

# MUZIČKI JEZIK KOMPOZICIJE *MANASIJA* MILOŠA ZATKALIKA

mr Milena Zelenović

JU Muzička škola „Stevan  
Stojanović Mokranjac” Bijeljina

E-mail: milenzelenovic67@gmail.com

UDK: 781.21

78.071.1 Zatkalik, M.

*Pregledni naučni članak*

**Sažetak:** Kompozicija *Manasija* je pisana za mešoviti a capella hor, sa delenjem glasova koji u određenim trenucima muzičkog toka dostižu i do četrnaest različitih zvučnih linija. Globalna forma kompozicije je determinisana strukturom poetskog teksta i većim delom njeno unutrašnje strukturo uređenje, a njen karakter načinom na koji je kompozitor doživio poetski tekst. Analizirajući formu poetskog teksta i formu muzičke kompozicije primetne su značajne analogije u njihovoj formalnoj i strukturnoj uređenosti. Ovaj rad želi da ukaže na neke karakteristike koje se tiču harmonskih i formalnih rešenja u horskoj kompoziciji *Manasija* kompozitora Miloša Zatkalika.

**Cljučne riječi:** *Manasija*, horska kompozicija, analiza forme poetskog teksta, formalna analiza

## *Manasija* – Miloš Zatkalik

Kompozicija je pisana za mešoviti *a cappella* hor, sa delenjem glasova koji u određenim trenucima muzičkog toka dostižu i do četrnaest različitih zvučnih linija. Inspiraciju za stvaranje dela kompozitor je pronašao u stihovima istoimene, refleksivne pesme Vaska Pope (1922–1991), predstavnika posleratne avangarde u srpskoj književnosti.

*Manasija* je srpski srednjovekovni manastir, sagrađen u prvoj polovini XV veka kao zadužbina Despota Stefana Lazarevića, koji je u to vreme bio središte srpske srednjovekovne pismenosti i kulture, jer je u njegovom okviru postojao skriptarijum i radila škola prepisivanja (Resavska škola), a bila je razvijena i praksa *al fresco* slikarstva. Premda pesma govori o dramatičnim vremenima turskih osvajanja srpskih teritorija, centralni motiv ove pesme posvećen je stvaralačkom i usamljeničkom prkosu umetnika, Zografa, koji smisao života vidi u tome da iza sebe ostavi neko značajno i vredno delo vanvremenske vrednosti.

Dok čitamo pesmu imamo utisak da pisac posmatra Zografa dok stvara, i oseća njegovu dramu stvaranja, sluteći nadolazeće događaje i tragedije koja je na pomolu, ali da u samim događajima ne učestvuje.

Miloš Zatkalik, *Manasija* - formalna šema

## Primer 1.

*Manasija* – formalna šema (Zelenović, 2016).

Deo	A (5-53t.)					B 60-114t.)				A <sub>1</sub> (115-133t.) Obrnuta repriza		Koda (128-141t.)		
Odsek	Uvod (1-4t.)	a (5-20t.)	b (21-27t.)	c (28-38t.)	d (39-53t.)	prelaz (54-59t.)	a (60-73t.)	b (74-87t.)	c (88-107t.)	prelaz (108-114t.)	a <sub>1</sub> (115-121t.)	a <sub>1</sub> (121-127t.)	I etapa (128-132t.)	II etapa (133-141t.)
Strukturno uređenje	1+1+2	10+6	7	3+4+4	4+3	6	14	6+8	8+12	7	3+4	3+4	6	8
Tekst	Nema teksta samo vokal "o".	<u>I strofa:</u> Plavo i zlatno.	<u>I strofa:</u> Poslednji prsten vidika. Poslednja jabuka sunca.	<u>II strofa:</u> Zografe, dokle tvoj pogled dopire.	<u>III strofa:</u> Čuješ li konjicu noći? Alah, il ilalah.	<u>III strofa:</u> Čuješ li konjicu noći? Alah, il ilalah.	<u>III strofa:</u> Alah!	<u>IV strofa:</u> Kičica tvoja ne drhti. Boje tvoje ne plaše se.	<u>V strofa:</u> Bliži se konjica noći. Alah, il ilalah.	<u>VI strofa:</u> Zografe, šta li vidiš na dnu noći?	Nema teksta samo vokal "u".	<u>VII strofa:</u> Zlatno i plavo. Poslednja zvezda u duši.	<u>VII strofa:</u> Poslednji besekraj u oku.	Nema teksta samo vokal "a".

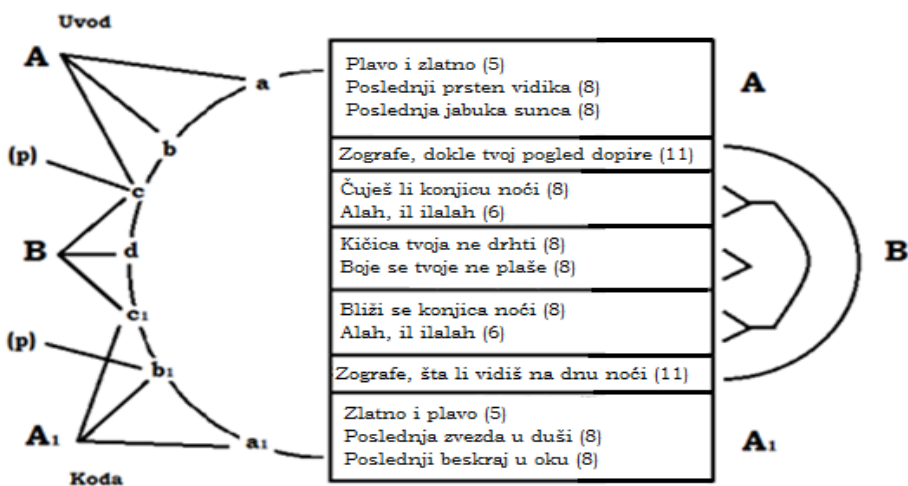
Globalna forma kompozicije je determinisana strukturom poetskog teksta – kao i većim delom njeno unutrašnje strukturo uređenje – a njen karakter načinom na koji je kompozitor doživeo poetski tekst. Njen oblik na makroplanu čini složenu trodelnu pesmu: A (5–53), B (60–107) i A<sub>1</sub> (115–127), sa prelazima između delova, a uokviren je uvodom (1–5) i kodom (128–141) koja ima dve etape - (primer 1). U strukturnoj uređenosti cele kompozicije raspoznaju se tri hijerarhijska nivoa: nivo delova, nivo odseka i motivski nivo. Delovi se dalje razgraničavaju na odseke na sledeći način: A deo ima četiri odseka, B deo ima tri, a deo A<sub>1</sub> dva. U odnosu na prvi, A deo, A<sub>1</sub> donosi dosta skraćenu i faktorno značajno pojednostavljenu obrnutu reprizu, tako što se od ukupno četiri odseka repriziraju samo dva: c<sub>1</sub> (115–120) i a<sub>1</sub> (121–127). Repriza sa primenjuje jer tekst pruža mogućnosti za to – ne sadrži doslovna ponavljanja, ali ima momente slične po sadržaju i raspoloženju, te i u muzičkom smislu, takođe nema doslovnih ponavljanja. Odseci se dalje dele na manje ili veće segmente, nejednakih dimenzija, koji bi bili najpribližniji definiciji motiva, teme ili muzičke fraze. Granice između delova, odseka i manjih segmenata - pa i sama segmentacija na skupove prema Fortovoj teoriji - muzičkog oblika su primarno povučene na osnovu dispozicije teksta - strofa i tekstualnih fraza u pesmi - a, zatim i na osnovu samih muzičkih svojstava kao što su faktorni i dinamički kontrasti, promene

kompozicionog postupka, smenjivanje tonских centara, promene u tretmanu vokalnih deonica i tako dalje.

Analizirajući formu poetskog teksta – dispoziciju strofa i tekstualnih fraza unutar njih – i formu muzičke kompozicije, možemo da primetimo značajne analogije u njihovoj formalnoj i strukturnoj uređenosti. Muzička kompozicija je kao i pesma zasnovana na statičkoj simetriji ili osnovnoj refleksiji jer na nivou delova ima trodelnu formu. Statička simetrija prema Jadranci Hofman-Jablan (rođena 1945.) predstavlja jedan od najčešćih oblika simetrije na tematskom planu kompozicije (Hofman-Jablan, 1995). Pesma počinje i završava se tercinama, koje u muzičkoj formi predstavljaju delove A i A<sub>1</sub>, a koje zatvaraju pet distiha, ili muzički deo B (primer 2). Ono što određuje ovakvu kompoziciju jesu ponavljanja istih motiva na početku i na kraju pesme – *plavo i zlatno...poslednja* – ali i unutrašnja ponavljanja – *konjica noći* i pokličići turske vojske *Alah* (primer 2). Održavanje harmonskog ritma omogućava razvoj subjektivnog osećaja kako vreme prolazi. Sa usporavanjem harmonskog ritma slušanjem kompozicije stiče se osećaj da vreme sporije teče (Brandt, 2010).

### Primer 2.

Formalne sličnosti i neznatna odstupanja u odnosu teksta i muzike (Zelenović, 2016)



Simboli u desnom delu primeru 2. ukazuju na globalnu formalnu organizaciju teksta. Mala slova, spojena polukružnom linijom, u levom delu primeru 2, se odnose na unutrašnje strukturno uređenje teksta, gde je evidentno prisustvo osne refleksije, koja prolazi kroz slovo d. Mala slova su dalje spojena pravim linijama sa slovnim simbolima koji ukazuju na formu i strukturu muzičke kompozicije. Sličnosti na globalnim formalnim nivoima poetskog teksta i

kompozicije su evidentne dok se u unutrašnjem strukturnom uređenju mogu uočiti značajne razlike: na primer muzički A i A<sub>1</sub> deo obuhvataju stihove iz B dela poetskog teksta, u primeru 2 označenih slovima a, b, c i a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, c<sub>1</sub>, čime nije narušen princip simetrije; muzički B deo je kraći, ima manje stihova od poetskog dela B, u primeru 2 označenih slovima c, d, c<sub>1</sub>, i ovde je zadržana osna simetrija. U grafikonu možemo da primetimo da su stihovi označeni slovom c i c<sub>1</sub> zajednički za muzičke delove A i B, usled čega možemo da govorimo o njihovoj vezivnoj funkciji. Međutim, određena asimetričnost ovde dolazi do izražaja. Prelaz između A i B dela je zaista projektovan u slovu c, ali ne i u slovu c<sub>1</sub> između B i A<sub>1</sub> dela drugi put funkciju prelaza ima b<sub>1</sub>.

Osim podudarnosti u formalnoj i strukturnoj organizaciji prilagođavanje muzike literarnoj podlozi je u najvećoj meri ostvareno kroz maksimalnu očuvanost prirodne ritmike, naglasaka i dužine sloga u stihu teksta, koja se najlakše može uočiti kroz konstantne promene muzičkog metra, tako da u ritmičkom i metričkom smislu reč i muzika predstavljaju međuzavisnu i homogenu celinu (slika 1).

Muzički metar	Muzički ritam i ritam stiha
$\frac{3}{4}$	Pla - vo i zla - tno
$\frac{6}{8}$	Po - sle - dnji pr - sten vi - di - ka
$\frac{6}{8}$	Po - sle - dnja ja - bu - ka sun - ca
$\frac{6}{4}$	Zo - gra - fe   $\frac{6}{8}$ do - kle tvoj po - gled   $\frac{6}{4}$ do - pi - re
$\frac{6}{8}$	Ču - ješ li ko - nji - cu no - či
$\frac{8}{8}$	A - lah   $\frac{9}{8}$ il - a - lah
$\frac{3}{4}$	Ki - či - ca tvo - ja ne dr - hti
$\frac{5}{8}$	Bo - je se tvo - je ne pla - še
$\frac{3}{4}$	Bli - ži se ko - nji - ca no - či
$\frac{2}{4}$	A - lah il - il - a - lah
$\frac{6}{8}$	Zo - gra - fe   $\frac{9}{8}$ šta li vi - diš na dnu no - či
$\frac{4}{4}$	Zla - tno i pla - vo
$\frac{3}{4}$	Po - sle - dnja zve - zda u   $\frac{4}{4}$ du - ši
$\frac{3}{4}$	Po - sle - dnji be - skraj u o - ku

Slika 1. Sličnosti muzičkog ritma i metra sa ritmičkom organizacijom stihova pesme (Zelenović, 2016).

Početak kompozicije sugerirše u tonalnom smislu a-eolski modus usled prisustva mola i odsustva vođice. Upečatljiva karakteristika ovog segmenta je kretanje u paralelnim kvartama između tenora (I i II) i basa (I) (što podseća na organum). Svi tonovi koji se javljaju u prva četiri takta formiraju mali molški septakord na tonu A. Septakord se u 1t. javlja sa izostavljenom kvintom, a zatim i kao sekundakord u kome je izostavljena terca septakorda. Ovaj harmonski obrazac se u drugom taktu doslovno ponavlja, a zatim i u neznatno variranom vidu u preostala dva takta uvoda. Variranje se sprovodi tako što se u vokalnim deonicama diviziranog tenora i prvog basa, zadržava pokret u paralelnim kvartama, dok se u augmentiranim ritmičkim vrednostima, u vokalnoj deonici drugog basa supstituišu tonovi G i A – te je u odnosu na početni harmonski model na mesto tona A stavljen ton G, a na mesto tona G stavljen ton A (3–4 t.).

Zahvaljujući navedenoj zameni tonova kompozitor je u vertikali proizveo sazvučja savršenih konsonanci - prvo paralelne kvarte, a zatim i paralelne kvinte - asocirajući na drevni organum, i pripremajući svojevrsan "ison" za nadolazeću melodiju koja će se javiti u altu u petom taktu (slika 2).

Andante ♩ = 69

1.t. 4.t.

model dosl. ponavljanje varirano ponavljanje

Tenor I, II

Bass I

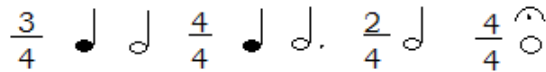
Bass II

kretanje u paralelnim kvartama

a-eolski: I<sup>7</sup>

Slika 2. *Manasija*, uvod, 1–4 takt (Zaktalik, 1987)

Upečatljiv impresionistički manir u organizaciji harmonskog ritma i način na koji kompozitor vrši promene metričko–ritmičkih jedinica takta, upućuju na zaključak da je kompozitor želeo da tonski „naslika“, da predstavi zvuk manastirskih zvona, koja su u zvučnom smislu karakteristična po tome što prvo čujemo udarac koji traje kratko, a zatim njegov eho koji dugo odzvanja što je u uvodu predstavljeno kombinacijom kraće, pa duže notne vrednosti (slika 3).



Slika 3. Harmonski ritam uvoda (Zelenović, 2016)

Naime, asocijacijom na pevanje drevnog organuma i harmonskog ritma, a zatim i na osnovu prigušene dinamike i poveravanja uvoda muškim horskim deonicama; a naročito usled nedostatka artikulisanih reči – glasovi pevaju na "o" – stiče se utisak da kompozitor želi da postigne arhaičan prizvuk u muzičkom izrazu – koji nije karakterističan samo za uvod, već i za kompoziciju u celini.

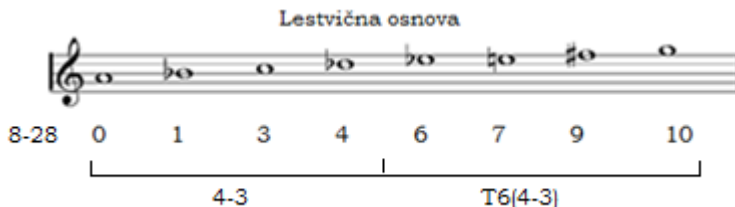
Kompoziciju *Manasija* odlikuju tonovi oktatske lestvice koji se prožimaju kroz celu kompoziciju. Načela ove oktatske lestvice uočljiva su već u prvim taktovima kompozicije.

U uvodnom odseku nazire se mali molski septakord koji se javlja na tonu A, koji se može posmatrati kao podskup eolske i oktatske lestvice. Sa pojavom tonova *cis*<sub>1</sub> i *dis*<sub>1</sub> u vokalnoj deonici alta, u petom taktu, na početku a odseka dela A, možemo da primetimo kako se lestvična osnova redefiniše, premda tonski centar ostaje isti kao u uvodu (in A) (Zelenović, 2016).

Slika 3a. *Manasija*, A, a 5–13 takt (Zatkalik, 1987)

Premda se navedeni tonovi ovde javljaju melodijski, njihova uloga na nivou celog odseka a je prvenstveno harmonska. Svi navedeni tonovi uvoda predstavljaju pedalne tonove koji se najčešće javljaju. Svi navedeni, harmonski značajni tonovi odseka a, u tradicionalnom smislu reči daju mali durski septakord na tonu A sa zadržičnom prekomernom kvartom – A, Cis, Dis, E, G (slika 3). Osim u svom potpunom vidu, mali durski septakord sa zadržičnom prekomernom kvartom se u odseku a u vertikalni plasira i u svojim

različitim obrtajima i redukovanim varijantama. Kraj odseka je označen upravo jednom od varijanti ovog referentnog harmonskog sazvuca, a to je durski kvintakord sa prekomernom kvartom A, Cis, Dis, E.



**Slika 4.** Oktatonska lestvica (Zelenović, 2016)

Sa tonovima *his* u altu i *fis* u basu, u šestom taktu, se definitivno uspostavlja i razotkriva oktatonska lestvica, te se može uvideti da su tonovi eolske i lidijske lestvice zapravo samo podskupovi oktatonske lestvice (slika 3, 4). Oktatonska lestvica (slika 3) nastaje iz zbira četiri obrasca smenjivanjem polustepena i stepena.

Selekcija tonskih klasa koje kompozitor upotrebljava počiva na oktatonskoj lestvici – koja se formira od tonske klase A te daje tonske klase A, B, C, Des, Es, E, Fis, G – logično bi bilo da onim tonskim klasama, kojima iz ove referentne kolekcije nismo pripisali harmonsku funkciju, pripišemo melodijsku funkciju, a to bi u okviru odseka a bile tonske klase B, C i Fis, što ne bi bila netačna konstatacija.

Međutim, određene tonske klase imaju i dvostruku funkciju, kao na primer tonska klasa Dis koja se javlja frekventno i melodijski i harmonski, ili tonska klasa B koja u drugom delu a odseka (21 t.) dobija na značaju kao harmonski relevantan ton. Da li će neka tonska klasa dobiti harmonski ili melodijski primat svakako prvenstveno zavisi od trenutnog muzičkog konteksta. Tonska klasa predstavlja skup tonova istog naziva međusobno udaljenih za jednu ili više oktava uključujući i enharmonske ekvivalente tih tonova (Forte, 1973).

U okviru a odseka se u petnaestom taktu – kada se muškim horskim glasovima i altu priključi divizirani sopran – primećuje lokalni diskontinuitet sa dotadašnjim muzičkim tokom. Taj diskontinuitet u logici izlaganja muzičkog sadržaja je prouzrokovan pojavom tona *d<sub>1</sub>* u altu ili tonske klase D.

Na početku odseka b (slika 5) iz dela A takođe su učljivi tonovi oktatonske lestvice Fis, G, A, B, zbog čega je uočljiv kontinuitet sa prethodnim odsekom (Zelenović, 2016).



21.  $\text{♩} = 100$   
 Alto I *fp piki agitato*  
 Alto II *fp piki agitato*  
 Tenor I *fp piki agitato p*  
 Tenor II *fp piki agitato p*  
 Bass I *fp piki agitato p*  
 Bass II *fp piki agitato p*  
 3-8 [0,2,6]  
 a  
 Po-sle-dnji pr-sten vi-di ka  
 Po-sle-dnji pr-sten vi-di ka  
 Poslednja jabuka sun-ca  
 Poslednji prsten vi-di ka  
 27.

Slika 5. Manasija, A, b 21–27 takt (Zatkalik, 1987)

Tonska klasa Fis u odseku b dela A dobija izrazito harmonsku funkciju, funkciju tonskog centra. To možemo da uočimo na osnovu njene zastupljenosti i produženog trajanja kao pedalnog tona u svim vokalnim deonicama – u basu u formi „gajdaške kvinte“ zajedno sa tonom Cis – a naročito zbog uvođenja tona *eis* kao sugestija vodice (22 t.). Tonskim klasama Fis i Cis se u 24. taktu pridružuju i tonske klase G i D, dakle radi se o intervalima čiste kvinte na polustepenom razmaku, kojima se na trenutak sugeriše i frigijski prizvuk. Kraj odseka je označen ponovnim uspostavljanjem harmonskog oslonca na tonu A, iznad koga se, u tradicionalnom smislu reči gradi ili molski akord sa dodatom velikom sekstom, ili prvi obrtaj poluumanjenog (Fis, A, C, E).

U odseku c dela A je dominacija sopranskog dvoglasa, što u odnosu na prethodni odsek, u kome sopranska vokalna deonica uopšte nije bila upotrebljavana, donosi značajan faktorni kontrast, premda slobodno možemo reći i kontrast celokupnom dotadašnjem muzičkom toku u kome je dominirala tamnija boja muških glasova. U melodijskoj liniji soprana pažnju privlači ton  $d_2$  koji ne pripada oktatonskoj lestvici od tonske klase A, te se u tom smislu može smatrati "vanlestvičnim". Segmentacija sopranske linije je sprovedena prema horizontalnom principu, sa izuzetkom drugog i poslednjeg takta ovog odseka gde je segmentacija sprovedena vertikalno (slika 6).



The image shows a musical score for two soprano parts, labeled 'soprano I' and 'soprano II'. The score spans measures 28 to 36. The tempo is marked as quarter note = 69. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf*, *espressivo e doloroso*, and *quasi tempo rubato*. The lyrics are: "Zo - gra-fe Zo - gra-fe Zo - gra-fe O Zo-gra-fe dokle tvoj pogled do - pi - re". The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with accents.

Slika 6. Manasija, A, c 28–36 takt (Zatkalik, 1987)

Na nivou celog dela A, odsek d predstavlja najsloženiji i najrazrađeniji odsek. U ovom odseku prvenstveno zadivljuje način na koji kompozitor već poznat tonski materijal podvrgava kontrapunktskim eksperimentima, angažujući sve linije diviziranih horskih glasova. Jedna od upečatljivih harmonskih karakteristika ovog odseka je obilato prisustvo pedalnih tonova, kao i kretanje u intervalima paralelnih kvinti i kvarti u basovim deonicama.

Između dela A i dela B se nalazi prelaz od oko šest taktova (slika 7), čija struktura zahteva objašnjenje. Kontinuitet sa prethodnim muzičkim tokom je zadržan u deonici diviziranog soprana, u kome se javlja tematski materijal koji je srodan tematskom materijalu iz odseka c, ali ispod melodijske linije nije potpisan tekst, već se muzika izvodi na vokal "a" kao u uvodu. U preostala tri horska glasa se javljaju neartikulisani tonovi, sa jasnom ritmikom, ali sa aproksimativno označenim vrednostima tona, ispod kojih je potpisan tekst (Zelenović, 2016).

Nakon dostignutog *fortissimo*-a u poslednjem taktu d odseka iz dela A, segment koji je zapravo prelaz svakako ne bi mogao da dobije status završnog odseka dela A, dok bi za njegov status uvoda u deo B bilo više analitički relevantnih opravdanja, prvenstveno zbog melodijske linije u sopranu koja nema potpisan tekst, kao što to u prvom odseku dela B neće imati ni prve tri zvučne formacije, i zbog javljanja neartikulisanih tonova, koji će se u delu B, takođe upotrebljavati. Međutim, zbog tematskog srodstva sa oba navedena dela, zbog toga što nas podseća na već izložen tematski materijal, dok istovremeno nagoveštava neke buduće postupke, ovaj segment muzičkog toka ipak dobija status vezivnog odseka, to jeste funkciju refrena parcijalnog sprovedenog.

The image shows a musical score for the piece 'Manasija'. It consists of eight staves: Soprano I (S. I), Soprano II (S. II), Alto I (A. I), Alto II (A. II), Tenor I (T. I), Tenor II (T. II), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The score is divided into two sections, A and B, with a transition between them. Section A starts at measure 54 and ends at measure 59. Section B begins at measure 59. The score includes various musical notations such as time signatures (3/8, 4/8), dynamic markings (piano, *quasi rubato*, *espressivo e doloroso*, *molto rit.*), and articulation marks. Above the staves, there are rhythmic patterns: 4-3 [0,1,3,4], 4-13 [0,1,3,6], and 3-3 [0,1,4]. The lyrics are written below the vocal staves: 'Čuješ li konjicu no-ći A - lah il' il - a - lah A-lah'. A vertical label '5-Z18 [0,1,4,5,7]' is positioned on the right side of the score.

Slika 7. *Manasija*, prelaz između dela A i B dela 54–59 takt (Zatkalik, 1987)

Prvi odsek dela B ima troslojnu fakturu, koju obrazuju tri međusobno diferentne zvučne mase. Prva zvučna masa je formirana u petostruko diviziranom altu i dvostruko diviziranom tenoru. Karakteristična je po odsustvu melodijske linije, koja je zamenjena jednim intonacionim tonom –  $g_1$  u altu i  $g$  u tenoru. Smisao ovog postupka proizlazi iz potrebe da se tekst, u ovom slučaju samo jedna reč *Alah*, akustički oživi u smislu nadolazeće opasnosti, jer je ovaj termin obično upotrebljavan pred početak, ili u toku bitke radi podizanja morala Osmanlijskih osvajača (Zelenović, 2016).

Drugu zvučnu masu obrazuje divizirana basova deonica sa tonskom klasom Fis u drugoj i tonskom klasom Cis u prvoj basovoj deonici, obrazujući tako pedal čiste kvinte, koji u piano dinamici i traje narednih 14 taktova, to jeste sve do početka drugog odseka dela B. Za razliku od prve dve zvučne mase gde su se svi njihovi tonovi javljali simultano, treća zvučna masa se postepeno širi (Zelenović, 2016).

Treća zvučna masa u svojoj krajnjoj fakturnoj dinamici obuhvata deset vokalnih deonica, pet sopranskih i pet altovskih. Zvučna masa je karakteristična i po svojoj unutrašnjoj dinamici koja podrazumeva razmenu tonova na osnovi umanjenog četvorozvuka. Prema sastavu tonskih klasa ovaj skup pripada oktatonskoj lestvici. Na početku drugog odseka dela B, treća zvučna masa i dalje traje, ali je potisnuta u treći plan maksimalnim dinamičkim stišavanjem, te deluje kao da se čuje izdaleka, za razliku od prethodnog odseka gde je bila u prvom planu. Uključuje se tenor, sa melodijskom linijom koja je tematski srodna sa odsekom c iz dela A. Premda je u prvom odseku i u prvih nekoliko taktova drugog odseka dela B tonski

centar bio *Fis*, u poslednjih nekoliko taktova drugog odseka se uspostavlja tonski centar *F*, koji deluje kao da priprema, nagoveštava pojavu tona *B* kao tonskog centra trećeg odseka. Sve vokalne deonice trećeg odseka dela **B** su dvostruko divizirane, sem soprana, i u dvoglasima formiraju zvučne mase, koje se sa dinamičkim promenama *p*, *mp*, *mf* ponavljaju u dvotaktima. Prva zvučna masa se javlja u basu, ponovljena četiri puta. Dve vokalne deonice tenora obrazuju drugu zvučnu masu, a treća zvučna masa se formira u altu u 94. taktu. Istovremeno se uključuje sopran u kome se uspostavlja dvoglasni pedal u intervalu čiste kvarte, koji traje sve do kraja odseka. Zvučne linije masa se od 96 t. postepeno i sukcesivno transformišu u zvukove približno određene intonacije, ali ritmički upečatljive. Diferencira se solo tenor koji donosi tematski materijal srodan sa tematskim materijalom soprana od 55. do 59. takta (Zelenović, 2016).

Deo B završava u 107 t. sa *fortissimo possibile*-om, na tekst *Alah*. Između poslednjeg takta dela B i prelaza napravljen je takt pauze, a zatim se tekst *Zografe, šta li vidiš na dnu noći*, potpisuje ispod tonski nestabilnih, ali ritmički jasnih, intonativnih linija. Ovaj segment muzičkog toka je dobio status prelaza između dela B i reprize, zbog analogija koje mogu da se uoče sa prvim prelazom između dela A i dela B (slika 8).

con grande espressione

Alto

Tenor

Bass

Zo - gra - fe šta - li vi - diš na dnu no - ċi A

Zo - gra - fe šta - li vi - diš na dnu no - ċi A

Zo - gra - fe šta - li vi - diš na dnu no - ċi A

Slika 8. *Manasija*, prelaz, 108–114 takt (Zatkalik, 1987)

Repriza koja se javlja od 115. takta je obrnuta. Prvo se javlja tematski materijal odseka *c*, a zatim tematski materijal *a* odseka iz dela *A*. Oba odseka su značajno faktorno pojednostavljena, gotovo svedena na jednoglas. Temu iz alta koja se javljala na početku odseka *a* dela *A*, sada donosi tenor.

Koda ima dve etape. Prva etapa između soprana i alta donosi kretanje u paralelnim sekstama, koje se javljalo i u delu *A* u njegovom prvom odseku. U deonici basa se povremeno javlja pokret u paralelnim kvartama. U drugoj etapi koda se diferencira melodijska linija soprana, u kojoj se izlaže tematski materijal koji se javljao u dva navrata u toku kompozicije, dok ostatak vokalnih deonica predstavlja harmonsku podlogu.

Kompozicija je zasnovana većinom na oktatonskoj lestvici, premda se javljaju mestimična odstupanja pojavom tonova koji joj ne pripadaju, osećaj

pokreta od jednog harmonskog područja ka drugom je ostvaren promenom tonskih centara, kao uporišnih harmonskih tačaka, koje se kao takve prvenstveno uspostavljaju na osnovu frekventnosti javljanja u produženom ritmičkom trajanju – u smislu pedalnih tonova (Zelenović, 2016).

Prvi odsek dela A zadržava ton *A* kao svoj tonski centar na kome harmonski relevantni tonovi sugerišu lidijski modus, jer se javlja mali durski septakord sa zadržičnom prekomernom kvartom. U drugom odseku se kao tonski centar uspostavlja ton *Fis*, ali naznaka tonskog roda nema. Pred kraj odseka kao da se tonski centar redefiniše, jer je poslednji harmonski sazvučak poluumanjeni kvint – sekstakord od tona *A*, sa naročito upečatljivim intervalom tritonusa (*C-Fis*) u najviša dva glasa.

U odseku *d* se prvo uspostavlja ton *F* kao tonski centar, jer se javlja u basu i u još nekoliko deonica kao pedalni ton. Interesantno je da on ne pripada oktatonskoj lestvici koja se primenjuje u ovoj kompoziciji, tako da je u tom smislu prouzrokovan diskontinuitet u muzičkom toku, ali samo na kratko. Prateći hod basa možemo da primetimo da se on kreće prema sledećim tonovima: *F*, *Gis* (*As*), *A*, *C*, a ukoliko obratimo pažnju i na dispoziciju ovih tonova u ostalim vokalnim deonicama, primetićemo da se upravo ovi tonovi javljaju kao pedalni, to jeste harmonski relevantni. Dakle, radi se o dvorodnom akordu, koji se osim kao trozvuk, javlja i kao četvorozvuk.

U prva dva odseka *B* dela ton *Fis* se uspostavlja kao tonalni centar, s tim što se pred sam kraj drugog odseka tonska osnova redefiniše u korist tona *F* kao centra. Kompozicija završava in *E*, a počela je in *A*, moguće je da to sagledamo kao odnos *D-T* ili *S-T* (Zelenović, 2016).

## Zaključak

Opšti pogled na kompoziciju *Manasija* ukazuje da je uređenost kompozicije determinisana strukturom teksta, a karakter same kompozicije je određen načinom na koji se tekst doživljava. Na samom početku jasno se izdvaja uloga modalnosti, dok tokom kompozicije preovlađuje dijattonika. Naročitu ulogu ima i hromatika, dok je najuočljivija tamo gdje se suprotstavljaju durska i molska terca (dvorodni akord) na tekst “Zografe” nekoliko taktova pre samog kraja. Početak kompozicije se karakteriše uvođenjem novih tonskih klasa čime se redefiniše lestvična osnova. Prva četiri takta ukazuju na pentatoniku, ali sa pojavom teksta i tonova *cis* i *dis* najavljuje se lidijski modus. Od lidijske lestvice su iskorišteni tonovi, kao podskup oktatonске lestvice, koja se sa tonovima *his* i *fis* definiše u šestom taktu. Kompozicija nije tonalna, ali pokazuje organizaciju oko određenih referentnih tonskih centara. Simetričnost građe oktatonске lestvice isključuje tonalnost, ukazivanje na tonske centre, ali oni u kompoziciji ipak egzistiraju. Uočljivo je da osim podudarnosti u formalnoj i strukturnoj organizaciji prilagođavanje muzike literarnoj podlozi najviše je ostvareno kroz maksimalnu očuvanost ritmike, naglasaka i dužine sloga u stihu teksta što je uočljivo kroz konstantne promjene muzičkog metra tako da u ritmičkom i metričkom smislu reč i muzika predstavljaju međuzavisnu i homogenu celinu.

**Literatura:**

Brandt, A. (2010). *Harmonic rhythm*, OpenStax-CNX module: m35113.

Forte, A. (1973). *The structure of Atonal music*, Yale University Press, New Haven.

Hofman, J. J. (1995). *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd.

Zelenović, M. (2016). *Organizacija tonskih visina u odabranim delima Miloša Zatkalika*, Magistarski rad. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, Novi Sad.

Zatkalik, M. (1987). *Manasija*, rukopis

## SUMMARY

**MUSIC LANGUAGE OF THE COMPOSITION MANASIJA BY MILOŠ ZATKALIK**

*MA Milena Zelenović*

The composition *Manasija* was written for mixed a capella choir, with a division of voices that at certain moments reaches up to fourteen individual lines. The global form of the composition is determined by the structure of the poetic text and its internal structure. The composition is characterized by how the composer experienced the poetic text. Analyzing the form of the poetic text and the form of the musical composition, significant analogies are noticeable in their formal and structural arrangement. The aim of this paper is to point out some characteristics of harmonic and formal solutions in the choral composition *Manasija* by composer Miloš Zatkalik.

**Key words:** *Manasija*, choral composition, analysis of the form of a poetic text, formal analysis

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

78(082)

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

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

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

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145