиво богатију понуду умјетничких садржаја. Град је такође био сједиште Удружења композитора Босне и Херцеговине, чији је Комадина био члан, што му је омогућило директан приступ информацијама. Осим тога, Сарајево је било отворено за међународне културне размјене и пружало је прилику за делегацију чланова на међународним манифестацијама и догађањима.

Све ове динамичке промјене догађале су се средином седамдесетих година, у вријеме када је културна политика Југославије била изузетно отворена према Западу и његовим културним центрима. Такође, истовремено је одржавана дипломатска равнотежа са Совјетским Савезом. Различите стручњаке из културе усмјеравали су ка стручним удружењима и савезима композитора гдје су дискутовали о смјеровима развоја домаће музике, њеном друштвеном утицају, и били генератори политике размјене чланова удружења, углавном композитора. Овај период карактерисао је и отвореност према Западној Европи и Америци, што је омогућило повећање директних, индивидуалних контаката са важним догађајима и личностима који су допринијели процесу актуализације домаће композиторске сцене.

У таквој креативној атмосфери, идеолошки растеређеној, инспиративној и институционално крајње подстицајној настају дјела која показују снажније отклоне од надређене доктрине и која су Комадину средином седме деценије у стручној јавности одредила као прогресивног/авангардног композитора.

Наведену квалификацију (Чавловић, 1984: 12) аутор је понио превасходно захваљујући композиционом језику *Микросоната* за камерни ансамбл (1967), али и њеној сродној /првонасталој/ варијанти - *Микросонатама* за клавир (1966) или *Микрокантатама* за сопран и клавир (1967). Све три композиције конциповане су као вишеетапни/вишеставачни циклуси минијатура, при чему су макроформалне одлике све три потпуно секундарне. Оно што њих заиста чини прогресивним је језик, заснован је серијализму, сонористици, алеаторици, “новинама” које су на домаћу умјетничку сцену доспјеле управо захваљујућу промјени политичко-идеолошке климе у земљи, а посљедично и утицајима који су дошли посредством новооснованих фестивала у Хрватској:<sup>4</sup> Музичког бијенала Загреб (1961), Југословенске музичке трибине у Опатији (1964) и Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци (1964).<sup>5</sup> Комадина је дебитовао на МБЗ 1967.

---

<sup>4</sup> Од свих република у тадашњој заједничкој држави - Југославији, само је у Хрватској фестивалски живот почетком седамдесетих понудио одговор на погодну политичку климу и формирао достојан одговор на зближавање Истока и Запада, те се наметнуо готово као алтернатива фестивалу савремене музике Варшавска јесен (Пољска). Види: (Маринковић, 2023).

<sup>5</sup> Већ у композицији *Поглед* за алт соло и камерни ансамбл (1963) констатован је прогресиван музички језик који у оквиру опуса насталог у периоду 1955-1965 показује својство инцидента, јер је стилски окружен композицијама које

управо *Микросонатама* за камерни ансамбл (1967) и, након врло успјешног пријема током Фестивала, директно га пласирале за представљање на фестивалу који је имао значење епицентра авангарде мисли свог времена - Варшавску јесен исте године (1967). Пут радозналости, истраживања и учења нових композиционих техника је за младог композитора тек почео, а већ је носио значење “модерне” музичке мисли. Глад за новинама, учењем и истраживањем Комадина је интезивно настављао и у наредном периоду. Лично је најзначајнијим сматрао и то више пута истицао у интервјуима учешће на Љетњим курсевима за савремену музику у Дармштату (1969), гдје је похађао курсеве Композиције код Ђ. Лигетија (*Gyorgy Ligeti*, 1923–2006) и К. Штокхаузена (*Karlheinz Stockhausen*, 1928–2007). Искуства која је понио из Дармштата снажно су обиљежила његов креативни дух, резултујућу низом композиција које у значајној мјери показују манире упознате током Дармштатских предавања. (Ђукић-Чамур, 2023: 7–36) С тим у вези, у зениту Комадинине “авангарде”, периоду сусрета шесте и седме деценије, међу екстремним примјерима напредног композиционог језика, нпр. *Рефрену I* (1970), *Секвенцама* за виолину и клавир (1970), микроопери *Колаж* (1970), Балету *Сатана* (1972), *Глосама са маргина Срећковићевог јеванђеља* (1972). Изузев дјела примјењене (позоришне) музике, изненађује податак о неколико дјела<sup>6</sup> која својим насловом и жанром показују несклад са новим заносом.

### **Аналитички приказ кантате *Искре* (1973) за рецитатора, хор и симфонијски оркестар**

Једно од тих дјела је кантата *Искре* (1973), која се посматра из перспективе баланса или антибаланси две иницијално супростављене мотивације. Прве - друштвене, условљене идеологијом соцреализма, која и даље преживљава али са опадајућим интензитетом, и индивидуалне композиционе, која се у актуелном тренутку сматрала прогресивном. Кантата *Искре* представља предмет истраживања ових иницијално супротстављених тенденција.

---

читавим својим бићем одишу социјалном умјетношћу. Прогресивност тог језика је у примјени серијелне технике, истина не сасвим дослиједно, али се може закључити да је ријеч о првом Комадинином упливу у серијализам, као маниру - према Веселиновић, “локалне авангарде”.

<sup>6</sup> Кантата *Херојски триптихон* (1969), хорска минијатура *Коњух планином* (1970), *Пјесме Јање Чичак - седма руковет* (1972), *Свита игара* (1972). Дуалистички концент на релацији соцреализам/умјерени модернизам - отворени модернизам може бити предмет дискусије у *Маковим пјесмама* (1972), *Смрт мајке Југовића* (1973), евентуално *Гангама* (1971), но то илзази из оквира овог истраживања.

Комадина је написао укупно десет кантата.

	НАЗИВ КОМПОЗИЦИЈЕ	ТЕКСТ	ГОДИНА
1.	Титов "Напријед"	В. Назор	1965
2.	Херојски триптихон	П. П. Његош, М. Настасијевић, В. Попа	1969
3.	Искре	Народни, П. П. Његош, Тито	1973
4.	Зазивам Сунце и Земљу	Д. Сушић	1976
5.	Хусинска буна	Д. Трифуновић	1978
6.	Отац Грмеч	Б. Ђопић	1979
7.	Цвијет за човјекољубље	Д. Сушић	1979
8.	Одбрана Земље	В. Миљковић	1983
9.	Гледали смо како умиру стојећи	В. Миљковић, М. Франичевић, М. Бањевић, В. Попа	1983
10.	Коло братско	В. Милошевић	1985

Из табеларног приказа<sup>7</sup> уочавамо да је за текстуални предложак кантата Комадина бирао углавном текстове савременика, с тим што је управо у *Искрама* користио и народни текст. Примјетно је и да период настанка кантатског опуса обухвата (чак) двије деценије.

Оне су настајале током периода који одређује прокламована клима социјалне умјетности, али и она која слиједи, у којој током седме деценије југословенска музичка сцена различитим интетитетима /повремено/ успијева ухватити ритам са европском прогресивном композиционом мисли. Отуд изненађујуће дјелује да композитор, који ангажовано показује жудњу за напредним музичким језиком *ипак* (курзив С.Ђ.-Ч.) пише овако велики број кантата. Ова, помало необична ситуација тражила је објашњење. Комадина потписује највећи број кантата у Босни и Херцеговини,<sup>8</sup> мада се жанр кантате уопштено сматра водећим вокално-инструменталним жанром у послератном југословенском стваралаштву. Ова грана стваралаштва је била обликована доминантним стремљењима и превирањима у култури и

<sup>7</sup> У табели је истом бојом означено коришћење текста истог књижевника. Према томе, Бранко Миљковић (1934–1961), Дервиш Сушић (1925–1990), П.П. Његош (1813–1851), те Васко Попа (1922–1991) припадају групи књижевника чије је текстове Комадина двократно користио. Осим Васка Попе и Момчила Настасијевића, сви остали књижевници су припадали групи умјетника чији је израз блиско кореспондирао са умјетничком идеологијом свог времена. Примјетно је и да је једино у кантати *Искре* Војин Комадина користио текст, тј. паролу Друга Тита.

<sup>8</sup> Иако је Војин Комадина током живота из различитих разлога мијењао мјесто боравка (живио је у готово свим крајевима и републикама тадашње Југославије), све његове кантате су настале током живота у Босни и Херцеговини, те се помињу са тог становишта.

друштву,<sup>9</sup> што се осликава и у опусу Комадине.

Кантата *Искре* је, према Комадини, настала по позиву/Конкурсу Савезне народне скупштине осморици композитора (из свих наших република и покрајина) да напишу једно дјело које ће бити одабрано за /умјетнички/ дио програма обиљежавања 30-годишњица првог засједања АВНОЈ-а, после говора председника Тита. Композитор истиче да је имао потпуну слободу у избору извођачког апарата, текста, генерално свих критеријума.<sup>10</sup> У таквој позицији, Комадина као формални оквир бира кантату - вишеставачни циклус, јер је био погодан за пласирање “...више кратких малих делова у којима ће се цитирати, искре, мисли, пароле, поруке које су биле актуелне било у историји или су настале данас”. На насловници партитуре наведени су сљедећи текстуални извори:

---

<sup>9</sup> Милин истиче да идеолошки притисак није имао једнако значење, односно утицај у цијелој тадашњој држави. Истиче да је “најболнији” притисак био у Србији и Словенији, јер је погодило предратне експресионисте, композиторе на прагу стваралачке зрелости. (Види: Милин, 39).

<sup>10</sup> Транскрипт урађен према: (Anonim, Sarajevo).

СТАВ	ТЕКСТ	ИЗВОР <sup>11</sup>
I	Боље гроб, него роб!	Народни
II	Удар нађе искру у камену.	П. П. Његош
III	Ево браће, један до другог, Погино би један за другог. Не плач' мајко ако погинемо.	Народни
IV	Данас идем у смрт и пружа ми се прилика да ти се јавим. Држи се добро и буди храбар. На мене се немој љутит', све ми опрости, као и сви другови. Кад се сјетиш мене напиши карту мојој секи. То ће за њу бити велика утјеха. Много, много поздрави све другове, нек ми опросте ако сам кога увриједила. Много те поздравља и чврсто грли твоја сека. Поздрави све!	Писмо Иванке Кљајић, стрељане крајем 1941.
V	Ко мачем сијече, од мача гине! Бој не бије свијетло оружје, већ бој бије срце у јунака. Радимо као да ће сто, или пет стотина година бити мир, спремајмо се као да ће сутра рат!	Народни? Народни (П. П. Његош) Ј. Б. Тито

Појединачни ставови су засновани на интегралном тексту из једног извора, осим посљедњег става: у њему је композитор комбиновао текстове различитог поријекла (више у даљем тексту).<sup>12</sup>

О поводу за настанак кантате, композитор даље наводи (Anonim, Sarajevo):

“Обзиром да сам цео рат провео у ванредним околностима и да сам један од сведока револуције, прво као пионир, онда скојевац, па и омладинац, сведок првих година послератне изградње и даље, све до данас, ја као *активни учесник револуције* (прим. С. Ћ-Ч.) не могу да мимоиђем те значајне догађаје, велике дане, велике личности. Без обзира да ли су моја дела директном тематиком, насловом везана за револуцију, она не могу бити, без обзира да ли се ради о некој херојској кантати или се ради о неком лирском ноктурну, они не могу бити ван револуције. Сва дела, а посебно она која су баш директно инспирисана револуцијом израз су мог субјективног схватања револуције јер сам ја и емотивно везан за тај период.”

Комадинино свједочанство револуцији, кантата *Искре* заснована је

<sup>11</sup> Различитим бојама је означен употребљени текст у оквиру једног става који потиче из различитих извора. Таква је ситуација присутна једино у петом ставу.

<sup>12</sup> Комадина на насловној страни партитуре наводи да је први дио текста „народни“, док је аутор другог – предсједник Тито. Могуће је да се текст заиста, у реалном друштвеном окружењу, укоријенио међу живљем, али његово изворно поријекло не припада групној, односно народној умјетности. Први дио текста „Ко мачем сијече...“ је преузет из Новог завјета Светог писма, док други припада П.П. Његошу.



превасходно на текстовима који су за њега представљали свевремене искре, мисли, паролe. Међу њима се упадљиво, у првом реду по обиму, истиче један једини исповједни текст. Ријеч је о четвртм ставу кантате у којем је употребљено писмо Иванке Кљајић<sup>13</sup>, према Комадини, стрељане крајем 1941. Различитост поријекла текста у овом ставу у односу на све остале у кантати прати и консеквентна различитост музичког језика, управо она која је иницирала промишљање ове Комадинине композиције у свјетлу дихотомије друштвеног и индивидуалног израза. Поменутој различитости језика у четвртм ставу кантате тек у одређеној мјери одолијевају фрагменти првог става, те је аналитички фокус рада на њиховом релацијском односу.

Први став, са припадајућим текстом „Боље гроб, него роб“ у потпуности кореспондирају са „идеолошким наметом“ времена, и са приличном вјероватноћом се може тврдити да су управо почетни тактови, са енергичним, родољубивим еланом композицији обезбједили побједничку позицију на поменутом конкурсy. Но, став у цјелини не одговара у потпуности „рецепту“ соцреалистичког умјетничког дјела: оно није засновано на сасвим поједностављеном језику и не кореспондира романтичарско-националном идеалу.

Поменути енергични, одважни почетак става повјерен је басовима, који у одсјечном (и паузама испрекиданом) осминском пулсу постављају „остинатни слој“ хорског парта. Поновљена двотактна структура (укупно четвротакт) ће у даљем току имати значај „теме“.<sup>14</sup> „Умножавање“ басовског материјала у хору иде сукцесивно, према распореду нижи регистарски гласови према вишим: бас – алт – тенор – сопран. Достигнуто хорско сазвучје је седмозвучни хроматски кластер.

---

<sup>13</sup> Извор из којег је Комадина преузео текст није познат, али се цитирано писмо налази и у (Miletić: 1986: 697) У наведеној публикацији се истиче да је Иванка Клаић стрељана 1942. године у Загребу (697).

<sup>14</sup> Овај термин је свакако у контексту композиције услован, јер се не ради о дјелу у којем је присутан рад са материјалом који се може приказати класичарским аналитичким референтним апаратом.

## Примјер 1

V. Комадина, Кантата *Искре*, (Комадина, 1973) први став, т. 27–43.

Према теорији класа висина (Pitch-Class Set Theory), привидно спонтана наслојавања у хору показују следећу законитост: на први алтовски глас (0 полустепена) наставља се „тема“ која је раслојена у секундни басовски двозвук (2 полустепена), слиједи тенорски терцни двозвук (4 полустепена), те сопрански квартни двозвук (6 полустепена). Повећавање интервала којим се „интерпретира тема“ у гласовима који нису експозициони (интервали: 1-2-3-4), прати и одговарајуће повећавање јединичне мјере кластерских сазвучја: сваки пут за 2 полустепена (1-2-4-6). При том, нити један од гласова не удваја тонску

висину, већ само ритам, а његова прегнантност, уз употребу војног добоша појачава снагу (идеолошког) израза. Оркестрациони контраст чини појава гудачима, који у детаље потезима одсјечно и хоморитмично изводе осмотонски хроматски кластер, у четвртинском пулсу. Структура двозвука по гудачким дионицама (од контрабаса до прве виолине) је: 9-7-5-3.

За разлику од првог става, четврти став у оквиру цјелине композиције представља аутентични авангардни наратив. Заснован на документарном тексту – писму угледне курирке ЦК КПХ, Иванке Секе-Клаић, која је стрељана почетком 1942. године. Иако је посезање за крајње родољубивим текстуалним извором, у којем се херојство истиче посредством личне жртве, иницијална идеолошка мотивација у овом ставу није нашла одговарајући музички израз. Четврти став је у цјелини изграђен техникама ондашње авангарде, у највећој мјери са јасним референцама на значајне представнике „Нове музике“, Ђ. Лигетија и В. Лутославског (*Witold Lutoslawski*, 1913–1994). Композициони језик ова два композитора Комадина је почео упознавати од првих посјета фестивалу Музичком бијеналу у Загребу (1963) и занос којим је млади композитор тада био обузет наставио се и у наредним деценијама. Готово сва композиторска остварења која су настала на прелазу у седму деценију прошлог вијека, превасходно оркестарска, приказују поменуте композиторске манире. Они се овдје манифестују у сљедећим сегментима: двослојној оркестрационој фактури. Првом слоју припада дувачки корпус (дивизи), који се у цјелини реферише на Лигетијева дјела настала седамдесетих (*Melodien*, 1971), у којима композитор ради са мелодијом и ритмом. (Више у: Ђукић-Чамур, 2023: 7–36)

## Примјер 2

В. Коадина, Кантата *Искре*, четврти став, т. 17-20

The image displays a musical score for the fourth movement of the cantata 'Искре' by V. Kodina. The score is for a symphony orchestra and includes woodwinds, strings, and percussion. The woodwind parts (Flute I, Oboe, Clarinet, Bassoon, Flute II, Trumpet, Trombone) are highlighted with colored circles: red for Flute I, Oboe, Clarinet, and Trumpet; green for Oboe, Bassoon, and Flute II; and blue for Trombone. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are not highlighted. The score shows dynamic markings (p, mf, f, ff) and articulation marks (accents) across the measures.

Дувачки оркестарски слој је такође дводјелан, по граници – дрвени наспрам лимених дувача. Дрвени дувачки су доминантни носиоци рада са материјалом: у њима се јављају двије мелодијско-ритмичке фигуре. Прва, благо узлазна је повјерена првим флаутама (у шеми: црвена боја), а остале флауте у цјелини у тоталу ритмичких подјела интерпретирају исту фигуру. Друга фигура, повјерена обоама (у шеми: зелена боја) је таласаста, а конципована је по аналогији са дионицама дивизираних флаута. У привидном оркестарском двогласју – обоје наспрам флаута, рад са описаним фигурама се базира на метричком помјерању

припадајуће мелодијско-ритмичке фигуре, тако да се она, у сукцесивном низу, сваки пут јавља на различитој метричкој позицији. У Нотном примјеру 2 је сјенчење извршено у складу с тим. Различитости позиције фигуре одговара и промјена динамике, с тим што се динамика праволинијски узлазно градира. Двоглас флауте-обое се канонски преноси у сусједни нижи оркерстарски двоглас кларинет-фагот. По истом принципу се грађен и нижи дувачки оркерстарски слој: дионице лимених дувача, с тим што је фреквенција појаве материјала значајно нижа, па се на тај начин обезбеђује његова привидно секундарна, „праатећа“ улога.

Други слој оркерстарске слике чини гудачки корпус, који чини потпуни супстанцијални контраст дувачима. У њему композитор ради с вертикалом кластерског сазвука, тако да се постепено шири амбитус почетног сазвучје структуре 7-5-3-3 до крајњег сазвучја, структуре 11-9-7-5. Ритмичка и мелодијска компонента тока су у овом слоју потпуно секундарне, структурно тежиште је пребачено на боју кластерског звучања.

### Примјер 3

Кантата *Искре*, четврти став, т. 17-19

3	3	5	3	3
3	5	7	5	3
5	7	9	7	5
7	9	9	9	7

Осим два приказана примјера, кантата *Искре*, њен преостали ток у највећој мјери одговара идеалима прокламованог феномена соцреализма. Њих аргуменују: примјена родољубивих текстова, примјена текста у крајње једноставном, разумљивом хорском (и укупном оркерстарском) слогу; примјена фоклора, најкомуникативнија појавност естетике социјалног реализма, посљедично: тоналност; фактурна организација слога и оркерстрација поједностављени.

## Умјесто закључка

Промишљања о кантати *Искре* обухватају њен историјски контекст и анализу како индивидуалних тако и друштвених аспеката умјетничког израза. Почињемо препознавањем да је композиција *Искре* настала као наруџбина, при чему је композитор тежио да испуни препоруке конкурса које су одражавале владајућу друштвено-политичку идеологију. У вези с тим, наша пажња је била усмерена на идентификовање оних елемената у кантати који су били идеолошки противрјечни: с једне стране то су они елементи који су Комадину позиционирали међу композиторе прогресивне линије – елемената модернизма и елемената социјално ангажоване уметности, у домаћој литератури квалификоване као умјерени модернизам, која, ипак, није носила епитет напредног композиционог израза. И поред темељне аналитичке обраде, пружање једноставног одговора на питање како и зашто Комадина спаја ове идеологије у *Искрама* остаје отворено. Да ли их он помирује, или је ово само компромис унутар ове композиције, или можда почетак манира који ће касније бити настављен? Таква питања недвојбено захтјевају даље истраживање композиторског опуса, служећи као смјернице за дубље истраживање сегмената гдје је утицај идеологије одређеног тренутка очигледан.

Ипак, аналитички проход који смо приказали у овом раду истиче одступања од успостављених норми Комадиног умјетничког израза. Чини се да је Војин Комадина, док је компоновао *Искре*, попустио под захтјевима Конкурса (односно: друштвено-политичке идеологије) и, у одређеној мјери, допустио доминацију индивидуалне поетике тог тренутка. Ипак, то је учинио мудро, избјегавајући централне позиције унутар дјела, попут почетка или краја (чак је укључен текст председника Тита на крају), чиме је осигурао повољан положај у евентуалној „дисквалификацији“ приликом одабира дјела на Конкурсу. Ово додатно потврђује да је кантата *Искре* само једно од дјела у композиторском опусу, у којем се истиче динамичан дијапазон између социјалне ангажованости и индивидуалне истраживачке слободе.

## Коришћена литература:

- Anonim, ur. „Zvuci borbe i pobjede“, Radio-emisija Trećeg programa Radio Sarajeva, (godina nepoznata), Radio-televizija Bosne i Hercegovine, Fonoarhiv, Sarajevo.
- Đukić-Čamur, Snježana. (2023). *Refleksije Ligetijeve kompozicione misli u opusu Vojina Komadine*. Časopis za muzičku kulturu Muzika, XXVII, 2: 7–37.
- Miletić, Antun. (1986). *Koncentracioni logor Jasenovac 1941–1945*. Dokumenta Knjiga II. Beograd: NARODNA KNJIGA, Jasenovac: Spomen-područje.
- Veselinović, Mirjana. (1993). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Зулић, Мирадет. (2019). *Тузлански период у стваралаштву Војина Комадине*. У:

- Зборник радова са научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, ур. Гордана Грујић, 340–347. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске.
- Комадина, Војин. (2021). *Ганге*. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Съежана Ђукић-Чамур, 82–86. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (2021). „Две песме Антигоне“. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Съежана Ђукић-Чамур, 9–12. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (1973). Дигитална копија рукописне партитуре *Искре*, приватни архив ауторке, (оригинал у породичном архиву породице Комадина).
- Комадина, Војин. (1970). Дигитална копија рукописне партитуре *Коњух планином*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (1972). Дигитална копија рукописне партитуре *Свита игара*, приватни архив ауторке, (оригинал у породичном архиву породице Комадина).
- Комадина, Војин. (1972). Копија аудио снимка *Макових пјесама*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (1969). Копија аудио снимка *Херојског триптихона*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (2021). *Пјесме Јање Чичак - седма руковет* (1972). У: Војин Комадина *Хорска музика 1*, ур. Съежана Ђукић-Чамур, Ивана Церовић, 59–72. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (2021). *Смрт мајке Југовића*. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Съежана Ђукић-Чамур, 101–110. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (1967). *Микросонате* за коморни ансамбл. Сарајево: Удружење композитора Босне и Херцеговине.
- Маринковић, Милош. (2023). *Југословенски фестивали савремени музике утемељени током шездесетих година двадесетог века: уодношавање уметничких, друштвених и политичких платформи*. Докторска дисертација, Факултет музичке уметности у Београду.
- Медић, Милена. (2007). *Вокално-инструментална музика*. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
- Милин, Мелита. (1998). *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата: (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Чавловић, Иван. (1984). *Мијењање из дјела у дјело – Интервју са Војином Комадином*. Одјек, ревија за умјетност, науку и друштвена питања, 15–30. 06. 1984, 12.
- <https://vojinkomadina.com/>

## SUMMARY

**BETWEEN IDEOLOGICAL-POLITICAL AND INDIVIDUAL CREATIVE ACTS: CANTATA "THE SPARKS" (1973) BY VOJIN KOMADINA.***Snježana Đukić-Čamur*

Considerations regarding the cantata *The Sparks* (1973) by Vojin Komadina encompass its historical backdrop and contextual analysis of both individual and societal dimensions of artistic expression. We initially acknowledge that *The Sparks* emerged as a commissioned work, with the composer aiming to adhere to the competition's recommendations, which mirrored the prevailing socio-political ideology. Consequently, our focus was directed towards identifying elements within the cantata that presented ideological contradictions. On one hand, there are elements aligning Komadina with the progressive line of composers - elements of modernism and socially engaged art, often described as moderate modernism in local literature, yet without the label of advanced compositional expression. Despite thorough analytical scrutiny, providing a straightforward answer to how and why Komadina amalgamates these ideologies in *The Sparks* remains challenging. Does he reconcile them, or is this merely a compromise within this composition, or perhaps the initiation of a trend to be pursued later? Such inquiries undoubtedly necessitate further exploration of the composer's body of work, serving as guiding principles for delving into segments where the influence of contemporary ideology is evident. Nevertheless, the analytical journey undertaken in this study underscores deviations from established norms of artistic expression. It appears that while composing *The Sparks*, the composer yielded to the demands of the competition (i.e., socio-political ideology) to a certain extent, allowing the predominance of the individual poetics of that period. However, this was executed with finesse, strategically avoiding central positions within the piece, such as the beginning or end (even incorporating President Tito's text at the conclusion), thus securing a favorable standing in the potential "disqualification" process during the selection of works for the competition. This reaffirms that *The Sparks* is but one facet of the composer's oeuvre, characterized by a dynamic interplay between social commitment and individual exploratory freedom.

**Key words:** Vojin Komadina, Socialist Realism, Modern, cantata, *The Sparks*.



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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 5 : зборник радова са научног скупа одржаног 13-16. децембра 2023. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2024 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 259 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

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

ISBN 978-99976-064-2-6

1. Дани Војина Комадине (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 141842433