

РЕФЛЕКСИЈЕ БАРОКА У СОНАТАМА ВОЈИНА КОМАДИНЕ НАСТАЛИМ 70-ИХ ГОДИНА XX ВИЈЕКА

мр Ивана Церовић

Пеђа Харт, МА

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

Email: ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

pedja.hart@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак : Зрела фаза у стваралаштву Војина Комадине почиње од 70-их година прошлог вијека и, осим што је изузетно плодна, доноси и трансформацију музичког језика и заокрет од авангардног музичког мишљења ка постулатима музичке постмодерне. Почев од тог времена у свим његовим дјелима евидентира се равноправна употреба елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на различите начине и отварају непрегледне могућности организације музичког садржаја. Међу њима се издвајају елементи неокласицизма а нарочито необарока који се уочава кроз форму, на шта указују називи дјела и ставова, кроз честу примјену полифоне технике и поступке који упућују директно на барокни узор. У раду ће аналитичким сагледавањем и дедуктивном методом елементи барока и старих стилова бити сагледани на примјеру *Сонате да кјеза* за виолину и клавир (1974) и *IV сонате* за клавир (1977) што ће се испоставити као битна одлика зреле фазе стваралаштва Војина Комадине.

Кључне ријечи: Војин Комадина, постмодерна, необарок.

У стваралаштву Војина Комадине, уосталом, као и код већине композитора или умјетника уопште, присутна је константна, нераскидива веза са традицијом, у мноштву различитих њених слојева. Чување традиционалних вриједности и њихово повезивање са савременим стваралаштвом може се посматрати као хуманистички идеал који је истовремено и надахнуће и полазна инспирација за било који вид стваралаштва.¹ Аутори овог рада су у више наврата, из различитих углова и кроз различита дјела проучавали Комадинин однос према традицији², а у овом раду ће се задржати на период 70-их година

¹ „Ја фолклорно мислим без обзира о којој теми говорим и која је музичка тема доминантна.“ (Doliner, 1978)

² Видјети чланке: *Нова једноставност у Тужним песмама Војина Комадине* (Церовић, Харт, Пеђа, 2020а: 79–97), *Postmoderna polistilističnost u Tužnim pjesmama Voјina Komadine* (Cerović, Ivana, Peđa Hart, 2020b: 177–192), *Традиционално и савремено у Опелу јасеновачком Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2021: 97–110);

Заокрет ка постмодерни у IV сонати Војина Комадине (Церовић, Харт, 2022b: 218–230), *Традиционално и савремено у Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2 Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2022а: 69–83), *Спој савременог и традиционалног и зачетак зреле стваралачке фазе у Сонати да кјеза Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2023: 169–179).

прошлог вијека, када је код Комадине евидентна промјена ка постулатима музичке постмодерне. То се првенствено уочава кроз равноправну употребу елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на различите начине и отварају непрегледне могућности организације музичког садржаја.

Циљ рада је указивање на елементе необарока, који у ширем смислу у одабраним сонатама припадају постмодерној провенијенцији, а уочавају се прије свега кроз форму, врсту тематског материјала, често присутну имитациону полифонију, али све то са намјером, свјесно и промишљено, реализовано језиком који суштински припада времену у којем је композитор дјеловао. Поменуто ће бити сагледано на примјеру *Сонате да кјеза за виолину и клавир* (1974) и *IV сонате за клавир* (1977).

Седамдесетих година прошлог вијека долази до устоличења постмодерног мишљења на глобалној али и локалној музичкој сцени којем се теоријски приступа првенствено сагледавајући умјетников однос према традицији. У том теоријском приступу су, према Веселиновић-Хофман, уочљива „два глобална пута размишљања. Један, који пролази најпре кроз однос између постмодерне и модерне као оне прошлости која постмодерни непосредно претходи, и други, кроз постмодерно коришћење традиције уопште која дефинише и употребу оне авангардне“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 9) Дајући увид у различите теоријске приступе самом термину постмодерне чија је полазна тачка разматрања однос према традицији у музици после авангарде, Веселиновић-Хофман сматра да постмодерна „подразумева само онај „модел“ стваралачке праксе који музици најразличитијег порекла и припадности обезбеђује пред делом исти статус „тома“ једног обимног „речника“ музичких података, у коме ти подаци лишени својих историјских, географских, стилских...координата једино задржавају своје значењске нивое остварене у њиховим примарним контекстима.“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 18). Композитор слободно из тог „рјечника“ бира податке водећи се својом идејом о њиховој функцији односно коришћењу у новом дјелу, а могућности комбиновања и конкретизовања су неограничене. Одабрани податак се надаље, према Веселиновић-Хофман, у изградњи музичког садржаја користи као узорак³, модел⁴ или узор⁵, а њиховим разликовањем, преклапањем и

³ Одређени одломак или цјелина који представља контекст из којег је узет и то по његовим најтипичнијим својствима, дакле цитат коме недостају референце. „Музички цитат – сходно немузичком – не мора бити дослован а да ипак фигурира као узорак. Јер докле год се по неком материјалу наведеном у новој целини може идентификовати његов изворни контекст, тај материјал има смисао узорка.“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 22) У музици то може бити и само фрагмент али са репрезентативним параметрима, па тако посматрано, у улози узорка може бити и само мелодија, хармонија, акордска веза или ритам.

⁴ Узорак са којим се надаље ради. (Исто, 25)

уопште, начином коришћења, могу се сагледати карактеристике постмодерног музичког дјела.

Постмодерна у поезици Војина Комадине

Постмодерна присутна на европској музичкој сцени испољава се и код Комадине кроз неколико главних њених тенденција: „полистилизам, чија је одлика првобитно комбиновање различитих авангардних техника у једном дјелу, а потом комбиновање истих са елементима различитих стилова, чиме је авангарда стављена у раван са традиционалним стиливима постајући на тај начин дио њих; спиритуализам, тражење духовног у себи кроз окретање медитативним темама; нова једноставност, свјесна редуција изражајних средстава у свим параметрима музичког језика.“ (Церовић/Харт, 2022б: 171). Још једна битна одлика постмодерног музичког мишљења је цитатност која је и у Комадинином стваралаштву константно присутна. Наведене тенденције се код Комадине, почевши од седамдесетих година прошлог вијека уочавају у већој или мањој мјери, најчешће испреплетене и то начином који га приближава совјетским композиторима друге половине XX вијека.

Полистилизам је присутан у великом броју дјела од 70-их на овамо и то кроз конкретна, класична музичка средства које Комадина креативно комбинује и ставља у нереалне односе не одричући се ничега већ се само поигравајући и приказујући их у „новом руху“. Најсликовитији и широј јавности најпознатији примјер за то је *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, за који сам композитор каже: „...овај концерт, који нема никаквог посебног третмана изузев блиске везе са барокним концертом, могао би се сврстати у стилску категорију сиреализма, односно, надреализма у коме се реалистички елементи стављају у међусобно нереалан однос као што се то може приметити на сликама Салвадора Далија“ (Čavlović, 2014: 663).

Спиритуализам се код Комадине испољава кроз употребу цитата српске православне духовне музике,⁶ а асоцијативност, као вид манифестовања спиритуализма, најбоље се огледа на примјеру *Опела јасеновачког* (1994) у којем се кроз контуре мелодија, поступне мелодијске покрете, дуге нотне вриједности и карактер ставова уз коришћење литургијских текстова и из самог наслова јавља алузија на

⁵Модел са којим се не ради као са конкретним материјалом, али се уочавају неке његове законитости (структуре, фактуре, боје, итд.) које се користе или чак и оспоравају, у оквиру композиторовог индивидуалног израза. (Исто, 27)

⁶ У *Сонати да кјеза* (1974) и у *Фрескама* из деведестих година коришћени су најјевни карловачког појања, док се у бројним композицијама насталим у годинама између користе цитати средњевјековних црквених мелодија из збирке Димитрија Стефановића *Стара српска музика*. (види више у Церовић/Харт, 2023)

православну духовну музику. Слично је и са *Тужним песмама* (1993) у којима се, осим цитата српске црквене музике уочавају ефекти црквених звона и дуги лежећи тонови који асоцирају на исон у православној музици. „И, коначно, спиритуализам код Комадине се не огледа само кроз цитатност и асоцијативност већ и кроз избор тематике и инспирације старијом традицијом и дубљим, архаичним слојевима фолклора. Осим значајне улоге коју у томе има збирка *Стара српска музика*, Комадина инспирацију дубљим слојевима фолклора налази и у стиховима епске и савремене српске поезије, стиховима Петра Петровића Његоша и Мака Диздара.“ (Церовић/Харт, 2023: 177)

Необарок

Уочавање елемената необарока код Комадине не односи се само на доминантно присутну полифонију већ и прије свега на барокне форме црквених соната, свита, партита и концерата, полифоних варијација, прелудијума, фуга, корала, које у његовим дјелима оживљавају, затим на врсту тематског материјала у којем се прожима моторичност, модалне основе, поступно кретање, смјена полифоних и хомофоних одсјека. Не смије се изоставити ни коришћење мелодијских цитата које је типично за одређене форме у духу барока уз напомену да Комадина користи цитате старог српског појања на начин на који је Бах користио грађу протестантског корала. Из наведеног се види да се необарокно музико мишљење истиче као битна стилска карактеристика у музичком језику Војина Комадине али и доприноси бољем разумијевању његовог односа према традицији.

Необарок се код Комадине уочава у *Сонати да кјеза* за виолину и клавир (1974), *IV сонати* за клавир (1977), *Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2* (1978), *Концерту за флауту и гудаче* (1988/1994), *Босанским партитама* (1981–1982)... најочигледније кроз насловом одређене формалне обрасце, али и кроз комплетну организацију на микро и макро плану.

Дјела која су тема овог рада повезује четвороставачност црквене сонате са распоредом ставова лаган (Grave), брз (Allegro moderato), лаган (Largo religioso) и брз (Allegro) у *Сонати да кјеза* и Прелудијум (Grave), Варијације (Andante), Корал (Recitando quasi litania) и Фуга (Allegro moderato) у *IV сонати*. Очигледно указујући на узор у бароку и свјесно и промишљено користећи барокне композиционе поступке Комадина не опонаша одређеног композитора или дјело већ према њима уобличава сопствени музички језик који несумњиво припада искуствима музике XX вијека.

Соната да кјеза (1974)

Сагледавајући макроформу ове композиције и њену стратешку позицију у стваралаштву Војина Комадине уочава се доминантно авангардно

музичко мишљење у прва два става да би у трећем и четвртном направио конкретан искорак у правцу постмодерне повезујући се са прошлошћу на два начина – коришћењем цитата у трећем ставу и колажне технике у четвртном.

„Јак утицај авангарде примјећује се у првом, другом и четвртном ставу који садрже све тадашње савремене композиционе технике: алеаторику, серијализам, кластере, симетрију, слојевитост фактуре. Обједињујући и доминантан фактор у свим ставовима је алеаторика која је у вријеме настанка *Сонате* била и најактуелнији тренд...“ (Церовић/Харт: 2023, 172). Оваквим савременим поступцима и поред поменутог јединства у различитости упадљив стилски контраст доноси III став *Слава Оцу и сину*, у којем је цитиран напјев *Слава Оцу и сину* из стихире *На Господи возвах*, из *Великог вечерњег богослужења*, својом изразитом дијатоником, терцним конструкцијама које су пласиране у виду микстурних паралелизама. Употреба цитата српске православне музике упућује на спиритуалистичку тенденцију у постмодерној умјетности али истовремено представља везу са барокним временом у коме су се црквене мелодије или њихови одломци користили као тематска основа за форме попут коралних предигри, прелудијума, полифоних варијација, фуга, црквених соната и других облика. Барокна естетика која је тежила за метричким контрастима на границама између већих цјелина/ставова цикличних форми је овдје такође присутна али су (нео)поступци којим се они остварују знатно унапријеђени. Супротстављени су многи до сада доступни, разнородни савремени и традиционални поступци организације времена музичког тока, у сваком ставу понаособ – у првом и трећем ставу присуством традиционалне метрике (у првом ставу 4/4 тактом а у трећем метриком која је условљена формулом цитата/црквеног напјева, односно његовим литерарним предлошком), у другом и четвртном слободне метрике (у другом ставу без присуства тактовног метра али са прецизно одређеним секундним трајањем одређених фраза/цјелина, док је у посљедњем ставу третман времена у највећој мјери препуштен извођачкој интуицији).

У првом ставу се уочава необарокна дводјелна форма (**увод а б а1 б1**) а ново у односу на барокну форму је варирано понављање које се пропорцијски односи према већем дијелу као већи дио према цјелини што одговара правилима златног пресека⁷ (5 : 3, мјерна јединица времена такт). И у форми другог става, осим тродјела **аба1**, уочава се и правило златног пресека (овог пута је секунда мјерна јединица времена) гдје се мањи дио **а** према већем **ба1** односи као већи према цјелини.

⁷„Zlatni rez je način podjele dužine tako da omjer manjega naprema većemu dijeu odgovara odnosu većega dijela prema cjelini. Riječ je o zasigurno najpopularnijem proporcijском odnosu popularne (pseudo) znanosti i umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća, a zajedno s Fibonaccijevim nizom postao je tijekom posljednjih desetljeća učestali matematičkim predloškom reda, kako u (ob)likovnim umjetnostima, tako i u glazbi.“ (Kiš Žuvela: 2011, 7)

(Може се скренути пажња и на контраст између дводјелне у првом и тродјелне форме у другом ставу) На мјесту пресека први пут се заједно јављају клавир и виолина у компактном кластеру који је оивичен цезурама и истакнут у *форте* динамици, насупротив *пиано* окружењу.

Примјер 1

В. Комадина, *Соната да кјеза*, златни пресјек у II ставу

Супротно претходном ставу који је био временски строго ограничен, у трећем постоји извјесна произвољност у времену наступа дионица клавира и виолине која је препуштена извођачима, што представља значајан контраст у третману времена у односу на претходне ставове. Самим тим и правило златног пресека успостављено у прва два става од овог мјеста престаје да важи. Уочава се слободна/случајна полифонија два извођачка медија у различитим темпима и времену наступа. Форма става не налази узор у класичним инструменталним обрасцима већ је везана за оригинални цитат ослањајући се на праксу црквеног појања по мелодијским формулама **а б ц д** које све припадају истом напјеву. Дијатонска мелодија оригиналног напјева праћена је (такође) дијатонским паралелним терцним или секундним акордским микстурним структурама што (у односу на окружење, остале ставове) ствара асоцијацију на традиционалну музику али ипак у „новом руху“. На исти начин слободна полифонија у одсјеку **б** асоцира на прошлост али је пласирана у различитом темпу кроз слободни/случајни контрапункт и контролисану алеаторику (док су дионице мелодијски и ритмички фиксирани). Клавирска дионица у одсјеку **б** не припада поменутом напјеву а њена физиономија подсећа на мелодије грегоријанских корала. Четврти став својим колажним садржајем (махом западних) авангардних техника највише подсећа на полистилизам раног периода ”друге совјетске авангарде (60-их)”⁸ који ће се касније испоставити/искристалисати као пр(а)ва постмодерна⁹. У овом ставу се у

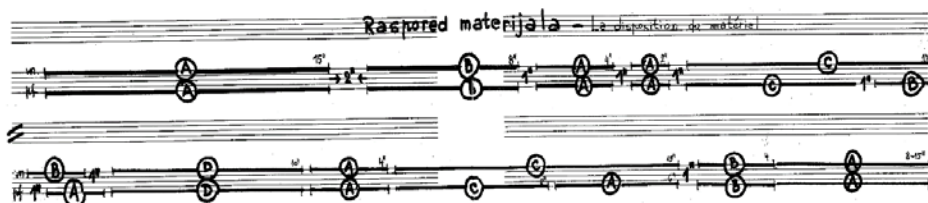
⁸Генерација Алфреда Шниткеа (Алфрéd Гáрриевич Шнiтке 1934–1998) , која је ступила на сцену крајем 50-их година XX вијека, у раздобљу постепеног „отапања“ идеолошких притисака након смрти Јосифа Стаљина а која је према Левону Акопјану, руско-јерменском музикологу, названа „друга авангарда“ (види више у Medić: 2022)

⁹„Prva polistilistična ostvarenja sovjetskih kompozitora razlikuju se od ranijih primera korišćenja srodne kompozitorske metodologije po tome što sama interakcija

рондоликој форми јављају четири тематска материјала од којих сваки користи различиту технику музике XX вијека (види више у Церовић, Харт, 2023):

Примјер 2

В. Комадина, *Соната да кјеза*, IV став, распоред тематских материјала



Овдје је битно приметијети својеврстан преломни тренутак у даљем току развоја Комадиновог музичког мишљења – комбинујући и супротстављајући различите авангардне технике у *Сонати да кјези*, Комадина преиспитује цјелокупну авангарду, стављајући је у шири контекст музичког наслеђа и доживљавајући је равноправним дијелом традиције према којој ће се од овог момента тако и односити. То се подударно са, у уводу наведеним, првим од два глобална пута постмодерног размишљања који пролази кроз однос постмодерне и модерне/авангарде као оне прошлости која јој непосредно претходи, док ће други начин размишљања који се огледа у постмодерном равноправном коришћењу традиције уопште а која дефинише и употребу оне авангардне бити евидентан у *Четвртој сонати* за клавир (1977) и можда чак најизразитије и најпромишљеније у *Другом клавирском концерту* (1978) али и дјелима која за њима слиједу.

IV Соната за клавир (1977)

Јавности донедавно готово непозната *IV Соната* за клавир посвећена је Доместику Кир Стефану Србину, једном од тројице српских средњевјековних композитора чије дјело је сачувано у зборнику *Стара Српска музика* Димитрија Стефановића (Стефановић, 1975). Осим података о извођењу у години настанка¹⁰, у новије вријеме дјело је на

između različitih stilova predstavlja osnovno konstruktivno sredstvo pri kreiranju novog dela, pri čemu kompozicione tehnike preuzete iz različitih istorijskih stilova zadobijaju različite simboličke/mimetičke/programske uloge. Drugim rečima, uzorci/citati i simulacije/parafraze raznih stilova odabrani su s obzirom na njihov mimetički i dramaturški potencijal. Usled toga, polistilišna dela su multidimenzionalna, dinamična i uzbudljiva...“ (Medić, 2022: 10)

¹⁰ У рукописној партитури *Сонате* није уписан податак о премијерном извођењу, само постоји програмски листић из концертне сезоне 1977/78, који садржи податак да је пијанисткиња Милица Шнајдер извела ово дјело у оквиру

сцену вратио пијаниста Бартоломеј Станковић почевши од 11. децембра 2020, када је изведено на Концерту дјела композитора МАУИС у склопу манифестације *Дани Војина Комадине* на Музичкој академији у Источном Сарајеву.¹¹ Разлог због којег се истиче да су обје сонате биле непознате јавности је јер им је *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр.2* "украо славу" и по позицији тумачења зачетка постмодерне у Босни и Херцеговини, и по популарности и теоријском сагледавању.¹²

Први став *Прелудијум* је заснован на цитату почетног одсјека (односно првог стиха текста) црквене мелодије *Ниња сили* Кир Стефана Србина. Коралног је карактера а организацијом вишегласја директно се наговјештава веза са трећим ставом из *Сонате да кјезе*. Сличност се огледа у фактури, паралелном микстурном кретању дијатонских терцних вишезвуча са напјевом у окирним спољним гласовима. У погледу тонске грађе комплетан став је заснован искључиво на дијатоници еолског д модуса што такође упућује на стару музику. (Види више у Церовић, Харг, 2022б)

Други став *Варијације* чине четири полифоне варијације за које је као *cantus firmus* послужио цитат фрагмента мелодије завршног одсјека *Алилуја* из *Ниња сили*. Тема је у еолском д модусу, праћена паралелним квинтама чији је узор у раним облицима вишегласја. Надаље се *cantus firmus* правилном реперкусијом имитира у вишим гласовима на интервалима квинте и кварте што уз форму полифоних варијација представља јасну асоцијацију на барок. Томе доприноси и постепено усложњавање фактуре и контрапункта, уситњавање нотних вриједности, регистарска и динамичка градијација. Модалност, кретања у паралелним квинтама и педални тонови представљају одлике средњевјековне музике а слобода у примјени полифоније и кластери елементе авангардне музике XX вијека. Све то повезује коришћење цитата као заједничка карактеристика постмодерне музике и раније поменутих барокних форми.

Трећи став *Корал* ознаком за интерпретацију указује на узор у молитвеном појању у српској православној цркви. Читав став чини

солистичког концерта у тадашњем Дому ЈНА у Тузли, с тим да на програму није био III став *Корал*.

¹¹ Од тада ова композиција чини стални дио репертоара поменутог пијанисте, што је битно ако се има у виду да је 2023. била јубиларна, 90 година од рођења Војина Комадине, којим поводом је пијаниста Станковић извео низ концерата у земљи и региону.

¹² У актуелној музиколошкој литератури, према Ивану Чавловићу, трагови постмодерног музичког мишљења код Војина Комадине први пут се уочавају 1978. године, појавом *Другог клавирског концерта*.

„*Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2 Vojina Komadine ima svoju posebnu historijsku poziciju u muzici južnoslovenskih naroda, jer se smatra možda i prvom kompozicijom koja je komponovana u duhu postmoderne, odnosno „Nove jednostavnosti“ kako je to tada terminološki postavljano.*“ Види: (Ramović, 2006: 160–174)

комплетан, досљедан цитат црквене мелодије *Вкусите и видите* Кир Стефана Србина, што представља изузетно риједак примјер код Комадине јер су обично у питању фрагменти. Такође ово је јединствен примјер минималне интервенције у цитату који је само пласиран као водећа мелодија уз пратњу одабраних резонанци постигнутих безвучним притиском на дирку (наслојавањем од једног тона до дванаестотонског кластера у најнижем регистру). На тај начин се савременим третманом инструмента дочарава одјек атмосфере минулих времена што иде у прилог постмодерној поезици.

Интересантно је примијетити да се упркос јасним барокним називима ставова у овој сонати конкретнија веза са западноевропском барокном музиком ипак примјећује у форми *Сонате да кјеза* иако су тамо назначена само темпа, без наслова. Разлог за то лежи у карактеру одабраних цитата и успостављању везе са средњевјековном музиком источне хришћанске цркве и Кир Стефана Србина.

Посљедњи, четврти став *Фуга*, тежиште је цијелог циклуса. Сва три става која су јој претходила и по називу и по карактеру сугеришу уводну улогу која води до завршнице, става са највећим степеном развоја. Ово је и једини став у *Сонати* који не садржи цитат из збирке *Стара српска музика*, већ тематизмом потпуно асоцира на западноевропску полифону музику, те је с те стране и у погледу формалне концепције очигледан узор тродјелност барокне фуге. Тема траје пет тактова, почиње првим, завршава петим ступњем и цијела протиче у дорском ге модусу. Глава теме доноси карактеристичан интервалски модел Г-А-Ц који се налази на почетку грегоријанске химне *Крукс Фиделис* (*Cruх Fidelis*)¹³ који је музиколозима познат као симбол крста у Листовој музици¹⁴.

¹³Рефрен химне *Панге лингуа* (*Pange lingua*) која се изводила током мисе Пређеосвећених дарова на Велики Петак. Приписана Венанцију Фортунату из шестог века, химна је славила пријем честица Истинитог крста коју је у манастир у Поатјеу донела света Радегонда. “*Cruх Fidelis is the refrain of the hymn Pange lingua. [...] In the Catholic liturgy as Liszt knew it, the hymn was central to the Solemn Adoration of the Holy Cross during the Good Friday Mass of the Presanctified. Ascribed to Venantius Fortunatus of the sixth century, the hymn celebrated the receipt of a relic of the True Cross brought to the monastery founded at Poitiers by Saint Radegonde.*” (Szász, Tibor. 1984, 39–95)

¹⁴Тронотну фигуру, сачињену од велике секунде и мале терце Лист је користио у дјелима хришћанске и религиозне конотације – Пут крста (*Via Crucis*), Битка против Хуна (*Hunnenschlacht*), Легенда о св. Елизабети (*Legend of St. Elisabeth*), Магнификат из симфоније Данте (*Dante simphony*), ораторијум Христ (*Christus*). “Лист увијек користи симбол крста да симболизује Часни крст и, за аналогију, Христа и Бога, па не прави изузетак ни са Сонатом (ха мол)”. „So, the Cross symbol is always used by Liszt to symbolize the Holy Cross and, for analogy, Christ and God, and he doesn't make an exception for the Sonata.” (Види више у: Szász, Tibor. 1984). Симболичка употреба овог мотива потврђена је у Листовим писмима. „У средини слике појављује се Крст и његова мистична светлост; на овоме је утемељена моја Симфонијска поема. Хор Крукс Фиделис који се постепено развија, илуструје идеју коначне побједе хришћанства у његовој

Примјер 3

симбол крста – почетак грегоријанске химне *Крукс Фиделис*

Cruх fidelis

HYMNUS - Venantius Fortunatus (sec. VI) intonazione dalla nota Re

Cruх fi- dé- lis, inter omnes Arbor una nó- bi- lis: nulla ta- lem
 silva pro- fert, Fronde, flo- re, gé rmi- ne. * Dulce lignum, dulci
 clavo, Dulce pondus sústi- nens.

Интересантно је да је тему ове химне Комадина искористио као једну од тема у балету *Сатана*¹⁵, а поменути симбол крста уочава се у глави теме фуге из *IV сонате* за клавир (примјер 4). У наставку теме се уочава мотив Б-А-Ц (примјер 4), што се може разумјети као наговјештај Баха (Б-А-Ц-Х), који није у потпуности реализован с обзиром да би тиме (појавом тона Х) дошло до угрожавања чисте дијатонике дорског модуса, а који ће се у завршници фуге назрети захваљујући пикардијској терци. Уз то, комплетна тема је конципирана у савршеном пресјеку 8:13 по Фибоначијевом низу, узимајући четвртину ноте као мјерну јединицу времена (примјер 4). Засигурно је то разлог зашто у овој фуги у којој је такт 4/4, један такт у теми траје 5/4. На мјесту Златног пресјека налази се четвртинска драмска пауза која раздваја главу од остатка теме. Наведено свједочи о пажљивом промишљању и успостављању везе са музиком и композиторима прошлих времена, али и о религиозној конотацији....

Примјер 4

В. Комадина, *IV соната* за клавир, тема Четвртог става

дјелотворној љубави према Богу и човјеку.“ on this my “Symphonic Poem” is founded. The chorale “Cruх Fidelis”, which is gradually developed, illustrates the idea of the final victory of Christianity in its effectual love to God and man.” (Szász, 1984).

¹⁵ Цјеловечерњи балет *Сатана* (1972).

Експозиција (т. 1–21) садржи четири наступа теме уз три стална контрасубјекта који ће се уз тему појавити и на почетку развојног дијела (видјети више у Церовић, Харт, 2022б). Развојни дио (т. 27) почиње наступом теме у поларно удаљеном цис дорском модусу, уз три стална контрасубјекта. Сам однос тоналитета (тритонус) може симболички претстављати сукоб крајности, добра и зла, свјетлости и таме, и других супротности у човјекском унутрашњем бићу и космосу. Овај дуалистички сукоб се развија у даљем наставку, епизоди сачињеној од новог тематског материјала (т. 32–41) који у погледу хармонске грађе доноси комплетан додекафонски низ и кластере чиме представља сушту супротност дијатоници дорског модуса која му је претходила, али и упућује на контрапункт прве половине 20. вијека. На граници овог са претходним одсјеком по тоналном плану уочава се могућа подјела фуге на два дијела у чему се огледа узор у барокном дводјелу за који је карактеристичан тонални план био кретање од основног до доминантног тоналитета у првом дијелу и од доминантног преко субдоминантног до основног тоналитета у другом дијелу, док је у Комадиновој фуги, у складу са савременим тенденцијама и периодом настанка тонални план модернизован па се креће од основног до поларног тоналитета у првом дијелу и атоналности, субдоминантног до основног тоналитета у другом дијелу. Томе у прилог иде и то да Комадина у првој половини фуге (по поменутој подјели) теме пласира искључиво у природним имитацијама уз појаву сталних контрасубјеката, док у другој половини теме наступају искључиво у канонској имитацији. Такође, златни пресјек се не уочава само у теми фуге већ и у пропорцијама на њеном макроплану (види прилог 1). Линију златног пресјека цјелине налазимо тачно у средини кластерске епизоде (односно на граници њена два пододсјека, т. 36), што указује да је она са намјером ”уметнута” баш на том мјесту као својеврсна раздјелница фуге¹⁶. Упадљиво је да акорд који се налази на мјесту златног пресјека је једини акцензован у цијелом ставу, додатно динамички истакнут и окружен пианом динамиком.

Примјер 5

В. Комадина, *IV соната* за клавир, четврти став Фуга, мјесто златног пресјека (т. 36)

The image shows a musical score for a fugue. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat. Measure 33 is marked with 'pp'. The 36th measure is circled and labeled 'Златни пресјек' (Golden Section). The score shows a complex harmonic structure with multiple voices.

¹⁶ “... Među takvim se razdjelnicama najčešće ističu: – počeci i krajevi formalnih odsječaka; – promjene mjere, tempa, tonaliteta, nagle promjene dinamike, harmonije, sloga, gustoće...; – dramaturški akcenti (dinamički akcenti ili ekstremne dinamike, melodijski vrhunci, dramske stanke, neobične harmonije...” (Kiš Žuvela: 2011, 81)

На ово се надовезује четворогласна стрета у субдоминантном тоналитету (т. 42) коју су аутори у ранијој анализи означили као трећи одсјек који, у погледу поновне појаве тематског материјала (послије епизоде контрастног материјала који није специфичан за једноструку фугу) то заиста и јесте. Међутим, имајући у виду тонални план можда је исправније посматрати да завршни одсјек почиње стретом у основном тоналитету (т. 53, примјер 6), што више одговара маниру барока. Ова, маестрална завршна стрета доноси побједнички удвојену тему у октавама у сопрану на фону тоничног педала у басу, док је истовремено прати тема у тенору у аугментацији и на растојању од једног такта, у алту, тема у диминуцији.

Примјер 6

В. Комадина, *IV* Соната за клавир, четврти став *Фуга*, завршни дио, т. 53–60

Уочава се да се тема јавља у свим врстама имитације изузев у инверзији и ретроградној имитацији које би нарушиле мотив који симболизује крст у њеној глави. У формалном погледу поред стандардног тродјелног облика фуге који се прожима са формом репризног тродјела (аба), те барокног дводјела, уочавамо и златни рез.

Умјесто закључка

Из свега реченог се испоставља да је необарок важан сегмент постмодерног музичког језика Војина Комадине. Двије приказане сонате се хронологијом настанка и коришћеним композиционо-техничким поступцима издвајају као почетак другачијег третмана традиције у којем се на исти начин односи према авангарди, као непосредној прошлости и бароку као старијој прошлости. Успостављање везе са старом музиком и Кир Стефаном Србином кроз цитате, омаж Баху (и не само Баху) кроз све технике израде фуге, симбол крста и златни пресјек, оживљавање

барокних форми и композиционих поступака у комбинацији са техникама времена у коме Комадина живи и ствара резултира дјелима чија је аутентичност неповредива. На тај начин се традиција у Комадинином дјелу намеће као нешто што се не оспорава већ само изнова потврђује.

Коришћена литература:

- Veselinović-Hofman, Mirjana. (1997). *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica Srpska, Odjeljenje za scenske umetnosti i muziku, Novi Sad.
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*. Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Kiš Žuvela, Sanja. (2011). *Zlatni rez i Fibonacijev niz u glazbi 20. stoljeća*, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb.
- Medić, Ivana (2022). Šnitkeova teorija polistilizma – geneza i stvaralačka primena, *Časopis srpskog društva za muzičku teoriju*, II, 2, Srpsko društvo za muzičku teoriju, Beograd, 7–22.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика. Примери црквених песама из XV века*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/I, Београд.
- Čavlović, Ivan (2014). *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа. (2020а). *Нова једноставност у Тужним песама Војина Комадине*. Зборник радова са научног скупа Традиција као инспирација 2019. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 79–97
- Сеговић, Ивана, Педа Харт. (2020б). *Postmoderna polistilističnost u Tužnim pjesmama Voјina Komadine*. У Мирадет Зулић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајевоу. 177–191.
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2021) *Традиционално и савремено у Опелу јасеновачком Војина Комадине*, Зборник радова са II научног скупа "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву", Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево 2021, 97–110;
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2022а) *Традиционално и савремено у Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2 Војина Комадине*, Савремено и традиционално у музичком стваралаштву, Зборник радова III научног скупа СИТУМС "Дани Војина Комадине" 2021. Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево 2022, 69–83.
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2022б) *Заокрет ка постмодерни у IV сонати Војина Комадине, Традиција као инспирација, тематски зборник са научног скупа 2021*, Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 218–230;
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2023). *Спој савременог и традиционалног и зачетак зреле стваралачке фазе у Сонати да кјеза Војина Комадине*, Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево, 169-179.

- Ramović, Amila. (2006). *Forma u postmodernoj muzici i druge osnove konstrukcije postmodernog muzičkog djela*. Magistarski rad. Sarajevo: Muzička akademija. 160–174.
- Szász, Tibor. (1984). “Liszt’s Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata”. *Journal of the American Liszt Society*, 15, 1984, paragraph “The Grandioso harmonies”. *Letters of Franz Liszt*. trans. Constance Bache, 2 vols., London: 1894, vol. II.

SUMMARY

REFLECTIONS OF THE BAROQUE IN THE SONATAS OF VOJIN KOMADINA FROM THE 70'S OF THE 20TH CENTURY

Ivana Cerović
Peđa Hart

Preserving traditional values and connecting them with contemporary creation can be seen in most of Vojin Komadina's artistic creation. The authors of this paper will limit themselves to the period of the 70s of the last century, where there is an evident change towards the postulates of musical postmodernism in Komadina's work. Primarily, this can be observed through the equal use of elements of different styles from the past, combined in different ways that open up endless possibilities for the organization of musical content. The aim of the work is to point out elements of the neo-baroque, belonging in a broader sense to the postmodern provenance in the selected sonatas, which can essentially be observed through the form, type of thematic material, often present imitative polyphony, altogether shaped intentionally, consciously and carefully in a language that vitally belongs to the time in which the composer worked. The aforementioned will be reviewed on the example of Sonata da chiesa for violin and piano (1974) and IV Sonata for piano (1977).

Key words: Vojin Komadina, neo-baroque, postmodern.

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