



**UNIVERZITET U NOVOM SADU  
AKADEMIJA UMETNOSTI  
MUZIČKA TEORIJA**

mr NATAŠA CRNJANSKI

**PROKOFJEV I MUZIČKI GEST**  
-  
**KLAVIRSKÉ SONATE**

DOKTORSKA DISERTACIJA

MENTORI: Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik  
Prof. mr Miloš Zatkalik

NOVI SAD 2013.



KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

|  |  |
|--|--|
| Redni broj:<br>RBR                           |  |
| Identifikacioni broj:<br>IBR                 |  |
| Tip dokumentacije:<br>TD                     | Monografska dokumentacija                                  |
| Tip zapisa:<br>TZ                            | Tekstualni štampani materijal                              |
| Vrsta rada (dipl., mag., dokt.):<br>VR       | Doktorska disertacija                                      |
| Ime i prezime autora:<br>AU                  | Nataša Crnjanski   |
| Mentor (titula, ime, prezime, zvanje):<br>MN | Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik<br>Prof. mr Miloš Zatkalik |
| Naslov rada:<br>NR                           | <b>Prokofjev i muzički gest – klavirske sonate</b>         |
| Jezik publikacije:<br>JP                     | srpski   |
| Jezik izvoda:<br>JI                          | srp. / eng.  |
| Zemlja publikovanja:<br>ZP                   | Srbija   |
| Uže geografsko područje:<br>UGP              | Vojvodina  |
| Godina:<br>GO                                | 2013.  |
| Izdavač:<br>IZ                               | autorski reprint   |
| Mesto i adresa:<br>MA                        | Akademija Umetnosti Novi Sad<br>Đure Jakšića 7             |

|  |   |
|--|---|
| Fizički opis rada:<br>FO                 | broj poglavlja: 11, stranica: 268, primera: 176, slika: 3, tabela: 6, fusnota: 238, literatura: 333 |
| Naučna oblast:<br>NO                     | Muzička teorija   |
| Naučna disciplina:<br>ND                 | Muzička semiotika   |
| Predmetna odrednica, ključne reči:<br>PO | Prokofjev, muzički gest, klavirske sonate, muzička semiotika  |
| UDK                                      |   |
| Čuva se:<br>ČU                           |   |

|  |   |
|--|---|
| Važna napomena:<br>VN  |   |
| Izvod:<br>IZ   | Cilj disertacije je da se korišćenjem teorije o muzičkom gestu - na sonatama kao reprezentativnom uzorku u kome je gest osnova izgradnje muzičkog značenja, generator kompozicione forme i strukture, ali i determinišući faktor analize koji obezbeđuje razumevanje stila i stilskih promena - potvrdi upotreba muzičkog gesta kao elementa naratologije muzičkog toka u muzici Prokofjeva. Šire gledano, primena teorije o muzičkom gestu na istraživanje klavirskih sonata Sergeja Prokofjeva potvrdiće njenu univerzalnu profilisanost i primenjivost u analitičkim tumačenjima muzike 20. veka, te proširiti dosadašnju praksu da se ova teorija isključivo vezuje za muziku 18. i 19. veka. Svojevrni analitički izazov predstavljaće primena ove teorije na muzički tok koji povremeno izlazi iz okvira tonalnog jezika (u kom je muzički gest originalno utemeljen) čime se proširuje polje njene primene, ali i ukazuje na najproduktivniji aspekt današnje muzičke semiotike - istraživanje relacije muzika-telo. |
| Datum prihvatanja teme od strane NN<br>veća:<br>DP   | 27.10.2009.   |
| Datum odbrane:<br>DO   |   |
| Članovi komisije:<br>(ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)<br>KO | predsednik: prof. dr Nada Ivanović O'Brien, docent, Fakultet Muzičke Umetnosti<br>mentor: prof. dr Ira Prodanov Krajišnik, vanredni profesor, Akademija Umetnosti<br>mentor: prof. mr Miloš Zatkalik, redovni profesor, Fakultet Muzičke Umetnosti<br>član: prof. dr Ljubica Ilić, docent, Akademija Umetnosti<br>član: prof. dr Bogdan Đaković, redovni profesor, Akademija Umetnosti  |

**UNIVERSITY OF NOVI SAD  
ACADEMY OF ARTS**

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Accession number:<br>ANO       |  |
| Identification number:<br>INO  |  |
| Document type:<br>DT           | Monograph documentation  |
| Type of record:<br>TR          | Textual printed material   |
| Contents code:<br>CC           | Doctoral thesis  |
| Author:<br>AU                  | M. A. Nataša Crnjanski   |
| Mentor:<br>MN                  | Ira Prodanov Krajišnik, Ph. D.<br>Miloš Zatkalik, M. A. Full Professor |
| Title:<br>TI                   | <b>Prokofiev and Musical Gesture – Piano Sonatas</b>                   |
| Language of text:<br>LT        | Serbian  |
| Language of abstract:<br>LA    | eng. / srp.  |
| Country of publication:<br>CP  | Republic of Serbia   |
| Locality of publication:<br>LP | Vojvodina  |
| Publication year:<br>PY        | 2013.  |
| Publisher:<br>PU               | Author's reprint   |
| Publication place:<br>PP       | Academy of Arts Novi Sad<br>Đure Jakšića 7                             |

|                             |  |
|-----------------------------|--|
| Physical description:<br>PD | chapters:11, pages: 268, examples: 176, pictures: 3,<br>tables: 6, footnotes: 238, references: 333 |
| Scientific field<br>SF      | Music Theory   |
| Scientific discipline<br>SD | Semiotic of Music  |
| Subject, Key words<br>SKW   | Prokofiev, Musical gesture, Piano sonatas, semiotic<br>of music                                    |
| UC                          |  |
| Holding data:<br>HD         |  |
| Note:<br>N                  |  |



|  |   |
|--|---|
| <p>Abstract:<br/>AB</p>                        | <p>The aim of this thesis is to use the theory of musical gesture – the sonatas as a representative sample in which the basis for creating musical gesture meaning, generator of compositional form and structure, but also a determining factor of analysis that provides understanding of style and stylistic change- to confirm the use of musical gesture as a element of narratology of musical flow in the music by Prokofiev. More broadly, the application of the theory of musical gesture in researching and analysing Prokofiev's piano sonatas is going to confirm its universal applicability profiled in analytical interpretations of 20th century, and expand the practise to theory exclusively to the music of the 18th and 19 century. The analytical challenge was application of this theory to the music that occasionally goes beyond tonality (where the theory of musical gesture had been originally based), which extends its field of application, but also points to the most productive aspect of today's music semiotics – researching of music-body relation. In order that the theory of musical gesture, aspiring status of universal method, link to the wider corpus of theoretical disciplines of music and philosophy of music, this dissertation will as the basis for discussion offer dynamic hermeneutic readings of musical texts that prove that the gesture as a phenomenon intertwined with various aspects of the current conceptualization and practice of music.</p> |
| <p>Accepted on Scientific Board on:<br/>AS</p> | <p>27.10.2009.</p>  |
| <p>Defended:<br/>DE</p>                        |   |
| <p>Thesis Defend Board:<br/>DB</p>             | <p>president: prof. Nada Ivanović O'Brien, PhD, docent, FMU<br/> mentor: prof. Ira Prodanov Krajišnik, PhD, associate professor, AU<br/> mentor: prof. Miloš Zatkalik, MA, professor, Fakultet Muzičke Umetnosti<br/> član: prof. Ljubica Ilić, PhD, docent, AU<br/> član: prof. Bogdan Đaković, PhD, professor, AU</p>   |

## SADRŽAJ

|                |   |
|----------------|---|
| Predgovor..... | 2 |
|----------------|---|

### I DEO

#### PROKOFJEV I MUZIČKI GEST

|  |    |
|--|----|
| 1. UVODNA RAZMATRANJA.....                               | 5  |
| 2. „KROKI“ PROKOFJEVA.....                               | 10 |
| 2.1 <i>Poiesis</i> Prokofjeva.....                       | 19 |
| 2.2 Klavirske sonate.....                                | 22 |
| 3. OD GESTA DO ZNAČENJA.....                             | 29 |
| 3.1 Gest kao osnova kognitivnog procesa.....             | 39 |
| 4. TEORIJA O MUZIČKOM GESTU.....                         | 46 |
| 4.1 Anatomija, tipologija i funkcije muzičkog gesta..... | 62 |
| 4.2 Znakovne funkcije gestova.....                       | 73 |

### II DEO

#### MUZIČKI GEST U KLAVIRSKIM SONATAMA

|   |     |
|---|-----|
| 5. STILSKI GESTOVI I SVET TOPIKA .....                      | 79  |
| 5.1 Topikalni univerzum Prokofjeva.....                     | 97  |
| 5.1.1 Baletska sonata ili sonatni balet.....                | 119 |
| 5.1.2 Zvona .....   | 129 |
| 6. STRATEŠKI GESTOVI .....                                  | 136 |
| 6.1 Tematski gestovi.....                                   | 139 |
| 6.2 Retorički i dijaloški gestovi .....                     | 162 |
| 6.2.1 Identitet i strateške funkcije retoričkog gesta ..... | 174 |
| 6.3 Spontani gestovi .....                                  | 183 |
| 6.4 Složeni gest: gest hezitacije .....                     | 196 |
| 6.5 Tropiranje .....  | 201 |
| 6.5.1 Klavirska sonata br. 2 .....                          | 204 |

### III DEO

#### OTELOVLJENJE GESTA U IZVOĐENJU

|   |     |
|---|-----|
| 7. „OTELOVLJENJE“ GESTA .....   | 209 |
| 7.1 Idiosinkratički gestovi ili <i>orkestar koji svira sonatu</i> ..... | 219 |
| 7.2 Citati i autocitati-tekstualizam i intertekstualizam.....           | 229 |
| 7.3 Funkcionalna analiza ili <i>kako otelotvoriti sonatu?</i> .....     | 236 |
| 8. ZAKLJUČAK .....  | 244 |
| 9. INDEKS IMENA.....  | 248 |
| 10. INDEKS POJMOVA.....   | 251 |
| 11. LITERATURA.....   | 254 |

# Predgovor

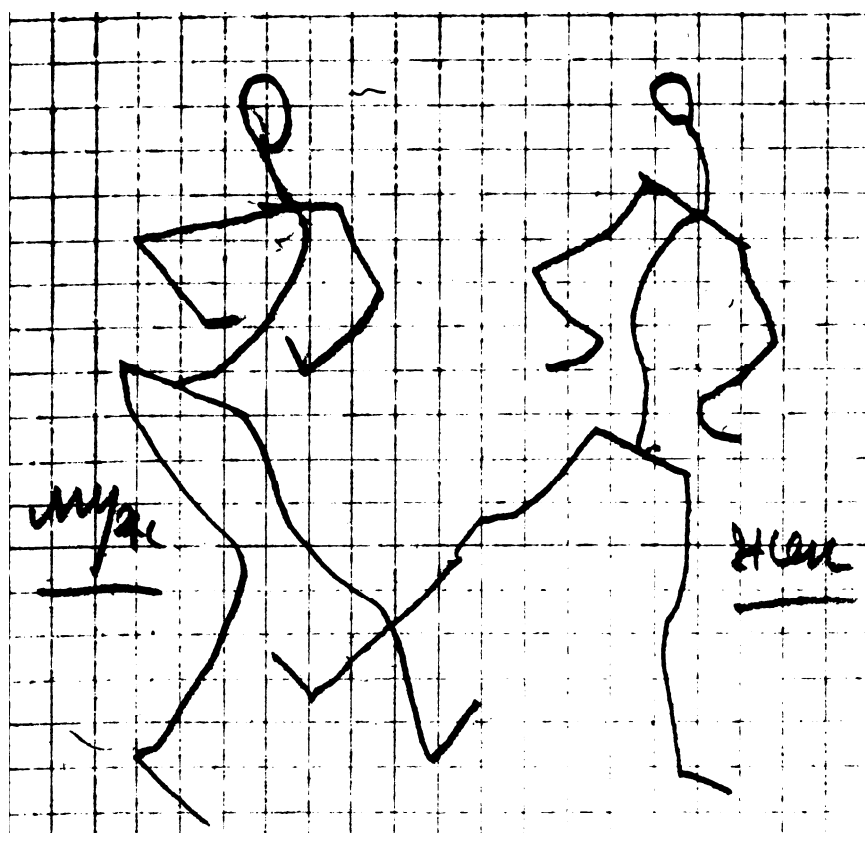
Semiotika je nauka koja proučava znakove i njihovo značenje. Suština ove nauke jeste shvatanje sveta i nas samih. Filozof Žak Mariten (Jacques Maritain) je ukazao na činjenicu da je znak, kao objekat semiotičkih proučavanja relevantan za čitavo saznanje i ljudski život, zbog čega se, analogno pokretu u fizičkoj oblasti, može smatrati univerzalnim instrumentom. Iz tog razloga Mariten tvrdi da se znak mora tumačiti i sa stanovišta psihologije, što danas prepoznajemo u vidu semiotike kao sofisticirane teorije uma čije korene možemo pronaći i u drevnim filozofskim idejama, a koje su u skorije vreme popularizovane pod nazivom „kognitivne nauke“. Semiotika obuhvata i više od toga - čitav univerzum znakova, lako uočljiv u bilo kojoj životnoj sferi, čak i genetski kod, imuni i centralni nervni sistem jesu prototipske semiotičke (komunikativne) mreže. Semiotika je postala aktivnost svih nauka, fizičkih, teoloških, pravnih, medicinskih, psihologije, sociologije, umetnosti i društvenih nauka, obrazovanja... Ona se nalazi u globalnoj ekstenziji, jer se danas sve posmatra semiotičkim čulima, danas je semiotika sve.

Diskursu o teoriji znakova doprineli su, među ostalima, Platon, Avgustin, Lajbnic (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz), Lok (John Locke) i Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), a dve najvažnije ličnosti moderne semiotike su švajcarski lingvista Ferdinand Sosir (Ferdinand de Saussure) i američki filozof Čarls Pirs (Charles S. Peirce). Prvi od njih je nauku i znakovima zasnovao na evropskoj tradiciji i strukturalističkoj školi lingvistike, dok je Pirs svoju ideju utemeljio na strukturi logičkih relacija unutar prirodnih nauka i američke pragmatičke filozofije. Predstavnike semiotičkih struja nalazimo i među ruskim formalistima, pripadnicima praške škole lingvistike, francuskim strukturalistima, ali i u Jakobsonovoj (Roman Jakobson) teoriji komunikacije, lingvistici Hjelmsleva (Louis), kod američkog filozofa Morisa (Charles Morris), Eka (Umberto Eco) i mnogih drugih. Najraniji pokušaji primene semiotičke analize u muzici prezentovane su u napisima francuskih teoretičara Rivea (Nicolas Ruwet) i Natjea (Jean Jacques Nattiez) koji su svoje tumačenje muzičkog značenja zasnovali na lingvističkom modelu u obliku distributivne, taksonomijske analize. Kasnih osamdesetih godina prošlog veka javlja se nova metodologija u vidu interpretativno-hermeneutičkog pristupa koji se zasniva na tumačenju muzičkog značenja ispitivanjem relacija između strukturalnih i ekspresivnih muzičkih osobina (Robert Hatten, Kofi Agawu). Potom se javljaju naratološke analize (Eero Tarasti), a poslednje decenije 20. veka i sve veći proboj ideje o procesu saznanja u kome je telesno iskustvo konstituent sa osnovnom ulogom u muzičkoj praksi. Sveprisutnost tela u teoriji i savremenom društvenom životu takođe je imala reperkusiju u skorijim muzičkim istraživanjima. Pelinski (Ramón Pelinski) govori o povratku tela ili bolje

reći okretanju telu (body turn), jer je do poslednje decenije 20. veka govor o *embodimentu* – otelovljenju ili telesnom iskustvu u muzikologiji bio bespredmetan, budući da je vladajući muzički diskurs ili ignorisao ili isključivao i poricao manifestacije muzičkog gesta sadržane u sadašnjoj muzičkoj praksi. U 21. veku semiotičar preosmišljava primene semiotičkih ideja razmatranjem odnosa između muzike i telesnog iskustva. Pitanje je zašto čujemo gestove u muzici? Odgovor je dobijen razvojem kognitivne lingvistike (George Lakoff, Mark Johnson) i ideje otelovljene kognicije (embodied cognition) koja sugerise da telo, delujući u svetu, igra ulogu u oblikovanju uma. Takav modus kontemplacije ne stremi samo pukoj racionalizaciji i humanizaciji muzike, iako je to nepobitno novi kvalitet koji dobija ova vrsta analitičkog promišljanja, nego i pragmatičkoj primeni u izvođačkoj praksi. Pokret u muzici je oduvek povezan sa zvučnim tokom, jer je gest suštinski element muzike i na ovoj ideji se temelji teorija o muzičkom gestu. U osnovi ove transdisciplinarnosti leži diskusija o važnim problemima specifične muzičke filozofije i estetike, gde je subjektivnost ne samo prihvaćen, već i neophodan segment diskursa. Ova studija ima za cilj da prikaže na koji način je telesno iskustvo uticalo na sadašnju muzičku praksu i diskurs o njoj, na osnovu istraživanja prekonceptualnih i preracionalnih osnovnih navika, telesnih šema, metafora i drugog, i da kroz više modusa, neposredno potvrdi kako telesno iskustvo igra najodlučniju ulogu u stvaranju muzičkog značenja. Na izvestan način gest u muzici Prokofjeva premostiće razliku između dva različita diskursa: filozofskih teorija, koje teže izbegavanju muzičke teoretske terminologije u artikulisanju svojih stavova, i semiotičke analize, koja favorizuje formalističko teoretske modele analize, često podređujući ekspresivnu (ili emotivnu) ulogu. Dok se prvo poglavlje zanima za naročito važne elemente koji utvrđuju zašto je teorija o muzičkom gestu primenjiva na klavirske sonate Sergeja Prokofjeva, drugo se koncentriše na stilske i strateške muzičke gestove Prokofjeva koji grosso modo determinišu sve elemente njegovog specifičnog muzičkog jezika. Treće poglavlje predstavlja neku vrstu retrospekcije, ali sa posebnom pažnjom na problem interpretacije i izvođenja klavirskih sonata, odnosno pragmatičnu primenu analize u otelovljenju muzičkog gesta čime se zatvara hermeneutički krug. Na ovom putu veliku zahvalnost dugujem svojim mentorima prof. dr. Iri Prodanov Krajišnik i prof. mr Milošu Zatkaliku, koji su neposredno i nesebično pomogli da se mnoge nedoumice razreše i većina izazova prebrodi, što svakom mladom istraživaču daje podstrek za dalje, bolje i više. Zahvalnost dugujem i svojim kolegama i studentima koji su neretko pokazivali interesovanje za ovu studiju i svojim svežim komentarima podstakli izvesne ideje. Na kraju, zahvalnost dugujem svojoj porodici koja je neizmerno strpljivo propratila rađanje ove studije i često nesvesno učestvovala u idejama koje su mi otvorile put.

I

# PROKOFJEV I MUZIČKI GEST



# 1. UVODNA RAZMATRANJA

Polazna osnova ovog istraživanja jeste koncept prema kome su muzički gestovi duboko ukorenjeni u našim misaonim procesima, stvaranju i percepciji muzike, dok su klavirske sonate Sergeja Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891-1953) odabrane kao analitički uzorak iz više razloga. Prvo, postoji snažna sugestija u percepciji klavirskih sonata koja ih dovodi u vezu sa baletima, ali i drugim scenskim delima. To su, između ostalog: izuzetan osećaj za pokret, korišćenje citata iz programskih dela, aludiranja na određene likove i dramski narativ, izvesno „koreografisanje“ klavirske partiture. Drugo, primena teorije o muzičkom gestu na dela 20. veka predstavlja poseban izazov, budući da je ova teorija originalno primenjivana na dela klasicizma i romantizma, a nikada do sad u celosti na određeni žanr autora 20. ili 21. veka, pa samim tim ni na dela Prokofjeva. Iako kompozitor u svom opusu veoma često koristi tradicionalne idiome klasičnog stila, kao što su: forma, tonalnost, dualizam tema, i drugo, poseban prostor za istraživanje predstavljaće upravo oni elementi koji tu ne pripadaju. Klavirske sonate su nastajale od 1907. do 1953. godine, pa poseban značaj leži u tome što se - od ranih dela do majstorskih formi kasnijih dela ovog žanra - može pratiti razvoj Prokofjeva od *enfant terrible*-a evropske avangarde do kompozitora tipične neoklasične estetike, čime se ujedno omogućuje razumevanje evolucije njegovog muzičkog jezika i kreativnosti. Sonate oslikavaju raznovrsne scene, tako tipične za njegovu muziku: od veoma brutalnih i sarkastičnih, preko liriskih nijansi, strasti i skrivenog humora, do kompozitorove duboko lične reakcije na represije, „kult ličnosti“ i ratnu tematiku - naročito u takozvanim „ratnim sonatama“: *Šestoj*, *Sedmoj* i *Osmoj*. Formalne strategije gotovo svih sonata su izuzetno tradicionalne, ali nije isti slučaj kada je reč o tehničkim zahtevima koji proizilaze iz sklonosti kompozitora ka ili suviše jednostavnom, kao u *Prvoj* ili *Devetoj* (posvećena Rihteru/Святослав Теофилович Рихтер) ili pak složenom muzičkom tekstu, recimo nalik *Četvrtoj*, za čije izvođenje je potrebna izuzetna snaga, gotovo „muskularni pijanizam“. Ova neobičnost možda potiče od toga što je Prokofjev, iako virtuozni pijanista, prednost nad klavirskom tehnikom konstantno davao muzičkom narativu (sa čestim aluzijama na orkestarske boje). To se naročito ispoljava u *Četvrtoj*, *Sedmoj* i *Osmoj*, zbog čega sonate provociraju traganje za nekim drugim nivoima i sredstvima tumačenja koja krije „neklasični“ pijanizam.

Muzički gest predstavlja osnovu jedne od najprogresivnijih teorija novije analitičke prakse koju, pod uticajem ideja Aleksandre Pirs (Alexandra Peirce), Dejvida Lidova (David Lidov) i Naomi Kaming (Cumming), razvija američki semiotičar Robert Haten. Reč je o veoma širokom području istraživanja gesta kao univerzalnog načina izražavanja zasnovanom na verovanju u praiskonsku ulogu ljudskog pokreta u muzici, odnosno muzičkoj spoznaji putem pokreta ili povezivanju muzičkog zvuka sa mentalnim slikama koje nastaju u procesu slušanja. Istraživanje semiotičkog statusa muzičkog gesta

obuhvata njegovu široku primenu, od sredstva koje učestvuje u stvaranju strukture, stila i muzičkog značenja, do njegovog značaja na hermeneutičkom, a potom i izvođačkom nivou. Ovaj specifičan pristup muzičkom značenju ujedinjuje koncept o muzičkim gestovima, topikama (*topics*) i tropiranju (*troping*) u muzici, pri čemu se centralni pojam zasniva na analogiji sa ljudskim gestovima, pa se tumači kao pokret, energija, znak u procesu komunikacije, a samo značenje kao jedan dinamičan proces. Stoga se termin „gest“ veoma lepo primenjuje na: Prokofjevlevu volšebnu sposobnost za transformaciju, sklonost ka inventivnoj teksturi (naročito laganih stavova), ritmičnu energiju tokatnog karaktera, nagle retoričke promene, povremene bizarne tonalne odnose, a posebno upotrebu „pogrešnih“ tonova, fenomena kome je dugo vremena pripisivan beznačajan strukturalni status sve dok nisu zapaženi kao integralni elementi atonalne strukture na osnovu teorije skupova (*set theory*) i Luinove (David Lewin) transformacione teorije. Gest kao znak otvara mogućnost proučavanja u okviru Pirsove dinamične trihotomije (znak/objekt/intepretant), koja uključuje čoveka u proces značenja i objašnjenja različitih konvencija koje se pojavljuju u ljudskoj percepciji putem ontoloških kategorija Prvostepenosti, Drugostepenosti i Trećestepenosti. Činjenica da se gestovi mogu shvatiti kao tokeni određenog stila vodi do uopštavanja u jedan viši nivo sinteze kao što su *topike* Ratnera (Leonard) ili asocijativne muzičke figure u analogiji sa neoklasičnom estetikom Prokofjeva, ili *tropi* koji nastaju kreativnom fuzijom različitih gestova (*troping of gestures*). Na ovaj način muzički gest se pojavljuje kao jedan od ključeva razumevanja značenja u muzici Prokofjeva. U primarnoj literaturi koja je konsultovana u vezi sa teorijom o muzičkom gestu nisu do sada metodološki obrađivani problemi u vezi sa istim ili sličnim tumačenjem Prokofjevlevih klavirskih sonata, pa ni pojedinačnih kompozicija iz njegovog opusa, kao ni totalni značaj muzičkog gesta u metodološkom pristupu muzici 20. veka, te se ovaj svojevrsni eksperiment može smatrati pionirskim poduhvatom ne samo kada je reč o istraživanju u okviru muzičke teorije i analize na našem podneblju, već i mnogo šire.

Muzikologija danas obitava u sferi u kojoj su razni transformacioni procesi doveli do promene pitanja šta u kako se sluša, što će za posledicu imati konstantno širenje metodološko-analitičkih aparatura u izrazito interdisciplinarna područja, koja naglašavaju neke nove aspekte o razumevanja muzičke prirode i iskustva. Poslednjih decenija se posebna pažnja obraća na pitanje muzičkog dela kao simboličke forme koja, u zavisnosti od vrste *poiezisa*, diktira i rakurs posmatranja pri čemu su tradicionalna analitička sredstva postala gotovo neupotrebljiva. To je, razume se, jedan od razloga zbog kog se traga za novim načinima sagledavanja tog objekta, ne samo kada je reč o istraživanju složenih osnova na kojima savremeno muzičko delo počiva, već i novim teoretskim konceptima koji isto tako dobro funkcionišu u naglašavanju novih aspekata starijih objekata. Kako postaje neophodno da se suočava sa neverovatno složenom i apstraktnom vrstom muzičkog značenja, muzikologija postaje sve više semiotička i hermeneutička, što je naročito očigledno od 1990. godine razvojem naratologije i

analitičke hermeneutike. Pored fenomena nastanka dela, danas se ispituje i njegov opstanak, koji u savremenom društvu mora pronaći novu formu, neretko u teorijama iznedrenim u filozofiji jezika, lingvistici i teoriji književnosti, koje u svom diskursu poseduju sugestivne hermeneutičke implikacije vezane za tumačenje muzičkog teksta i njegove upotrebne vrednosti u procesima izvođaštva i percepcije. U tom *patchwork*-u analitičkih metodologija, koje omogućavaju jednom delu da ima „više mogućih značenja“ ili da „svako delo ima svoju semiotiku“, izniklo je moje zanimanje za predloženu temu disertacije u kojoj se semiotičkim čulima razmatra devet klavirskih sonata Sergeja Prokofjeva sa primenom teorije o muzičkom gestu. Na taj način je predložena tema indirektni nastavak magistarske teze (*Gudački kvarteti XI-XV Dmitrija Šostakoviča sagledani kroz prizmu semiotičke analize*) u kojoj su, pored ostalih, obrađeni problemi iz oblasti muzičke semiotike, naročito u vezi sa emancipacijom znaka i višestrukim pristupima koji karakterišu današnji status ove nauke, što mi je omogućilo da steknem uvid u njenu aktuelnost i svrsishodnost, potkrepljenu isto tako bremenitim empirijskim dokazima koje pruža prateća inostrana literatura, sa jedne strane, kao i veću pažnju koju ovo pitanje zaslužuje na domaćem prostoru, sa druge.

Cilj ove disertacije je da se korišćenjem teorije o muzičkom gestu - na sonatama kao reprezentativnom uzorku u kome je gest osnova izgradnje muzičkog značenja, generator kompozicione forme i strukture, ali i determinišući faktor analize koji obezbeđuje razumevanje stila i stilskih promena - potvrdi upotreba muzičkog gesta kao elementa naratologije muzičkog toka u muzici Prokofjeva. Šire gledano, primena teorije o muzičkom gestu na istraživanje klavirskih sonata Sergeja Prokofjeva potvrdiće njenu univerzalnu profilisanost i aplikabilnost u analitičkim tumačenjima muzike 20. veka, te proširiti dosadašnju praksu da se ova teorija isključivo vezuje za muziku 18. i 19. veka. Svojevrsni analitički izazov predstavljaju primena ove teorije na muzički tok koji povremeno izlazi iz okvira tonalnog jezika (u kom je muzički gest originalno utemeljen) čime se proširuje polje njene primene, ali i ukazuje na najproduktivniji aspekt današnje muzičke semiotike - istraživanje relacije muzika-telo. U nastojanju da se teorija o muzičkom gestu, stremeći statusu univerzalnog metoda, poveže sa širim korpusom disciplina muzičke teorije i filozofije muzike, ova disertacija će kao osnovu za diskusiju ponuditi dinamična hermeneutička čitanja muzičkog teksta koja dokazuju da je gest kao fenomen isprepletan sa različitim aspektima sadašnje prakse i konceptualizacije muzike.

Analiza muzičkog gesta podrazumeva da se kao otisna tačka označi fizički gest koji se kao pokret krije u procesuiranju zvuka kao fizičkog fenomena. Prvi deo rada biće usmeren na definisanje pojma *gesta*, njegov značaj za ljudsko saznanje, a onda i za same procese shvatanja i tumačenja muzike. Na ovaj način postići će se sistematičnost i usmerenost na takozvani mentalni gest kao specifično oblikovanje fizičkog gesta u kojem se krije njihov kauzalni odnos. Time će i sam istraživački



postupak poprimiti oblik reverzibilnosti, obrnutog procesa semioze u kojem je mentalni gest zapravo ideja kompozitora, inicijacija procesa komponovanja, ali i poslednja karika njegovog izvođenja i slušanja. Dalje će biti reči o reinterpretaciji muzičkih parametara koji se više ne razmatraju nezavisno, već u kontekstu njihove međusobne interakcije sa novim funkcijama u okviru muzičkog gesta i ulogama u građenju muzičkog značenja. Takav pristup zauzimaće centralni deo rada i biti usmeren na: stilske gestove i idiome – tonalni odnosi u relaciji polustepena i tritonusa, iznenadne modulacije ili tonalne dislokacije, intertekstualizam, topike i ekspresivne žanrove bajke i baleta, semantika *zvona*, kategorizacija tematskih gestova, potom pomenuti fenomen „pogrešnih“ tonova koji stvara utisak amaterskog pijanizma, tropiranje gestova, kao i na originalne gestove Prokofjeva, među kojima se izdvaja složeni *gest hezitacije*. Poseban deo rada posvećen je upotrebi retoričkog gesta, a naročito intrigantno područje za istraživanje uloge muzičkog gesta u muzici Prokofjeva predstavljaju umrežavanje programskih dela sa kompozicijama „apsolutne“ muzike, kao što je pojava fragmenata iz baleta i opera u mnogim delima (npr. balet *Bludni sin* kao *Četvrta simfonija* ili opera *Ognjeni anđeo* kao *Treća simfonija*) ili činjenica da se klavirske sonate, ali i koncertantna muzika veoma često koristi u koreografijama, što dokazuje da je jedan od najznačajnijih baletskih kompozitora 20. veka oslikavanje pokreta preneo i u druge žanrove. To će omogućiti razmatranje intertekstualizma, ali i funkciju citata u njegovoj muzici, potom određenih kinematografskih efekata i ikoničkih predstava približavanja i udaljavanja tela u igračkim stavovima, nekih posebnih strateških postupaka kao što su augmentacija, tonalni odnosi tritonusa i sekunde, registarski prolazak melodije, kao i topika, posebno bajke, baleta i zvona, te svojevrsnu pojavu konvencionalnih gestova, kao i mnogih drugih elemenata koji čine bogat repertoar gestova ovog kompozitora. Zbog toga je već i naslovom teme naglašeno da se moj horizont neće žanrovski ograničiti isključivo na sonate, jer bi to umnogome umanjilo mogućnost povezivanja kompozicija koje su kod ovog autora u stalnom interaktivnom odnosu. Takvo proširenje, čini se, otvara neka nova poglavlja za dalje diskusije u okviru hermeneutičkih krugova: razumevanja teksta kao celine utemeljene na odnosu prema pojedinačnim delovima i tih delova u odnosu na celinu, što će biti tema završnog dela rada. Percepcija sonate kao svojevrsne naratološke forme otvoriće, takođe, i mogućnost da se u disertaciju uključuje morfološke karakteristike tematskog gesta i njegove personifikacije kao lika ili subjekta muzičkog diskursa (*actant* i *negactant*, *protagonista* i *antagonista*) unutar naratološko-aktorijalne analize. Postignuti rezultati biće, najzad, u poslednjem poglavlju primenjeni na sam čin izvođenja klavirskih sonata, tu će se na specifičan način povezati analitički zaključci o muzičkom gestu i njegova primena u interpretaciji, to jest svojevrsnom otelotvorenju muzičkog gesta u samom interpretativnom činu. Dok se prva dva poglavlja mahom oslanjaju na Hatenove tvrdnje, treće poglavlje se oslanja na ideje Aleksandre Pirs i teoriju Hajnriha Šenkera (Heinrich Schenker). Koncept koji Aleksandra Pirs koristi u nastavi sa studentima da bi postigla specifičan *ton glasa* (tone of voice) i

*muzički karakter* (musical character) poslužiće kao dobra osnova za primenu u praksi izvođenja klavirskih sonata Prokofjeva.<sup>1</sup> Time će biti naglašeno stremljenje ka jednom opštem metodu u kome analitički rezultati moraju biti praktično primenjivi, kako na unutrašnjem, dramaturškom planu, tako i na spoljašnjem, interpretativnom, u formi otelotvorenog pokreta u muzici.

---

<sup>1</sup> Videti objašnjenje pojma ton glasa na str. 100, 216-7, 239-242, i muzičkog karaktera na str. 216-7, 238-239.

## 2. „KROKI“ PROKOFJEVA

Transformacija Sergeja Prokofjeva od predstavnika ruske i evropske avangarde do kompozitora „nove jednostavnosti“ obuhvata pet decenija, dva kontinenta, društvene i političke prevrate, kao i birokratsku kontrolu umetnosti. Muzički jezik jednog od najvećih ruskih kompozitora 20. veka danas je prepoznatljiv po eklektičnom izrazu i upečatljivoj sposobnosti da iznenadi slušaoca širinom svog kompozicionog stila - od jednostavnih principa *Klasične simfonije* do modernističkih *Đavoljih sugestija*. Prokofjev je zasigurno osetio politički pritisak vremena i sredinâ u kojima je stvarao, jer je taj uticaj često reflektovan u njegovoj muzici, a da li je to uvek bilo u potpunosti iskreno ili je povremeno cilj kompozitora bio zadovoljenje kritike i povratak reputacije, ostaje pitanje koje mnogi njegovi biografi još uvek nastoje da razreše. Zato je Prokofjev još uvek velika enigma za istoričare muzike, a njegove kontroverzne izjave i kontradiktorna ponašanja još uvek privlače veliku pažnju. O tome svedoče mnoga pisma i reakcije koje ukazuju da Prokofjev nije bio toliki pasionirani ljubitelj klasičnog perioda kakvim ga predstavljaju, a zbog čestih izmena i revizija svojih kompozicija, potom priklanjanja misterioznoj hrišćanskoj doktrini, i najkonfuznije odluke da se vrati u Sovjetski Savez u najgorem mogućem trenutku za umetnika, dovode nas u sumnju u to da li je Prokofjev mislio sve što je radio i rekao, ili ako stvari obrnemo da li nam se Prokofjev često metaforično obraćao, i da li u njegovoj muzici možemo tragati za nekim skrivenim kodom, porukom?

**Detinjstvo (1891-1914).** Prokofjev je odrastao na imanju u selu Sontsovska (23.april 1891, današnja Ukrajina). Njegov talenat je veoma brzo prepoznala njegova majka, koja je bila obrazovana žena sa izuzetnom muzikalnošću i pijanističkim darom. Iako udaljen od velikih muzičkih centara, Prokofjev nije bio izolovan od muzike, budući da je njegova majka svakodnevno svirala dela Betovena, Šopena, Lista, Čajkovskog i Rubinštajna, i podučavala ga sviranju na klaviru. Ovaj instrument je postao centralni medijum njegovog stvaralaštva, pa je tako za njega nastala i prva kompozicija pod nazivom *Indijanski galop* u lidijском F modusu kada je Prokofjev imao samo pet godina. Te rane kompozicije, među kojima je i prva opera *Div* (za koju je sam napisao libreto i muziku kada je imao devet godina), bile su veoma interesantne, sa zrelim razumevanjem muzičke forme, harmonskim i ritmičkim inovacijama, koje će karakterisati i njegov kasniji stil. Jedan od presudnih događaja u životu mladog kompozitora bio je odlazak u Moskvu 1900. godine na proslavu novog veka, kada je imao priliku da prisustvuje izvođenju Gunoovog *Fausta*, Borodinovog *Kneza Igora* i baleta *Uspavana lepotica* Čajkovskog. Kasnije te godine Prokofjev komponuje novu operu *Pusto ostrvo*, a već 1901. godine sa majkom putuje u Sankt Petersburg kod profesora i kompozitora Tanjejeva (Сергей Иванович Танеев), koji je bio profesor Rahmanjinova, Skrjabina i Medtnera (Николай Карлович Метнер). Impresioniran njegovom Uvertirom za *Pusto ostrvo*, sugerisao je privatne časove kod Gliera (Рейнгольд Морицевич

Глиэр) koji je tokom dve godine odlazio u Sontsovsku (1902-1903) i podučavao mladog Prokofjeva klaviru, teoriji, kompoziciji i orkestraciji. Ubrzo je kompozitor u svom opusu imao još jednu operu prema Puškinu (*Praznik za vreme kuge*), radio je na četvrtoj (*Ondine*), potom je završio simfoniju u četiri stava i oko sedamdeset manjih klavirskih komada. Na Konzervatorijum u Sankt Petersburgu je primljen 1904. godine, uz podršku tadašnjeg direktora Glazunova, kao najmladji student na toj instituciji.

**Enfant terrible (1904-1914).** Budući da njegove modernističke tendencije nisu imale odobrenje profesora kompozicije Glazunova, Rimski-Korsakova i Ljadova, Prokofjev je samouvereno razvijao sopstveni stil uz podršku prijatelja Borisa Asafjeva (Борис Асафьев) i kolege Nikolaja Mjaskovskog (Николай Мясковский), koji su delili njegov entuzijizam za novu muziku, ponajviše Regera i Skrjabinu. U isto vreme Prokofjev usavršava i svoju klavirsku tehniku. Njegov prvi nastup kao pijaniste bio je 1908. godine u nizu koncerata *Večeri savremene muzike* na kojima je je svirao svojih *Sedam klavirskih komada*, op. 3 i op. 4, od kojih je najpopularniji postao poslednji – *Đavolja sugestija*, delo snažnog pijanističkog kvaliteta, dinamizma i ritmičke energije. Kompoziciju je završio 1909. godine i iste godine upisao studije klavira kod Jesipove i dirigovanja kod Čerepnina (Николай Николаевич Черепнин). Tokom ovog perioda nastaju mnoga dela za klavir: *Prvi klavirski koncert u Des-duru* op. 10 (1911-12) i *Drugi u g-molu* (1913), *Tokata op. 11 u d-molu*, i nove forme: jednočinka *Madalena*, op. 13 (1911-13) i nekoliko skica za orkestar uključujući *Jesenje skice* op. 8 (1910) i *Snove*. U međuvremenu se (nakon mračnog perioda zbog smrti oca 1910. godine) odlučuje da obnovi svoju reputaciju kompozitora-pijaniste, i to svojim jednostavačnim *Prvim klavirskim koncertom*, koji je premijerno izveo 1912. godine u predgrađu Moskve, Sokolniki. Kompozitor je doživeo ovacije, baš kao i šest godina kasnije u Njujorku. Svoj dramatski, četvorostavačni *Drugi klavirski koncert* op. 16 (1913, revizija 1913) je takođe premijerno izveo iste godine u Pavlosku, ali je ovog puta dobio loše kritike. Na svoj poslednji semestar je krenuo 1913. godine sa jednim jasnim ciljem ispred sebe, a to je osvajanje nagrade *Anton Rubinštajn* za najboljeg studenta pijanistu. To se i ostvarilo nakon što je izveo svoje prvo veliko delo - pomenuti *Prvi klavirski koncert*.

**Istraživanje i revolucija (1914 – 1918).** Tokom I svetskog rata otpočinje neka vrsta popularnosti ruske umetničke muzike u Evropi, kada i Prokofjev putuje u London i Pariz sa ciljem promovisanja svojih dela. Boravak u inostranstvu omogućio mu je bliži uvid u savremene umetničke tokove. Do tada je Igor Stravinski (Игор Стравинский) već osvojio parisku publiku svojim baletima *Žar ptica* i *Petruška*, a ruski impresario Sergej Djačiljev (Сергей Павлович Дягилев) sa neverovatnim uspehom oformio trupu Ruski balet (*Ballets Russes*) u Parizu 1909. godine i od tada, narednih petnaest godina ova trupa je bila prisutna na svetskoj sceni sa izvođenjima dela Debisija (Claude Debussy), Stravinskog, Ravela (Maurice Ravel), Štrausa (Richard Strauss), Prokofjeva, Orik (Georges Auric),... Upravo su Stravinski i Djačiljev dve ključne figure, u velikoj meri zaslužne za okretanje Prokofjeva ka

scenskim delima, naročito baletima. Djagiljev je bio neobična ličnost, jer iako nije bio slikar, igrač ili muzičar, ostavio je trag u slikarstvu, baletu i muzici svog vremena.<sup>2</sup> Odlazak u London 1914. godine bio je obeležen susretom kompozitora sa impresariom, koji je bio u stalnoj potrazi za novim izrazima u umetničkoj muzici, i kome je Prokofjev tada predstavio svoj *Drugi klavirski koncert*.<sup>3</sup> Iako je na početku bio toliko oduševljen da je od Prokofjeva tražio baletsku postavku tog koncerta, na kraju je ideju odbacio i predložio kompozitoru da napiše balet u saradnji sa pesnikom simbolistom Gorodeckim (Сергей Митрофанович Городецкий) na temu drevne slovenske mitologije. Pariska publika je u to vreme već bila naviknuta na burne premijere Stravinskog i nove trendove koje je postavio ne samo svojom muzikom, već i scenskim rešenjima, slobodnijim koreografijama, neuobičajenim do toga vremena, te se i Prokofjev nadao većem učinku sa svojim baletom *Ala i Loli* čiji naziv potiče od dva mitska heroja Skita, naroda koji je živeo na Crnom moru i čiju istoriju je prepričao Herodot. Nažalost, Djagiljev je odbio da postavi balet koji je bio „previše umetnički“ (Samuel 1971:52), te ga kompozitor prerađuje u orkestarsku svitu koja će biti nazvana *Skitska svita* op. 20 (1914-15) i okreće se pisanju novog baleta prema narodnim temama *Chout* (poznat i pod nazivom *Priča o lakrdijašu*) op. 21 (1915, revizija 1920) koji mu je takođe poslužio kao traganje za eksperimentima u muzici. Nakon što je impresario i njega odbio da postavi, Prokofjev, uprkos mišljenju Djagiljeva o prevlasti baleta nad operom, koju je smatrao umirućim žanrom, započinje rad na operi *Kockar* op. 24 (1915-17, revizija 1927), na osnovu adaptacije novele Dostojevskog, a po porudžbini Marinski Teatra. Paralelno sa tim piše kasnije veoma popularne *Prolazne vizije* za klavir. Taj period je bio veoma buran za sovjetski narod, jer je 1917. godine Car Nikolaj II zbačen sa vlasti, a Sankt Petersburg preimenovan u Lenjingrad i postao kolevka Boljševičke revolucije, koja će dovesti do trijumfa boljševizma i petogodišnjeg građanskog rata. Budući da njegov grad nije više bio mirno mesto za komponovanje, i da je postavka opere *Kockar* prekinuta ratom, Prokofjev provodi devet meseci na Kavkazu. Interesantno je da kompozitor tokom samo jedne godine (1917) piše veliki broj novih dela iako nema uvek klavir blizu sebe: dovršava reviziju *Klavirske sonate br. 3 i 4*, *Violinski koncert br. 1 u D-duru* i *Klasičnu Simfoniju*, te započinje pisanje dela *Njih sedmoro* op. 30 (1917-18) na tekst simboliste Konstantina Balmonta, kao i *Klavirskog koncerta br. 3 u C-duru*. Po povratku u Sankt Petersburg 1918. godine premijerno se izvodi *Klasična simfonija* op. 25 (1916-17), koja je veoma toplo prihvaćena. Boljševički udar 1917. godine imao je snažan uticaj na umetnike, koji su kao dotadašnja privilegovana klasa naglo izgubili umetničku slobodu, a muzika se nije mogla izvoditi, niti publikovati bez autorizacije. To je period u kome je iz Sovjetskog Saveza emigriralo najviše umetnika. Prokofjev je, čini

---

<sup>2</sup> On je i osnivač avangardnog magazina *Le Monde Artiste* i bio je saradnik *Nourok i Nouvel*, *The Soirées of Contemporary Music* u Sankt Petersburgu.

<sup>3</sup> Smatra se da je taj koncert bio izgubljen, verovatno kada je Prokofjev napustio Rusiju, jer je poznata samo druga verzija, koja je završena 1923. godine i izvedena od strane autora u Parizu 1924. godine, pod dirigentskom palicom Sergeja Kusevickog (Сергей Александрович Кусевицкий).

se našao način da ostane u dobrim odnosima sa boljševicima, ali i da nastavi svoj muzički razvoj na Zapadu.

**Amerika i Evropa (1918-1932).** Prokofjev napušta Vladivostok 1918. godine i zaustavlja se u kratkoj poseti Japanu, gde je održao nekoliko resitala u Tokiju i Jokohami, a potom putuje na Havaje i konačno, za Ameriku. Muzički producenti su bili oduševljeni njegovim resitalima u Njujorku, pa je kompozitor na njihov zahtev snimio nekoliko klavirskih kompozicija i komponovao *Priče stare babe* i *Četiri komada* za klavir, op. 32. Nažalost, u Americi je važno drugačije pravilo nego u Evropi, to jest kult izvođača bio je važniji od kompozitora, pa je na promotivnim koncertima u Americi dobio niz nadimaka od „boljševički pijanista“, „titan pijanista“ ili „Mendelson sa pogrešnim tonovima“ (Samuel, 1971:73). Prokofjev je imao mišljenje da Amerika nije dovoljno sazrela da ceni novu muziku, ali je ipak bilo i nekoliko trijumfa, i to u Čikagu sa izvođenjem *Prvog klavirskog koncerta* i *Skitske svite*. Tako je i čikaška opera zatražila da postavi jedno od njegovih dela. Čelnici ove kuće su prihvatili ideju da kompozitor završi operu *Zaljubljen u tri narandže*, po tekstu italijanskog dramaturga Gocija (Carlo Gozzi) iz 18. veka u stilu Comedia dell'Arte, koju je preveo i adaptirao Mejerhold (Всеволод Эмильевич Мейерхольд). Libreto koji ima satiričan i lakrdijaški ton, napisao je sam Prokofjev u saradnji sa Verom Janakopulos (Janacopoulos). Iako je opera završena 1919. nije izvedena sve do 1921. godine. Poseta Americi je za Prokofjeva bila jednako važna profesionalno i privatno, jer će u Njujorku upoznati svoju buduću ženu, sopranistkinju Karolinu Kodinu (Carolina Codina), poznatu pod umetničkim imenom Lina Ljubera (Llubera). U Pariz ponovo odlazi 1920. godine da bi sarađivao sa Djačiljevim kada i njegova opera u Čikagu postaje veliki hit, pa je i u Evropi postavljena u mnogim operskim kućama. Nakon dolaska u Pariz, Djačiljev traži od Prokofjeva da postavi *Lakrdijaša* za Ruski balet, koji se premijerno izvodi u Parizu i Londonu 1921. godine. Iako je publika veličala delo, kritika je bila oštra, naročito u Londonu gde se generalno govorilo da negativna ocena baleta ima više veze sa bizarnom pričom nego njegovom muzikom. I pored toga, Prokofjev je stekao brojne obožavatelje, naročito iz redova umetnika kao što su Anri Matis (Henri Matisse), Pablo Pikaso (Pablo Picasso) i Moris Ravel.<sup>4</sup> Iste godine u Parizu se izvodi i *Skitska svita* i opera *Zaljubljen u tri narandže* u Americi. Prokofjev odlazi ponovo u Čikago da prisustvuje premijeri opere, ali i da bi izveo *Treći klavirski koncert*, što je ponovio i u Njujorku. Pre nego što se vratio u Pariz neko vreme je proveo (1922-1923) u gradu Etal u bavorskim Alpima, kada je najviše vremena posvetio radu na novoj operi *Ognjeni andjeo* op. 37 (1919-27), čija tematika je zasnovana na mističnoj noveli Prokofjevljevog savremenika Brjusova (Валерий Яковлевич Брюсов). Radnja koja je smeštena u srednjovekovnu Nemačku bila je inspiracija Prokofjevu da se obrati temi

---

<sup>4</sup>Ovo delo je premijerno izvedeno 17. maja 1921. godine po dirigentskom palicom samog kompozitora. U programu se nalazio portret Prokofjeva koji je naslikao Matis.

magije i inkvizicije, kao i liku Renate, fatalne heroine, slično operama *Madalena* i *Kockar*. Uprkos strogom režimu u Sovjetskom Savezu, koji nije bio blagonaklon prema umetnicima koji su živeli na Zapadu, Prokofjev se 1923. godine vraća u domovinu kako bi sa Lenjingradskom filharmonijom izvodio svoje kompozicije. Jedino veliko delo koje piše tokom naredne godine (nakon povratka iz Etala u Pariz i smrti majke) jeste simfonijska svita iz opere *Zaljubljen u tri narandže*. Iako su ove forme u početku nastajale kako bi kompozitor ispunio zahteve dirigenta za izvođenjem muzike bez ekstravagantnog performansa i višečasovne produkcije, svite koje potiču iz različitih žanrova su postale njegova prepoznatljiva i veoma uspešna muzička dela, gotovo zaštitni znak. U Parizu je kompozitor imao veoma blizak odnos sa najprogresivnijim predstavnicima francuske muzike toga vremena, Pulankom, Honegerom i grupom *Les six*, mada stilski nije imao dodirnih tačaka sa njima. Promociju Prokofjevljeve muzike u tom gradu, ali i drugim važnim evropskim centrima, pomogla je još jedna snažna umetnička ličnost tog vremena, dirigent Sergej Kusevicki, koji će 1923. godine izvesti nekoliko premijera u teatru *Champs-Élysées*, uključujući i ona dela koja su nastala 1917. godine, a koja do tada nisu bila izvođena: kantatu pod nazivom *Njih sedmoro* i *Prvi violinski koncert*. Četiri meseca kasnije na istom mestu Prokofjev je izveo sam svoju *Klavirsku sonatu br. 5*. Avangardne tendencije ovih dela pojavljuju se i u epskoj *Simfoniji br. 2 u d-molu*, koju Kusevicki izvodi dve godine kasnije u Parizu. Zbog negativnog prijema kompozitor je delo okarakterisao kao veoma složeno da bi ga publika mogla shvatiti. Iako se većini nije dopala, Pulanku jeste, kao i Djagiljevu koji je odmah od Prokofjeva naručio novi balet *Le Pas d'Acier (Čelični korak)*<sup>5</sup> op. 4. Najveći deo ove jednočinke nastao je u Americi tokom turneje 1925. godine sa Bostonskom simfonijom, i Italiji naredne godine. *Čelični korak* je imao veliki uspeh u Parizu i Londonu (1927) zahvaljujući svojoj originalnoj postavci, neobičnom dizajnu i drskoj scenografiji koja je evocirala početak industrijalizacije sovjetske Rusije dvadesetih godina 20. veka. Istoričari još uvek spekuliraju da li je Prokofjev na nagovor prijatelja, nostalgije ili kreativnog umora od nestalnog života na turnejama i zahteva zapadne publike, krajem 1926. godine počeo pregovore sa sovjetskim vlastima o uslovima njegovog povratka u domovinu. Iako je njegov savremeni izraz bio relativno stran za sovjetsku publiku, tokom 1927. godine doživeo je neobičan uspeh na turneji u svojoj domovini. Tada je osvežio svoje prijateljstvo sa pozorišnim producentom Mejerholdom, koji mu je pomogao u reviziji opere *Kockar*, izvedene 1929. godine u Briselu. Nakon izvedbe orkestarskog fragmenta iz opere *Ognjeni andjeo* 1928. godine pod upravom Kusevickog, Prokofjev je odlučio da napiše celu svitu koja se pretvorila u čitavu simfoniju (*Simfonija br. 3 u c-molu*, op. 44). Nakon njene premijere u Parizu 1929. godine, kojom je dirigovao francuski dirigent Monto (Pierre Monteux) Prokofjev nije krio zadovoljstvo komentarama da je

---

<sup>5</sup> Muzika se zasniva na novoj dijattonici (neodijatonika) i čitavim nizovima tema na belim dirkama (belim tonalitetima). Od baleta je nastala *Simfonijska svita op. 41*.

„uspeo da produbi svoj muzički jezik“.<sup>6</sup> Pre nego što je završena ova simfonija Djagiljev je u saradnji sa uspešnim mladim koreografom Balanšinom (George Balanchine) poručio još jedan balet pod nazivom *Bludni sin* (1928), sa uzvišenom biblijskom temom koja je rezultirala fuzijom avangardnih tendencija sa melodijskom jednostavnošću i snažnom lirikom. Veoma uspešna premijera dela je bila prekrivena smrću Djagiljeva dva meseca kasnije, pa su i problemi oko produkcije, dizajna i glavnog baletana (kome se nije dopala uloga) doveli do brzog povlačenja sa repertoara. Nakon te drame, Prokofjev se okrenuo *Četvrtoj simfoniji*. Zapravo, Kusevicki je poručio od nekoliko savremenih kompozitora nova dela za proslavu pedeset godina Bostonske simfonije, pa je kompozitor iskoristio materijal iz svog poslednjeg baleta i integrisao ga u novo delo. Ponovna turneja usledila je 1930. godine i to po Americi, Kanadi i Kubi koja je rezultirala velikim uspehom i novom ponudom da napiše gudački kvartet za proslavu Kongresne Biblioteke. Iz ovog dela (*Gudački kvartet br. 1*, op. 50) Prokofjev koristi finalni stav i transkribuje za Gudački orkestar kao op. 50 *bis* (Andante). Njegov uspeh u inostranstvu nije prošao neopaženo u Sovjetskom Savezu i budući da je politički jaz između Zapada i Istoka sve više rastao u vidu slobodne Evrope i Amerike, i komunističkog Sovjetskog Saveza, njegova dela su sve češće dobijala etiketu buržoaskog, a kompozitor je u domovini obeležen kao „neprijatelj sovjetske kulture“. Pored ovih negativnih događaja, kompozitora je pogodila i neuspešna premijera baleta napisanog za Parisku Operu *Sur le Borytshene (Na Dnjepru)* održana u Parizu 1932. Sledi novi krah sa *Četvrtim klavirskim koncertom* op. 53 za levu ruku, koji je 1931. godine od kompozitora poručio austrijski pijanista Paul Vitgenštajn (Paul Wittgenstein) koji mu je vratio partituru sa porukom: „Hvala za koncert, ali ja ne razumem nijednu notu ovde i neću ga svirati.“<sup>7</sup> Odmah nakon toga piše složeni *Peti klavirski koncert*, op. 55 (1932), za koji je kompozitor priznao da je imao dovoljno ideja da napiše tri koncerta, što je rezultiralo petostavačnom formom. Izveden je premijerno 1932. godine sa Berlinskom filharmonijom i dirigentom Furtvanglerom (Wilhelm Furtwangler) i premda je Prokofjev bio zadovoljan prijemom, delo se još dugo vremena nije izvodilo. Sledeće izvođenje bilo je tek deset godina kasnije sa tada mladim ruskim pijanistom Rihterom, koji je smatrao da ovaj koncert predstavlja jedno od najvećih klavirsko-orkestarskih dela. Veliki uspeh treće turneje po Rusiji 1932. godine bio je presudan da Prokofjev zatraži povratak u domovinu.

**Povratak kući (1933-1941).** Taj povratak je zapravo trajao tri godine, jer do 1936. godine Prokofjev nije bio stalno nastanjen u Moskvi. Iako se zna da je uživao privilegije u domovini, suštinski je izabrao najgori mogući momenat da se vrati zbog Staljinovog surovog režima prema strancima, i još

---

<sup>6</sup> Prema Lawrence Budmen, „Featured Composer Sergei Sergejevich Prokofiev“ [www.lawrencebudmen.com/articles\\_sergeri\\_prokofiev.html](http://www.lawrencebudmen.com/articles_sergeri_prokofiev.html); 31.10.2008.

<sup>7</sup> Ovo delo je poručio pijanista koji je u Prvom svetskom ratu ostao bez desne ruke. Prokofjevjev koncert je izveden tek 1956. godine (nakon smrti kompozitora) od strane pijaniste Rapa (Siegfried Rapp).



značajnije, umetničkoj slobodi. Ipak, to je vreme obeleženo sa najviše porudžbina iz Sovjetskog Saveza i veoma plodonosnim radom: balet *Romeo i Julija*, op. 75 (1935). *Drugi violinski koncert* i muzika za film *Poručnik Kiže (Lieutenant Kijé)*. Muzika iz ovog filma pretočena je u još jednu, veoma popularnu *Simfonijsku svitu*, op. 60. I *Drugi violinski koncert*, napisan za francuskog violinistu Soetana (Robert Soetans), stekao je popularnost odmah nakon premijere u Madridu 1935. godine, ali naročito posle izvođenja Hajfeca (Jascha Heifetz) dve godine kasnije. Iako je balet *Romeo i Julija* u prvi mah bio poručen od strane Teatra Kirov 1934. godine, Prokofjev potpisuje novi ugovor sa Boljšoj teatrom. Ipak, delo nije izvedeno nekoliko godina, jer su obe kuće smatrale da ga je nemoguće otplesati<sup>8</sup>, pa je premijera održana tek 1938. godine na trećem mestu – Brnu. U međuvremenu je Prokofjev ovu muziku preradio u *Treću simfonijsku svitu* i uradio transkripciju za klavir op. 75. Kada je reč o muzici za film, od rada na filmu *Poručnik Kiže* kompozitor sve više pažnje posvećuje ovom žanru, pa ubrzo sledi muzika za Ejzenštajnov (Сергей Михайлович Эйзенштейн) epski film *Aleksandar Nevski* (1939), potom *Lermontov* (1941), *Partizani u ukrajinskim stepama* (1942), *Tonja* (1942), *Kotovski* (1942) i *Ivan Grozni* op. 116 (1942-45).

Na poslednjoj turneji 1938. godine kompozitor je posetio Holivud gde je proučavao tehničke probleme zvučnog filma i rad kompozitora u studijima. Ono što je naučio Prokofjev je primenio u muzici za film *Aleksandar Nevski* u kome je opisana borba Rusije protiv Tevtonskog kraljevstva u 13. veku. Prokofjev je kasnije preradio muziku iz filma u kantatu op. 78. Pored toga je komponovao i muziku za pozorište: *Egipatske noći* (1934), *Boris Godunov*, op. 70 bis (1936), *Evgenije Onjegin*, op. 71 (1936) i *Hamlet* (1937). U isto vreme kompozitor je dobio interesantnu porudžbinu od Centralnog dečijeg teatra u vidu muzičke simfonije za decu koja bi imala edukativni karakter. Za samo četiri dana Prokofjev je napisao jedno od svojih najpopularnijih dela, bajku za decu - *Peća i vuk*, sa karakterističnim lajtmotivima koje sviraju određeni instrumenti u orkestru okupljeni oko naratora. Pošto se trajno smestio u Moskvi, više nije imao specijalan status umetnika. Stvaranje umetnosti je bilo strogo kontrolisano u Moskvi, i sve je više ponestajalo umetničke slobode. Od Oktobarske revolucije ta situacija se još više pogoršala zbog promene vlasti. Kompozitori su dobijali uputstva šta i kako treba da pišu, pa su neki od njih kao Šostakovič (Дмитрий Шостакович) i Prokofjev, patili zbog gubitka privatnosti u umetničkom stvaranju. U početku je Prokofjev nastojao da pridobije naklonost vlasti pisanjem onih žanrova koji su odgovarali njihovim zahtevima: monumentalnu *Kantatu za proslavu 20 godina Oktobarske Revolucije* (1936-37) i *Zdravicu* (1939). Budući da prvo delo nije izvedeno za vreme života kompozitora, jer je bilo „previše modernističko“, usledio je novi pokušaj sa operom *Semjon Kotko* u formi savremene drame iz seoskog života i nacionalnom tematikom o mladom heroju tokom nemačke okupacije Ukrajine. Nekako su se u to vreme zaoštravali odnosi Rusije i Nemačke, i zbog nemačkog napada na Rusiju, Staljinov režim je

---

<sup>8</sup>Balet je postavljen u Teatru Kirov 1940. godine, a u Boljšoju 1946. godine.

zahtevao preimenovanje likova Nemaca. Najveća tragedija se dogodila sa ubistvom Mejerholda koji je bio producent ove opere, nakon čega su je skinuli sa repertoara čak do 1970. godine. Slede zabrane Prokofjevu izlaska iz zemlje i održavanja turneja, a zbog činjenice da njegova supruga ima špansko poreklo, vlasti su ga držale pod prismotrom. I u takvom okruženju rad Prokofjeva je plodonosan, pa ga čak ni početak Drugog svetskog rata ne prekida u komponovanju. Godina 1939. je bila naročito uspešna, jer je paralelno radio na nekoliko velikih dela: tri klavirske sonate (6, 7, 8), *Prvoj sonati za violinu i klavir u f molu*, operi *Semjon Kotko* (završena 1941. godine) i nekoliko patriotskih dela. Osnova za modernu bufo operu *Veridba u Manastiru* koju Prokofjev komponuje naredne godine, bio je komad *Duenja (The Duenna)*, britanskog dramaturga Šeridana (Richard Brinsley Sheridan) iz 13. veka, koja će biti izvedena tek nakon rata. U vreme kada je radio na ovom delu upoznaje studentkinju Miru Mendelson, koja mu je asistirala na libretu, a i kasnije, na sledećoj operi *Rat i mir*, op. 91 (1941-52) i nekoliko manjih dela.

**Rat (1941-1945).** Zbog potpisivanja pakta o neagresiji sa Nemicima, napad na Rusiju 1941. godine je bio pravi šok. To je izazvalo još bizarnije Staljinove reakcije da iz Moskve iseli „lidere kulture“ kao potencijalne mete. Među onima koji su poslani na Kavkaz, nalazio se i sam Prokofjev i njegova buduća supruga Mira Mendelson. Uprkos lošem zdravlju i odvojenosti od porodice, završava „ratne sonate“: *Šestu*, *Sedmu* i *Osmu* i piše nekoliko opera: *Rat i mir* po Tolstojevom romanu i komičnu *Kan Buzaj* (koju napušta). Prokofjev je bio oduševljen paralelama između 1812. godine, kada je Rusija srušila invaziju Napoleona i tadašnjom situacijom. Prva verzija je završena 1942. godine, ali je usledila revizija, što mu je zaokupilo još deset godina intenzivnog rada. Materijal za operu *Rat i mir* je bio monumentaln: trinaest scena, šezdeset likova i jedinstven osećaj za epski narativ sa lirskim scenama u kojima su opisane lične sudbine glavnih junaka.<sup>9</sup> Tokom ovog perioda piše muziku za četiri filma, balet *Pepeljuga* op. 87 (1940-44), nekoliko simfonijskih svita, *Gudački kvartet br. 2*, *Sonatu za flautu i klavir*, transkripciju tog istog dela za violinu i klavir (koju je zatražio Ojstrah), dva vojna marša, nekoliko narodnih pesama i *Petu simfoniju*. Balet *Pepeljuga*, koju je naručio Kirov Teatar pre nemačke invazije, postao je jedan od najpopularnijih Prokofjevjevih dela nakon premijere u Moskvi 1945. godine, sa popularnom Galinom Ulanovom (Галина Сергеевна Уланова) u naslovnoj ulozi. Njegova neverovatna predilekcija za nacionalno-epsku slikovitost je manifestovana kako u muzici za Ejzenštajnov film *Ivan Grozni* (I deo 1944, II deo 1948), tako i u herojskoj *Simfoniji br. 5* u H-duru (1944) koja predstavlja jedno od najuspešnijih dela iz ratnog perioda. Ona, prema mišljenju kompozitora, kompletira dugačak period njegovog rada (mnoge ideje su muzički materijali koje je godinama sakupljao). Prokofjev je bio srećan, jer se vratio ovom žanru nakon šesnaest godina i sam dirigovao na premijeri 1945. godine u Moskvi.

---

<sup>9</sup> Završio je klavirske transkripcije (op. 95 i op. 97) pre orkestracije. Treću grupu klavirskih transkripcija objavljen je pod opusom 102.

Ona je sigurno njegova najpopularnija simfonija i jedno od najvećih orkestarskih dela za koje je dobio Staljinovu nagradu.

**Teror (1945-1951).** Uprkos lošem zdravlju, Prokofjev nakon rata komponuje neka od najznačajnijih dela: *Šestu simfoniju (1945-4)*, *Sonatu za violinu br. 2 u D duru*, balet *Priča o kamenom cvetu (1948-50)*, kao i dva dela za violončelo: *Sonatu za violončelo i klavir in C*, op. 119 (1949) i *Sinfonia Concertante za violončelo i orkestar (1950-51)*.<sup>10</sup> Oba dela su komponovana za tada dvadesetdvođodišnjeg violinčelistu Mstislava Rostropoviča (Мстислав Леопольдович Ростропович) koji ih je premijerno izveo sa Rihterom 1950. godine. Prokofjev se vratio svojoj omiljenoj formi - klavirskoj sonati i započinje skice za *Desetu klavirsku sonatu*, koju nije dovršio, iako je planirao i *Jedanaestu*, i *Koncert za dva klavira i gudački orkestar* koji nikada nisu ugledali svetlo dana. Poslednja napisana, *Klavirska sonata br. 9*, op. 103, završena je 1947. godine i premijerno izvedena od strane Rihtera. Nakon rata glavni rukovodilac za polje umetničkog rada u Sovjetskom savezu bio je Andrej Ždanov (Андрей Александрович Жданов) koji je sistematski uništavao sva dela vezana za Zapad. Mnogi kompozitori su 1948. godine bili optuženi za „formalizam i kosmopolitizam“, uključujući Prokofjeva, Šostakoviča, Hačaturijana, Mjaskovskog i Šebalina. „Formalizam“ je definisan kao tendencija ka preterivanju u formalnim aspektima na račun sadržaja umetničkih dela: disonance, polifonija, melodije koje se nisu mogle zapamtiti bili su elementi „anti-ljudskih“ tvorevina. Dela Prokofjeva su bila zabranjena za izvođenje. Balansirajući između unutrašnjih umetničkih potreba i ljubavi prema domovini, Prokofjev je napisao nekoliko neočekivanih patriotskih dela uključujući svečanu pesmu *Trideset godina za orkestar (1947)*, operu *Povest o pravom čoveku (1947-8)*, *Zimska proslava (1950)* i oratorijum *Na straži mira (1950)*. Možda najvažnije delo iz ovog perioda jeste *Sedma simfonija* op. 131 komponovana 1951-52. godine, koja je u to vreme viđena kao suviše jednostavna, a danas je to najčešće svirana simfonija i delo u kome se prepoznaju duboke i mračne emocije.<sup>11</sup> Na njenoj premijeri 1952. godine Prokofjev se poslednji put javno nastupao. Na njegovo loše zdravlje uticao je i gubitak mnogih prijatelja, a sama smrt Prokofjeva bila je tragično ironična, budući da je preminuo istog dana kada i Staljin (5. Mart 1953). Iz tog razloga, veliki broj prijatelja i poštovalaca nije bio obavešten o sahrani na kojoj je Ojstrah (Давид Федорович Ойстрах) svirao prvi i treći stav *Prve violinske sonate u f-molu*.

---

<sup>10</sup> Prokofjev se razveo od Line 1941. godine, a sa Mirom Mendelson se oženio 1948. godine.

<sup>11</sup> Za *Sedmu simfoniju* je posthumno dobio Lenjinovu nagradu (1957).

## 2.1 *Poiesis* Prokofjeva

Svako istraživanje muzike sadrži implicitnu filozofiju muzike

koja otkriva pretpostavke o tome šta je muzika i kako deluje.

**Kevin Korsin**

Muzički jezik Prokofjeva se odupire strogoj stilskoj kategorizaciji, budući da je dovoljno originalan da ne pripada nijednom i dovoljno širok da pripada svakom od sledećih pravaca: neoklasicizam, post-romantizam, ekspresionizam, eklekticizam, nacionalizam, anti-romantizam... Premda je verovatno opravdana špekulacija o nekoj vrsti „dirigovane“ umetnosti i podilaženja ukusu publike u Rusiji toga vremena, takođe je evidentno da mnogi kompozitori 20. veka menjaju svoj stil i drastično modifikuju svoj jezik u različitim fazama kao što je to činio Stravinski, Šenberg ili Bartok. Sa druge strane, tu je i žanrovska raznolikost. Prokofjev je imao veliki dar za pisanje različitih žanrova, od opera, baleta, muzike za film, koncerata i sonata za različite instrumente, simfonija, muzike za decu, do pesama, horova, kvarteta, orkestarskih svita i marševa za vojne orkestre, i u toj raznolikosti je više nego bilo koji drugi kompozitor 20. veka istrajao u nastojanju da stvara kompozicije za standardni repertoar i u tome održi visok umetnički nivo što je rezultiralo remek delom u gotovo svakom žanru. Stvaralaštvo Prokofjeva može se pratiti u tri faze: 1) rani period koji traje do odlaska kompozitora u Francusku, 2) period u inostranstvu i 3) povratak u domovinu. Ove faze se ujedno podudaraju sa promenama u Prokofjevom muzičkom jeziku. Tako se tokom ranog perioda uočava širok dijapazon muzičkog jezika, izvestan polistilizam njegovih kompozicija, dok se drugi odnosi na eksperimentisanje sa muzičkim jezikom i poigravanje sa novim tendencijama u umetnosti. Treći, sovjetski period stvaralaštva, obeležen je povratkom na jednostavnost - čist, jasan, umeren i na momente veoma kontemplativni muzički jezik.

1) Kada je Prokofjev pokazao svoju *Prvu simfoniju* Tanjejevu, sugerisano mu je da je harmonija suviše jednostavna. To je nagnalo kompozitora da krene u harmonske eksperimente i u njima otkriva individualnu sonornost koja će dati poseban pečat njegovoj muzici. Inovativne harmonije biće u suprotnosti sa zahtevom profesora i stalnim insistiranjem na jednostavnijem harmonskom ritmu. Zbog toga mnoge prve kompozicije ne pokazuju uvek transparentnu sklonost ka eksperimentisanju sa muzičkim jezikom, pa je i kompozitor o savremenoj muzici više učio posećujući koncerte nego Konzervatorijum. Refleksija novih ideja savremene muzike u delima mladog kompozitora prisutna je u delima: *Prolazne vizije*, op. 17 (1915-17) sa reminiscencijom na Debisija, i Rahmanjinova u drugom stavu (*Andante assai*) *Prvog klavirskog koncerta*, ali i Skrjabina, naročito u harmonijama simfonijske poeme *Jesenje skice*. U to vreme *poiesis* Prokofjeva bio je pod uticajem klasičnog stila. U prilog

klasičnoj liniji ide njegova prva, *Klasična simfonija* op. 25 (1916-17) koja se može smatrati manifestom „jednog novog klasicističkog pogleda na svet koji će kasnije postati jedno od osnovnih, ako ne i dominantnih obeležja Prokofjevlevog stvaralaštva“ (Mihalek, 1976: 55). Takođe se od samog početka uočava sklonost Prokofjeva ka pozornici i scenskim žanrovima, počevši od opera *Div, Madalena* i *Kockar*, koja će se pretvoriti u kreativnu pasiju operskih i baletskih ostvarenja.

2) Naredni, predrevolucionarni period u Prokofjevlevom stvaralaštvu obeležen je intenzivnim istraživanjem. Dve stilske novine koje se javljaju tokom druge decenije 20. veka podstaknute su njegovom saradnjom i prijateljstvom sa pomenutim Djačiljevim, agilnim pokretačem razvoja savremene muzike i plesa. Muzički jezik Prokofjeva obogaćen je „varvarskim“ elementima prikazanim u *Skitskoj sviti* u kojoj su snažne reminiscencije na Stravinskog i *Posvećenje Proleća*.<sup>12</sup> Sličan muzički jezik sa brutalnim disonancama, bogatom ritmikom i svedenom, asketskom melodijom čuje se i u *Drugom klavirskom koncertu* i kantati *Njih sedmoro*, ali i u *Šestoj klavirskoj sonati* u kojoj koristi direktne citate i aluzije na Stravinskog. Ovi „mitsko-paganski“ elementi se mogu analogno pratiti i u drugim umetničkim formama izražavanja, poeziji Aleksandra Bloka, slikarstvu Reriha (Николай Константинович Рерих), ili mističnoj simbolističkoj poeziji u muzici Skrjabina, Mompua (Frederico Mompou) ili Satija (Erik Satie). To nije neobično, budući da je na razvoj Prokofjeva snažno uticao konstantan dodir sa novim strujama u pozorištu, poeziji i slikarstvu. Privlačile su ga moderne ruske poete, slike Sezana (Paul Cézanne), Pikasa, kao i pozorišne ideje Mejerholda. Druga stilska novina pod uticajem Djačiljeva javlja se u vidu okretanja ka narodnom ruskom stilu prikazanom u baletu *Priča o lakrdijašu* u kome Prokofjev primenjuje ruski folklor na način različit u odnosu na druge kompozitore toga vremena. Budući da se Prokofjev od 1923. godine nalazio u samom centru nove muzike - Parizu, tokom ovog perioda kompozitor je eksperimentisao sa mnogim savremenim stilovima i tehnikama: složenim, disonantnim jezikom u *Drugoj simfoniji* i *Petom klavirskom koncertu* i suprotno tome, dijatonicom u baletu *Čelični korak*. Radikalni zaokret od hromatike ka dijatonicima može se pratiti i kod sve češćih pojava tema na „belim dirkama“. Jasne stilske crte neoklasicizma čuju se u *Četvrtom klavirskom koncertu*, ali se isto tako pre toga može uočiti i neka vrsta eksperimentisanja sa ekspresionizmom, naročito u operi *Ognjeni anđeo*. Do 1930. godine postaje transparentnija posvećenost kompozitora simfonijskim i scenskim delima. Pisanje baleta produbiće lirizam, još jednu veoma važnu stilsku crtu njegove muzike, koju transponuje i na druge forme izražavanja.

3) Iako je po povratku u domovinu imao određene privilegije kao umetnik, Prokofjev je zbog dugog boravka u inostranstvu morao povratiti status sovjetskog kompozitora. To je rezultiralo pisanjem nekoliko masovnih pesama i *Kantatom za proslavu oktobarske revolucije*<sup>13</sup>, op. 74 na tekstove Marksa, Engelsa i Staljina, sa dva hora, velikim simfonijskim orkestrom, duvačkim ansamblom, perkusijama i

<sup>12</sup>Balet izvodi Djačiljevleva trupa 1913. godine.

<sup>13</sup>Iako je delo napisano 1936. godine, nije izvedeno do 1966. godine.

orkestrom ruskih folklornih instrumenata. Prokofjev je balansirao između saradnje sa vlastima i zadržavanja sopstvenih tendencija, a onda se 1934. godine objavljuje tekst u kome kompozitor govori o tome kako je pronašao „novu jednostavnost“. Tako transparentno objavljena, ta „jednostavnost“ je bacila senku na činjenicu da je ona oduvek bila integralni deo njegovog stvaralaštva<sup>14</sup> i da se neka vrsta emotivne relaksacije primećuje i u zvucima baleta *Bludni sin* i *Na Dnjepru*, kao i drugim delima iz ovog perioda: *Gudačkom kvartetu br. 1* u b-molu i *Sonati za dve violine* u C-duru. Iako se dosta špekulisalo o tome da li je time zapravo kompozitor pronašao način da umiri Staljinove inspektore za muziku, ne sme se zanemariti činjenica da se Prokofjev i pre povratka u zemlju okrenuo nekoj vrsti jednostavnosti, daleko od složenih kompozicija dvadesetih i tridesetih godina. Premda se crte lirizma mogu pronaći i u njegovim ranijim delima, kao u *Prvom violinskom koncertu*, istina je da se tek sa *Drugim violinskim koncertom* kompozitor transparentno okreće lirizmu i pojednostavljenju ritma, koji je bio tako karakterističan za tokatnu energiju *Četvrtog* i *Petog klavirskog koncerta*. Mikstura modernizma i tradicionalizma za Prokofjeva je bila potpuno prirodna, kao u baletu *Romeo i Julija*. Kasnije se može govoriti i o nekoj vrsti „patriotskog stila“ koji se reflektuje u kantati *Aleksandar Nevski* op. 78 (1938-39) za Ejzenštajnov film, potom u operi *Rat i mir*, i „ratnim sonatama“ za klavir. U ovim delima se nalazi i sonorni zvuk *zvona* sa izrazito konvencionalnom upotrebom u ruskoj muzici sa ciljem ukazivanja na nacionalni karakter. Napisao je muziku za nekoliko filmova o ratu, kao i simfonijsku svitu *Godina 1941*, op. 90 (1941). U to vreme radi na svojim najvažnijim kompozicijama, kao što su balet *Pepeljuga*, opera *Rat i mir*, *Peta simfonija*, op. 100 (1944), muzika za Ejzenštajnov film *Ivan Grozni*, *Sedma* i *Osma klavirska sonata*. Njegova putovanja po Kavkazu, u Centralnoj Aziji i Uralu su takođe bila važna što se vidi u *Gudačkom kvartetu br. 2*, F-dur, op. 92, (1941) zasnovanom na kabardinsko-balkarskom folkloru (severni Kavkaz). Pored dela koja jasno pokazuju okretanje novoj jednostavnosti, kao što je *Deveta klavirska sonata* ili opera *Priča o pravom čoveku*, ima i onih kao što je *Sonata za violončelo i klavir* ili *Sedma simfonija* u kojima se jednostavnost prožima sa složenim muzičkim jezikom. Od sedam kompozicija na kojima je radio u poslednjem periodu svog života, samo je završena revizija *Pete klavirske sonate*.

U sve većoj vremenskoj distanci postaje očiglednije da je povratak kompozitora u Rusiju izazvao jednu vrstu svedenosti i jednostavnosti koja se može posmatrati ne kao regresija, već otkrivanje suštinskog Prokofjeva, njegov najprirodniji način izražavanja.<sup>15</sup> Tokom dve decenije sovjetskog perioda (1933-1953) realizam i epika njegove umetnosti postaju jasno definisani, a sintezu tradicionalno tonalnih i melodijskih sredstava sa stilskim inovacijama 20. veka kompozitor potpuno realizuje kroz čvrst osećaj za formu i tonalitet, ali i tonalni ambigvitet koji je rezervisan za promene narativnog kursa i tonalne dislokacije. Presudna uloga u muzičkom jeziku Prokofjeva na kraju ipak pripada melodiji, jer je ona ta

<sup>14</sup> Videti više: Gerald Abraham, *Eight soviet composers*, New York, 2007, 32.

<sup>15</sup> Čak je i sam kompozitor u svojim autobiografskim beleškama iz 1941. godine razmatrao osnovne elemente svog celokupnog stvaralaštva izdvojivši sledeće: 1) klasičnost, 2) težnja ka inovacijama, 3) tokatnost ili motoričnost, 4) lirizam i 5) ono što on naziva skercozni karakter njegove muzike, a kritičari proglašavaju groteskom. Videti više: Josip Andreis, *Povijest glazbe III*, Zagreb, 1989, 384.

koja u svim njegovim delima, bez obzira na žanr, daje kvalitet kompoziciji. Posebna sklonost Prokofjeva odnosi se na kombinovanje prethodno komponovanog materijala i nove muzike u koherentnu celinu, ili na pregrupisanje starog materijala na nov način. Taj izuzetan dar se može pratiti povezivanjem scenskih dela sa instrumentalnom muzikom i „pretakanjem“ programske muzike u druge žanrove.

## 2.2. Klavirske sonate

Pored Skrjabinina, Prokofjev je jedan od retkih kompozitora 20. veka koji je poklonio konzistentnu pažnju žanru klavirskih sonata.<sup>16</sup> Iako se može reći da je sonate počeo da komponuje relativno „kasno“, u šesnaestoj godini (jer je prvu operu napisao sa devet), Prokofjev je od tada imao dugu ljubav prema ovoj formi o čemu svedoči i nekoliko dela nastalih za vreme studija. Upravo ona predstavljaju osnov za mnoge revizije koje će postati deo kasnijih sonata.<sup>17</sup> Prokofjevljeve sonate se neretko po značaju porede sa sonatama klasičnog perioda zbog izuzetnog osećaja za strukturu, formu, dualizam tema i tonalnost, uprkos izrazitim harmonijama 20. veka koje „oblivaju“ muzički tok „neo“ elementima.

Kada je reč o njegovoj bliskosti sa klavirom, ona je evidentna u nekim fazama stvaralaštva u kojima se gotovo u potpunosti posvećuje ovom instrumentu. Takođe, mnoga orkestarska dela uključuju i klavirske verzije, kao što je muzika iz baleta *Romeo i Julija* ili *Pepeljuga*. Premda do Konzervatorijuma nije imao formalno obrazovanje na ovom instrumentu, Prokofjev je sebe u javnosti prikazivao i kao profesionalnog pijanistu, izvođača svojih kompozicija, što je kasnije verifikovao osvajanjem nagrade *Anton Rubinštajn*. Status pijaniste-kompozitora će imati nemali uticaj na njegovu dalju karijeru, promotivne koncerte i turneje po Zapadu, pa je čak interesantan podatak da je u Americi prvo izgradio ime kao pijanista, pa tek onda kao kompozitor. Prema rečima Borisa Asafjeva, koji je bio njegov kolega sa Konzervatorijuma, Prokofjev je svirao jednostavno, jasno i osećajno, a jedan od njegovih manira bila

---

<sup>16</sup> Drugi veliki kompozitori napisali su samo nekoliko dela ovog žanra Bartok (Béla Bartók), Hindemit (Paul Hindemith), Rahmanjinov (Сергей Рахманинов), Šostakovič, Stravinski, Ajvz (Charles Ives), Barber (Samuel), Metner, Bulez (Pierre Boulez), Šnitke (Alfred Schnittke) i Karter (Elliott Carter), itd.

<sup>17</sup> Mnogi materijali iz ranih sonata su inkorporirani u kasnije sonate (*Druga* nakon promena postaje *Prva*, op. 1, *Treća* ostaje, *Šesta* je integrisana u *Četvrtu*, op. 29). Prokofjev je sve svoje muzičke ideje notirao u beležnicu koja datira još iz najranije mladosti. Mnoge ideje će se javiti i u kasnijim fazama njegovog stvaralaštva, pa čak i u više kompozicija različitog žanra.

je originalna upotreba akcenata u rasponu od jedva čujnih do snažnih udara.<sup>18</sup> Iako je uglavnom sam premijerno izvodio svoje sonate, imao je blisku saradnju sa pijanistom Rihterom (premiјere *Sedme i Devete sonate, Sonate za flautu i klavir, violončelo i klavir*) koji je prvi nakon kompozitora svirao *Sonatu br. 6* i *Klavirski koncert br. 5*, Gilelsom (Змил Григорьевич Гилельс) koji je premijerno izveo *Osmu sonatu* i Oborinom (Лев Николаевич Оборин) koji je premijerno izveo *Prvu i Drugu sonatu za violinu za klavir*.<sup>19</sup> Poslednji put je javno izvodio svoju *Klavirsku sonatu br. 6*, odnosno poslednji put nastupio u Alma Ati 1943. godine na komemoraciji trinaest godina od smrti svog prijatelja, književnika Majakovskog.

U liku Prokofjeva pijanista i kompozitor su bili nerazdvojni, budući da od prvog javnog nastupa, upravo klavirska dela, a naročito sonate predstavljaju prostor ne samo za smele harmonske eksperimente, već i svesnu nameru da iznenadi što mu je upravo omogućavao blizak odnos i interakcija sa publikom. Tokom 1905. godine Prokofjev se zbližio sa Morolevim (Василий Митрофанович Моролев)<sup>20</sup> kome je posvetio svoj prvi označen opus, **Sonatu za klavir br. 1, op. 1 u f-molu**. Ovo delo sadrži samo jedan stav, zasnovan na materijalu prvog stava trostavačne sonate iz studentskih dana. Na ovoj sonati kompozitor je radio od 1906. do 1909. godine, a već naredne godine je ovo delo premijerno izveo u Moskvi.

**Klavirsku sonatu br. 2, op. 14 u d-molu**, Prokofjev komponuje 1912. godine i posvećuje bliskom kolegi sa Konzervatorijuma, Šmidthofu (Максимилиан Шмидтгоф).<sup>21</sup> Po prvi put je kompozitor izvodi 1914. godine. Uprkos jednostavnim formulama i konvencionalnim, gotovo romantičnim temama prvog stava, delo vrvi od originalnosti, naročito u novom načinu tretmana muzičkog materijala. U poređenju sa prethodnom sonatom koja je izrazito homogena, ova prikazuje kontrast, paradoks, gotovo karnevalsku atmosferu. U suštini, „ovo delo pomera granice kontrasta više nego u bilo kojoj drugoj sonati Prokofjeva, od romantične lirike do agresivne brutalnosti, od Šumanovskog do parodijskog, kabaretskog“ (Berman, 2008: 57). Elementi koje prepoznajemo u ovoj sonati su lirika prvog i trećeg stava, kratke aluzije na folklorni motiv, bajkoviti treći stav, ali naročito složeni tretman osnovne muzičke ideje četvrtog stava. Tokom ovog perioda Prokofjev je u potpunosti koncentrisan na klavir i vraća se prethodnim inovacijama u *Deset komada*, op. 12, prvom *Sarkazmu*, i *Drugom klavirskom koncertu*.

---

<sup>18</sup>Prema Boris Berman, *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*, Yale, 2008, 39.

<sup>19</sup>Prokofjev je realizovao snimke mnogih svojih dela između 1919. i 1924. godine, ali i dela Rahmanjinova, Glazunova, Skrijabina, Musorgskog, Mjaskovskog i Rimskog-Korsakova. Treći klavirski koncert i niz solo dela snimio je 1932. godine sa Londonskim simfonijskim orkestrom.

<sup>20</sup>Kompozitorov prijatelj, muzičar-amater sa kojim je Prokofjev redovno igrao šah.

<sup>21</sup>Ovom prijatelju, koji je izvršio samoubistvo 1913. godine posvetio je, *pored Klavirske sonate br. 2, i Četiri komada*, kao i *Allemande* iz op. 12 i *Klavirski koncert br. 2* u kome se nalaze fragmenti koje mu je kompozitor svirao i završavao kada je primio njegovu poruku. Kasnije mu je posvećena i *Klavirska sonata br. 4* iz 1917. godine čije teme datiraju iz 1908. godine kada su se dvojica prijatelja upoznala.



Prva verzija **Klavirske sonate br. 3, op. 28 u a-molu** nastala je 1907. godine i potiče iz pomenute stare beležnice kompozitora. Posle deset godina se vraća ovom delu. Očigledno je da se kompozitor dugo posvetio ovoj sonati kako bi dobila svoj finalni izgled i efektan pijanistički zvuk koji se prati u imponantnoj energiji, prisutnoj sve od prvog do poslednjeg takta sa velikim romantičarskim klimaksom (t. 146). Ova jednostavačna i najkraća Prokofjevljeva sonata posvećena je pesniku koji se potpisivao pseudonimom Boris Verin (Борис Николаевич Башкиров). Prvi put je izvodi kompozitor 1918. godine u Sankt Petersburgu i od tada je tradicionalno prva kompozicija koju izvodi na svim svojim resitalima.

Kao i prethodna, **Klavirska sonata br. 4, g-mol, op. 29** je rezultat revizije sonate iz 1908. godine i još jedne u nizu iz stare beležnice. Kompozitor joj se vratio 1917. godine u vreme kada je radio na svojoj kantati *Njih sedmoro* i kada postaje prijatelj sa Majakovskim. Sonatu, koju je takođe posvetio svom prijatelju Šmidthofu, Prokofjev prvi put izvodi 1918. godine u Sankt Petersburgu. Ona sadrži Andante iz *Simfonije u e-molu* iz 1908. godine. Samo nekoliko meseci nakon što je kompozitor završio *Klavirske sonate br. 3 i br. 4*, pronašao je tri stiha pesnika Balmonta koja su dala Prokofjevu ideju sa naslovom *Prolazne vizije*. Ovaj ciklus od dvadeset minijatura sakupljen je nakon kompozicije *Sarkazmi op.17 (1912-14)* između 1915. i 1917. godine. U njemu se mogu pronaći izrazi veoma karakteristični za Prokofjeva, koji se nalaze i u prethodne dve klavirske sonate.

Između *Klavirske sonate br. 4* i „ratnih sonata“ Prokofjev je napisao 1923. godine samo **Klavirsku sonatu br. 5, op. 38, G-dur**, ali i dve sonatine, op. 54 i *Sonatinu pastorale*, op. 59, br. 3. Peta sonata po redu, koju je kompozitor prvi put izveo u Parizu 1924. godine veoma se razlikuje od prethodnih, ali i svih budućih sonata, jer je njen muzički jezik nešto više eksperimentalan, baš kao i mnoga druga dela iz ovog perioda. Setimo se činjenice da je upravo u to vreme kompozitor radio na *Ognjenom anđelu*, čiji nagoveštaj najviše daje hromatska sporedna tema i gotovo bartokovski efekti. Za razliku od nje, prva tema je veoma smirena, čak „klasična“. Drugi stav je duhovit, opisan od strane jednog britanskog pijaniste kao „tango za kornjače“ (Jaffé, 1998:91), pun sukobljavajućih sekundi koje daju tako tipičan futuristički zvuk 20. veka, i pravi baletski finale u tipičnom skerco stilu Prokofjeva sa istočnjačkim uticajem. Delo je „trpelo“ neorgansku povezanost modernih tendencija i neoklasične jednostavnosti u vidu stilizovanih kadenci i gotovo parodičnih albertinskih basova. Sve su to mogući razlozi zbog kojih se Prokofjev 1952-53. godine odlučuje za reviziju, i označava je novim, **opusom 135**. Ako se uporede obe verzije može se videti nekoliko radikalnih izmena, kao i brojne manje, koje su posledica težnje ka jasnijoj teksturi i ekspresivnijem melodijskom jeziku. Prema kompozitorovom dnevniku, on je bio najzadovoljniji finalom, ali se upravo najveće izmene dešavaju u njemu. Drugu verziju karakteriše tešnja veza razvojnog dela i znatno proširene kode. U prvom stavu, druga tema je izmenjena u svim odsecima, a koda u novoj verziji zvuči transparentnije uz eliminaciju originalne kontrapuntske složenosti. U drugom stavu ima više manjih izmena koje nemaju veliki uticaj na promenu

ukupnog zvuka.<sup>22</sup> Interesantno je da se u drugoj verziji ne pojavljuje posveta filozofu i muzikologu Suvčinskom (Пётр Петрович Сувчински) koja se nalazila u prvoj verziji. Nažalost, većini izvođača je starija verzija sonate nedostupna.

Verovatno su **sonate br. 6 (op. 82), 7 (op. 83) i 8 (op. 84)** one o kojima se u muzičkoj literaturi najviše pisalo. Na Zapadu se nazivaju „ratnim“, prema raširenom ubeđenju da one reflektuju ratna vremena, dok ruski muzikolozi uglavnom odbacuju ideju trilogije. Nakon što je sonate kao formu zapostavio gotovo petnaest godina, započinje da piše jednu za drugom sve tri klavirske sonate, veličanstvene u svom dinamizmu i širini i gotovo orkestarskoj sonornosti zbog čega se smatraju najvećim doprinosom pijanističkom repertoaru 20. veka. Prema rečima Mire Mendelson-Prokofjeve kompozitor je u isto vreme, 1939. godine, započeo rad na sve tri sonate i svih deset stavova. Ubrzo se koncentrisao samo na *Šestu sonatu* koja je završena naredne, 1940. godine, pre ulaska Rusije u rat. Ipak, ona reflektuje nervoznu atmosferu u Rusiji, kao i političku tenziju toga vremena u zapadnoj Evropi. Slično je i sa Šostakovičevom „Lenjingradskom“ simfonijom koja se smatra odrazom Hitlerove invazije na Rusiju, iako je započeta pre rata. U skladu sa njenom turbulentnom energijom i nemirom, sve je više činjenica koje idu u prilog hipotezi da je Prokofjev metaforično koristio ideju rata i neku vrstu skrivenog koda, kako bi ukazao uopšte na ideju zla prisutnu i u njegovoj državi, i to u najvišim političkim krugovima. **Sonata br. 6 u A-duru** jeste najčešće snimana Prokofjevljeva sonata. Prvi put je izveo kompozitor 8. Aprila 1940. godine na Moskovskom radiju i to je bilo njegovo poslednje prezentovanje novog klavirskog dela javnosti. Pijanista koji je zaslužan za njen neverovantan uspeh jeste Rihter koji nije krio svoje oduševljenje: „Zadivila me je neverovatna stilska jasnoća i strukturalno savršenstvo muzike. Nikada nisam čuo nešto slično tome. Sa divljom hrabrošću kompozitor narušava ideale romantizma i predstavlja u svojoj muzici zastrašujuću puls muzike dvadesetog veka. Uprkos svim njenim teškoćama, *Šesta sonata* je klasično izbalansirana i predstavlja u svojoj celini veličanstveno delo“.<sup>23</sup> Njegovo mišljenje je delio i Dmitri Šostakovič koji je nakon dva slušanja ovog dela napisao Prokofjevu: „Šesta sonata je veličanstvena. Od početka do kraja. Veoma sam sretan što sam imao mogućnost da je čujem dva puta, i žalim što je to bilo samo dva puta“.<sup>24</sup> U sve tri sonate evidentan je nov dramatski pristup sonatnoj formi. Početak sonate je jedan od najsvirepijih ikada napisanih: A-dur akord smesta je negiran skokom basa ka jednom od Prokofjevih omiljenih *diabolus in musica*, tritonusu. Drugi stav otkriva tugu u diskantnoj melodiji koja stalno odlazi do sve viših „histeričnih“ tonova. Sledi valcerski treći stav. Skercozan finale anticipira drugi stav *Pete simfonije*. Iako deluje da dramatski spoljašnji stavovi nisu u korelaciji sa unutrašnjim, baletskim, među njima je vešto izbalansiran odnos i duboka povezanost na fundamentalnom planu.

<sup>22</sup> Sve značajnije izmene videti u: Berman, op. cit, 104.

<sup>23</sup> Prema Bermanu, op. cit, 130. Rihter je ovu sonatu izveo takođe 1940. godine, ali nekoliko meseci kasnije u Moskvi (26. novembra).

<sup>24</sup> Ibidem.

Prvu Staljinovu nagradu Prokofjev je dobio za **Klavirsku sonatu br. 7 u B-duru**. Nju je završio 1942. godine za vreme boravka na Kavkazu, a paralelno je radio na nekoliko velikih dela: dve klavirske, jednoj violinskoj sonati, dva čina *Pepeljuga* i libretu za operu *Rat i mir*.<sup>25</sup> Prema Rihteru, koji je ovo delo premijerno izveo 18. januara 1943. godine u Moskvi, publika je proživela duh kompozicije, muku i borbu ratnih godina, analogno pomenutoj Šostakovičevoj *Sedmoj simfoniji*, zbog čega mnogi analitičari između ova dva dela uočavaju brojne analogije. O fascinaciji Rihtera ovim delom govori podatak da ga je naučio za samo četiri dana. Ovaj umetnik govori o čitavom spektru njenih emocija i zastrašujućoj atmosferi sveta koji je izgubio ravnotežu, haos i suočavanje sa smrću. Konceptijski je ovo jedno od najuspešnijih Prokofjevjevih dela sa povezanom strukturom i brižljivim, složenim razvojem materijala. Jedinstvenost ove sonate leži u činjenici da kompozitor od početka razvija samo jednu ideju, tako da „kontradiktorne tendencije u muzičkom stilu Prokofjeva deluju kao da vode većoj sintezi“ smatra muzikolog Ordzonikidze.<sup>26</sup> Bipolarnost će biti ispoljena u kombinovanju „skarlatijevskog“ pisanja sa oštrim akordima i složenom strukturom sonatnog Allegra. Igra tenzije i relaksacije može se pratiti kroz čitavu trostavačnu formu: u prvom stavu nalazi se alternacija između *Allegro inquieto* i *Andantino*, gde uvodni marševski ritam prati raspoloženje snažnog dinamizma i oštine, sa naglom promenom atmosfere u sanjarenje koje prethodi reprizi. Drugi stav je takođe bogat kontrastnim slikama: *Andante caloroso*, *Poco piu animato*, *Piu largamente*, *Un poco agitato* i *Andante caloroso*. Naredni stav, *Precipitato* završava sonatu u nekoj vrsti „moto perpetua“, predstavljajući najviši domet tokatne linije Prokofjeva. Prema Ordzonikidzeu, ova sonata ima jednog protagonistu i jedan cilj zbog čega se percipira kao monodrama.<sup>27</sup>

Mladi pijanista Emil Gilels će 1944. godine premijerno izvesti **Klavirsku sonatu br. 8 u B-duru**, prema mnogima, najsloženiju iz „ratnog ciklusa“. Uprkos tome, ova sonata, posvećena Miri Mendelson Prokofjevoj, najviše je potcenjena od svih njegovih dela ovog žanra. Razlog tome se može tražiti u više introspektivnom, lirskom karakteru ove sonate i epskim proporcijama i zvuku. U njoj se ogleda i transparentan uticaj drugih dela koja piše u isto vreme.<sup>28</sup> Ona je i najduža od svih sonata, što se podudara sa inicijalnom namerom kompozitora da napiše sonatu u četiri, a ne tri stava. Raspored stavova: lagani-brzi-lagani-brzi podseća na baroknu crkvenu sonatu. Naročito prvi stav se razvija bez žurbe, sa zanimljivim akordima na početku i nizom tematskih gestova koji potiču iz muzike za film *Pikova dama*, op. 70. Ovakav početak vodi ka antagonizmu disonantne pratnje i lagane teme u diskantu. Klimaks ovog stava se dešava u trenutku kada se obe ekspozicione teme „prelome“ hromatikom i disonancama, pre smirenja koje donose intonacije Ravelovog dela *Skarbo* iz ciklusa

<sup>25</sup> Za samo tri meseca Prokofjev je napisao gotovo polovinu opere, *Drugi gudački kvartet* i svitu za orkestar *Godina 1941*, kao i nekoliko masovnih pesama na tekstove Mire Mendelson.

<sup>26</sup> Prema Bermanu, op. cit, 152.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Kompozitor je na njoj radio u vreme boravka sa Mirom i Ejzenštajnom u Alma Ati, kada je imao napisan samo jedan stav. Videti više 230-236.

*Gašpar noći* (*Gaspard de la nuit*, 1908) na tekst pesnika Bertrana (Aloysius Bertrand). Prokofjev je stav počeo 1939. godine nakon hapšenja Mejerholda, događaj koji je Šostakovič opisao kao „jedan od groznih znakova tog vremena, čovek koji je nestao, ali se svi prave kao da se ništa desilo nije“.<sup>29</sup> Sledi menuet, pozajmljen iz muzike za pozorišni komad A. Puškina *Evgenije Onjegin*, op. 71. Ova intonacija javiće se i u finalu u gotovo neprepoznatljivoj verziji popularne melodije, to jest igre koju izvodi nespretni pijanista-amater prekidajući progres tokate brutalnim udarcima u srednjem odseku (*Allegro ben marcato*, t. 107). Pre nego što se ponovo javi tokata koja vodi do surove završnice, javlja se reminiscencija teme prvog stava. Iako su mnogi materijali ove sonate začeti ranije, do vremena kada je završena ishod rata je postao jasan što u mnogome objašnjava i pobedonosnu kodu finala. Iako nije toliko popularna kao prethodne dve sonate, mnogi, među kojima je i Rihter, smatraju je remek delom. Upravo on ju je nazvao „najbogatijom od svih njegovih sonata, jer ima složeni unutrašnji život sa dubokom kontrapozicijom.“<sup>30</sup>

Slučaj poslednje dovršene **klavirske sonate br. 9, C-dur, op. 103**, je naročito interesantan, jer ona zvuči potpuno drugačije u odnosu na sve prethodne. Neobično jednostavna i strukturalno jasna, bez dramatskih konflikata, složenosti i energije prethodnih „ratnih sonata“, ali isto tako i sa nekim novim crtama intimnog lirizma i introspekcijom, ova sonata prikazuje težnju kompozitora ka estetici „nove jednostavnosti“, kao i nekoliko manjih inovacija u sonatnoj strukturi. Rad na ovoj sonati započinje još 1945. godine za vreme boravka u Ivanovu gde skicira kantatu *Oda za kraj rata*, kao i svoju *Šestu simfoniju*. Premda je završena 1947. godine, nije izvedena do 1951. godine kada je svira Rihter kome je i posvećena. Ovo kašnjenje sa premijerom je verovatno posledica promene politike sovjetske vlasti, budući da je od 1948. godine Prokofjev zajedno sa Šostakovičem, bio jedan od kompozitora optuženih za formalizam. Kada su skice za ovu sonatu predstavljene Rihteru, pijanista i nije bio toliko oduševljen, jer ju je smatrao isuviše jednostavnom. Međutim, četiri godine kasnije, Rihter će izjaviti da sve što je više sluša, više se zaljubljuje u nju i oseća njen magnetizam.<sup>31</sup> Nakon svedenog lirskog prvog stava slede *Allegro strepitoso*, *Andante tranquillo*, vanprostorna i tiha varijacija u formi romanse. Već je bilo reči o tome da poslednji taktovi finala *Andantea*, teksturom, tonalitetom i temom podsećaju na *Ariettu*, završetak Betovenove poslednje sonate (op. 111), što će se naći i u finalnom stavu *Allegro con brio*. Nov potpis kompozitora u vidu meditativnog, relaksiranog i tišeg tona može se pripisati kompozitorovoj mirnijoj životnoj fazi, dugotrajnoj bolesti, ali i opštem kontemplativnom stavu prema životu karakterističnom za poslednji period života.

---

<sup>29</sup> Šostakovič prema Daniel Jaffé, *Sergey Prokofiev*, London-NY, 1998, 178.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Rihter prema Bermanu, op. cit, 194.

Rad na **Klavirskoj sonati br. 10, e-mol, op. 137**, prekinula je bolest kompozitora i iznenadna smrt. Skica ove sonate (44 takta) otkriva povezanost sa *Sonatinom u e - molu*, op. 54, br. 1, napisanoj 1931-32. godine u Parizu. Mira Mendelson je potvrdila da je Prokofjev imao želju da revizira sonatine iz opusa 54 i koristi ih kao osnovu za dve sonate, desetu i jedanaestu.



**Primer 1. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 10, op. 137**

**manuskript koji se čuva u Državnom arhivu Rusije za književnost i umetnost (RGALI)**

Prokofjev je inkorporirao taktove 5-12 i 79-85 iz sonatine u *Desetu sonatu* kao taktove 11-16 i 21-26. Početak sonate je u unisonu nalik početku *Sedme sonate*. Druga tema (t. 28) je reminiscencija sporedne teme prvog stava *Devete sonate* zbog lirske jednostavnosti i repeticije tonova. Od *Jedanaeste sonate* su ostale samo grube skice. Nikad je nije započeo.

### 3. OD GESTA DO ZNAČENJA

Gesture, which is the Life of all Speech.  
Asconius

Šta bi se desilo kada bi slučajno u Španiji ili Škotskoj dodirivali uho ili kada bi pokušali da odmahujemo glavom u Bugarskoj ili Indiji? Najverovatnije bismo bili pogrešno shvaćeni, jer bi u Španiji nekome saopštili da je zanovetalo, a u Škotskoj pokazali sumnju u istinitost njegove tvrdnje. U Bugarskoj i Indiji verovatno bismo dobili upravo ono što smo mislili da odbijamo. Ove činjenice ukazuju da su gestovi tela važni moduli komunikacije u svakodnevnom životu i da, čak i kada ih nismo svesni, oni izražavaju i više od onoga što mislimo, naše najskrovitije potrebe i želje našim sagovornicima, ideje, misli i osećanja. Isto tako, ovi pokreti se mogu različito tumačiti usled kulturoloških razlika koje postoje među narodima. Ako ih pažljivo posmatramo zaista možemo mnogo toga naučiti o ljudima. Gest je tiha komunikacija koja se dešava svuda oko nas.

Gestovi spadaju u kategoriju neverbalne komunikacije, ali se pojavljuju i kao pratioci govornog čina sa funkcijom naglašavanja sadržaja o kom se govori i tada se naziva *gestikulacija*. Drugim rečima, jedna grupa gestova predstavlja autonoman način izražavanja i komunikacije, dok se drugi determinišu samo u pratnji govora. Zbog toga se jedna grupa naučnika protivi ideji da se gest razvijao nezavisno od verbalnog govora svojim sopstvenim putem, dok druga smatra gestove pretečom ljudskog govora, budući da se mogu posmatrati nezavisno od njega u različitim okolnostima. Gest se razvio u određene umetničke forme poput pantomime i plesa, gestovi su inkorporirani unutar ezoteričnih aspekata religije kao elaborirani rituali prepuni simbola, određeni gestovi su skraćeni i stilizovani, pri čemu su dobili opštu vrednost svakodnevne upotrebe (npr. vojni pozdrav i rukovanje), u određenim okolnostima u kojima je govor delimično ili totalno odsutan, sistemi znakovnog jezika su se toliko razvili da su doveli do potpune ekskluzije govorne reči (*znakovni jezik*). Jedan od brojnih istraživača koji zauzimaju poslednji stav je i Makdonald Kričli (Macdonald Critchley) koji tvrdi da su gestovi kao sistem komunikacije, čak bogatiji, arhaičniji i fundamentalniji od govora. Zbog toga je sasvim opravdano govoriti o *jeziku gestova*, jer je pojam jezika širi i fundamentalniji, i najbliže povezan sa komunikacijom u širem smislu (Critchley, 1975:2). Za Kendona (Adam Kendon) su pak gest i govor toliko usko povezani da se pojavljuju kao *dva aspekta jedinstvenog procesa*, ali su načini na koje služe kao sredstva izražavanja potpuno različiti: govor koristi fundus leksičkih formi organizovanih u strukture koje se javljaju u vremenskoj sukcesiji prema pravilima sintakse, dok je gest izražajan samo zato što je opisni i pantomimički (Kendon, 2004: 2). Za Kendona, dakle, gestovi imaju ulogu da pojačaju dejstvo reči u govoru. Na sličan način

sinhronizovanost gesta i govora istražuje i Meknil (David McNeill, 1992) koji primećuje da ljudi veoma često koriste slikovite gestove i pantomimu, ili paralelno - metalingvistička funkcija ili komplementarno kada se gest i reč nadopunjuju. Pritom, takvi gestovi mogu otkriti aspekte mentalnih procesa govornika i one tačke gledišta na događaj koje nisu na isti način artikulisane u govoru. Drugim rečima, gestovi otkrivaju misli govornika, šta je suštinski relevantno za njega, a šta ne, a da toga on možda nije ni svestan. Ono što približava sva tri pomenuta naučnika jeste spremnost da veruju kako gest može predstavljati neku prvu formu jezika.

Smatra se da je čovek od najranijih vremena razvijao sistem akustičkih signala u jezički sistem, ali nije napustio gestove, već ih je razvijao paralelno sa artikulisanim govorom, koji mogu da pojašne, bliže odrede i pojačaju snagu govornog jezika. Teorija o muzičkom gestu je zasnovana upravo na ideji praiskonske uloge pokreta u muzici i sinkretizma koji je do danas permanentan. Gest se tako može proučavati i kao univerzalija ljudskog kao i životinjskog ponašanja, rezultat procesa evolucije sa važnim komunikativnim funkcijama koje imaju biološku vrednost, značaj za opstanak jedinke ili vrste. Proučavanje gestova tako nije nužno, po definiciji vezano za kulturu i istoriju, iako je u ovom radu podvučeno upravo proučavanje gestova sa stanovišta kako data kultura i društvo kodiraju određene gestove. Mnogi naučnici su bili impresionirani i komunikacijom putem gestova kod životinja, naročito onih koje nisu sposobne da emituju zvuk, ali i nekom vrstom natalne komunikacije kod malih beba koje prepoznaju jednostavne gestove svoje majke, a tek kasnije ih povezuju sa zvukom. Naročito se ističe značenje facijalnih ekspresija koje se smatraju urođenim, te na izvestan način možemo govoriti o nekoj vrsti jezika kojim komuniciramo od samog rođenja, i pre nego što smo svesni svojih intencija, pa čak i nas samih, dok se razumevanje „sagovornika“ oslanja na referencu sopstvenog iskustva.<sup>32</sup> To sve opravdava tvrdnju brojnih filologa da je najraniji ljudski govor bio bezglasni sistem gestovnih znakova, a ne samo primitivna komponenta govora. Ovakvo izražavanje koristi *kinezički kod* koji se mora poznavati da bi se izražavanje razumelo, odnosno gestovi su konvencionalni i na taj način formiraju vrstu „jezika“. Jezici koji su na ovakav način strukturirani, isključivo od kinezičkog medijuma, generalno se nazivaju „znakovnim jezicima“. Razlikuju se *osnovni znakovni jezici* i *alternativni znakovni jezici*, i dok su prvi razvijani unutar zajednice gluvo-nemih ljudi, drugi su nastali unutar pojedinih zajednica koje imaju sposobnost govora i sluha, kao što su Aboridžini, ili Indijanci u Severnoj Americi. Čak je i Kvintilijan (Marcus Fabius Quintilianus) tvrdio da su gestovi univerzalna forma jezika, jer je on prirodna forma izražavanja koju čovek ne stiče, već se rađa sa tom sposobnošću, pa zato mora biti zajednička čitavom čovečanstvu. U antičko vreme se gest razmatra i kao moćno oružje retorike (Aristotel, Ciceron). Upravo

---

<sup>32</sup> Videti: Jessica Wahman „Sharing Meanings About Embodied Meaning“, u *Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 22, No. 3, 2008, 170-182.

Kvintilijan, pomenuti retoričar iz Španije, o tome govori u svom delu *Institutio oratoria* (I vek), a kasnije se javljaju još dve veoma uticajne studije o gestu: *L'Arte de'Cenni...* Bonifačija (Giovanni Bonifacio), kao i dve knjige Balvera (John Bulwer), *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand* (1644) i *Chironimia: or the Art of Manual Rhetoric*. U obe knjige Balvera, naglašena je direktna povezanost između forme i značenja gestova, a veliki doprinos izučavanju ovog fenomena predstavljale su i mnogobrojne ilustracije. Tokom 16. i ranog 17. veka gestovi su, osim u retorici i filozofiji, postali predmet pažnje i u umetnosti. U slikarstvu se poklanja izuzetna pažnja anatomiji tela i telesnoj ekspresiji o čemu svedoči Da Vinčijev (Leonardo da Vinci) posthumno objavljen traktat (*Trattato della Pittura*, 1507), studija holandskog slikara Leresa (Gerard de Lairesse) *Groot Schilderbroek* (1707), kao i knjiga francuskog slikara Lebrina (Charles Le Brun) *Méthode pour apprendre á dessiner les passions* (1698) u kojoj je ilustrovaio dvadesetčetiri različite ekspresije lica. Sa druge strane, jedan od prvih autora koji predlaže da bi gestovi mogli predstavljati najraniju formu jezika jeste Đambatista Viko (Giambattista Vico) u svom delu *Sienza nuova (Nova nauka)* iz 1725. godine. Ovo je vreme kada vlada veliki interes za poreklo jezika i važnost gesta u filozofiji.<sup>33</sup> Jedan od prvih radova koji ukazuje da se *osnovni znakovni jezik* može ustanoviti, a potom i koristiti kao sistem komunikacije među gluvonemima, jeste Delpijev (Abbé Charles-Michel de l'Épée). On razvija metod manualnih znakova kojim je gluvoneme učio francuskom jeziku, što je Sikaru (Abbé Roch-Ambroise Cucurron de Sicard) dalo ideju o sistemu gestovnih znakova kao univerzalnom jeziku. Mnogi nisu tada mogli da prihvate činjenicu da jezik ne mora biti isključivo vokalni, što je ujedno jedan od osnovnih razloga zbog koga *osnovni znakovni jezik* dugo vremena nije imao status jezika. Ovo interesovanje za njega od 18. veka i usavršavanje tokom 20. veka predstavljalo je izazov za lingvističke teorije, pa je danas lingvistički status *osnovnog znakovnog jezika* široko prihvaćen. Mnogi su bili iznenađeni kada su otkrili da postoji zapanjujuća sličnost između znakovnog jezika Indijanaca u Severnoj Americi – kome se ne zna tačno poreklo, ali ga razumeju svi Indijanci bez obzira iz kog područja potiču – i jezika gluvonemih, kao i aboridžinskog plemena Pita-Pita. Najveća razlika leži u tome što gluvonemi koriste i facijalnu ekspresiju, dok su lica Indijanaca statična. Aboridžinski i indijanski jezik je opet bogatiji metaforama, jer se više zasniva na izražavanju ideja nego reči. O zastupljenosti gesta u komunikaciji svedoče i piktografije i ideografije drevnih naroda (Asteci, Asirci, Egipćani, Maje i Inke,...) na kojima se mogu pronaći brojni simboli, a tome slično nalazi se i kod severnoameričkih Indijanaca čije poruke su bile pisane na cirkularan način, nalik kritskim piktografima (1700 god. pre Hrista). Kod Sijuksa je umetnička forma izražavanja na kamenu uključivala simbole, gestove i ilustracije, a zna se i da današnji moderni kineski jezik ima poreklo u *hsiang hsing*-u, sistemu predstavljanja slika objekata u prirodi, zbog čega mnogi simboli ovog jezika liče drevnim piktografijama.

---

<sup>33</sup> O ovoj temi pišu i Kondiljak (Etienne Bonnot Condillac) i Didro (Denis Diderot).



Pored razvoja antropologije i velikog zanimanja za fenomen znakovnih jezika u određenim etnografskim zajednicama, tokom 19. veka su vođene čuvene diskusije o gestu od strane Tajlora (Edward Tylor), Malerija (Garrick Mallery) i Vunta (Wilhelm Wundt). Ovaj poslednji, koji se smatra začetnikom moderne eksperimentalne psihologije<sup>34</sup> u svom delu *Ljudska psihologija (Völkerpsychologie)* razmatra različite načine na koje gestovi unutar znakovnih jezika mogu služiti kao ekvivalenti znakova za određene delove govora, zbog čega se njegova klasifikacija gestova umnogome zasniva na principima koji bi se danas nazvali semiotičkim. Nakon njega, gotovo šezdeset godina niko nije nastavio slična izučavanja. Tek od druge polovine 20. veka, kada razvoj tehnologije, filma i fotografije omogućava dokumentovanje gesta u interakciji ljudi, gest postaje značajna tema mnogih naučnih područja među kojima su psihologija, psihoanaliza, antropologija i lingvistika. Ovaj fenomen se od tada sve više razmatra kao nešto „prirodnije“ od verbalnog govora, pri čemu se i samo istraživanje gesta mnogo više povezuje sa istraživanjem porekla jezika. Na značaj gesta u polju lingvistike naročitu pažnju skreće rad Noama Čomskog (Noam Chomsky) koji naglašava njegovu značajnu ulogu u mentalnim procesima (kognitivna psihologija), što je omogućilo izučavanje gesta u relaciji sa govorom i njegovo pojašnjenje kao značajnog fenomena za misao i jezik. Međutim, ironija je ta što je baš rad Čomskog usmerio lingviste više na ono što se naziva lingvistička „sposobnost“ (*competence*) koje ima prvenstvo nad samim predstavljanjem (gestom). Druga promena u proučavanju gesta desiće se početkom sedamdesetih godina prošlog veka, kada se ovaj fenomen počinje posmatrati kao integralni deo upotrebnog jezika, to jest njegov neodvojiv aspekt. Razvoj ovakvog stanovišta je doneo nova otkrića o prirodi govora, razmišljanja, pamćenja i interakcije sa rečima u društvenom kontekstu.

Priča o istorijskom razvoju interesovanja za gest odvela nas je u malu „ekskurziju“, a da se prethodno nije odgovorilo na pitanje „šta je gest“? Prema *Oxford English Dictionary* gest je definisan kao pokret tela, ili bilo kog njegovog dela koji izražava misli ili osećanja. Kendon gest definiše kao „naziv za vizuelnu radnju koja se koristi kao govor ili deo govora“ (Kendon, 2004:7). Govor i gest su deo izražavanja (*utterance*), ili ako stvari obrnemo, gest se odnosi na telesnu aktivnost koja služi kao medijum i komponenta izražavanja. Na taj način shvaćena, konverzacija nalikuje multimedijalnom procesu, gde je osnovni zadatak razumeti različite medijume i kako su artikulisani u međusobnoj relaciji (Kendon, 2004:115). Gest i govor su dva semiotička poretka za jednu istu ideju, ali svaki sa svojim ekspresivnim potencijalom. Prema tome, govor i gest su koekspresivni, ali nisu semiotički redundantni (McNeill, 2002:2). Važno je napomenuti da je donekle pojam gesta ovde terminološki neprecizan, jer je reč o onim idiosinkratičkim pokretima koji nastaju tokom govora i u tom slučaju je prikladnije koristiti

---

<sup>34</sup> Od njega potiče i pojam apercepcije – aktivnog procesa u čijim uslovima je opisivao sadržaj iskustva pojmovima osnovnih elemenata osećanja.

termin gestikulacija, kao što je na početku navedeno. Za muzičku semiotiku će biti od velike važnosti da se gest artikuliše kao samostalan sistem izražavanja, odvojen od govornog čina, jer kao takav on je muzici imanentan i delujući u prenošenju informacije i značenja. To nameće potragu za onim idejama u opštoj semiotici koje u svom istraživanju razvijaju ovakav koncept. Činjenica je da se pojmovi gest, gestikulacija, mimika i pantomima često koriste nasumice, jer je svima njima zajedničko da pripadaju neverbalnoj komunikaciji putem pokreta. Premda postoje brojne klasifikacije pokreta, ali i samih gestova, nekada je nemoguće podvući jasnu granicu između onoga šta je gest, a šta nije. Pojam gesta se koristi u toliko velikom rasponu značenja, pa iz tog razloga ne treba da čudi što pojedini autori govore i o verbalnim (akustičkim?!) i znakovnim (optičkim ili vidljivim) gestovima.<sup>35</sup> Bilo da je sa namerom da komunicira ili ne, upotreba telesnog pokreta uvek sadrži neku informaciju, ili kako kaže Berdvistel (Ray Birdwhistell) „ne postoji takav entitet kao što je 'beznačajna' motorna aktivnost“ (Critchley, 1975: 3).

Od različitih poimanja gesta kao oblika ekspresije i komunikacije, potiču i različite šeme njihove klasifikacije: da li nastaju voljno ili ne, da li su prirodni ili konvencionalni, da li se njihovo značenje izražava indeksno, ikonički ili simbolično, da li su konotativnog ili denotativnog nivoa značenja, kako su povezani za govorom, odnosno da li su objektivni (ukazuju na nešto u spoljašnjem svetu) ili subjektivni (izražavaju misli gestikulanta), da li imaju primarnu ulogu u interaktivnim procesima, i tako dalje. Ovako gledano, nijedna tipologija gesta ne može biti fiksna, jer se distinkcije i klasifikacije mogu stvoriti na osnovu funkcija ili čak individualnih osobenosti gestikulanta (originalni gestovi), budući da je „gest medijum izražavanja koji ljudi imaju na svom raspolaganju i koji mogu koristiti u velikom rasponu različitih ekspresivnih namena“ (Kendon, 2004: 84). Posledica toga su divergentne klasifikacije, od Kvintilijana, pa sve do 21. veka. Iako su sve ove taksonomije veoma važne za sâmo izučavanje fizičkog gesta, spomenuću samo one koje su opšteprihvaćene u naučnim studijama o gestu i relevantne za muzički gest. Napomenula sam da se Vuntova klasifikacija u 20. veku može delom smatrati semiotičkom budući da gestove klasifikuje prema obliku aktivnosti gesta u vezi sa tim šta gest „znači“. Određeni elementi njegove klasifikacije mogu se pronaći i kod Engela (Johann Jacob Engel) i Ostina (Gilbert Austin) krajem 18. i početkom 19. veka.<sup>36</sup> Ovi autori imaju veliki uticaj u pozorišnim i filozofskim krugovima, naročito Ostin koji je svoj naučni rad posvetio govornicima i glumcima, pa je i najveća razlika sa Vuntovom klasifikacijom upravo u tome što ona stavlja akcenat na naučnu primenu, za razliku od ranijeg perioda kada je klasifikacija namenski bila u službi oratora i glumaca. Vunt deli gestove na: demonstrativne, služe da skrenu pažnju na prisustvo objekta ili da ukažu na prostorne relacije, delove

---

<sup>35</sup> D.F Armstrong, William C. Stokoe, and Sherman E. Wilcox, *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge, 1995, 6-7.

<sup>36</sup> Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (1785) i Gilbert Austin, *Chironomia* (1802). Oba autora identifikuju one pokrete koji su prouzrokovani mislima, osećanjima i namerama i dele ih na: opisne (*depictive*) – radnje koje opisuju ili imitiraju aspekt nečega, ekspresivne koji su eksterni znaci internih strasti i mentalnih radnji, i psihološke radnje, to jest indikativne gestove koji su nevoljni, kao npr. smeh.

konverzacije ili tela, i deskriptivne, koji se dalje dele na mimičke gestove, konotativne i simboličke gestove, kojima je zajedničko da stoje umesto svog objekta. Mimički gestovi direktno imitiraju objekat ili radnju, konotativni su oni u kojima osobina nečega predstavlja celinu (u znakovnom jeziku gest za čoveka bio bi pokret ruke kao da podiže šešir), dok su simbolički gestovi u složenijoj vezi sa referencom, jer neki konkretan objekat ili radnja koju opisuje gest stoji umesto nekog apstraktnog koncepta (Kendonov primer- kod Indijanaca kada skupljene ruke ne predstavljaju posudu za piće, već vodu). Gestovi na koje on ukazuje imaju dejstvo reči, jer su postavljeni na osnovu arbitrarnosti, dogovora, pa se i njegova klasifikacija odnosi samo na referencijalne znakove, to jest one gestove koji određuju, ukazuju, opisuju ili na neki drugi način referišu neki objekat ili ideju. Vuntova klasifikacija se u osnovi smatra semiotičkom, jer o gestu govori kao o totalnom i autonomnom fenomenu. U tome se razlikuje od Ostina i Kvintilijana, ali i mnogih savremenih autora. Interesantno je da su ideje Efrona (David Efron, 1971) korištene za tipologiju, ali da on sam nikada nije sistematski ponudio određenu tipologiju. Međutim, Efronove ideje su specifične, jer se gest razmatra samo sa stanovišta pokreta ruke.<sup>37</sup> Njegove ideje su uticale na rad naučnika kao što su Ekman (Paul Ekman) i Fizen (Wallace Friesen) u vezi sa razvojem neverbalnog ponašanja koji definišu kao „bilo koji pokret ili poziciju lica i/ili tela“<sup>38</sup> koji je značajan u komunikaciji ili interakciji. Za razliku od Vuntove tipologije, Meknilova podela ima sličnosti sa Efronom. On se ograničava samo na gestove koji prate govor, i to spontane, koje je rasporedio prema Kendonovom kontinuumu.<sup>39</sup>

| Slikoviti gestovi |             | Ne-slikoviti gestovi               |                  |
|-------------------|-------------|------------------------------------|------------------|
| Ikonički          | Metaforički | Deiktički<br>(indeksni)<br>gestovi | Ritmički pokreti |

**Tabela 1. Meknilova klasifikacija gestova<sup>40</sup>**

Premda razmatra samo pokrete koji prate govor, Meknilova podela je veoma značajna i široko prihvaćena, i sadrži u sebi znakovne funkcije koje će se javiti i u tipologiji muzičkih gestova. Njegova

<sup>37</sup> Široj javnosti je najpoznatiji kao naučnik koji je proučavao jezik tela i gestove u interakciji Jevreja i Italijana sa Menhetna, a potom izvršio komparaciju ova dva emigranaska stanovništva u Americi. Tipologija gestova: u prvoj grupi su gestovi koji ukazuju na sam proces, a ne na neki objekat (to mogu biti i ideografski gestovi koji skiciraju u vazduhu put i pravac misaonih šema). Objektivni gestovi prenose značenja nezavisno od govora u kom se mogu, ali i ne moraju pojaviti. On razlikuje deiktičke ili pokazujuće gestove i fiziografske, koji slikovito opisuju i karakterišu referenta. Oni se dalje dele na: ikonografske gestove, koji mogu slikovito opisivati ili formu objekta i prostorne relacije (npr. kada skiciramo oblik nečega ukazujemo na njegovu relativnu veličinu, ili ukazuje na prostorne veze objekata), i kinetografske, koji opisuju aktivnosti tela (npr. imitacija kako neko brzo kuca,...). Na kraju Efron razlikuje i simboličke ili amblemske gestove koji predstavljaju vizuelni ili logički objekat putem slikovite ili ne-slikovite forme koja nema morfološku vezu sa onim što se predstavlja.

<sup>38</sup> Prema Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2004, 95.

<sup>39</sup> Meknil ovaj pojam prvi put upotrebljava 1992. godine i odnosi se na Kendonovu tipologiju gestova. Videti tekst u nastavku.

<sup>40</sup> D. McNeill, *Hand and Mind: what gestures reveal about thought*, Chicago, 1992, 93.

prva podela je na slikovite (*imagistic*) i neslikovite (*non-imagistic*) gestove. Prvi su oni u kojima pokreti slikovito opisuju oblik objekta, pokazuju neku vrstu radnju ili prezentuju neku šemu pokreta, to jest pokazuju određenu sliku (*image*). Drugi uključuju deiktičke gestove (koji su indeksni) i gestove koji su veoma jednostavni *ritmički* pokreti koji služe da označe segment diskursa ili ritmičku strukturu govora (*beats*). Dalja podela *slikovitih gestova* je na *ikoničke*, koja se prikazuje u formi i na način iste konkretne scene prezentovane govorom (ukazivanje, korišćenje delova tela kao modela stvari, korišćenje ruku kao da skiciraju dijagrame ili oblike u vazduhu, pokazivanje stvari, osoba, mesta,...), i *metaforičke*, koji koriste iste vizuelne ekspresije, koje sada stoje umesto nekog apstraktnog koncepta. Drugim rečima, ove dve vrste gestova imaju istu formu, ali se razlikuju u sadržaju, značenju, referenci, ili još preciznije, ikonički imaju denotativna, a metaforički konotativna značenja. Tu se vidi bliskost Meknilovog koncepta sa semiotičkim stanovištem, odnosno u kojoj meri je direktno primenio semiotičku taksonomiju na gestove postavljajući pitanja: „da li je pokret znak i ako jeste, koji je tip znak?“ (McNeill, 1992:77). Na ovom mestu Meknil, koristi pojam simbol kao sinonim za pojam znaka. Ovaj problem proizilazi iz različitog poimanja i korišćenja pojmova znak i simbol u anglosaksonskoj i francuskoj terminologiji. Simbol se kod Pirsia odnosi na znak čija je veza sa onim što predstavlja arbitrarna i konvencionalna, dakle nije ni na bazi homologije (ikonični znak), niti je kauzalna (indeksi), dok je kod Sosira ovaj isti pojam sinonim za (lingvistički) znak. To je dovelo do toga da se simbol u isto vreme tumači i kao jedna od kategorija znaka, ali i kao „čist“ znak.<sup>41</sup> Tako se Sosirov simbol izjednačava sa Pirovim znakom. Pomenute kategorije ikoničnog, metaforičnog, deiktičkog i ritmičkog gesta korespondiraju osnovnim tipovima semiotičkog znaka, odnosno Pirsovoj podeli koju Hatén primenjuje na muzičke gestove. Verovatno se najkompletniji prikaz gestova nalazi kod Kendona, iako iz pozicije koja favorizuje verbalnu prirodu ljudi i pokazuje koliko čak i autonomiju gesta permanentno stavlja u analogiju sa rečju. Kendonov kontinuum zaista nudi interesantniju tipologiju, od gesta u konjukciji sa govorom, do gesta kao autonomnog oblika izražavanja.

**Gestikulacija → Pantomima → Amblem → Znakovni jezik**

### **Slika 1. Kendonov kontinuum.<sup>42</sup>**

Na jednom kraju kontinuumu se nalaze opšti (*global*) i potpuni (*holistic*) gestovi (gestikulacije) koji su idiosinkratički u formi i onaj koji ga koristi samo je marginalno svestan njegove upotrebe. Na drugom kraju se nalaze gestovi nezavisni od govora, koji u kompoziciji deluju kao leksije i oni koji ga

<sup>41</sup> Otuda čest diskurs o muzici kao „simboličkom sistemu“ kod Francuza, dok anglosaksonci koriste „znakovni sistem“ (sign system) ili „semiotički sistem“ za istu stvar.

<sup>42</sup>David McNeill „Introduction“, u: *Language and gesture*, Cambridge, 2000, 9.

koriste potpuno su svesni te upotrebe. U sredini su: pantomima ili mimika koja se može koristiti kao alternacija govoru, i amblemi, koji su standardni gestovi koji mogu funkcionisati kao kompletni izgovor, ali ne konstituišu komponente jezičkog sistema. Meknil je ovaj kontinuum usavršio podelivši ga na još četiri zasebna koji daju utvrđene karakteristike svakog gesta i pokazuju kako se neki gestovi u određenim kontinuumima poklapaju, a negde stoje u odnosu opozicije. Prvi kontinuum se odnosi na govor (npr. gestikulacija podrazumeva prisustvo, a pantomima odsustvo govora), drugi na lingvističko svojstvo (da li imaju potencijal za sintaksičke kombinacije sa drugim gestovima ili ne, npr. da li znak za OK sa palcem može da se uradi sa drugim prstom?), treći na konvencionalnost (npr. gestikulacija i pantomima nisu konvencionalni, amblemi su delimično, dok je znakovni jezik potpuno konvencionalan), i četvrti se u potpunosti odnosi na semiotički aspekt, to jest vrstu semioze koja stoji između gesta kao materijalnog plana i sadržaja na koji ukazuje, što daje semiotičke razlike među gestovima kao znacima.<sup>43</sup> Ipak, koliko god bila sveobuhvatna, ova tipologija usavršena od strane Meknila, kosi se u mnogome sa njegovim čvrstim uverenjem da se gest ne može posmatrati odvojeno od govornog jezika. Samo jedno od pitanja koje proizilazi iz takvog stava jeste zašto se znakovni jezik pojavljuje kao autonomni sistem znakova (kod, odnosno jezik tela) na kontinuumu, i kako to da se dokaz o lingvističkoj strukturi gesta uzima pre kao potvrda neraskidive relacije gest - reč, a ne kao dokaz o autonomiji telesnog pokreta koji ima kompetenciju za samostalnu ekspresiju i komunikaciju?<sup>44</sup>

Upravo najveća zabluda u izučavanju gesta počiva na stanovištu da se oni (gestovi) u neku ruku takmiče sa verbalnim izražavanjem, jer je „jezik (...) postao najizrazitija karakteristika čoveka i njegove društvene prirode i čovek koristi jezik kao sredstvo za kontrolu sopstvenog i tuđeg ponašanja“ (Mandić, 2003:59).<sup>45</sup> „Reč i gest, bez ikakve sumnje, predstavljaju 'meso' našeg izražavanja, ali njihova uzajamna uloga, njihovi obostrani odnosi, zavisnost ili nezavisnost od njihovih učinaka, isto tako su i pitanja koja pokreću i određuju pravce analize“ (Kulenović 1983:54). Oduvek se mislilo da je neverbalna komunikacija njen primitivni aspekt, pa su tako gestovi posmatrani kao manje vredna zamena za reči koje su neprikosnovene većini populacije. Izučavanja neverbalne komunikacije ili načina na koji se jedinka bez reči izražava i komunicira, predstavlja usmerenje novijeg datuma, koje još uvek nastoji da menja našu percepciju o značaju ovog fenomena i njegovoj primeni u različitim naučnim oblastima (teorija informacije, kibernetika, psihologija, bihejviorizam, moderna antropologija, sociologija, fenomenologija, filozofija i dr.), društvenoj interakciji, i uopšte njegovom mestu kao važnog elementa

<sup>43</sup> *Globalno* se odnosi na činjenicu da se određenje značenja kod gestikulacije vrši tako što se značenje delova određuje uvidom u celinu, što se razlikuje od rečenice kod koje se određenje vrši parcijalno. Lingvističko mapiranje je *segmentirano*, OK znak je segmentovan, jer može biti potvrđen jedino ako je kritični segment prisutan (spajanje palca i kažiprsta). *Sintetičko* se odnosi na činjenicu da se jedna gestikulacija koncentriše u jednu simboličku formu različitih značenja koja se može raširiti kroz čitavu rečenicu u govoru. Rečenica u gestikulaciji je analitična, kao i znak u znakovnom jeziku, dok je amblem kao i gestikulacija sintetička, pantomima takođe može biti analitička. Videti više David McNeill, op. cit, 1-10.

<sup>44</sup> Naime, istraživači Stokoi (William C. Stokoe) i Vilokoks (Sherman E. Wilcox) su 1995. godine otkrili koren sintakse u strukturi gesta. Videti: John Haviland, „Pointing, gesture spaces, and mental maps“, u: *Language and gesture*. Cambridge, 2000, 13-46.

<sup>45</sup> Pošto se neverbalna komunikacija razmatrala samo u analogiji sa rečima, koje su bile najbitnije za komunikologiju, neverbalno je značilo ili: paralingvističko (zajedno sa rečima), ili ekstralingvističko (izvan reči) ili metalingvističko (iznad reči).

kognitivne sposobnosti (kognitivna lingvistika). U teoriji informacije i komunikacije gestovi predstavljaju samo jedan aspekt neverbalne komunikacije pored facijalnih ekspresija, postularnog, proksemičkog i spacijalnog ponašanja, pa u ovu kategoriju ulazi čak i odeća, žvrljanje, crtanje, slikanje, i vokalna ekspresija (misli se na melodiju, dinamiku, ritmiku i agogiku glasa, a ne verbalno). Nekada se sve ove manifestacije uključene unutar pojma *psihomotorika*. Naročito je bogat repertoar facijalnih pokreta, gde je Berdvisel izbrojao čak 250.000 različitih izraza koje je sposobno da napravi ljudsko lice.<sup>46</sup> Facijalna ekspresija je veoma karakteristična za muzičare prilikom izvođenja, violinisti to često rade, od facijalne mimike to čitavog njihanja tela, otvaranja usta, i drugog. Audio vizuelna tehnologija je omogućila da se nastupi mnogih izvođača ispituju sa aspekta upošljavanja telesnih gestova. Može se govoriti čak i o posebnim gesturalnim karakteristikama određenih grupa izvođača: gestovi klarinetista su veoma ekspresivni i živahni, gestovi harfista, violinista i pijanista se veoma razlikuju jer su karakteristike pokreta prouzrokovane karakteristikama instrumenata, to jest njihovom pokretljivošću i uticaju pokreta na zvuk. Na primer, prevelika gestikulacija kod horne bi dovela do veoma otežane reprodukcije tona zbog disanja, dok jedan pijanista nema takvih problema. Takođe, muzička kritika veoma često piše o facijalnim izrazima i pokretima dirigenata. Kričli govori o onim dirigentima koji su vremenom stvarali sopstvene metaforične sisteme za prenošenje informacije izvođačima, kao što je Sir Henri Vud (Henry Wood) ili Đerđ Šolti (Georg Solt). Klemperer (Otto Klemperer) je govorio o tome da kada diriguje orkestrom svaki deo njegove anatomije je u pokretu, osim verovatno nogu.<sup>47</sup>

Vokabular telesnih idioma, generalno nazvan *jezik tela* (*body language*) u velikoj meri je uslovljen kulturološkim kontekstom. U različitim kulturama biraju se različiti kanali komuniciranja: dok su Amerikanci do skoro preferirali samo vizuelni i auditivni kontakt, u Francuskoj se ljudi često rukuju i ljube, a u mnogim arapskim zemljama i miris kože se koristi kao relevantna informacija u komunikaciji. Antropolozi kulture su primetili da se i različiti idiomi tela kulturološki razlikuju, recimo dekoracija tela, tatu i pirsing koji prikazuju socijalne razlike unutar zapadne kulture. Interesantno je da mnogi narodi, ne samo u Evropi kao nordijski narodi, već i u Meksiku i na Dalekom Istoku imaju veoma ograničenu gestikulaciju u interakciji. Osim što su antropolozi ustanovili da te razlike potiču i od razlike u jezicima, gramatičkog toka govora, glagola, došlo se i do veoma značajnih otkrića da je upotreba gesta pod stalnim uticajem kulturnih vrednosti, istorijskih promena i geografsko-ekoloških okolnosti. Mediteranski narod više koristi gestove, jer žive u posebnoj kombinaciji klimatskih uslova, okoline, građevina, društvene strukture i ekonomije. Naročito su Napuljci kreirali posebnu komunikaciju putem gesta, dajući mu veoma važno mesto u interakciji. Između telesnih idiosinkrazija (individualnog načina izražavanja) i neke vrste konvencionalnih, univerzalnih gestova među ljudima, nalazi se i institucionalna upotreba

---

<sup>46</sup>O facijalnim izrazima se govori još i kao o facijalnoj mimikriji, „fiziognomiji“ ili kod Balvera „patomiotomiji“.

<sup>47</sup> Prema Macdonald Critchley, *Silent language*, London, 1975, 6.

gesta, za koju je oduvek vladalo posebno interesovanje, kao što su tajna društva, okultne zajednice, manastiri, odnosno svi konteksti u kojima se ne može koristiti govor iz više razloga i kada gest postaje veoma produktivan i koji van te određene „institucije“ nema upotrebu. U sociologiji su naročito interesantne dve struje koje istražuju neverbalnu komunikaciju: *simbolički interakcionizam* i *fenomenologija*. Simbolički interakcionizam je kulturno zasnovan, naučni fenomen koji zadovoljava prirodnu ljudsku potrebu da haotični i nepredvidivi svet ispuni smislom. Ovaj sociološki poredak, koji dugujemo naučniku Midu (Herbert Mead), naglašava važnu ulogu gesta u komunikaciji: putem telesnih pokreta mi prezentujemo svoju subjektivnost drugima, ali isto tako putem istih aktivnosti drugi procenjuju naše telo kao objekat. Telo je u isto vreme i subjekat i objekat aktivnosti. Ovakav interaktivni pristup omogućava nam da telo sagledamo i kao izvor signifikacije i komunikacije, ali i da shvatimo kako se takva komunikacija javlja u interakciji sa drugim telima i drugim „ja“. Sa druge strane, fenomenologija istražuje važnu ulogu senzornog iskustva i senzorne informacije za razvoj „svesti o sebi“ i interakciji sa drugima, na idejnim temeljima nemačkog sociologa Zimela (Georg Simmel) sa kraja 19. veka.<sup>48</sup> Savremena sociološka istraživanja su okrenuta i ka načinima upotrebe neverbalnih informacija kako bi ljudi postigli što veći uspeh u poslu, javnom i profesionalnom životu. Premda je psiholog Rajh (Wilhelm Reich) utvrdio kako reči mogu da lažu, ali izraz tela ne, došlo se do saznanja da „kinezička komunikacija“, kao što su različiti tipovi mišića (napetost i opuštenost), telesni dodir (rukovanje, tapšanje po ramenu,...) mogu spolja da izgledaju na jedan način, ali da zapravo u toku komunikacije mogu biti shvaćeni na drugi način. To znači da, prema ideji Pirsovog *interpretanta*, razumevanje značenja gesta kao znaka, naročito u ovakvim ambivalentnim porukama u velikoj meri zavisi i od onog koji tumači poruku. Budući da sam ovaj pasus počela sa stanovišta sa kojeg ne stojim u odbranu prevlasti verbalnog nad gestom, nisam sigurna da bih branila potpuno obrnutu sliku odnosa gesta i reči, gde reč postaje lažno zanemarena, veštačka, manipulativna, a govor „artikulirano gestikuliranje“ (Armstrong, Stokoe & Wilcox, 1995:8), da upotrebim reči psihologa Najsera (Ulrich Neisser). Pa ipak, izučavajući interakciju između verbalnog i neverbalnog jezika, Albert Mehrabijan (Mehrabian) je otkrio da govorna reč čini svega 7% ukupne poruke, dok jezik tela predstavlja ostatak od 93% poruke.<sup>49</sup> Možda će konačno ovaj naučnik završiti viševjekovnu polemiku o čistim oblicima verbalnog ili neverbalnog komuniciranja, ili možda rasplamsati nove? Da li ćemo konačno odbaciti iluziju o tome da naše misli nastaju u umu nezavisno od tela, da li ćemo prihvatiti semantičku ulogu tela i njegovu sposobnost da funkcioniše kao znak, kao i našu kompetenciju da ga tumačimo? Od Sokratovih misli da bismo mi, kada ne bismo imali glasa ni jezika, gestovima označavali stvari na koje bismo želeli da ukažemo (Kon, 2001:64), preko Ničeovog (Friedrich Nietzsche) prvenstva tela, Brehtovog (Berthold Brecht) gestusa kod glumaca (*Kleines Organon für das Theater*, 1949, Greimasove (Algirdas Julien Greimas) gestikularne

---

<sup>48</sup>Videti više o ovoj temi: Alexandra Howson, „The Sociology of Non-Verbal Communication“, u: *EBSCO Research Starters*, 2009, 1-6; Dennis D Waskul i Phillip Vannini, *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*, Hampshire, 2006.; Cinthia Vejar, „Symbolic Interactionism“, u *EBSCO Research Starters*, 1-7.

<sup>49</sup> Mehrabijan prema Vejar, op.cit, 2009, 2.

komunikacije i prakse ("Conditions d'une sémiotique du monde naturel", 1968), Merlo-Pontijevog (Maurice Merleau-Ponty) „nemog iskustva tela“ (*Phénoméologie de la perception*, 1945), Sartra (Jean-Paul Sartre), Fukoa (Michel Foucault), do severnoameričke filozofije Djujija (John Dewey), Šustermana (Richard Schusterman), a naročito Lakof-Džonsonove kognitivne lingvistike (*Metaphors We Live By*, 1980), dugo nam je trebalo da shvatimo da ne postoji nešto tako kao beznačajna motorna aktivnost.

### 3.1 Gest kao osnova kognitivnog procesa

Osnova svih naših formi razumevanja je ona koja  
nam je data našom telesnom interakcijom sa svetom.

**Kieran Egan**

Još od stare Grčke postojalo je shvatanje da je telo sredstvo pomoću koga se oslobađa misao, premda je tek istorija moderne filozofije poklonila značajniju pažnju relaciji um-telo, od različitih formi epifenomenalizma (doktrine da fizička stanja prouzrokuju mentalna), paralelizma (stanovišta da mentalna i fizička područja imaju paralelni tok), monizma (odbacivanja Kartezijanske bifurkacije realnosti), do materijalizma, i naročito, „centralno zasnovanog materijalizma“ (gde se sva mentalna stanja razmatraju kontingentno (u dodiru identičnim sa stanjima mozga) i funkcionalizma (doktrine koja karakteriše kognitivnu psihologiju i program istraživanja poznat kao *konekcionizam*). Ideja da naši mentalni procesi zavise od telesnog iskustva stvorila je pojam *embodiment*-a ili otelovljenja koje u potpunosti opisuje neraskidivu vezu materijalnog i duhovnog „ja“. Ovaj termin se može definisati kao „integracija fizičkog ili biološkog tela sa fenomenološkim i iskustvenim telom“ (Bressier, 2004:7). Na odnos *tela i otelovljenja - body/embodiment* reminiscencira Bartova (Roland Barthes) distinkcija *teksta i tekstualnosti*, gde je prvo materijalni objekat koji zauzima prostor, a drugo metodološko polje koje se doživljava kao aktivnost i produkcija, odnosno stvaranje. Koncept otelovljenja je umnogome izmenilo istoriju moderne filozofije, psihologije, lingvistike i umetnosti, odnoseći se „tačno na proces putem kojeg se objekat - telo aktivno proučava, stvara, podupire i/ili transformiše kao subjekat – telo“ (Waskul & Vannini, 2006: 3). Najveći zagovornici ovog koncepta dolaze iz redova kognitivne lingvistike sa naučnim dokazima o tome kako razumevanje kognicije zahteva pažljivije proučavanje telesnog iskustva, naročito u području metafore, što će se kasnije ispostaviti kao presudno u stvaranju teorije o muzičkom gestu



kao subdiscipline muzičke semiotike. Iz tog razloga, u narednim pasusima istraživanje će biti usmereno na definisanje koncepta metafore u kognitivnim procesima, koje će, verujem, doprineti jasnijem razumevanju pojma gesta u muzici, i uočavanju razloga zbog kojih mapiranje telesne i muzičke oblasti pomaže našem shvatanju muzike kao apstraktne oblasti.

Metafora se uobičajeno posmatra kao karakteristika jezika, kao sredstvo poetske imaginacije i retoričkog ukrašavanja. Premda većina ljudi smatra da dobro poznaje ovaj pojam, bili bi iznenađeni činjenicom koliko je često upotrebljavaju u svakodnevnom životu i razmišljanju. Naš uobičajeni konceptualni sistem, u uslovima u kojima mislimo i delujemo, jeste fundamentalno metaforički po prirodi. Prema tome, metafora ne samo da jeste moguća i izvan jezika, već je i naš konceptualni sistem metaforičan – način na koji mislimo, doživljavamo i radimo uključuje metaforu. Suština metafore je razumevanje i doživljavanje jedne vrste stvari u pojmovima druge. Tako je najznačajnija činjenica na koju ukazuju Lakof i Džonson diferencijacija **konceptualne** i **lingvističke metafore**, gde prva predstavlja proces u kome neko apstraktno i nepoznato područje objašnjavamo pojmovima one oblasti koja nam je poznata i konkretna, to jest izvorno područje mapiramo na ciljno, dok je lingvistička odraz takvog kognitivnog mapiranja unutar jezika. Nakon velikog prodora istraživanja metafore početkom 80-tih godina, a onda i ekspanzije studija o gestu koje počinju početkom devedesetih godina 20. veka, međusobne relacije metafore i gesta postaju važna naučna tema. Gest se razmatra sa različitih stanovišta, od toga da postoje mnoge vrste metafora koje mogu biti izražene gestovima, do različitih tipova gestova koji imaju sposobnost izražavanja metafore. Metaforički gest je primer konceptualne metafore koji dokazuje da ovaj fenomen nije samo ekskluziva jezika. Ono što omogućava gestu realizaciju konceptualne metafore jeste to što uključuje zajedničke elemente lingvističke i konceptualne metafore: pojam znaka (jedna stvar koja stoji umesto druge) i sintaksu (znakovi se prekombinuju da bi formirali nove odnose) koja je metaforično otelovljena u direktnim pokretima, to jest gestovima ruku i drugih delova tela. Gest je tako materijalni nosilac izražavanja određene ideje i misli čoveka, što je kompatibilno sa konceptom *otelovljene kognicije (embodied cognition)* Lakofa i Džonsona. U svom tekstu *The neuroscience of metaphoric gestures: Why they exist* (2008), Lakof tvrdi da upravo metaforički gestovi predstavljaju dokaz teoriji o konceptualnoj metafori, koja funkcioniše u neverbalnoj komunikaciji, ali ne i u govornom jeziku. Takođe ne sme biti zanemarena jedinstvena uloga tumača u procesu stvaranja značenja, jer da bi se određeni gestovi shvatili kao znakovi i nešto smislaono, to zavisi pre svega od kognitivnih sposobnosti onoga ko znakove tumači. Istraživanje otelovljenog značenja (*embodied meaning*) podrazumeva da se na umu imaju različite vrste znakova, kao i to da način na koji funkcioniše znak zavisi od toga ko ga i kako ga tumači.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup>O ovoj temi detaljno govori Džesika Vaman (Jessica Wahman), op. cit.

U knjizi Lakofa i Džonsona *Metaphors We Live By* (2003) dat je niz objašnjenja o tome kako je naš mentalni život rukovođen metaforama i da je takva struktura naših jezika, kao metaforičke predstave naših tela i njihove interakcije sa okruženjem. Jedan od osnovnih principa je da metafora kao kognitivni fenomen nastaje konceptualnim mapiranjem oblasti. Mapiranje se pojavljuje kao potreba da se apstraktnije oblasti (ciljne) shvate pomoću neke koja nam je bliskija i konkretnija (izvorna), a to je najčešće naše fizičko iskustvo. Ova činjenica predstavlja temelj teorije o muzičkom gestu, budući da je čitav njen koncept zasnovan na ideji mapiranja fizičke oblasti na oblast muzike. Čitav ovaj proces je moguć samo u slučaju kada izvorna i ciljna oblast imaju strukturalne sličnosti, a u ovom slučaju ona se iskazuje kroz procesualnost jedne i druge oblasti, kroz činjenicu da se muzika odvija kroz vreme i prostor, pa njene segmente čujemo kao muzički gest analogno fizičkom gestu. Drugim rečima, pokret nije nametnut muzici, već predstavlja njenu strukturalnu karakteristiku koju muzika deli sa telom.<sup>51</sup> Možda nije naodmet da se to predstavi bliskim primerom iz svakodnevnog života sa konvencionalizovanom *strukturalnom metaforom* (gde je jedan koncept strukturiran pojmovima drugog) kao što je: „vreme je novac“. Mapiranje oblasti vremena i novca je moguće, jer u našoj kulturi predstavljaju dragocene pojmove, iako su i vreme i novac različite konceptualne oblasti. Na osnovu toga moguće je reći: „Koliko si *potrošio* vremena? *Izgubio* sam puno vremena“, gde je vreme kao nešto što je vredno nalik novcu, delimično strukturirano, shvatljivo, izvedeno i ispričano u pojmovima novca. Metafore kao pomenuti lingvistički izrazi su mogući, jer se nalaze u konceptualnom sistemu, mi govorimo o vremenu kao o novcu, jer ga shvatamo na taj način, i ponašamo se na način shvatanja oblasti vremena. Da u procesima mapiranja kao izvorna u velikom broju slučajeva funkcioniše upravo oblast telesnog, fizičkog iskustva, dokazuju **orijentacione metafore**, koje za razliku od strukturalnih, ne strukturiraju jedan koncept pojmovima drugog, već organizuju čitav sistem koncepata u međusobnom odnosu. Većina njih uključuje prostornu orijentaciju: gore-dole, unutra-napolje, centralno-periferno, i drugo. Primeri kao što su „sreća je gore“, „zdravlje i život su gore“, „tuga je dole“, „bolest i smrt su dole“ rezultiraju izrazima kao što su: *padam* u depresiju, on je u *top formi*, brzo je *propao*. Naše fizičko i kulturno iskustvo obezbeđuje mnogo mogućih uslova za prostorne metafore, koje mogu varirati od kulture do kulture. Postoji jedna vrsta metafora koje su toliko prirodne i prisutne u našim mislima, da se gotovo uzimaju kao direktni opis mentalnih fenomena. Reč je o takozvanim **ontološkim metaforama**, kao što je „um je mašina“, što omogućava izraz: „moj mozak *ne funkcioniše* danas“.<sup>52</sup> Mi koristimo metaforički vokabular za opisivanje muzičkih događaja, jer je muzika apstraktna oblast koju shvatamo i konceptualizujemo kao sistem putem njenog mapiranja sa oblastima iz našeg fizičkog, psihološkog ili

---

<sup>51</sup> Premda Lakof i Džonson naglašavaju da ovi metaforički koncepti zavise od kulturnog nasleđa, jezika, i drugog, postoji i određen broj konceptualnih metafora koje se mogu shvatiti konvencionalnim, i koje su duboko prisutne u našem misaonom sistemu. Drugim rečima, konvencionalne metafore su mrtve metafore koje su kao izrazi duboko ukorenjene u našem govoru i funkcionišu kao doslovni izrazi.

<sup>52</sup> Najočigledniji primeri ontoloških metafora su oni gde se fizički objekti određuju kao da imaju ljudske osobine (personifikacija), kao *život me je prevario*.

kulturnog iskustva. Dakle, mi muziku prvenstveno doživljavamo kao određeno konkretno iskustvo, a potom je opisujemo pojmovima iz određene izvorne oblasti. U 19. veku ovaj pristup je zadobio biblijski inspirisan termin „hermeneutika“ koji podrazumeva traženje značenja „iza“ muzike. Ali, kako Kuk (Nicholas Cook) zaključuje, sva tumačenja muzike uključuju metaforu; samo je pitanje što metafora nije uvek tako očigledna. Kuk predlaže da bi se to ustanovilo, „da svako pokuša da priča o muzici bez korišćenja metafore“ (Cook, 1998: 69). To bi, po svemu sudeći, bilo nemoguće. Uzmimo najšire korištenu metaforu „muzika je jezik“ u kojoj muziku doživljavamo kao lingvistički tok, a iz toga sledi čitav niz pojmova kao što su rečenica, tema, sintaksa, ... putem kojih bliže određujemo njene karakteristike. „Srodnost muzike i jezika počiva na dubokoj srodnosti mentalnih procesa na kojima se zasnivaju obe ove tvorevine ljudskog duha“ (Zatkalik, 2005: 9). Veoma je važna činjenica da u izvornoj oblasti uvek postoji iskoristiv i neiskoristiv deo, to jest da je moguće koristiti samo određene izraze iz jednog područja (jezik) da se govori o korespondentnim konceptima u metaforički definisanoj oblasti (muzika). Zato se mora izbeći paradoks koji može nastati ako pokušamo da u istoj metafori primenimo *neiskoristiv* deo na ciljno područje. Paradoks bi bio kada bi neko, recimo, tražio padeže u muzici. Pored toga, važno je naglasiti da strukturalne metafore omogućavaju da se neki aspekti ciljnog područja rasvetle, ali se time sakrivaju drugi (recimo, korišćenje metafore „muzika je jezik“ mi sakrivamo aspekt koji bi omogućila metafora „muzika je telo“) što ide u prilog tome da nekada jedno mapiranje nije dovoljno da objasni sve aspekte određenog fenomena. Korišćenje preklapajućih metafora, između kojih mora postojati korespondencija, jeste zato veoma česta pojava kod objašnjenja ciljnih oblasti (*cross-metaphorical coherence*). Muzika je za to najbolji primer, u njenom metajeziku slobodno koegzistiraju različiti jezici koji posredstvom mapiranja potpomažu različite elemente muzičkog toka, i tamo gde nestanu reči za jedan pojam, pojavljuje se pregršt drugih, spremnih za upotrebu. Ipak, pouzdano se može tvrditi da i muzika, kao i većina drugih oblasti, najveće strukturalne karakteristike deli sa telesnom oblasti, i da kao takav metajezik fizičke oblasti nije suplement za razumevanje značenja muzike, već prirodan način izražavanja. Lakof i Džonson se sa pravom pitaju da li uopšte postoje neki koncepti koji se mogu razumeti i direktno, bez metafore i zaključuju da upravo jednostavni prostorni koncepti, koji potiču iz naše interakcije sa fizičkim okruženjem predstavljaju to osnovno iskustvo pomoću kog objašnjavamo apstraktnije oblasti. Budući da nam je neophodno to „osnovno područje iskustva“ još jedno pravo pitanje je šta konstituiše to područje? Svako takvo područje je strukturirana celina unutar našeg iskustva koje tumačimo kao **geštalte iskustva** (*gestalt*).<sup>53</sup> Geštalte percepcija je primitivna i urođena kognitivna sposobnost koju su Keler (Köhler) i Verthajmer (Köhler i Wertheimer), osnivači eksperimentalne geštalte perceptualne psihologije, prvobitno istraživali u mašti. Ova teorija je omogućila

---

<sup>53</sup> Geštalte struktura je za Džonsona organizovana, jedinstvena celina unutar našeg iskustva i shvatanja koja se manifestuje kroz ponavljajuće oblike (šeme) ili strukturu i vodi do zaključivanja u našem konceptualnom sistemu. Mark Johnson, *The Body In The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago and London, 1987, 44.

širenje dalje perspektive, u apstrahovanje drugih fenomena, kao što je umetnost. Drugim rečima, ono što omogućava da se muzika pretvori u jezik ili telo, jeste to što ona korespondira njihovim elementima. Shvatanje muzike kao tela, ili uma kao mašine uključuje sposobnost da se superimponira multidimenzionalna struktura koncepta tela i mašine na korespondentne strukture muzike i uma, što su upravo *geštalti iskustva*. Kao multidimenzionalne strukture one predstavljaju načine organizovanja iskustva u *strukturalne celine*, i to je upravo ono što naše iskustvo čini *koherentnim* (Lakoff & Johnson, 2003:81). Još jedan važan element koji omogućuje mapiranje oblasti jeste **kategorizacija**. Ona je prirodan put identifikovanja vrste objekta ili iskustva putem naglašavanja određenih osobina, ali se u isto vreme dešava da time potiskujemo ostale. Kategorizacija je neophodan element mapiranja, jer kognicija, shvatanje određenog fenomena, uvek uključuje kategorije koje nisu fiksni elementi.

Na kraju, dvojica naučnika smatraju da je za naš konceptualni sistem veoma važno stvaranje novih metafora, koje su kreativne i imaginativne i mogu dati novo značenje našoj prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali koje zavise od naše sposobnosti da uočimo da oblast A deli izvesne karakteristike sa oblašću B. Suprotstavljajući se objektivističkom stavu u filozofiji i lingvistici, oni tvrde da je metafora **imaginativna racionalnost** (Lakoff & Johnson, 2003:193). Sa jedne strane, imaginacija u jednom od svojih mnogih aspekata uključuje viđenje jedne stvari pomoću pojmova druge stvari, odnosno metaforičko mišljenje. Sa druge, upravo metafora ujedinjuje razum i imaginaciju, razum uključuje kategorizaciju, posledičnost i izvođenje zaključaka. Mark Džonson čak imaginaciju smatra preduslovom za čitavo ljudsko saznanje, i iako zvuči paradoksalno, zaista, imaginacija zauzima centralno mesto u zasnivanju racionalnosti: "Bez imaginacije, ništa na svetu ne bi imalo smisla. Bez imaginacije, naše iskustvo ne bi dobilo smisao. Bez imaginacije, nikada ne bismo mogli rezonovati ka saznanju realnosti (Johnson, 1987:ix). Oslanjajući se na Kantove ideje, on smatra da je pojam imaginacije ne samo značajan za kreativnost u umetnosti, već i kreativnost u stvaranju značenja. Ona je i formalna i materijalna, i racionalna i telesna, ona je ključna za naš *ratio* kako bi pronašao smisaone veze. (Johnson, 1987:169). Pored imaginacije, za Džonsona telo ima najvažniju ulogu u formiranju našeg iskustva. Ono što daje koherentnost i strukturu našem iskustvu jesu **image schemata**<sup>54</sup> (u daljem tekstu *opisne šeme*), ili dinamični oblici naše perceptivne interakcije i motorni programi. Džonson slikovito objašnjava pomenutu tendenciju korišćenja prostornih orijentacija. Recimo, gore-dole potiče iz šeme vertikalnosti, čiju strukturu shvatamo u toku hiljadu aktivnosti u toku dana (posmatranje drveta, osećaj stajanja uspravno, penjanje na stepenice, itd.). U muzici je veoma česta primena šeme vertikalnosti koju je najbolje opisao Zbikovski navodeći konvencionalno opisivanje tonova kao „visokih“ i „dubokih“ što

---

<sup>54</sup> Ovaj pojam Džonson preuzima od Kanta.

omogućuje primena konceptualne metafore *tonske relacije su relacije u vertikalnom prostoru*.<sup>55</sup> „Mapiranje dvodimenzionalne prostorne orijentacije gore-dole na tonski kontinuum nije rezultat slučajnosti, jer prema *principu invarijantnosti* postoji korespondencija između kognitivne strukture *opisne šeme* prostorne i akustičke oblasti: u prostornoj, podela kontinuuma rezultira u tačkama, dok u akustičkoj oblasti rezultira tonovima. Ove ikoničke veze ne samo što objašnjavaju tendenciju ka primeni pojmova orijentacije u vertikalnom prostoru na muziku, već i zašto su neke konceptualne metafore efektivnije od drugih“ (Crnjanski, 2010c: 71)<sup>56</sup> Prema principu invarijantnosti najbolje mapiranje ukrštanjem oblasti je ono koje sadrži najviše struktura opisnih šema i u izvornoj i u ciljnoj oblasti. Vertikalnost ne opisuje samo tonove, već je povezana i sa muzičkom linijom: na najvišoj tački njene linije će verovatno biti najveća tenzija, a kada se ponovo dodirne najdublja nota, sledi osećanje razrešenja i zaokruženosti. Tu postoji korelacija sa fizičkom visinom, nalik penjanju, kada potencijalna energija tela raste (zbog potencijalne opasnosti osećamo tenziju), dok je silazak praćen smanjenjem tenzije. Slično iskustvo imaju i pevači u intoniranju uzlaznih i silaznih tonova skale. Džonsonove tvrdnje da naše shvatanje uključuje mnoge prekonceptualne strukture iskustva - opisne šeme koje se mogu metaforički projektovati i teoretski elaborirati kako bi konstituisali mrežu značenja, predstavljaju temelj *teorije otelovljenja*. Telesni pokret, gestovi, manipulacija objektima i perceptivna interakcija uključuju te ponavljajuće oblike i šeme bez kojih bi naše iskustvo bilo haotično i neshvatljivo. *Opisne šeme* i njene metaforične projekcije su primarne šeme konceptualne integracije (*conceptual blending*). O ovoj temi najviše govore Turner (Mark Turner) i Fokonije (Gilles Fauconnier) koji su tokom devedesetih razvili ovu teoriju integracije mentalnih prostora (blendiranja): konceptualna – integracija – je osnovna kognitivna operacija stvaranja novog značenja od starog. Konceptualna integracija je dinamična, elastična i aktivna u trenutku razmišljanja. Ona se koristi u svakodnevnoj kogniciji, ali je najveću primenu našla u matematici, geometriji i sve veću u analizama rečeničnog i tekstualnog značenja, tako i u leksičkoj i tvorbenoj semantici.<sup>57</sup> Konceptualna integracija mentalnih prostora je proces u kome struktura iz dva ili više transmisija mentalnih prostora jeste projektovana na odvojeni prostor koji nasleđuje parcijalnu strukturu iz transmisija i tako postaje integrisan (*blended*) sa sopstvenom (trećom) strukturom.

Metafora je kognitivni instrument, najvažnije oruđe za shvatanje delova onoga što se ne može shvatiti u celini: naša osećanja, estetsko iskustvo, moralna praksa, duhovna svest, umetnost i drugo.

<sup>55</sup> Zbikovski se pita kako na klaviru d4 može biti iznad c4 kada su oba tona na istoj horizontali, ili kako to da intoniranje višeg tona na violončelu podrazumeva pokret ruke na dole.

<sup>56</sup> Princip invarijantnosti (strukturna sličnost izvorne i ciljne oblasti na osnovu opisne šeme) razvijaju Turner i Lakof.

<sup>57</sup> Turner i Fokonije govore i o *višeprostornom (many space)* modelu metafore koji objašnjava širok raspon fenomena koje je nemoguće podvesti pod *dvoprostorni (two domain)* model. Konceptualna projekcija se vrši kroz četiri ili više mentalnih područja, gde ostaju izvorni i ciljni, ali se pronalaze i unutrašnji: generični, koji sadrži strukturu koja može biti primenjena na oba transmisiona prostora i mešoviti (*blended*) prostor koji integriše delimično određene strukture iz oba transmisiona prostora. Videti više: Mark Turner & Gilles Fauconnier, "A Mechanism of Creativity", u: *Poetics Today*, 20:3 (Fall 1999), 397-418; Mark Turner & Gilles Fauconnier, „Conceptual Integration and Formal Expression“, u: *Metaphor and Symbolic Activity*, 10(3), 1995, 183-204; Mark Turner & Gilles Fauconnier, *The Way we think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*, New York, 2002.

Zato nam je koncept tela i pokreta toliko važan, jer obezbeđuje pravu strukturu, izvornu oblast koja nam dozvoljava da se „hvatamo u koštac“ sa tim prirodnim vrstama iskustva koje su manje konkretne ili manje jasno iskazane putem sopstvenih pojmova. Muzika, kao jedna takva apstrakcija, za većinu svojih fenomena ima najprirodnije objašnjenje upravo u telesnoj oblasti, sa kojom deli bogat repertoar strukturalnih similariteta.

## 4. TEORIJA O MUZIČKOM GESTU

Muzika je auditivni gest.

Colwyn Trevarthen

Od prvih radova Praške škole, primene Sosirovih ideja u *distributivnim analizama* Natjea, Rivea, *triparticipiji* Monela (Raymond Monelle), do Pirsove trijade znaka u Tarastijevoj *naratološkoj analizi i modalnoj gramatici*, modelu *unutrašnje i spoljašnje semioze* Agavua (Kofi Agawu) i Hatenove *implikacije teorije otelovljenja na oblast muzike*, muzička semiotika je prošla dugačak put razvoja u sofisticiranu nauku čiji je osnovni zadatak definisanje pojma znaka u muzici, a samim tim i značenja, neodvojivog aspekta svake semiotičke aktivnosti. Opšta nauka o znakovima<sup>58</sup> koja je nastala iz fundamentalne ljudske potrebe da haotični i anarhični svet ispuni smislom, tokom 20. veka ukazala je na svet znakova oko nas inicirajući nastanak mnogih drugih disciplina, teorija i nauka. Na sličan način, i muzička semiotika je usmerila muzikologiju ka interdisciplinarnosti sa osnovnim zadatkom da približi, pojasni i tumači apstraktnu oblast muzike koristeći saznanja iz različitih oblasti, od lingvistike, književnosti, biologije, matematike, do psihologije, teorije polova i drugog. Muzička semiotika se naglo razvila počevši od šesdesetih godina 20. veka, uprkos granjanju na različite metodološke pristupe muzičkom delu, njen opšti cilj je ostao razmatranje značenja muzike. Semiotička praksa u muzici je u potpunosti izmenila odnos prema ovom verovatno najdiskutabilnijem pitanju nauke o muzici. U prošlosti semiotike muzike uobičajena su bila dva pristupa fenomenu značenja od kojih je parcijalno svaki odavao utisak nedovršenosti: za značenjem se strogo tragalo u muzičkim procesima (imanentno ili relaciono značenje), ili „izvan njih“, jer muzika poseduje referentno svojstvo saopštavanja vanmuzičkih sadržaja (ekstrovertno ili referencijalno značenje). Mnogi kao „krivca“ za razvoj distributivne, taksonomijske analize muzičkog dela u radovima prvih semiotičara muzike obeležavaju upravo Sosira, začetnika semiologije, i njegovo binomsko tumačenje znaka koji se sastoji od **označitelja** (materijalnog aspekta znaka) i **označenog** (sadržaja, reference, onoga na šta označitelj ukazuje).<sup>59</sup> Primetno je da Sosirov model znakovne tipologije, unutar strukturalističkog poretka, teži ignorisanju diskusije o prirodnoj ekspresivnosti muzike, ograničavajući svoju vrednost unutar dvodimenzionalnog sistema signifikacije. Primenom paradigmatsko - sintagmatskog sistema u analizi muzičkih znakova, ove sintaksičke teorije su imale za cilj pronalaženje gramatike, pravila, koda, kojim se ti znakovi kombinuju. Drugim rečima, sintakse. Tako je sintaksa izjednačena sa značenjem muzike, a samo značenje svedeno na materijalne

---

<sup>58</sup>Nauka o znakovima ili opšta teorija znakova često se podjednako naziva i *semiologijom* i *semiotikom*, iako su u pitanju pojmovi utemeljeni na različitim konceptima: evropskim lingvističkim istraživanjima Sosira i američkoj pragmatičnoj filozofiji Pirsra. Dok se danas izraz semiologija upotrebljava da bi označio opštu nauku o znakovima koja kao model proučavanja uzima jezik, izraz semiotika služi nauci koja izučava pojedinačne znakovne sisteme.

<sup>59</sup> Kod Hjelmsleva pojmovi izraz i sadržaj, kod Pirsra znak i objekat.

predstave znaka (distributivne analize Natjea, Rivea...). Tek sa implikacijom Pirsove trijade znaka i pojma interpretanta u anglo-američkoj muzikologiji je omogućen razvoj semantičkih teorija, koje ne isključuju i sintaksičku komponentu, ali su usmerene i na muzički označeno. Interpretant je najodređeniji element Pirsove trijade i može se definisati kao kognitivna reakcija koja se stvara u mislima tumača, odnosno mentalna alatka pomoću koje se u mislima subjekta otkriva veza između označitelja i označenog objekta. On nije konačni označeni objekt, već posredna misao koja potpomaže razumevanje, a može biti: šema, mentalna predstava ili sećanje na osnovu ranijeg iskustva. Pirsova najoriginalnija ideja leži upravo u tome da je interpretant i sam znak koji stvara drugog interpretanta, vodeći do beskonačnog asocijativnog polja, to jest neograničene semioze. U današnjoj praksi se problem značenja prevazilazi stavom da u istom muzičkom delu muzički znak učestvuje u stvaranju i unutrašnjeg i spoljašnjeg značenja, to jest unutrašnjoj i spoljašnjoj semiozi.<sup>60</sup> U tom procesu važno mesto zauzima i interpretator ili onaj koji tumači znakove. U muzičkoj analizi, to će značiti da semiotička aktivnost dobija na subjektivnosti, a da samo tumačenje muzičkog dela postaje sve više hermeneutičko.<sup>61</sup> Činjenica da tako mnogo teoretičara sada piše o *Drugosti (Otherness)* u muzici sa razlikama u objašnjavanju konstrukcije značenja u muzici, o telu kao društvenom i ideološkom proizvodu, polovima i drugom, predstavlja na kraju posledicu ne samo poststrukturalističkih, socioloških, postmodernih i feminističkih pretpostavki, već pre jednog aspekta bez koga nijedan od ovih pristupa ne bi bio moguć. Taj fenomen se može nazvati **emancipacijom znaka**. Rezultat je bio dramatičan, jer je obezbedio širok raspon primene semiotike na sve što je muzičko, na šta je upozorio i Tarasti – da semiotika stremljenju statusu univerzalnog metoda koji se koristi da „dokaže gotovo bilo koju tezu“ (Tarasti, 1997:17). Konačno, od svih formi značenja muzika ima možda najprefinjeniju i najsloženiju vezu sa jezikom što predstavlja bogatstvo koje često deli muzičku semiotiku u različite tabore od kojih je svaki nedosledan i nedovršen. Može se reći da se tek tokom devedesetih godina ova nauka pojavila u vidu koherentne teorije o telesnom i simboličkom aspektu, kao i prefinjenoj međusobnoj interakciji između konkretnih i apstraktnih znakova *telesnog, otelovljenja* u muzičkoj praksi. Ovakav razvoj je dozvolio

---

<sup>60</sup>Semiotičar Kofi Agavu svoju teoriju zasniva na ovoj ideji. U semiologiji je pojam *semioze* neodvojiv od pojma znaka. U Sosirovoj dijadičnoj strukturi znaka (označitelj-označeno) semiozom se naziva proces u kom između ova dva entiteta nastaje značenje. U Pirsovoj trijadičnoj strukturi znaka (označitelj-označeno-interpretant) semioza je proces u kom svaki znak tvori čitavu semiosferu drugih znakova oko sebe sa kojima ima referentni odnos (asocijativni niz, beskonačni niz interpretanata). U Agavuuvoj teoriji se pojmovi *unutrašnje i spoljašnje semioze* upotrebljavaju u kontekstu *unutrašnjeg i spoljašnjeg značenja muzike* sa karakterističnim tipovima znakova koji ih karakterišu, tzv. *čisti znaci i topike (topics)*. Videti: Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, New Jersey, 1991.

<sup>61</sup>Reč hermeneutika ima poreklo u imenu Hermes, grčkom Bogu koji je služio kao glasnik bogova, prenoseći i tumačeći poruke; u tehničkom smislu hermeneutika se definiše kao nauka i umetnost biblijske interpretacije; dok se u savremenoj filozofiji može opisati kao razvoj i izučavanje teorija interpretacije i razumevanja tekstova. Koncept „teksta“ se odnosi na bilo koju vrstu pisanog dokumenta koji je tema interpretacije. Hermeneutika se takođe definiše kao specifičan sistem ili metoda interpretacije, ili posebna teorija interpretacije. Hermeneutiku razvijaju: Šlajermaher (Friedrich Schleiermacher), Diltaj (Wilhelm Dilthey) Hajdeger (Martin Heidegger), dok su predstavnici savremene hermeneutike Hans Georg Gadamer, Riker (Paul Ricoeur) i Oze (Andrés Ortiz-Osés) koji je razvio simboličku hermeneutiku. Gadamer je rekao da je hermeneutički problem interpretacije. Ovaj pojam se odnosi na ideju da shvatanje teksta kao celine uslovljeno shvatanjem pojedinačnih delova teksta, i shvatanjem pojedinačnih delova u odnosu na celinu.



muzičkoj semiotici da postane određenija u pogledu mehanizama koji leže na svim nivoima muzičkog značenja.

**Teorija o muzičkom gestu** predstavlja jednu od najsavremenijih studija o značenju u muzici koja ukazuje na tesnu povezanost fizičkog pokreta sa kinetičkom prirodom muzike. Putem mapiranja telesnog iskustva na oblast zvuka ispituje se fenomen muzičkog gesta kao oslikanog pokreta u muzici i njegovo povezivanje sa apstraktnim slikama, idejom ili „objektom“, iniciranim u mislima tokom procesa slušanja. Tom činjenicom, sa jedne strane, teorija o muzičkom gestu ostaje čvrsto zasnovana na konceptu semantičnosti muzike i transponovanim idejama opšte nauke o znakovima, a sa druge oslobađa prostor novim saznanjima o muzici koristeći se idejama iz oblasti telesnog iskustva, kognitivne lingvistike i teorije književnosti. Ova teorija uključuje razmišljanje o univerzalnim načinima izražavanja, jer se veruje da muzički gestovi manifestuju praiskonsku ulogu ljudskog pokreta u muzici, zbog čega se može govoriti o muzičkoj spoznaji putem pokreta, odnosno povezivanju muzičkog zvuka sa apstraktnim slikama koje su inicirane sugestijama muzičkih gestova u procesu slušanja. Ideja o procesu saznanja putem korišćenja tela i telesnih funkcija (pomenuta teorija otelovljenja) prvobitno je utemeljena u kognitivnoj lingvistici, a potom široko prihvaćena od strane semiotičara muzike koji teoriju o muzičkom značenju zasnivaju na pojmu **muzičkog gesta**.<sup>62</sup> Njihov rad je usmeren na istraživanje semiotičkog statusa ovog fenomena u smislu njegove široke primene, od sredstva koje učestvuje u stvaranju strukture, stila, značenja u muzici do njegovog značaja na nivou analitičkog tumačenja muzičkog dela i krajnjem činu - interpretacije od strane izvođača. U ovoj teoriji se nalaze brojni ključni elementi koji se pokazuju kao relevantni za njeno razumevanje i primenu u celini. To su: **1) muzički gest, 2) topike, 3) markiranost 4) korelacije 5) trope 6) pojam interpretanta, i 7) muzički lik ili persona.**

1) Budući da se gest u muzici temelji na analogiji sa telesnim gestovima, on se tumači kao pokret, energija, znak u procesu komunikacije u kome pruža informacije o onome ko ga stvara, odnosno „gest se najšire definiše kao komunikativno (bilo sa namerom ili ne), izražajno, energetsko oblikovanje kroz vreme (uključujući karakteristične osobine muzikalnosti kao što su puls, ritam, periodičnost razmene, linija, intenzitet), bez obzira na medijum (kanal) ili senzo-motorni izvor (intermodalni ili unakrsno-modalni)“ (Hatten, 2004:109). Ova Hattenova definicija ukazuje na reinterpretaciju muzičkih parametara koji se ne razmatraju nezavisno, već u kontekstu njihove međusobne interakcije sa novim funkcijama u okviru gesta i značajnim ulogama u građenju muzičkog značenja (specifični tembr, artikulacija, dinamika, tempo,...). Budući da parametri oblikuju muzički gest i učestvuju u izgradnji označitelja - materijalnog nosioca, te da svaka njihova promena utiče na promene zvučnog materijala,

---

<sup>62</sup> Pored pomenutih američkih semiotičara o ovom fenomenu pišu i Tarasti, Kil (Ole Kühl), Kardiljo (Kenneth F. Cardillo), Zampronja, Goldenberg (Yosef Goldenberg), Jaceta (Fernando Iazzetta), Pelinski (Ramón Pelinski), i drugi.

oni se moraju shvatiti kao mnogo više od „asesoara“ muzike, kao fundamenti izgradnje muzičkog značenja i važni aspekti analize koji zaslužuju punu pažnju. Ova činjenica približava muziku neverbalnim jezicima i fizičkim gestovima, jer za razliku od visoko kodiranih sistema, kao što su verbalni jezici gde postoji jaka nezavisnost između označitelja - materijalnog nosioca i označenog - sadržaja koji se prenosi, pa je moguće posmatrati promene označitelja bez odgovarajuće promene u prenošenom sadržaju<sup>63</sup>, u manje kodiranim sistemima kao što je muzika, zavisnost označitelja i označenog je više izražena, jer se muzičko značenje u osnovi menja kada se promeni zvučni materijal. Edson Zampronja tvrdi i više, da je značenje toliko blisko povezano sa označiteljem da se gotovo sjedinjuje sa njim (Zampronha, 2005). Ovaj ikonični odnos između zvuka i značenja, međutim, nije jedini koji se pojavljuje u teoriji o muzičkom gestu, jer je ikonični momenat u muzici snažno utkan u istraživanja sa ljudskim telom: parcijalne strukturalne sličnosti, homologija strukture i ikoničnost telesne i muzičke oblasti upravo omogućuju mapiranje dve oblasti i metaforu „muzičko delo je živi organizam ili telo“. Ta sličnost u osnovi ukazuje na to da metafora uključuje ikonički način. Lidov navodi da je suština motornog gesta – kao kratke, ekspresivne molarne jedinice motorne aktivnosti (ruku, kukova, nogu, torza,...) – već predstavljena u muzici kratkim grupama nota: „mali geštalti od nekoliko tonova, motiv ili ornament, ili jedna figuracija je atomski nivo značenja u muzici“ (Lidov, 2005:152). Manje jedinice, ili čak ćelije dve ili tri note imaju sintaktičku i senzornu vrednost, ali one obično ne konstituišu jedinicu izraza na način nešto većih struktura kao što su gestovi sa kapacitetom da poseduju individualni karakter, smatra Lidov. To objašnjava zašto je bolja upotreba termina gest umesto motiv ili figura, i da se tu ne radi samo o poboljšavanju muzičkog vokabulara prostim zamenama sinonima gesta, već o čitavoj jednoj nauci duboko usađenoj u našem načinu mišljenja i najprirodnijem viđenju muzike kao pokreta, energetske, kinetičke i procesualne umetnosti.

Za Hatena motivi predstavljaju unutrašnju strukturu gesta, jer su oni samo jedan element gesta koji se odnosi na njegovu strukturu, jedan aspekt u nizu koji definišu celinu muzičkog gesta.<sup>64</sup> U drugom stavu *Osme sonate* (pr. 2a) javlja se motiv As-G-As-Des koji predstavlja intonacionu osnovu celine muzičkog gesta unutar određenog konteksta. Sa jedne strane, muzički gest tako pored melodijske, ritmičke i harmonske strukture uvek podrazumeva i specifičnu artikulaciju, određen tempo i druge elemente koji preciznije definišu njegove osobine (pr. 2b). Gestovi, kao i motivi jesu geštalti koji podrazumevaju minimalan zahtev pamćenja sa maksimumom informacija. Na taj način oni se lako pamte i lako se njima manipuliše (Hatten, 2006:19). Sa druge strane, granice motiva se mogu poklapati sa granicama gestova, kao u primeru 3, gde pomažu ligature i druge artikulacione oznake kod

---

<sup>63</sup> To omogućava da se jedan jezik prevede u drugi ili da se jedna ideja izrazi korišćenjem različitih reči u istom jeziku.

<sup>64</sup> O motivskoj strukturi tematskih gestova videti str. 152-162.

prepoznavanja tačne segmentacije, ali ne i kako možemo otkriti pravi način koji projektuje osobinu motiva i daljeg razvoja na izražajan, telesni način. Zbog toga i terminološki ovi pojmovi određuju način razmišljanja. Prvo, termin motiv, premda u sebi nosi neophodan dinamički momenat, implicitno sugerše elemente strukture koji se odnose pre svega na delove veće sintaksičke celine. Gest čak, za razliku od motiva sugerše i jednu istu proporciju, izomorfizam sa telesnim pokretom koji ide u prilog bliskijem odnosu sa našim telesnim iskustvom (pr. 3)

a)

b)

**Primer 2. S. Prokofjev, a) Klavirska sonata br. 8, Op. , II stav, obeležen *motiv***

**b) Klavirska sonata br. 3, op. 28, obeležen *muzički gest***

**Allegro con brio, ma non leggiero**

**Primer 3. Klavirska sonata br. 4, op. 29, III stav, inicijalni gest kao ilustracija izomorfije fizičkog i muzičkog pokreta**

Tako je „gest pokret koji otelovljava značenje“ (Lidov, 2005), on je više od promene u prostoru ili telesne radnje, ili mehaničke aktivnosti, „gest je izražajni pokret koji se aktualizuje kroz vremenske i prostorne promene“ (lazzetta, 1997). Ovom definicijom Jaceta (Fernando lazzetta) upotpunjuje Hatenoovo razmišljanje o muzičkom gestu, jer se on odvija i u prostoru, a ne samo u vremenu. Pored

toga, gest se kao izražajni pokret mora tumačiti kao znak, i kao takav on komunicira informaciju o onome ko ga realizuje (lik, ličnost koja ga otelotvoruje). Gest ima privilegovan status znaka koji nema funkciju van svoje komunikativne. Poredeći ga sa verbalnim jezikom, Tag (Philip Tagg) i Tarasti zaključuju da gest komunicira, u suštini predstavlja više osnovni ili generički nivo komunikacije nego reči, jer je on prirodna forma komunikacije koja se prvo nauči i poslednje прибежиште kada jezika nema. Savremeni teoretičari ističu i veoma važnu ulogu fizičkih gestova izvođača na instrumentu u konstrukciji značenja muzike, jer je telo tesno povezano sa našim prijemom muzike, i pre predstavlja sredstvo za samo razumevanje muzike, nego sredstvo za njenu realizaciju. Ono za čim tragamo može biti locirano u muzičkoj notaciji, u stilskom i kulturološkom sistemu, do izvođenja ili kognicije zbog čega se u literaturi pojavljuje široka lepeza odgovora na pitanje „šta je to (u suštini muzički gest)?“ I sam Hatten u svojoj knjizi *Interpretiranje Muzičkih Gestova, Topika i Tropa: Mocart, Betoven, Šubert*, na pitanje „šta je muzički gest?“ odgovara retorički „koliko vremena imate?“ (Hatten, 2004: 93). Time nam skreće pažnju na činjenicu da je drevna ideja o korespondenciji muzike i tela nepresušan izvor saznanja o prirodi muzike, ali i područje u kome se mora odgovoriti na neka problematična pitanja, od kojih je možda najfundamentalnije ono koje se odnosi na činjenicu da pojam „gesta“ koristimo u veoma širokom metaforičkom rasponu.

- Lidov povezuje muzički gest sa somatskim izrazima koji su istraživani u neuropsihologiji. On smatra da su muzički i muskularni gestovi izogeni, međusobno povezani sa osećajnim stanjem. Sličan stav ima Brajan Fernihau (Brian Ferneyhough), kompozitor i teoretičar koji gest tumači kao „ikoničku predstavu emocije“. Bihejvioralne ekspresije emocija u muzici čuje i Levinson (Jerold Levinson), koji smatra da je ekspresivnost muzike zasnovana na činjenici da se određeni gestovi muzičkih segmenata percipiraju kao izrazi emocija.
- Aleksandra Pirs koristi ideju o muzičkom gestu u pedagoške svrhe koristeći fizički pokret kao osnovu za analizu muzičkog gesta, strukture i značenja u muzici. Slično Pirsovoj, Elejn King (Elain King) istražuje vezu između tempa, fraziranja i disanja u pijanizmu.
- Prema Arni Koks (Arnie Cox) muzički gestovi su muzički postupci, a naša percepcija i razumevanje gestova uključuje shvatanje fizičkog koje se nalazi u njihovoj produkciji.
- Larson (Steve Larson) ukazuje na kinetičku prirodu muzike determinišući postojanje „muzičkih sila“ kojom se muzički pokret oblikuje analogno fizičkom pokretu: gravitacija muzike, muzički magnetizam, inercija,...
- Naomi Kaming svoj rad na gestu zasniva na Pirsovom modelu signifikacije i povezivanju muzičke teorije sa filozofijom i estetikom.

- Kil (Ole K uhl) definiše muziĉki gest kao znak koji predstavlja vezu izmeĊu muzike kao zvuka sa jedne strane i intersubjektivno zasnovanog društvenog i emotivnog sadržaja sa druge. Gestovi su bogati geštalti koji kombinuju auditivnu informaciju (slušanje pokreta) sa podrazumevanom vizuelnom informacijom (zamišljanje pokreta)<sup>65</sup>, somatosenzornom informacijom (osećanje pokreta), i emotivnom informacijom (tumaćenje pokreta). Geštalte je povezo sa „pokretnim formama“ (Hanslik), „vitalnim afektima“ (Štern) i „energetskim oblikovanjem“ (Haten).
- Levinson polazi od toga da je gest primarno sredstvo izražavanja stanja uma – u suprotnosti sa artikulisanim mislima, i tako široko shvaćen, i budući da se muzika prirodno poredi sa takvim naĉinom izražavanja, to znaĉi da mi ĉujemo ekspresivnu muziku kao gestikuliranje neke vrste, da ĉujemo vrstu gesta u ekspresivnoj muzici.

Kao jedan od prvih teoretiĉara koji se zanima za teoriju o muziĉkom gestu, Lidov potvrĊuje prethodne pasuse, a to je da reĉ „gest“ koristimo u znaĉajnom metaforiĉkom rasponu, naroĉito ako u obzir uzmemo ĉinjenicu da se i pre nastanka ove teorije reĉ „gesture“ relativno ĉesto sreće u anglosaksonskoj analitiĉkoj literaturi. Iz navedenih definicija možemo zakljuĉiti da je ovaj pojam uneo bogatstvo stupivši na tlo muzikološkog vokabulara pru avajući nam razliĉite predstave muzike kao procesa, energije, sile, organizma i drugog. U Hatenovim dvema studijama - *Musical Meaning in Beethoven* (1994) a potom i *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes* (2004) razraĊena je teorija o muziĉkom gestu koja će biti korišćena u ovom istraživanju. U ovoj eklektiĉnoj teoriji o muziĉkom znaĉenju ujedinjeni su koncepti o muziĉkim gestovima, topikama i tropima u muzici, gde se autor u velikoj meri oslanja na lingvistiĉke ideje, teoriju književnosti i mapiranje telesnog pokreta na muziĉka svojstva. Kako i sam kaže, njegov semiotiĉki pristup je u isto vreme i *strukturalistiĉki* (jer tumaĉi i generalizuje tipove stila kroz istraživanje strukturalnih opozicija) i *hermeneutiĉki* (jer tumaĉi originalne kompozicione procedure kojom se stvaraju tokeni tih tipova ĉime se postiže jedinstveno znaĉenje). Na osnovu raznih poimanja muziĉkog gesta može se tvrditi da se *bilo koje energetsko oblikovanje može smatrati gestom ukoliko postoji mogućnost da se tumaĉi kao znaĉajno*. Pojam znaĉajno se odnosi na to da gest otkriva informacije u odnosu na afekt, modalnost i/ili komunikativno znaĉenje. Dalje, gest se može stvoriti i interpretirati u bilo kom medijumu ili komunikacionom kanalu, a kao posledicu može imati bilo koju senzornu percepciju, motornu radnju ili njihove kombinacije. Treba primetiti da Hatén ovim razmišljanjem ne samo što obuhvata sve moguće ljudske pokrete i njihovu percepciju, već i ono što je za muziĉku teoriju još važnije, „pretvaranje“ energetskog oblikovanja kroz vreme u zvukove, koji variraju

---

<sup>65</sup> Igor Stravinski je rekao kako ne može samo da sluša muziku, on mora i da je gleda.

od intonacije govora, do pesama, instrumentalne muzike i (indirektno) predstavljanje soničnih gestova u notaciji.

Haten je sve gestove podelio u dve kategorije: **stilske i strateške**.<sup>66</sup> Stilski gestovi se najšire mogu definisati kao konvencionalni gestovi koji čine određeni stil, dok su strateški gestovi oni koji su karakteristični za strategiju određenog dela. Drugim rečima, stilski gestovi se mogu definisati kao generalni principi i karakteristike stila, a strateški kao individualni izbori i izuzeci koji se povremeno pojavljuju unutar dela. Strateški gestovi, koji se dalje dele na *tematski, spontani, retorički, dijaloški i tropološki gest*, zapravo se mogu shvatiti kao strateške adaptacije najšire kategorije stilskih gestova. Stilski i strateški gestovi su konvencije i individualni izbori kompozitora. Nemoguće je govoriti o strateškom gestu izvan određenog stila, pa se pojavljuje čitavo polje preplitanja stilskih i strateških funkcija gesta.<sup>67</sup>

| STILSKI GESTOVI   |          |           |           |            |
|-------------------|----------|-----------|-----------|------------|
| STRATEŠKI GESTOVI |          |           |           |            |
| TEMATSKI          | SPONTANI | RETORIČKI | DIJALOŠKI | TROPOLOŠKI |

**Tabela 2. Klasifikacija muzičkih gestova**

2) Hatén se slaže sa Agavuum da se muzički znak, široko shvaćen, mora tumačiti u vezi sa muzičkim *topoi*, na način na koji je artikulisan u Ratnerovoj studiji o muzičkom stilu i strukturi muzike 18. veka (*Classic Music: Expression, Form, and Style*, 1980). **Muzičke topike** se najčešće tumače kao muzički „dijalekti“, kojim govore kompozitori 18. veka. One su iskazane kroz dualnu strukturu – sastoje se od formalnih tipova i ekspresivno-referencijalnih stilova - stilizovani plesovi iz muzičke prakse ranog 18. veka - koji se lako identifikuju kroz aktivnost različitih „označitelja“ (melodije, harmonije, ritma, metra...) za sledeća „označena“: 1. *alla breve* 2. *alla zoppa* 3. *amoroso* 4. *aria* 5. *bure (bourée)* 6. *brilijantni stil* 7. *kadenca* 8. *osećajnost* 9. *fanfare* 10. *fantazija (imaginacija)* 11. *francuska uvertira* 12. *gavota* 13. *stil lova* 14. *učeni stil* 15. *manhajmska raketa* 16. *marš* 17. *menuet* 18. *mizet* 19. *ombra* 20. *opera buffa* 21. *pastoralno* 22. *rečitativ* 23. *sarabanda* 24. *motiv uzdaha (žalosti)*<sup>68</sup> 25. *pevući stil* 26. *Sturm und Drang*

<sup>66</sup> Lidov priznaje da se ne može utvrditi generalni sistem tipova gestova i njihovih funkcija, ali pravi kategorizaciju za koju smatra da se može koristiti u interpretativnoj muzikologiji. Gestovi mogu imati tri funkcije: *emotivnu* (npr. tužan, sretan), *fatičku* (kao u emfazi, imajući ličnu snagu i odnose) i *dijagramsku*. Ova poslednja funkcija, koja potiče iz lingvističke pragmatike – gestovi koji ukazuju ili iznose na videlo oblike i strukture-jesu analogni u muzici. Jedan gest može izražavati *više funkcija*.

<sup>67</sup> Videti više *Anatomija i tipologija gesta*, 62.

<sup>68</sup> U daljem tekstu gest uzdaha. Termin je prikladniji, jer u sebi sadrži izomorfnu karakteristiku uzdaha, silazni pokret, luk, pokret teza-arza.

27. *turska muzika*.<sup>69</sup> Tumačenju topika možemo pristupiti više formalistički, nalik Agavuu koji ih svodi na binarnu opoziciju sa ograničenim označenim, ili još konciznije kao Lidov koji topike definiše kao „semantičke jedinice u muzici najbližnje rečima“ (Lidov, 2005:8) što ne kompatibilira Ratnerovom shvatanju koji ih sagledava kao „dijalekte“ među kojima se u istoj kategoriji nalaze i jedan menuet, turska muzika i kadenca. Hatenoovo razmatranje topika ide u oba pravca: on čini se topike zaista poredi sa rečima u jeziku, budući da ih razmatra kao korelacije – denotativna značenja u muzici, dok su u isto vreme njegova analitička razmišljanja usmerena na muziku 18. i 19. veka, i samim tim topike sa Ratnerove liste. Međutim, Hateno daje topikama još jednu dimenziju tumačeći ih ekspresivnije u nastojanju da dođe do interpretanata.<sup>70</sup> On sumira Ratnerovu klasifikaciju muzičkih topika unutar hijerarhije stilova i asocijacija, i njihovu referenciju unutar društvenog i estetskog vrednosnog sistema u kojima su originalno nastali i povlači paralelu između topikalnih žanrova u muzici sa sistemima klasifikacije književnih žanrova. Već tako nagoveštava analizu unutar tradicionalne semiotike, gde proučavanje književnih formi i njene taksonomije može rasvetliti shvatanje muzičko ekspresivnih formi i njihovih korelacija unutar muzičke organizacije. Time su Ratnerove topike usavršene u **ekspresivne žanrove** koje definiše kao dramske radnje koje pomažu tumačenju primarnih ekspresivnih struktura kompozicije, i najvažnije, karakterišu delo u celini. Na primer, pastoralno kao ekspresivni žanr u muzici podrazumeva upotrebu određenog podskupa topikalnog univerzuma klasične muzike (redundantna upotreba tonično-dominantnih harmonija, pedala i trozvučnih struktura u melodici...) sa ciljem postizanja zvučne slike idiličnog seoskog pejzaža. Ekspresivni žanrovi ne samo da uključuju paradigmatički izbor materijala, već takođe i kvazi narativan izbor, jer često zahtevaju određene transformacije, na primer Hatenov ekspresivni žanr – od tragičnog – do – transcendentnog. Jedna stvar koja legitimno egzistira u ovoj teoriji jeste objašnjenje stilskih promena i prostor za nijansirane vrste značenja, manje određenih stilističkim normama. U ovom radu će biti korištena Ratnerova lista topika naročito kod uočavanja onih elemenata muzičkog jezika Prokofjeva koji predstavljaju analog muzici 18. veka. U isto vreme se uočila neophodnost proširivanja ove liste kako bi se ukazalo na sva „značenja“ koja se pojavljuju u Prokofjevskoj muzici, i koja se pojavljuju kao razrađene topike, recimo bajke kao ekspresivnog žanra.

3) Ideja **markiranosti** je verovatno jedna od najproduktivnijih koje je muzička teorija pozajmila od lingvistike.<sup>71</sup> Roman Jakobson, ruski lingvista i semiotičar predložio je teoriju markiranosti koja se

<sup>69</sup> Nazivi topika numerisani su prema originalnim Ratnerovim nazivima: 1. *alla breve* 2. *alla zoppa* 3. *amoroso* 4. *aria* 5. *bourée* 6. *brilliant style* 7. *cadenza* 8. *sensibility* 9. *fanfare* 10. *fantasy* 11. *French overture* 12. *gavotte* 13. *hunt style* 14. *learned style* 15. *Mannheim rocket* 16. *march* 17. *minuet* 18. *musette* 19. *ombra* 20. *opera buffa* 21. *pastoral* 22. *recitative* 23. *sarabande* 24. *sigh motif* 25. *singing style* 26. *Sturm und Drang* 27. *Turkish music*.

<sup>70</sup> Hateno najčešće razmatra opoziciju tragično/komično-netragično.

<sup>71</sup> U jeziku, markiran pojam nosi referencu sa konceptualnim ili gramatičkom vrednošću koja ne može biti razlikovana pomoću nemarkiranog pojma, i uzimajući prednost kada neko ima potrebu da pravi distinkciju između dva. Nemarkiran pojam, suprotno tome, može biti korišten kada nema potrebe da se razlikuje opozitna vrednost. To se može ilustrovati najjednostavnije putem pojmova čovek/žena. Dok „čovek“ ukazuje na čovečanstvo, „žena“ ne može, pa je njena vrednost markirana. Dok se „muškarac“ nosi sa ograničenom upotrebom unutar opozitnih relacija „male/female“ i u tom smislu je on takođe markiran u odnosu na označitelja „čovek“.

najšire definiše kao „vrednost data razlici“. Generalno, nemarkiran pojam je primaran, data mu je prednost i prioritet, dok je markiran pojam tretiran kao sekundaran, čak i potisnut kao „odsutni označitelj“. U jeziku, markiran pojam nosi referencu sa konceptualnim ili gramatičkom vrednošću koja ne može biti razlikovana pomoću nemarkiranog pojma. Nemarkiran pojam, suprotno tome, može biti korišten kada nema potrebe da se razlikuje opozitna vrednost. To se može ilustrovati najjednostavnije putem pojmova čovek/žena. Dok „čovek“ ukazuje na čovečanstvo, „žena“ ne može, pa je njena vrednost markirana. Dok se „muškarac“ nosi sa ograničenom upotrebom unutar opozitnih relacija „male/female“ i u tom smislu je on takođe markiran u odnosu na označitelja „čovek“. Teorija markiranosti rasvetljava jednu od osnovnih opozicija koja postoji u tonalnoj muzici: dur/mol. Mol je markiran, jer nosi uži raspon značenja, i prenosi konvencionalno „tragično“ kao ekspresivni sadržaj, dok dur konotira, na širi nemarkiran način „netragiku“ i nosi reference na različite spektrume stilova u rasponu od herojskog, preko pastoralnog do komičnog. Ovu teoriju Hatén preuzima od teoretičara književnosti Šapira (Michael Shapiro) i koji prikazuje uzajamne veze markiranih parova označitelja sa određenim markiranim parovima sadržaja. Ovaj koncept Hatén primenjuje na istraživanje *tipova i tokena* u analitičkom procesu.<sup>72</sup> Ako pratimo Pirsovu taksonomiju, kao strukturalna kategorija, *tip* je u osnovi „idealne prirode“, dok je token manifestacija tipa kao „perceptivnog entiteta“. Tako *tip*, ako se tumači u opoziciji, jeste nemarkiran, dok je *token* markiran. To znači da tonični trozvuk, kako Hatén predlaže, jeste primer *tipa* u muzici, ali ako se njegova konstrukcija promeni, nedostatkom terce ili kvinte, ali ostaje funkcionalno identifikovan kao tonika, onda se tumači kao *token*. Hatén takođe primenjuje teoriju markiranosti na topike kako bi odredio strukturalnu hijerarhiju „ekspresivnih žanrova“ koja pokriva dramatski diskurs tonalnih kompozicija.<sup>73</sup> Najvažniju primenu teorija markiranosti ima kod Haténa unutar područja *stilske i strateške kompetencije* koje korespondiraju „generalnim principima i karakteristikama stila, kao i individualnim izborima i izuzecima koji se povremeno pojavljuju unutar dela“, odnosno ukazivanja na kauzalitet koji postoji između razvoja stila i promena markiranih vrednosti (npr. pikardijske terce).

4) Pojam **korelacije**<sup>74</sup> potiče iz Ekove semiotike i odnosi se na doslovno značenje u muzici. Korelacije u muzici je možda najjednostavnije razumeti upravo putem topika, budući da su one enkodirane u muzičkim stilovima, jer ih sačinjavaju konvencionalni epiteti iz istorije muzike, one

<sup>72</sup> „Tip“ je ona kategorija koja je prijemčiva određenom stepenu normalizacije i koja se može predstaviti primerom pojedinačnog 'tokena'. (Cumming, 2000: 84). Drugim rečima, tip je uzor ili primer koji sadrži u vidljivom obliku sve bitne osobine neke vrste ili grupe stvari, odnosno kategorija čiji individuumi poseduju slična obeležja po čemu se razlikuju od drugih kategorija. *Token* je realizacija tipa, odnosno umetničko delo dato jednom konačnom realizacijom. U muzici se tako partitura jedne kompozicije može shvatiti kao tip, a jedno izvođenje te partiture kao token.

<sup>73</sup> Da bi objasnio ovaj model kako ekspresivna značenja jesu povezana sa muzičkim strukturama, Hatén se oslanja i na Pirsovu ideju *dijagramatike*, strukturalne ikoničnosti u kojoj se sličnost temelji u strukturi opozicija, pre nego osobinama. Hatén ide ka tome da razvije više primera markiranih relacija u muzičkim sistemima pokazujući kako podpiru osnovne semantičke korelacije (kao što su upravo markiranost molskog i durskog tonaliteta sa asocijacijama tuge i tragedije).

<sup>74</sup> Pojam korelacije koji Hatén koristi za doslovno značenje u muzici predstavlja neutralniju verziju problematičnijih pojmova „referencija“ ili „denotacija“ u tumačenju ovakve vrste muzičkog značenja.



funkcionišu kao njihovi konvencionalni znaci, kao stabilni *tipovi* stila sa širokim rasponom *tokena* u različitim delima i zbog toga ih kao stilske markere slušaoci lako mogu prepoznati.<sup>75</sup> Tako korelacije, u ovom kontekstu funkcionišu kao ekvivalenti „doslovnog” značenja u muzici: one su karakteristične po svojoj neposrednosti i motivisane su osnovnim vezama koje postoje između zvuka i značenja, što im omogućava status stilskih markera.

5) Srce Hatenove eklektičke teorije o muzičkom značenju predstavlja proces stvaranja **tropa u muzici** (*troping*) spajanjem dva ili više različitih gestova (*tropološki gestovi*) koji dokazuje da se gest primarnog nivoa označavanja može uopštavati u jedan viši nivo sinteze. U teoriji književnosti tropi su retoričke figure koje se definišu kao postupci menjanja osnovnog značenja reči. Tako i metafora kao oblik tropa nastaje interakcijom između već postojećih značenja koja su često kontradiktorna zbog čega doslovna značenja reči, fraza i jezičkih figura, kada su udružena, daju metaforički smisao. Isti proces se pojavljuje u muzici, kada se dva različita osnovna značenja, to jest korelacije nađu unutar iste funkcionalne lokacije kako bi stvorile treće značenje zasnovano na njihovoj interakciji. Nova figurativna značenja kao muzički događaji koji se odupiru stilskim očekivanjima nastaju procesom koji Haten uopšteno naziva tropiranje. Ono „u muzici može biti definisano kao donošenje dva, inače nekompatibilna, tipa stila u jednu lokaciju kako bi iz njihove kolizije ili fuzije nastalo jedinstveno ekspresivno značenje. Tropiranje predstavlja jedan od efektnih načina na koji kompozitor može stvarati nova značenja i [time] tematski tropi mogu uticati na tumačenje čitavog višestavačnog dela. Topike su tipovi stila koji poseduju snažne korelacije ili asocijacije sa ekspresivnim značenjem; na taj način, one su prirodni kandidati za tropološku obradu“ (Hatten, 2004:68). Međutim, u kategoriju korelacija, pored topika, ulaze svi elementi muzičkog toka koji oblikuju muzičke događaje i dalje mogu biti uključeni u proces tropiranja. Samim tim gestovi nisu jedini muzički elementi koji su sposobni za takvu vrstu sinteze, pa se ove kreativne fuzije mogu pronaći i kao tematske, žanrovske ili na više nivoa. Tropološko tumačenje muzičkih događaja omogućuje pojavu viših nivoa značenja (konotacije) unutar „funkcionalnih lokacija“, što su suštinski stilska očekivanja koja su povezana sa kompetentnim slušaočevim iskustvom prepoznavanja „događaja” koji se odvijaju u muzičkom narativu. Postupanje sa semantičkim korelacijama i metaforama u muzici kao ekvivalentima doslovnog i prenesenog značenja u jeziku predstavlja važan pomak muzičke semiotike, jer je pojam muzičkog značenja usled dugotrajnog „habanja“ postao toliko mnogoznačan, neodređen i široko rastegnut da se morao precizirati i uže ograničiti. Time je Haten jedan od prvih semiotičara koji otvara mogućnost proučavanja muzičke metafore na način koji je nezavisan od striktno lingvističke upotrebe, na šta su pojmom konceptualne

---

<sup>75</sup> Primera radi, *učeni stil* pretpostavlja primenu kompozicione tehnike kao što je imitacija, akordska pratnja,... *brilijantni stil* se odnosi na iskazivanje virtuoznosti, dok se *Sturm und Drang* prepoznaje kroz napetost u muzici iskazane raznim elementima: dinamikom, agogikom, harmonskom nestabilnošću, ...

metafore ukazali Lakof i Džonson. Premda Hatenov hermeneutički pristup koji on naziva „spekulativnim modelom”, a Kuk (Nickolas Cook) „kreativnom interpretacijom” analitički vodi van granica striktno istorijske rekonstrukcije stila ka sintezi istorijskih i slušaočevih kulturnih pretpostavki, jedno od najproblematičnijih pitanja koje se unutar ovog složenog modela javlja jeste „stilska kompetencija”. Ona je definitivno odraz nastojanja Nove muzikologije da izbegne distanciranje od muzike same, ali ono što Hatenu zahteva od slušaoca jeste visok nivo kompetencije za uočavanje korelacija određenih stilskim markiranjem kreativnog i stilskog razvoja koji se pojavljuje u delima određenih kompozitora. Kada je reč o analitičaru, tada se problem rešava putem upotrebe „intuicije” koja deluje kao vodič za stvaranje primarnih pretpostavki o ekspresivnom sadržaju određenog dela, pre nego što se poveže sa višim nivoima interpretacije. Hatenu očigledno stremi univerzalnoj primeni muzičke intuicije, budući da je zahteva i od slušaoca čime ona predstavlja osnovu za prikupljanje preanalitičkih činjenica koje moraju imati svoje uporište u korelacijama, koje opet povezuje sa stilskim i strateškim osnovama. Da bi korelacije mogle imati uporište u muzičkom stilu, Hatenu uvodi pojam motivacije, to jest strukturalne ikoničnosti, ili izomorfizma kao ikoničnosti jačeg dejstva između zvuka i značenja.<sup>76</sup>

6) Usvajanjem Pirsove dinamične trihotomije *znak – objekat –interpretant*, Hatenu u semantički lanac uključuje i čoveka kao slušaoca što dozvoljava multiplikaciju značenja.<sup>77</sup> Videćemo da ovaj model znaka, zajedno sa primenom teorije markiranosti, obezbeđuje tumačenje korelacija kao utemeljenih konvencija određenog muzičkog stila, što dalje pomaže tumačenju interpretacije ekspresivnog u muzici. „Značenja nisu ekvivalentna zvučnim formama. Veza između zvuka i značenja, iako posredovana kroz forme, takođe je posredovana i kroz asocijativne navike, koje kada su stilski kodirane stvaraju korelacije, dok kada su strateški dobijene (izvedene kroz stilski ograničen proces tumačenja) stvaraju interpretacije” (Hatten, 1994:275).

7) Tokom devedesetih se u muzičkoj semiotici pojavljuje još jedna ideja u vidu teorije o **muzičkom liku ili personi** što omogućuje naratološku analizu muzičkih tekstova i izvesnu reviziju nekih starijih pristupa muzičkom značenju. Zajedno sa teorijom o muzičkom gestu, naratološka analiza ukazuje na najznačajniji aspekt današnje muzičke semiotike: istraživanje relacije muzika - telo i virtualne muzičke persone. Termin muzička persona ili lik označava subjektivnost koju slušalac doživljava u muzici, utisak da je muzika vrsta sile ili volje. Ovo je jedno od najintragantnijih pitanja koje postavlja današnja muzička teorija, jer samo ako se prisetimo tipičnog opisa nekog muzičkog toka videćemo da kao subjekta zamišljamo čitav niz različitih stvari: temu, instrument, muziku, kompozitora, izvođača...

---

<sup>76</sup> Jedan od problema sa kojim se suočava Hatenu jeste definicija korelacija kao kulturno motivisanih u suprotnosti sa prirodno motivisanim.

<sup>77</sup> Tu je zanimljiva korespondencija sa Buzonijevim načinom razmišljanja o estetici muzike, gde se nadovezuje na neoplatonistički „red” kada kaže da muziku kojom odzvanja svemir zapisuje kompozitor, izvodi izvođač, a prima slušalac i tek od tog slušaoca zavisi kakav će biti rezultat te muzike, kako će se razumeti.

Činjenica da procesualnost muzike doživljavamo kao radnju i delovanje, ali da još uvek nismo u poziciji da ukažemo na subjekt koji to vrši, izrodila je kod Kona (Edward Cone), Levinsona i Naomi Kaming ideju o imaginarnoj *personi* ili kod Mause (Fred Maus) o *delovanju* (agency) bez subjekata (agent), kao i povezane ideje o nedefinisanoj prostoru i vremenu u kojima se nastavljaju zvučne predstave kod slušalaca (Zatkalik & Kontić, 2012).<sup>78</sup> Premda se većina teoretičara slaže da se procesualnost muzike može porediti sa odvijanjem radnje u nekom književnom delu, u muzici ostaje enigma ko su nosioci te radnje, ko su ti likovi. Jedan od teoretičara koji je duboko zašao u ovu oblast i ispitao ne samo pitanje persone i likova u muzici, već i druge probleme koji se pojavljuju kao relevantni u analogiji muzike i jezika jeste Tarasti. Konkretno, Tarastijeva naratološka analiza je eklektički zbir nekoliko teorija: teorije izotopa, teorije modaliteta i modalne logike. Teoriju izotopa je prethodno Greimas (Algirdas Julien Greimas) pozajmio iz oblasti fizike. U muzici su izotopi oni elementi koji dobijaju status predominantnih, redundantnih, a u isto vreme veoma značajnih na strukturalnom planu (npr. tema, tonalitet, tekstura, određen interval...), to jest izotopi su oni elementi koji odolevaju nestanku kroz celokupno izražavanje. Primena modalne logike finskog filozofa Rajta (Georg Henrik von Wright) u Tarastijevoj teoriji ima za cilj da objasni procesualnost muzike i njen diskurzivni karakter. Rajtovo učenje se zasniva na formuli **pTq** koja pokazuje prelazak iz stanja p to stanja q. Da bi se odigrao jedan muzički događaj postoje minimalni uslovi, a to su vreme (*temporalization*), prostor (*spatialization*) i aktorijalizacija (*actorialization*) ili likovi. Tarasti imenuje subjekte muzičke radnje kao *likove* (*actors*), a njih čine personifikovane muzičke teme. Zbog toga Tarasti koristi i Greimasove pojmove *actant* i *negactant* koji su analogni pojmovima *protagoniste* i *antagoniste* u nekom književnom delu. Na kraju, prema Greimasovoj semiotičkoj teoriji modaliteti označavaju sve intencije putem kojih osoba koja govori „boji“ svoj govor<sup>79</sup> Zaista je zapanjujuće koliko su ovi aspekti ljudske komunikacije primenjivi i iznijansirani u muzici, i koliko uspevaju da diferenciraju različite tipove muzičkog toka. Načini ispoljavanja modaliteta u muzici bili bi sledeći: *being* (stanje mirovanja, stabilnosti), *doing* (stanje muzičke akcije, događaja), *becoming* kao uobičajeni proces u muzici (prelazak iz jednog stanja u drugi), *will* (muzika koja ukazuje na nove događaje i obrte), *know* (kognitivni momenat muzike, muzička informacija, sve što je novo i informativno), *can* (izvođačka tehnika, virtuoznost) i *must* (aspekti žanra ili forme, stila i normativnih kategorija). Kontroverzna ideja odnosi se na još jedan zaseban modalitet Greimasove teorije ili *believing* – koncept istine kao slika funkcionisanja ostalih modaliteta, pa se tako u muzici može istražiti i epistemska vrednost, čime je Tarasti jedan od prvih autora koji nastoji da muzici pripiše i tu kompetenciju, koja se smatra najspornijom u poređenju odnosa muzika – jezik. U radovima mnogih

<sup>78</sup> Slične zaključke izvodi i Kivi. Videti: Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. New York, 2009.

<sup>79</sup> Za razliku od složenog pristupa *modalnoj gramatici* muzike (Tarasti, Marta Graboč, i dr.), pojam modaliteta u ovom tekstu ograničen je na parametre kao što su dinamika, intonacija i artikulacija muzičkog gesta, koje i u govoru imaju snažno retoričko dejstvo. Videti str. 168 i 176.

autora (Lidov, Koker, Kon, Šajnberg) govori se i o strukturalnoj ikoničnosti između energetske stanja muzičkog zvuka i energetske stanja tela. Ovaj efekat se temelji na činjenici da je muzika rukovođenje energetske stanja i kako se menja energetske stanje muzike, pojavljuje se „pokret“. Lidov se prema ovim pokretima predstavljenim muzikom odnosi kao prema *pokretnim objektima* dok je muzička osoba interpretant tog pokretnog objekta. Jedinstvenost Lidovog pristupa je spajanje dve vrste indeksnosti: opšte ideje o gestu i specifičnih emotivnih formi<sup>80</sup> Klajnsa (Manfred Clynes), to jest uključivanje ideje da muzika ima i emotivne objekte. Lidov je jedan od prvih semiotičara koji se snažno oslanja na kontroverzne ideje čuvenog neuropsihologa, koji je pružio empirijske podatke o povezanosti neurona mozga sa različitim emotivnim stanjima kod čoveka.<sup>81</sup> Violinistkinja i teoretičar, Naomi Kaming ovu ideju dalje razvija predlažući da jednostavni indeksi fizičkih stanja postanu označitelji ikoničnih znakova razrađenih fizičkih stanja i emocija. Ona je takođe jedan od autora koji razmatra problem pretakanja složenog i apstraktnog muzičkog značenja u reči. Ta značenja su i distinktivna i individualna, ali teška za verbalno izražavanje, pa ih opisuje kao „neizreciva“ (*ineffable*). Takva značenja se pojavljuju kada slušalac primeti određene strukturalne mogućnosti i relacije, ali bez sposobnosti da ih imenuje. Povezivanjem ideje „neizrecivog“, kognitivne teorije otelovljenja Lakofa i Džonsona sa Pirsovim učenjem, ona istražuje otelovljene šeme, korporealnost interpretanata u muzici, i povezuje sa afektivnim odgovorima, čime prekida dugu praksu njihovog odvojenog strukturalnog razmatranja. Slične fenomenološke orijentacije o muzičkom zvuku kao konstantno promenljivoj energetske teksturi koja se ikonično doživljava sa telesnim i afektivnim stanjima, razvijaju i Šeferd (John Shepherd) i Vike (Peter Wicke). Oni istražuju mnoga pitanja koja je inicirala Kamingova u svojoj studiji o muzičkom značenju pod nazivom *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. To su pitanja: subjektiviteta, teorija gesta i afektivne ikoničnosti u širem kulturno-teoretskom okviru, i najzad, ispitivanje jednog od najmističnijih pitanja današnje muzikologije – neizrecivo muzičko značenje, koje je Lidov objasnio idejom procesivnog znaka: „Procesivni znak je znak u kome referenca, objekt ili interpretant jeste proces“ (Lidov 1999: 182). Kada je Hatzenruechel razvio koncept ekspresivnog žanra, teorija muzičke osobe se „usudila“ da energetske indekse i ikonične znakove, doživljene antropomorfno, putem strukturalne sličnosti između energetske stanja muzičkog zvuka i energetske stanja tela, razradi i sažme u transparentne muzičke likove. Rezultat je da često čujemo muziku kao da konverziramo sa drugim osećajnim bićem, muzika deluje kao da ima likove. Hatzenruechel uvodi još jedan srodan pojam u definiciju, koji se još indirektnije odnosi na onog koji izvodi gest – *gestovnik*. Tako je u njegovoj definiciji „muzički gest (...) pokret (...) koji se tumači kao znak, bilo da je sa namerom ili ne, i kao takav on prenosi informacije o

---

<sup>80</sup> Emotivne forme su osnovne ekspresivne vremenske forme centralnog nervnog sistema za koje Klajns tvrdi da su univerzalne. On je osnovne emotivne izraze izrazio pomoću zvuka, a potom ih predstavljao ljudima različitih kultura koji su uspeali da identifikuju emocije pomoću zvuka kojim su izražene. Videti tekst u nastavku.

<sup>81</sup> Videti više str. 63-64 i Lidov, *Is Music ...*, 131-138.

gestovniku (ili liku, personi koju gestovnik imitira ili otelotvoruje)“ (Hatten, 2004:224). Hatten smatra da kada god se muzički događaji čuju kao gesturalni, tada je ovo pitanje (likova, persone, agenata, aktera ...) neizbežno. Hatten koristi pojam „agency“ – delovanje, ali to delovanje ima i subjekta „agenta“. I premda je Hattenov pojam „agenta“ najkompletniji kada je reč o engleskoj terminologiji, jer uvodi osobine činjenja, delovanja, akcije, radnje... u našem jeziku može dovesti do pogrešnih interpretacija, te ću u nastavku teksta za ovu referencu u Hattenovoj teoriji koristiti pojam lik. Interesantno je da Hatten daljom razradom ove ideje precizira tipove likova koji generalno pokrivaju pomenute višestruke mogućnosti u muzici, u oba čina, komponovanju, to jest partituri i izvođenju.<sup>82</sup> Budući da se subjektivnost i aktorijalnost pojavljuju najviše kod tematskih gestova<sup>83</sup> i da Prokofjev veoma često stvara aluzije na likove iz programskih dela i koristi citate u klavirskoj muzici, pojam lika u ovom radu biće korišten upravo u tom značenju, sa svešću o tome šta sve ova ideja u teoriji inicira. To znači da se bliski, karakterno i strukturalno slični gestovi, kao što su tematski mogu tumačiti kao gestovi jedne ličnosti. Pitanje je da li bi teorija o muzičkom gestu uopšte opstala bez bihevioralne ideje o ekspresivnosti muzike, to jest bez entiteta lika, subjekta, ili persone. Levinson smatra da je koncept muzičke ekspresivnosti veoma složen, tu su ideje personalne ekspresije, fizičkih i muzičkih gestova, virtuelnih agenata, likova, ...od kojih svaki ima svoju ulogu (Levinson, 2006: 85-86). Levinson se približava idejama Naomi Kaming o definiciji ekspresivnosti samo ukoliko u muzici čujemo lik, koji ne mora biti stvaran. Ovo je jedna od suštinskih ideja ove teorije.

Mnoge ideje Kamingove, ali i Lidova, Hatten implementira u sopstveni hermeneutički model, ali je on takođe fokusiran na pitanje „otelotvorenja“ partiture, to jest kako da se stvore odgovarajući gestovi u izvođenju nekog dela. Iz tog razloga veliki deo njegovog rada vezan je za određenu pijanističku izvođačku tradiciju, dok rad Lidova i Naomi Kaming ima nešto širu primenljivost. Filozofi Piter Kivi (Peter Kivy) i Stiven Dejvis (Steven Davies) takođe su doprineli razumevanju teorije o muzičkom gestu, koristeći koncept homologije za objašnjenje energetskih oblika muzike kao korespondirajućih fizičkim osobinama ljudskog pokreta i ponašanja. Naročito je značajna Kivijeva *teorija linije* koja teži objašnjenju relacije između fizičkog gesta i muzičkog značenja kao rezultata potrebe ljudskog bića da „oživi“ sve

---

<sup>82</sup> Partitura se izjednačava sa dramom koja uključuje dve dimenzije: *nivo priče* (muzički događaji u verovatnoj, logičnoj, stilskoj sekvenci, nizu) i *nivo naracije* (ako možemo zamisliti kompozicionu igru sa muzičkim događajima ili njihovim vremenskim nizom ili vezama, otkrivanje i predlaganje određenog stava prema njima; sugestivna „tačka posmatranja“ ili isfiltrirana perspektiva). Tako Hatten na prvom nivou artikuliše osnovnog lika (*actant*, protagonista, persona, subjekt, glas) = deluje kao subjektivnost koju čujemo i sa kojom se identifikujemo u muzici, i spoljašnjeg lika (*negactant*, antagonista; ili depersonalizovana spoljašnja sila-sudbina) = takav lik deluje između osnovnih ili protiv osnovnog. Na drugom nivou je *narativni lik* (stvaraočeva persona ili pripovedačka ličnost) = ponekad nevidljivi, ponekad transparentni lik koji je uključen u redosled, aranžman, i komentar niza događaja u priči. U interpretaciji muzičkog dela se mogu uočiti svi ovi tipovi likova, obično bez nametanja sopstvene izvođačke ličnosti. Kada se ona javi, izvođač kao narator se obraća slušačevoj pažnji i tumači događaje iz individualne perspektive kao jednog od učesnika u „pričanju“ priče. Kao četvrti lik, izvođač-narator može naglasiti osobine prva dva tipa, ili samo neobičnih redosleda i promena očekivanih događaja ili niza događaja kod trećeg tipa.

<sup>83</sup> I u Tarastijevoj modalnoj gramatici „thematic actant“ je entitet kroz koji se realizuju izotopije, modaliteti i opšta narativna putanja u apsolutnoj muzici.

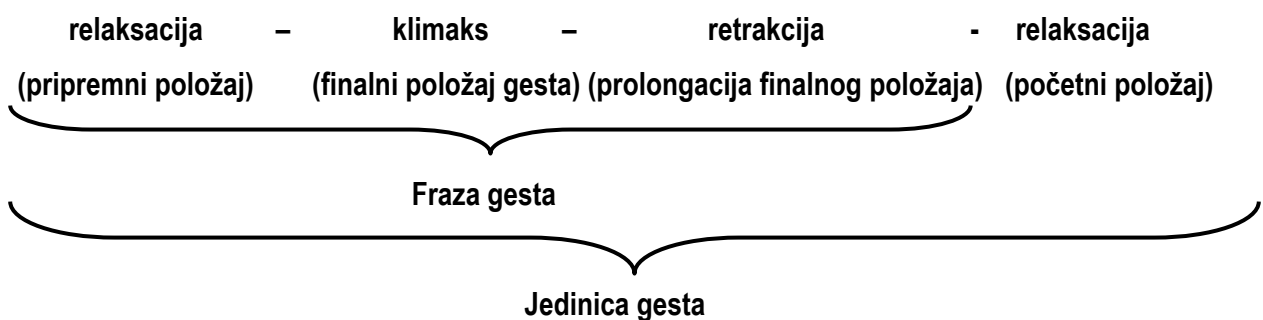
ono što percipira. Upotreba pojma muzičkog gesta je jasno različita od potrage za neutralnim zvučnim materijalom u muzičkoj semiotici pedesetih godina 20. veka. Tokom osamdesetih godina 20. veka muzički gestovi su nosioci referencije, nosioci značenja koje predstavljaju u delu, što može biti na kreativan način korišteno unutar kompozicije. Velika prednost ovakvog pristupa značenju jeste u tome što se ono ne vidi kao nešto statično, već nešto što se konstantno odvija, kao proces. Teorija o muzičkom gestu, kao i druge interdisciplinarnе metode Nove muzikologije u velikoj meri streme „humanizaciji“, jer je ta osobina upravo neophodna kako bismo se i dalje suočavali sa nemuštim jezikom muzike. O tome govori i Zbikovski koji sa aspekta kognitivnih procesa, putem kojih shvatamo i tumačimo svet oko nas, govori o razumevanju muzike i ulozi muzičke teorije u tome.<sup>84</sup> Budući da smo u životu svakodnevno okruženi gestovima koje tumačimo sa aspekta partikularnog iskustva i konvencionalnih navika, deluje prirodno što u procesu slušanja, onda kada se suočimo sa mentalnim predstavama koje inicira zvuk, tražimo pojmove iz one konceptualne oblasti koja ih najbolje opisuje. Istraživanje veze između telesnog, emotivnog iskustva i zvučnog kvaliteta je disciplina koja sigurnim koracima ulazi u svakodnevnu muzikološku frazeologiju učeći nas slušanju muzičkog gesta i njegovoj značajnoj ulozi u razumevanju i tumačenju muzičkog značenja. Zato muzički gest nije samo fizički pokret koji učestvuje u stvaranju zvuka na osnovu partiture, već specifično oblikovanje koje tom zvuku daje izrazito značenje. Drugim rečima, muzički gest postaje ključ razumevanja muzičkog značenja.

---

<sup>84</sup> Njegovo tumačenje je zasnovano na pravilu tri „osnovna kognitivna procesa.“ Prvi, kategorizacija, stvara muzičku spoljašnjost u uslovima kategorija događaja, prikazanih kao motivska struktura. Drugi proces, mapiranje ukrštanjem oblasti, se odnosi na način na koji naše shvatanje jedne oblasti je strukturirano pojmovima druge oblasti. Treći, konceptualni modeli, dovodi koncepte u specifične odnose. Knjiga istražuje kako ova tri procesa „oblikuju teoriju o muzici i usmeravaju analizu muzičkih dela.“ Videti: Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York, 2002; i u: *Music Theory Online*, Volume 10, Number 4, December 2004, Society for Music Theory.

## 4.1 Anatomija, tipologija i funkcije muzičkog gesta

Jedan od najboljih poznavaca ljudskog tela i njegovog korišćenja u procesu komunikacije, Desmond Moris, kaže da telo ima složeni govor i da ga je kao celinu jednostavnije analizirati po delovima, od anatomije do korišćenja u komunikaciji. Aleksandra Pirs takođe govore o pokretima i fraziranju i važnosti proučavanja anatomije gesta u procesu konstrukcije značenja. Telesni gest je molarna jedinica pokreta, inicirana jednim impulsom sa ciljem ekspresije ili komunikacije. Anatomija gesta je vremenski određena: gest ima određen početak i kraj, i često se završava na tački na kojoj počinje. Gestovi su kontinuirani pokreti, ali kratkog trajanja. U jedinice gestovne aktivnosti spadaju: fraza gesta (G phrase) i jedinica gesta (G unit). Fraza gesta se računa od momenta pripreme (pre-stroke hold), do udara (klimaksa) i retrakcije (post-stroke hold), uključujući i pauze i druge zadržke. Momenat od udara do relaksacije se ne razmatra kao fraza gesta, iako ulazi u jedinicu gesta. Ona, jedinica gesta, je vreme u kome se gest odvija, od momenta relaksacije do povratka relaksacije.<sup>85</sup> U frazu gesta ne ulazi povratak u početni položaj. Gestovi se najčešće pojavljuju samostalno i sukcesivno, jedan za drugim. Ako govornik ostane za trenutak u ekstenziji, položaju konačnog oblika gesta, klimaksa, to Kendon naziva *retrakcijom* koja može i da izostane ukoliko sledi novi gest jedan za drugim. Udar ili klimaks je otelovljenja referenca, semantički srž samog gesta i ono što se najčešće identifikuje kao „gest“.



Slika 2. Fraza i jedinica gesta

Primera radi, gest zatvaranja vrata odvija se u jedinici koja uključuje relaksaciju (pripremni položaj mirovanja ruke) - klimaks (zatvaranje vrata) - retrakcija (prolongacija finalnog položaja ruke) – relaksacija (povratak u položaj mirovanja ruke). Na osnovu analogije, muzički gest je biološki i kulturno utemeljen u komunikativnom ljudskom pokretu. Muzički gestovi potiču od bliske interakcije i

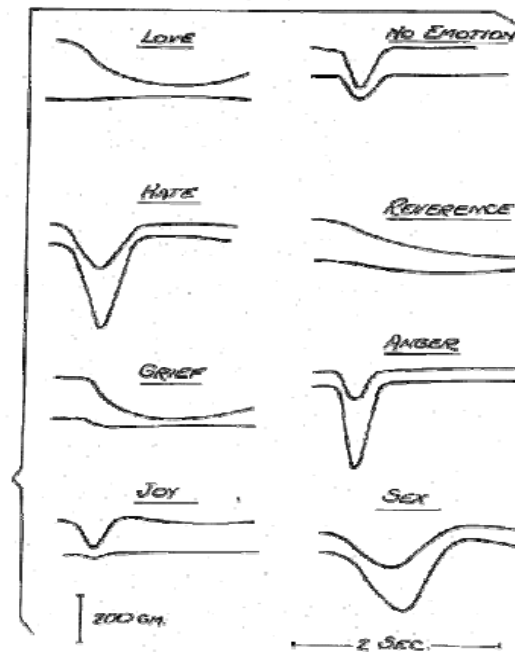
<sup>85</sup> Kendon kaže da unutar takve jedinice treba razlikovati pripremnu fazu koja vodi do konačnog položaja -udara (klimaksa), i fazu koja od njega vodi do relaksacije.

intermodalnosti perceptivnog i motornog sistema ljudi, oni su sinteza energetskog oblikovanja pokreta kroz vreme sa jedinstvenom ekspresivnom snagom. Biološke i kulturne motivacije muzičkih gestova su dalje razrađene unutar konvencija muzičkog stila čiji elementi uključuju i diskretno (tonska visina, ritam, metar) i analogno (dinamika, artikulacija, vremenska brzina). Muzički gestovi su geštalti koji prenose afektivni pokret, emociju, i likove putem fuzije inače odvojenih elemenata u kontinuitete oblika i sile. Obeležen gest u primeru 3 (str. 50) daje sliku iste proporcije fizičkog i muzičkog gesta, i u njemu se može uočiti čitava jedinica gesta, od pripremnog položaja, do klimaksa (t. 2) koji je i vizuelno i zvučno predstavljen, do retrakcije (prolongacije klimaksa na četvrtini note), dok sa povratkom u početni položaj već počinje nova jedinica. Iako Lidov razmatra samo jedan aspekt ekspresivnosti muzičkog gesta, kao izraza emotivnog stanja ili muzički geštalt kao afektivni pokret, on smatra da mi nemamo pravilo prevođenja muzičkih formi i somatskih šema koje one predstavljaju. Ovaj teoretičar problematizuje pitanje kako distinktivne muzičke predstave gesta korespondiraju distinktivnim gestovima tela, i šta je uopšte uloga tih predstava u muzici? Odgovor pronalazi u pomenutoj Klajnsvoj teoriji gde su ekspresivni gestovi oni koji su urođeni da realizuju određene sentičke forme i imaju fiksne odnose sa emotivnim stanjima. Određeno stanje emocije je mentalni korelat, otelotvoren u ekspresivnom gestu kao fizičkom korelatu. Iako je emotivno stanje relativno dugog trajanja, njegovu ekspresiju gestom Lidov ne smatra problematičnom. Da bi se te emotivne forme izmerile izmislio je aparat sentograf koji se sastoji od dugmića osetljivih na dodir prsta. Subjekti koji zamisle određene osnovne emocije dok ritmički pritiskaju sentograf proizvode veoma različite forme za odgovarajuće distinktivne emocije: bes ima najkraću emotivnu formu i oštar ispad, žalost ima laganu silaznu formu, ljubav oblu i izbalansiranu formu, i tako dalje. Ovo istraživanje je predstavljalo osnovu Klajnsovih tvrdnji da značenje u muzici potiče od emotivnih formi koje se sprovode putem muzičke makrostrukture (melodija, ritam) i mikrostrukture (dinamika, agogika). Što je emotivna forma aproksimativno bliskija, muzika postaje sve lepša i puna značenja. To je koncept koji potiče od teorije „ličnih krivulja“ (*personal curves*) nemačkog muzikologa Bekinga (Gustav Becking).

Emotivne forme variraju u trajanju od 0.2 sekunde (bes i mržnja generišu najkraće forme) do oko pet sekundi (žalost i poštovanje imaju najduži izraz). To znači da korespondiraju, veoma grubo, tipičnom trajanju muzičkih motiva, zaključuje Lidov. On smatra da Klajnsova teorija nije dovoljno iskorištena od strane teoretičara koji analiziraju gest, uprkos dokazanoj korespondenciji muzičkih gestova sa kategorijama emotivno ekspresivnih gestova. Hatenov značajan doprinos leži u predlogu da se ljudski gest više shvati kao ekspresivno značajno, energetsko oblikovanje kroz sve ljudske modalitete percepcije, radnje i kognicije. On govori o muzičkom gestu koji se zasniva na „muzičkom afektu i komunikaciji“, tako da svaki sistem muzičke analize koji traga za otkrićima neraskidive veze



muzike sa telesnim pokretom mora shvatiti prirodu i funkciju tih telesnih pokreta kao primarno komunikativnih činova.



**Slika 3. Emotivne forme izmerene pomoću sentografa**

Zasnivajući svoj model na geštalt psihologiji percepcije, Haten muzičku percepciju tumači kao sintezu onoga što teoretičari odvojeno analiziraju kao melodiju, harmoniju, ritam i metar, tempo i rubato, artikulaciju, dinamiku i fraziranje u nedeljivu celinu. Osnovni oblik ekspresivnog gesta je, prateći Klajnsove emotivne forme, izomornog dizajna, pa se muzička percepcija zasniva na analognim formama ljudske aktivnosti. Čak i Hanslik govori o pojmu kretanja u muzici za koje smatra (u širem smislu koji obuhvata i pojačavanje i slabljenje jednog tona ili akorda) da predstavlja element koji je zajednički i muzici i emocijama, i koji je muzika u stanju da oblikuje u hiljadama nijansi i kontrasta (Hanslik, 1977:61). Za razliku od izučavanja emocija u muzici, pojam kretanja u istraživanjima muzike je bio prilično zanemaren, iako je jasno da on daje najznačajniju analogiju sa ljudskim telom, i da je u praksi najznačajniji i najplodniji. Govor o gestu kao osnovi muzičke reference je teoretski ništavan ukoliko nismo svesni svih pitanja koje ova ideja inicira.

Muzički gest potvrđuje sva tri aspekta telesnog gesta: on ima definisan početak i kraj, obično je kratak i protiče u vremenu bez prekida. Međutim, dok je korporealni gest neprekidna jedinica, muzička predstava gesta ne zahteva neprekidnost zvuka, jer se kontinuitet gesta ostvaruje i ako se sastoji iz odvojeno artikulisanih tonova. Kao osnovna kategorija, prototipski gest je onaj koji se odvija u radnoj

memoriji od dve sekunde. Osnovni oblik može biti dalje mapiran na bilo koji senzorni ili motorni sistem (bolje se razume kao integrativni senzomotorni sistem). Ova interaktivnost predstavljanja, kroz mapiranja analognih energetske oblikovanja kroz vreme u vizuelnom, auralnom, taktilnom i motornom području, naziva se intermodalnost.<sup>86</sup> Osnovna tvrdnja teorije Lakofa i Džonsona jeste da *opisne šeme* konstituišu intermodalni nivo kognitivne predstave, intermodalni u smislu da one interpretiraju kinestetičke, lingvističke, vizuelne i auralne aktivnosti i iskustva. Zbog toga su šeme repertoar interpretiranih povezanih sa interpretacijom, sa tumačenjem (Lidov, 26:38). Dakle, „gestovi preneseni u muziku, predstavljaju više od energetskog oblikovanja kroz vreme i više od energije koja je potrebna izvođaču da stvori zvuk“ (Hatten, 2006:3). U mnogim stilovima, opoziciono markirani tipovi gestova, kao što su žalost/radost, mogu biti u korelaciji sa strukturalnim opozicijama među muzičkim elementima putem modela koje je Hatten razvio u Betovenovoj muzici. Takve opozicione kategorizacije stvaraju više sistematični, stilski, (ili u pojmovima Č. Pirs) simbolički nivo značenja gestova. Ovaj tip gesta, **stilski**, spada u konvencionalne simboličke predstave. Hatten daje primer da će „žalost“ najprirodnije biti predstavljena u pojmovima silaznog kretanja i „teških“ gestova, a radost obrnuto tome: putem uzlaznog kretanja i „lakih“ gestova. To znači da u (zapadnim) muzičkim stilovima vrsta virtualnog gravitacionog polja ili vektoralnog prostora omogućuje analogiju sa silom ljudskog tela u fizičkom prostoru i motivacione opozicije žalost-silazno/radost-uzlazno. Ova područja ili prostori predstavljaju komparativne karakteristike iz okruženja protiv kojih slobodno voljni, energetski muzički gestovi počinju da se doživljavaju kao gestovi tela. Kada se to dogodi, može se govoriti o vrsti likova, naročito kada se pojave koherentni gestovi kao intencionalni ili upravljani niz, progresija ili diskurs. Kao što je svakom gestu neophodan prostor u kome se realizuje, i čiji izgled zavisi od tipa gesta koji se koristi, na šta ukazuje Meknil<sup>87</sup>, tako i Hatten naglašava da su u zapadnoj tonalnoj muzici ova dinamička polja stvorena pomoću dva osnovna okvira: 1) metar (teza-arza, aktivno, kvalitativno polje koje omogućuje virtuelnu orijentaciju dole, gore, nalik svakodnevnom osećaju gravitacije) i 2) tonalnost (složeno, stilsko dostignuće koje doprinosi svojim konvencionalnim silama).

Uočene su veoma različite tipologije fizičkih gestova, ali je svima njima blisko da se ograničavaju samo na određene delove tela i funkcije. Kada je reč o Hattenovoj tipologiji muzičkih gestova, koja će biti korištena u ovom radu, on se rukovodi stilskim i strateškim funkcijama, prema kojima gestove svrstava u jednu ili drugu kategoriju. Na vrhu (tabela 2) se nalaze konvencionalni gestovi određenog stila. Jedan od najpoznatijih primera o kome Hatten govori pripada stilu klasicizma.

---

<sup>86</sup> Hatten koristi pojmove intermodalnost i krosmodalnost za sve primere analogne prezentacije ili interakcije među perceptivnim izvorima.

<sup>87</sup> Prostor gesta se definiše kao jedan plitak kotur ispred govornika. Odrasli najčešće koriste ovaj limitirani prostor, dok je on kod dece dosta širi. Meknil ukazuje da određeni tip gesta koristi i određeni tip prostora. Utvrđeno je i da govornici različitih kultura organizuju svoje gestove drugačije, npr. Turci više koriste prostor oko glave od Evropljana, itd. Videti: David McNeill, *Hand and Mind: What gestures reveal about thought*, Chicago, 1992.

Naziva ga „prinošenje V2-I6“ (*yielding*), a reč je o uobičajenoj harmonskoj vezi disonance sa konsonancom koje su povezane lukom i postupnim melodijskim pokretom u basu.<sup>88</sup> Jedan od uobičajenih stilskih gestova klasicizma jeste pokret koji se sastoji od tonova u odnosu teza – arza povezanih ligaturom. Ovaj pokret otelotvoruje dva različita stilska tipa: 1) *gest uzdaha* (u originalu *empfindsamer* ili *sigh gesture*) čiji ekspresivni značaj varira od žalosti do oštine, i 2) *galantni gest gracioznosti* analogan formalnom društvenom naklonu, te se pojavljuje kao formula u galantnim, apođatura kadencama. Posmatrano kroz prizmu markiranosti, prožimanje stilskih i strateških funkcija je uslov da bi se dogodio *stilski razvoj*. Evo kako se pomenuti galantni gest pojavljuje u 19. veku, na početku drugog stava Šubertove sonate u A duru (pr. 4b). Uočava se figura koja je stilski nemarkirana, ali strateški markirana, zbog tematske podloge kao eho *galantnog gesta* iz završne kadence prvog stava (pr. 4a).

a) **Allegro moderato**



b) **Andante**



c)



**Primer 4. F. Šubert, Sonata u A-duru (D. 664), a) I stav, finalna kadencia; b) II, galantni gest (1-3); c) II, finalna kadencia i kodeta (69-75)**

<sup>88</sup> Videti primer ovog stilskog gesta koji Betoven naročito koristi u adagio temama: drugi stav *Patetične sonate* i treći stav *Devete simfonije*. Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, 146.



**Primer 5. L.v. Betoven. Klavirska sonata u Es-duru, op. 7, finale, početak (1-4)**

Šubert koristi sličnu kadencu (t. 70), ali ovaj put elizija glave teme ukazuje jasnije na poreklo galantnog gesta iz apođature kadence i pojačava njegovo dejstvo (pr. 4c). Drugi primer je *gest uzdaha* koji Betoven proširuje na razrađeniji *galantni gest* teme ronda u finalu sonate op. 7 (pr. 5). Betoven duplira ekspresivni efekat *gesta uzdaha* (zadržice u desnoj ruci), jer je anticipiran predtaktom pre nego što se ponovo čuje na tezi ili, drugačije rečeno, stvara muzički pleonazam. On je predstavljen ligaturom dva tona u kombinaciji galantne gracioznosti sa tugom, tropirajući dva gesturalna značenja koja vode ka efektu fuzije konvencionalne gracioznosti i tragike. Romantični efekat ovog gesta pojavljuje se iz strateškog tretmana stilskog tipa klasicizma, sa potencijalom za dalje tumačenje, smatra Hatén.<sup>89</sup> Strateški tretman galantnog gesta javlja se i kod Prokofjeva u smislu aludiranja na idiome 18. veka, konvencionalnu gracioznost, najčešće u stilizovanim plesovima, kao što je menuet sa određenom ceremonijalnom formalnošću (pr. 6).



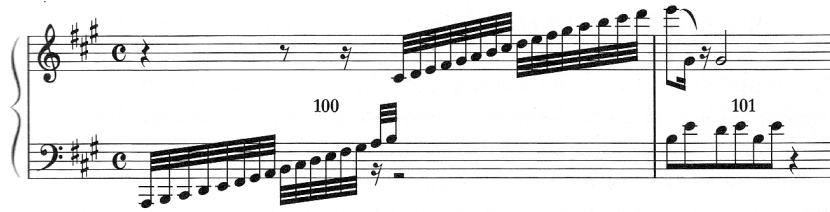
**Primer 6. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, koda, galantni gest (gest naklona) kao stilska kadenca.**

<sup>89</sup> Ibidem, 142.

Galantni gest ima pozitivnu konotaciju i predstavlja neodvojivi aspekt veoma jasnih, stilizovanih klasičnih kadenci. Videćemo da stavovi sa galantnim gestovima u muzici Prokofjeva snažno aludiraju na pokret, savitljivost tela, kinematografski oslikavaju grupne scene, i zauzimaju važno mesto u drami sa potencijalom za moguće dalje transformacije. Dokle god budemo o stilskim i strateškim gestovima mislili kao o nepropustljivim kategorijama, nećemo biti u stanju da uhvatimo suštinu stilskih tipova gesta, a to je da oni *moraju biti individualno realizovani u muzičkim delima*. To je i prikazano tabelom 2 koja ilustruje da stilski i strateški gestovi ne stoje u opoziciji, već da naprotiv kategorija strateških gestova ulazi u stilske, a u strateške gestove opet distinktivne kategorije tematskog, spontanog, retoričkog, dijaloškog i tropološkog gesta. Drugim rečima, od šire do uže distinkcije gesta, od vrha ka dnu. Sva snaga stilskih i strateških funkcija gestova leži upravo u kompetentnom tumačenju i primeni teorije markiranosti, to jest prepoznavanju savitljivih granica ličnog rečnika kompozitora. Veliki izazov biće govor o stilskim gestovima Prokofjeva i identifikaciji elemenata koji se odnose na konvencionalne gestove minulih stilova i onih, više izraženih i jasnih „neo“ signala koji su umreženi u stilove 20. veka. Nastojacu da i u daljem tekstu, sve tipove gesta ilustrujem raznovrsnim primerima, što treba uzeti kao neku vrstu „zagrevanja“ za centralni deo rada.

Među mnogim strateškim adaptacijama stilskih gestova pronalazimo: spontane izraze, motivske ili tematske podloge i razvoje, dijaloški „interplay“, retorička markiranja dramatskih promena ili promene tekućeg diskursa, i tropiranje kao kreativnu jukstapoziciju dva gesta. Muzički stil u određenoj meri iznudiuje stvaranje *strateških gestova* (onih koji karakterišu određena muzička dela), a koji mogu pripadati nekoj od sledećih kategorija: 1) spontani, 2) tematski, 3) dijaloški, 4) retorički i 5) tropološki.

1) Prva kategorija, **spontani gest** se može shvatiti kao spontana originalnost kompozitora koja se ogleda u intervenisanju na konvencionalnim elementima, označiteljima muzičkog stila kada postiže individualni izraz. Zbog toga njihova pojava može uticati i na širenje granica jednog stila. Primer za ovaj tip gesta Hatena pronalazi kod Betovena u vidu karakterističnog „uzlaznog gesta“ (*lift gesture*) koji i vizuelno i slušno predstavlja energetski uspon – lestvično uzlazno kretanje nakon koga prirodno sledi silazni pokret (pr. 7). Stvaranje spontanih gestova u muzici je prostor u kome kompozitori mogu prikazati individualno i često veoma ličan, afektivni karakter bez zapadanja u konvencionalne formule. Otuda i naziv spontani gest koji se poklapa sa istom kategorijom slikovitih gestova u Meknilovoj klasifikaciji, a odnosi se na spontane, veoma individualne pokrete koje govornik stvara dok govori (gestikulacija). Na neki način, ovi spontani gestovi se mogu shvatiti i kao **ritualni gestovi** budući da su to postupci koji se koriste veoma često i predstavljaju neku vrstu rituala kompozitora.



**Primer 7. L. v. Beoven, Klavirska sonata, A-dur, op. 2, br. 2, finale, „uzlazni gest“ (*lift gesture*)<sup>90</sup> kao *spontani gest***

Igra sa spontanim gestom unutar sintakse stila, jeste premisa koja može podstaći veću kreativnost u radu. I ne samo zbog toga, spontani gest je sa jedne strane u najvećoj sprezi sa stilskim gestom, a sa druge mikroskopski govori o Prokofjevju i njegovom načinu razmišljanja, zbog čega će ovaj tip gesta biti presudan kada se formulišu propustljive stilske granice ovog kompozitora, i originalni postupci koji se prepoznaju kao njegov marker. Takvi će biti, recimo, **idiosinkratički gestovi**, odnosno slikoviti gestovi koji na ikonički način u zvuku klavira aludiraju određeni orkestarski instrument. Sama ideja nije originalna, ali jesu postupci koje Prokofjev ponavlja kod karakterističnih simulacija.

2) **Dijaloška funkcija gestova** je zasnovana na intersubjektivnom razvoju ljudskog gesta, što se u muzici pojavljuje u vidu dijalektičkih opozicija, na primer to mogu biti dve melodijske linije, antagonizam osnovnih tema, imitaciona tekstura, ili korespondentni dvotakti, koncertantni princip barokne prakse, i drugo. Najbolji primeri, prema Hatten, dolaze iz Hajdnovih gudačkih kvarteta u kojima dominira „konverzacioni“ stil ili Mocartovih dijalektičkih opozicija glavnih tema.

3) **Retorički gestovi** se mogu definisati kao specifični muzički događaji, kao što su retorički prekidi i promene (isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registarske promene...), koje nagoveštavaju odstupanje od očekivanog toka događaja kada se misli na stilsko-formalne šeme. Na taj način retorički gestovi direktno utiču na dramatski proces. U tonalno omeđenom jeziku Hatten pronalazi široku lepezu retoričkih gestova, od ekspresivnih korona u sporim stavovima, preko K6/4 koji markira prekid muzičkog toka ispred solo kadence u koncertu, i drugo. Ipak, ovi konvencionalno-retorički gestovi nemaju snagu strateških gestova koji kreiraju retoričke obrte, prekide ili promene u nivou diskursa, odnosno nemaju intenzitet individualnih markiranih događaja i samim tim nisu konvencionalizovani. Premda je isprva Hatten mislio na suprotan način, samo o markiranim događajima kao dramatskim preokretima i promenama na nivou forme (ili ekspresivnog žanra), kasnije je definisao retorički gest kao onaj koji markira disrupciju u nemarkiranom toku događaja na bilo kom nivou muzičkog diskursa (Hatten, 2004:125). Ono što taj tok čini nemarkiranim jeste povod za različita tumačenja samo ako pomislimo da se fundus konvencionalno očekivanih funkcionalnih događaja stila konstantno širi. Kao

<sup>90</sup> Hatten, op.cit, primer preuzet sa str. 163. Kao primer spontanog gesta Hatten navodi i početak Beethovenove *Druge simfonije* koji kao komični, nazalni zvuk asociira svet opere buffo.

rezultat stilskog razvoja, retorički gestovi često postaju ekstremniji i noviji.<sup>91</sup> Jedan od najnavođenijih, ali i najdiskutabilnijih primera ovog tipa gesta jeste takozvani gest „pod fermatom“, zamrznut pokret, stav ili poza. „Zamrznut pokret“ ili poza otkriva energiju ili afekt muzičkog toka koji je okružuje, a takvi momenti su među najsnažnijim u muzici. „Prema hipotezi mimeze, u slučaju zadržanog momenta mi osećamo energiju koju zahteva produžavanje zvuka – ili zadržavanje tišine – u nekoj kombinaciji intramodalne, krosmodalne i amodalne imitacije“ (Cox, 2006:53-54). Nakon ovog retoričkog gesta često sledi promena u jednoj ili više dimenzija muzičkog toka: faktura, dinamika, novi tematski gest... Imajući jasan stav o tome kako telesni gestovi mogu biti predstavljeni u muzici, odnosno smatrajući da oni treba da imaju izomorfnu karakteristiku ritmičkog oblika, čini se da Hatenov pojam „gest pod fermatom“ može biti problematičan, jer on nije momenat gesta. Jedino što možemo reći jeste da predstavlja njegovu finalnu formu ili neku vrstu retrakcije.<sup>92</sup> Sa druge strane, poza ili stav deluje kao nešto što nije manje značajno u odnosu na gest kao izvor ekspresivne zamisli u muzici, a nije zanemarljivo ni to što se njihove karakteristike sasvim solidno uklapaju u okvir retoričkog gesta.<sup>93</sup> Pored toga, i sam pojam *retoričkog gesta* deluje kao logički neodrživ, budući da spaja koncepte dva dijametralno suprotna oblika izražavanja: verbalno-neverbalno.



### Primer 8. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 3, op. 28, korona kao „zamrznut gest“ ili *retorički gest*

<sup>91</sup> Petrik Mekriliis (Patrick McCreless) izučava retorički gest unutar nemačke muzičke retorike između 1550. i 1800. godine, tokom koje je retorika obuhvatala mnoge elemente strukture koji su očigledno tretirani manje metaforično a više analitički: formalne funkcije i njihovi nizovi, muzičke figure, od kojih su mnoge bile samo tehničke oznake razvijanja motiva. On primećuje primenjivost čak na Šajbove (Scheib) oratorske figure (interogacija, repeticija, gradacija, dubitacija, eksklamacija, itd.) u tumačenju finala Betovenove *Klavirske sonate u D duru*, op. 10 br. 3. Bonds (Mark Evan Bonds) doprinosi sa širim istorijskim pregledom o kontinuitetu retorike u prvoj polovini 19 veka, kroz primenu metafore muzičkog dela kao oracije do istog kao biološkog organizma. Elejn Zisman (Elaine Sisman) je primenila tradicionalne retoričke koncepte (zajedno sa gestom i topikama) u interpretaciji Mocartove *Praške simfonije* i Betovenove *Patetične sonate*.

<sup>92</sup> Naime, ako govornik ostane za trenutak u ekstenziji, konačnom položaju gesta (trenutak udara), to Kendon naziva retrakcijom (post-stroke hold). Videti više o anatomiji gesta kod Kendona, op. cit.

<sup>93</sup> O ovome piše Dejvid Lidov u: „Emotive Gesture in Music and its Contraries“, *Music and Gesture*, Hampshire-Burlington, 2006, 32.

4) Gest postaje **tematski** kada je: a) ustanovljen kao značajan i stiče identitet potencijalnog tematskog entiteta, i kada je b) konzistentno korišćen na način subjekta muzičkog diskursa. Tematski gest je obično dizajniran tako da obuhvati ekspresivni ton i karakter dela, tako da njegove ekspresivne osobine pomažu slušaocu da razume i tumači značenje muzike na višim nivoima. Kao što je ranije napomenuto, parametri ili modaliteti kao što su artikulacija, dinamika, vreme (ritam, metar) oblikuju tematske gestove, odnosno njihovu ekspresivnost. Sve što se više udaljavamo od tonalnosti, ovi elementi postaju još važniji od samog intervalsko-melodijsko-harmonskog sklopa u formiranju ekspresivnosti. Videćemo da i kod Prokofjeva tematski gestovi predstavljaju rezultat posebno usmerene pažnje ka muzičkom gestu kao nosiocu emotivne snage. Prema tome, tematski gestovi imaju i strukturalnu i emotivnu ulogu u muzičkom delu, i moraju uključiti iz semiotičkog kvadrata karakter „being“ da bi se pojavio lik u tematskom muzičkom diskursu.<sup>94</sup> U tekstu će biti korišteni izrazi tematski gest i *tema*, čije relacije treba videti kao odnos kratke molarne jedinice koja odaje karakter stava, sonate, odnosno određenog lika prema sintaksičkoj građi. U pitanju je neka vrsta metonimije u muzici, jer tematski gest jeste inicijalni gest teme koja predstavlja sintaksičku celinu. Isto tako ima primera u kojima je jedna tema koncipirana iz više različitih tematskih gestova (v. pr. 91 i 92, str. 149-150).

5) Najzad, o **tropološkim gestovima** je prethodno bilo reči kao o jednoj od varijanti kreativnih fuzija, pored topikalnih, tematskih, žanrovskih, ili na više nivoa. Mogućnosti koje izviru iz kreativne fuzije gestova deluju beskonačno, ali treba biti oprezan, jer su gestovi već takve distinkcije, koje da bi se tumačile u sintezi gesturalnog tropa, moraju oličavati dva odvojena, i verovatno opozitna gesta i imati utvrđene (stilske ili kulturno neposredne) ekspresivne korelacije, ili mogu biti strateški prepoznati kao tematski, pre nego što su kombinovani. Baš takva fuzija dva kontrastna tematska gesta pojavljuje se u finalu *Druge sonate*, kada su njihovi različiti karakteri združeni u jedan (t. 305, pr. 9). Premda je jasno da se Haten oslanja na ideju konceptualne metafore, ima nešto škakljivo u vezi sa njom. Pre svega, tu ne postoji similaritet dva (pojma) gesta koji se dovode u jednu funkcionalnu lokaciju, budući da konvencionalna metafora kao minimalan uslov postavlja strukturalnu sličnost dve oblasti, to jest u muzici dva gesta da bi došlo do novog značenja. Dalje ne možemo prevideti problem sa denotativnim nivoom značenja gestova budući da ne postoji logična mogućnost za arbitrarnost ili konvenciju.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Semiotički kvadrat prikazuje naratološki proces koji uvek počinje afirmacijom – being, sledi negacija being i prava aktivnost –doing. Nakon što je *doing* realizovan, on počinje da negira sebe, odustaje se od aktivnosti, sledi udaljavanje od tenzije i naredni *being* više nije isti kao onaj sa početka lanca.

<sup>95</sup> Hatenova teorija o korelacijama i tropima nalikuju Kokerovom tumačenju distinkcije primarne i sekundarne dimenzije muzičke reference. Primarna dimenzija je kongenerična, uključujući referencu na drugu muziku, ili unutar istog dela ili unutar nekog drugog dela. Sekundarna dimenzija je ekstragenerična, gde leži metafora. Videti: Steven C. Krantz, „Metaphor in Music“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (4), 1987, 351-360.





## 4.2 Znakovne funkcije gestova

Muzički gest je znak koji postaje stvaran kroz pokret.  
**Fernando Jaceta**

Govor o znakovnim funkcijama muzičkog gesta jeste prostor u kome ova teorija postaje snažno semiotička, potkovaná i sličnostima i razlikama koje predstavljaju muzičku analogiju znakovnim slojevima jednog takvog teksta, kao što je lingvistički ili književni. Čarls Pirs u svojim istraživanjima semiotike zaključuje da je misao moguća samo posredstvom znakova. Značenje u muzici se pojavljuje u trijadičnoj relaciji označitelja, označenog i interpretanta koja se kao znak razvija u mislima slušaoca, muzičara, kompozitora, analitičara ili kritičara.

Svako semiotičko istraživanje mora početi sa osnovnim konceptom znaka. Premda mnoge Sosirove distinkcije kao što su sinhronijsko/dijahronijsko, sintagmatsko/paradigmatsko, langue/parole – kao i ideja o arbitrarnoj prirodi znaka, predstavljaju najveći doprinos semiotičkom istraživanju sa fenomenološke tačke, trijadični model Č. Pirs a i više filozofski pristup znaku našao je veću primenu među poststrukturalistima. Međutim, unutar strukturalističke koncepcije, čak i od strane Pirs a ostaje da se entitet znaka mora sastojati od materijalne i aspraktne nematerijalne komponente. Jedan od problema sa kojim se suočava većina teoretičara koji nastoje da formuliše „muzički znak“ proizilazi iz primene ili adaptacije lingvističkih koncepata u medijumu izražavanja koji nije verbalan. Drugi problem predstavlja očigledan terminološki „nered“ usled mnogo različitih tumačenja i korišćenja semiotičkog vokabulara. Muzički znak nije tako precizno definisan kao lingvistički, pri čemu ova činjenica ne čini zvuk manje znakom, već se ta razlika uzima kao kvalitativna distinkcija između dva semiotička sistema. Većina nesporazuma o muzičkom značenju tako počiva na ideji polisemije<sup>96</sup>, to jest činjenice da ista muzička konfiguracija izaziva različite asocijacije kod slušalaca. Premda nema racionalne i verbalno denotativne referentne veze, sve te asocijacije se označavaju kao polisemične. Preciznost muzičkog značenja nema preciznost verbalnog, i muzičke kategorije signifikacije nisu koincidentne verbalnom što znači da dva semiotička sistema ne mogu biti zamenjena. Sada kada je *teorija otelovljenja* ponudila mogućost sparivanja muzičkog elementa sa kognitivnim odgovorom putem metaforičkog mapiranja muzičke sa telesnom, fizičkom oblasti, muzički gest se tumači i istražuje kao konstituent znaka u muzici.

Struktura na osnovu koje se formira gest kao muzički znak zavisice od funkcionisanja znaka na interpretativnom i hermeneutičkom kraju analitičkog sistema. To je činjenica na koju je najjasnije ukazalo istraživanje Lidova, koji smatra da izvođenje muzičkog dela donosi ispunjenje svih znakovnih

---

<sup>96</sup> Potiče od grčke reči poly (više) i séma (znak) i znači označavanje više stvari u isto vreme, jer jedan označitelj ima nekoliko označenih.

funkcija gestova. Međutim, znakovi se kod Lidova osim u izvođenju, mogu nalaziti i u samoj kompoziciji, notiranoj formi, i za njega su to dva nezavisna, artikulisana sistema. Prema tome, gest, primenjen od kompozitora i izvođača, može se definisati kao pokret koji je markiran na osnovu svog „potencijala za značenje”. Prema Lidovu, „artikulacija je uslov i rezultat formalnog znakovnog sistema“ (Lidov, 2005:148) i predstavlja rečnik individualnih i distinktivnih znakovnih tipova (ekvivalentne klase) od kojih mogu nastati složene strukture. Lidov usvaja kategorije Č. Pirs: *ikonični znak kao znak similariteta, indeks kao znak uzroka, i simbol kao znak konvencije*, smatrajući da su primenjive na simultane i koegzistentne aspekte muzike, a ne samo na pojedinačne segmente. Centralna distinkcija između indeksa i ikoničnog znaka kod Pirs jeste da je ikonični znak nezavisan od objekta, dok su indeks i objekat u zavisnoj relaciji. Simbol je znak koji nosi konvencionalno značenje, zbog čega se naziva arbitrarni ili konvencionalni znak. Lidov smatra da je u muzici **muzički indeks** najtransparentniji od svih znakova, ali je i najmanje artikulisani znak. Naglasak je na izvođačkoj razmeni – artikulacija gestovnog sadržaja kroz interpretaciju i manipulacija takvih elemenata kao što su tempo, rubato, intonativne nijanse, vibrato, dinamika, i drugo su obično neartikulisani znaci. To znači da nisu direktno ekspresivni i predstavljaju neposredan međusobni uticaj tela i zvuka. **Ikonično** se može interpretirati kao izomorfni trag nekog objekta ili sile koja nije u trenutnom kontaktu sa njim. Izvođač je taj koji ih ponovo uspostavlja (indeksuje ih) „prema telu“ i zbog toga „otkriva njihovu snagu“. Za razliku od muzičkog indeksa, koji se povezuje kroz izvođenje i emotivni izraz sa somatskim ponašanjem za Hatena su ikonični znaci: oblik melodije, akordska progresija, ritmički obrazac..., locirani u partituri predstavljaju apstraktne entitete pokreta ili somatskih stanja koji se tek kroz izvođenje povezuju sa telom, kada se oslobađa njihova ekspresivna snaga (Hatten, 2004: 122). Hattenov argument, da je gest ipak enkodiran unutar partiture, leži u zapadnom tonalnom sistemu: metar funkcioniše kao gravitaciono polje koje uslovljava naš telesni osećaj gore-dole na osnovu metrički stopa (teza-arza) relativno merenje događaja i sumu energije koja je potrebna da nadvlada „gravitacione karakteristike“ kao u uzlaznoj melodiji. U suštini, Hatten ima slobodniji stav o ikoničkom znaku u muzici od Lidova, jer ono što je za Lidova analitički nedostižno u muzičkom motivu, Hatten vidi kao potencijal za otelovljeno i trenutno značenje. Oslanjajući se na gešalt psihologiju i Mejerovu (Leonard Meyer) teoriju afekta kod slušalaca, Hatten predlaže da neko može tumačiti muzičke motive kao ikoničke zbog iskustva tonalnosti i metra kao „okružujućih područja sa sadržanim silama i orijentacijama“. Konačno, **muzički simbol** predstavlja „preradu artikulisaniog materijala“<sup>97</sup> koji je najdalje izmešten od tela i postoji kao „apstraktni tip“. Ikonični znaci i indeksi su taj artikulisani materijal koji postaje predmet „slobodne manipulacije“ od strane kompozitora kroz varijacije, fragmentiranje, inverziju i transpoziciju... tokom koje gubi svoju ekspresivnu transparentnost i pretvara se u simbol. Pored njega i Monel takođe primećuje da simboli kao što su horn – kvinte, ili gest uzdaha

---

<sup>97</sup> Robert Hatten, „Embodyng Sound: The Role of Semiotics“, [www.projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html](http://www.projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html) 31.10.2008.

često imaju poreklo u ikoničkim znacima, a da je njihov status simbola često uslovljen indeksnim karakteristikama koje ih moraju pratiti prilikom izvođenja ( „Trichotomies“, 102-3). Da bi bili interpretirani, muzički simboli se uvek u nekoj meri moraju oslanjati na ikoničke ili indeksne funkcije. Premda Pirs ne govori posebno o kategoriji **signala**, neki autori navode ovu, četvrtu vrstu znaka koji predstavljaju posebne artikulacije govora, zbog čega će funkcije **muzičkog signala** biti prepoznate u retoričkim gestovima, naročito onima koji definišu početak i kraj „komunikacije“.

Hatenov model muzičke signifikacije se pojavljuje kao sofisticirana razrada Pirsove tipologije znakova.

| Sosir (dijadično)    | Pirs (trijadično) | primenjeno u muzici  |
|----------------------|-------------------|--|
| 1. označitelj -----> | 1. nosilac znaka  | = muzički entitet  |
| 2. označeno! ----->  | 2. designatum     | = korelacija (kultuma jedinica)  |
|                      | 3. interpretant   | = interpretacija   |
|                      | osnova            | = kompetencije za interpretaciju (tumačenje) i za stil i za strategije |

Tabela 3. Hateneve kategorije semioze<sup>98</sup>

| Sosir            | Pirs              | primena u muzici: različite motivacije iz takvih relacija |
|------------------|-------------------|---|
|                  | ikonično ----->   | similitet/analogija (ikonički znak)                       |
|                  | indeksno ----->   | „susedstvo/deo-celina (indeks)                            |
| arbitramo -----> | simbolično -----> | konvencionalno (simbol)                                   |

Tabela 4. Hatena tabela mogućih relacija koje motivišu semiozu<sup>99</sup>

Unutar hermeneutičkog procesa, Hatten ublažava formalni analitički stav oslanjanjem na muzičku intuiciju u tumačenju ekspresivnosti. On nedvosmisleno definiše gest na semiotički način kao „pokret koji se može protumačiti kao znak“<sup>100</sup> i primećuje da su ikoničke motivacije centralne u ekspresivnim funkcijama u muzici, a osnovu pronalazi u Kivijevoj *teoriji linije*. Pirsova triparticija daje

<sup>98</sup>Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington-Indianapolis, 1994, 243.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Robert Hatten, „Toward a Characterization of Gesture in Music: An introduction to the Issues“, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hat1.html> 31.10.2008.

metod jačeg tipa ikonizma kome se on obraća kao „izomorfizmu“. Naredna tabela pokazuje kategorije semioze, njihove veze i potencijal za primenu na muzičko značenje. U drugoj tabeli Hatena ilustruje kako Pirsova dalja trijadična klasifikacija entiteta znaka doprinosi shvatanju ikoničnog u relaciji sa motivacijama koje postoje u korelacijama. Postoje tri prednosti koje Hatena nalazi u Pirsovom modelu semioze, a u suprotnosti sa Sosirovim. Prvo, on obezbeđuje interpretativni stav koji je potkrepljen interakcijom između „stilova i strategija“ i omeđen kulturno-istorijskim kontekstom. Tako, hermeneutički zasnovana analiza izbegava bihevioristički model u kom su zaključci donešeni samo na osnovu psihološkog čitanja stimulus-odgovor. Drugo, Pirsova ideja interpretanta donosi pragmatičku dimenziju izučavanju znaka i tumačenju funkcionalne uloge znaka unutar složenih relacija međusobno povezane mreže znakova, u kojima se mogu javiti nove i različite interpretacije. Treće, biološke i kulturne osnove na kojima Hatena gradi svoju teoriju omogućavaju primenu Pirsovih kategorija prvostепенosti, drugostепенosti i trećestепенosti na konstitutivnu prirodu gesta. Gest je pokret koji prenosi informaciju koja može biti: kvalitativna (prvostепенost – usmerenost na stanovište, modalnost ili emotivno stanje lika), dinamička (drugostепенost – otkriva reakcije, ciljeve i orijentisanost) i simbolička (trećestепенost – oslanja se na konvencije ili navike interpretacije u prenošenju spoljašnjeg značenja, ali izvan kvalitativnih i dinamičkih karakteristika). Osnovni nivo tumačenja gestova u muzici je motivisan indeksnim (dinamični, asocijacije putem susednosti ili konekcije) i ikoničnim (imagistično, asocijacije putem similariteta osobina ili struktura) korelacijama sa gestovima u drugim modalitetima. Simbolični nivo je koherentan unutar muzičkog stila. Muzički gestovi mogu biti višestruko motivisani, i interakcija indeksnih i ikoničnih motivacija sa sintaktičkim i simboličkim je ta koja čini proučavanje gestova tako zahvalnim za izvođaštvo stilova kao što su klasicizam ili romantizam. Na sličan način biće definisani stilski tipovi gestova Prokofjeva, što će omogućiti istraživanje novih stilskih tipova i tokena koji će se reflektovati u razvoju stilske kompetencije.

Do sada su se u muzičkoj semiotici razvile mnoge teorije koje svoje ideje zasnivaju na Pirsovom modelu, ali se pored Lidova i Hatena, među najuticajnijim nalaze one Filipa Taga, Naomi Kaming i Tarastija. Dok su se ideje Tarastija nekako „utopile i uklopile“ u opštu muzičku semiotiku, Tagove su ostale naročito kontroverzne kada je reč o problemu muzičke komunikacije ili tipologije znakova u muzici koja je rezultat veoma opširnog empirijskog i analitičkog rada na uzorku.<sup>101</sup> Naomi Kaming je takođe jedan od retkih autora koji se usuđuje na promišljanje složenog Pirsovog znakovnog sistema. Ona istražuje ne samo ikoničke znake, indekse i simbole, već i dalje referencijalne kategorije kvaliznaka, sinznaka i legiznaka, reme, discant i argumenta.<sup>102</sup> Budući da se Hatena u svojim analitičkim argumentima veoma čvrsto oslanja na čin intuicije i proglašava ga važnim elementom predanalitičke

---

<sup>101</sup> Videti: Philip Tagg, „Introductory notes to the Semiotics of Music“, E:\M55\COURSES\SEMIO\Semiotug.fm, 1-47.

<sup>102</sup> Videti više: Naomi Cumming, *The Sonic Self...*. Takođe, jedno od najboljih objašnjenja Pirsove filozofije i spornih tačaka nalazimo kod Grinlija (Douglas Greenlee), „Peirce's Hypostatic and Factorial Categories“ u: *Transactions of the Charles C. Peirce Society* 4 (1): 49-58; Douglas Greenlee, *Peirce's Concept of Sign: Further Reflections*, The Hague, 1973.

faze, interesantno je da Kamingova kritikuje Pirsov stav o ovom pitanju koji kaže da „mi nemamo dokaz da posedujemo takvu sposobnost, osim što izgleda da osećamo da je posedujemo“ (Cumming, 1999:438). Dok Hatanova ideja intuicije ostaje donekle „neodgovorno mistična“ Kamingova ukazuje da je intuicija analitičara svakako subjektivnog karaktera – izgrađena na osnovu prethodnog iskustva. Nema sumnje da i Hatan pod muzičkom intuicijom smatra naučenu sposobnost da se pravi razlika između zvuka i signifikacije. Kamingova je zagovornik ideje da se „objekat“ muzike ne može na uobičajen način posmatrati kao konkretna stvar, opažajni entitet, budući da se u svojoj najčešćoj upotrebi reč „znak“ odnosi na objekat u ovom smislu: stvar koja nije prisutna, prema kojoj se gradi referenca, prema sličnosti, ukazivanju, ili arbitrarnoj supstituciji. Muzički gest kao znak ne ukazuje na fizički odvojen objekat, jer se kvalitet tog objekta nalazi prezentovan u samom zvuku, a ne na nekom drugom mestu. Fabrikacija znakova i procesi semioze u muzici su zbog toga toliko specifični i paradoksalni, jer u isto vreme možemo tvrditi da su topike *učeni stil* i *fanfare* znaci spoljašnje semioze, ali da se njeni objekti ne nalaze na nekom drugom mestu (18. vek recimo), već u ovom trenutku, u samom zvuku. Čak i „muzika koja jeste programska ili ima naslov ne *odnosi* se na svoj objekat na očigledan način, već ga pre *predstavlja* u svojoj sopstvenoj formi“ (Cumming, 1999:452-453). Teorija o muzičkom gestu se zasniva na ikoničnosti i gestu, međutim sama ideja ikoničnosti potiče od indeksa različitih vrsta pokreta. Kada se muzički element čuje kao izrazito „gestovan“ on sugerise vrstu „energije“ i kretanja koja se najčešće povezuje sa ekspresivnim gestom subjekta bez nekih prisutnih vizuelnih nagoveštaja. Nije toliko pojava gesta informativna, kako su Kivi ili Dejvis nekada govorili, „koliko varijabilni atributi očigledne energije i kontrole“ (Cumming, 1999:465). Da bi se uključili humanistički elementi muzički gest se povezuje sa emotivnim jezikom i somatskim gestom u objašnjenju muzičkog značenja. Ovo je uslovljeno činjenicom da intuitivni nivo ne samo da ima važnu ulogu u analitičkom procesu već i u izvođenju dela takođe. Na ovakav način shvaćen, svaki ekspresivni pokret u delu postaće potencijalna polazna tačka dijaloške razmene koja se pojavljuje između teoretičara i izvođača dok tragaju za ekspresivnim značenjem.

## II

# MUZIČKI GEST U KLAVIRSKIM SONATAMA



## 5. STILSKI GESTOVI I SVET TOPIKA

Njegova muzika sadrži gestikulaciju savremenog čoveka.  
**Dušan Mihalek**

Stilski gestovi moraju biti individualno realizovani u delima. To je činjenica koja se mora stalno imati na umu kada se govori o ovoj vrsti uopštavanja i primene na žanr klavirskih sonata koji je ogledalo čitavog opusa Prokofjeva, stilski veoma heterogenog. Ispitivanje stilskih gestova je sigurno jedna od najizazovnijih tema u radu, budući da se oni definišu kao konvencionalni gestovi određenog „muzičkog jezika“, a da Prokofjev stvara u vremenu kada se ti „jezici“ umrežavaju. Prolazeći kroz mnoge faze, kompozitor je koristio čak i veoma kontradiktorne ideje zbog čega ovaj tip gesta može delovati „neuhvatljivo“. Pa ipak se o muzičkim delima Prokofjeva generalno može govoriti u smislu permanentnosti određenih stilskih karakteristika koje se odupiru transformacijama njegovog muzičkog jezika. Taj apstraktni plan, odnosno dijalekt se konstruiše: 1) gestovima koji ukazuju na usvajanje stilskih normi klasicizma sa transparentnim „neo“ elementima, ali i drugim stilovima prošlosti, pa se uopšteno mogu nazvati **neoklasični**, i 2) stilskim gestovima obojenih ekspresionističkim sredstvima, pa se generalno mogu nazvati **ekspresionističkim**. Treba naglasiti da se pojmovi neoklasicizam i ekspresionizam u ovom tekstu koriste u užem smislu da ukažu na korišćenje stilskih postupaka u jeziku jednog kompozitora, a ne da označe čitave pokrete i predstavnike prve polovine 20. veka, jer se i između njih javljaju velike razlike u mišljenju.<sup>103</sup>

Neoklasični stilski gestovi su u najčvršćoj sprezi sa stilskim gestovima klasicizma, koji se u Prokofjevjevom jeziku pojavljuju u vidu usvajanja tradicionalnih idioma muzičke prakse 18. veka koje kompozitor prilagođava svom narativu kroz originalne postupke i šira poimanja akordike, melodike, ritma, tonaliteta, registara, artikulacije, tekture... To potvrđuje i sam kompozitor u autobiografskoj skici objavljenoj 1941. godine u časopisu „Sovjetska muzika“, gde kao svoj glavni pravac navodi klasični: „Taj pravac poprima u mojim sonatama i koncertima neoklasični izgled ili pak oponaša 18. vek, npr. u gavotama, *Klasičnoj simfoniji*, i donekle simfonieti.“<sup>104</sup> Mihalek taj odnos klasično – neoklasično vidi kroz elemente koji predstavljaju analog muzici bečkih klasičara: albertinski basovi, trileri, predudari, akordska melodika, lestvični nizovi, oktavni skokovi, dursko-molski tonalni sistem... (Mihalek, 1976: 42). Da ipak nije reč o čistom klasicizmu i jednostavnoj „restauraciji“, već spoju starog i novog u prošlom veku, govore sledeći postupci: korišćenje predudara u intervalu većem od sekunde, što Mihalek kvalifikuje

<sup>103</sup> Naime, savremeno muzikološko mišljenje razmatra neoklasicizam kao umereni modernizam, dok je ekspresionizam radikalni modernizam, što ukazuje da se unutar kategorije modernizma ne razmatraju nužno kao suprotstavljeni umetnički pokreti.

<sup>104</sup> Prema: Josip Andreis, op. cit, 384.



kao „vic“ ili dosetku (pr. 32b, str. 101); „augmentirani triler“ koji kao da sviraju nespretni prsti (pr. 63, str. 126; pr. 124, str. 171, itd.); teme bazirane na akordskoj melodici ( pr. 64, str. 127; pr. 65, str. 128; pr. 73, str. 134; pr. 83 i 84, str. 143-144, itd.) i drugo. „Jedino što je Prokofjev učinio – to je da je podvukao taj klasicistički manir, učinio ga uočljivijim, duhovitijim, a time (mada na nov način) svoju muziku približio klasičnim uzorima“ (Mihalek, 1976: 44). O ovom delu je govorio i sam kompozitor rekavši da je želeo da napiše simfoniju koju bi Hajdn stvorio da je doživeo 20. vek<sup>105</sup>, čime nam je skrenuo pažnju na činjenicu da ju je pisao Hajdn u 20. veku, a ne Prokofjev u osamnaestom. Kao što citat ovog poglavlja kaže „njegova muzika sadrži gestikulaciju savremenog čoveka“ (Mihalek, 1976: 47) što opravdava upotrebu termina stilski gest neoklasicizma, jer će Prokofjev povremeno upotrebljavati i one stilske idiome koji su uopšteno muzički jezik prošlosti, a ne samo 18. veka.

Jedan od osnovnih pokazatelja prisustva neoklasičnih stilskih gestova u klavirskim sonatama biće forma u kojima su napisane, kao i tonalni odnos osnovnih tematskih gestova i opšti tonalni plan (tabela 5). Muzika Prokofjeva je tonalna, ali izvesne probleme postavlja njeno tumačenje sa stanovišta starije teoretske prakse, jer se u akordskom jeziku kompozitora nalaze i ona sazvučja koja sadrže alterovane emancipovane tonove koji se na izvestan način ponašaju kao lestvični, ne pripadajući fundusu akorada koji su usmereni na nove privremene tonike (vantonalne subdominante, dominante, zamenici). Tonalnost će za Prokofjeva biti prihvatljivi sistem koji se prilagođava potrebama muzičkog narativa što stvara neku vrstu novog, individualnog odnosa prema tonalitetu - **neotonalnost**, hromatski tonalitet ili dvanaestostupanjski tonalitet (Skorik, Slonimski, Tarakanov, Mazelj). Suština nove tonalnosti 20. veka je da se svaki akord terčne strukture može pronaći u svakom tonalitetu. Korišćenje svih dvanaest stupnjeva u tonalitetu je osnovna ideja kojom se objašnjava niz posebnih harmonsko-teoretskih pitanja u vezi sa neoklasičnim gestovima Prokofjeva (videti str. 193-194).

Na klasičnu teksturu Prokofjev najčešće aludira korišćenjem topike *učenog stila* ili stilizovanog albertinskog basa, kao na početku finala *Pete sonate* (pr. 92, str. 150). Mora se, međutim, uočiti i izvesna retorika romantike koja se reflektuje u igračkim, valcerskim stavovima u kojima je pratnja nešto složenija, rahmanjinovska akordska tekstura iz nekih ranih dela (pr. 10), kao i oktavna udvajanja kao stilski gest virtuoznosti 19. veka. Za Prokofjeva je sasvim specifično akordsko pisanje gde je jedan glas nosilac melodijske linije ili ostinata, dok se drugi glasovi kreću kontinuirano, često hromatski ili ponavljajući iste tonove. Ova tekstura se može naći u čitavom stvaralaštvu (pr. 11)

---

<sup>105</sup> S. I. Shifshstein, S. S. *Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominania. Moskva, 1961, 158-159.*

| Sonata       | I  | II   | III  | IV  |
|--------------|--|--|--|---|
| Sonata br. 1 | Sonatni oblik<br>(f-As)                      |  |  |   |
| Sonata br. 2 | Sonatni oblik (d-e)                          | Skercio ABA<br>(a-d-A-a)   | Dvodielna forma<br>(gis-C*)  | Sonatni oblik<br>(d-C*)   |
| Sonata br. 3 | Sonatni oblik (a-C)                          |  |  |   |
| Sonata br. 4 | Sonatni oblik<br>(c-Es)                      | ABA (a-gis-a)  | Sonatni rondo<br>ABACABA (ABC u<br>odnosu tonaliteta<br>C-G-As)        |   |
| Sonata br. 5 | Sonatni oblik<br>(C-a)                       | ABA<br>(Ges-e-Ges)   | Sonatni rondo<br>ABACABA<br>(ABC u odnosu C-<br>f*-C*)                 |   |
| Sonata br. 6 | Sonatni oblik<br>(A- C)                      | Skercio ABA<br>E-b-E   | ABA<br>C-As*-C   | Sonatni rondo<br>ABACABA<br>(a-C-gis)                           |
| Sonata br. 7 | Sonatni oblik<br>In B (tonalno<br>neodreden) | ABA<br>E-As*-E   | ABCBA<br>B-dur   |   |
| Sonata br. 8 | Sonatni oblik<br>(B-g),                      | Slobodna forma u<br>kombinaciji<br>trodelnosti ABC<br>(Des-F-a), | Sonatni rondo<br>ABACABA (ABC u<br>odnosu tonaliteta:<br>(B-e, H, Des) |   |
| Sonata br. 9 | Sonatni oblik<br>(C-h)                       | Skercio ABA<br>(G-h-G)   | ABA1B1A2 Coda<br>(As-C-As)   | Sonatni rondo<br>ABACABA (ABC u<br>odnosu tonaliteta<br>C-G-Es) |

Tabela 5. Forma i tonalni odnosi<sup>106</sup>

Analiza stilskih gestova ima dosta dodirnih tačaka sa topikalnom, jer je strukturalna, taksonomijska, kinetička i veoma komparativna, što otvara mogućnost poređenja istih ili sličnih stilskih gestova različitih kompozitora. U muzici Prokofjeva se konstruišu efekti *galantnog gesta* i *gesta uzdaha* karakteristični za dijalekt klasicizma (videti str. 66-67), naročito kod Betovena. Manifestacija pomenutih gestova kao stilskih tipova može varirati i biti manje - više originalna, ali se svaka pojava razume kao *strateški token svog korespondirajućeg tipa*. Na početku reprize u *Prvoj sonati* se uočava *gest uzdaha* koji u dramatskom toku ima snažno dejstvo (pr. 132, str. 177). U istoj sonati kod tematskog gesta čvrstog karaktera pronalazi se i ceremonijalni *gest naklona* kao *galantni gest* (pr. 12).

<sup>106</sup>Tonaliteti obeleženi zvezdicom su većinom zamagljeni hromatikom, ili imaju kratka istupanja.

54 rit. [a tempo]

*cresc.* *ff*

Primer 10. Klavirska sonata br. 1, op. 1, niz akorada u kadenci (t. 54-59)

Precipitato (♩♩♩)

*mp*

4

Primer 11. Klavirska sonata br. 7, op. 83, III stav, početak

Primer 12. Klavirska sonata br. 1, op. 1, sporedna tema (45), obeležen gest naklona

Logično je što ovaj tip gesta najčešće zvuči u onim stavovima koji su pisani u formi menueta koji ima ceremonijalni karakter. Takav je i sasvim jedinstveni prvi stav *Četvrte sonate* u kome koegzistiraju izvesni barokni elementi i bajkovita, narativna atmosfera.

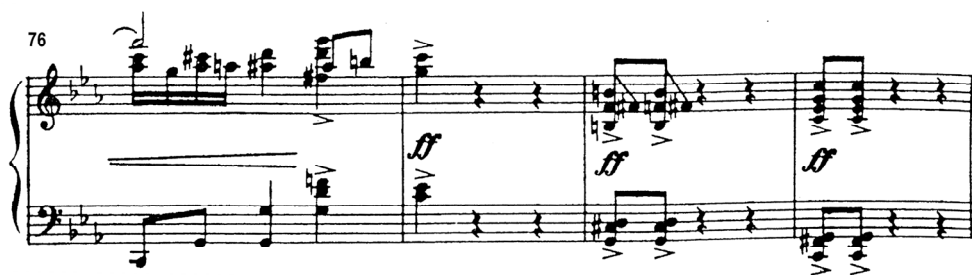
The image shows a musical score for the first movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 4, Op. 29. The tempo is marked 'Allegro molto sostenuto'. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. The music features a 'gesto naklona' (gesture of inclination) marked with red boxes. Dynamics include *pp*, *mf*, and *poco rit.* The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

### Primer 13. Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav, obeleženi gestovi naklona

Aludirajući na gest naklona u menuetu, Prokofjev unosi i snažne emfaze kratkih motiva artikuliranih ligaturom i povremeno neočekivanim sazvučjima, združenih sa oštrim i jasnim kadencama. Naglašavajući kadence u određenim taktovima (t. 4, 7, 12 i 17), izvođač otelotvoruje *gest naklona*. Pored toga je primetna široka upotreba hemiola koju su favorizovali barokni kompozitori.<sup>107</sup> Generalno, barokne karakteristike su često sugerisane od strane prepoznatljivih muzičkih radnji kao što su stilizacije plesova: *Gavota*, *Alemande*, *Rigodon* u op. 12, ali i u pojedinim stavovima sonata. Tako se menuet drugog stava poslednje ratne sonate završava ceremonijalnim naklonom (pr. 6, str. 67). Pritom je i kadenca oblikovana kao opraštanje od protagoniste stava na pedalu dominante nakon figuracije, kada se interpolirano stiže do razrešenja preko lestvičnog kretanja i u to u najtradicionalnijoj verziji: D kao tvrdo umanjeni (As-C-Eses-(Ges)) sa tonikom Des-dura. Galantni gest je često deo veoma jasnih, stilizovanih klasičnih kadenci. Te klasične kadence u Prokofjevljevoj muzici predstavljaju jasne signale formalnih celina, ali se isto tako mogu naći i one sasvim neočekivane (pr. 24, str. 92). Jasne kadence su znak posvećenosti kompozitora tonalnoj jasnoći i tradicionalnim vrednostima, što sa druge strane pobuđuje potrebu da se osveže „spontanošću“ i „oboje“ nekim sasvim originalnim gesturalnim

<sup>107</sup> Berman navodi da je i Brams veoma često koristio hemiole i da određeni delovi *Četvrte sonate* u prvom stavu zvuče neočekivano Bramsovski, npr. t. 107 u razvojnom delu. Videti: Berman, op. cit, 85.

sadržajima. Kadence omogućavaju naglašavanje sintagmatske ose, kao što su u *Prvoj sonati* redundantni narativni blokovi akorada sa „banalnim“ završecima, ali sa snažnim retoričkim efektom (npr. t. 70-74 ili 90-91). Slično tome može se čuti i u prvom stavu *Četvrte sonate* čiji je čitav tok ispresecan oštrim i jasnim kadencama koje naglašavaju nagle dramatske promene toka, pa je i sam kraj sa „ukočenim pokretima“ ogledalo takvog načina pisanja.<sup>108</sup>

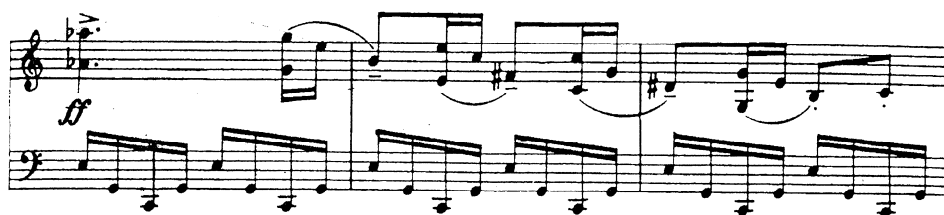


#### Primer 14. Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav

Upravo *Četvrta sonata*, pored *Klasične simfonije* obiluje vokabularom neoklasičnih stilskih gestova. To nije neobično, budući da se ova dela nastala i izvedena u isto vreme (Prokofjev simfoniju premijerno diriguje u St. Petersburgu samo četiri dana pre premijere sonate). Zbog toga se može reći da „ako u simfoniji Prokofjev imitira orkestarski stil bečkih kompozitora 18. veka, ovde mimikrira konvencije klasičarskog pijanističkog stila“ (Berman, 2008:90). Omiljeni kompozitorov stav je savršeno integrisan u ovu sonatu, oslikavajući sve stilske idiome 18. veka, ali i one gestove koji više predstavljaju kontekst vremena u kome stvara i originalne procedure kompozitora. Andante je najbližija mimikrija pijanizma 18. veka: u njemu se javlja albertinski bas kao *učeni stil* uz osnovni tematski gest (pr. 15) i gotovo mocartovska klavirska tekstura, melodika „začinjena“ krupnijim skokovima i disonancama. Sonatni rondo, u kome je napisan ovaj stav takođe predstavlja jedan od idioma klasičnog stila, dok je inicijalni gest pravi primer neoklasičnog gesta, budući da je realizovan kroz topiku *brilijantni stil*, trk kroz tri oktave, ali silazno, gotovo kao opozit Betovenovom spontanom gestu i uobičajenom uzlaznom pokretu (*lift gesture*, pr. 7, str. 69). Ono što najbolje oslikava Prokofjevljev odnos prema stilskim gestovima nalazi se u prvoj temi ovog stava, koja je pisana u „čistom“ C-duru sa povremenim intoniranjem „pogrešnih“ tonova kao strateških adaptacija stilskih gestova (spontani gest).

---

<sup>108</sup> Interesantne su obe autentične kadence sa istovremenim zvučanjem male i velike septime na dominantni, u dve različite verzije i razrešenja. U drugoj verziji u desnoj ruci se nalazi simetričan akord, dok je u levoj dodata još jedna mala sekunda, to jest 4< koja se prenosi i na toniku.



**Primer 15. Klavirska sonata br. 4, op. 29, III stav, osnovni tematski gest i pratnja albertinski bas  
(učeni stil)**

Međutim, najinteresantniji momenat u finalnom stavu odvija se od poslednje pojave osnovnog tematskog gesta (t. 208) u gotovo „divljoj“ verziji (*con effeto*), sa rukama pijaniste na oba kraja klavijature. Trijumfalni kraj sadrži konvencionalnu kadencu koju popunjavaju dodate disonance – koherentnost koja je evidentirana kao deo strateških adaptacija stilskih gestova. Naime, ukoliko se izvrši intervencija na akordskoj strukturi u poslednja četiri takta, dobija se fundamentalna struktura konvencionalne harmonske sintagme (pr. 16a). Strateški su dodati tonovi u akordima dominante (4 <, 6) i tonike (2<, 7 to jest vođica koja čini tonični septakord, pr. 16b) što predstavlja jedan od najvažnijih aspekata u formiranju Prokofjevljeve akordike i verovatno ilustruje njegovo razmišljanje u vezi sa ovom kadencom. Dodata seksta na dominantu kao anticipacija terce tonike daje džez ton čitavoj sintagmi. Dodavanje pojedinačnih ili višestrukih tonova na postojeću harmonsku strukturu terčne građe predstavlja jedan od najvažnijih aspekata u formiranju neoklasične akordike Prokofjeva.<sup>109</sup>

a)

C: D/VII (VII) D/II (II) D9 T

b)

C: D9 6 4< T7 2<

**Primer 16. Harmonska sintagma a) bez dodatih tonova b) sa dodatim tonovima**

Sa druge strane, sonatni rondo *Osme sonate* je verovatno stav sa najviše durskih akorada, oslobođenih disonanci i pridodatih tonova, i sa arpežiranjem koje podseća na latentne dvoglase

<sup>109</sup> Veoma često su neki od dodatih tonova oni koji predstavljaju vođice prema pojedinim tonovima svog razrešenja unutar konkretnog akorda, što je jedan vid upotrebe tzv. *vođičnog principa*. Videti više str. 89 i 184-187.

Betovenovog *učenog stila*, tako i poliritmiju šopenovske fakture (pr. 51, str. 116; pr. 73 i 74, str. 134). Poslednja, *Deveta sonata* ima čak nekoliko aluzija na Betovenov jezik. Pored toga što tekstura same završnice sonate, pa čak i tonalitet podsećaju na završetak poslednje Betovenove sonate op. 111, u prvom stavu, napisanom u C-duru Prokofjev koristi topiku *pastoralnog* u završnoj grupi ekspozicije (t. 61) koja je napisana u G-duru, kako nalaže konvencija stilskih gestova (osnovni tonalitet je C-dur), ali ne i tonalna konvencija *pastoralnog* (F-dur). Ova topika je predstavljena još sa dva glasa u udaljenim oktavama, asocirajući zvuk drvenih duvača sa indikacijom *con una dolcezza espressiva* (sa *espresivnom slatkoćom*, t. 77, početak razvojnog dela, pr. 17). U tome treba videti najbližiju vezu dva kompozitora.<sup>110</sup>

### Primer 17. Klavirska sonata br. 9, op. 103, I stav, topika *pastoralnog*

U tonalnom okruženju ove sonate sreću se rešenja koja su u literaturi nazvana *pandijatonikom* ili *dijatonizacijom hromatike*, jer je reč o upotrebi varijantnih stupnjeva kao u narednom stavu koji ima teksturu dvoglasne invencije sa desnom rukom koja ima harmonski arpežo i levom koja se hromatski pomera dajući „ironični“ ton. Tu se uočava udaljena sličnost ovog dela i trija drugog stava Betovenove sonate u A duru, op. 101.

<sup>110</sup> Echo završne grupe javiće se na kraju drugog stava ove sonate.

48 *rit.* *p legato* *Andantino* *Učeni stil elegija*

52 *Fantazija -hromatika* *cresc.*

**Primer 18. Klavirska sonata br. 9, op. 103, II stav (51), karakterističan dvoglas, topika groteske**

*dolce* *cresc.* *p dolce*

**Primer 19. L. v. Betoven, op. 101, A dur, II stav, trio**

Ono što spada u nepogrešive stilske gestove neoklasicizma jesu strateške inovacije na području forme kao što je vrsta „lažne“ reprize (t. 124) u prvom stavu koja se veoma razlikuje od 18. veka, gde povratak u osnovni C-dur ne zvuči afirmativno, već repriza u H-duru, kao i njeni „otvoreni“ stavovi.<sup>111</sup> *Deveta sonata* je obogaćena originalnim, spontanim gestovima. U prvom stavu dominira introspektivni ton koji je prekinut aktivnijom epizodom razvojnog dela sa „neo“ elementima.<sup>112</sup> U brzom skercu drugog stava izmene tematskih gestova, fature i artikulacije se vrše toliko brzo da postižu jedan „frenetični“ tok sa veoma zahtevnim izvođačkim elementima. Zbog toga je tekstura ovog skerca

<sup>111</sup> Videti str. 190. Slična „lažna“ repriza se javlja i u *Prvoj sonati*.

<sup>112</sup> Turbulentni pokreti u basu, izgubljen karakter pastoralnog u završnoj grupi, harmonske eksplozije (t. 111, 113) kao retorički gestovi i mračno raspoloženje koje dostiže klimaks na dramatskom akordu (t. 119).



„prozirna“, a brze strukturalne promene odaju utisak „dezorijentisanosti“. Iako su tonalne oznake G-dura, zapravo se na početku i kraju stava čuje miksolidijski D modus.



### Primer 20. Klavirska sonata br. 9, op. 103, II stav, početak

U tom bržem tempu najverovatnije najveće iznenađenje predstavlja pojava *topike marša* (kao treći tematski gest, t. 26) koju ostvaruju ponavljajući akordi. Tokom trećeg stava dominiraju varijacije u vidu raznovrsnih promena pratnje: od albertinskog basa, punktiranog ritma, do kontrtanskog pokreta, oslikavajući čitav dijapazon mogućih gestova klasičnog stila. Finalni sonatni rondo zadržava stilske karakteristike povratkom na osnovni tonalitet, „bele dirke“ i mnoštvo stilizovanih klasičnih kadenci i galantne gestove sa dvorova iz 18. veka (*gest naklona* t. 24-26) koji potvrđuju snagu muzike da transcendira granice prostora i vremena.

Na granici između neoklasičnih i ekspresionističkih gestova nalazi se *Peta sonata*, koja nastaje upravo u vremenu koje je duboko podstaknuto traganjem za novim izrazima u umetnosti. Uprkos tome što je pariska publika navikla na veoma oštre harmonije i modernistički izraz, *Peta sonata* nije doživela popularnost. U introvertnom tonu prvog stava može se nazreti uticaj francuske savremene muzike i Stravinskog. Ovo poslednje se najviše ogleda u politonalnom pisanju koje je verovatno iniciralo ideju kod Prokofjeva za korišćenje udaljenih tonaliteta u razvojnom delu (pr. 21). Ovaj stav reflektuje misaoni tok kompozitora, jer pobuđuje kod slušaoca interesantne interpretacije u vezi sa pitanjem strateške adaptacije stilskih gestova klasicizma, baroka i romantizma i toga kako ih je konstruisao, smeštajući ih u vreme u kome je stvarao. Uzmimo samo osnovni tematski gest koji se razvija u glavnu temu konvencionalno klasičarskih proporcija sa pratnjom koja reminiscencira albertinski bas (*topika učeni stil*, stilski gest) i koja se nalazi u gornjem registru (strateška adaptacija stilske gesta), sa asocijacijom na na Mozartovu teksturu i klasični stil. Dodajmo tome da je i struktura periodična (t. 1-20, prva rečenica završetak na dominantu C-dura, a druga na toniku a-mola). Ono što jednostavnu harmoniju oblika „neo“ elementima jesu povremeni akordi koji ne pripadaju C duru, kao nepogrešivi zvuk 20. veka. Ova neotonalnost se uočava i u odnosima dve deonice koje često nisu u saglasju (t. 78-88) kroz E-dur i B-dur. Tonaliteti u tritonusnom odnosu jesu često stilsko sredstvo Prokofjeva i imaju posebno značenje

kao izvesna dislokacija i dispozicija u narativnom toku, ostavljajući na slušaoca utisak „bezobzirnosti“. Isto se javlja i u trećem stavu ove sonate.



**Primer 21. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, bitonalnost (E-dur i B-dur)**

Sporadično, bitonalnost pronalazimo i u drugim sonatama, naročito ratnim, kao u drugom stavu *Sedme* u kome se stilski gest ekspresionizma javlja u nekoj vrsti „bezobzirnog“ muzičkog toka u nezavisnom odnosu motiva As-G od akordske progresije (pr. 70, str. 132). Interesantna je tonalna igra prvog stava *Pete sonate*: svi tonaliteti nalaze se u simetriji, a kadence su veoma jasne, iako slede nakon veoma oštih harmonija i tonalno dvosmislenih odlomaka (isti princip se javlja i u trećem stavu). Na kraju prvog stava finalnom akordu prethode čak tri vođice unutar neke vrste lidijskog terckvartakorda (<2,<4) koji pri razrešenju sa tonikom ima tritonusni korak (pr. 22). O ovom *vođičnom principu* ili polustepenom gravitiranju određenih akordskih struktura ka samostalnim tonalnim sazvučjima posebno govore Ordzonikidze (Гиви Орджоникидзе)<sup>113</sup> i Ter-Marirosjan (Тигран Г. Тер-Мартirosjan). Polustepena pomeranja unutar čvrstog sistema tonalnih odnosa stvaraju specifične prokofjevske efekte, tako da Ter-Martirosjan govori o opštoj kategoriji *vođičnih akorada* koji „priležu“, to jest stoje u odnosu hromatskog polustepena (naviše ili naniže) u odnosu na susedni dijatonski akord tonaliteta.<sup>114</sup> Kompozitor markira neoklasične gestove – čiste kadence unutar širokog polja nemarkiranog, „bezobzirnog“ i mehaničkog toka i ovom idejom anticipira neke ekstremnije postupke koji će se javiti kod autora kao što je Šnitke (Alfred Schnittke). On, naime, u nekim svojim delima, kao što je *Koncert za hor*, koristi kumuluse akorada i gomilanje zvuka, ali su kadence tradicionalno „čiste“, svedene, po tipu autentične.

---

<sup>113</sup> Ordzonikidze takođe daje primer u C-duru i vođični odnos akorda H-Dis-Fis i C-E-g, pri čemu ovom lidijskom trozvuku prethodi i akord Fis-Ais-Cis, pa se stvaraju u isto vreme i prividno dominantni odnosi, kao i polustepene relacije gravitiranja prema tonici H i C-dura (1962: 21).

<sup>114</sup> Tako će u C-duru akord dis-mola Dis-Fis-Ais biti vođični za III stupanj, dok će akord es-ges-b biti gornja vođica za II stupanj D-F-A. O *vođičnom principu* piše i Nevena Vujošević u svom magistarskom radu „Analitički pristup harmonskom jeziku Sergeja Prokofjeva“, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009, kao i u tekstu pod naslovom „Problem analitičkog pristupa muzici Sergeja Prokofjeva“, *Nasleđe*, vol. 4, br. 7, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, 2007, 131-142. Slično „lidijskom četvorozvuku“, ona primećuje primenu vođičnog principa unutar prividno dominantnih odnosa, dominantna u vezi sa tonikom (npr. G-H-Dis-Fis sa C-E-G, gde je vođični trozvuk H-Dis-Fis), a isto tako i DD u vezi sa D (D-Fis-Ais-Cis sa G-H-D, gde je vođični trozvuk Fis-Ais-Cis). Interesantan primer vođičnog principa nalazi se u finalnoj kadenci drugog stava *Šeste sonate*, sa lidijskim sekstakordom sa trostrukom vođicom koji prileže na toniku (pr. 49, str. 114).



### Primer 22. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, završetak

Naredni stav ove sonate pripada svetu baleta, bajke i fantazije sa mnogim ekspresionističkim elementima (mehanička pratnja, hromatika, mračni registri,...), dok je u trećem stavu Prokofjev uradio najveću reviziju, pa je značajno „čistija“ i manje disonantna, a kao rezultat toga se javljaju neoklasični gestovi (pr. 92, str. 150). Stilizacija se može čuti na nekoliko nivoa: 1) forma sonatnog rondo koji je omiljen kao finale kod bečkih klasičara; 2) pratnja u vidu modifikovanog albertinskog basa (t. 1) različiti melodijski okreti i fraze i intonacije topike *fanfara* (t. 6), ceremonijalno ponavljanje tonične harmonije (*gest naklona*), i drugo. Ekspresionizam je prisutan, jer je ranije služio kao dramatski kontrabalans neoklasicizmu, ali je značajno potisnut u odnosu na prvu verziju. Pored bitonalnosti kao procedure koja je korištena kroz čitav stav, ekspresionističke tendencije se osećaju u kulminaciji (t. 104) gde je inicijalni tematski gest obeležen topikom *udar čekića* u fortisimu. Kompozitor koristi „varvarske“ disonance, a potom se javlja eho iste intonacije u pianisimu (t. 112). Strateški je kompozitor skratio razvojni deo, ali je proširio kodu koja zvuči energično i briljantno baš kao eho prethodne sonate, čak u istom tonalitetu (C-dur). *Fanfara* iz kode (t. 116) u dubokom registru prizivaju motiv *Petruške* iz istoimenog baleta Stravinskog (pr. 23).

Strateške adaptacije stilskih gestova su originalne procedure kompozitora koje spadaju u područje idiolekta i sugerišu naratološku analizu i tumačenje. Recimo, *fanfare* kao topiku Prokofjev upotrebljava najčešće u kodama, pojačavajući trijumfalni i pobedonosni karakter drame u retrospektivi. Primarna uloga ove, kao i svih drugih topika jeste da obezbede ekspresivnu referencu na osnovu određenog karaktera muzičke figure, koja u ovom slučaju referira na konvencionalnu stilsku jedinicu trijumfa i pobeđe. Iz ovog razloga kada je reč o kompozicionoj formi i strukturi, ovu topiku ne nalazimo samo u kodama, već i u razvojnim delovima, momentima klimaksa i velike energije, pa čak i

ekspozicionim delovima, kao element tematskih gestova (pr. 125, str. 172). Kao korelacija, topika *fanfare* obezbeđuje preciznost u tumačenju, jer je njena vrednost u kompoziciji određena kroz sledeće osobine: da se najčešće javlja u diskantu, u punktiranom ritmu, u različitim melodijskim kombinacijama, a da zapravo predstavlja idiosinkratički gest instrumenta koji je u orkestru izvodi – trube. Topika *fanfare* signalizira kraj kompozicije i u toj funkcionalnoj ulozi naći će se u mnogim sonatama. Kada je reč o završnoj kadenci *Pete sonate*, tu se nalazi umanjeni molski nonakord na VII stupnju koji se anticipacijom I stupnja pretvara u prekomerni terckvartakord dominantine dominante, pre nego što se pojavi tonični akord C-dura, što predstavlja momente objektivnog neoklasicizma ove sonate (pr. 24). Takve stilizacije klasičnih kadenci već su uočene kao neka vrsta **ritualnog gesta** Prokofjeva.

Primer 23. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, III stav, *stilski gest ekspresionizma* (105-110), *retorički gest* (111) i *Petruškin motiv* (116)



**Primer 24. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, finalna kadenca**

Balans stilskim gestovima neoklasicizma u muzici Prokofjeva predstavljaju pomenuti stilski gestovi **ekspresionizma**. Potraga za ličnim pečatom u ovoj muzičkoj dimenziji često je analogna izražavanju snažnih emocija u delima kao što su: *Fantom*, *Očajanje*, *Đavolje sugestije*, *Sarkazmi*, *Skitska svita*, *Pesme op. 23*, *Kockar*; *Njih sedmoro*; *Kvintet* i *Druga simfonija*. Eksperimentisanje sa muzičkim izrazom izrodiće kod kompozitora veoma prepoznatljive ekspresionističke idiome, kao što su veliki melodijski skokovi karakteristični za čitavo stvaralaštvo ili „anti-romantična surovost“ koja je izražena kroz brze pasaže, često bez pratnje ili sa veoma minimaliziranom pratnjom, ali i sa obe ruke u oktavnom unisonu i većoj udaljenosti. Neposredno, sve ove ideje su uočljivi elementi u fazi koja se poklapa sa životom u francuskoj prestonici i eksperimentima u muzičkom izrazu. Kao što je uočeno, *Peta sonata* otelotvoruje takve gestove približavajući se harmonskim i melodijskim jezikom operi *Ognjeni anđeo*. Međutim, za razliku od balansa stilskih gestova neoklasicizma i ekspresionizma *Pete*, *Šesta sonata* predstavlja zastrašujući puls muzike 20. veka. „Mehanicističke“ osobine muzike Prokofjeva, poznate iz ranijih dela, igraju ključnu ulogu u ovoj drami, i legitimno koegzistiraju sa „umerenijim“ tematskim materijalom. Inicijalni gest sonate u vidu kratkog motiva u tercama (topika *udar čekića*) deluje kao agens u muzici. Ova prepoznatljiva intonacija je praćena *zvonima* u levoj ruci, oscilirajući između tritonusne intonacije (A i Dis). Način na koji su ovi odvojeni elementi suprotstavljeni (uključujući i kratku igračku melodiju iz. t. 5-6) stvara uznemirujuće raspoloženje čitavog stava. Prema tradiciji ruske muzike, tritonus se upotrebljava „obično u zvučnom opisu negativnih likova muzičko-scenskih dela“ (Prodanov, 2002: 86). Tako Prokofjev transponuje ideju iz svojih baleta i opera da upozori na trenutnu vladavinu negativnih karaktera. Unutar stava se mogu uočiti i mnogi vizuelni gestovi agresivnosti koji ovu muziku svrstavaju u najekspresivniju u čitavom Prokofjevlevom stvaralaštvu (odnos tonaliteta, politonalni efekti, zvona...). Međutim, kompozitor uspeva da u takvo turbulentno i energetske tkivo inkorporira i elemente pentatonike (t. 60). Naročito je interesantan početak razvojnog dela baziran na lirskom tematskom gestu koji menja svoj karakter u raspoloženje osnovnog tematskog gesta. Usled novog okruženja koji čini ostinato osmina u interesantnoj pulsaciji, sa naglascima i u kombinaciji sa neobičnim akordima topikalizovanim kao *manhajmska raketa*, ukupan slušni utisak je

neka vrsta jazz improvizacije i skrjabinovskog pisanja. Interesan je akord u koji ulazi umanjeni nonakord od tona cis i durski trozvuk od tona des, što se može smatrati i nekom vrstom dvorodnog akorda od istog tona (pr. 25).<sup>115</sup> Slične asocijacije na impresionističko razlaganje akorada nalaze se i u narednom stavu (t. 123-127), a posebno se ističe središnja epizoda trećeg stava u kojoj ta impresionistička atmosfera menja raspoloženje (t. 76) u agresivnije. Tematski gest srednjeg dela u visokom registru, prekinut je „gromkim“, stakato akordima koji reminiscenciraju horne (*horn signal*). Kontrabalans pruža perzistentna, uzbudljiva pratnja. Siže ovakvog spoja neoklasicizma i ekspresionizma predstavlja kraj ovog stava, gde se prvo odvija klasična kadenca sa picikatom u basu (pr. 26, t. 122-123), a onda se tonika prolongira još dva takta sa polarnom kadencom u kojoj je intoniran osnovni tematski gest. Interesantno je da konačno sazvučje ima neodređen rod, kao da Prokofjev nastoji da retorički ostane zagonetan (što se može uočiti na još nekoliko mesta).

Più mosso del tempo I

92

pp

p

mp

101

f

**Primer 25. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, tercdecimakord kao dvorodni (101)**

<sup>115</sup> Džez nijanse koje se osele u celoj sonati generalno se retko pronalaze u jeziku Prokofjeva, za razliku od njegovih savremenika Rahmanjinova, Ravela, Stravinskog, Šostakoviča i Skrjabinina.



Primer 26. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, *polarna kadenca*

Brutalnu atmosferu sa početka sonate donosi finalni stav u formi složenog sonatnog ronda. Najuzbudljiviji odsek donosi poslednji nastup refrena (t. 370) koji dramatsku tenziju prenosi na kodu (t. 399). Topika *fanfara* (t. 407, 410, 414) najavljuje brutalan kraj, zvučno i vizuelno (pr. 27).



Primer 27. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, završetak

Šesta sonata ima mnogo sličnosti i sa narednom, *Sedmom* koja takođe obiluje bipolarnim elementima, oštrim sazvučjima kombinovanim sa skarlatijevskom teksturom. Tonalitet u prvom stavu nije uvek jasno definisan. Inicijalna energija, složeni tematski materijal sačinjen od raznovrsnih gestova (pr. 95, str. 153) može se pratiti kroz čitav tok, naročito u razvojnom delu (t. 182) koji predstavlja dramatsko polje u raznovrsnim ritmičko-metričkim kombinacijama. Komplementarnost „labave“ forme i snažne energije muzičkih materijala prisutni su do poslednjeg sazvučja ovog stava. Prokofjev konstantno prilagođava formalne konvencije muzičkoj drami što mu omogućuje strateške intervencije i kreiranje sasvim originalnih gestova.

Spoj neoklasičnih i ekspresionističkih gestova donosi finalni, treći stav sa metričkom oznakom 7/8 koji je pak čvrsto tonalno utemeljen sa jasnom gravitacijom ka B-duru. Kada se jave tonalno ambigvitetni pasaži, oni imaju ulogu da prizovu haotičnost prvog stava. Palindromska formula ovog stava ABCBA još jednom otkriva neoklasičnu estetiku, ali sa strateškom inovacijom u kojoj je srednji odsek (C) u prostoru e-mola, tritonusno udaljenog od osnovnog B-dura ovog stava. To je mikroskopska analogija odnosa unutrašnjeg sa spoljašnjim stavovima (B-E-B). Ovoj liniji doprinosi i tekstura, koja nalikuje dvoglasnoj invenciji, a priziva kaos i pobunu prvog stava u okruženju masivnih, simetričnih akorada (pr. 28, redundantni g-a-es-g-a, t. 39). U kombinaciji sa topikama *udar čekića* i *fanfare* ovi akordi vode do brutalnog kraja koji podseća na kraj prethodne, *Šeste sonate*. I opet, ritualno, kompozitor signalima kraja povezuje finala sonata (up. primere 27, str. 94 i pr. 29, str. 96).

**Primer 28. Klavirska sonata br. 7, op. 83, III stav, dvoglas i „masivni“ akordi**

Govoreći o svom stvaralaštvu u autobiografiji, Prokofjev kao stilske linije, pored ostalog, navodi tokatnost ili motoričnu liniju i lirizam.<sup>116</sup> Međutim, za razliku od opšteg tipskog karaktera neoklasične i ekspresionističke linije, tokatnost i lirizam više predstavljaju paradigmatičke karakteristike njegovog muzičkog jezika koje imaju uži, tokenski karakter. U tom kontekstu ću ih razmatrati kao tokene određenih stilskih tipova gesta<sup>117</sup>, a potom i kroz strateške funkcije. Prokofjev govori i o petoj stilskoj liniji – „grotesknoj“, koja je takođe više topikalna, nego stilska, a kompozitor je vidi kao vrstu „devijacije“ od ostale četiri. Kao ključ razmatranja stilskih gestova Prokofjeva pojavilo se pitanje strateških adaptacija,

<sup>116</sup> Videti fusnotu 15, str. 21.

<sup>117</sup> Tokatnost kao element razrađen je kod strateških gestova – repeticiji, dok je lirizam element o kome se govori kroz čitav rad.



čime su anticipirane veoma važna pitanja, kao što su ritualni, mehanički gestovi, strateške adaptacije forme, odnos tonaliteta, melodije na „belim dirkama“ i drugo. Premda Hatanova ideja nije bila da se ova dva tipa gesta shvate kao opozicija, u tekstu je ukazano da se njihov odnos može razumeti pomoću pojmova dijalekta i idiolekta. U potpunjući vokabular koji će biti pogodan za komparativnu semiotiku, Lidov objašnjava da je dijalekt jezik kojim govore ljudi određenog geografskog regiona, odnosno širi skup koji je podeljen na idiolekte. Konvencionalno, idiolekt je jezik kojim govori jedna osoba, međutim objašnjenje Lidova ide u pravcu koje se može razumeti više kao „jezik jednog dela“.

---

*Udar čekića*

168

171

*ff detache*

174

*Fanfare*

176

*ff*

8

Primer 29. Klavirska sonata br. 7, op. 83, završetak

Nešto konciznije objašnjenje odnosa stilskih i strateških gestova može se razumeti pomoću novog para termina: gramatika i dizajn. Premda Lidov priznaje da je pojam „stila“ možda širi od pojma gramatike, ipak su veoma bliski, dok je dizajn više originalan, ličan i ekspresivniji. Jedan od osnovnih principa njegove semiotike jeste da su gramatika i dizajn suštinski nezavisni principi organizacije, gde njihova međusobna igra podrazumeva mnogo slobode i raznovrsnosti elaboriranih tekstova, to jest muzičkih dela, što znači da se i stilski i strateški gestovi istovremeno mogu razmatrati u kordinaciji i opoziciji, što odgovara njihovom predstavljanju u ovom istraživanju. Pre strateških funkcija gestova, ostaje razmatranje ekstravertnih ili spoljašnjih znakova u muzici Prokofjeva, sa nastojanjem da se dokuči topikalni svet koji oblikuje gramatiku njegove muzike, a preoblikuje njen dizajn.

---

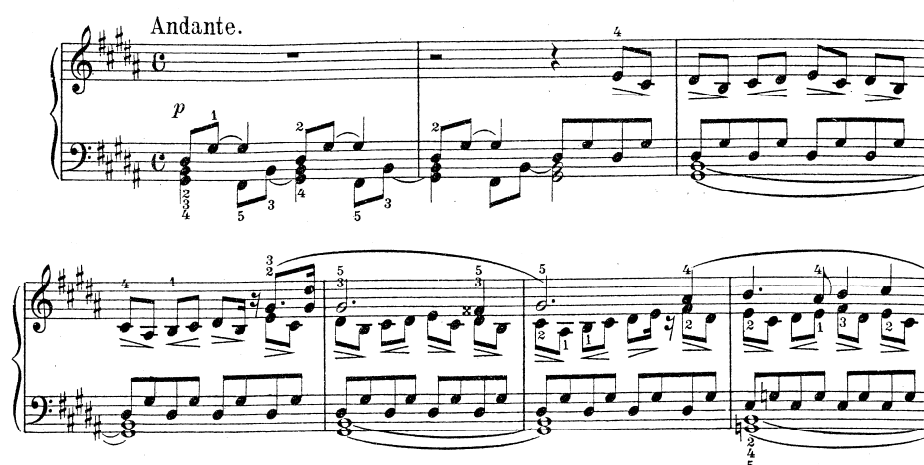
## 5.1 Topikalni univerzum Prokofjeva

U muzikologiji je sve prisutnije mišljenje da kategorizacija ima veoma značajnu ulogu u percepciji i kogniciji muzike. Razumevanje muzike uključuje sposobnost mišljenja u pojmovima kategorija događaja, a kao osnovni nivoi kategorizacije mogu se pojaviti različiti elementi, od intervala, figure, motiva do topika. Ova poslednja, ideja topike, potiče iz starije forme „topos“ koja je po drugi put „kročila“ u muzikološki diskurs sa Ratnerovim konceptom (str. 53-4). Kao vanmuzičke reference, topike se izjednačavaju sa strukturama koje oblikuju diskurs u muzici i omogućuju da se govori o konstrukciji značenja. Ove kategorije muzičkih događaja doprinose stvaranju muzičkog značenja, jer topike i mapiranje ukrštanjem oblasti predstavljaju izvor za konstrukciju značenja. Zbog toga ih treba smatrati stilskim korelacijama, odnosno denotativnim značenjima – rečima u muzici. Snaga topikalnog pristupa je u tome što ukazuje na muzičko-teoretski i kognitivni značaj ovih elemenata unutar muzičkog diskursa i način na koji su one koherentno organizovane unutar muzičkog dela. Ratnerovo definisanje topika kao „muzičkog dijalekta“ smešta ove kategorije na apstraktni plan, jer je reč o korišćenju istih figura kao vanmuzičkih referenci od strane kompozitora klasičnog i romantičnog perioda. Problematično pitanje koje je izazvano ograničavanjem topika na „muzički dijalekt“ i apstraktni plan klasičnog i romantičnog

perioda, može se prevazići proširenjem Ratnerove liste koje često ide u smeru konkretnog idiolektu, a ne apstraktnog dijalekta, što se poklapa sa činjenicom da se izvan klasicizma i romantizma teško može govoriti o jednoj istorijsko-kulturnoj dominaciji. Konkretno, širenje topikalne liste kod Prokofjeva ići će ne samo ka originalnim topikama, već najpre u pravcu apstraktnog dijalekta ruske nacionalne škole čiji su osnovni idiomi *bajka-skazka*, *zvona*, *groteska* i *humor*. Vanmuzičke reference ovih topika „preplavljaju“ muzički tok semantičkim sadržajem i kompozitor ih preoblikuje prema narativnom kursu tvoreći zbirku sitnih pojedinosti, i celinu – emotivnu i estetsku sliku muzike. Monelova analiza u knjizi *Sense of Music* (2000) najlogičnije pokazuje da Ratnerov koncept topika pripada našem vremenu a ne 18. veku, i da je široko primenjiv okvir za istraživanje muzičke semantike za bilo koji muzički stil. Gestovi, prema Hatnovim rečima, ne samo što pomažu definisanju topike, već topike zapravo predstavljaju neku vrstu konvencionalnih, odnosno stilskih gestova, deo nečijeg vokabulara i standardnog repertoara. Čak se i u raznim klasifikacijama ova vrsta konvencionalnih gestova tretira kao posebna vrsta koja je u suprotnosti sa ilustrativnim gestovima koji se generalno mogu nazvati spontanim i idiosinkratičkim. Ista analogija postoji i u muzici.

U Prokofjevskoj muzici, naročito satkanjoj od neoklasičnih gestova, uočavaju se gotovo sve topike sa Ratnerove liste, zbog čega se topikalna analiza pokazuje kao odlično sredstvo za poređenje stilova. To je već uočeno u sonatama kroz topike: *učeni stil*, *fanfare*, *brilijantni stil*, *pastoralno*, *galantni stil*, *pevući stil (lirizam)*, *parlando (mrmljanje)* i drugo. Topikalni vokabular Prokofjeva uključuje, pored osnovnih Ratnerovih topika: *balet*, *bajku ili skazku*, *zvona*, *grotesku* i *humor*. 1. *Balet* je osnovna topika koja naslovom sugerise „pokret“, gracioznost i interakciju sa sižeima i intonacijama baleta kao žanra; 2. *bajka ili skazka*, je topika kod koje dominira *narrante* ili *parlando stil*, uvek u veoma specifičnoj teksturi, artikulaciji i registru; 3. *zvona*, topika koja u Prokofjevskoj muzici pobuđuje slike rata, nasilja i nezadovoljstva, verna svom ekspresivnom žanru ratne tematike i nacionalnom duhu, ali i sasvim introspektivnom tonu, aludiranjem na crkvena zvona i pastoralnost; 4. *groteska* i *humor*, topike prisutne kroz čitavo stvaralaštvo sa nekim posebnim referencama. Pored navedenih, tu su i topika *detinjstva*, koja se ne javlja konzistentno kroz sonate, ali je dostupna u fragmentima naročito u poslednjim delima, i topika *hoda*, koja se ređe pronalazi u sonatama, ali se izdvaja od ostalih snažnom analogijom sa fizičkim kretanjem. Određene topike se mogu povremeno razumeti kao *topikalni* ili *ekspresivni žanrovi* (razrađene topike), jer veoma često kompozitor, da bi razradio jednu kulturnu ideju koristi čitav skup postupaka koji je definiše. Tu, pre svega, mislim na balet i bajku koji se približavaju dramatskim radnjama i time karakterišu delo u celini, a veoma su bliske budući da sižeji baleta najčešće potiču iz bajke. Iz opet, sasvim drugih razloga, balet i zvona će biti posebno razmotreni.

Svet **bajke** je neodvojivi element ruske tradicije. Muzički idiomi bajke kod Prokofjeva su krajnje granice klavirskog registra, specifičan tip teksture u kome dominira ostinato, hromatska linija, basovski registar i ritmički obrazac koji pobuđuje osećanje bacanja čini ili uzbuđenja. Ova misteriozna, zastrašujuća atmosfera se može objasniti dejstvom ostinata, repetativnih harmonija i dubokog registra koji ostavlja utisak ponavljanja mantrе, vraćanja i hromatske linije (topika *fantazije*) koja doprinosi osećaju uzbuđenja i misterije. Iako se elementi bajke mogu uočiti i tokom prvog stava *Druge sonate*, tek treći stav u celosti intonira ekspresivni žanr *skazke* sa bogatim podskupom postupaka: monotone, statične harmonije, lagano odvijanje melodije, misteriozno „žalosni“ ostinato, „zamrznute“ sonornosti, talasajuća, hromatska linija pratnje (topika *fantazija*). Ovaj stav predstavlja udaljeno mesto i vreme odvijanja radnje, jer je napisan u gis-molu (tritonus od osnovnog d-mola i polustepen od prethodnog skerca).<sup>118</sup> Premda nema nekog naročito dramatskog razvoja, kompozitor ponavlja materijal unutar različitih tekstura stvarajući osećaj bacanja čini ili izgovaranja mantrе. Mogu se uočiti dve epizode koje se ponavljaju u toku stava. Prva (A) ima čak tri sloja sonornosti: statičnu harmoniju u basu, jednostavnu ekspresivnu intonaciju (*fantazija*) u kombinaciji sa folklornim motivima, nekom vrstom narativne melodije (pr. 30, t. 5). Ova neobična fuzija *topika* još je snažnija kod druge epizode (t. 22, pr. 155, str. 206) koja se još jednom ponavlja (t. 27) u novom okruženju (C-dur, ponovo tritonusna udaljenost), završavajući u donjem registru, sa ostinatom u augmentaciji u basu (pr. 31, t. 31).



**Primer 30. Klavirska sonata br. 2, op. 14, III stav, topika bajke**

<sup>118</sup> Tritonusni i polustepeni odnosi tonaliteta spadaju u osnovne strateške gestove Prokofjeva.



### Primer 31. Klavirska sonata br. 2, op. 14, III stav, variran osnovni tematski gest, *topika bajke*

Nakon povratka prve (t. 35), a potom i druge epizode (t. 53) koja je intonirana u višem registru, melodija „silazi“ u duboki registar, gde završava neodlučno, kao da je „narator zaboravio da završi priču“ (Berman, 2008:64). Kod izvođenja ovog stava treba primetiti da je Prokofjev pažljivo obeležio melodijsku liniju ostinato glasa (t. 14-15, 16-17, 18-22) kojoj treba dati punu pažnju, kao i silaznim tritonusima u levoj ruci. Narativna melodija je u potpunosti personifikovana, što je najočiglednije u t. 27 kada se promeni boja i narator povisi intonaciju. Sve promene artikulacije su putokazi izvođaču kao naratoru da dočara magijski karakter ovog stava: *leggero con tristezza, il basso tenebroso* (pr. 31). Slična tekstura se javlja i u narednoj sonati kada se u srednjem glasu pojavi narator u hromatskoj liniji dajući „notu“ bajke drugom tematskom gestu (t. 58, pr. 87, str. 146). Topika bajke biće najavljena misterioznim mostom (t. 27) koji se zasniva na opsesivnom kruženju oko istih intervala. Intervali se postepeno povećavaju i transformišu u dramatske oktave u basu (t. 52)<sup>119</sup>, pre nego što se javi *tranquillo* (t. 54), a potom i *semplice e dolce* (t. 58). I u razvojnom delu javlja se topika bajke u teksturi koja podseća na situaciju iz *Druge sonate*: bas-pedalni ton, srednji glas – hromatski - kontrtantski pokret u tercama, hromatski pokret u četvrtinama i melodija u diskantu, sa čestim promenama raspoloženja ovog sporednog tematskog gesta. To dovodi do postepenog javljanja kulminacije u t. 146 (*con elevazione*), od Moderato – *dolce* (t. 123), *Piu lento-dolcissimo* (t. 128), sanjarećeg *Piu animato* (t. 132), preko retoričkih promena *con effetto* (t. 140), *alzando* (t. 144) i *allargando* (t.145). Ove retoričke promene u muzici imaju izvesnu analogiju sa vokalnim tembrovima i promenama ekspresivnog govora koje Aleksandra Pirs naziva **ton glasa**. Najčešće je ton glasa predstavljen kombinacijom artikulacije, dinamičkih promena i tempa kao što su *lebhaft* ili *allegretto*. U svim bajkovitim pasażima Prokofjev koristi iste idiome da bi postigao veoma specifičan narativni ton glasa: duboki registar, *il baso pesante ili tenebroso, con tristezza, narrante*, pedal, hromatika, i drugo. Međutim, nekada ton glasa nije tako transparentan za izvođača i više je „šenkerijanski“, to jest nalazi se u dubljim strukturalnim slojevima.<sup>120</sup>

Početak *Četvrte sonate* je jedan od najlepših primera muzičke bajke. Tu se javlja i topika *posmrtnog marša* koja doprinosi tamnoj i mračnoj narativnoj atmosferi (pr. 13, str. 83). Konvencionalno

<sup>119</sup> Ovaj most svojim karakterom čak podseća na most iz *Prve sonate* (t. 26).

<sup>120</sup> Videti više str. 216-7, 239-42.

se javlja duboki registar u pratnji durskih i molskih trozvuka, koji u kombinaciji stvaraju trop posmrtnog marša i baroknog menueta, koji nije niti iznenađujući, niti problematičan, budući da obe topike sugerišu *courtege*, odnosno pripadaju formalnim tipovima plesa (pokreta) u topikalnoj taksonomiji. Očigledan je uticaj Metnerovog dela *Sonata-Skazka*, op. 25, br. 1 koje je komponovano 1910-1911. godine (pr. 32). Sasvim nekonvencionalno, karakteri dva tematska gesta se stapaju. Sasvim konvencionalno, drugi tematski gest (pr. 33, t. 40) intonira topiku *bajke* u poznatoj teksturi: bas-mračno i misteriozno raspoloženje, *il basso pesante*, pedal i hromatska linija, diskant - narativni karakter u desnoj ruci, oktavni skokovi podsećaju na deo mosta. Ovaj „izlomljeni“ gest intonacijom i emocijom vodi poreklo iz dela *Priče stare bake*.

a) **Allegro abbandonamente**

b)

Primer 32. a) Nikolaj Metner, *Sonata-Skazka*, op. 25 br. 1, I stav

b) S. Prokofjev, *Klavirska sonata br. 4*, op. 29, I stav

Primer 33. *Klavirska sonata br. 4*, op. 29, I stav (40)

Čak je i razvojni deo (t. 71) veoma sličan prethodnoj sonati, prepun promena raspoloženja i naglih retoričkih prekida. Repriza (t. 137) prati bajkovitu naraciju sa malim izmenama u odnosu na ekspoziciju koje ukazuju na udaljavanje sporednog lika iz drame (*ppp* u odnosu na *pp*, *tranquillo*, prozračnija tekstura, t. 162). Bajkoviti karakter je prenet i na drugi stav koji počinje dubokim, „žalosnim“,

ostinatom terci u basu, hromatskim pokretom u srednjem glasu i hromatskom melodijom u desnoj ruci. Ovo je takođe i jedan od simetričnih tematskih gestova, budući da se javlja i uzlazno i silazno, i u imitaciji sa ukrštanjem glasova, kao da je reč o ulascima različitih instrumenata (pr. 54, str. 120). Naročito je interesantna epizoda (t. 39) koja reminiscencira sporedni tematski gest *Treće sonate*<sup>121</sup>, a potom i scena koja podseća na hipnotično bacanje čini (pr. 34, t. 71) postignuto ostinatnim, „ukočenim“ akordima (reminiscencija početka). Topika bajke i baleta stapaju se u jedan ekspresivni žanr u ovom stavu.<sup>122</sup>

**Primer 34. Klavirska sonata br. 4, op. 29, II stav, topika bajke**

Tematski materijali koji se javljaju u mostu i završnoj grupi u muzici Prokofjeva imaju ravnopravnu ulogu sa tematskim gestovima kao glavnim likovima, što inicira pitanje hijerarhije tematskih materijala. Tako se sa pravom može govoriti o tematskom gestu mosta ili završne grupe, jer neretko ovi materijali u daljem muzičkom toku dobijaju status osnovnog tematskog gesta.<sup>123</sup> Topika bajke se čuje u mostu prvog stava *Druge sonate* (t. 32) koji anticipira srednji deo drugog stava (t. 27). U prvom stavu *Pete sonate* javlja se segment mosta (pr. 35a, t. 24) označen sa *un poco penseroso* za levu, hromatsku deonicu (oko tona E) i *narrante* za desnu deonicu u simultanom dvoglasu. Bajkoviti karakter ovog pasaža naredni put (t. 35) zvuči pomalo „iskrivljeno“ jer se u desnoj ruci javljaju „pogrešni“ tonovi, disonantne harmonije (pr. 35b). Taj osećaj je pojačan u reprizi (t. 162) sa akordima u srednjem registru (koji imitiraju harfu) koji nisu u saglasju sa ostatkom materijala. U basu se javlja „mrmljanje“ u hromatskom kruženju oko tona C kao novog tonalnog centra.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> U taktu 39 se javlja tematski gest koji asocira sporedni tematski gest iz *Treće sonate*. Videti pr. 82a, str. 142.

<sup>122</sup> Videti str. 119-121.

<sup>123</sup> Npr. u prvom stavu *Osme sonate*, gde završna grupa ima status tematskog gesta.

<sup>124</sup> Ovakva tekstura biće reminiscencirana i u trećem stavu (t. 76). Repeticija u basu i zadržani akordi su poznato sredstvo koje kompozitor koristi da bi prizvao bajkoviti karakter. Topika bajke će se javiti i u misterioznom *pianu* pre kode (t. 112-115).

a) 24 *narrante*  
*p un poco penseroso* *p*

b) 35

Primer 35. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, a) most (24), b) (35)

Kada se u prvom stavu naredne sonate čuju pogrebne i tužne triole u basu, prva reminiscencija biće upravo ova intonacija koja deluje prepuna značenja, kao lik koji je slobodno ušetao u drugo dramsko delo (pr. 36).<sup>125</sup>

a) 162 *narrante*  
*pp* *p*

b) 87

Primer 36. a) Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, tri elementa *topike bajke*: narativna melodija, „mrmljanje“ u basu i arpežo („harfa“); b) Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, „mrmljanje“ u basu

<sup>125</sup> Ova intonacija će se javiti još jednom u ovom stavu (t. 211-217) i biće reminiscencirana u trećem (t. 66-71).



a)  
20

*p* „zlosutni“ motiv

b)  
57

*mp* *dim.* *p* „zlosutni“ motiv

*p un poco cresc.* *mp*

„gromki“ akordi

c) gest plača i patnje

72

*p* *f*

76

*dim.* *p*

81

„zlosutni“ motiv *quasi glissando* *mf* *p* *mf*

Primer 37. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, a) I stav, „zlosutni motiv“; b) II stav, „zlosutni“ motiv i „gromki“ akordi, c) gest plača i patnje i „gromki“ motiv kao *quasi glissando* (83-84)

*Peta sonata* ima narativnu strukturu sličnu *Četvrtoj sonati*, jer je drugi stav spoj baleta i bajkovite fantazije. Topika bajke je naročito snažna u srednjem odseku koji intonira „zlosutni motiv“ (t. 20) iz prvog

stava u basu sa širokim spektrom negativnih konotacija, pre nego što se pojavi koda. Određeni zvukovi u ovom srednjem delu zamagljuje karakter valcera i mehaničko dejstvo pratnje, pružajući sliku bacanja čini počevši od „gromkih“ akorada (t. 65), preko „plača i patnje“ (t. 72-74) koje je prekinuto iznenadnim forteom (t. 75) koji vraća hromatiku i „odsečnu“ melodiju. Stilizovani „zlosutni motiv“ (t. 84) kao *quasi glissando* ima zastrašujuće dejstvo na ostinatnim, zamrznutim harmonijama. Sledi povratak valcera (t. 84) i neke vrste nostalgичnog raspoloženja pre kode (pr. 37).<sup>126</sup> Neretko zamisao kompozitora ide ka koncepciji prema kojoj je ekspresivni žanr bajke rezervisan za unutrašnje stavove (*Druga, Peta, Šesta sonata*) koji su po pravilu najudaljeniji od spoljašnjih stavova (strateške funkcije tonaliteta). To se nekad preslikava i na mikroplan, budući da ovaj žanr nalazimo u centralnom odseku stava. Prokofjev ovde koristi Ges-dur, tritonusno udaljen od spoljašnjih stavova, koji se čuje i u kodi (od t. 116). Ova boja je pojačana dubokim registrom toničnog akorda (t. 123) i po prvi put u stavu kompozitor daje instrukciju pijanisti da zadrži pedal. Valcer se javlja poslednji put u „pogrebnom“ registru (t. 129) pre nego što se „ispiše“ sa dubokim Ges-dur trozvukom kome prethodi još jedan *quasi glissando*.<sup>127</sup> Spoj baleta i bajke u ritmu valcera nalazi se i u trećem stavu *Šeste sonate*, gde je topika bajke ponovo razrađena u srednjem delu (t. 42). Sanjivog karaktera, sa repetacijom motiva u različitim registrima i ritmičkim formulama, praćen monotonim pokretom oktava hipnotičkog dejstva, ovaj odsek ne samo što je nagovešten u muzičkom narativu događajem koji kazuje da će glavni protagonist „pasti u san“ (pr. 38, t. 38-42), već će i neodoljivo podsećati na scenu u kojoj knez Bolkonski pada u delirijum u operi *Rat i mir*. Upravo na ovom delu je Prokofjev radio tri godine nakon što je završio *Šestu sonatu*. A kada se pojavi i „mrmljanje“ u basu (t. 67) iz *Pete sonate*, jasna je asocijacija na magiju i bacanje čini. Zbog toga čitav srednji odsek ima gotovo „lebdeći“ i neuhvatljiv karakter. I na samom kraju se javlja „mrmljanje“ (t. 117) kome isto tako prethodi „melodija padanja u san“ (pr. 147, str. 197, t. 113).<sup>128</sup> Kao reminiscencija prethodnih događaja, finalni stav povremeno intonira bajkovito sanjarenje, kod intonacije mosta iz prvog stava (t. 204) ili pojave usporenog i augmentiranog lirskog gesta (pr. 138, str. 188, t. 341). Talasajuća pratnja gotovo ikonički oslikava hipnotičko dejstvo i sanjarenje.

---

<sup>126</sup> U stilizovanom „zlosutnom motivu“ se mora primetiti i doza humora kod Prokofjeva, jer dodaje jedan ironični, crni ton atmosferi početka sa melodijskim pokretima koji prizivaju deseti komad iz dela *Prolazne vizije*, op. 22, upravo markiran sa *Ridicolosamente* (Smešno).

<sup>127</sup> Ceo stav, ali i čitava sonata dodiruje svet misticizma i impresionizma u muzici, naročito Satija, Mompua i Skrjabina, što nije neobično budući da su sva tri kompozitora stvarala pod snažnim uticajem misticizma i mistične poezije. Sati je pripadao kultu „Crna ruža“ za koji je pisao muziku, Mompua i Skrjabina su stvarali pod uticajem mistične poezije toga vremena.

<sup>128</sup> Ovo „mrmljanje“ u basu javiće se i u *Devetoj sonati*, u trećem i četvrtom stavu (t. 46-49).

37 rit. poco *pp* a tempo "padanje u san"

39 prekid *mp* prekid *p*

42 Poco piu animato *pp* topika bajke

Primer 38. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, „padanje u san“ osnovnog tematskog gesta i prekidi koji najavljuju *topiku bajke* (42)

66 *mp* *p*

68 "mrmljanje" rit. *pp*

71 a tempo *p* poco cresc.

Primer 39. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, srednji odsek, „mrmljanje“ u basu (67)

U drugom stavu *Osme sonate* čak tri tematska gesta su različito topikalizovana: 1. igrački karakter, topika *baleta*; 2. topika *pevući stil*; 3. mirna, lujajuća tema, topika *bajke*, ali se stapaju u isti karakter pod hipnotičkim dejstvom, odnosno redundantnim ponavljanjima. Ovde tematski gest pomaže definisanju topike. Prema mišljenju Hatena, gestovi su prepuni informacija i perceptivno otvoreni. Ta njihova osobina neposrednog ukazivanja na emotivne (bes, žalost, radost, iznenađenje, itd.) ili kulturne korelacije, omogućuje nam da ih povezujemo na nekom fundamentalnom nivou sa muzikom koja može biti kulturno ili istorijski veoma udaljena od našeg vremena i različita od naših sopstvenih kulturnih očekivanja. Kao element ruske kulture i tradicije, bajka zauzima važno mesto u kompozicijama autora kao što su Korsakov, Ladov, Metner i drugi. Repeticija, magične transformacije, jednostavnost i ludilo..., sve su to elementi koji se mogu videti ne samo u klavirskim sonatama Prokofjeva u celini ili delovima, već i u delima kao što su *Prolazne vizije*, *Priče stare bake*, ali i *Drugom* i *Trećem klavirskom koncertu*. Postojanje ekspresivnog žanra bajke u muzici na najbolji način potvrđuje Hatenovo podvlačenje paralele između topikalnih žanrova u muzici sa sistemima klasifikacije književnih žanrova, ukazujući na svesni kritički izbor kompozitora. To se, bez veće diskusije može dokazati razlikama među teksturama u kojima se javljaju topike kao determinante muzičkih događaja, i tako čine muzički analogon slojevima književnog teksta.

*Balet* Andante sognando  
*dolce*  
*p*



16 *Pevajući stil*  
*mf*



33 *Bajka*  
*p tranquillo*



**Primer 40. Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, tri različito topikalizovana tematska gesta**

### Primer 41. Klavirski koncert br. 3, II stav

Tako ekspresivni žanr bajke, a naročito slike koje ukazuju na prisustvo magije, opsednutosti, bacanja čini u delima apsolutne muzike imaju svoju paralelu u književnim delima i libretima kao što su *Madalena* ili *Ognjeni anđeo*. Baš pre nego što je počeo da radi na *Drugoj sonati*, Prokofjev otpočinje rad (1911) na operi *Madalena* u kojoj se već na samom početku u bogatoj orkestraciji i hromatici uočava stil ranog Stravinskog (*Žar ptica* i *Slavuj*). Pored toga, izvesno je da je *Ognjeni anđeo* bila veoma „problematična“ opera, nihilističko delo koje govori o opsesiji Renate njenim ognjenim anđelom, sa elementima moralne degeneracije, šizofrenog ponašanja, bizarnog humora (skeleti koji pevaju) u kombinaciji sa ozbiljnom muzikom.<sup>129</sup> Ova opera je zato zaintrigirala publiku od momenta kada je premijerno prikazana u Veneciji 1955. godine. U delu se nalazi motiv Renatine opsesije njenim anđelom kao ubrzana verzija *Žar ptice*<sup>130</sup> što mnogi ne vide kao omaž Stravinskom, već kao satiru ili čak nesvesnu mimikriju. U godini kada je dovršavao klavirsku verziju ovog dela napisao je *Petu sonatu* u kojoj se može uočiti mistična atmosfera *Anđela*, hromatika, eterični efekti, baletski finale i drugo.

Sadržaji koji bi se mogli definisati kao **topika humora** i **groteske** ostvareni su kroz raznovrsne elemente. Jedan od primera humora bio bi njegov *Prvi klavirski koncert* gde nakon energetskog, grandioznog početka sledi tipičan laki humor u stilu etidnog pasažiranja, i to u „prozaičnom“ C – duru, što je tonalitet u kom Prokofjev realizuje ovu topiku. Pored toga, lirika je izbegnuta kroz neku vrstu ironije u deonici klarineta i imitaciju klavira u deonici limenih duvača, ali van tonaliteta. To je ono što čini tipičan Prokofjevljev humor zbog čega muzikolog Žafe ovo delo vidi kao autoportret kompozitora (Jaffé, 1998: 32). Iste godine (1934) je napisao i muziku za film *Poručnik Kiže* u groteskno-satiričnom maniru. Topika humora je najčešće realizovana u skercima (drugi stavovi) i finalima sonatama, pa se tako

<sup>129</sup> Ovaj neobičan roman je smešten u nemački 16. vek i govori o đavolu koji se prikazao devojci Renati i iskušavao je na razne grešne prestupe. U priči, koja je u osnovi ljubavna, jer je Renata zaljubljena u grofa Hajnriha, a u nju se zaljubljuje mladić Rupreht, pojavljuje se i magija, astrologija, doktori Agrip i Faust, kao i suđenje devojci koja je opsednuta zlim dusima. Ovim romanom Brjusov je Nemačku u 16. veku prikazao u jednakoj meri i kao vreme velikih otkrića i humanizma, ali i kao vreme robovanja sujeverjima.

<sup>130</sup> Dejvid Fenih (David J. Fanning) u recenziji CD-a koji je izdat 1991. godine za *Deutsche Grammophon*.

tipična humoristična slika može čuti u finalu *Šeste sonate*, kada se materijal u vidu isprekidanog stakata i u pratnji triola (pr. 42) suprotstavlja tematskom gestu koji pobuđuje sliku Julije ili Pepeljuge.

**Primer 42. Klavirska sonata br. 6, op. 82, finale, *topika humora***

Pre toga se u drugom stavu javlja „bockavi“ skerco sa širokim kaledioskopom raspoloženja. Suprotna značenja topika u međusobnom dijalogu stvaraju trop ironičnog humora u „nemogućoj“ asimilaciji Pepeljuge i vojničkog marša, pre nego što se metaforički spoje u treće značenje.

**Primer 43. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav, *topika humora* i spontani gest**

To značenje se pojavljuje na krajevima fraza u vidu neočekivanih akcenata kao da na momenat čujemo „rugaње“ kompozitora.<sup>131</sup> U interesantnoj pratnji se čuje kretanje i „zaglavljivanje“. Ovaj stav parodira vojnički marš sa bogatstvom humora, sarkazma i šale. Humor je razrađen kroz mehanički karakter i odsečan ritam, ples i „začinjene harmonije“ unutar tonalnih okvira, gestove koji personifikuju

<sup>131</sup> Berman tu čuje „plaženje“ kompozitora ka publici. Ovaj primer ironije je verovatno jedan od poslednjih gde ona ima vodeću ulogu. U Staljinovoj Rusiji to nije bila poželjna umetnička forma. Berman, op.cit, 135.

različite instrumente i raspoloženja kroz neposrednu sukcesiju: „vulgarno samopouzdanje“ u basu (t. 33), pianissimo tematskog gesta u diskantu sa arpeđom u levoj ruci (t. 36), eho zvona iz prvog stava (t. 64, ikonički gest), „podrugljivi“ kontrapunkt *quasi* fagot (t. 79), komični odgovor *quasi* kontrafagot (pr. 127, str. 173, t. 81), topika *Pepeljuge* t. 93, „iznenadni“ lik t.141. Najinteresantniji momenat je sam kraj kao čudnovati osmeh narativnog lika (bez sumnje kompozitora) u kadenci, koji kao da nam namiguje u tajnom sporazumevanju (pr. 49, str. 114). Kao što se vidi u ovom stavu, označitelj topike humora je, pored ostalih, često repeticija koja je za Prokofjeva veoma važno strateško sredstvo. Lidov repeticiju sagledava kao afektivni element u muzici, stimulus koji može izazvati i dramu, bajku, i humor, ali i poetske refleksije. Finale *Šeste sonate* se karakterom, energijom i optimizmom približava finalima poslednje dve sonate.

U *Devetoj* je to ponovo stav u svetlom C-duru. Topika humora se ističe u segmentu mosta (pr. 44, t. 10) koji se sastoji od skercoznih, ali tihih akorada ispresecanih glasnom grupom šesnaestina. Ovaj materijal najavljuje sporedni tematski gest (koji pripada kategoriji tema iz „mladosti“ koje je Prokofjev koristio u nekim svojim delima) takođe prožet gracioznošću i humorom. Kao i u *Šestoj sonati*, drugi stav ove sonate ima skercozni i repetitivni karakter.



Primer 44. Klavirska sonata br. 9, op. 103, finale, *topika humora*

Primer 45. Klavirska sonata br. 9, op. 103, II stav, završetak

Prema tumačenju kritičara Hakela (Леонид Евгеньевич Гаккель) on donosi izdaleka šum italijanskog veselog karnevala (Гаккел, 1960: 143). Postepeno se utišava sve, iz tišine se u basu javlja novi tematski gest (t. 100). Skerco završava miksolijska kadenca koja se „potkrada“ tonici (pr. 45).<sup>132</sup> Mehaničnost je prisutna i u drugom stavu *Pete sonate* koji ima nagli završetak. Premda je melodija jednostavna, usložnjava se neočekivanim intonacionim obrtima, koji zvuče i u *Sarkazmima*, kao i drugim delima, sa crtama groteske, ironije i humora u vidu kratkih fraza u repizi. U tome se vidi bliska veza sa Rimskim Korsakovim, ali i sa ruskom književnošću i intelektualnim krugovima u kojima se reflektuju iste estetske kategorije. Kao deo njegovog emotivnog vokabulara, sarkazam je naročito prisutan u delima iz ranog perioda koji i naslovom aludiraju (*Sarkazmi*) oslikavanje šaljivih emocija pomoću melodija sa velikim intervalima, isprekidanih pauzama, reskog ritma i jakih dinamičkih kontrasta. Humorističnu notu sporednom tematskom gestu finala *Četvrte sonate* (ponovo u C-duru) daje „zamuckivanje“ u basu, bez koga bi imao potpuno misteriozan karakter sa „drskom“ eksklamacijom koja sledi nekoliko taktova kasnije (t. 47).

**Primer 46. Klavirska sonata br. 4, op. 29, finale, sporedni tematski gest**

Specifičnu vrstu humora i groteske oslikavaju dela koja je posvetio svom prijatelju Maksu, između ostalih i *Četvrta klavirska sonata* koja je zasnovana na temama iz 1908. godine kada su se dvojica prijatelja upoznala, kao i *Četiri komada*, *Druga klavirska sonata*, *Allemande* iz op. 12, *Drugi klavirski koncert*. U finalu *Druge sonate* javlja se most u kojem se sa karakterom sinkopiranog plesa i *martellato* akorada izbegava kadenca, što daje ekcentrični, groteskni karakter. Međutim, kompozitor je energično bio protiv ovakvog opredeljenja, jer je smatrao da francuska reč *grotesque* (koja znači

<sup>132</sup> Berman ovu miksolijsku kadicu čuje kao „pastoralni eho“ prvog stava. Berman, op.cit, 198.



izvrtanje smisla) ne objašnjava u pravom svetlu ono što je u suštini skercozni karakter njegove muzike ili još bolje: hirovitost, smeh, ruganje. Dekadentna kritika tog doba se opredelila za neko treće značenje, a to je da groteskno ima veze sa grubim, đavolskim, ne-lepim. Šapovalov u jednom svom tekstu govori o periodu *enfant terrible* kada je kritika naglašavala ovu stranu Prokofjevljeve muzike, dok je potiskivala lirsku stranu, koja je bila „nekarakteristična“ za dela ranog perioda (Shapovalov, 2004:20). Interesantno je da su upravo ove dve, suprotne estetske kategorije obeležile njegov muzički stil i estetiku. U komentaru o operi *Zaljubljen u tri narandže* Asafjev govori o prevazi komičnih i na momente grotesknih elemenata nad kontemplativnim lirizmom. Šapovalov ipak spominje da se obe kategorije mogu pronaći u solo pesmama koje je komponovao na tekstove Balmonta, ali i on čak preferira da naziva grotesku drugačije, ironijom, kao i mnogi drugi kritičari.<sup>133</sup> I Nestjev (Израиль Владимирович Нестьев) razmatra opoziciju lirike i ironije, primenjujući na njega karakterizaciju Majakovskog „on nekako govori u dva glasa – nekada kao čist lirik, nekada oštro satirično“, što se može isto tako dobro odnositi na Prokofjeva (Shapovalov, 2004:20). Kompozitor povremeno govori u ovom karakterističnom dvoglasu, kao u drugom stavu *Devete sonate* (pr. 18, str. 87) sa jednim elegičnim glasom arpeđa i drugim, hromatskim, koji daje podrugljivi komentar. Terminima topika, to su *učeni stil* i *fantazija* čija kombinacija stvara trop ironije, groteske. Zašto muzika Prokofjeva dobro podnosi ovako različite terminološke karakterizacije? Šapovalov smatra da je to zbog toga što čitava familija termina: groteska, sarkazam, satira, parodija i ironija, ima jednu zajedničku karakteristiku – retoriku subverzije kroz smeh – ironični podsmeš koji „neretko završava u suzama“ (2004: 20). Elementi ironije, prepoznatljivi u mnogim delima, kao što je *Violinska sonata* op. 80, u f-molu, koicidiraju sa kulturološkim i ideološkim zahtevima Staljinovog režima, što se moglo dvojako tumačiti: od strane vlasti kao prihvatanje umetničkih reformi, i od strane intelektualne elite kao satirizacija vlasti. Upravo ono što radi „nespretni“ pijanista u sonati sa „pogrešnim“ tonovima. Na jednom mestu Ronald Vudli (Ronald Woodly) govori o „procesu ironizacije“ u pomenutoj *Violinskoj sonati*, povezujući ga sa socio-političkim i umetničkim stanjem u Rusiji toga vremena, pa i sa izvesnim paralelama ironije u pisanju teoretičara Borisa Asafjeva koji je bio prijatelj Prokofjeva. Vudli primećuje da je Prokofjev „ironizirao“ prvi stav *Andantea* pored ostalog i pomoću tonalnosti, odnosno dijalektičkog odnosa između diatonike i hromatike, potom kroz tonalne i motivske procese defamilirizacije (*ostranenie*) i problematizacije (*zatrudnenie*), dok je centralna ideja da se mračne i semantičke borbe prisutne u op. 80 mogu čitati kao modernističke prerade transcendentalne romantične ironije.<sup>134</sup> U tradicionalnom smislu ironija je kontrastna, jer kazuje jednu stvar, a znači drugo, odnosno doslovni prevod je potpuna negacija prenesenog značenja. Uprkos svojim istorijskim i književnim kontekstima, groteska je u bliskom odnosu sa satirom, parodijom i sarkazmom, i oslanjaju se

<sup>133</sup> То, međutim, може произилазити и из поштовања према композитору.

<sup>134</sup> Термине уводи руски формалиста Шкловски (Виктор Борисович Шкловский) у свом есеју из 1917. године „Уметност као техника“.

na ironiju kao glavni trop. Ironija - kažeš jedno, misliš drugo - jeste suštinska za subverziju, jer razgraničava delo najmanje u dva sloja značenja, u dva glasa koji nemaju istu snagu: ironizacija glasa nad književnim, to jest ono što je u spoljašnjosti je laž. Slično tome, groteska, satira, parodija i drugo imaju svoje različite strategije postizanja ironičnog nivoa koji ukazuje na laž spoljašnjeg nivoa, okrećući značenje čitavog dela (Šapovalov, 2004:21). Šapovalov daje očigledan primer ironije u *Sarkazmima* (pr. 47).



**Primer 47. S. Prokofjev, *Sarkazmi*, op. 17, br. 5, početak**

Interesantno je da ovom tumačenju odgovara prošireni koncept o tropima Hejdena Vajta (Hayden White). Njegova ideja je proširivanje tropa (metafora, metonimija, sinegdoha i ironija) na čitav diskurs, tako da u suštini neko misli na jedan ili drugi tropološki način.<sup>135</sup> Pošto se tropi uvek nalaze kao produkti mogućih relacija između delova i celina, oni se izgleda veoma lepo primenjuju na različite modalitete muzičke analize, koji pokazuju sve osobine podele muzičkih kompozicija na delove, u isto vreme pripisujući te delove različitim celinama. Dok je groteska postala važan polemički element Prokofjevljeve muzike, diskurs se udaljio od još jednog važnog označitelja topike *humora* u Prokofjevljevoj muzici, a to je povišen IV stupanj, prepoznatljivi potpis kompozitora. Upotrebljen da ispolji humor i „prkos“ tematskog gesta, uglavnom je sadržan u sporednim tematskim gestovima i finalima, kao što su tematski gest iz *Druge sonate* ili iz trećeg stava *Pete simfonije*. Ovaj varijantni IV stupanj je prisutan u oštrim, bockavim i grotesknim gestovima, kao što je sporedni gest finala *Osme*

<sup>135</sup> Budući da metafora kao trop izjednačava dve različite stvari  $A=B$ , razmišljanje u metaforičnom modusu uključuje traganje za sličnošću među različitim fenomenima. Prednost Vajtove tropologije je u tome što izbegava dualizam kao što je poznata redukcija svih tropa kod strukturalista na metaforu i metonimiju, kao što izbegava i tendenciju da sav figurativni jezik reducira na metaforu, koja se često vidi kao privilegovani trop, trop nad tropima. Retoričke figure predstavljaju načine mišljenja i potencijalno oblikuju čitave diskurse. Identifikacija ovih većih tekstualnih jedinica otvara mogućnost poređenja tekstova kroz ono što Herman (David) naziva „drugostepenom gramatikom“ koja otvara pitanja tekstualnosti i intertekstualnosti. Interesantno je da drugostepena gramatika predstavlja i sredstvo kojim se upoređuju tekstovi, ali i sama predstavlja tekst, mogu se upotrebljavati za rasvetljavanje i kritiku jedno drugog. Zbog toga Korsyn analizira već postojeće analize i naziva to drugostepenom analizom. Videti više: Kevin Korsyn, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, 2004.

sonate, ili oni iz prvog stava *Prvog* i *Drugog klavirskog koncerta*.<sup>136</sup> Nisu mu strani ni lirski gestovi kao što je melodija *Pepeljuge* iz istoimenog baleta, ili pak osnovni gest finala *Prvog koncerta za violinu i orkestar*. I na kraju drugog stava *Šeste sonate* javlja se povišen IV stupanj u mimici, ironičnom osmehu kompozitora je takođe spontano ostvaren kroz biharmoniju kadence. Na ležećem lidijskom sekstakordu se javlja prvo frigijski kvintakord, pa gornja medijanta, da bi na samom kraju spontanim gestom „skliznuo“ u toniku (pr. 49).

a) 58

b) 42

**Primer 48. Sporedni tematski gestovi sa alteracijom povišenog IV stupnja: a) Klavirska sonata br. 2, op. 14, finale; b) Klavirska sonata br. 8, op. 84, finale**

151

154

157

**Primer 49. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav, koda (151)**

<sup>136</sup> Može se naći i u lirskim temama, tema *Pepeljuge* ili tema finala *Prvog koncerta za violinu*. Videti: Скорик, М., *Ладовая система С. Прокофьева*. Киев. 1969, 65-66.

U mnogim delima za decu (*Muzika za decu, Peća i vuk, Ružno pače*) javljaju se karakteristike naivne jednostavnosti, čiste lirike i bezbrižne igre koje oblikuju **topiku detinjstva**. Ona je najčešće realizovana na „belim dirkama“ koje je moguće tumačiti kao čistotu i nevinost, melodije su jednostavne i neretko asociraju na rusku narodnu melodiku, ritam je jednostavan, kao i harmonije, a upadljiva je veoma prozračna, transparentna faktura. Ove slike se mogu pronaći u *Devetoj sonati*, ali i drugim delima koja nisu eksplicitno povezana sa detinjstvom u programu ili naslovu, kao što je *Sedma simfonija* ili mnoge stranice *Pepeljuge* ili *Romea i Julije*. Neobična jednostavnost se primećuje u poslednjim delima gde kompozitor ne odabira oštar jezik, reske tembrowske efekete, ritmičku složenost, sarkazam ili ekspresionizam, već izvesnu ekonomiju sredstava. U prvom stavu *Devete sonate* osnovni tematski gest je „na belim dirkama“ u kome se može videti uticaj horske fakture i ruskih pesama (t. 10, tenor, pa diskant u imitaciji) nalik sporednoj temi *Treće klavirske sonate*. Drugi tematski gest je tiha melodija u ritmu dečje uspavanke koja asocira *Priče stare babe*, *Andante Prve violinske sonate* i prvi stav *Sedme simfonije*. Ova melodija se javlja tri puta u različitim registrima praćena zvonima, jednostavnim harmonijama i figuracionom obradom.

**Primer 50. Klavirska sonata br. 9, op. 103, I stav, topika detinjstva**

Topika detinjstva je najviše razrađena u finalu koji tematski i strukturalno predstavlja prototip finala poslednje simfonije Prokofjeva (motorični tematski gestovi i sonatni rondo). Optimizam i energija se čuju od samog početka (A), most (t. 10) donosi humor (sličan tematskom gestu finala *Osme sonate*), kao i drugi tematski gest (B, t. 26) koji pripada kategoriji tema „iz mladosti“ koje je Prokofjev koristio u nekim svojim delima. Srednji deo uobičajeno kontrastira lirikom (*Andantino*, C, t. 50) u širokoj, prozračnoj fakturi, zahvatajući čitav dijapazon klavira. Interesantan je i njihov tonalni odnos: C-G-Es koji asocira na molski trozvuk. U reprizi je drugi tematski gest (B) topikalizovan maršem (t. 101).

A Allegro con brio, ma non troppo presto

B  
26

C  
50

**Primer 51. Klavirska sonata br. 9, op. 103, IV stav, osnovni tematski gestovi na početku formalnih odseka (ABC) sonatnog ronda i topika detinjstva**

zvona iz III stava izdaleka

**Primer 52. Klavirska sonata br. 9, op. 103, završetak**

Ono što Prokofjev postiže u ovom stavu osim optimizma i energije jeste izuzetan osećaj za prostor i personifikaciju tematskih gestova. U srednjem delu drugi tematski gest (B, t. 76) se prvo čuje u daljini, a potom sve bliže. Sličan utisak ostavlja i sam kraj stava gde se najpre javljaju *zvona*, a onda izdaleka reminiscencija na treći stav (pr. 52, t. 136, *da lontano*). Na samom kraju se udaljava (postepeni *decrescendo*) narativni, osnovni tematski gest sonate (t. 143). Na taj način se likovi izmeštaju u različite prostorno - dinamičke kontekste (izdaleka–približavanje) i povezuju sa gestovima iz prethodnih stavova u vidu homogenog sižea.

**Topika hoda** se u muzici realizuje pomoću tonova koji prate vremenski profil hoda i ukoliko se postepeno ubrzava, takav muzički događaj ima ikoničnu sličnost sa iskustvom ubrzanja hoda do trčanja. Jedan način da se poveže koncept ikoničnosti i semiotičkog objekta jeste ideja muzičkog *pokretnog objekta* (prema Lidovu). Osobina kretanja mora se odnositi na neku vrstu pokretnog entiteta, entitet kao *objekat u semiotičkom smislu*. To je još jedan razlog koji dozvoljava da govorimo o liku unutar muzike. Sličan način otelovljenja likova Prokofjev postiže, kao što se videlo, i kroz *prostornost* likova i događaja u muzici, približavajući slušaoce delujućem subjektu - liku sa kojim se identifikuju, kako kaže Lidov „ne samo zbog osobina pokreta koji nas ikonično podsećaju na ljude, već zbog dinamizma koji se podrazumevaju u semiotičkim vezama“ (Lidov, 1999: 219). Analogija koja postoji između telesnog i muzičkog pokreta ne treba da iznenađuje budući da je naš osećaj za muzički ritam i pokret u vezi sa senzomotornim sistemom koji kontroliše telesne pokrete. Istražujući ovu analogiju Džastin London (Justin) je došao do zaključka da najkraća trajanja ne mogu biti manja od desetine sekunde, a najduži interval između dva tona ne može biti duži od dve sekunde, što se u velikoj meri poklapa sa rasponom drugih motornih radnji ljudi, najviše sa hodom i trčanjem. Zbog toga on razmatra percepciju kategoričnih promena tempa od umerenog do brzog, kome je kinetički analog tranzicija od hoda ka trčanju.<sup>137</sup> Jedan od najvernijih primera u Prokofjevljevoj muzici svakako je stav Julija devojčica iz baleta, gde uzlet osmina naviše tačno sugerise njeno jurcanje kao devojčice. Topiku hoda Prokofjev verno ilustruje i na kraju trećeg stava *Devete sonate*, i to kroz osminski pokret umerenog tempa (*Andante tranquillo*) i vizuelni gest pokreta sa određenim ekspresivnim ili opisnim sadržajem (pr. 53).<sup>138</sup> Ovi koraci (t. 105-106) prethode ulasku novog lika (t. 107), osnovnog tematskog gesta narednog stava, koji se za sada čuje samo kao eho, da bi ga za koji trenutak čuli glasnije.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Videti više: Justin London, „Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture“, u: *Music and Gesture*, Hampshire - Burlington, 2006, 126-141.

<sup>138</sup> Topiku hoda je istraživala Marta Graboč (Marta Grabocz) i predstavila kroz dela Kurtaga na predavanju „Some Aspects of Musical Narratology: The Topic of Walking and Its Evolution in the Music of György Kurtág“, The 9th International Conference Music Theory and Analysis, Belgrade 13-15 May 2011.

<sup>139</sup> Interesantan primer se nalazi i na početku drugog stava (pr. 20, str. 88) kada u deonici basa slušamo kretanje (uzlazno i silazno) i „zaglavljivanje“, „zapinjanie“ (ponavljanje tona). Topika hoda se nalazi i u *Šestoj sonati*, primer 43, str. 109 i sporadično u drugim sonatama.

105 Allegro

topika hoda p novi lik

108

112

116 Andante tranquillo

*mf* *dim.* p

glavni lik

**Primer 53. Klavirska sonata br. 9, op. 103, III stav, *topika hoda* (105-117)**

Prokofjevljeva muzička naracija je utemeljena na iskustvu, ona se rapidno kreće između gestova, tekstura, topike, retoričkih manira, prema kojima se kompozitor odnosio kao prema čistim izvorima muzičkih misli koje funkcionišu u njegovoj muzici uvek na isti način, kroz ponavljajuće modele, konkretne muzičke elemente i mrežu opozicija koja čini naraciju.

## 5.1.1 Baletska sonata ili sonatni balet

Verovatno je Sergej Džagiljev bio prvi koji je primetio mogućnost da se instrumentalna muzika Prokofjeva koristi na sceni, kada je 1914. godine čuo *Drugi klavirski koncert* i poželeo njegovu baletsku postavku. Iako je ta ideja kasnije odbačena, u godinama koje su usledile ljubav Prokofjeva prema baletu, saradnja sa impresariom, Ruskim baletom i drugim baletskim trupama i koreografima, izrodila je osećaj za oslikavanje drame i pokreta muzičkim sredstvima. On je evidentan i u drugim delima, ne samo scenskim kao što su opere i muzika za pozorište, već i instrumentalnim delima iz kojih „progovara“ Prokofjev dramaturg. Da su žanrovi u njegovom opusu u stalnom interaktivnom odnosu, govori i podatak da gotovo svako njegovo veće delo, opera, balet, film, podrazumeva klavirsku transkripciju, kao i orkestarsku svitu. Zbog toga u klavirskim kompozicijama pronalazimo aluzije na orkestarske boje, što nekada rezultira interesantnom pijanističkom fakturom, snažnim *tutti*-ijima ili pak asketskom teksturom koja podseća na dijaloge instrumenata ili smenu grupa instrumenata. Isprepletanost žanrova se ogleda i u pojavama intertekstualizma kroz upotrebu istih tematskih gestova, ponekad i većih autocitata, ili samo kratkih asocijacija koje se pronalaze sukcesivno u delima iz istog perioda stvaralaštva. U sonatama će biti prisutna dva osnovna vida pojave baleta: prvo je aluzija na ženske, lirske likove iz baleta, Pepeljuge i Julije, a drugo se odnosi na čestu upotrebu plesnih ritmova, počevši od valcera, menueta, gavote, sa jasnom funkcijom u muzičkoj drami. Interesantno je da ova dva vida korespondiraju nastupu pojedinačnog lika u drami i pojavi grupne scene plesa. Istančanim muzičkim sredstvima kompozitor oslikava različite karaktere, i naročito, njihov položaj u prostoru. Primer za to nalazi se na početku *Andantea Četvrte sonate* gde je primenjena simetrija kroz silaznu hromatsku melodiju i simultanu imitacionu inverziju u unutrašnjem glasu (t. 5 i 8) u pulsirajućim tercama (pr. 54).<sup>140</sup> Melodija koja „izranja“ iz dubokog registra zapravo potiče iz tematskog gesta kozaka Mednoja iz baleta *Priča o kamenom cvetu* (pr. 55). U drugoj varijaciji teme (t. 25) melodija se ponovo čuje simultano sa svojom inverzijom, glasovi se približavaju da bi dostigli zajednički ton (t. 29), a potom udaljili. U ovom stavu Prokofjev postiže vizuelizaciju igrača koji se dodiruju i udaljuju. Nakon dramatičnih promena raspoloženja, uznemirujućeg tona koji donosi topika *bajke* i bacanja čini, koda (t. 81) vraća promenjenu sliku sa početka, „ukočenu i hladnu“, i prostor *a-mola*. Repetitivni akordi postaju progresivno „raštrkani“. Prokofjev, gotovo nalik murakamijevskom<sup>141</sup>, kinematografskom osećaju za pripovedanje, daje total -

---

<sup>140</sup> Prokofjev je 1934. godine ovaj stav transkribovao za orkestar.

<sup>141</sup> Haruki Murakami je japanski pisac koji ima specifičan način „kinematografskog“ pripovedanja, kao u romanu *Kad padne noć* (2008) gde čitalac radnju posmatra kroz „kameru“, udaljavanje i približavanje likova, stvari i događaja.



sliku udaljenih likova, a onda se fokusira na detalj - ton cis, koji tri takta pre kraja daje mogućnost pozitivnog završetka (t. 86), premda bez realizacije (pr. 57).

Osnovni tematski gest  
uzlazna hromatika

Andante assai

*mf* *serioso*

10

prekid fraze

Primer 54. Klavirska sonata br. 4, op. 29, II stav, početak

Maestoso

Primer 55. Priča o kamenom cvetu, tematski gest Mednoja

24 rit. assai [a tempo]

*mf* *pp dolce*

26

28 *p* *pp*

Primer 56. Klavirska sonata br. 4, op. 29, II stav, II varijacija (25)

81 *p*

84 *pp*

Primer 57. Klavirska sonata br. 4, op. 29, II stav, koda

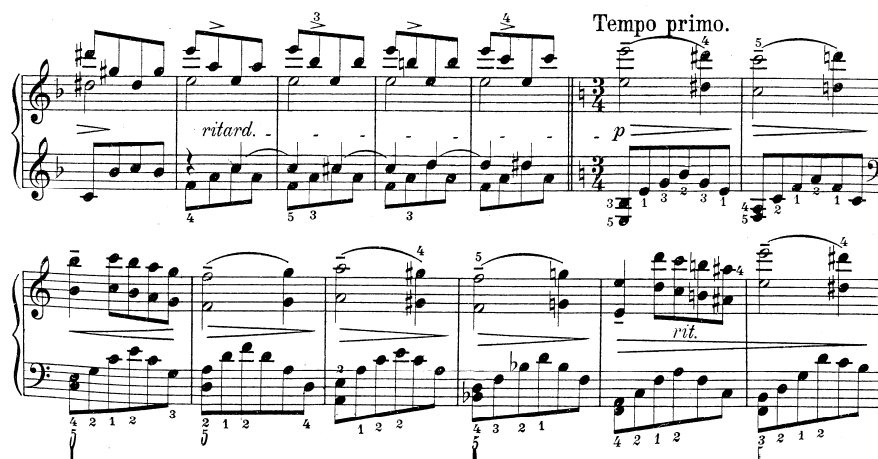
Sličnu vizuelizaciju udaljavanja i spajanja likova pronalazimo u finalu *Šeste sonate*, naročito u momentu kada se rečitativna linija („moto“ u desnoj ruci, t. 210) približi basu u kome se nalazi melodija. Potom se ruke pijaniste udaljavaju ka krajnjim registrima. Jedan od najvećih plesnih pedagoga i inovatora u plesu prošlog veka, Rudolf Laban, razvio je teoriju u kojoj govori da kontinuum između pokreta i mirnog položaja karakteriše nekoliko fenomena, kao što su prelazak od asimetrije do simetrije, od neravnoteže do ravnoteže, od mobilnosti do stabilnosti. On smatra da su pokret i miran položaj (analogno *gestu pod fermatom* u muzici) dva najosnovnija aspekta plesa. Može se reći da se takva tendencija ka ravnoteži javlja i u muzici, i da u oba slučaja predstavlja manifestaciju harmonije (ne u smislu muzičke harmonije) – od ravnoteže do nestabilnosti i obrnuto. Laban kaže: „Ples je pokret, pa je tako njegova tendencija labilna. Harmonija pokreta je, međutim, povezana sa težnjom za stabilnošću. Najjednostavnija forma harmonije je simetrija, balans“.<sup>142</sup> Iz ove perspektive plesa, i retorički gestovi, naročito „gest pod fermatom“ deluju prepuni značenja, jer omogućuju da postoji balans u muzici, kontrastirajući pokretu kao dinamičnom procesu. Kinematografski efekat se javlja i u narednom stavu u reprizi (t. 134) koja počinje osnovnim tematskim gestom (njegovim završnim delom) prvo u pijanizmu (u daljini) u jednostavnoj ornamentaciji, a onda se ponavlja glasnije unutar brilijantne verzije. Pa ipak, svojevrsnu igru sa prostorom i likovima kompozitor je najviše ostvario u poslednjoj sonati, gde se na kraju svakog stava pojavljuje novi lik, koji će biti glavni u narednom stavu, nešto izmenjenog karaktera. I unutar muzičkog toka, nijansiranje dinamičkim, registarskim sredstvima i tempom, takođe donosi utisak približavanja i udaljavanja likova.<sup>143</sup>

Prokofjev je imao veliku sposobnost da stvori muzičku sliku sa zapanjujućim vizuelnim asocijacijama plesa na osnovu samo nekoliko početnih taktova. Tu ritmičku vitalnost kao najvažnije obeležje i odlučujući konstruktivni princip u baletima, pronalazimo i u mnogim stranicama sonata. U takvim momentima referencijalni aspekti muzike u potpunosti se odnose na telo, kada zvuk gotovo „naređuje“ kombinaciju određenih gestova, baš kao što u baletu koreografija nastaje sinkretizmom muzike i gesta, stilizacijom gestova i mimičkih pokreta koji su od velike estetske važnosti. Primeri muzički strukturiranih kinezičkih formi – plesova u klavirskim sonatama su zaista brojni. Tu spada valcerski tematski gest iz prvog stava *Druge klavirske sonate* (pr. 58) koji najavljuje gis-mol temu *Prvog klavirskog koncerta*, ili ceo treći stav *Šeste sonate* koji ima karakter baletskog Adagia – *Tempo di valzer lentissimo* (pr. 59) u kome preovladava hromatika i lirika sa punim sazvučjem akorada nakon „ljupkog“ dvoqlasa.

---

<sup>142</sup> Prema: Vera Maletic, *Body, Space, Expression*. The Hague, 1987, 53.

<sup>143</sup> Jedan od najinteresantnijih se javlja na kraju trećeg stava (t. 73) kada iz dubokog registra i pijanizma sve glasnije „izranja“ materijal koji najavljuje sporedni tematski gest ( koji se javlja tek nekoliko taktova kasnije, t. 79).



Primer 58. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, lirski tematski gest (*tempo primo*), frigijski e-mol



Primer 59. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, početak

Kada se javi As-dur (t. 21) kompozitor i vizuelno oslikava atmosferu improvizatorske slobode, ali bez narušavanja simetrije i proporcije. Drugi stav *Osme sonate* je menuet koji Prokofjev vešto stilizuje kao sliku „nespretnog“ plesa (pr. 40, str. 107). Bermana to podseća na „bataljanske zvuke“ menueta iz Puškinove drame *Evgenije Onjegin* za koju je Prokofjev pisao muziku (2008:176). Živopisnom, herojskom karakteru finala kontrastira srednji odsek sa oficijalnim valcerom koji se postepeno transformiše u *danse macabre* (pr. 73, 74, str. 134). Sasvim je drugačija baletska scena koju donosi treći stav *Devete sonate* (*Andante tranquillo*) kao uobičajena tema sa varijacijama u kombinaciji sa sonatnim rondom. Glavna tema snažno podseća na Adagio temu *Romea* (solo violončela), ali se isto

tako pronalaze intonacije iz dueta drugog čina *Pepeljuge* (Pepeljuga i princ). Čak i srednji deo po fakturi i karakteru je srodan „Jutarnjoj serenadi“ iz *Romea i Julije*. U ovom stavu Prokofjev koristi tehniku registarskog prolaska melodije uz variranje ritmičkih formula, što podseća na baletske varijacije i gotovo koreografisanje pokreta na sceni.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 5, Op. 38/135. The score is in 3/8 time and marked 'Andantino'. It features a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The music consists of a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

#### Primer 60. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, II stav, početak

Ranije je bilo reči o kombinaciji topika *bajke* i *baleta* u unutrašnjim stavovima ciklusa. Tako se u drugom stavu *Pete sonate* pod uticajem topike *bajke*, odvija valcer (3/8) sa mnogim ekspresionističkim i mističnim elementima. Toj atmosferi doprinose: gotovo mehanička pratnja, hromatika, odsečna melodija, mračni registri, zlosutni motiv<sup>144</sup> i iznenadne dinamičke promene. U početna četiri takta intonira se valcerska pratnja koja odaje utisak gotovo „monotonog, mehaničkog lutkarskog plesa“ (Berman, 2004: 120). Nakon srednjeg dela (t. 54) i novog kolorita u kome nestaje ovaj karakter pojačava se topika *bajke*, događaj u narativu kao bacanje čini i zastrašivanje, tako da povratak valcera (t. 84) ima promenjenu, pomalo „iskrivljenu“ i stilizovanu sliku sa početka, da bi se u kodi javio i u tužnom, dubokom registru (t. 129). Slična mehanička pratnja u pulsu četvrtina i ritmu gavote se javlja u drugom stavu naredne sonate. Jednostavna dijatonska melodija praćena je disonantnim harmonijama, i ta melodija ostavlja utisak čudne kombinacije ravnomernosti i nestabilnosti (pr. 43, str. 109). „To neprestano preplitanje stabilnog i nestabilnog, očekivanog i neočekivanog, starog i novog, klasičnog i savremenog glavna je karakteristika stvaralaštva Sergeja Prokofjeva“ (Mihalek, 1976: 49). Orkestarske

<sup>144</sup> Videti str. 104-105 i 157-8.

aluzije su veoma snažne, dok se kod topike na krajevima fraza nalaze neočekivani naglasci kao neka vrsta podsmevanja, ironije kompozitora. Ovi momenti se mogu okarakterisati kao „muzička pantomima“ koja je kao komunikativni pokret tela neodvojivi element koreografije u baletima. Interesantno je i to kako gavota u jednom trenutku poprimi džez nijanse. Srednji odsek (t. 93) intonira lirsku melodiju (pr. 61) koja priziva muzički svet *Pepeljuge*, i koja je tonalno između b i h mola. U njoj se nalazi i *gest uzdaha* (t. 96) gotovo u intonaciji plača u hromatskom motivu leve ruke, koji će se sporadično javiti i kasnije (t. 108, 120). Zbog toga ne čudi što ona po intonaciji i po fakturi (paralelna podela glasova, unisono) jeste srodna sporednoj temi početnog Allegra (pr. 62).

**Primer 61. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav (93), *Pepeljuga***

**Primer 62. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, sporedna tema**

U istoj kategoriji se nalazi i sporedna tema prvog stava *Sedme sonate* (pr. 159, str. 212) koja asocira na lirske pasaže iz baleta *Romeo i Julija*, koji je čak i ekranizovan 1954. godine sa najpoznatijom Julijom – Galinom Ulanovom u glavnoj ulozi. U konturi ovih melodija je uočljiva „plastičnost“, savitljivost i gipkost koje iscrtavaju savitljivost ljudskog tela, a karakterom portrete lirskih likova iz baleta. I zaista, primetno je da se okrenutost ka lirizmu u muzici Prokofjeva javlja paralelno sa pisanjem baleta. Njegova najuspešnija dela ovog žanra su svakako *Romeo i Julija*, i *Pepeljuga*. Oba dela su nastala u sovjetskom periodu, nakon mnogo eksperimentisanja u ovom žanru, u potpunoj suprotnosti sa baletima *Chout* ili *Čelični korak* koji nastaju tokom boravka u Parizu i saradnje sa Djagiljevim. Inspirisan predlogom Radlova Prokofjev veoma brzo komponuje balet *Romeo i Julija* tokom 1935. godine po narudžbi Moskovskog teatra. Tog leta je napisao veliki broj kompozicija (između ostalog i *Peću i vuka*) ali je ovaj balet predstavljao vrhunac njegovog dramskog narativa, jer ni na jednom mestu ranije Prokofjev nije uspeo da oslika toliko različitih likova. Sa druge strane, kompozitor je priznao da je uložio veliki napor da postigne jednostavnost koja će dirnuti slušaoce. I ova muzika je pretočena u tri simfonijske svite.<sup>145</sup> Novi balet, *Pepeljuga* bio je poručen od Teatra Kirov. Na ovom delu kompozitor najviše radi tokom 1943. godine, paralelno sa radom na *Osmoj sonati*, a tada započinje i *Petu simfoniju*. Sva ova dela imaju prevagu mirne, meditativne, lirske muzike (simfonija i sonata su čak i u istom tonalitetu, B-duru). Međutim, preteče lirskih stranica ova dva baleta mogu se naći u *Bludnom sinu*, koji je doživeo veliki uspeh u Francuskoj, i *Na Dnjepru* koji je takođe izveo Ruski balet. Anticipaciju lirike baletske muzike možemo pronaći i u trećem stavu *Četvrte sonate*. U teksturi gotovo orkestarske sonornosti, intonira se lirska tema.



Primer 63. Klavirska sonata br. 4, op. 29, III stav (84)

<sup>145</sup> Prve dve su nastale 1935. godine, a treća deset godina kasnije.

Ako se uzme u obzir da kompozitor 1940. godine završava *Šestu sonatu* i iste godine počinje da komponuje *Pepeljugu*, ali i da vrši reviziju *Romea* (i dodaje određene scene) onda nije neobično što se topikalna analiza ove sonate nameće sama po sebi, naročito u unutrašnjim stavovima. Pored svih pomenutih tema koje asociraju muzičku sliku *Pepeljuge* ili *Julije*, javlja se još jedna u finalu, ponovo kao sporedna tema i ponovo u „naivnom i svetlom“ C-duru (pr. 64).



**Primer 64. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, lik Julije ili Pepeljuge (29)**

Ovo finale, bogato raznovrsnim materijalima može poslužiti kao dobra ilustracija kako se topike transformišu pod uticajem snažnog dramskog narativa. Tako se u reprizi, nakon snažnih obrta u razvojnom delu, lirska tema javlja vremenski „deformisana“, u sporijem tempu i augmentaciji (t. 341) u drugačijem okruženju talasajuće pratnje koja gotovo ikonički asocira sanjarenje (topika *fantazija*, pr. 65). U nastavku se pojavljuje početni gest prvog stava koji preseca tok sanjarenja, prvo u piano dinamici i sporijem tempu da bi vremenom narastao do silovitog fortea (t. 380) odakle dramski intenzitet ne prestaje. Topikalno smo se udaljili od *fantazije* do *Sturm und Drang-a* i *briljantnog stila*, sa topikom *fanfara* u kodi koja signalizira kraj (pr. 27, str. 94). Strateške transformacije lirskog u dramski lik Prokofjev primenjuje i u prvom stavu, kada se lik Pepeljuge ili Julije drastično menja u razvojnom delu (t. 129). Njen prvobitni karakter sada „strastveniji“, u augmentaciji. Ponovo će se javiti u t. 140 (pr. 66) u srednjem registru (zvuk trombona) u pratnji topike *udar čekića*, to jest sporadičnih, brutalnih klastera u basu (*col pugno-pesnicom*). Ovaj vizuelni gest agresije dramatiizuje ceo tok ka tragediji, nagoveštenoj intonacijom zvona na početku (t. 77).

Prokofjev kreira siže u kome različiti likovi reaguju na određene pokrete čime modifikuju svoj karakter, a interakcija i komunikacija koja se odvija u suštini je prvi uslov da određeni pokret dobije



značenje – onda kada ponašanje jednog predstavlja interpretaciju ili reakciju na pokret drugog. Svet Prokofjeva obuhvata ove lirske likove koji se pojavljuju kao elementi živog, fizičkog sveta, i koji mu služe da kroz promene pruže informacije o muzičkoj drami koja se odvija. Istu strategiju Prokofjev primenjuje u početnom stavu naredne sonate. Tema koja je okarakterisana kao lik *Julije* (pr. 159, str. 212) pojaviće se u augmentiranoj formi (t. 269) u razvojnom delu sa dramatskim tonom koji donosi repeticija tona u basu, u forte dinamici. Tema će se i dalje „razvijati“ u iznenađujućem pravcu, otkrivajući nove zvučne perspektive. Njen promenjen karakter je posledica raznih retoričkih obrta u muzičkom toku, koji rezultira deformisanim narativom u reprizi. Tema se reminiscencira u finalu (t. 84) koji po energiji nema paralelu među sonatama, sa snažnim *udarom čekića* (umesto tona A repeticija čitavog akorda) i *fanfarama* kao signalima kraja (pr. 29, str. 96). I u drugom, valcerskom stavu javlja se ekspresivna tema koja asocira isti lik Julije (t. 13). Od Šekspirovog dela do Prokofjevljevog baleta i muzike za film *Romeo i Julija* kao interpretanata književnog dela, i *Šeste sonate* koja je interpretant baleta, javiće se širok semantički krug drugih intepretanata koji su inspirisani istim delom u muzici i koji interpretiraju i reinterpetiraju istu priču iznova.



Primer 65. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, *sanjarenje (topika fantazija)*

Primer 66. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav

## 5.1.2 Zvona

Zvuk zvona je tokom 19. veka postao svojevrsan nacionalni simbol u ruskoj umetničkoj muzici. Premda se ova činjenica ne dovodi u pitanje, ne mogu se isključiti ostali interpretanti ovog znaka i šira konotacija zvona kao duhovnog života, crkve, hrišćanstva, pobede slobodnog duha i dobrote nad zlom, vere u spasenje duše, ili pak značenja koje ide u drugom pravcu – zvona koja daju pastoralni karakter muzici? Ovaj aspekt topike, uobičajeno nazvan paradigmatisko značenje (spoljašnje) biće ispitivan u tekstu isto koliko će pažnja biti poklonjena pitanju sintagmatskog značenja, funkcije ove topike unutar muzičkog toka (unutrašnje značenje), odnosno pitanju njene sposobnosti da istakne određene strukture narativnog toka. Prokofjev utemeljuje norme muzičke stilizacije zvona, koja i semiografičkim zapisom koliko i zvukom stoji u ikoničkom odnosu sa svojom referencom. Počevši od *Pete sonate* upotreba zvona označava epski karakter kompozicija iz kasnijeg perioda. U trećem stavu ove sonate masivna zvona će biti nova pratnja teme (t. 104) koja pojačavaju klimaks strukturiran varvarskim disonancama (pr. 23, str. 91). Sintagmatski, pojava topike zvona signalizira kraj - kodu (t. 116). Prokofjev ovu topiku najkonzistentnije koristi u „ratnim sonatama“, delima u kojima se javljaju zastrašujući momenti, kao na samom početku *Šeste sonate*. Zvuk zvona u tritonusnom sazvučju A-Dis u basu daje epiku početnim taktovima ukazujući na potencijalnu tragiku (pr. 67).<sup>146</sup>



**Primer 67. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, početak, topika zvona**

Na kraju ekspozicije ponovo se intoniraju zvona (t. 77) koja pojačavaju osećaj tragedije (pr. 68). Na samom kraju (t. 253) rezonantna zvona signaliziraju kraj i prate motiv u desnoj ruci koji podseća na intonaciju iz *Posvećenja proleća* (pr. 99, str. 157).<sup>147</sup> Udaljeni eho ovih zvona čuće se i u narednom stavu kao ikonični gest (t. 63) u potpuno drugačijoj atmosferi. Čak i u valcerskom trećem stavu reminiscencira se zvono iz prvog stava (npr. u t. 7). U finalu koje je satkano od direktnih aluzija na prvi stav, vraća se i dramatična atmosfera. U t. 161 tema se prekida u momentu kada se ležećem tonu A

<sup>146</sup> Zvona u tritonusnom sazvučju stvaraju i izvesnu aluziju na Musorgskog i *Velika vrata Kijeva* iz ciklusa *Slike sa izložbe*. Naime, u sazvučju zvona se javlja tritonus F-Ces (t. 81-92) na pedalu dominante (ton Es) i sa ostalim tonovima gradi četvorozvuk na VI stupnju.

<sup>147</sup> Pre toga će se javiti u mostu (t. 33), ali i u t. 196 sa dramatičnim zvonima u levoj ruci.

suprotstavi ponavljajući Dis, dva tona koja su u prvom stavu korištena za intonaciju zvona (pr. 148, str. 198).



### Primer 68. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, *topika zvona*

Iako se zvona u ratnim sonatama uglavnom interpretiraju sa stanovišta rata i ratne tematike, ne treba isključiti činjenicu da je *Šesta sonata* napisana pre rata (1939) i da se može tumačiti kao indikator tragedije i zla drugačije vrste, u još direktnijoj vezi sa nacionalnim duhom. Verovatno je da u *Šestoj sonati* Prokofjev na tragu rata kreira metaforičke aluzije na Staljina i njegovu represivnu vladavinu. Tako Jevgenij Kisin na njenom početku čuje „Staljinov lajtmotiv“ koji se konzistentno koristi u ovom delu i koji na samom kraju kode „ruši Staljina snagom njegovog sopstvenog lajtmotiva“.<sup>148</sup> Prokofjev koristi muziku za neizrecivo, umesto reči koje nisu smele biti izgovorene. I Šostakovičeva simfonija koja je izvedena u martu 1942. godine sadrži poznatu temu „invazije“ koja se konvencionalno interpretira kao slika nacističkih sila, premda je veći deo simfonije nastao pre dolaska Nemaca u Rusiju. Slično Prokofjevu, veruje se da ova tema portretiše Staljinovu destrukciju petersburške inteligencije.

Stavovi *Sedme sonate* su takođe začeti pre rata 1939. godine, ali su dovršavani baš u vreme rata, 1942. godine. Nije neinteresantan podatak da mu je Ejzenštajn baš tada prišao sa idejom na napiše muziku za film *Ivan Grozni*, i upravo kada se okreće ovoj temi, paralelno piše prvi stav *Osme sonate*, ali i kantatu za tenora, soprana, hor i orkestar, *Balada o nepoznatom dečaku* koja govori o sudbini dečaka čija su majka i sestra ubijene od strane nacista. U to vreme je planirao i dovršavanje orkestarske svite iz opere *Semjon Kotko*. Ova monumentalna dela, epskog i nacionalnog karaktera utisnuće isti dah *Sedmoj* i *Osmoj sonati*.<sup>149</sup> Između demonskog prvog stava i finala *Sedme sonate* nalazi se miran centralni stav (pr. 69) koji reminiscencira monumentalne simfonijske stavove sa pregršt gestova koji aludiraju različite orkestarske instrumente.

<sup>148</sup> Ruski pijanista Andrej Gavrilov (Андрей Владимирович Гаврилов) je odbio ideju da „ratne sonate“ imaju sadržaj borbu protiv Hitlera. Njegova politička analiza ovih dela je veoma opširna, ali je suština da ih naziva „Teror sonatama“ aludirajući na teror Staljina.

<sup>149</sup> Za obe sonate je dobio Staljinovu nagradu, 1942. i 1946. godine.

**Primer 69. Klavirska sonata br. 7, op. 83, II, stav, *topika zvona***

On je epskih razmera sa dugačkom emotivnom slikom koju Berman povezuje sa atmosferom opšte nacionalne tragedije: početak, blaga, gotovo valcerska melodija intonira početak pesme *Tuga (Wehmut)* iz Šumanovog ciklusa *Liederkreis*, op. 39. Strateški je odabran E-dur tritonusno udaljen od spoljašnjih stavova i forma pesme ABA sa raznim modifikacijama, ali isto tako značajnim fundamentalnim vezama između odseka. *Topika zvona* je izuzetno važna od njenog uvođenja u srednjem delu u vidu glasnog E-dur akorda (t. 52) koji vodi do dinamičkog uspona (t. 56). Poliritmija i tekstura slikaju „veliku pobunu“ (Berman, 2004:158). Novi sled zvona (t. 69) prati tamnu temu u visokom registru (t. 65) i lagano zamire stvarajući hipnotišući odsek (od t. 79) i slikajući „totalno razaranje“.

**Primer 70. Klavirska sonata br. 7, op. 83, II stav, *topika zvona* i obeležen motiv As-G-As**

Neprekidno ponavljanje tonova As-G-As predstavlja stilski gest ekspresionizma, jer se javlja nezavisno od akordske progresije.<sup>150</sup> To se dešava pre nego što stav odlučno završi Šumanovim citatom – osnovnim tematskim gestom (t. 98) koji je ubrzo napušten da bi topika *zvona* ponovo imala funkciju signala kraja.<sup>151</sup> Nije neinteresantno spomenuti da se u finalnom tokatnom stavu, osim javljanja tematskih gestova iz prethodnih stavova intonira i ostinato B-Cis-B (t. 127) kao reminiscencija As-G-As, ali sada značajno transformisan i brutalizovan iz topike *zvona* u topiku *udar čekića*.

Triologiju završava *Osma sonata*, čiji prvi stav je Prokofjev započeo nakon hapšenja svog prijatelja Mejerholda i njegovog brutalnog ubistva. Ova muzika, takođe epskih razmera i bogate dramaturgije oslikava taj užasan događaj i tragediju u kombinaciji sa lirskim epizodama. Te epske razmere su povezane i sa mnogobrojnim citatima iz drugih, velikih dela koji su implementirani u ovo delo. Tu su asocijacije na ženske likove, lajtmotiv Nataše iz opere *Rat i mir*, Lize iz muzike za film *Pikova dama*, potom iz muzike za pozorišne predstave *Evgenije Onjegin* i *Boris Godunov*, pa čak i epizode iz kantate *Aleksandar Nevski*. Takođe su primetne sličnosti između *Osme sonate* i opere *Semjon Kotko* u metodi rečitativnih fraza, pa je tako u prvom stavu sporedna tema napisana u formi operne deklamacije u dijapazonu šest oktava. U ovom stavu topika *zvona* nalazi funkciju u razvojnom delu sonatnog oblika. Prvo se javlja kao podrška augmentiranim materijalima iz ekspozicije, u zajedničkoj sinergiji jača epski karakter, u završnom odseku mosta (pr. 130, str. 176, t. 137), potom kao

<sup>150</sup> Za Bermana to je slika zvonika u upaljenom selu. Berman, op. cit, 158.

<sup>151</sup> Šumanovu melodiju prati tekst „Ponekad umem da pevam kao da mi je drago, ali potajno plačem i tako oslobađam svoje srce. Slavuji... pevaju svoju pesmu iz dubine... svi su zadovoljni, ali niko ne oseća bol, duboku tugu u pesmi.“

pratnja augmentiranoj sporednoj temi, stvarajući topikalni trop od dve stilske korelacije: *zvona* i *pevajući stil* (pr. 71, t. 169). Na vrhuncu drame zvona prate sasvim novog lika (pr. 131, str. 176, t. 183).

**Primer 71. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav, topikalni trop: zvona i pevajući stil**

U kodi će se javiti zvona u visokom registru kao alarmirajući signal sa oznakom *con brio* (t. 275).

**Primer 72. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav (275), topika zvona**

Materijal i energija finala *Osme sonate* su bliski finalu *Šeste*, ali ipak sa različitim dramatskim rešenjima. Ono je u formi sonatnog ronda sa veoma dugom centralnom epizodom koja iz valcera prerasta u „satanski“ ples sa trijumfalnom kodom što mnogi povezuju sa pozitivnim ishodom rata, koji je tada bio očigledan. Repetitive, akordi, poliritmičke kombinacije odvijaju se od samog početka kode (t. 458), sa jubilantnim *zvonima* i *fanfarama* (quasi trube) koje pojačavaju osećaj približavanja kraja. Varirana je sporedna tema (t. 466) sa nekom vrstom *folk topike* u basu. Zvona su sve snažnija da bi reminiscencija sporedne teme (t. 486-489) energično završila ovaj stav. Nekoliko primera iz *Osme sonate* na najbolji način prikazuju sintagmatsku funkciju ove topike, funkciju **signala kraja** koju deli

zajedno sa fanfarama. Takođe je neretka pojava da topika zvona pojačava najintenzivniji momenat u stavu, dajući mu epske proporcije i sonornost.

Primer 73. Klavirska sonata br. 8, op. 84, finale (458), početak kode, topike *fanfare* i *zvona*

Primer 74. Klavirska sonata br. 8, op. 84, finale, završetak

Samo na jednom mestu u klavirskim sonatama Prokofjev koristi topiku *zvona* u sasvim drugačijem kontekstu. Reč je o *Devetoj sonati*, koja je hronološki najbliža ratnim sonatama, ali stilski i intonativno najudaljenija od njih. U prvom stavu se čuju se laka „pastirska“ zvona (t. 31-41, pr. 50, str. 115) koja pripremaju pastoralnu sporednu temu (t. 41) i dalje se pojavljuju u pratnji. Isto značenje imaće i u lirskom trećem stavu kada se reminiscencira ova tema (t. 92) sa zvonima sanjalačkog karaktera.

Andante tranquillo, come prima

92

96

**Primer 75. Klavirska sonata br. 9, op. 103, III stav, *topika zvona* (desna ruka) i eho sporedne teme I stava (leva ruka)**

Topika *zvona* će obeležiti i sam kraj sonate, kada se od t. 136 čuju u daljini (*da lontano*), a potom sve glasnije najavljujući narativni osnovni gest prvog stava (t. 143, pr. 52, str. 116). Strateški će ovaj kraj (sa reminiscencijom na tematski gest prvog stava) biti jednak završetku prethodne sonate. Premda se topika *zvona* oskudno javlja u ranom periodu stvaralaštva kompozitora, delo kao što je *Druga sonata* na samom početku (pr. 162, str. 214) anticipira zvonima tragediju koja će se odvijati u razvojnom delu. Strateška funkcija zvona u sinergiji sa augmentiranom sporednom temom biće korištena u istoj sonati unutar razvojnog dela (t. 143) dajući joj monumentalan, *serioso* karakter (pr. 104b, str. 159). Ta zvona će biti tropirana u bajkovitom trećem stavu, u fuziji sa *pevućim stilom* i *fantazijom* (pr. 155, str. 206).

Morfološki, zvona spadaju u grupu znakova pod nazivom sonične anafone koje se mogu zamisliti kao „onomatopejske“ stilizacije koje direktno aludiraju denotativno značenje. Te reference se pre svega odnose na crkvena zvona, koja potom mogu stvarati određene simboličke veze koje podležu različitim konotativnim interpretacijama. Međutim, o paradigmatomskom značenju ne možemo diskutovati samo na denotativnom nivou. Uključenjem svih interpretanata koji učestvuju u semiotičkom lancu ove intonacije javlja se semantički raspon<sup>152</sup>: od simbola hrišćanstva, nacionalnog duha, do tragedije, rata i simbola pobeđe. Problem „više mogućih značenja“ ili semantičkog raspona u jeziku se rešava kontekstom dok se u muzici semantika muzičkog gesta ili topike mora povezati sa određenim tekstom, dramatskom situacijom i širom kulturno-istorijskom percepcijom dela.

<sup>152</sup> Ideja semantičkog raspona potiče od teoretičara Svejna (Joseph Swain) koji primećuje da većina reči ima širok raspon mogućih značenja, ali da se pravo značenje određuje kontekstom. Videti više: Joseph Swain, *Musical Languages*, NY-London, 1997.



## 6. STRATEŠKI GESTOVI

Već je bilo reči o tome da stilske gestove treba zamisliti na vrhu piramide ispod kojih slede strateške adaptacije tih istih gestova u vidu: tematskog, spontanog, retoričkog, dijaloškog i tropološkog (tabela 2, str. 53). Odnos stilskih i strateških gestova se može razumeti pomoću pojmova gramatike i dizajna koji denotiraju dva komplementarna principa organizacije u sintaksi. Gramatika je tako red (redosled) *a priori* određen apstraktnim pravilima i pretpostavlja *dijalekt*, sistem ili jezik koji unapred snabdeva tekst takvim apstraktnim pravilima. *Dizajn* unutar jednog teksta determiniše red ili *idiolet* što se u muzici najviše ogleda u primeni repeticije i varijacije. Tako odnos *gramatike* i *dizajna* stoji u izvesnoj analogiji sa odnosom stilskih i strateških gestova. Rozen (Charles Rosen) je jednom rekao da se „stil može opisati figurativno kao način korišćenja i fokusiranja na jezik“ (1998: 117). „Fokusiranje na jezik“ čini upravo koordinisanje njegovih elemenata, odnosno strateško korišćenje u delima.

Žanr klavirskih sonata je nemali prostor za razmatranje strateških funkcija gestova. Prostor se odnosi na širok dijapazon elemenata koji se prilikom razmatranja moraju uzeti u obzir: semantika „belih dirki“ i „nove jednostavnosti“, jukstapozicija polustepenih i tritonusnih tonaliteta, neotonalnost, tonalne dislokacije, vođični princip, specifične vrste tematskih i retoričkih gestova i drugo. U posebnom fokusu naći će se preklapajuće funkcije gestova, odnosno mogućnost da se tematski gest poklapa sa retoričkim funkcijama. Velika pažnja će biti usmerena i na spontane gestove Prokofjeva u vidu korišćenja strateških „igara“: augmentacije i repeticije (ponavljanja tona) kod tematskog gesta. Augmentacija tematskih gestova u delima Prokofjeva odraz je specifičnog muzičkog mišljenja koje se oslanja na kinematografiju. Pod tim se ima u vidu upravo način izlaganja tematskih gestova i njihova dalja razrada. Kao što je već rečeno, Prokofjev ima izuzetan osećaj za efekte postepenog približavanja i udaljavanja što predstavlja muzički krupan plan i total. Efekat „krupnog plana“ kompozitor koristi da bi prikazao temu uveličanu, „zbog čega materijal zvuči reljefno i impozantno“ (Гаккел, 1960:137). Odnos približavanja i udaljavanja, međutim, ne potiče samo iz filmskog iskustva kompozitora, već i scenskih dela, naročito baleta. Uočava se da su baletski gestovi u klavirskim sonatama sveprisutni u vidu plesova, kod lirskih likova, ali ponajviše u ikoničkim predstavama gesta koji se i vizuelno, od strane izvođača, i slušno percipiraju kao približavanja i udaljavanja ljudskih tela. Klavirske sonate su zbog toga veoma sugestivne za „koreografisanje“ (videti str. 119-22, 199).<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Takođe se njegova muzika neretko koristi i u filmovima (npr. *Ljubav i smrt* Vudi Alena /Woody Allen/ ili *Rouzova* /Bernard Rose/) *Ana Karenjina*.

Razmatranje repeticije kao aktivnog strateškog elementa u klavirskim sonatama takođe donosi interesantne zaključke. Može se govoriti o repeticiji na mikro i makronivoima. Mikronivoi su zapravo repeticije tona u okviru tematskih ili drugih gestova što predstavlja element tradicije ruske melodike koji Prokofjev prisvaja na način da postaje njegov prepoznatljiviji idiom, kao u početnim stavovima *Sedme* i *Osme sonate* u kojima su oba tematska gesta koncipirana na ovaj način.<sup>154</sup> Pojedine sonate kao što su *Druga* i *Treća* sadrže repeticiju kao najjaktivniji element na svim novima. Repeticija na makro planu, kao na kraju razvojnog dela prvog stava *Šeste sonate* (t. 212) deluje potpuno „mehanički“ i to je procedura koja će se javiti i u narednom stavu kroz generisan puls četvrtina sa jednostavnom dijatonskom melodijom u disonantnoj pratnji (pr. 43, str. 109). „Mehaničko“ dejstvo repeticije nalazi se i u narednoj sonati, već na samom početku, ali i mnogim segmentima koji za cilj imaju da ostvare tokatni, skercozni karakter, topiku *humora* i *groteske*, o čemu je već bilo reči. Interesantno je da se repeticija može podvesti pod token baroknog stila. Dela kao što su *Etide*, op. 2; *Tokata*, op. 11; *Skerco*, op. 12; *Skerco* iz *Drugog klavirskog koncerta*; *Tokata* iz *Petog klavirskog koncerta* najbolje oslikavaju prisustvo ovog elementa, kao i *Skitska svita*, *Čelični korak*, ili *Treći klavirski koncert* sa motoričnim pasažima. Isti jasan, akcentovani ritam sa upotrebom jednostavnih kratkih motiva iz *Đavoljih sugestija* ili *Tokate* mogu se sa istom snagom pronaći u poznim sonatama. Ovi kinetički pasaži, zasnovani na redundantnom ritmičkom pokretu, često u vidu ostinatnog motiva i u *non legato* artikulaciji, jesu neka posebna vrsta alata kojim se postiže izuzetno veliki raspon karaktera, od izuzetno snažnih, svirepih i agresivnih intonacija, do misterioznih i šaljivih (pr. 76).

Ekstrinzični značaj koji pobuđuje ovaj kinetički momenat može se porediti sa energičnim kretanjem ili trčanjem. Kada je reč o takvim brzim pasažima, oni su zasnovani na veoma aktivnim prstima izvođača često svirajući *non legato*, ili sa dvoglasnim *non legatom* i naglaskom na akordima. Ovakvi kinetički odlomci, koji ako u potpunosti ne obuhvataju karakter stava ili sonate, ono makar postižu snažniji zvuk korišćenjem lestvičnog kretanja ili arpedžiranja, često u čitavom dijapazonu klavijature simbolično ukazuju na prostornost i vizuelno energično kretanje u zvuku, kao i u samoj ortografiji. Tokatnost, motoričnost ili „mehaničke“ osobine Prokofjevljeve muzike, poznate iz ranijih dela, igraju ključnu ulogu u *Sedmoj sonati*, baš kao i u prethodnoj sonati u kojoj se nalaze u jukstapoziciji sa lirskim tematskim materijalima. Na ovaj način sprovedena repeticija ima snažnu ulogu da „brutalizuje“ tematski materijal (pr. 68, str. 130) što je energija poznata iz njegovih ekspresionističkih baleta.

---

<sup>154</sup>*Druga sonata*, treći stav (t. 31) repeticija tona i ranije u melodici; *Treća sonata*, repeticija tona u mostu (t. 27), razvojni deo – pratnja; *Peta sonata*, drugi stav, treći stav (pr. 92, str. 150); *Šesta sonata*, prvi i drugi stav; *Sedma sonata*, prvi stav, prva i druga tema – ponavljanje tona, treći stav početak; *Osma sonata*, prvi stav, prva i druga tema (t. 61), početak drugog stava; *Deveta sonata*, prvi stav (t. 11), ....

a)

b) 25

29

Primer 76: a) Skerco op. 12, br. 10;

b) Tokata, op. 11

Precipitato (♩♩♩)

4

Primer 77. Klavirska sonata br. 7, op. 83, III stav

Dokazano je da je repeticija snažan afektivni element, a Mejer je primetio da u muzici ona utiče na porast tenzije. Nasuprot redundanci – preobilju koje ima negativnu konotaciju nalazi se ono što je originalno, međutim u teoriji informacije redundanca ne predstavlja nužno negativnu vrednost, već se, naprotiv, idealna informacija vidi kao ravnopravan i harmoničan spoj originalnosti i redundance. Efekat je u tome da ponavljanje ritma, kao u *Šestoj sonati*, skreće pažnju na najtanje nijanse „vođenja glasa“,

naglaske, artikulaciju, i naravno harmoniju, koji tako postaju gestovi puni značenja. Strateški gestovi: tematski, retorički, dijaloški, spontani ili tropološki spadaju više u područje idiolekta, odnosno u područje jezika kako ga koristi jedna osoba. U tom smislu najekstremniji strateški gestovi biće spontani, ujedno i najinteresantniji za komunikaciju, jer se moraju prvo naučiti da bi se razumeli od strane izvođača. Kada je reč o tematskim gestovima, oni takođe mnogo govore o kompozitoru, o intonacijama koje su ga dugo opsedale, oni nemalo govore i o društveno-kulturnim okolnostima nastanka, ukazuju i na druga dela koja nastaju u isto vreme, njihova taksonomija prikazuje lepezu različitih likova muzičkih tekstova...

## 6.1 Tematski gestovi

Tematski gest je dizajniran tako da obuhvati ekspresivni ton i karakter dela, odnosno pojedinačnog stava. Ekspresivnost i osobine tematskog gesta pomažu razumevanju i tumačenju muzičkog značenja na višim nivoima. Ono što se pojavljuje kao „asesoar“: artikulacija, dinamika, tempo daje oblik tematskim gestovima, to jest doprinosi oblikovanju njihove ekspresivnosti. Za Prokofjeva tematski gestovi predstavljaju rezultat pažnje usmerene ka muzičkim gestovima kao nosiocima emotivne snage, tako da oni imaju podjednako i strukturalnu i emotivnu ulogu u nekom delu. Dijapazon karaktera tematskih gestova je izuzetno širok, mada je moguće govoriti i o određenoj tipologiji koja se pojavljuje u sonatama. Raznovrsni tematski gestovi koje Prokofjev „upošljava“ kao likove u sonatama najčešće pripadaju nekoj od sledećih podvrsta: **1) narativni (bajkoviti), 2) lirski, i 3) motorični tematski gestovi.**

Čini se da je Prokofjevljeva sklonost ka narativnosti preovladala u najvećem broju tematskih gestova koji predstavljaju **narativne** melodije kao one u: *Prvoj sonati* (pr. 86, str. 146, t. 5-25), sporednoj temi prvog stava *Četvrte sonate* (pr. 33, str. 101) ili epskoj, širokoj osnovnoj ideji drugog stava *Sedme sonate*, kao i sporom prvom stavu *Osme sonate* u kojoj grupa prve teme (u odnosu fraza abca) traje čak tridesetičetiri takta! Ovi tematski gestovi mogu se definisati kao narativni likovi, protagonisti ili antagonisti. Dalje, mogu imati bajkoviti karakter: tema trećeg stava *Druge sonate* ili sporedna tema *Treće sonate* (t. 58), ili biti sanjivog karaktera nalik mostu prvog stava *Pete sonate* (pr. 35, str. 103). Na

neku vrstu fantazije-baleta asociraju tematski gest prvog stava *Druge sonate* (t. 32-64), kao i onaj iz drugog stava koji neodoljivo reminiscencira *Petrušku* (t. 27-47) zbog neke vrste „mehaničke“ ili „lutkarske“ muzike koju proizvodi regularnost ritma i prozirna tekstura (pr. 78). Tu spada i ruska melodija bajkovitog karaktera iz drugog stava *Četvrte sonate* (t. 39) koja intonacijom podseća na lirsku temu *Treće sonate* (pr. 82a, str. 142, t. 58). Sasvim poseban je tematski gest na početku drugog stava *Osme sonate* (pr. 40, str. 107), čiji je i opšti ton određen neobičnom indikacijom *sognando* (*sanjareći*). Elegično sanjarenje je dočarano ponavljanjem tri melodijska materijala u različitim tonalitetima i registrima sugerišući promenu „orkestarske boje“. Istu tehniku „registarskog prolaska“ kompozitor koristi i ranije, u laganom stavu *Šeste sonate* (t. 57), a sporadično se javlja i u drugim sonatama.

### Primer 78. Klavirska sonata br. 2, op. 14, II stav, narativni „mehanički“ gest (27)

U ovu grupu narativnih melodija spadaju i gotovo mračni i pogrebni tematski gestovi kao što su oni iz *Četvrte sonate*. U prvom stavu nalazimo dva gesta sa dubokim basovima: prvi pogrebnog karaktera (pr. 13, str. 83): i drugi (pr. 79a) koji prema Delsonu (Victor Delson) liči na „ukočeni pejzaž Severne Rusije“.<sup>155</sup> Tematski gest trećeg stava (pr. 79b, t. 43) kao hromatska, misteriozna i uzbuđljiva naracija takođe pripada istom tipu gesta čija se veoma interesantna pratnja (nalik zamuckivanju) u t. 47 pretvara u drsku eksklamaciju. Njemu je sličan zvuk završne grupe trećeg stava *Pete sonate* (t. 36) sa *tranquillo* trilerom u basu, kao i karakter mosta *Treće sonate* (pr. 80). Takođe, tokom drugog stava *Pete sonate* dominiraju mračni tematski gestovi u ironičnoj fuziji sa topikom *valcera* (baleta).

<sup>155</sup> Prema Bermanu, op. cit, 86.

a)

*mp* *p* *pp* *il basso pesante*

b)

*pp* *pp* *espressivo* *espress.* *p* *p*

Primer 79. Klavirska sonata br. 4, op. 29, narativni „mračni“ tematski gest: a) I stav (40), b) III stav (43)

*pp* 5 3 1 2 4 3 1 1 4 1 3

*pp* 4 2 5 4 1 1 4 1 1 2 3

Primer 80. Klavirska sonata br. 3, op. 28, tematski gest mosta (27)

Prokofjev je najprepoznatljiviji po lirskim tematskim gestovima koji asociraju svet ženskih likova iz njegovih baleta. U ove gestove spadaju melodije koje većinom predstavljaju sporedne likove izuzetne melodičnosti i gracioznosti, o čemu je već bilo reči, kao i one jednostavne teme „na belim dirkama“ kao što je sporedna tema drugog stava *Četvrte sonate* (pr. 82b, t. 39) ili osnovna tema prvog stava *Devete sonate* (pr. 82c), kao i topli, meditativni gestovi kao što je umirujući, ljuljajući tematski gest iz drugog stava *Osme sonate* (pr. 81, t. 35) ili valcerski gest iz prvog stava *Druge sonate*.

*p tranquillo*  
*mp*

**Primer 81. Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, lirski tematski gest (35)**

a) *semplice e dolce*  
*p*  
*legato*  
*Con Red.*

b) *tranquillo e dolce*  
*pp*  
*m.s.*  
*m.d.*  
*pp*  
*p*  
*pm.s.*

**Primer 82. teme na belim dirkama: a) Klavirska sonata br. 3, op. 28, sporedni tematski gest (58);  
 b) Klavirska sonata br. 4, II stav (39)**



**Primer 82. nastavak. c) Klavirska sonata br. 9, op. 103, I stav, početak**

Sporedni tematski gest iz *Prve sonate* (t. 42-74), slobodan melodijski tok osnovne teme trećeg stava *Šeste sonate* (pr. 59, str. 123), baletski gest iz srednjeg dela trećeg stava *Četvrte sonate* (pr. 63, str. 126, t. 84), osnovni tematski gest prvog stava *Pete sonate*, kao i ruska melodija iz *Treće sonate* (pr. 82a, t. 58) takođe spadaju u lirске tematske gestove. Ovaj poslednji se nalazi u neobičnoj pijanističkoj teksturi koja asocira na rusku vokalnu tradiciju: imitira se pevač (diskant) koji počinje svaku frazu (zapev), a hor mu se pridružuje, dok hromatska linija u srednjem glasu obavija melodiju dajući joj notu bajke (narator). U duhu „peremenij lada“ tonalitet oscilira između a-mola i C-dura. Pritom, gesturalni izraz postaje neposredniji i snažniji u horu (kao koral) nego u stihovima koje donosi „solista“. U drugom stavu *Četvrte sonate* (pr. 82b, t. 39) čuje se ruska melodija koja reminiscencira ovaj tematski gest iz *Treće sonate* (82a), u svojoj jednostavnosti i lirskom, bajkovitom karakteru i intonacijom na „belim dirkama“, a jedan od prelepih primera lirike kasnog Prokofjeva nalazi se u trećem stavu *Devete sonate* sa protagonistom koji oličava plemenitu mirnoću i elemente plesa.

U omiljene tematske gestove Prokofjeva, naročito u ranim, kao i ratnim sonatama spadaju i oni prejakо eksponirani, **motorični gestovi** kao u *Prvoj i Trećoj sonati* (t. 16-26), ili strastvena sporedna tema *Pete sonate* (t. 24), potom osnovna tema prvog stava *Šeste sonate* (pr. 67, str. 129) ili osnovni tematski gest četvrtog stava iste sonate koji pokretom i energijom anticipira osnovni tematski gest trećeg stava *Osme sonate*.



**Primer 83. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, osnovni, motorični tematski gest**





### Primer 84. Klavirska sonata br. 8, op. 84, III stav, osnovni, motorični tematski gest

Interesantna je i grupa prve teme početnog stava *Sedme sonate* sa raznovrsnim tematskim gestovima (pr. 95, str. 153), kao i sporedna tema narednog stava, ali i potpuno originalni tokatni tematski gest trećeg stava (pr. 11, str. 82). Sličan tematski gest će se čuti i u skercu drugog stava *Druge sonate* gde Prokofjev gradi blokove od kratkog ostinato motiva i ritmički uniformisanih *non-legato* akorada sa neprekidno pomerajućim srednjim glasovima. Ovakav stil pisanja je ranije koristio i u nekim drugim klavirskim delima, i u finalu *Sedme sonate* (pr. 11, str. 82; pr. 28, str. 95).

U sonatama se povremeno javljaju i sasvim originalne, „usamljene“ ideje, kao što su: *tarantela* tema iz četvrtog stava *Druge sonate* (t. 18) u kojoj kompozitor koristi strategiju „registarskog prolaska“ tematskog gesta, baš kao i u trećem stavu *Devete sonate* kod varijacije osnovne teme (t. 9 i 98) u kojoj melodija „putuje“ od visokog do dubokog registra. U sasvim originalne tematske gestove spada onaj *kabaretski* iz četvrtog stava (t. 38) *Druge sonate*, kao i „tonalno izgubljeni“ tematski gestovi kao što je osnovna, „šumanovska“ tema iz prvog stava iste sonate ili osnovna tema prvog stava *Sedme sonate* (pr. 95, str. 153). Tome se može dodati i lirski, melanholična melodija iz prvog stava *Devete sonate* (pr. 50, str. 115, t. 37) koja stvara osećaj tonalne dvosmislenosti (polustepen niže od osnovnog tonaliteta – h-mol, ali superimponirana na prolongiranom tonu G kao tonici G dura u kome se kasnije odvija završna grupa). Na isti način se pojavljuje u reprizi (t. 162): medijantni e-mol je naslojen na tonici C dura u basu. Na ovaj tematski gest kasnije reminiscencira sporedna tema poslednje, nedovršene *Desete sonate* u svojoj lirskoj jednostavnosti pisana u tehnici ponavljanja tona (t. 28).

Odnos tematskih gestova u ekspozicionim delovima najčešće se približava produbljenom antagonizmu iz romantične epohe. Prokofjevljevi personifikovani tematski gestovi, jasno oblikovani inicijalnim, ekspozicionim karakterom i kasnijim razvojem, javljaju se u muzičkom toku - drami kao

suprotstavljeni antagonistički likovi protagoniste i antagoniste.<sup>156</sup> Interesantno je da u samo tri sonate Prokofjev odustaje od strateške funkcije antinomije glavnih likova. U trećem stavu *Druge* i prvom stavu *Četvrte sonate* radi se čak o veoma sličnim, mračnim, bajkovitim atmosferama bez suprotnosti između dva osnovna tematska gesta. Pored toga, u trećem stavu *Devete sonate*, u formi ronda sa dve teme (ABA1B1A2+Coda) intonativno i karakterno se javljaju različiti tematski gestovi: prvi sa plemenitom mirnoćom i igračkim pokretom, a drugi u bržem tempu (t. 27) - *Allegro sostenuto* sa velikom energijom i svetlim zvukom. I pored toga se uočava snažna tematska povezanost ovih gestova čime Prokofjev strateški postiže kompoziciono jedinstvo. U narednom stavu ove sonate zaista ni intonativno ne postoji kontrast tematskih gestova, budući da oba odaju isti, „bezbrizni“ karakter, iako je drugi od njih prožet gracioznošću i humorom. Bezbrizna melodija ima više lica, ona menja ritam, registre i raspoloženja (pr. 51, str. 116).



### Primer 85. Klavirska sonata br. 7, op. 83, II stav, osnovna motivska struktura

I zaista, kao u pomenutom trećem stavu *Devete sonate*, u još nekoliko njih Prokofjev se maestralno poigrava sa tematskim gestovima bazirajući ih na istoj motivskoj strukturi. Hromatski pokret na početku drugog stava *Sedme sonate* predstavlja ćeliju čitavog stava. Ova intonacija se čuje u različitim glasovima, u različito vreme (t. 14, 16, 21, 23) U drugom delu (forma ABA) tri tona generišu intenzivno hromatsko kretanje u pratećoj deonici (t. 35-38, 44, 50, itd.). Tematski gestovi ne moraju biti vezani samo za jednu kombinaciju tonskih visina, ili metrički identitet, jer njihova podudarnost i sličnost kao gesturalnih oblika može biti primenjena na različite tonske visine. Gestovi mogu biti varirani kao delovi koherentnog muzičkog diskursa tako da različite verzije pripadaju istoj paradigmi (ikonički karakter). U *Prvoj sonati* između tematskih materijala ekspozicije (uključujući i mosta i završne grupe) postoji snažna ikoničnost, zasnovana na uzlaznom ili silaznom tetrahordu (pr. 86). U uvodu od četiri takta, koji predstavlja osnovnu ideju sonate, ne samo da se već pojavljuje njen buran karakter, već i sve dalje muzičke zamisli, između ostalog i osnovna tematska ćelija – tetrahord.<sup>157</sup> Tekstura u kojoj se javlja narativni osnovni tematski gest (t. 5) sa pratnjom u triolama podseća na odseke *Treće sonate*, ali i most (t. 26) čija struktura nalikuju mostu iste sonate.

<sup>156</sup> Takav odnos tema može se uočiti u: *Prvoj sonati*, premda su obe teme zasnovane na istom motivu; *Drugoju sonati*, prvom i četvrtom stavu, tarantela i kabare tema; *Trećoj sonati* sa kontrastom prve „skrijabinovske“ melodije i druge nalik ruskoj pesmi; u *Četvrtoj sonati* u drugom stavu sa prvom, hromatskom temom i drugom dijatonskom na „belim dirkama“ i trećem stavu; *Petoju sonati*, prvom stavu sa prvom, klasičnom temom i drugom, nehomogenom, strukturiranom iz dva kontrastna odseka, iako počiva na motivu prve teme, i u trećem stavu ove sonate; *Šestoju sonati*, prvi stav sa prvom modernističkom temom i drugom, lirskom melodijom, kao i četvrtom stavu gde su suprotstavljene energična prva i liriska druga tema; *Sedmoju sonati*, u prvom stavu sa kontrastom grupe prve teme i lirске druge teme.

<sup>157</sup> Paralela između taktova 3, 14, i 28, kao i 4 i 15. Takođe, bas u prvom taktu se javlja i na kraju t. 24, dok bas linija iz drugog takta služi kao osnova za t. 5-6. Takvih primera u sonatama ima zaista mnogo: *Osmoju sonatu*, I stav „trombonski“ glisando (t. 290) intonira inverziju početka tematskog gesta sporedne teme (t. 61).

Allegro dim.

Uvod

Prva tema

Most

Druga tema

Završna grupa (a)

Završna grupa (b)

**Primer 86. Klavirska sonata br. 1, f-mol, op.1, „razvojne“ varijacije gestova na istoj motivskoj strukturi<sup>158</sup>**

**Primer 87. Klavirska sonata br. 3, op. 28, motivska struktura**

<sup>158</sup> Završna grupa a (t. 74) predstavlja tipičan primer topike *pevujućeg stila*, dok njen drugi deo – b (t. 82) intonira *fanfare*.

U mnogim sonatama, drugo izlaganje tematskog gesta deluje ubedljivije, najčešće, jer je u glasnijoj dinamici, a ponekad i u višem registru.<sup>159</sup> Interesantno je da se završna grupa sastoji iz dva odseka: pevajuće linije, nalik na prvu temu (t. 74) i „zapovednog“ gesta sa topikom *fanfara* (t. 82). Veoma slične strateške funkcije tematskog gesta mogu se uočiti u pomenutoj *Trećoj sonati* u kojoj je kompozitor takođe povezoa tematske gestove ikonički ostvarivši detaljan motivski razvoj. Naime, sonata je zasnovana na nekoliko kratkih motiva kao osnovnim ćelijama, dva od njih se pojavljuju u obe teme (pr. 87). Motivi **a** i **b** su veoma slični, jer ih čine tri tona, i između prvog i trećeg tona se nalazi interval terce. Drugi par motiva takođe ima važnu ulogu: **c** je uzlazni arpežo osnovnog tematskog gesta, dok se **d** nalazi u mostu i takođe zasniva na akordu, ali u silaznom arpežu. Drugi jedinstveni aspekt ove sonate je ritmička organizacija, pre svega neprekidan tok triola, a potom i punktiran ritam (t. 20), i njegova jednostavnija verzija (t. 58). Ova sonata ima i jedan od najupečatljivijih inicijalnih gestova sa neumitnom energijom i fanfarama koje se ponavljaju na ostinatu dominantne harmonije punih petnaest taktova, zbog čega osnovni tematski gest sonate doseže svoj identitet tek kasnije tokom stava. U ovom uvodu se nalazi tematska ćelija iz koje se crpe tematski gestovi. (up. t. 3-4 iz primera 88 sa t. 20 iz primera 87; hromatika u pratnji i dr.). Unutar veće sintaksičke celine Prokofjev veoma često koristi koncept *dva kontrastna tematska gesta*. Strateške funkcije ovakvih tematskih gestova, kao što je slučaj i sa osnovnom temom iz ove sonate - u kojoj prvi odsek (t. 16) predstavlja uzlazni melodijski gest sa reminiscencijom Skrbjina<sup>160</sup>, dok je drugi (t. 20) koncipiran kao lik „reskog“ karaktera.

**Primer 88. Klavirska sonata br. 3, op. 28, uvod (1-6)**

<sup>159</sup> Zapravo će ovakva strategija neretko biti znak za spontani gest hezitacije koji ima veoma značajnu ulogu u dramaturgiji sonate, baš kao i u ovom slučaju. Videti više str. 196.

<sup>160</sup> Prema Bermanu, i uvod je „skrbjinovski“ i podseća na teme Treće simfonije *Božanske poeme*. Berman, op.cit, 77.

Allegro tempestoso  $\text{♩} = 76-80$

### Primer 89. Klavirska sonata br. 3, op. 28, početak razvojnog dela

Ovaj tematski antagonizam preslikan je na nagle promene u teksturi, u karakteru i raspoloženju, naročito u razvojnog delu (pr. 89, t. 94) koji na početku intonira lucidno kretanje u obe ruke podsećajući na završnu intonaciju iz *Gnoma* Musorgskog (*Slike sa izložbe*).

Velocissimo

con tutta forza

### Primer 90. Modest Musorgski, *Slike sa izložbe*, *Gnom*

U sporednoj temi prvog stava *Pete sonate* (pr. 91, t. 46-57) smenjuju se „drski“ tematski gest *quasi tuba* sa „molećivim“, narativnim glasom, koji bi se mogao nazvati stilizovanim gestom uzdaha.<sup>161</sup> Upravo u delima kao što je *Peta sonata* koja „vrvi“ od neoklasičnih i ekspresionističkih izraza nalaze se i oni tematski kompleksi koncipirani čak iz više kontrastnih gestova i topikalnih elemenata, odražavajući tipičnu inkongruentnost Prokofjevlevog stila. Miran, monoton tematski gest (a) koji se pojavljuje uz stilizovani albertinski bas; ekspresivan tematski gest (b) koji prethodi rugajućem (c); fanfarni i zadirkujući gest (d) u dijaloškoj imitaciji u kojoj se čuju dva različita instrumenta, strateški najvažniji „zlosutni“ (e)

<sup>161</sup> Strukturu *dva kontrastna gesta* sadrži i treća tema poslednjeg stava *Devete sonate* (t. 53) sa odsekom koji imitira neku vrstu „dozivanja“ i drugim delom (t. 61) koji je misteriozno utišan u ekstremnim registrima klavijature sa interesantnim imitacijama motiva.

pozajmljen iz prvog stava sa bitonalnim efektom tritonusnih tonaliteta (F-dur, H-dur), i na kraju „ukočen“ (f), a potom i razigran tematski gest (g) čine svi osnovni tematski kompleks trećeg stava (pr. 92). Odmah nakon ove sonate, Prokofjev je koncipirao osnovnu temu prve „ratne sonate“ iz pet različitih elemenata koji su gotovo „nasilno“ suprotstavljeni stvarajući uznemirujuće agresivno raspoloženje u čitavom stavu.<sup>162</sup> Međutim, pojava veoma raznovrsnih tematskih gestova u istom delu jesu situacije u kojima otkrivamo suštinu Prokofjevlevog strateškog postupka. Pored *Pete* i *Šeste sonate*, jedan od najboljih primera ovako raznovrsnih, superimponiranih tematskih gestova kao personifikovanih likova mogu se pronaći u najrazličitijim scenama, od romantične lirike do brutalne agresije, jeste *Druga sonata*. U prvom stavu ove sonate svi tematski gestovi su zasnovani na istom motivu, ali strateški preoblikovani za kreiranje najrazličitijih situacija u drami (pr. 93). Može se čak tvrditi da za razliku od nekih ranijih primera u kojima se tematski gestovi zasnivaju na istom motivu, Prokofjev u ovoj sonati jasno ukazuje da je reč o jednom tematskom gestu, što je samo jedan od načina na koji postiže personifikaciju i homogenitet u muzici



**Primer 91. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, dva kontrastna tematska gesta koji čine sintaksu sporedne teme (46-57)**

<sup>162</sup> Videti primere *Šeste sonate*: 62 (str.125) i 66 (str. 128), pr. 67 i 68 (str. 129-30) i objašnjenje kod *topike zvona*, str. 129-30.



a)

b) Più mosso.

c)

d)

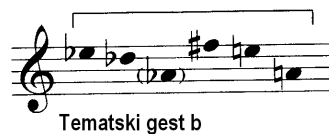
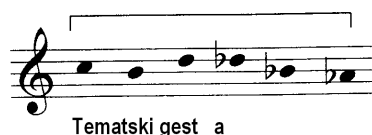
e)

Primer 93. Klavirska sonata br. 2, I stav, gestovi zasnovani na istom motivu: a) osnovni tematski gest i zvona (8); b) most (32), i razvojni deo c) (127) d) (143) e) (197)<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Ovaj motiv se javlja u čitavom stavu, čak i u sporednoj temi (pr. 58, str. 123, t. 64). Najviše je eksponiran u razvojnom delu.



Čak i između kratkih melodijskih i ritmičkih „izjava“ koje čine grupu prve teme bogatijom i raznovrsnijom postoji neka vrsta „sličnosti u suprotnosti“ zbog jedinstvenog karaktera i energije, i tekture koja bi se mogla nazvati „asketskom“. *Sedma sonata* počinje tematskim gestom u unisonu (a) koji će se javiti i na početku *Desete sonate*. Pratnja je redundantni ritmički obrazac bubnja (x, t. 5-6). U t. 20 se nalazi još jedan „galopirajući“ obrazac y. Osnovni tematski gest (a) javiće se „cik cak“ (t. 28), a potom (t. 36) i u kombinaciji sa galopirajućim ritmom. Iz toga genetski izranja novi deo kompleksa: teška, hromatska uzlazna melodijska linija u basu (b, t. 45). Druga rečenica ove teme transformiše jambski obrazac ritma y u trohejsku pratnju desne ruke. Ovo tropiranje je posledica fuzije gotovo nezavisnih deonica, na šta ukazuje i različita dinamika za obe ruke počevši još od t. 45 kada se pojavi 1b u odsečnom ritmu. Sledi kulminacija (t. 61) u vizuelnom gestu razdvajanja - a u visokom registru i „stampedo“ u dubokom. Tema ima dodate *fanfare* sa silaznim durskim trozvukom iz koga proilazi novi deo kompleksa (c) u kome su iznenađujuće kombinovani veliki skokovi i hromatski pokret sa fanfarama na akordskom bordunu (t. 65). Dalji razvoj ovog materijala vodi do novog odseka (d) u kome se kombinuje hromatski pokret i *fanfare* na drugačiji način – sa akordskom pratnjom koja daje karakter marša (t. 89). Nakon kratkog mosta izranja dugačka melodija (pr. 159, str. 212) u polifonoj teksturi koja, premda intonativno snažno kontrastira osnovnom tematskom gestu (a), a zapravo je strukturalno povezana sa njim.



#### Primer 94. Klavirska sonata br. 7, Fundamentalna struktura tematskih gestova a i b.

Prokofjev i dalje u toku stava generiše materijale od postojećih. Tako koristi ponavljanje tona u basu nalik Betovenovom „motivu sudbine“ (t. 153), za stvaranje materijala završne grupe. Strateške inovacije na području forme u ovom stavu jesu brisanje formalnih granica čime se postiže kontinuirani narativ.<sup>164</sup> Ova fascinantna igra (mono)tematskim gestovima i jedinstvena atmosfera čitave sonate dala su povod muzikologu Ordzonikidzeu da je proglasi monodramom sa jednim jedinim protagonistom.

<sup>164</sup>Pored toga, tu nalazimo i primenu *gesta hezitacije* koji će u reprizi inicirati neku vrstu deformacije tog narativa. Videti više str. 196.

Allegro inquieto

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 7, Op. 83, titled "Allegro inquieto". The score is written for piano and features several key elements:

- Tempo and Mood:** "Allegro inquieto" is indicated at the top left.
- Dynamic Markings:** The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (forte), *secco*, *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte).
- Thematic Gestures:** Specific motifs are labeled with letters: 'a' (a melodic phrase in the right hand), 'b' (a rhythmic pattern in the left hand), 'c' (a melodic phrase in the right hand), and 'd' (a rhythmic pattern in the left hand).
- Rhythmic Patterns:** Symbols 'x' and 'y' are used to denote specific rhythmic figures, such as eighth-note patterns.
- Performance Indications:** Symbols like 'a+y' and 'y' are placed above notes to indicate articulation or phrasing.

**Primer 95. Klavirska sonata br.7, op. 83, tematski gestovi (a,b,c,d) i ritmički obrasci (x,y)**

Međutim, strategija tematskog jedinstva putem iste motivske osnove nekada nije toliko vidljiva kao u trećem stavu *Osme sonate*. Tu se pronalazi tematski gest sonatnog ronda u vidu valcera (pr. 96, t. 107) koji je zasnovan na motivu (a) sa početka drugog stava *As-G-As-Des*, ali i intervalu silazne none (pr. 96, t. 233) koja potiče iz sporedne teme početnog stava (t. 61). Potencijal za stvaranje muzičke

drame i dramatskog jedinstva Prokofjev vidi i u slobodi tematskih gestova da se kao likovi sasvim slobodno „šetaju“ kroz propustljive granice klavirskih sonata.<sup>165</sup>

The image displays several excerpts from the musical score of Prokofiev's Piano Sonata No. 8, Op. 84. The excerpts are as follows:

- Measures 107-112:** Shows a piano (p) section with a dynamic marking of *ff p*. It features melodic lines in both hands, with annotations 'a' and 'b' marking specific motifs. A box labeled 'inverzija' (inversion) highlights a specific intervallic relationship.
- Measure 137:** A piano (*mf*) section with a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A box labeled 'c' highlights a motif.
- Measures 121-141:** Labeled 'III stav' (Third Movement), this section shows a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent melodic line in the right hand.
- Measure 226:** Another 'III stav' section, characterized by a dense, rhythmic accompaniment in the left hand and a more active melodic line in the right hand.

### Primer 96. Klavirska sonata br. 8, op. 84, tematsko-motivska struktura.

Treći stav *Šeste sonate* je strukturalno povezan sa dramatičnim prvim stavom, jer početni tematski gest potiče iz b motiva (t. 179-180). Osnovni tematski gest ove sonate (pr. 67, str. 129) takođe je ikonično povezan sa ovim tematskim gestom (pr. 97), a još interesantnije je to što intonacijom podseća na čuveni tematski gest solo trube iz prvog stava *Posvećanja Proleća* Stravinskog (pr. 98).<sup>166</sup>

<sup>165</sup>Ima mnogo primera „šetajućih“ tematskih gestova u klavirskim sonatama. Pomenuću interesantan treći stav *Sedme sonate* u kome se koriste materijali prvog stava (pr. 95): tekstura nalik na dvoglasnu invenciju, most (t. 50) ikonički potiče iz prvog stava, topike fanfara i hromatski pokret (52-57) liči na prvi stav (t. 92-93) retrogradno. Ostinato B-Cis-B podseća na As-G-As iz prethodnog (II) stava. Prokofjev koristi isti princip i kada je reč o „sekundarnim“ materijalima, kao što je pratnja u kvintolama na početku odseka (t. 73) iz trećeg stava *Devete sonate* koji se javlja i u poslednjem stavu (t. 121). Takođe je iz iste sonate polifoni materijal desne ruke (t. 87) u trećem stavu snažno podseća na srednji odsek drugog stava, kao i leva ruka (od t. 32) koja predstavlja eho sporedne teme prvog stava.

<sup>166</sup>Iako se ovaj gest pojavljuje i na početku stava u dijalogu trube sa sordinom i picikata u prvim violinama, dat je efektniji primer kada ga izvodi solo truba bez sordine u istom stavu.

Ne zna se da li je bila namera Prokofjeva da otvoreno aludira na Stravinskog (videti i kasnije inverziju u trećem stavu, t. 19-20), ali ima zagovornika ideje da je ovo moguće protumačiti kao sarkazam Prokofjeva, jer se zna da su dvojica kompozitora imala veoma problematičan odnos, kao i onih koji veruju da je ovo omaž Prokofjeva Stravinskom i jedno „muzičko pomirenje“ koje se moralo desiti obzirom na podudarnosti u njihovim životima i kreativnim putevima. Nije slučajnost što su se reminiscencije Stravinskog mogle pronaći i u prethodno napisanoj sonati, ali i ranij – *Drugoj sonati*.

The image displays two excerpts from Prokofiev's Piano Sonata No. 6, Op. 82. Excerpt a) shows measures 179-180 of the first movement, characterized by a complex rhythmic pattern with triplets and a glissando. Excerpt b) shows measures 13-16 of the third movement, marked 'a tempo' and 'cresc.', with a dynamic range from piano to mezzo-forte.

**Primer 97. Klavirska sonata br. 6, op. 82: a) I stav (179-180) b) III stav (13-16)**

U nekoliko sonata Prokofjev koristi veoma slične strateške postupke, a reč je o tome da isti tematski gest može u istom stavu ili različitim stavovima biti transformisan ili prilagođen određenom narativu i drugačijem kontekstu. Tako osnovni tematski gest drugog stava *Šeste sonate*, koji ima skercozni, mehanički, igrački i pomalo ironičan karakter (videti pr. 43, str. 109), kada promeni pratnju, dobija još dva nova lica: misteriozni pijanisimo u visokom registru sa tehnički veoma zahtevnim,

skrajbinovskim arpežom (pr. 100) i podrugljivi kontrapunkt u kome gotovo čujemo fagot i komični odgovor u kontrafagotu (pr. 127, str. 173).<sup>167</sup>

19

26

Fl. gr. 1.

Oboi 1. & 2.

1. & 2.

Fag.

Cor. 1.

Tr. 1. (Do)

2. Viol. Solo

Viol. 1.

Viol. 2.

Vle

Celli

26

27

Fl. gr. 2.

1. Fl. in Sol.

Cler. 2. & 3. (Si)

1. & 2.

Fag.

Cor. 2.

Tr. 2. (Do)

2. Viol. Solo

Viol. 1.

Viol. 2. div.

Vle

Celli

27

Primer 98. Igor Stravinski, *Posvećenje proleća*, I stav, *Nagoveštenje proleća. Plesovi mladih devojaka*

<sup>167</sup> Ovakvi primeri sreću se u čitavom žanru.

The image shows two musical excerpts from the first movement of Stravinsky's Piano Sonata No. 6, Op. 82. Excerpt a) shows a complex, dissonant chordal texture in the right hand with a more rhythmic accompaniment in the left hand. Excerpt b) shows a melodic line in the right hand with dynamic markings *p*, *ff*, and *pp*, and a steady accompaniment in the left hand. A red box in both excerpts highlights a specific intervallic gesture.

**Primer 99. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav a) (188) b) (255) tematski gest koji aludira na Stravinskog**

The image shows a musical excerpt from the second movement of Stravinsky's Piano Sonata No. 6, Op. 82. It features a prominent glissando in the right hand over a steady accompaniment in the left hand. The dynamic marking is *pp*.

**Primer 100. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav (50-51)**

U trećem stavu *Četvrte sonate* repriza je dramatski prekinuta (t. 162) kratkom reminiscencijom melodije iz srednjeg dela prvog stava. Interesantno je da sada ovaj tematski gest zvuči simultano u svojoj originalnoj formi i sa svojom ogledalnom inverzijom. I u *Osmoj sonati* je osnovni tematski gest prvog stava (pr. 174, str. 231) kasnije predstavljen u legatu sa promenjenim karakterom (t. 155). Intonaciju mosta (t. 20) sa upečatljivim uzlazno-silaznim tematskim gestom iz prvog stava *Pete sonate* kompozitor nedvosmisleno upotrebljava kao lajtmotiv atmosfere rata podsećajući na to slušaoca tokom čitavog prvog stava. U istom kontekstu ovaj tematski gest će se javiti u narednim stavovima (videti primer 92, motiv e, str. 150). U toku drugog stava biće „ubran“ u *glissando*. U *Devetoj sonati* ovaj motiv ima funkciju signala kraja i reminiscencije surovih događaja rata (III, t. 45; IV, t. 46). Ova intonacija, data

u različitim verzijama u ovim delima neodoljivo podseća na deskriptivni gest kojim Verdi u operi *Rigoletto* najavljuje oluju, odnosno, metaforički, Đildino ubistvo.

The image shows three excerpts of a piano score for Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav. Excerpt a) starts at measure 20, featuring a piano (*p*) texture with triplet patterns in both hands. Excerpt b) starts at measure 187, showing a mezzo-piano (*mp*) texture with more complex rhythmic patterns. The third excerpt starts at measure 191, marked *ritard.* and *Più mosso*, with dynamics ranging from *p* to *pp* and *mp leggiero e veloce*.

**Primer 101. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, tematski gest mosta a) (20) b) (190-191)**

The image shows two excerpts of a piano score for Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, II stav. Excerpt a) starts at measure 57, featuring a mezzo-piano (*mp*) texture with a *dim.* marking and a piano (*p*) texture. Excerpt b) starts at measure 81, featuring a mezzo-forte (*mf*) texture with a piano (*p*) texture and a mezzo-forte (*mf*) texture, including sixteenth-note passages.

**Primer 102. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, II stav, zlosutni motiv a) (59) i b) variran (83-84)**

Kontrastna raspoloženja osnovne teme trećeg stava *Devete sonate* rezultat su strateških varijacija. U prvom stavu *Osme sonate* se tematski gest (druga fraza iz grupe prve teme) sukcesivno javlja u dva potpuno različita okruženja (t. 141 i t. 149) čineći da drugi od njih predstavlja disonantniju verziju. Ne manje interesantna je pojava sporedne teme prvog stava, koja se u trećem stavu, na podlozi

pijanissima u dubokom registru, pojavljuje u visokom registru (pr. 103). Slično „privedenje“ uočeno je na kraju drugog stava *Devete sonate* u trenutku kada se anticipira glavna tema narednog stava. Međutim, Prokofjev će prvi put princip transformacije personifikovanog gesta upotrebiti u kodi prvog stava *Pete sonate*, u kojoj od osnovnog tematskog gesta na kraju ostaje neka vrsta „privedenja“ (pr. 22, str. 90).

**Primer 103. Klavirska sonata br. 8, op. 84, III stav, transformacija sporednog tematskog gesta I stava (289).**

**Primer 104. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, transformacije tematskog gesta u razvojnom delu kao: a) „lied“ (103) b) i u augmentaciji sa oznakom *serioso* (143)**

Najviše transformacija tematskog gesta može se pratiti u prvom stavu *Druge sonate* (pr. 104). U zavisnosti od okruženja početni lirski tematski gest (pr. 162, str. 214) menja karakter: nalazi se u srednjem glasu sa dodatom harmonskom linijom (t. 72), u razvojnom delu se pojavljuje kao „lied“ sa



promenjenom akordskom pratnjom i karakterom u više tužni (t. 103), potom se javlja u augmentaciji i pratnji sa zvonima dobijajući ozbiljan karakter (t. 143, *serioso*), a zatim vraćajući osnovni karakter u reprizi (t. 255, *dolce*).

Naročito omiljeni strateški postupak sa tematskim gestovima jeste njihova „parada“ u završnim stavovima. Neretko su oblikovani u kaleidoskopske sekvence raznovrsnih likova koji predstavljaju oličenje široke palete karaktera koji se mogu pronaći u muzici Prokofjeva. Prokofjev je ovu strategiju koristio u *Drugoj*, *Šestoj*, *Sedmoj* i *Devetoj sonati*. Poslednji Prokofjevlev petostavačni *Koncert za klavir* u g-molu br. 5 op. 55 (1932) predstavlja sa jedne strane još jedan eksperiment sa formom, ali upravo i „nastojanje da se čitav ciklus objedini podsećanjem na važnije tematske sadržaje na samom kraju“ (Prodanov, 2002:93). Isto tako u poslednjem stavu *Devete*, pored korišćenja nekoliko materijala iz prethodnih stavova, javlja se tematski gest (t. 128) iz prvog stava koji intonacijom, teksturom i tenorskim registrom reminiscencira *Ariettu* iz Betovenove sonate u c-molu, op. 111. Isto tako nije neobično da se u završnim odsecima pojave „nepoznati likovi“ čiji nastupi zvuče kao „nepristojni upadi.“ Pored pomenute *Devete sonate* u kojoj se likovi pojavljuju „van svog prostorno-vremenskog konteksta“ u strateškoj proceduri „indeksiranja“ narednih događaja, jedan od najpoznatijih primera „nepristojnog upada“ pojavljuje se u *Šestoj sonati*.<sup>168</sup>



#### Primer 105. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav (141) tematski gest kao „nepoznati lik“

Još interesantniji strateški postupak je pojava „poznatih likova“ iz drugih dela. Lako se prepoznaje intonacija iz prvog i trećeg stava *Šeste sonate* sa „tužnim i mračnim“ triolama u basu i pokretom osmina (mehanički gest) u evokaciji narativnog, parlando lika iz *Pete sonate* (pr. 36, str. 103 i pr. 39, str. 106). Intertekstualni odnos sonata stvara jedan simbolički klaster tematskih gestova, naročito ukoliko je reč o povezivanju dela apsolutne muzike sa onim programske sadržine. Sveprisutnost intertekstualnosti u delima Prokofjeva, povezana je sa njegovim specifičnim i veoma brižljivim odnosom prema tematskim gestovima koje ne samo da izmešta u različite kontekste, već im se iznova vraća,

<sup>168</sup> Slično tome, imamo u trećem stavu *Druge sonate* (t. 274), kao i u I stavu *Osme sonate* (pr. 131, str. 176).

ponekad i posle više decenija.<sup>169</sup> Prokofjevljeva muzika potvrđuje da je najvažnija funkcija gesta tematiziranje motivske ideje. Drugim rečima, jedna motivska ideja postaje tematska kada stekne identitet potencijalnog tematskog entiteta usled značaja koji dobija u muzičkom toku, odnosno kada se konzistentno koristi kao subjekt muzičkog diskursa. Koncept „tematske markiranosti“ nalazimo u trećem stavu *Osme sonate* u kome gest mosta (t. 49) postiže nivo tematskog na osnovu markiranih opozicija koje se dešavaju u narativu razvojnog odseka sonatnog ronda. Još jedan primer kada gest postaje tematski i kada poprima sve karakteristike lika i osobine „being“ (u pojmovima ekspresivne modalnosti) u tematskom muzičkom diskursu potiče iz *Prve sonate* kada se gest kojim počinje završni odsek ekspozicije (t. 74-81) preobrazi u protagonistu reprize (od t. 194).<sup>170</sup> Sličnu tematizaciju pronalazimo i u prvom stavu *Osme sonate*, kada intonacija mosta (t. 35) postepeno dobija značajniju ulogu i status tematskog gesta, razmenjujući se sa fragmentima inicijalnog, osnovnog gesta, da bi na kraju dostigao redundancu motivskog pokreta i ponavljanja dominantnog tona za tonalitet druge teme – g mol (ponavljanje motivskog pokreta u polifonoj fakturi uz inverziju i variranje i ponovljen ton – d).

Kada je reč o tonalnim odnosima tematskih gestova, oni su tradicionalno postavljeni i u sadejstvu sa formom (tabela 5, str. 81). Kada to nisu paralelni tonaliteti ili drugačiji medijantni odnosi, onda su to tritonusne ili polustepene pozicije. Originalnost tematskih gestova i posvećenost ovog kompozitora njima je izuzetna, što nama slušaocima dozvoljava da se sa jedne strane u toj zbirci različitosti „utopimo“, dok sa druge zahteva korelativno razmišljanje (naročito intertekstualni gestovi) i preispitivanje njihovih značenjskih odnosa. Igrajući se sa pravilima muzičke gramatike Prokofjev je još dalje u svojoj kreativnosti otišao stvarajući spontane gestove, koji su kao „agramatični“ uvek znak subjektivnog i originalnog u muzici.

---

<sup>169</sup>Videti više o intertekstualnosti str. 229.

<sup>170</sup>Videti više str. 196.

## 6.2 Retorički i dijaloški gestovi

Kao dve kategorije šireg koncepta muzičkog gesta, retorički i dijaloški gestovi se definišu posredstvom drugih metafora koje omogućavaju da se fokusiramo na još neke važne aspekte muzike. Ako u životu prvenstvo u komunikaciji ima verbalno područje, može se tvrditi da je ovde reč o primeni dvostruke metafore ili dvostrukog transfera, prvo dijaloškog i retoričkog u oblast neverbalnog, kinezike, pokreta, a potom njihovog transfera u oblast muzike. To podrazumeva da u momentima javljanja ove dve vrste gestova slušalac može doživeti prisustvo virtualne persone, lika, ali drugačije vrste subjektivnosti u odnosu na tematske ili spontane gestove, jer se kod retoričkih i dijaloških gestova, u prvom slučaju pojavljuje disrupcija i reakcija, a u drugom interakcija kada muzika poprima osobine komunikativnog čina, jer funkcioniše metafora *muzika je neverbalna komunikacija*. Može se tvrditi da, iako svi gestovi u muzici imaju ikonički momenat, upravo kod ove dve vrste gestova ta osobina jeste najuočljivija. Osnovna činjenica na koju Hatenu ukazuje jeste da retorički gest treba tražiti u momentima „disrupcije“ toka u jednoj ili više dimenzija muzičkog diskursa (2004: 113). Ta zajednička crta retoričkih gestova – *ometanje nemarkiranog toka muzičkog diskursa*, omogućuje Hatenu razmatranje različitih situacija u kojima se javlja ovaj fenomen, ali unutar stilski omeđenog, tonalnog jezika, od ekspresivnih korona u laganim stavovima, preko kadencirajućeg kvartsekstakorda (u nastavku K6/4) koji markira prekid muzičkog toka ispred solo kadence u koncertu, i drugo. Premda je isprva Hatenu mislio samo na markirane događaje kao dramatske preokrete i promene na nivou forme ili ekspresivnog žanra, kasnije je kao retorički definisao onaj gest koji markira disrupciju u nemarkiranom toku događaja na bilo kom nivou muzičkog diskursa. Samim tim što se fundus konvencije sa novim očekivanim funkcionalnim događajima stila konstantno širi, ono što taj tok čini nemarkiranim jeste, naravno, podložno različitim tumačenjima. Zbog toga kao rezultat stilskog razvoja retorički gestovi postaju sve ekstremniji i noviji. „Retorički gestovi se mogu definisati kao specifični muzički događaji, kao što su retorički prekidi i promene u nivou diskursa (isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registarske promene...) koji nagoveštavaju odstupanje od očekivanog toka događaja [...]. Na taj način retorički gestovi direktno utiču na dramatski proces“ (Crnjanski, 2010b: 1). Retorički gestovi se u klavirskim sonatama mogu pojaviti u nekoliko različitih varijanti: 1) retorički gestovi kao konvencionalno-stilske kadence, 2) pauza kao retorički gest, 3) „zamrznut gest“ ili gest pod koronom, 4) retorički gest kao nagla promena u jednoj ili više dimenzija muzičkog diskursa.

1. **Retorički gestovi kao konvencionalno-stilske kadence** markiraju formalne odseke ili manje strukture i ukazuju na promenu narativnog toka. Gotovo u svim sonatama se mogu pronaći ovakve tradicionalne kadence. U *Prvoj sonati*, one su veoma česte kao specifičan niz akorada (t. 54-57,

70-73, 90-91, 131-133, 190-193, 234-235) koji signalizira promenu u nekoj dimenziji muzičkog toka. U narednom primeru promena je u dinamici, registru i teksturi.

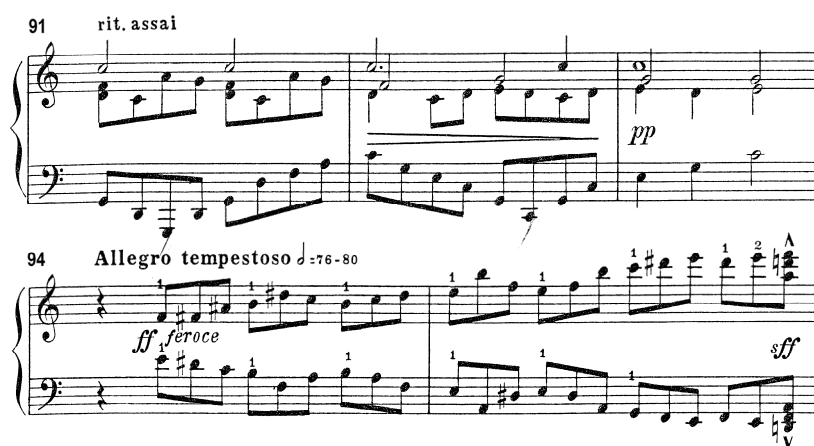


**Primer 106. Klavirska sonata br. 1, op. 1, retorički gest kao konvencionalno-stilska kadenca**

Na kraju ekspozicije se nalazi konvencionalna kadenca u As duru (t. 91-93) koja, obojena dinamički i pojačana pauzom – još jednim retoričkim gestom, odvaja početak razvojnog dela (t. 93-94).<sup>171</sup>



**Primer 107. Klavirska sonata br. 1, op. 1, retorički gest kao konvencionalno-stilska kadenca (91-93) i pauza kao retorički gest koja odvaja ekspoziciju od razvojnog dela (93-94)**



**Primer 108. Klavirska sonata br. 3, Op. 28, retorički gest kao konvencionalno-stilska kadenca u C duru (93) i pauza kao retorički gest pre razvojnog dela (94)**

<sup>171</sup>Sličan efekat je postignut i na kraju razvojnog dela kada u istu svrhu - signala kraja upotrebljava dominantni nonakord i koronu na taktici (t.145). Videti gest hesitacije, str. 196.

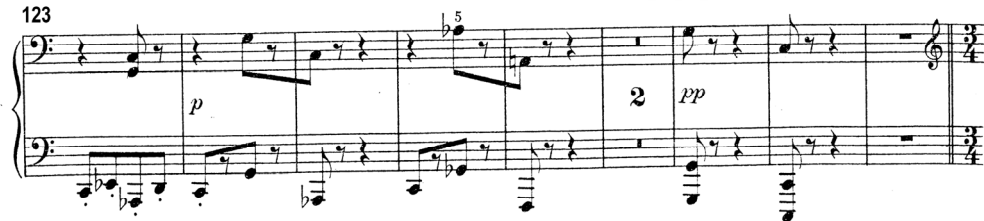
Jasno odvajanje ekspozicije i razvojnog dela postaće karakteristika svih narednih sonata. Istu retoričku funkciju kadence pronalazimo u *Trećoj sonati* (t. 93, pr. 108). Ovi primeri retoričkog gesta potvrđuju Šenkerovo tumačenje tonalne muzike, gde mora postojati jasna gravitacija ka tonici kao balansu koji Prokofjev postavlja i kao strukturalne, i kao formalne tačke, što je za izvođača veoma važan podatak.

*Peta sonata* obiluje jasnim kadencama kao signalima kraja. U prvom stavu, pre kode se nalazi ista takva kadenca koja najavljuje kraj reprize u kombinaciji sa drugim modalitetima, dinamikom, usporenjem i pojačanim retoričkim efektom sa koronom. Nakon toga sledi drastična promena registra i karaktera koja obeležava početak kode (t. 192, pr. 109). Postoji zapravo intrigantna korespondencija između ideje o balansu tela u polju gravitacije i Šenkerovog tumačenja tonalne muzike. Među svim organicističkim pristupima, šenkerijanska analiza se razvila u najdosledniji metod koji omogućava ovako široku primenu. Aleksandra Pirs objašnjava da je veza između fizičkog balansa i tonike u kadenci više od analogije: izvođač se, održavajući tonus, pomera od centra da bi napravio „harmonsko putovanje“ od tonike kroz progresiju koja vodi nazad do tonike. Tonika asocira na fizički balans.

**Primer 109. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, retorički gest kao kadenca u C-duru (191-192), „zamrznut gest“ (korona) koji odvaja reprizu od kode (192)**

2. Verovatno najsnažnije strateško dejstvo kao retorički gest ima upotreba **pauze**. U govoru, to su oni povremeni i značajni prekidi koji odvajaju reči. U umetničkom čitanju pauza je efektno sredstvo koje doprinosi melodizaciji govora. I muzički tok, kao i govor može se razdvojiti na *pokret* i *odmor*. U melodiji pauza ima pozitivno značenje budući da veoma često označava nastavak ili završetak neke smisaone celine, naročito ako izostanu druga „gramatička“ sredstva koja na to ukazuju. Kao što u govoru pauza ima naročito funkciju da odvoji promene u intonaciji koje sprečavaju monotoniju (što se dešava kod recitatora, govornika), tako je i u muzici sredstvo koje *markira nemarkirani tok diskursa sprečavajući redundancu* i *opasnost od monotonije*. U najvećem broju slučajeva pauza odvaja ekspoziciju od razvojnog dela u sonatnom obliku ili sonatnom rondou. Tu leži strateška funkcija koja se

poklapa sa gramatičkom funkcijom retoričkog gesta u govoru – razdvajanju formalnih odseka. Veliki je broj primera u kojima se to koristi (*Druga sonata*, prvi stav, t. 102, treći stav, t. 132, četvrti stav, t. 122; *Peta sonata*, prvi stav, t. 62, treći stav, t. 53,... ). Izdvaja se finalni stav *Druge sonate* u kojoj česta upotreba pauze stvara neku vrstu „nemosti“, pre nego što počne razvojni odsek (t. 122). Ukoliko pauza izostane, ekspozicija se odvaja od razvojnog dela koronom na taktici (*Osma sonata*, prvi stav, t. 89).



**Primer 110. Klavirska sonata br. 2, op. 14, IV stav, pauza kao retorički gest koji odvaja ekspoziciju od razvojnog dela (132)**

Pored toga se javljaju i one dramatske pauze koje su neočekivane i koje unose osećaj tenzije u narativni tok. Jedna od takvih nalazi se u „brutalno nasilnoj“ atmosferi prvog stava *Šeste sonate* (t. 156), nakon čega sledi promena registra i materijala.



**Primer 111. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, dramatska cezura kao retorički gest (156)**

Sličan efekat ima i retorički gest koji je oblikovan od cezure, pijanisima i ritenuta, a donosi promenu teksture i tonaliteta. Jedan od takvih primera nalazi se u trećem stavu *Šeste sonate* (pr. 39, str. 106, t. 70). A tek kakav efekat stvara u kodi prvog stava *Osme sonate* (pr. 172, str. 227)! Pre nego što se pojave pauze, topika *zvona* alarmira kraj da bi se naglo (t. 286, ff, akcentat) prekinuo narativni hromatski tok sa tematskim gestom u inverziji. On će nekoliko puta biti prekinut pauzama (t. 287-289), pri čemu je retorički efekat postignut osećanjem neizvesnosti samog kraja. I baš kada se očekuje kraj, sledi iznenađenje od dva uzlazna „trka“ (t. 290-291) da bi se prvi stav završio mirnom intonacijom sporednog tematskog gesta u inverziji. Reminiscencija tematskog gesta u kodama – da, ali mirna intonacija nije nešto tipično za muziku Prokofjeva. Za razliku od svih navedenih primera, Prokofjev prvi

put „briše“ granice između formalnih odseka u prvom stavu *Sedme sonate*, tako da se sonatni Allegro ispisuje kao kontinuirani narativ, bez prekida.

3. „Zamrznuti“ gestovi ili gestovi pod koronom su česti u situacijama u kojima kompozitor ide ka tome da iznenadi postavljajući koronu na mestu na kojem tada neočekivano završava frazu, kao na početku *Druge sonate* (t. 19-20). Tu se nalazi još jedan „zamrznut gest“ (t. 31) sa koronom i ispisanom oznakom *lunga* što deluje kao neka vrsta pleonazma koji je pojačan i „suvišnom“ pojavom subdominante nakon dominante.<sup>172</sup>

**Primer 112. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, „zamrznuti“ gestovi (19 i 31)**

Ovakva situacija nije usamljen primer. U finalu *Šeste sonate* „zamrznut gest“ (t. 228) označava kraj ekspozicije, a njegova retorička uloga je pojačana artikulacijom i dinamikom, dok je efekat „suvišnog“ postignut augmentacijom osnovnog tematskog gesta (t. 227) kao ispisani *ritenuto*.

**Primer 113. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, „zamrznut“ gest (228) koji odvaja ekspoziciju od razvojnog dela**

<sup>172</sup> U reprizi nakon subdominante, Prokofjev dodaje još nekoliko taktova i varljivu kadencu in G (t. 217-221), a onda se iznenadujuće menja smer i odlazi u a-mol. Videti pr. 134 i 135, str. 184-5.

„Zamrznut gest“ se javlja i u *Trećoj sonati* u kombinaciji sa akordom na dominantni a-mola. Akord je naglo prekinut (t. 154). Sledi čudna, kompresovana repriza koja počinje tematskim gestom mosta koji se jedini izlaže u celini (pr. 8, str. 70). Gotovo identično je u drugom stavu *Četvrte sonate* kada se „peremenij lad“ C-dura i a-mola hipnotički završava u C-duru, označavajući kraj jednog formalnog odseka i najavivši promenu narativnog toka.



Primer 114. Klavirska sonata br. 4, op. 29, II stav, „zamrznut“ gest (54)

4. U poslednju vrstu retoričkog gesta spadaju **nagli preokreti fraze, disrupcije** koje odgovaraju afektu u govoru. Sa ovom vrstom više ulazimo u područje *modaliteta*, dinamike, intonacije i artikulacije muzičkog gesta, koje i u govoru imaju snažno retoričko dejstvo. Neki radikalni naglasci u govoru mogu da predstavljaju simbol besa, kao što neke druge modifikacije zvuka mogu ukazivati na različita emotivna stanja. Različite promene raspoloženja, odnosno nagle promene fraze prisutne su u početnom stavu *Druge sonate*, ali i dramatičnom finalnom, naročito u razvojnom delu. Ovakve disrupcije kao nagle promene u teksturi i karakteru su česta pojava u *Trećoj sonati*, što će biti karakteristično i za ciklus *Prolazne vizije* koji nastaje nekoliko meseci nakon završetka *Treće* i *Četvrte sonate*. Nagli kontrasti su tokeni ukupnog stvaralaštva kao tipa muzičkog jezika ovog kompozitora, i tako sa ovom vrstom retoričkog gesta zalazimo i u kategoriju spontanog gesta, onih originalnih procedura koje strateški sadrže faktor iznenađenja.



Primer 115. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, retorički gest (115) kao nagli preokret fraze



### Primer 116. Klavirska sonata br. 2, op. 14, IV stav, retorički gest (145) kao nagli preokret fraze

Primer koji sledi javiće se i kasnije u sonati (t. 152-154), u reprizi, a isti retorički efekat ima i pre pojave sporedne teme (t. 122-123). Nakon dramatskih oktava u basu sledi promena gesta u artikulaciji, dinamicima, tempu...

### Primer 117. Klavirska sonata br. 3, op. 28

Retorički zvuče i nagle promene registra i dinamike koje se neprekidno javljaju u sonati kao novi talasi dramatskog. Kao posledica, i sam završetak sonate je sazdan od takvih promena, pojačanih *subito* efektima i udaljenim rukama na krajevima klavijature.<sup>173</sup> Sličan je i finale *Pete sonate* (pr. 23, str. 91) sa verovatno jednim od najšokantnijih retoričkih gestova u vidu varvarskih disonanci koje se stapaju u unisono (t. 111) donoseći drastičnu promenu zvuka u pijanissimo (t. 112). Nakon toga sledi koda (t. 116) sa naglim promenama dinamike. Kraj *Šeste sonate* intonira retorički gest u fortissimo dinamicima artikulisanim *topikom fanfara* (pr. 118).<sup>174</sup> Dramatski preokret fraze se može uočiti u drugom stavu *Pete sonate* (t. 75) i prvom stavu *Četvrte sonate* u kome se na dva mesta javljaju nagli akordi koji stvaraju osećaj retoričkog pitanja nakon čega sledi drastična promena registra, dinamike i tematskog gesta (pr. 119).<sup>175</sup> Prokofjev skraćuje sporednu temu u reprizi prvog stava *Osme sonate*, kako bi ostavio utisak

<sup>173</sup> Slično se javlja u drugom stavu *Četvrte sonate*, t. 10, t. 70 na kulminaciji, ali i sam kraj sonate koji se sastoji od naglih prekida i novih dinamičkih talasa što dovodi do brutalnog završetka. Veoma je mnogo primera za retorički gest kao nagle promene dinamike, registra, tematskog materijala. Spomenuću jedan od najefektnijih u *Sedmoj sonati*, prvi stav, t. 168, gde iznenadni retorički gest „razbija” liriku druge teme.

<sup>174</sup> Retorički gest (t. 223) iz finala *Osme sonate* predstavlja naglu disrupciju narativnog toka, u sukcesiji drastične promene registra i fakture (t. 225) kada sledi sporedni tematski gest (interval none) iz prvog stava (pr. 168b, str. 223, t. 233-234).

<sup>175</sup> Ponavljanje kratkog motiva u desnoj ruci (114-116) se svira sa svojom inverzijom u levoj stvarajući osećaj retoričkog pitanja.

nedovršenosti i neke vrste retoričkog pitanja. Strateški je ovo veoma važan momenat, jer sledi koda (t. 261) koja signalizira razvojni deo čime se duplira efekat percepcije ekspozicija-razvojni deo (pr. 120).

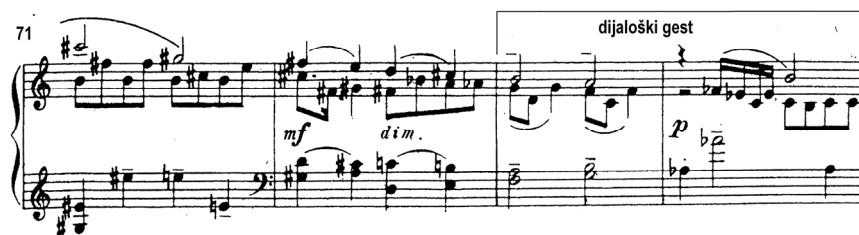
Primer 118. Klavirska sonata br. 6, op. 82, finale, retorički gest kao *topika fanfara* (420)

Primer 119. Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav, retorički gest u vidu dramatskog prekida fraze nakon fortisima (132), preokret fraze (133) i početak reprize (137)

Primer 120. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav

Retorički će zvučati i disrupcije na krajevima stavova *Devete sonate* koje predstavljaju indeks za naredni stav – osnovni tematski gest (pr. 168c, str. 223), o čemu će biti kasnije reči (str. 193).<sup>176</sup> Prirodno je što retorički gestovi po svojim osobinama često deluju i kao signali početka i kraja komunikacije. Na taj način retorički gestovi definišu početak i kraj muzičkog diskursa. Tako tematski gestovi mogu steći retoričku funkciju kada u rekapitulaciji signaliziraju početak. Ipak, više je primera retoričkih gestova koji imaju sintaksičku ulogu signala kraja strukturalnih celina ili sam kraj komunikacije. Retorička funkcija topike *fanfara* u klavirskim sonatama deluje kao *deus ex machina*, nepobitan signal kraja komunikacije koji sugerise pobeđu i snažne, dinamične, herojske završetke.

Pored retoričkih i tematskih gestova, **dijaloški** su u najneposrednijoj vezi sa aktorijalnom dimenzijom muzike budući da predstavljaju samo delovanje, interakciju likova muzičkog toka. Neretko u klavirskim sonatama možemo čuti takav dijaloški narativ u kome učestvuju deonice koje su i registarski omeđene, ili su tako konstruisane da stvaraju aluzije na razne orkestarske boje, odnosno dijalog instrumenata u orkestru. Izuzetno je veliki broj ovakvih primera.



**Primer 121. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, dijalog kao pitanje (73) i odgovor sa ulaskom „novih instrumenata“ (74)**



**Primer 122. Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, dijaloški gest u vidu imitacije tematskog gesta po glasovima**

<sup>176</sup> Deiktički ili pokazujući gestovi deluju indeksno ukazujući na svoje referente konkretno unutar prostorno-vremenske (neposredne) blizine (prisustva, lokacije), za razliku od onih koji u diskursu (pa tako i muzičkom) čiji referenti su objekti koji nisu prisutni – mogu biti relativno kreativni (npr. referenti se mogu staviti gde god hoćemo, jer nisu realno prisutni).

Sa druge strane, dijaloški gestovi podležu različitim interpretacijama. Oni su ikonička predstava tela, to jest pokreta različitih subjekata koji se nalaze u komunikativnoj formi, a opet, budući da uključuju zvuk, svesno aludiraju na različite boje glasova koje Prokofjev pojačava različitim artikulacionim i dinamičkim sredstvima klavira, postižući još veće diferencije u modalitetima.

Dijaloški narativ *Prve sonate* je naročito intenziviran u kodi (t. 218). Atraktivnu strukturu sadrži dijaloški konstruisana sporedna tema *Treće sonate* (pr. 82a, str. 142), satkana od više različitih tematskih gestova. Već je bilo reči o tome da ova tema asocira tradicionalni ruski vokalni stav u dijalogu soliste i hora. Izuzetno je veliki broj dijaloških gestova u ovoj sonati, od onih koji deluju više kao simultani dijalog u nadglašavanju deonica (pr. 89, str. 148) do imitacione fature u kombinaciji sa promenom registra.<sup>177</sup>

### Primer 123. Klavirska sonata br. 3, op. 28, dijaloški gest (118-119)

Takođe, neretko u ovoj sonati Prokofjev aludira na intonaciju trube, u narednom primeru u dijaloškom gestu.

### Primer 124. Klavirska sonata br. 3, op. 28, dve „trube“ u dijaloškom gestu

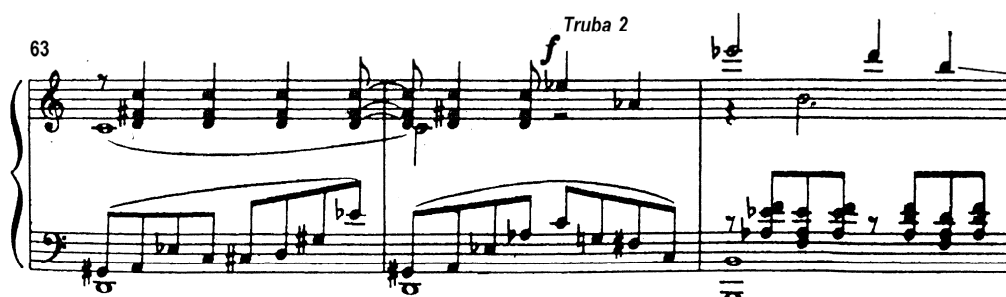
Sličan primer potiče i sa početka razvojnog dela, gde topiku *fanfara* izvodi truba najavljujući početak novog formalnog odseka, u dijalogu.

<sup>177</sup> Takav dijaloški gest u imitaciji sa aludiranjem na različite instrumente prisutan je i u prvom stavu *Šeste sonate*, kod pojave druge teme (t. 40).



**Primer 125. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, I stav, topika fanfara i dijaloški gest dve deonice**

Interesantna je epizoda u razvojnom delu trećeg stava *Pete sonate* kada gotovo čujemo ulazak solo „trube“ (t. 59) u intonaciji sporedne teme koja reminiscencira muziku Satija, a potom i druge „trube“ (pr. 126, t. 64).



**Primer 126. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, III stav, ulazak druge „trube“**

Jedan od najlepših primera dijaloškog gesta potiče iz drugog stava *Četvrte sonate* gde se čuje ruska melodija kao tematski gest u konverzacionoj strukturi kroz registre, i kao što je ranije istaknuto, reminiscencira lirski, bajkoviti karakter sporednog gesta *Treće sonate* (pr. 82a, str. 142). Sa dijaloškim gestovima Prokofjeva neretko koegzistiraju elementi ironičnog i komičnog kao na početku drugog stava *Pete sonate* kada (t. 7) melodija menja karakter u „pritužbu“ na prethodni melodijski tok, a onda ponovo (t. 13) u rugajući odgovor nalik trileru (pr. 60, str. 124). Slično ponavlja i na početku narednog stava u konverzaciji nekoliko različitih tematskih gestova koji čine strukturu prve teme (pr. 92, str. 150). Jedan od najtransparentnijih komičnih dijaloških gestova potiče iz drugog stava *Šeste sonate* kod pojave prve teme koju prati „podrugljivi kontrapunkt“ u fagotu (t. 79), a potom sledi komični odgovor u kontrafagotu (pr. 127, t. 84). Generalno se u ovom stavu može uočiti više dijaloških gestova, gde Prokofjev primenjuje interesantnu tehniku spajanja glasova u unisono i njihovo razdvajanje u konverzaciji, kinematografski režirajući prostorno udaljavanje i približavanje (pr. 128). Slične epizode se mogu naći i u narednom stavu, u prepoznatljivoj teksturi u kojoj lirsku melodiju sviraju različiti instrumenti orkestra (t. 57). Ovakva tekstura kulminira u reprizi u orkestarskom tutti-ju koji donosi aluzije na imitacije između orkestarskih grupa u zanimljivoj konverzaciji (pr. 129, t. 97).

Primer 127. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav, dijaloški gest kao podrugljivi „fagot“ (79) i komični „kontrafagot“ (84)

Primer 128. Klavirska sonata br. 6, op. 82, II stav, dijaloški gest dve deonice i spajanje (obeleženo zagradom)

U suštini, kada god Prokofjev aludira na orkestarske instrumente, javlja se forma dijaloškog gesta. Premda je kompozitor upravo prepoznatljiv po ovakvim aluzijama u čitavom žanru, sonate koje se izdvajaju sa ovom karakteristikom jesu *Šesta* i *Sedma* (naročito drugi stav). Aluzije na različite vrste instrumenta nisu novina u klavirskoj literaturi. Oni mogu biti veoma aktivni elementi diskursa i suplementi zvučnog kvaliteta i izvođačkih nijansi, zbog čega ću se ovom pitanju posvetiti kasnije kroz pragmatičnu upotrebu muzičkog gesta u izvođaštvu (videti str. 219).

Primer 129. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, dijaloški gestovi „instrumentata“

## 6.2.1 Identitet i strateške funkcije retoričkog gesta

Dok je Hatanova ideja o retoričkom gestu koji *markira disrupciju u nemarkiranom toku događaja na bilo kom nivou muzičkog diskursa* na sigurnom kada je reč o tonalnoj muzici, mora se priznati da pojam nemarkiranog izvan tih tonalnih okvira izgleda ne sugeriše konkretnu stvar. U Prokofjevljevoj muzici vlada jasan (neo)tonalni jezik, zbog čega je kategorija retoričkog gesta uočljiva, međutim postoje i oni momenti u kojima takvi dinamični odnosi „blede“, a nemarkirano tonalno ustupa mesto drugim, za tadašnje vreme, modernijim sredstvima. To je razlog zbog koga je ovo pitanje intrigirantno i navodi na istraživanje identiteta retoričkog gesta onda kada nemarkirano stanje muzike nije sasvim jasno, ili je bar dvosmisleno. To dalje otvara mogućnosti da se retorički gest razmotri kao pitanje univerzalnog, i tako redefiniše kada se o njemu govori izvan retorike klasicizma i romantizma.<sup>178</sup> Sagledavanje ovog fenomena biće usmereno na dekonstrukciju *pokreta koji prenosi određeno značenje, valuaciju*

<sup>178</sup> Veći deo ovog teksta zasnovan je na rezultatima istraživanja predstavljenih u tekstu Nataše Crnjanski i Ire Prodanov Krajišnik pod nazivom „Identity of rhetorical gesture in music“, *The 9th International Conference Music Theory and Analysis*, 13th -15th May, 2011, Belgrade.

znakovnih funkcija retoričkog gesta i određenje onih individualnih svojstava koja ga izdvajaju od drugih kategorija muzičkog gesta. Prožimanje retoričkog sa drugim tipovima gesta je česta pojava koja pojačava njegove strateške funkcije. Njen značaj se ogleda u formalnim i dramatskim „devijacijama“ muzičkog toka.

Nije neobično što najveći broj primera koje navodi Hatén potiče iz Betovenovog opusa u kome retorički gestovi jasno označavaju faze muzičkog narativa. Hatén tu nabroja: „tematsku koronu“ sa retoričkim efektom preokreta topikalnog žanra<sup>179</sup>, potom skretanje ka napolitanskoj oblasti u kodama<sup>180</sup>, ili fenomen nazvan „prispeće 6/4“ (*arrival* 6/4) čiji se retorički efekat pojavljuje u percipiranju dominante kao stabilnog razrešenja u kombinaciji sa snažnom tematskom promenom.<sup>181</sup> Iz ovih primera je ponovo jasno da se o ovom fenomenu može govoriti izuzetno iz pozicije stilskih očekivanja, jer su u najvećoj meri to primeri retoričkog gesta kao određenih devijacija unutar zakona harmonske sintakse. Međutim, dekonstrukcija retoričkog gesta na parametre ukazuje da čak i u tonalno omeđenom jeziku harmonska funkcija jedino u sadejstvu više komponenti može biti identifikovana kao retorički gest. Aktiviranjem jednog ili simultano više elemenata iz vremenske dimenzije muzike (trajanje, ubrzanje, usporenje narativnog pulsa, prekidi-pauze ili prolongacije-korone), ili iz područja modaliteta (u vidu specifične artikulacije, agogike, dinamike, boje instrumenta, tembra, i slično) muzički narativ poprima snažnu analogiju sa promenom načina govora. Već je bilo reči o tome da se u klavirskim sonatama Prokofjeva primenjuju takve disjunkcione strukture, kao nagli preokreti fraze, u funkciji dramatizacije muzičkog toka. Ovakvi retorički gestovi „ometaju“ kontinuitet muzičkog toka i vode ili do razvoja euforičnog efekta (indeksnosti), ili do naglih promena muzičkog narativa koje često rezultuju gašenjem, nestankom tematskog materijala. Nekoliko primera iz njegovih klavirskih sonata takođe potvrđuju da retorički gest ima najsnažnije strateške funkcije kada je u čvrstoj sprezi sa drugim kategorijama gesta. Razvoj euforičnog efekta može ilustrovati prvi stav *Osme klavirske sonate* kada se u centralnoj epizodi razvojnog dela iznenada pojavi retorički gest kao „vrisak“ sa materijalom završnog odseka mosta, ali u duplo sporijem tempu, *fortissimo* dinamici i *espressivo* artikulaciji (pr. 130).

---

<sup>179</sup> Jedan od njih se nalazi u finalu Klavirske sonate u A – duru, op.101, na mestu spajanja reprize i kode. Retorički efekat „tematske korone“ se postiže preokretom (nakon D7 na koroni) do pastoralnog (tonalitet submedijante F-dur) sa interesantnim ehom teme fuge, i opet naglim povratkom u osnovnu oblast A-dura (kada se F-dur sluša kao deo frigijske polukadence).

<sup>180</sup> Prema mišljenju Haténa napolitanska oblast ima „mističan“ karakter usled udaljenosti od osnovnog tonaliteta često naglašene i primenom enharmonske modulacije, ali i zbog činjenice da mesto javljanja napolitanske oblasti sugerise jednu od njenih retoričkih uloga - markiranje približavanja završetka kompozicije, ali upravo činom najradikalnijeg izbegavanja tog završetka.

<sup>181</sup> Reč je o pojavi K6/4 kao stabilnog razrešenja prekomernog nemačkog (seksť)akorda. Retorički efekat ove harmonske sintagme može se pratiti na početku Betovenovog trija „Duh“ u D-duru, op. 70, br. 1, gde se tematski gest iznenada prekida uvođenjem mutiranog trećeg stupnja koji se dalje prolongira u deonici violončela i podržava pratnjom (tonom B u klavirskoj deonici). Hatén u kvinti B-F prepoznaje element nemačkog akorda koji se suprotnim pokretom razrešava u A-Fis, čime se početak muzičkog toka prekida ekspanzijom T-D progresije. Fenomen koji vodi do ometanja tematskog gesta Hatén naziva „prispeće 6/4“ čiji se retorički efekat pojavljuje u percipiranju lirске teme (u violončelu) kao izuzetno stabilne, iako je na pedalu dominante U većini slučajeva K6/4 će imati izrazito nestabilnu funkciju, ali kao „prispeće 6/4“ nakon nemačkog (ili drugog disonantnog) akorda u konjukciji sa snažnom *tematskom promenom* biće markiran kao stabilan.



ff *espr.*

retoricki gest

ff *marcatiss.*

f

Primer 130. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav (133), *retoricki gest*

Andante

ff

15

15

6

ff

Primer 131. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav, *kulminacija*

Indeksnost se intenzivira furioznim nizom zvona sa snažnim udarcima, *glissando* efektima i „vremenskim proširenjem“ svih tematskih materijala u disonantnijem okruženju.<sup>182</sup> To sve kulminira neočekivanom prekidom ovog svojevrsnog *Sturm und Dranga* (t. 183) i pojavom potpuno nove ideje (pr. 131). Iščežnuće osnovnih tematskih ideja, a nakon njihove ekstremne promene karaktera, deluje u retrospektivi kao haotični način odlaganja te nove ideje.<sup>183</sup> Ovakve unutrašnje promene muzičkog narativa kao konsekvencu imaju ili preoblikovanje standardnih ili stvaranje novih formi. U pojedinim situacijama primena retoričkog gesta vodi ka spontanoj kreativnosti kompozitora koja se reflektuje u jedinstvenom načinu manipulisanja konvencionalnim elementima muzičkog stila. Jedan od takvih primera kod Prokofjeva jeste primena harmonske sintakse u sadejstvu sa iznenadnim retoričkim promenama narativa, upravo tamo gde se najmanje očekuje, a to su momenti rekapitulacije.

The image displays a musical score for Prokofiev's Piano Sonata No. 1, Op. 1 (145-154). The score is divided into five systems. The first system shows a 'rit. molto' section with a 'retorički gest' highlighted in red. The second system is marked 'Meno mosso' and 'pp', with 'udaljavanje tematskog gesta' highlighted in red. The third system is marked 'Allegro' and 'pp', with 'nastavak reprize (i razvojnog dela)' highlighted in red. The fourth system is marked 'Allegro' and 'pp', with 'nastavak reprize (i razvojnog dela)' highlighted in red. The fifth system is marked 'Allegro' and 'pp', with 'nastavak reprize (i razvojnog dela)' highlighted in red.

**Primer 132. Klavirska sonata br. 1, op. 1 (145-154), retorički gest, udaljavanje tematskog gesta kao strukturalni prekid, i nastavak reprize**

<sup>182</sup> Već je uočeno da teme u augmentaciji predstavljaju jedan od originalnih gestova Prokofjeva.

<sup>183</sup> Sličan primer „vriska“ kao naglog preokreta fraze može se naći i u trećem stavu *Sedme sonate* (pr. 168d, str. 223, t. 26-7).

U *Prvoj klavirskoj sonati*, na kraju razvojnog dela se javlja tip retoričkog gesta u vidu dominantnog nonakorda i cezure (korone na taktici) kome prethodi *fortissimo* i *molto ritenuto* (pr. 132). Ono što sledi kao odgovor jeste perceptivno najčudniji odsek kompozicije, jer osnovna tema pokazuje sve elemente diskontinuiteta: ona je drastično skraćena u odnosu na ekspoziciju (samo šest taktova u odnosu na dvadesetjedan), u pijanisimu, znatno usporena, sa hromatskom sekvencom kao znakom udaljavanja od osnovnog tonaliteta. Izuzetno je interesantan strateški postupak kojim Prokofjev signalizira dramatski tok razvojnog dela, odnosno *vođenje glasa* (voice leading) koje se prati u basu<sup>184</sup> od tona G (t. 93) – B (t. 100), odnosno hromatski od tona: C (t. 102) – Cis (t. 110) – D (t. 116) – Cis (t. 130) – C (t. 134). Pedal na tonu C razvija krešendo ka pomenutom retoričkom pitanju u obliku dominantnog nonakorda čime se završava razvojni deo. Ovaj „retorički prekid“ je toliko intenzivan da Prokofjev do kraja preoblikuje formu: repriza se neposredno nastavlja naglim povratkom tempa i tranzitivno vodi u „pogrešnom pravcu“ (u c-mol, a ne osnovni f-mol). Svi materijali su, u odnosu na ekspoziciju vremenski znatno prošireni, a ulogu vodećeg materijala preuzima tematski gest završne grupe. Početak reprize ostavlja snažan utisak „agramatičnog“<sup>185</sup> i naglo prekida progres razvojnog dela sa ciljem udaljavanja osnovne teme iz diskursa. Strateški je narušena forma sonatnog oblika, što predstavlja jedan od načina stvaranja kategorije spontanosti gestova - manipulisanje konvencionalnim elementima.<sup>186</sup>

Jednako intrigantan problem tiče se kauzalnog odnosa identiteta retoričkog gesta i našeg doživljaja završenih i nezavršenih struktura, to jest subjektivnog osećaja za elemente koji stoje u odnosu konjunkcije ili disjunkcije.<sup>187</sup> Rezultati ispitivanja ovog fenomena u velikoj meri zavise od tumačenja *kontinuiteta* i *diskontinuiteta muzičkog narativa* u različitim „muzičkim jezicima“ i našeg kognitivnog odgovora na auditivni tok, što se u izvesnoj meri poklapa sa mišljenjem Lidova da gestovi u muzici ne moraju uvek biti jasno označeni u partituri (2006: 25).<sup>188</sup> Budući da muzički kontinuitet nije isto što i fizički kontinuitet zvuka (pauze su deo muzičkog kontinuiteta, stakato ne prekida melodijski tok, promene tonova su fizički diskontinuitet, ali se čuju kao neprekidni pokret melodije i dr.) i da je njegova uobičajena definicija *primarno, nemarkirano stanje muzičke percepcije*, postaje diskutabilno kada to

---

<sup>184</sup> Završetak ekspozicije je bio u As duru.

<sup>185</sup> Agramatično je izraz subjektivnosti kompozitora. Videti str. 183.

<sup>186</sup> To se može pratiti i dalje: repriza nastavlja progres razvojnog dela, što se poklapa sa preuzimanjem vodeće uloge materijala završnog odseka koji kontinuirano sprovodi „signal kraja“ sa intenzivnom dinamikom i promenama tempa. Još jedan dodatak ovom modifikovanom narativu sonatnog oblika jeste da povratak u osnovni tonalitet (t. 194, ispred završne grupe) ne zvuči afirmativno. Razlog tome leži u ekspoziciji u kojoj se na ovom mestu, pre početka završne grupe nalazi identična kadenca u paralelnom As duru kao tonalitetu druge teme, dok se u rekapitulaciji izlaže u Des-duru (t. 174), a završava u osnovnom f! Struktura osnovne teme se odvija u tri fraze kao da već u samoj ekspozicionoj formi ona ima karakter nesigurnosti. Sličnu građu pronalazimo i u strukturama sporednih tema prvog stava *Osme* (t. 61) i *Devete sonate* (t. 37).

<sup>187</sup> Prema definiciji Lidova dva susedna segmenta su u odnosu konjunkcije, ako je poslednji element ujedno i prvi u sledećem. Lidov, *Is Language...*, 107.

<sup>188</sup> Tek kroz izvođenje se oslobađa ekspresivna snaga gestova, pa su mnogi uhvatljivi tek kroz auditivno-vizuelnu percepciju.

primarno stanje nije određeno isključivo harmonskom sintaksom unutar tonalne muzike, već i drugim zakonima.<sup>189</sup> Budući da repeticija određenog motiva ili figure razgraničava jednaka trajanja u vremenu, promena koja se može desiti u melodiji ili ritmu, ili jednostavno prekidanje pojačavaju tenziju, kao dodatno „preterivanje“ u prolongiranju tenzije. Prema Klajns ovom istraživanju kada se gesturalni izraz ponavlja u regularnom ritmu, on teži da se što pre oslobodi odgovarajuće emocije, ali ako su gestovi podstaknuti kao odgovori na ritmički neregularan stimulus, oni privremeno teže preterivanju i pojačavanju tog osećaja do određene tačke ispunjenja zadovoljstva. Ovaj predlog za tumačenje retoričkog gesta je relevantan i sa stanovišta arauzalne teorije, prema kojoj ometanje ili kašnjenje razrešenja tenzije „frustrira“ slušaočeva očekivanja i pobuđuje afektivni odgovor. Već je bilo reči o tome koliko važnu stratešku ulogu repeticija ima u muzici Prokofjeva u stvaranju određene atmosfere i emocije. U sonatama u kojima je ovaj element najprisutniji kompozitor se poigrava sa redundantnim pokretom čije promene donose porast tenzije. U mnogim slučajevima, kao u *Šestoj sonati* nije reč o potpunoj i doslovnoj repeticiji, već o proaktivnom elementu - održavanju pulsa, kontinuiteta. Svaka paradigmatička grupa proizilazi iz određenog stepena varijacije, te njen integritet ne može biti objašnjen bez reference na njeno odvijanje kao vremenskog niza. Ovo daje mogućnost Natjeu da govori o „asimilaciji“ jedinica u paradigmatu (Nattiez, 1973: 18).

Retorički gestovi su jasni signali za promenu narativa u *vremenskoj dimenziji i/lili modalitetima*. Retorički gestovi signaliziraju promenu dramatskog kursa i zato su najčešće locirani u završnim odsecima na raznim nivoima (kao što je kraj razvojnog dela sonatnog oblika kod Prokofjeva), kadencama, kodama, odnosno u onim trenucima kada muzika poprima snažan narativni ton. Signalnu funkciju retoričkog gesta najbolje objašnjava činjenica da su u muzici signali „... oni znaci koji zavise od načina izvođenja, to jest značenje signala je sam način izvođenja, to je bilo koji zvučni kompleks sa izrazitom artikulacijom“ (Crnjanski, 2010a: 21), odnosno sa *izrazitim promenama modaliteta*, kao što su dinamički i artikulacioni efekti, a isti je slučaj i sa drugim auditivnim promenama kao što su nove boje, koje mogu retorički najavljivati različite obrte, što je u klavirskim sonatama već primećeno. O značaju modaliteta kada je reč o sonatama ide u prilog podatak da je Boris Asafjev posebno bio oduševljen vezom između akcenata i fraziranja u Prokofjevlevom izvođenju sonata na turneji po Sovjetskom Savezu 1927. godine. „Akcenti u Prokofjevlevom izvođenju postaju dragoceni elementi oblikovanja, donoseći oštrinu, kapricioznost, i posebno suhu varnicu njegovom sviranju. Pravilni metrički naglasci nestaju iza ritmički usavršenih i dinamički bogatijih akcenata. Ovo čini fraziranje posebno jasnim i jako

---

<sup>189</sup> Čak i u Betovenovoj sonati op. 90, nemarkirani muzički tok se izjednačava sa redundantnom primenom pauze koja time gubi svoju retoričku ulogu. Pauze stvaraju osećaj „nedostatka daha“, a promene muzičkog toka sugerišu niz različitih emotivnih stanja. Paradoksalno je da muzički tok postaje markiran upravo kada poprimi kontinuitet, sa promenom artikulacije u *legato*, možda najsnažnije tek u razvojnom delu (t. 109).

važnim.<sup>190</sup> Na značaj modaliteta u savremenoj muzici (naročito van sintaksičke kontekstualizacije) skreće pažnju i Zampronja koji naglašava činjenicu da parametri koji konstruišu zvuk nisu samo „asesoar“, već važni aspekti koji utiču na samo „značenje“ muzike. Ovaj teoretičar i kompozitor polazi od stanovišta da se u muzici materijalni nosilac „stapa“ sa značenjem, pa se i ono suštinski menja pri promeni zvučnog materijala, što će sprovesti u svom delu *Modeling III* za solo flautu u kojoj kao zvučni materijal koristi tonove dužeg trajanja koje transformiše menjanjem *načina njihovog izvođenja, to jest modaliteta: iznenadni forte-piano, vibrato, attacca, crescendo* (Zampronha, 2005). Ovakvom igrom se transparentni tonovi iz nečega što još uvek nije muzika pretvaraju u nju, a ono što se obično smatra marginalnim postaje fokus slušanja. Sa druge strane, ton koji je tradicionalno deo diskursa jeste premešten u kontekst gde se događa *drugi diskurs*. Ono na šta ova kompozicija najstransparentnije ukazuje jeste da *kontinuitet u muzici nije prijatelj narativa*.

Pitanje kontinuiteta u muzici ne samo što zavisi od mikroorganizacije parametara vremenske dimenzije i modaliteta, već i kako sam pojam muzičkog gesta sugerije, ono je u najbližijoj analogiji sa kinetičkim pokretom tela. Lidov nas podseća da je veza između muzike i tela direktna i neposredna, a mapiranje muzičke i motorne oblasti prirodno: *Allegro* znači hod, *swing* u džezu je takođe kinestetički, pokreti ruku dirigenta su ikonička putanja zvuka, i drevno verovanje da muzika ima direktan uticaj na telo, samo su neki od primera (Lidov, 2005:145). Muzički pokret kao korelat fizičkog pokreta otvara čitavo polje *telesnog tumačenja muzičkog zvuka* koje prema analitičaru Beriju (Michael Berry) može imati tri osnovne forme: 1) opisivanje muzike pojmovima telesnog pokreta koji je neophodan da bi se proizveo zvuk, 2) tumačenje gestova muzičara koji stvaraju zvuk, i 3) tumačenje muzike kroz vizuru reakcije naših tela na zvuk. Prvu grupu gestova Beri naziva *praktičnim pokretima* u muzičkom izvođaštvu (naučenim) dok drugu naziva *ekspresivnim gestovima* (nenaučenim) kojima izvođač prenosi određene *ne-zvučne* informacije publici.<sup>191</sup> Muzika 20. veka je u još većoj meri povećala ulogu tela u performansu, što je dovelo i do promene u notaciji<sup>192</sup>, a popularizacija „nenotirane“ muzike – džez, istočne, folklorne muzike, i povratak improvizaciji u avangardnoj muzici – još su više raširili svest o tome da izvođenje nekog dela uključuje mnoge elemente koji nisu definisani partituroom. Budući da praktični gestovi imaju manje više standardnu formu, dok su ekspresivni gestovi spontani izrazi izvođača, onda

---

<sup>190</sup> Prema Bermanu, op. cit, 39.

<sup>191</sup> Budući da su ekspresivni gestovi spontani gestovi izvođača Beri ih svrstava u kategoriju onih gestova koji prate govor, a koje Kendon naziva „gestikulacijom“. Neki praktični gestovi mogu da se interpretiraju i kao ekspresivni, dok se može govoriti i o trećoj grupi muzičkog gesta, kojima je cilj komuniciranje informacije kao što su ulasci i cezure sa drugim članovima ansambla. Ti gestovi nazivaju se nagoveštajima (*cues*). Beri ukazuje da je većina praktičnih gestova ikonička ili metaforična, da su ekspresivni gestovi metaforički ili deiktički, a nagoveštaji deiktički ili ritmični gestovi. Videti: Michael Berry, "The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings", in: *Music Theory Online*, Volume 15, Number 5, October 2009, Society for Music Theory, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry> 28.10.2008.

<sup>192</sup> Poznato je da je američki kompozitor Morton Feldman nakon više godina istraživanja eksperimentalne notacije, zaključio da se bilo koja muzička ideja ne može sprovesti više od deset procenata u vidu pisanog teksta. Slično razmišljanje možemo pronaći u Buzonijevom (Feruccio Busoni) *Nacrtu za novu estetiku muzike* (1911).

se može pretpostaviti da bi ispitivanje i poređenje tih individualnih gestova (naročito ako među njima ima sličnosti) donelo mnogo više informacija o prirodi muzike u odnosu na njen notni zapis.<sup>193</sup> Danas mnoga dela direktno ili indirektno uključuju određene teatralne elemente kao dodatak zvučnom sadržaju. Mnogi kompozitori usmeravaju pažnju slušalaca više na vizuelnu percepciju samog dela i na praktični telesni gest – pokret tela koji se odnosi na stvaranje zvuka na instrumentu – koji tada postaje važniji u odnosu na zvuk kao njegov rezultat. Prokofjev je 1939. godine napisao prvi stav *Šeste sonate* u kome je druga tema praćena sporadičnim brutalnim klasterima u basu sa oznakom *col pugno-sa pesnicom*, koje je pijanista Volski (Борис Вольский) svirao prstima kompozitoru, iako je ideja bila da ovaj praktični gest izvođača vizuelno ukaže na agresiju i nasilnu atmosferu u umetnosti i društvu predratne Rusije (pr. 66, str. 128). Praktični, vežbani i kodirani gestovi jesu sredstvo kompozitoru da realizuje svoju misao transformišući je u ekspresivne, vizuelne komponente izvođenja. U tome je najdalje otišla kompozitorka Sofija Gubajdulina (София А. Губайдулина) koja u mnogim delima zahteva praktične gestove koji vizualiziraju simbol krsta.<sup>194</sup> Njena najekstremnija dela tog tipa su ona u kojima poručuje da je pokret važniji od tišine, kao u solo kadenci za dirigenta iz devetog stava simfonije *Stimmen?Verstummen* (1986), gotovo bez proizvođenja zvuka od strane orkestra.<sup>195</sup>

IX  
(Cadenza per direttore)

**Primer 133. Sofija Gubajdulina, *Stimmen?Verstummen*, IX stav, solo cadenza per direttore**

<sup>193</sup> Natje raspravlja o problematičnom pitanju da li performans kao nefiksirani, treba da bude objekt muzičke analize. Poznato je i da Stravinski smatra da muziku ne treba slušati već i gledati. Mišljenje Lidova o ovom problemu je već spomenuto.

<sup>194</sup> U trećem stavu: *Con Sordino–Senza Sordino*, iz ciklusa *Deset Preluda za Violončelo solo*, gde izvođač stavlja i skida sordinu u toku sviranja. Interesantno je da suština ovog drugog praktičnog gesta ne leži u promeni modaliteta (tembr), već u vizuelizaciji simbola krsta koji nastaje kada violončelista jednom rukom svira gudalom, a drugom postavlja i skida sordinu, što nije usamljeni primer u opusu ove kompozitorke.

<sup>195</sup> U ovom stavu se sporadično javljaju perkusioni instrumenti i orgulje, dok je više pažnja usmerena na pokrete dirigenta i tišinu. Posvećena dirigentu Roždestvenskom (Геннадий Николаевич Рождественский).

Pokreti dirigenta nastavljaju da sugerišu muziku, uprkos nedostatku zvuka, a umesto njega, gest je taj koji popunjava prostor. Da bi se moglo govoriti o identitetu retoričkog gesta u ovakvim delima, mora se „elastičnije“ sagledati njegova „neuhvatljivost“ zbog *nefiksiranosti* u klasičnoj notaciji, nedostatka auditivne percepcije, i varijabilnosti mogućih transformacija praktičnog u ekspresivni gest od strane izvođača/dirigenta. U gesturalnom izrazu autorovih muzičkih misli nalazi se praktični gest dirigenta koji sugeriše slušaocu da prati ikoničku putanju zvuka putem koje slušalac saznaje informacije o *vremenskoj dimenziji muzike* – koncepciji tempa na osnovu brzine gesta, metra na osnovu šeme pokreta, ubrzanja, usporenja, i *modalitetima* – veličina gesta, položaj i tenzija tela... Na osnovu onoga što ostaje eliminacijom zvuka, može se zapravo tvrditi da je retorički gest i jedini „uhvatljiv“ i potpuno „ogoljen“ u „bezzvučnoj percepciji muzike“, kao i to da kontinuitet muzičke misli autora nikako nije prekinut.

Iako su uopštavanja o muzičkom gestu moguća, neizbežno su povezana sa nepreciznošću svih naših predstava o onome što Hatén naziva *stilskim očekivanjima*. Zato se retorički gest, uopšteno može nazvati kognitivnim momentom koji se percipira kao prekid kontinuiteta muzičkog toka, odnosno njegovog primarnog, nemarkiranog stanja i, prema tome, markiranim događajem koji se dekonstrukcijom na parametre najtransparentnije ogleda u promenama vremenske dimenzije i modaliteta. Dekonstrukcija uveličava analogiju retoričkog gesta i disrupcija u govoru (kao što su promene intonacije, usporenja, ubrzanja, utišavanja, oklevanja ili afekt) i samo donekle opravdava upotrebu problematične sintagme retorički (verbalno) gest (neverbalno). Iako muzičkom gestu nije neophodno da simulira intonaciju govora da bi postigao „značenje“<sup>196</sup>, mi ga percipiramo i kao paradigmu muzičkog diskursa i kao pokret koji je „jedna od najsuštinskih iluzija muzike“ (Lidov, 2005:146) budući da je toliko veran da ga Lidov čak postavlja kao uslov muzikalnog slušanja. Tvoreći kratkoročne i dugoročne posledice u muzici, lokalno-strateške funkcije retoričkog gesta se, u vidu *označavanja faza muzičkog narativa i signaliziranja promena dramatskog diskursa*, na makro planu neizostavno artikulišu u modifikacije forme, narativne i tematske promene, nastupe viših narativnih likova, kao i druge moguće pojave koje retorički gest „protežu“ na druge kategorije gesta. On je markirani događaj sa „trenutnim dejstvom“ (totalni prekid muzičkog toka), ili „produženim dejstvom“ (posledice na strateško-formalnom planu); ali se šire (kao kod Gubajduline) može shvatiti i kao muzički momenat koji se „otkida“ od primarnog muzičkog toka i sam postaje tok (retorički gest kao „novi kvalitet“). To su suštinski elementi u kojima treba tražiti značaj ovog fenomena u semantičkoj dimenziji muzike.

---

<sup>196</sup> Iako neki kompozitori koriste ovu tehniku, kao što Janačekove melodije direktno potiču iz konture govora ili Rajhova (Steve Reich) kompozicija *Different Trains* za gudački kvartet u kojoj se koriste motivi iz snimljenog govora i drugo.

## 6.3 Spontani gestovi

Među mnogim strateškim adaptacijama stilskih gestova nalaze se i spontani izrazi kompozitora. To su oni gestovi koji nisu standardni, već u suprotnosti sa svojim komunikativnim funkcijama, primarno služe samo govorniku. Pa, ipak i u opštim studijama o gestu neke eksperimentalne studije pokazuju da recipijenti dobijaju informacije putem ovog gestovnog tipa. Drugim rečima, ovakvu vrstu gestova treba prvo upoznati da bi se moglo govoriti o njihovoj strateškoj ulozi u jeziku govornika. Kod Prokofjeva se uočavaju veoma individualni gestovi kao deo jednog uobičajenog niza radnji zbog čega se oni mogu nazvati i nekom vrstom *rituala*. Ovo je prostor u kome kompozitori ne zapadaju u konvencionalne formule, već se igraju sa sintaksom unutar stila, zbog čega ih nalazimo u „agramatičnom“ polju, sa rezultirajućim idiolektima i većom kreativnošću, jer je „agramatičnost (...) znak subjektivnog“ (Lidov, 2005:52). Tu se ne misli na odsutnost muzičke logike, jer ideja gramatičnosti samo predstavlja određen stepen gramatičnosti, odnosno „niz je agramatičan ako njegova logika leži negde druge, a ne u njegovoj gramatici“ (Lidov, 2005:51). Tako shvaćeno agramatično ne znači ne-gramatično, već gramatično na poseban način. Veliki deo spontanih gestova ovog kompozitora potiče iz kreativnog pristupa tonalnim planovima unutar stavova i između stavova. Njegov tretman funkcionalne harmonije uključuje proširenje područja tonalne nestabilnosti bogateći je neakordskim tonovima i aludirajući na udaljene tonalne centre kako bi se stvorio kontrast sa jasnim razrešenjem u nedvosmislenu toniku. Drugo veoma značajno sredstvo jeste transponovanje segmenata muzičkog toka za polustepen više ili niže od očekivanog. To govori u prilog tome da je Prokofjev ovim tonalnim prekidima i dislokacijama svoju muziku često „prokofjevizovao“, prema rečima njegovog sina Olega. Ukoliko se njegova muzika „de-prokofjevizuje“ očigledno nestaje prokofjevski šarm. U tom smislu kompozitor veoma često koristi **tonalne relacije tritonusa** i **male sekunde**. O specifičnoj „igri“ polustepena i o polustepenim „prelomima“, „pomeranjima“ (*сдвуг*) govore Mazelj i Ordzonikidze kao o jednom od najkarakterističnijih individualnih stilskih obeležja kompozitorovog harmonskog jezika. Kada je reč o udaljenim modulacijama, udaljenost uključuje agramatičnost, pa tako tritonusno udaljeni tonaliteti dominiraju u srednjišnim stavovima i za Prokofjeva oni igraju veoma važnu stratešku funkciju u ciklusu kao dramati, jer indikuju udaljeno vreme i mesto odvijanja radnje. U njima stoje najkreativnije stranice Prokofjevljeve mašte: bajka, magija, sanjarenje, bacanje čini, iluzije, lucidni momenti... To su: treći stav *Druge sonate* u gis-molu, tritonusno udaljen od osnovnog d-mola, a za polustepen niži od prethodnog Skerca; u *Petoj* i *Sedmoj sonati* unutrašnji stavovi su takođe u tritonusnom odnosu sa spoljašnjim, odnosno osnovnim tonalitetom sonate (C-Ges, B-E); u trećem stavu *Sedme sonate* koji je u B-duru srednjišnja epizoda u e-molu (t. 79) se može shvatiti kao refleksija odnosa spoljašnjih stavova prema unutrašnjem na mikronivou; u *Osmoj*,



takođe u B-duru, u poslednjem, trećem stavu odvija se interesantan tonalni plan sa tritonusnim i polustepenim odnosima: B-e-H-E-B-Des-B-E-B. U sonatama u kojima se nepogrešivo čuje zvuk 20. veka ova tonalna jukstapozicija javiće se simultano kao u četvrtom stavu *Druge sonate* (C-dur i Fis dur, pr. 144, str. 192), prvom stavu *Pete sonate* (B-dur i E-dur, t. 78) i trećem stavu iste (H-dur i F-dur, t. 9-10). U *Šestoj sonati* dominira tritonusni odnos A-Dis koji predstavlja intonaciju topike zvona (pr. 67, str. 129).

Jedan od takvih ritualnih gestova je i onaj koji nedvosmisleno, hromatskom promenom tona, ukazuje na modulaciju i to za sekundu niže od očekivanog, legitimnog. Sa jedne strane u pitanju je retorički gest koji ometa nemarkirani tok događaja (a ono što ovde predstavlja nemarkirano jeste tonalitet), a sa druge strane je to spontani gest, jer je iznenađujuć i neočekivan na mestima na kojima se dešava, i originalan, jer je tipičan za Prokofjeva. Tonalne dislokacije, kako su pojedini sovjetski kritičari nazvali ovu tendenciju Prokofjeva da iznenada modulira ili da prekine modulaciju prisutne su na mnogim stranicama njegove muzike. Konceptija dvanaestostupanjskog tonaliteta pruža prirodno objašnjenje promenjenom sistemu srodnosti tonaliteta, ukoliko tonika svakog tonaliteta u principu ulazi u u sastav date tonalnosti. (Holopov, 1997: 43). Jedan od najranijih primera nalazi se u *Prolaznim vizijama*, op. 22, br. 8, kao i na početku *Peće i vuka* (Pećina tema). Abraham tvrdi da ovaj manir ostavlja utisak bezdušnosti, dosade, koja je evidentna čak i u baletu *Romeo i Julija*, pa čak i *Peći i vuku* (Abraham, 2007: 34). Isti utisak može se pratiti i u *Drugoj sonati* sa tonalnim prekidima. Isprva beznačajna promena tona, odvodi tonalnost u potpuno drugom pravcu (uglavnom za polustepen niže od očekivanog). Tako u prvom stavu (t. 81) deluje kao da se pristupa kadenci u F-duru što bi bio legitiman kraj ekspozicije, ali u poslednjem času se menja pravac iz tona B u H, kada se stiže u e-mol (t. 85). Treba primetiti da se tempo usporava i raspoloženje je tužnije (*tristemente*). Završna grupa (t. 85) je afirmacija e-mol akorda.<sup>197</sup>

### Primer 134. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, *spontani gest*-modulacija za polustepen niže

<sup>197</sup> U *Trećoj sonati* je veoma sličan primer ponovo u završnoj grupi u C-duru gde ton H „sklizne“ u B i na kratko promeni pravac (t. 86-87).

**Primer 135. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, *spontani gest*-modulacija iz G dura u a-mol**

Uklanjanje *agramatičnog* (da je u primeru 135 kadencirano in F) ne bi dovelo do retoričke promene pravca i pauze (t. 82). U reprizi na tom mestu nema ovakvih retoričkih ometanja i spontanih gestova, već se čuje osnovni d-mol (t. 276). U razvojnom delu ovog stava neozabilazna je afirmacija cis-mola (završetak prve teme) koji je takođe za polustepen niže od osnovnog d-mola. Još jedan spontani gest se javlja u reprizi kada nakon obrnute kadence D-S, nakon izlaganja prve teme (t. 216) Prokofjev dodaje još nekoliko taktova (pr. 135) i odvodi tok in G do iste kadence D-S (t. 217-221). Ali, iznenađenju nije kraj, jer na prolongiranom akordu c-es-g tonovi iznenada „skliznu“ u c-fis-es-as (dvostruko umanjeni u vođičnoj funkciji ili kao mali durski za Des dur) što predstavlja lažan indeks za toniku G, jer odvede u neočekivani a-mol kojim počinje most (t. 223). U narednom stavu se javlja gotovo identična procedura sa promenom tona D u Des (t. 39) i dislokacijom tonaliteta. Kombinacija ovog retoričkog i spontanog efekta ne bi bila upotpunjena bez još jednog - enharmonske zamene u Cis (t. 47) koji tonalitet odvodi do A. Takođe, u prvom stavu *Četvrte sonate* (pr. 136) očekujemo konvencionalnu kadencu u C-duru, ali promena boje (t. 158-159) za trenutak promeni pravac i odloži pojavu sporednog lika u reprizi. Nakon toga tonovi ipak skliznu na toniku C, ali je bajkovita tema najtiša moguća sa snažnom karakternom promenom (*tranquillo*). Strateške funkcije polustepenih tonaliteta mogu se uočiti i u narednom stavu koji je u a-molu, ali je druga varijacija teme (t. 25) u gis-molu, i kasnije kada se javi (t. 54) menja se osnovno mračno raspoloženje u sanjarenje, u teksturi osnovnog tematskog gesta i njegove inverzije. U *Osmoj i Devetoj sonati* odnos tematskih gestova je polustepeni, C-dur i h-mol. U područje idiolekta spada i strateška igra u reprizi prvog stava *Devete sonate*, a to je da povratak u osnovni tonalitet ne zvuči afirmativno (t. 125).<sup>198</sup> Ovo je spontani gest koji bismo mogli nazvati „lažnom reprizom“, premda se odvija u osnovnom tonalitetu (!). Pulsirajući bas na tonu C i opšte raspoloženje stvaraju nestabilnost i

<sup>198</sup> Slično je uočeno i u *Prvoj sonati*.

neizvesnost povodom stvarnog povratka teme (t. 133). Stabilnost reprize je postignuta tek nakon modulacije u tonalitet H-dura, kada muzički tok dobija narativni, introspektivni ton iz ekspozicije.

**Primer 136. Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav, promena pravca c-fis-C**

Polustepeni odnosi prate pravu muzičku dramu finalnog stava *Šeste sonate*. Budući da je pisan u formi sonatnog ronda, očekujemo dramatičnu osnovnu temu u a-molu, međutim Prokofjev uspeva da nas „spontano“ iznenadi kada (t. 21) neočekivano promeni pravac u gis-mol. Isto ponavlja kada umesto u osnovnom tonalitetu, temu A čujemo prvo u b-molu (t. 85), i sa ciljem da ostvari analogiju sa početkom, drugo izlaganje u tonalitetu za polustepen niže, što se ispostavlja kao strateški najbolji put, jer tako stiže do osnovnog tonaliteta (t. 95). Sada kada je jasna pojava b-mola, iznenađuje još jedan spontani gest koji „nasilno“ dislocira muzički tok ponovo za polustepen niže u gis-mol, taman kada se očekuje završetak ekspozicije. Ovo Prokofjevu služi kao strateški veoma važan preokret jer predstavlja novu, treću C temu (t. 127). Interesantni su i prethodni stavovi ove sonate. Srednji deo drugog stava (t. 93) u kome bajkovita tema *Pepeljuge* oscilira između b-mola (tritonusno udaljenog od osnovnog E-dura) i h-mola, i to proverenom procedurom - hromatskim pomeranjem tona c-cis i pristizanjem u h-mol (pr. 61, t. 96 str. 125). Na kraju, borbu dva tonaliteta ipak završava tritonusni b-mol koji se konačno „učvrsti“ pred samu reprizu (t. 131). Ovde imamo dobar primer kako ekspresivno-dramatski gestovi i topikalno značenje mogu motivisati promene u području tonalne strukture. Interesantni odnosi tonaliteta su karakteristični i za naredni baletski stav: C-As (t. 21) – D- (t. 30)- As (t. 38) srednji deo (t. 42) - A (t. 71)- H (t. 88)- repriza C (t. 97)-B (t. 105)- C (t. 109).<sup>199</sup> Unutar tonalnog plana pronalaze se sukcesivno ne

<sup>199</sup> Isto tako, u prvom stavu *Osme sonate*, kompozitor pre nego što predstavi drugu temu u paralelnom g-molu, most vodi izvesno vreme u D-duru (t. 52-56) koji je za polustepen niže od subdominantnog Es, u kome se odvija prethodni muzički tok. Takođe je interesantno je da se u ovom drugom stavu šeste, osnovna tema na početku javlja dva puta u medijantnim tonalitetima C-As, a u reprizi tri puta u redosledu C-B-As.

samo polustepeni odnosi As-A, H-C, već i tritonusni D-As. Ono što je novina, jeste da se modulacije vrše u uzlaznom smeru. Jedan od najinteresantnijih primera primene polustepenih tonaliteta javlja se u prvom stavu *Sedme sonate*, tonalno dvosmislenom. Generalno se može reći da dominira kretanje in B, zbog čega iznenađuje repriza koja počinje za polustepen više – h-mol (t. 303).<sup>200</sup> Ovakve tonalne devijacije su uvek znak da će i sam narativ biti deformisan u odnosu na ekspoziciju, baš kao što je to slučaj u *Prvoj sonati* (pr. 132, str. 177). Konkretno u *Sedmoj sonati*, ovo je rezultat primene jednog od najoriginalnijih spontanih gestova o kome će biti posebno reči (videti str. 196). Promenu pravca za polustepen naviše čuje se i u drugom stavu *Osme sonate* gde se nakon osam taktova Des moldura promeni pravac (umesto u As u A) u D-dur, što daje veoma neobičan završetak fraze i početak nove.

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 8, Op. 84. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes from D minor (Des) to D major (D) at measure 6. The music includes various rhythmic patterns and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

Primer 137. Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, promena pravca iz Des moldura u D dur

Premda sama primena **augmentacije** ne predstavlja novinu u kompozitorskoj praksi, način na koji se primenjuje može biti izuzetno originalan. Razmatranje izbora mesta i materijala koji će se augmentirati može ukazati na strateško razmišljanje kompozitora, kao u Bahovim fugama.<sup>201</sup> Čini se da je za Prokofjeva augmentacija teme ritualni gest, i to uglavnom u razvojnim delovima forme, nešto ređe reprizama. Uzevši u celini, strateški forma tako dobija na širini, na neužurbanom odvijanju muzičkog toka, a auditivnu promenu čini iznenađujuća transformacija od čak lakih, prozračnih, naivnih i najčešće onih tema koje liče na *Pepeljuge* i *Julije*, do onih koje imaju čvrst, dramski, vojni, epski karakter koji je zbog bolje percepcije za slušaoca veoma često i snažnije artikulisan. Tematski gestovi funkcionišu na osnovu ikoničnosti, tako su oni ikonični gestovi koji slikovito opisuju (virtualno ili na osnovu sličnosti na ovaj ili onaj način) entitete u narativnosti. Drugim rečima, pojava augmentacije tematskih gestova je stvar narativnosti.

<sup>200</sup> Na početku drugog stava *Osme sonate* nakon osam taktova Des dura, modulira se u D-dur.

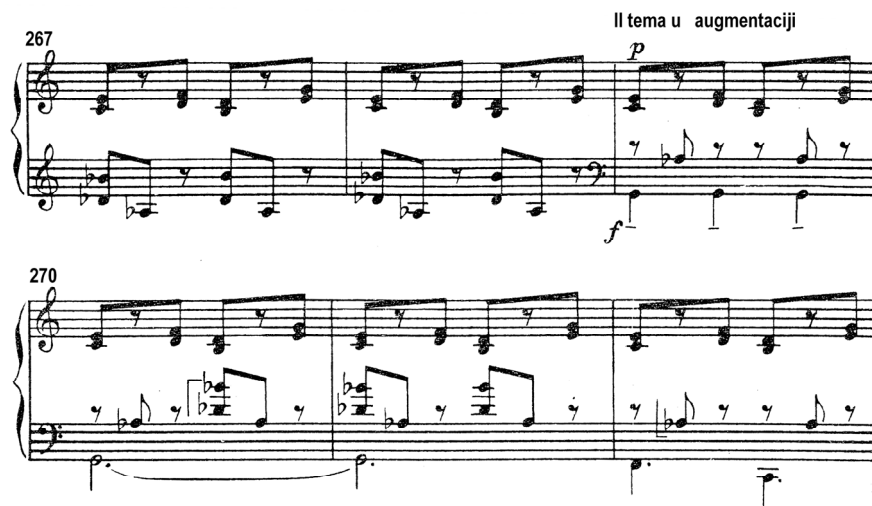
<sup>201</sup> Augmentacijom tema poprima maestralan, pompezan i svečani ton, pa je neretko da se upravo ova pojava nađe u deonici basa, u završnom delu fuge kao izvestan signal kraja. Tema u augmentaciji se takođe javlja i u srednjem oseku kada može biti deo strete sa ostalim glasovima koji ne moraju biti u augmentaciji, ali mogu imati oblik inverzije, diminucije i dr.



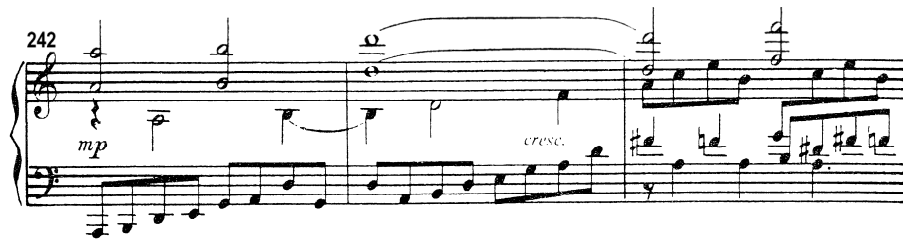
**Primeri 138. Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, *spontani gest*- sporedna tema u augmentaciji**

Upravo u finalu *Šeste sonate* augmentacijom i usporavanjem tempa sporedne teme u reprizi, postiže se da prozračna, liriska tema u C-duru, promeni karakter na koji utiče i talasajuća pratnja koja stvara topiku *fantazije*. To je jedna od osnovnih funkcija ovog spontanog gesta - transformacija karaktera koja može biti i dramatičnija u zavisnosti od samog epiloga narativnog toka. Još jedna važna strateška funkcija ovog spontanog gesta leži u kinematografskom pristupu sporednom liku, koga tako perceptivno proučavamo detalj po detalj da bismo na kraju dobili potpunu sliku. Time kao da kompozitor izjednačava antinomiju, odnosno zastupljenost likova „uveličavajući“ značaj sporednih u razvojnom delu ili reprizi.

Nekada se dogodi da protagonisti nestanu, kao iz tihe, kompresovane reprize *Treće sonate* u kojoj se pojavljuje samo sporedna tema u augmentaciji u srednjem glasu (t. 189). Isto se dešava i u prvom stavu *Šeste sonate* kada se u sličnoj reprizi javljaju samo gestovi osnovne teme, dok je sporedna po drugi put augmentirana. Pored *topike zvona*, augmentacija teme doprinosi epskom prizvuku, širini muzičkog toka koji oslikava kakav nepregledni ruski pejzaž. To je primenjeno u *Šestoj* i *Sedmoj sonati*. Pored toga, u ove dve sonate je i najdramatičnija promena lirskih, ženskih likova posredstvom augmentacije i novog konteksta. Prokofjev ovde izuzetno augmentira lirsku temu čak tri puta (!) tako da je očigledno ovaj strateški postupak u službi sintakse i stvaranja novog nemarkiranog elementa. Kada se prvi put javi ona zauzima centralno mesto i balans se uspostavlja kada sporedna tema postane glavni protagonista. Njen lirski karakter je izmenjen strastveniju intonaciju, baš na isti način kao u razvojnom delu prvog stava *Sedme sonate* (pr. 139), a potom se spušta u srednji registar u pratnji *udara čekića* u basu u potpunosti menja raspoloženje u osnovnu temu. Treći put (pr. 140) javiće se u kompresovanoj reprizi (sadrži samo elemente prve teme) gde nema ni traga od njenog originalno lirskog karaktera. Svaka od ovih promena je veličanstvena u značenju i efektu. Sporedni lik preuzima ulogu protagoniste i u kombinaciji sa *zvonima* (t. 253) daje epsku sliku koja se završava *udarcem čekića* u basu.



**Primer 139. Klavirska sonata br. 7, op. 83, I stav, augmentacija sporedne teme sa transformacijom iz lirske u dramsku**



**Primer 140. Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, augmentacija sporedne teme u reprizi (242)**

U *Drugoj* i *Petoj sonati* se izuzetno javljaju u augmentaciji obe teme. U prvom stavu *Druge sonate* u razvojnom delu, temu u augmentaciji prati i *zvono* u srednjem registru dajući epski karakter temi (pr. 93, str. 151). Interesantno je da kraj prve teme u augmentaciji ima funkciju da afirmiše cis-mol (vodični tonalitet, t. 187), a potom i gis-mol koji je tritonusno udaljen od osnovnog tonaliteta, što se ispostavlja kao lažan indeks reprize, jer se vraća osnovni d-mol (t. 205). Razvojni deo trećeg stava *Pete sonate* počinje augmentacijom motiva (b) iz prve teme, a potom se javlja i druga „uveličana“ tema (t. 59) koja otkriva izomorfni trag solo „trube“ (pr. 141).

Najbremenitiji u pogledu učestalog korišćenja augmentacije jeste prvi stav *Osme sonate* u kome su augmentirani svi tematski gestovi (prvu temu čini grupa) u razvojnom delu (t. 90-206). Ono što kompozitor strateški postiže ovim gestom jeste muzički narativ epskih razmera i njegovo „usporeno“ odvijanje.<sup>202</sup> Ako nisu teme u augmentaciji, epski karakter se postiže „uveličavanjem“ drugih materijala, kao u razvojnom delu ili reprizi trećeg stava *Druge sonate*.

<sup>202</sup> Augmentacije redom: prva tema, treća rečenica (t. 100, u basu), završni odsek mosta (t. 133), druga rečenica prve teme (t. 149), prva rečenica prve teme (t. 155), druga tema (t. 169), motiv iz završne grupe (t. 196).



**Primer 141. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135, III stav, spontani gest - sporedna tema u augmentaciji (59)**

Već je istaknuta primena repeticije u strateškoj funkciji ostinata, tokatnosti, a na perceptivnom planu, ostvarivanja tenzije, monotonije, i mehaničkog dejstva. Sada, kada je reč o sasvim originalnoj upotrebi repeticije, ona se uočava i na „lokalnom“ nivou, odnosno u melodijskoj dimenziji kao **repeticija tona**. Može se tvrditi da ovo nije u potpunosti spontani gest kompozitora, jer je donekle karakterističan za ruski folklor. Međutim, način na koji ga Prokofjev primenjuje sasvim spontano, u tematskim gestovima, čini kao da melodija u trenutku „zapne“ sa svojim tokom. Iz bogatog fundusa ovog spontanog gesta izdvaja se nekoliko primera.<sup>203</sup> U početnim stavovima *Sedme* i *Osme sonate* ovaj spontani gest karakteriše obe teme (pr. 142 i 143). Isti koncept iz *Treće sonate* (t. 58) za sporednu temu Prokofjev koristi na početku *Devete sonate*, gde svaku frazu anticipira sa nekoliko tonova u srednjem glasu, što je karakteristično za ruske narodne pesme i vokalni stav. Pored navedenih spontanih gestova koji najviše privlače pažnju, Prokofjev koristi i druge originalne postupke, možda ne toliko konzistentno da bi se nazvali ritualnim. Već je nekoliko puta bilo reči o neobičnom početku reprize u *Prvoj sonati*. Dalje razmatranje ove sonate donosi veoma zanimljive originalne gestove. Prvi od njih tiče se pomenutog *vođenja glasa* C-Cis-D-Cis-C u razvojnom delu koji prikazuje razmišljanje kompozitora u simetričnom odnosu pedalnih basovih tonova koje uokviruje dominantni pedal za osnovni f-mol. Spontani gest je da repriza u f-molu ne zvuči afirmativno, već tek kada se osnovni tematski gest udalji od osnovnog tonaliteta i započne most u dominantnom molu (t. 152). Ni sporedna tema nije u osnovnom tonalitetu, već u tonalitetu submedijante Des-duru (t. 174), pa tek završna grupa donosi „tonalnu reprizu“ u f-molu (t. 194).

<sup>203</sup> *Druga* i *Treća sonata*, drugi i treći stav *Pete sonate*, prvi i drugi stav *Šeste sonate*, treći stav *Sedme* ceo je od ponovljenih tonova.

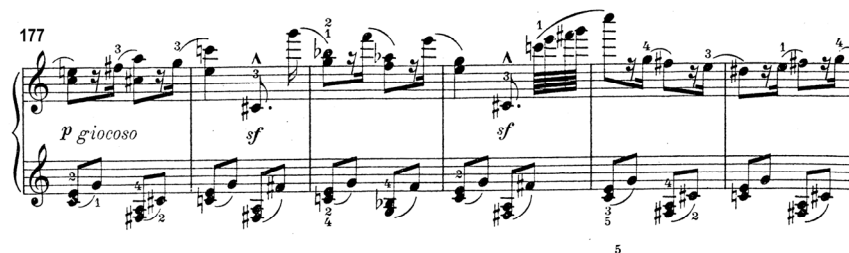
Primer 142. Klavirska sonata br. 7, op. 83, I stav, ponavljanje tona u tematskom gestu (8, 11, 13)

Primer 143. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav, a) I tema (2-3, 10) b) II tema (61-63)

Interesantno je da ova kadenca u osnovnom tonalitetu ne zvuči afirmativno, jer akord f-mola deluje neobično. Razlog tome leži u ekspoziciji u kojoj na istom mestu sporedna tema završava u As duru (t. 93), odnosno ima pozitivan završetak u odnosu na veliki raspon nemarkiranog koji dur konotira,



dok je molski rod u reprizi markiran kao tragika. Dalje, početak kode do *piu mosso* (t. 218 -226) analogan je taktovima 82-93 iz ekspozicije sa jednom malom razlikom, jer u reprizi nema tona Cis u t. 231 (ekspozicija t. 87). Ovo je veoma bitan momenat za izvođača, važno memorijsko mesto, a za slušaoca ostaje gotovo neprimetno. Zašto baš ton Cis? On je znak divljeg, jer njegova pojava donosi uznemirujuću atmosferu. U razvojnom delu (od t. 110) se prolongira kroz najbrutalniji odsek sonate. Labavljenje forme, rotirani tonaliteti, signalne uloge tonova, znak divljeg, nestanak osnovnog tematskog gesta, sve to ukazuje da kompozitor prilagođava narativu sonatnu formu. Samo „neodlučnost“ osnovne teme na početku reprize i njeno udaljavanje iz sonate izmenilo je percepciju sonatnog oblika, jer na kraju slušamo materijale završne grupe kao glavne. Prokofjev vrši rokadu dva tematska gesta. Zanimljivo je da se ton Cis pojavljuje i u narednoj sonati, u poslednjem stavu (od t. 177) sa stalnim, markiranim upadima (t. 178, 180, 184 ...) kao znak nasilja koji nosi uznemirujuću atmosferu. Čitav ovaj odsek može se tumačiti kao neka vrsta tropa, budući da se u levoj ruci nalazi pratnja iz sporednog tematskog gesta, dok je druga zasnovana na akordima C i Fis dura kao *Petruška* Stravinskog, pa se može sagledati kao tropiranje dva tematska gesta.<sup>204</sup>



#### Primer 144. Klavirska sonata br. 2, op. 14, IV stav, ton Cis kao znak nasilja

Potencijalno najspontaniji gest Prokofjeva spomenut je u drugom stavu *Šeste sonate*, u vidu neobičnih akcenata na krajevima fraza (pr. 43, str. 109), kao ruganje kompozitora. Ovoj atmosferi doprinosi i sam kraj ovog stava (pr. 49, str. 114) u kome kao da se kompozitor osmehuje. Već je ukazana činjenica da je tehnika prolaska melodije kroz više registara jedan od gestova, sasvim karakterističnih za kompozitora. Ovo registarsko kolorisanje melodije najbolje ilustruje treći stav *Devete sonate*, gde je osnovna tema varirana, adaptirana za različite registre. Melodija putuje od visokog do dubokog registra, ali u sasvim u mirnoj atmosferi.

<sup>204</sup> Povremeni upadi tona Cis sa snažnom artikulacijom nastavljaju se sve do reprize (t. 238), pa je jasno da se od t. 177 i bez redukcioni nivoa, čitav odsek može smatrati prolongacija ovog tona. Takođe, njegova repeticija može biti i udaljeni ikonički znak ostinata na motivu od tri tona sa istim Cis kao centrom iz finala *Sedme sonate*.



**Primer 145. Klavirska sonata br. 9, op. 103, III stav, *spontani gest*-registarski prolazak tematskog gesta**

Još jedna tehnika vezana za tematski gest privlači pažnju. Reč je o dupliranju melodije u pratećim glasovima. Ovaj postupak Prokofjev koristi u trećem stavu *Osme sonate* sa temom koja ima veliki raspon. Kompozitor duplira melodiju u pratećim glasovima koji tada menjaju pravac i postaju nezavisne linije, a može se videti i u drugom stavu *Sedme sonate* (t. 42). *Deveta sonata* je po mnogim obeležjima originalna, u njoj je, kao što je već rečeno, kompozitor sproveo princip „nove jednostavnosti“ u svojoj muzici, a jedno od najprimetnijih karakteristika jeste sredstvo anticipacije, gde se na kraju svakog stava nalazi materijal narednog. Ovaj spontani gest u sebi sadrži indeksni momenat jer ukazuje na naredni muzički događaj, istovremeno „otvarajući“ formu. Ono što će karakterisati „novu jednostavnost“ jeste takođe „beli tonalitet“ (C-dur) ili „bele dirke“, premda se pored *Devete sonate*, teme na „belim dirkama“ mogu čuti i ranije (*Četvrta*, treći stav, prva tema; *Šesta*, prvi stav, druga tema). Kompozitor je koristio veoma specifične lestvične nizove koji počivaju na dijatonicima, ali uz upotrebu alterovanih stupnjeva koje veoma često ne razlikuje od nealterovanog. Drugim rečima, alterovani stupnjevi lestvice postaju dijatonski, oni se ne javljaju kao alterovane varijante prirodnih stupnjeva, jer ne vode u karakteristična razrešenja, već stoje kao samostalni i ravnopravni stupnjevi lestvice. U tom smislu, Prokofjev koristi osobenosti mnogih dijatonskih lestvica među kojima su i miksolidijski, dorski, frigijski, lidijski modus, mol sa povišenim IV stupnjem. Ova vrsta lestvične organizacije u kojoj se javljaju varijantni stupnjevi: II, III, IV, VI, VII stvaraju jedan novi pristup shvatanju odnosa hromatike i dijatonike.<sup>205</sup> Suština i značaj ovih hromatskih supstitucija, kao što je povišen IV stupanj, je u tome što one daju karakter tematskim gestovima, odnosno likovima njegove muzike. Skorik ovaj lestvični sistem naziva *dijatonizacijom hromatike* (Скорик, 1969: 21). O ovoj pojavi govori i Ter-Martirosjan, uočavajući i modifikovane stupnjeve kao što su akordi IV i V stupnja (npr. Gis-H-Dis kao modifikovani V stupanj u C-duru) kao i one akorske strukture koji u sebi sadrže istovremenu pojavu lestvičnog i modifikovanog stupnja (npr. u okviru dominante C-dura istovremeno zvučanje tonova d i dis). Pandan varijantnim

<sup>205</sup> Dvanaestostupanjski sistem se može razumeti kao razvijeni sedmostupanjski. Holopov smatra da je „Dvanaestostupanjska tonalnost postaje osnovna ideja s kojom je povezan niz posebnih pitanja tonalno-harmonskog mišljenja Prokofjeva“ (Holopov, 1997: 42) Tu je pitanje odnosa dijatonike i hromatike sa obzirom na rasprostranjenost nedijatonskih konstrukcija koje se primenjuju kao samostalne (a ne izvedene, alterovane) tifomacije, zbog čega Holopov naslućuje nov prilaz samim kategorijama dijatonike i hromatike (Holopov, 1997: 42). Zato se muzički jezik Prokofjeva često objašnjava i terminom dvanaestostupanjska dijatonika (neoklasični gestovi) za razliku od nedijatonskih kompozicija, to jest muzike koja zalazi u sfere atonalnosti (ekspresionistički gestovi).

stupnjevima koji se mogu tumačiti u okviru varijantnih lestvica (tri vrste dura i mola, sedam modusa) predstavljaju akordi koji u sebi sadrže ove varijantne tonove lestvice, a koji se ponašaju kao emancipovani, samostalni, a ne alterovani tonovi koji su usmereni ka privremenim tonikama. U tom smislu je neophodno proširiti teoretski rečnik za objašnjenje specifičnog melodijsko-harmonskog jezika Prokofjeva, i ove akorde proglasiti varijantnim akordima koji stoje umesto redovnih lestvičnih.<sup>206</sup> Holopov govori o dva osnovna načina ispoljavanja dvanaestostupanjske tonalnosti: prvi je – mogućnost pojave bilo kog akorda unutar jednog tonaliteta, na svakom od dvanaest stupnjeva, dok je drugi mogućnost da se melodijski skokovi tumače iz pozicije polilestvičnosti, „poliladovosti“ (Holopov, 1997: 43). Slonimski primećuje da ovim Prokofjev postiže mogućnost postojanja bilo kojeg, pa i netercnog sazvučja politonalnog naslojavanja na svakom stupnju (Слонимский, 1964: 147). Time se može objasniti i fenomen „pogrešnih“ tonova koji na pojedinim mestima drugačije „oboje“ ukupan zvuk.

**Primer 146. Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, „pogrešni“ tonovi (27, 32)<sup>207</sup>**

Ovi tonovi iz finala *Prve violinske sonate* ili trećeg stava *Šeste klavirske sonate* su izazvali brojne kontroverze u raznim teoretskim diskusijama. Oni su postali sinonim za „neočekivano“, to su oni

<sup>206</sup> Holopov daje primer završetka *Duenje*, gde se javlja akord d-fis-a-cis u vezi sa tonikom c-e-g, C-dura, koji se mora tumači kao II stupanj, to jest varijanta subodimantnog septakorda II7, zbog kretanja tonova koji ne sugerišu drugačije (čak ni enharmonsko) tumačenje. Videti: Jurij Holopov „Stvaralaštvo Prokofjeva u sovjetskoj muzičko-teorijskoj nauci“, *Muzički Talas*, god. 4 br. 3-6/1997, Beograd, (40-52): 41.

<sup>207</sup> Nalaze se u akordima u t. 27, 32, 60, 92.

tonovi koji se nalaze izvan „konvencionalnog muzičkog okruženja“.<sup>208</sup> Jedno tumačenje ide u pravcu socio-političkih događaja u Rusiji toga vremena. Mnogi teoretičari smatraju da je ovo još jedan duhoviti način na koji se kompozitor poigrao sa semiosferom znakova koju stvara snaga muzike, pa tako i „pogrešni“ tonovi ilustruju pijanistu amatera, odnosno satirično vladajući sistem. Drugo tumačenje dolazi iz teoretskih krugova, gde se „pogrešni“ tonovi nastoje tumačiti iz pozicije koja im daje mogućnost strukturalnog statusa. Tu prednost ima *sef teorija* u kojoj se ovi tonovi posmatraju kao integralni elementi atonalne strukture. Teoretičari Cimerman (Daniel Zimmerman) i Minturn (Neil Minturn) su ovom teorijom napravili glavnu prekretnicu u istraživanju Prokofjevljeve muzike.<sup>209</sup> Unutar relacija osnovnog, generišućeg skupa sa podskupovima i superskupovima, komplementarnosti i fragmentarnosti „pogrešni“ tonovi mogu se slušati kao „tačni“. Još jedna analitička perspektiva proizilazi iz razmatranja „pogrešnih“ tonova kao aktivnih elemenata tonalne koherentnosti, pre nego njena anomalija, kako se najčešće shvata. Teoretičar i kompozitor Borec (Benjamin Boretz) smatra da Prokofjev spada u onu grupu kompozitora čija muzika ne može biti objašnjena teorijama koje svrstavaju dela u tonalnu ili atonalnu muziku. Zbog toga teorija o muzičkom gestu omogućuje da se na drugačiji način sagleda sve ono što spada u „devijaciju od konvencionalnog muzičkog toka“. Tonovi koji se tako smatraju pogrešnim, vide se kao individualni gestovi, sredstva karakteristična za kompozitora sa veoma određenim strateškim funkcijama. Uzmimo samo osnovni moto *Šeste sonate* koji zapravo nije zasnovan na disonantnosti, već konsonantnosti. Topika zvona A-Dis, vodeći do dominante, samo pojačava stabilnost A kao tonike. Paradoks je da disonance kao što su „pogrešni“ tonovi i modulatorna kretanja pre postižu izvesnu kinetičku usmerenost, nego tonalnu difuziju. Ili, ako stvari obrnemo, koliko puta smo do sada uočili da se znaci stabilnosti (kao što je povratak u osnovni tonalitet u reprizi) potpuno drugačije percipiraju?

---

<sup>208</sup> Mogu se čuti i u trećem stavu *Četvrte sonate*, kao i u prvom stavu *Pete sonate* (pr. 35, str. 103).

<sup>209</sup> Daniel Zimmerman, *Families without clusters in the Early Works of Sergei Prokofiev*, Chicago, 2002. Neil Minturn, *The Music of Sergei Prokofiev*, New Haven and London, 1997.

## 6. 4 Složeni gest: gest hezitacije

Originalne procedure o kojima je prethodno bilo reči potvrđuju da su tipovi strateških gestova često u interakciji, pa se teško može govoriti o čisto retoričkim gestovima, jer oni uvek u sebi uključuju i taj momenat originalnog, „agramatičnog“. Upravo zbog toga je teško govoriti i o čisto spontanim gestovima, kao originalnim „energetskim oblikovanjima“ kompozitora. Jedan od takvih gestova Prokofjev veoma intenzivno koristi u sonatama, a reč je o retoričkim ometanjima tematskog gesta. Tako retorički i tematski gest ulaze u složeniji vid „energetskog oblikovanja“ koji se zbog slušnog utiska može nazvati *gestom hezitacije*. Premda ovaj originalni gest Prokofjeva nije prototipski (telesni pokret se odvija u perceptivnoj radnoj memoriji do dve sekunde), može se smatrati gestom i nekom vrstom složenog pokreta koji je hijerarhijski strukturiran od manjih gestova – tematskog i retoričkog (interupcija). Interpretacija gesta hezitacije povlači *ekspresivno tumačenje*, ali ne i tropološko budući da nije reč o kreativnoj fuziji osnovnih gestova, već o njihovom antagonizmu koji u dva modusa percepcije začuđujuće korespondiraju Pirsovim kategorijama indeksnog (kinetika) i ikoničnog (statika). Takođe, ukoliko se na mestu retoričkog gesta nađu interpolirani segmenti, tada u njima treba tražiti moguće prisustvo *višeg tematskog gesta*. I sam Hatten na jednom mestu posredno govori o preplitanju retoričkog i tematskog gesta, kao iznenadnim promenama u energiji, snazi, smeru i karakteru koje mogu ukazivati na prisustvo „višeg narativnog lika“ (Hatten, 2004: 165). Gest hezitacije može da se posmatra kao momenat iznenadne promene energije, snage i karaktera, momenat kolizije tematskog i retoričkog gesta. Nekoliko primera se nalazi u lirskim temama *Šeste sonate*, u prvom (t. 40) i trećem stavu. Progres tematskog gesta trećeg stava je čak na dva mesta prekinut promenom pulsa (od t. 38 i t. 113), a u interesantnoj završnici može se čuti njegovo udaljavanje iz muzičkog toka (pr. 147).<sup>210</sup> Gest hezitacije se čuje i u narednom stavu ove sonate, sa pojavom refrena u disjunciji sa još jednim retoričkim gestom – „neočekivanim upadom“ koji simbolično nosi intonaciju *zvona* iz I stava (ton Dis), artikulisanu kao *udar čekića* na prolongiranom tonu - A. Nakon dva prekida, refren „nestaje“ u trećem talasu (pr. 148). Još jedna „fusnota“ ovom finalu jeste da se posledice čestih retoričkih prekida mogu videti u modifikovanoj formi složenog sonatnog ronda sa veoma dugačkom i dramatičnom kodom.<sup>211</sup>

Interesantno je da se upravo u novijoj verziji *Pete sonate* gest hezitacije pojavljuje u ekspoziciji sporedne teme (pr. 149), dakle dosta godina nakon što se ovaj originalan gest pojavio u *Šestoj sonati*. Pre nego što se pojavi kratka intonacija (*fantazija*, t. 48) čuju se *fanfare* (quasi truba). „Molećiva“ melodija je suprotstavljena hromatski promenljivoj pratnji koja odvodi kraj teme i ekspozicije in A sa

<sup>210</sup> Završetak ovog stava ima „dva kraja“: prvi u t. 123 sa oktavom u basu, a potom i dodatak u vidu polarne kadence sa praznom kvintom kao finalnim sazvučjem.

<sup>211</sup> Kada je reč o gestu hezitacije, on se pojavljuje nekoliko puta u ovom stavu (t. 204, 234, i 370).

neodređenim rodnom. Prokofjev je ovom originalnom procedurom uspeo da unese duh koreografisanja svog materijala, i to u doslovnom smislu reči: ako faktor koji čine ova dva elementa analiziramo odvojeno uočavamo različite identitete, lik koji se odupire „molećivim glasom“ onome koji drsko, nasilno nastoji da ga savlada.

The image displays a musical score for the third movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 6, Op. 82. The score is written for piano and consists of five systems of music. Red brackets and labels identify specific gestural elements: 'tematski gest' (thematic gesture) and 'retorički gest' (rhetorical gesture). The first system shows a 'tematski gest' starting with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a 'retorički gest' with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The third system continues with a 'retorički gest' and dynamics *p* and *pp*. The fourth system includes the instruction 'un poco cresc.' and 'm. d.' (more dolce), with dynamics *mp* and *pp*. The fifth system shows a 'tematski gest' with dynamics *p*, *mp*, *dim.*, and *pp*. A copyright notice '© 2037 k' is located at the bottom of the score.

**Primer 147. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav, gest hezitacije koji sadrži tematski i retorički gest**

tematski gest

*p*

retorički gest

*mf*

zvona

*mp*

*p*

tematski gest

retorički gest

*mf*

tematski gest

*dim.*

*p*

*p*

S

Primer 148. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, op. 82, IV stav, gest hezitacije koji sadrži tematski i retorički gest

#### Primer 149. Klavirska sonata br. 5, op. 38/135. I stav, sporedna tema kao gest *hezitacije*

Slično „koreografisanje“ materijala i strateške funkcije gesta *hezitacije* mogu se uočiti i u jednom od najsloženijih Prokofjevjevih stavova iz *Sedme sonate*, u trenutku kada se progres tematskog gesta, koji pripada grupi prve teme prvog stava (t. 286), prekine ponavljanjem tona (t. 293, 298, 303). Treći početak donosi melodiju u celosti čime počinje repriza sa drastičnim obrtom ekspozicije tematskog narativa i to u h-molu umesto u c-molu, što predstavlja jedan od pomenutih Prokofjevjevih strateških postupaka – tonaliteti koji su za polustepen niže udaljeni od očekivanog. Krajnji rezultat gesta *hezitacije* jeste dakle, ili nestajanje tematskog gesta iz muzičkog diskursa ili drastična promena prostora (tonalitet i tekstura) u kome se on odvija.<sup>212</sup>

*Gest hezitacije* je obogatio vokabular gestova klavirskih sonata i priziva scenska i filmska dela, naročito balet. U *Devetoj sonati* *hezitacija* je prisutna na krajevima stavova, i to kroz antagonizam tematskih likova. Treba primetiti da kada se na kraju drugog stava tematski gest retorički prekine (pr. 150, t. 90) kada još uvek ne znamo da je reč o glavnom liku narednog stava, dakle onom koji postaje

<sup>212</sup> Sličan primer nalazi se u trećem stavu *Šeste sonate*, gde gest *hezitacije* najavljuje topiku bajke (t.42). Videti primer 38, str. 106.



viši narativni lik za nekoliko trenutaka. Nakon nekoliko prekida, on se pojavljuje u augmentaciji (t. 100) nakon čega se osnovni tematski gest ovog stava udaljava i smešta u pozadinu diskursa.

88 tematski gest *f* retorički gest *mf*

91 *f*

95 tematski gest *ff* interupcija

98 tematski gest *f* retorički gest (aug.) *riten.* *mf* *mp*

103 *dim.* *p* Andante *rit.*

Primer 150. Klavirska sonata br. 9, op. 103. II stav, gest hezitacije

## 6.5 Tropiranje

Poststrukturalisti (čiji je jezik veoma metaforičan) kažu da ne postoji tekst koji znači ono što kazuje. Jedna od najoriginalnijih ideja i doprinos metodologiji semiotičke analize muzike, predstavlja koncept muzičkog „tropiranja“ o kome je već nešto ranije bilo reči (str. 56-7). Naime, identifikacija figurativnih tropa u tekstu može pomoći da se dođe do skrivene tematike. Kao i u jeziku, tropi, metafore i retoričke figure u muzici doprinose našem shvatanju značenja i predstavljaju prostor za kreativne interpretacije isto kao što i sami predstavljaju momente najveće kreativnosti kompozitora. I u jeziku, i u muzici trope nastaju kada postoje bar dve različite primarne signifikacije – korelacije, koje su dovedene u isti kontekst da stvore novo značenje zasnovano na njihovoj interakciji. Kao što je već rečeno, korelacije, prema Hatenu funkcionišu kao ekvivalentni doslovnog značenja u muzici: one su motivisane osnovnim vezama koje postoje između zvuka i značenja. Korelacije se tako manifestuju u muzičkim stilovima i zavise od teorije markiranosti u tumačenju njihove koherentne strukture. Njihova osnovna vrednost u tumačenju muzike, Hatenu objašnjava, jeste stabilnost kao stilskih markera, tako da proces tropiranja uključuje pomak od uskog raspona značenja vođenog markiranošću, da bi se otkrio određeniji i razvijeniji način signifikacije u muzičkim događajima. „Pošto su korelacije enkodirane u muzičkim stilovima, one funkcionišu kao konvencionalni znaci, kao stabilni tipovi stila sa širokim rasponom tokena u različitim delima, i kao takve su uključene u proces tropiranja i oblikovanja muzičkih događaja, odnosno njihovog značenja“ (Crnjanski, 2010b: 68-9). Iz ovoga proizilazi da se tumačenje muzičke metafore oslanja na kompetentno iskustvo slušaoca u pogledu *stilskih očekivanja*, odnosno događaja u muzičkom narativu, pa se metafora pojavljuje kao odstupanje od norme ili muzički događaj koji se suprotstavlja slušaočevim očekivanjima. To je uopšte uslov da bi postojalo tropološko tumačenje. Ovakvo Hateno tumačenje metafore može imati primenu van klasične ili retorike romantizma, naročito ukoliko se pojmu korelacije pristupi iz pozicije pojedinačnog teksta, i utvrdi se za pojedinačno delo. Hatenu uključuje i interpretanta – čoveka – slušaoca u proces semioze i to je momenat subjektivnog na koje se značenje duboko oslanja. Tako istorijski faktori služe da se obezbedi vokabular korelacija predvođenih stilskim karakteristikama, ali su one ublažene različitim nivoima kulturnog diskursa koji utiču na slušaočevu muzičku intuiciju, nivo kompetencije i očekivanja. Na početku *Šeste sonate* (pr. 67, str. 129) topika *zvona* (epika) i topika *udar čekića* (agresija) poslužile su za tropiranje i slikanje zastrašujuće scene. Zapravo u ovim početnim taktovima nagoveštava se moguća tragedija. Iznenadujuća fuzija zapravo dolazi par taktova kasnije kada se pojavi čudno tropirana ruska melodija u metru 4/4 (pr. 151). Ona zvuči potpuno van konteksta onog zastrašujućeg početka i nagoveštava mogućnost pozitivnog ishoda dramatskog narativa. Teorijom markiranosti možemo reći da u ovom stavu i sonati dominira opšta slika nasilja zbog čega je kontrastni tematski gest igračkog karaktera markiran, odnosno pozitivno je markirano unutar tragedije dajući slušaocu mogućnost za pozitivan ishod. Tako

inicijalni tematski gest predstavlja nasilje, dok igrački elementi nagoveštavaju naivnu ljubav oslikanu pojavom Julije (pr. 62, str. 126). Dalje slušamo brutalan kraj prvog stava, a onda i čitave sonate, kao tragičan ishod priče.



#### Primer 151. Klavirska sonata br. 6, op. 82, tropiranje tematskog gesta (4-6)

Na početku *Četvrte sonate* (pr. 13, str. 84) može se videti kako gest i topika mogu biti kombinovani kako bi stvorili novo značenje. Reč je o kombinaciji formalnog plesa – menueta i koračnice - posmrtnog marša. Moramo primetiti da je menuet više sofisticiran od marša koji predstavlja niži stil i gesturalno je više individualiziran. Međutim, koračnica je nešto više od posmrtno topike. Ona je karakteristična po svom ekspresivnom obliku i tematizirana dominantnom ulogom u muzičkom toku. Fuzijom statičnog marša i dinamičkog menueta stvara se trop „skrivene tuge“ i suzdržanosti. Ovaj trop pomaže tumačenju ekspresivnog žanra bajke u ovom stavu i tragičnom ishodu. Razvoj gestova u ovom stavu je vođen od ovog osnovnog tropa - sjedinjenjem kontrastnih topika, dok razvoj gestova nasuprot tome podržava konceptualnu fuziju. Naime, u razvojnom delu će se osnovni tematski gest naći u još jednoj fuziji dvodelnog i trodelnog metra, kontekstu koji je generisan na početku stava, ali sada u obe ruke. Fraziranje hemiola protiv takta  $\frac{3}{4}$  nosi promenu raspoloženja u snažnoj dinamici sa pokretima udaljavanja i približavanja zasnovanog na istom tematskom gestu. U odnosu na početak, ovaj trop sada doprinosi brutalnom završetku razvojnog dela (t. 132) koji je pojačan i pauzom. Zamisao Prokofjeva „trpi“ brze transformacije likova i događaja, i samo naizgled nehomogeni siže ima potencijal za ekspresivno značenje ukoliko se gestovi, topike i ekspresivni žanrovi nađu u fuziji.

**Primer 152. Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav, tematski gest tropiran kombinacijom dvodelnog i trodelnog metra**

Još jedan primer u kome Prokofjev koristi topiku marša da bi razradio treće značenje pojavljuje se na početku drugog stava *Šeste sonate* u kome lik Pepeljuge podseća na mehaničko kretanje lutke. Neka vrsta ironičnog tropa spajanjem Pepeljuge i marša javlja se u spontanom gestu ruganja kompozitora (pr. 43, str. 109), što nije neobično jer humor, parodija na vojnički marš, sarkazam i šala jesu deo ekspresivnog vokabulara Skerca. U *Osmoj sonati* će Prokofjev na nekoliko mesta koristiti topikalni trop u kome učestvuje topika *zvona*. U prvom stavu se može uočiti tropiranje *zvona* i *pevujućeg stila* (t. 169, 183) u bezbrižnoj slici naivne osećajnosti ili pastoralnog, dok se u kodi finala (pr. 74, str. 134) *fanfare* i *zvona* tropiraju da bi dale sasvim novo značenje. Jukstapozicija ovih topika vodi ka trenutnom značenju na liniji herojskog (*fanfare*) i nacionalnog (*zvona*) podignutih na viši nivo – istorijsku prošlost ruskog naroda sa analogijom u sadašnjosti. To je muzika optimizma, iznenadne borbe, ali i pobeđe, epike, masovnog slavlja, baš kao u *Sedmoj sonati*, *Petoj simfoniji* ili operi *Rat i mir*.

Kao u jeziku ili književnosti, najbolji tropi podstiču interpretativnu sposobnost i bogate je novim iskustvom koje transcendiraju poznate konotativne relacije. Među svim klavirskim sonatama, *Druga* se izdvaja topikalnim bogatstvom, tematskom raznovrsnošću i momentima koji zahtevaju tropološko objašnjenje.

## 6.5.1 Klavirska sonata br. 2

---

Ova klavirska sonata je nastala u periodu kompozitorovog intenzivnog traganja za novim tendencijama u klavirskoj muzici. Prokofjev je jednostavačnu studentsku sonatinu razradio u četvorostavačni ciklus. Ona je jedna od strateški najzanimljivijih sonata, heterogena, sasvim iznenađujuća u pogledu jukstapozicije različitih scena i likova. Obiluje raznovrsnom teksturom, kombinacijama tematskih gestova, neočekivanim disonancama i akcentima dovodeći u pitanje emotivnu iskrenost likova u poređenju sa bilo kojim drugim delom Prokofjeva. U takvom miljeu, gde je kontrast nemarkiran, leži prava osnova za istraživanje metafore. Već na samom početku se uočava snažan prekid narativnog toka: romantični tematski gest koji, prekinut disonancama i ponavljajućim zvonom, mora da počne ispočetka (pr. 162, str. 214). Ovaj stav je prepun komičnih efekata i sarkazma. Bajkoviti materijal mosta (koji potiče iz tri susedna tona u zvonima prve teme, pr. 93b, str. 151) sa elementima plesa, ubrzo nakon druge teme, postaje predmet sarkastičnog ismejavanja čime završava ekspozicija. Intonira se tematski gest Astleja iz opere *Kockar*, op. 24 u „izlomljenoj“ melodijskoj liniji koja izomorfno oličava pokret tela (up. sa pr. 134, str. 184, t. 87).



Primer 153. *Kockar*, op. 24, lik Astleja

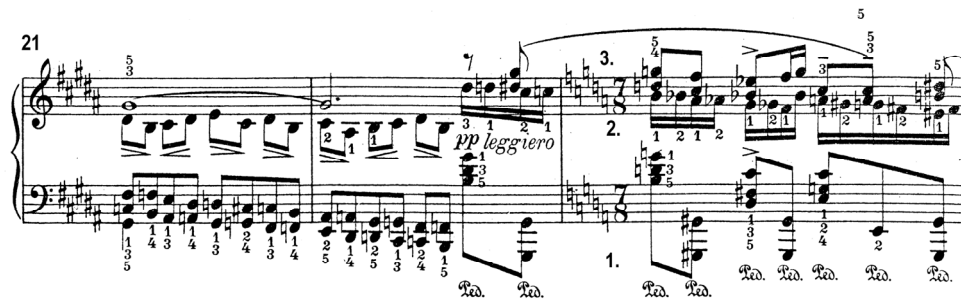
Tematski gest mosta se javlja na način sporedne teme, u trodelnom metru, tropiran sa tematskim gestom Astleja, zbog čega se „boji“ komičnim, sarkastičnim tonom. Preplitanjem gestova i karaktera Prokofjev stvara neobičnu završnu grupu (t. 85) koja završava u udaljenom prostoru e-mol tonaliteta, umesto u F-duru, a analogno tome i razvojni deo afirmiše osnovnu temu u cis-molu, umesto d (a potom i gis). Tropiran materijal javiće se i u razvojnom delu (t. 115) koji je sukcesivno još transparentnije kontrastno koncipiran, dok se javljaju nove pratnje (ostinato) temama ili njihov novi oblik (augmentacija). U reprizi teme zvuče mračnije. Ovi raznoliki likovi koji se i sami javljaju na različite načine bili su povod muzikologu Ordzhonikidzeu da iskuje termin „polipersonalia“ koji ih najbolje opisuje (Ordzhonikidze, 1962: 28). To je evidentno u načinu tretmana materijala: ono čemu se pristupa sa pažnjom i saosećajnošću postaje objekt ismevanja nekoliko taktova dalje. Ovaj kontrast uočava se i u

vizuelnom gestu izvođača koji prvi stav završava kratkom dinamičkom kodom (t. 295) na ekstremnim krajevima klavijature.

U skerco-tokati drugog stava dolazi do izražaja igra registara koja oslikava kinetičku energiju muzike. Srednji deo ovog stava neodoljivo podseća na spajanje tematskih materijala iz mosta prvog stava i *Petruške* Stravinskog, koji u kreativnoj fuziji stvaraju neobičan „mehanički, lutkarski ples“ kroz odsečan ritam.

#### Primer 154. Klavirska sonata br. 2, op. 14, II stav, srednji deo (27)

Bajka - skazka kao ekspresivni žanr za Prokofjeva predstavlja mnogo više od puke reminiscencije ruske tradicije, ona je strateški neizostavna u narativnom toku, u kome, kako je već spomenuto, predstavlja udaljeno mesto i vreme odvijanja radnje (gis-mol) sa unapred utvrđenim elementima putem kojih se postiže magična atmosfera bacanja čini, kao što su narativna melodija (narator), ostinato, „mirne“ harmonije, talasajuća pratnja... (pr. 30 i 31, str. 99-100). Zbog toga se obe epizode ovog stava javljaju u veoma interesantnoj teksturi. U drugoj su to čak poznate intonacije izmeštene u takt 7/8: *zvona* koja osciliraju između tonike gis-mola i akorada u tenoru, talasajuća hromatska linija u srednjem glasu koja potiče iz prvog stava, pratnje drugoj temi (t. 72) i melodije u gornjem koja se sastoji od kratkih ponavljajućih motiva, četiri puta, svaki put za kvartu niže. Ovo tropiranje gestova ponavlja se u novoj boji – in C (t. 27) najavljujući atmosferu „bacanja čini“ koja sledi nekoliko taktova kasnije u dobro poznatoj teksturi (ostinato, narativna melodija u diskantu) i artikulaciji (*il basso tenebroso, con tristezza*, pr. 31, str. 100).



**Primer 155. Klavirska sonata br. 2, op. 14, III stav, trop: 1. zvona, 2. talasajuća hromatska linija, fantazija (iz I stava, pratnja prvoj temi), 3. parlando – narativni tematski gest sa ponavljanjem tona**

Nakon kratke kulminacije (t. 47) još jednom sledi tropirana epizoda, ovaj put u višem registru, ali mnogo tiše (t. 52). Na kraju, narativna melodija putuje do dubokog registra i neodlučno završava, kao da je narator zaboravio da završi priču.



**Primer 156. Klavirska sonata br. 2, op. 14, završetak III stava**

Finale *Druge sonate* veliča spontane gestove Prokofjeva. Prva tema je ikonički potekla iz osnovne teme sonate, sada u potpuno novom, neprepoznatljivom ruhu (*scherzando*): tempo *Vivace*, topika *učeni stil* je ubrzana, takt 6/8 sa karakterom sinkopiranog plesa i izbegavanjem kadence. Osnovna tema sonate ima potpuno „izvrnuti“, groteskni smisao (pr. 157). Ismevanje lirske epizode javiće se i u razvojnom delu kada se reminiscencira sporedna tema prvog stava (t. 133) u svom valcerskom raspoloženju, a onda se potom pretvara u kan-kan (pr. 116, str. 168, t. 145). Zvučni kaleidoskop koji nastaje brзом smenom materijala stvara karnevalsku atmosferu koja se naglo ubrzava (t. 161, *Vivace*) stvarajući osećaj „vrtoglavice“, a od mosta (t. 205) sve se teme javljaju u kaleidoskopskoj sukcesiji. Indeks - Cis za reprizu konstantno „upada“ od kada čujemo *Petruškine* intonacije C i Fis dur akorda (pr. 144, str. 192). U reprizi je tropirana sporedna tema i to fuzijom *kan-kana* i *žalosti*. (pr. 158). Repriza donosi rasplet, jer je metafora postala još transparentnija – ispod veselja i kan kan atmosfere leži velika tuga. Rečeno semiotički, trop podrazumeva jednog označenog

(veselje) koji se ponaša kao označitelj ukazujući na drugog označenog (tuga). Da je u pitanju ironija, u prilog ide i tropiranje tematskih gestova (t. 305) združenih u jedan karakter (pr. 9, str. 72).

Uvod *Vivace.*

7

osnovni tematski gest *scherzando*

15

**Primer 157. Klavirska sonata br. 2, op. 14, IV stav, osnovni tematski gest**

278

*dim.*

Il tema

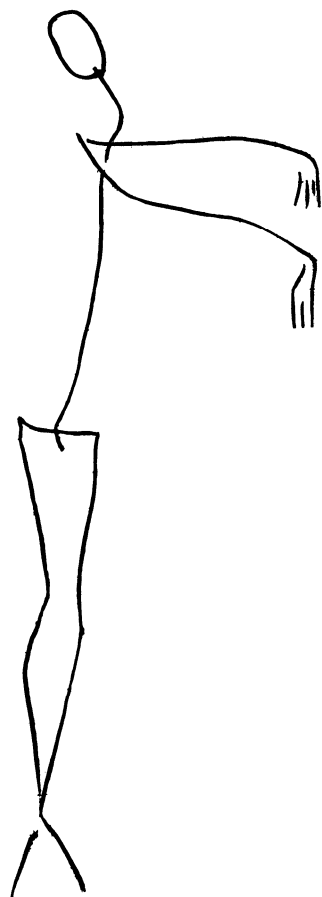
**Primer 158. Klavirska sonata br. 2, op. 14, IV stav, tropirana sporedna tema**

Sličan narativ se može uočiti i u drugim delima nastalim u ovom periodu, kao što je opera *Madalena* ili *Prvi klavirski koncert* u kojima kompozitor vešto kombinuje ironiju i karnevalsku atmosferu. Tu je i uticaj baleta *Petruška* koji je komponovan godinu dana pre *Druge sonate*: karakterističan „Petruškin akord“ sakriven je u srednjem delu finala. Bez obzira na naizgled nehomogeni siže, Prokofjev nas uči povezivanju događaja, paradigmatški – ikonički, i sintagmatski – odgonetanjem velike važnosti jukstapozicije materijala koje na kraju tropira u jedinstveni osećaj. Interesantno je da paradigmatška jukstapozicija odgovara ideji tropiranja, dok se sintagmatska vezuje za složeni gest hezitacije. Ekspresivni žanr „od komičnog do tragičnog“ može se uočiti u svim onim delima u kojima kompozitor koristi ovu opoziciju komično/tragično i humor kao nemarkirani tok i „paravan“ za istinsko ekspresivno značenje muzike –markirani tragični događaj. Konsekventno tome, prednost nad briljantnim pijanizmom uvek ima muzička dramaturgija.



# II

## OTELOVLJENJE GESTA U IZVOĐENJU



## 7. „OTELOVLJENJE“ GESTA

Telo imitira muziku [...].

Gestovi pijaniste neizbežno su vizuelni prevod značenja muzike.

Čarls Rozen (2005:41)

Telo je neodvojivo od muzičke prakse. Na primer, učenje nekog instrumenta je slično procesu u kome igrač uči postavku tela, položaje, korake, pokrete i figure: mladi muzičar usvaja položaj tela svog nastavnika, pokrete, čak i facijalne gestove. Mnogi ljudi muziku slušaju jedino kroz iskustvo koje uključuje emotivna stanja koja utiču na telo. Sve ovo ukazuje da je otelovljenje važan element muzičke prakse, važan element u procesu učenja, izvođenja i slušanja muzike, koji je u skorije vreme istraživan u disciplinama kao što su fenomenologija, neuro-fenomenologija, neo-kognitivizam, kritička teorija, konstruktivizam i drugo, što je ostavilo traga i na današnju muzikologiju. Bez obzira na perspektivu iz koje muzička teorija istražuje gestove, ideja je da oni pružaju izuzetne mogućnosti za usavršavanje i produblјivanje sviranja, pevanja, uopšte muziciranja. Govoreći o muzičkom delu kao „živom organizmu“, Tarasti kaže da je jedini način da se podvučemo pod kožu takvog „tela“ jeste da ga izvedemo (Tarasti, 1997: 21) i pita se da li postoji metod pomoću kog možemo istraživati to „muzičko telo“ iznutra?

Na početku *Četvrte sonate* (pr. 13, str. 83) Prokofjev je indikovao tempo *Allegro molto sostenuto*. Koliko brz bi trebalo da bude *Allegro molto sostenuto*? Dinamički je označio početak sa *piano pianissimo*. Koliko bi tih/glasan trebalo da bude? Drugu temu (t. 40) je označio sa *il basso pesante*. Kako bi ona trebalo da zvuči? Ova pitanja sebi postavlja većina pijanista. To su pitanja koja se tiču interpretacije, izvođenja. Na osnovu hipoteze da je ljudski pokret fundamentalna veza sa bogatom riznicom ekspresivnog značenja u muzici, u poslednjem poglavlju ovog istraživanja biće upravo razmotreno „otelovljenje“ muzičkog gesta tokom izvođenja kompozicije, odnosno pragmatična upotreba analitičkog diskursa. Sa stanovišta teorije o muzičkom gestu, to znači da je neophodno revaluirati pojam označitelja. On je važan kada govorimo o „otelovljenju“ gesta u muzici, jer je od Sosira i Pirsra, do savremenih semiotičara, označitelj dat u raznim formama, ali je suština ostala ista – on je izraz koji upućuje na sadržaj. Hodž (Robert Hodge) i Trip (David Tripp) naglašavaju da je za svaku semiotičku analizu najvažnija činjenica da se bilo koji „sistem znakova [...] sprovodi putem materijalnog medijuma koji ima svoje strukturalne principe“.<sup>213</sup> Taj medijum može biti i verbalni, vizuelni, auditivni ili pokretni znaci. U muzičkoj semiotici upravo postoje neslaganja oko toga kom materijalnom nosiocu dodeliti apsolutnu ulogu označitelja, partituri ili pak izvođenju kao njenom auditivno-vizuelnom „otelovljenju“.

---

<sup>213</sup> Prema Čendleru (Daniel Chandler), *Semiotics: The Basic*, London, 2002, 55.

Lidov je jedan od prvih teoretičara koji ukazuje na problem muzičke notacije koja ne može u potpunosti da obuhvati predstavu gesta. On objašnjava da se gesturalne ekspresije ne oslanjaju na sistem ekvivalentnih klasa kao što mora notacija, ali i da su osobine gesta veoma iznijansirane. Do ovog zaključka Lidov dolazi proučavajući pomenute Klajnsve ideje prema kojima su prezentacije, to jest osobine muzičkih gestova previše sofisticirane, osetljive da bi bile „uhvaćene“ isključivo notacijom. Razmatranje odnosa emotivne komunikacije i muzike je veoma sugestivno, jer uključuje analizu emotivnog sadržaja muzičkih tema, kao i analize muzičkog gesta u klavirskoj muzici koji je uslovljen kombinacijom faktora kao što su dinamičke, ritmičke nijanse, harmonija i drugo što može doprineti „virtuelnoj zamisli kontinuiranog pokreta koji reproducira kontinuiranu energetska liniju emotivne forme“ (Lidov, 2005:135). Pokret i emocija su blisko povezani, baš kao muzika i vizuelno. Sve Klajnsve eksperimentalne studije emotivne komunikacije u muzici zavise od specifičnih izvođenja što je jedan od razloga zbog kog i Lidov smatra da se u muzičkoj notaciji ne može potpuno „uhvatiti“ gest. Prema tome, u njegovim analizama se nalaze primeri koji potiču iz notirane muzike, ali se njegove beleške odnose na izvođaštvo, „makar i na imaginarno, a ne neko određeno izvođenje“ (Lidov, 2006: 25). Ovde se javlja jedna od osnovnih teškoća vezanih za formulisanje označitelja muzike, a to je da ako muzičko značenje postoji samo kroz aktivnosti i izvođenje, onda se i ono menja sa svakom aktivnošću, to jest izvođenjem. Iz tog razloga, ovaj teoretičar kao označitelja muzičkog gesta vidi i komponovanje, i izvođenje. Sa jedne strane je kompozicija kao artikulisan označitelj u kome se nalaze aspekti muzike utemeljeni artikulacionim elementima, bilo da su notirani ili ne, dok je izvođenje pojedinačno, ono se zanima za varijable van sistema. Na izvestan način ideja označitelja ovde pada u dve različite, ali izuzetno bliske i neodvojive kategorije gesta. Sa procesom komponovanja, izvođenja i slušanja bliska je kategorija mentalnih gestova, dok se kategorija fizičkog gesta odnosi na produkciju zvuka kao fizičkog fenomena, i pojavljuje se kao ideja, to jest slika mentalnog gesta. Treba naglasiti činjenicu da se mentalni gest *uvek* odnosi na fizički gest. Kompozitor polazi od mentalne zamisli fizičkog gesta na osnovu prethodnog iskustva, izvođač „otelotvoruje“ mentalne gestove putem fizičkog pokreta, dok je slušalac taj koji zatvara krug sa mentalnim „oživljavanjem“ fizičkih gestova izvođača u procesu slušanja. Na koji način komponovanje i izvođenje koegzistiraju kao označitelji muzičkog gesta? Lidov smatra da ukoliko notacija kao semiografski zapis muzike nije donela trag o muzičkom gestu, semiotička analiza se dalje usmerava na izvođenje. U pojedinim muzičkim delima, kao što je *Sedam reči* za violončelo i bajan Gubajduline ne može se potpuno „uhvatiti“ gest „raspeća žice“ u partituri premda postoji verovatnoća za to.<sup>214</sup> Slušaoci koji nemaju vizuelnu prezentaciju teško će uočiti simbolizam povezivanja notnog zapisa i

---

<sup>214</sup> U prvom stavu ovog dela A žica je „razapeta“, jer violončelo ima glisando od H do D žice na Gis prolazeći kroz A. U ovom slučaju skup je [B, A, Gis], odnosno primarna forma prema set teoriji (012). Inverziona simetrični setovi kao što je (012) jesu veoma česti u njenim delima kao simboli krsta, raspeća. Videti više: Michael Berry, „The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina’s Music for Low

tela izvođača, i njihovu koekspresivnost. U skorije vreme u velikom broju radova se istražuje uloga tela tokom izvođenja muzičkog dela, pa je i sve veća pažnja usmerena na samo izvođenje kao označitelja muzičkog gesta. Radovi Džejn Dejvidson (Jane Davidson), Suzan Kjuzik (Suzanne Cusick), Mida (Andrew Mead), Majkl Berija, Pelinskog, Jacete i drugih, skrenuli su pažnju na samu aktivnost tela koja je neophodna da bi se note pretvorile u zvuk. Već je bilo reči o značaju koji su kompozitori 20. veka dali praktičnim gestovima transformišući ih u ekspresivne elemente, jer njima prenose i „ne-muzičke“, to jest „ne-auditivne“ informacije publici, međutim postoji nešto u činjenici da ljudi zaista vole da „gledaju“ muziku. Mi posećujemo koncerte, poredimo ekspresivne pokrete izvođača, dirigenata, raspravljamo o tome u kojoj meri je maestro preneo „energiju“ i značenje muzike sviračima u orkestru, pa i publici, i drugo. Stravinski je govorio da on mora i da gleda muziku, a ne samo da je sluša, dok Leper (Richard Leppert) tvrdi da muzika mora biti viđena kako bi se mogla potpuno obuhvatiti. Vid je taj koji posreduje između onoga što vidimo i našeg telesnog iskustva muzike. „O čemu god da muzika 'jeste', neizbežno je o telu“, zaključuje ovaj naučnik (Leppert, 1993:xx).<sup>215</sup>

Haten ne ide u drugu krajnost da identifikuje delo sa partiturom, ali smo uvideli da notaciju smatra najvažnijim označiteljem muzičkog gesta, jer se do gesta može doći hermeneutičkim odgonetanjem njegovog „bogatog stilskog i strateškog konteksta“ (Cardillo, 2008:101). Drugim rečima, samo izvođenje nije isključivi „prenosnik“ gestovnog značenja u muzici, već predstavlja njegovu punu realizaciju, izvođenje muzičkog gesta je kraj hermeneutičkog kruga. „'Tip' (muzičko delo zamišljeno kroz čitanje partiture) daje život 'tokenima' (primerima realizovanog tipa u soničnoj manifestaciji izvođenja)“ (Cardillo, 2008:101). Kao kraj hermeneutičkog kruga, izvođenje je mnogo više od uvežbane reprodukcije, ono je rezultat tumačenja kompozicije koje je stvar izbora izvođača: da li da svira ovu ili onu verziju dela, da li treba da pravi određene prekide, da li da koristi ovaj ili onaj instrument, koje elemente da naglasi, koje da „potisne“... Ideja Lidova se poklapa sa stavom da volimo da „gledamo“ muziku, jer tokeni - izvođenja prikazuju i izražavaju mnogo više od same partiture. Ali kvaliteti izvođenja nisu deo notacije, i oni mogu varirati od slučaja do slučaja, uglavnom bez većeg dramatičnog učinka na samu suštinu dela. To govori u prilog tome koliko je zapravo važna vizuelna komponenta muzike i koliko su nekada ekspresivni izvođački elementi presudni u tome da li nam se dopada delo koje čujemo prvi put. Sa stanovišta izvođaštva muzički gestovi se posmatraju kao ljudska aktivnost i ispituju se svi načini na koje telo učestvuje u stvaranju muzike. Najveća prednost ovog pristupa sigurno bi bila praktična primena muzičarima (studentima), dok je loša strana (što neko može smatrati i dobrom) to što je notirana muzika udaljena od vizuelne i auralne manifestacije tog dela. U pojedinim slučajevima, uglavnom kada je reč o muzici 20. i 21. veka izvođenje muzičkog gesta, aktivnost koja se ostvaruje na

---

Strings“, in: Music Theory Online, Volume 15, Number 5, October 2009, Society for Music Theory, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry> 21.06.2010.

<sup>215</sup> Kurziv Leper.

instrumentu postaje dominantni označitelj u odnosu na zapis. Kao što smo videli Hatenov hermeneutički model u Prokofjevlijevim sonatama veoma dobro funkcioniše, jer su i njegovi gestovi izrazito transparentni i sugestivni za izvođača, a samo nekolicina zahteva još dublje razmatranje stilskog i strateškog konteksta. Pa i pored toga izvođači mogu imati problem da „otelotvore“ gestove sonata, da se približe značenju muzike i onome što je bila prvobitna zamisao kompozitora, pa se ovde nameće ideja da se u određenim fazama vežbanja izvođač udalji od partiture i svog instrumenta, sa ciljem da prati zvuk telesnim pokretom i tako se približi ekspresivnom značenju muzike. Na izvestan način ideja Lidova – da ako notirana muzika nije pružila uvid u gestove, semiotička analiza mora obuhvatiti i izvođenje – jeste ostvariva jedino u situaciji da je pre toga izvođač „uhvatio“ gest. Na ovom polju su izuzetno značajne ideje Aleksandre Pirs koja posebno artikuliše fizički pokret kao umetnički izraz uslovljen parametrima muzičkog stila i individualnošću dela, pa je zbog toga telesni pokret osnova za analizu gesta, strukture i značenja muzike. Neke od njenih ideja koristiću u ovom segmentu rada sa ciljem da se muzika doživi kroz određene telesne pokrete i to iskustvo prenese na „otelovljenje“ partiture. Uzmimo jedan od problema koji može biti relativno čest, a to je postizanje kontinuiteta u melodiji, naročito onoj koja prelazi iz jedne u drugu ruku, iz jednog u drugi registar, u sporijem tempu... Kao ilustracija može poslužiti sporedna, lirski tema iz prvog stava *Sedme sonate*, oličenje topike *baleta*. Da bi se postigao kontinuitet pri sviranju neophodno je da se melodija „peva“, što je ovde u primeru dato kroz dirigentski glas, odnosno kao adaptirana verzija za pevanje (pr. 160).

Primer 159. Klavirska sonata br. 7, op. 83, I stav, sporedna, lirski tema

Andantino

**Primer 160. Lirska tema prilagođena za pevanje (u vokalnom rasponu alta)**

a)

b)

**Primer 161. a) Strukturalni Nivo 1 (Nbn-Nebennote – skretnica prema Šenkerovim oznakama)**

**b) Fundamentalna struktura**

Postizanje kontinuiteta će biti najefikasnije ukoliko se pevana glavna melodija proprati spontanim pokretima tela, odnosno ruke. Ono što je delovalo kao složena faktura u kojoj izvođač mora pratiti više linija, ili mora vršiti izbor, sada se pojavljuje kao melodijska linija koju prati ruka tako što se pridružuje arpeđu u osminama. Jasno je da se melodija može pojednostaviti redukcijom kroz strukturalne nivoe, pri čemu se dobija fundamentalna struktura koja ukazuje na jedan jedinstveni prolongirani pokret i jedan klimaks (t. 3), što je ilustrovano u primeru 161.

Premda u većini slučajeva šenkerijanska ideja pomaže izvođačima da uspostave kontinuitet na raznim nivoima, u ovom slučaju se ispostavilo da se harmonska progresija praktično nalazi na drugom mestu, jer vođenje rukom ukazuje da arpežiranje jeste njen nosilac. Ovo se podudara sa topikalnim tumačenjem koje kaže da je ova tema oličenje plastičnosti i savitljivosti ljudskog tela, što se praktično „gubi“ u sviranju, ako se „zanemari“ arpežiranje. Dozvolivši da se nađe u sviranju, izvođač praktično postiže cilj ovakve vežbe: pevanjem utiče na vođenje melodije, a potom to vođenje utiče na sviranje.

Premda daleko od instrumenta i bez „gledanja“ u note, izvođaču ovakav pristup omogućuje direktno „otelovljenje“ partiture i odgovore na sva praktična pitanja: gde je puls, ritam, fraza, melodija, uz pokrete ruke koji su nalik dirigentskim. Aleksandra Pirs je u svom učenju spojila Šenkerovu teoriju sa naratologijom i teorijom otelovljenja. Kao osnovna svojstva šenkerijanskog zvuka (Schenkerian Sound), to jest šenkerijanskog načina slušanja i sviranja ona navodi: *sjedinenje (coalescence)*, *ritmičku vitalnost srednjeg nivoa (middleground rhythmic vitality)* i *raspon (span)*. *Sjedinenje* je svojstvo muzike koje ukazuje na pripadanje određenih tonova jednom akordu i sjedinjenju tih tonova u vertikalnu jedinicu, što je nekada veoma teško zadržati u percepciji i izvođenju. Početak *Druge sonate* je dobar primer u kome treba vršiti izbor za sjedinjenje tonova, s obzirom da se u pratnji pojavljuje *učeni stil*, ali i da se javljaju tonovi koji nisu nosioci akordske strukture.

### Primer 162. Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav, početak

Interesantno je da se prema zapisu od drugog takta drugog reda primera može uslovno tumačiti dominantna osnovnog tonaliteta sa dodatim tonovima, sekundom i kvartom, ali isto tako i kao D/II u obliku nonakorda, u odnosu na basov ton (pr. 162, t. 8). Početak sonate može zvučati nejasno ukoliko se ne „uhvati“ ova harmonska progresija, i naročito, tonovi u basu koji definišu oblik akorda. Cela fraza se može svirati ili čak pevati akordski, prema primeru, gde će se sjedinjenje postići upravo izolovanjem onih tonova koji ne pripadaju vertikali. *Ritmička vitalnost srednjeg nivoa* se u suštini odnosi na kontinuitet harmonske progresije Šenkerovog srednjeg nivoa koja se čuje kao pomeranje od akorda prema novom akordu, dok se *raspon* odnosi na elastičnost šenkerijanskog zvuka.

a)

b)

**Primer 163. Početak Klavirske sonate br. 2, op. 14: a) sjedinjenje, harmonska progresija u dva sistema, b) sjedinjenje, redukcija harmonske progresije u jednom sistemu**

*Raspon* je još jedna osobina šenkerijanskog zvuka koja se odnosi na fraziranje i kulminaciju koja može da varira u dužini, intenzitetu i visini (ton, registar). Izvodi se tako što izvođač prati frazu rukom, odnosno ocrtava luk tako da se doživljeni klimaks, kulminacija fraze poklapa sa potpuno ispruženom rukom, nakon čega sledi popuštanje tenzije. Taj luk raspona je analogan kinestetičkom iskustvu narativne linije, sa intenziviranjem motivacije ka klimaksu i razvitku drame (Pierce, 2007: 106). Ova vežba može početi i samim slušanjem. Dok ruke ocrtavaju luk, sluša se moguća tematsko-melodijsko grupisanja tonova koje deluju „baš odgovarajuće veličine“ (Pierce, 2007: 108) da bi formiralo frazu. Kadence koje imaju zaključni prizvuk mogu biti znak za kraj fraze. Interesantno je da ova vežba otkriva ne samo izvođačku kontinuiranu frazu, već njenu strukturu koja će tipično biti u suprotnosti sa pravilnom hipermetričnom podelom (4, 8, 16 taktova). Raspon predstavlja izvlačenje spoljašnjih nivoa u odnosu na dublje nivoe harmonske progresije, ali je u početnoj fazi fokus na artikulisanju fraza tematsko melodijskog toka nekog dela, a ne uočavanja slojeva koji ga generišu. Primer sa početka četvrtog stava *Devete sonate* Prokofjeva pokazuje temu veoma jasne sintaksičke građe (1-8). Iako je u brzem tempu, pokreti ruku će ovu rečenicu podeliti u čak tri, odnosno četiri polufraze (u primeru obeležene linijom). Prvo, tu je signal - unisono sa akcentom (t. 1, 5, 7, 9) koji će funkcionisati kao retorički gest koji ruka signalizira kao „kraj“. Takođe je interesantno da će se kraj prve polufraze ukrstiti sa drugom, jer leva ruka počinje sledeću na ležećem tonu desne ruke. U „oblacima“ se nalaze dve kulminacije, prva „pada“ tačno negde na tačku zlatnog preseka (t. 6, ton a3), dok se druga nalazi na samom kraju (c3) oblikujući čitavu frazu u oblik krešenda (pr. 164).



Allegro con brio, ma non troppo presto

**Primer 164. Klavirska sonata br. 8, op. 103, IV stav.**  
 (klimaksi su obeleženi „oblakom“ a fraziranje sa crtom)

Kada je harmonski ritam jasno definisan, i on može pomoći fraziranju. Ovde je to kombinacija 2+2+2+1. Kod primene ovih vežbi je interesantno to da se kasnije u toku vežbanja ili izvođenja jave i drugačije granice u fraziranju, različite nijanse, ili čak da promene mesta. Drugim rečima, izvođači moraju zadržati fleksibilnost. Od presudne važnosti za otelovljenje muzičkih gestova jesu metar i ritam, to jest njihova elastičnost, jer izvođač mora biti svestan da se „živi“ metar razlikuje od „metronomskog“, regularnog. Isto tako izvođač mora biti svestan postojanja neke vrste paradoksa „odmora u kretanju“, odnosno fenomena koji Aleksandra Pirs naziva *odjek* ili *reverberacija* (reverberation) a reč je zapravo o tome da se muzički zvuk kao pokret, kao gest – može fizički podeliti u tonove, fraze, taktove, bez prekidanja kontinuiteta. Sve ove ideje uz pojam *muzičkog karaktera*<sup>216</sup> koji A. Pirs definiše kao „koncentrisani afekt koji je nošen određenim muzičkim momentom, posebno motivom“ (Peirce, 2007:154) i pojam *tona glasa*<sup>217</sup> predstavljaju važne elemente za šenkerijanski način slušanja. Pritom je jasno da kada govori o muzičkom karakteru A. Pirs ne misli na personu, lik, ličnost drame sa određenim navikama govora i kretanja, već pre na „neobičan trag individualnosti, kao što bi bila Hamletova neodlučnost“ (Pierce, 2007: 154). Muzički karakter nije uvek pristupačan za uho i oko, ali je distinktivan, a njegov gest najčešće repetativan, kao recimo na početku *Šeste sonate* (pr. 67, str. 129) ili prepoznatljiv kao gest iz *Pete sonate* koji se provlači kroz sve stavove (pr. 37, str. 104). Da bi se

<sup>216</sup> Videti više str. 216-7, 238-9.

<sup>217</sup> Videti više str. 100, 239-242.

postigla potpuna ekspresija, ovi gestovi se vežbaju bez instrumenta, jer će na taj način spontani pokreti tela, ruku najbolje oslikati određen karakter. Na izvestan način muzički karakter „prebiva“ više u samom tematskom materijalu, dok je ton glasa više prisutan u artikulaciji, posebnim oznakama za tempo i agogiku. Aleksandra Pirs ističe važnost tona glasa nazivajući ga emotivnim životom kompozicije, što je nekada opšte raspoloženje ili posebno osećanje koje se može dokučiti pridevima, a nekada i niz različitih osećanja u samo jednoj izvođačkoj frazi. Kao vežbu za ton glasa ona predlaže da se napišu najbolje reči za osećanje koje je izraženo u određenom segmentu muzičkog toka. Tu se mogu naći i dva kontrastirajuća afekta, igra prideva i priloga, a izvođač može izgovarati glasno reči tražeći emociju zajedno sa pokretom, gestom. Cilj da se odabirom prideva govori sa karakterističnim tonom glasa i sa određenim položajem tela, a potom da se zauzme gestovni položaj prema instrumentu govoreći „kada bih ovo govorio to bi zvučalo ovako“, izvedeći tu frazu. Trebalo i da se prenese ne samo kinetička energija već poseban kvalitet energije njegovog izvođenja. Ova vežba je jedna od najtežih za izvođača, budući da je najintimnija i najličnija.

Pored označitelja i pojam interpretanta je suštinski važan kada govorimo o zatvaranju hermeneutičkog kruga izvođenjem muzičkih gestova. Jedno izvođenje je jedan od mogućih interpretanata, realizovan u momentu slušaćeve percepcije. Mnoge ideje, različita tumačenja su interpretanti u smislu da se ne odnose na ono što se prenosi zvukom, već predstavljaju uslov za shvatanje znakova. Koncept interpretanta je ideja koju je Čarls Pirs razvijao tokom čitavog života, ali nam nije ostavio njegovo najjasnije objašnjenje, zbog čega je i dalje intrigantna tema, podložna najrazličitijim interpretacijama. Sa sigurnošću znamo da je on element znaka, odnosno deo koncepta znak-objekat-interpretant, ili evropskim rečnikom označitelj-označeno-interpretant koji funkcioniše kao prvostепенost-drugostепенost-trećestепенost. Prokofjevljeve sonate u notiranoj formi imaju elemente označitelja muzičkog gesta, označeno je objekat na koji se označitelj odnosi a trećestепенost su interpretanti koji se stvaraju u ljudskom umu. Naomi Kaming smatra da se teškoća kod primene ovih pojmova na muziku ne nalazi na nivou interpretanata, već u području drugostепенosti – polju muzičke reference, zbog čega se usmerava na prvostепенost, to jest ikoničnost kroz tembr. Ideja interpretanta u njenoj teoriji je sprovedena kroz analogiju kvaliteta muzičkog tona sa jedne strane, i ljudskog glasa, sa druge. To jest, ton se javlja kao neposredni ikonički znak glasa, i još značajnije kao komponentni znak muzičkog subjekta. Sa druge strane, Lidov definiše indeks kao „najodređeniji i najmanje artikulisan znak“ (2005: 148). Za njega su tempo, rubato, intonativne nijanse, nivoi dinamike obično ti neartikulisani znaci, to jest indeksi, jer su direktno ekspresivni i predstavljaju neposredni međusobni uticaj tela i zvuka.

„Indeks je najtransparentniji znak u muzici, on je pretransparentan“ (Lidov, 2005: 153).<sup>218</sup> Čarls Pirs je dosledan u opisivanju interpretanta kao konsekvence znakovnih relacija, kao postojanje *neposrednog objekta* ili nečega što postoji u eksternom svetu u slučaju *dinamičnog objekta*. Slika, najočiglednija i najneposrednija, ali neopipljiva stvar, virtuelni entitet je interpretant. Prema ovoj ideji mi uvek *interpretiramo*. Angloamerički rečnik sadrži pojam *interpretirati*<sup>219</sup> koji se jednako dobro i često koristi i za izvođenje, sviranje dela, ali i za teoretsko tumačenje. Prema ovoj ideji, interpretatori su i teoretičari i izvođači. Prema tome, kada smo govorili o izborima koje izvođač čini da bi realizovao, izveo muzičko delo, govorili smo o izvesnom tumačenju od strane izvođača, jer svaka izvedba muzičkog dela predstavlja jedno tumačenje, jednu interpretaciju. Izvođači i teoretičari su interpretatori, koji svoje interpretacije daju u različitim formama. Ali za Levinsona su kritičke i izvođačke interpretacije potpuno različite stvari, prvo je međusobno povezan niz primedbi, a drugo čulna realizacija dela, to jest „razmotren način sviranja muzičkog dela koji obuhvata veoma specifične odluke svih definišućih karakteristika dela kao što je dato partituruom i njenim povezujućim konvencijama čitanja“ (Levinson, 1995:36). I Ermeren (Göran Hermerén) u jednom svom tekstu govori o tome ko, kada i kako sve interpretira u muzici, navodeći i kompozitore, muzičare, dirigente/producente, ali i slušaocce, kritičare/istraživače (Hermerén, 1993: 9-31). Interesantno je da Berenson na određen način definiše interpretaciju kao tumačenje emotivnog sadržaja muzike, pa se iz tog razloga ono javlja kao binarna forma, gde se na jednoj osi nalaze izvođači, a na drugoj slušaoci. I dok se u muzičkoj teoriji dosta govori o izvođačkom tumačenju, ono drugo, dato od strane publike je veoma zapostavljeno. Razlika između ova dva leži tu tome da „prvi normalno daju tumačenje slušaocu, dok drugi primarno tumače sami sebi“ (Berenson, 1993: 61). Tako je područje muzičke interpretacije najšire i najsloženije područje muzičke semioze. Prema Martinesu (José Luiz Martinez) iako muzička interpretacija zavisi od intrinzične semioze i muzičke reference, tek u složenosti muzičkih interpretanata muzika je stvarno predstavljena, živi i označava. U grupu korelativnih istraživanja ulaze: muzička percepcija, kognicija, izvođenje, analiza, istorija i kompozicija, jer su svi vrste muzičkih interpretanata, oni su rezultat stvarne semioze. Percepcija je osnovna forma u procesu stvaranja muzičkih interpretanata, jer semioza počinje percepcijom i tek sa uključenjem uma muzika se može uživati, producirati, shvatati, transformisati, svirati, učiti i komponovati. Kada je reč o izvođenju (*performance*), ono se kao vrsta muzičkog

---

<sup>218</sup> Interesantno je i njegovo tumačenje ikoničke predstave gesta za koju kaže da može biti inverzirana, reverzirana, produžena, skraćena, i drugačije deformisana. To je upravo ono što je nemoguće za neposredni izraz. Nemoguće da se uzdahne naopačke ili ponovi samo druga polovina zevanja (Lidov, op. cit, 157).

<sup>219</sup> Pojam *interpretation* je u bliskoj relaciji sa konceptima *značenje, razumevanje, intencije, objašnjenje, primena, istina, ispravnost, vrednost* i tako dalje.

interpretanta pokazuje kao neophodan i komplementaran element sa percepcijom, jer aktualizuje muzičke gestove kao znakove.<sup>220</sup>

Zbog velikog značaja koji imaju u oblikovanju zvuka, tona glasa i muzičkog karaktera, idiosinkratički gestovi i intertekstualizam biće obrađeni u ovom trećem poglavlju, iako strateški idiosinkratički gestovi pripadaju kategoriji spontanih gestova, dok citati i autocitati aludiraju u apstraktnim delima na konkretni siže pripadajući kategoriji tematskih gestova.

## 7.1 Idiosinkratički gestovi ili *orkestar koji svira sonatu*

Tehniku ili postupak kojim Prokofjev u klavirskim sonatama jasno aludira na određeni instrument nazvala sam **idiosinkrazija** ili **idiosinkratički gest** na osnovu analogije koja postoji sa istom kategorijom fizičkog gesta. Izvan muzike idiosinkrazije se definišu kao strukturalne, bihevioralne ili psihološke osobine karakteristične za pojedinca ili grupu.<sup>221</sup> U studijama o fizičkom gestu, reč je o onim pokretima koji nastaju tokom govora, pa su govor i idiosinkratički gest koekspresivni, ali nisu semiotički redundantni. Pri tome, kako primećuje Meknil oni su slikoviti, ikonički gestovi koje pojedinac spontano upotrebljava kako bi upotpunio govorni čin.<sup>222</sup> Termin se činio veoma prikladnim zbog izomorfizma koji se postiže ne samo bojama instrumenta, registrom, već i melodijskom konstrukcijom: konturom, figurama i ritmičkim oblicima otkriva se instrument u pitanju. Termin je primenjiv na situacije u kojima prepoznamo da jedan instrument oponaša, imitira, simulira karakteristike drugog instrumenta ili grupe instrumenata. Budući da je ovde reč o klavirskim sonatama, idiosinkrazija se svodi na klavirsko oponašanje instrumenata, iako, razume se, ovaj pojam može biti primenjen i šire, na sve instrumente.

---

<sup>220</sup> Videti više: José Luiz Martinez, „A semiotic theory of Music: accidubg to a Peircean rationale“, The Sixth International Conference on Musical Signification, University of Helsinki, Université de Provence (Aix-Marseille I) Aix-en-Provence, December 1-5, 1998.

<sup>221</sup> Za ovu vrstu gestova se često upotrebljava i termin gestikulacija.

<sup>222</sup> Na Kendonovom (Adam Kendon) kontinuumu nalaze na jednom kraju kao potpuni (holistic) gestovi, koji su idiosinkratički u formi i onaj koji ga koristi samo je marginalno svestan njegove upotrebe, za razliku od opštih (global) koji se nalaze na drugom kraju kontinuumu. Videti str. 35.

Aluzije su u sonatama uvek veoma jasne, pa čak i onda kada kompozitor ne označava instrumente na poseban način kao *quasi tromba* ili *timpani* (pr. 165).

a) 213

b) 190

**Primer 165. a) Klavirska sonata br. 3, op. 28; b) Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav**

Idiosinkratički gestovi su veoma ilustrativni, jer dele strukturalne karakteristike i izomorfni trag melodijske linije, artikulacije, fature i registra sa instrumentom na koji aludiraju. Naravno, sama ideja aludiranja na orkestarski instrument u zvuku klavira nije originalna, ali jesu postupci koje Prokofjev ponavlja kod karakterističnih simulacija koji se prepoznaju kao njegov marker. Imajući ovo u vidu, termin idiosinkrazija nesumnjivo pruža celovitu sliku o punom spektru konotacije u muzici Prokofjeva, ukazujući na dvojni funkciju značenja: sa jedne strane pojam idiosinkratičkog gesta ukazuje na originalne postupke kompozitora koji tako ulaze u kategoriju spontanog gesta i polje agramatičnog, a sa druge se odnosi na osobenost pojedinačnih instrumenata ili grupa instrumenata u orkestru, otelotvorenih izomorfno u notnoj slici i zvuku, odnosno vizuelnoj, registarskoj, melodijskoj i motivsko-strukturalnoj komponenti muzičkog toka. To znači da postoji i određen stepen konvencionalizacije načina i mesta upotrebe određenog instrumenta, grupe instrumenata, kao i *tutti* situacija (pr. 166) pa se idiosinkratički gestovi mogu smatrati tipičnim gestovima samog Prokofjeva. Na primer, eksploatacija snažnih *tutti* mesta se uobičajeno vrši na tačkama klimaksa za čije izvođenje je neretko potrebna izuzetna snaga, gotovo „muskularni pijanizam“. Dodatna obeležja klimaksa su simulacija zvuka violine i flaute diskantu, što u znatnoj meri može pojačati kinetičko dejstvo muzičkog toka.<sup>223</sup>

<sup>223</sup> Videti i pr. 130, str. 176.

a) **Tempo I**  
88 *ff*

b) 61

62 *ff*

**Primer 166. a) Klavirska sonata br. 6, op. 82, III stav; b) Klavirska sonata br. 7, op. 83, II stav**

Kada je reč o pojavi „solo“ instrumenata, jedan od omiljenih idiosinkratičkih gestova kompozitora jeste zvuk trube.<sup>224</sup> U *Petoj sonati* će se pored ovog „instrumenta“ (pr. 126, str. 172) javiti i ređe upotrebljavan idiosinkratički gest harfe (pr. 36, str. 103). Potencijalna mnogobrojnost instrumenata u klavirskim sonatama neizbežno navodi na razmišljanje o tome koje sve informacije može pružiti izvođaču. Određene intonacije u sonatama ne samo što verno ilustruju zvuk određenog instrumenta, već i specifičan karakter, stanje, emocije, zbog čega su idiosinkratički gestovi snažno pomoćno sredstvo u ekspresiji. Oni mogu biti veoma aktivni elementi diskursa i suplementi zvučnog kvaliteta i izvođačkih nijansi, kroz pragmatičnu upotrebu muzičkog gesta u potrazi za pomenutim *tonom glasa*. Nekoliko primera iz *Šeste sonate* to potvrđuje (pr. 167). Treći stav naročito sugerise orkestarsko mišljenje, jer će se povremeno javiti i određene „orkestarske grupe“, kao kod imitacije (pr. 129, str. 174) u kojoj učestvuju „gudači“, jedan „limeni instrument“ u tenoru, „violine“ u diskantu (t. 101) i „limeni duvači“ u akordima leve ruke.

<sup>224</sup> Solo „truba“ kod augmentacije druge teme, ili dijaloški gest dve „trube“.

a) 33



b) 346



351



c) 189



d) 198



**Primer 167. Klavirska sonata br. 6, op. 82: a) III stav, quasi solo trombon; b) IV stav, quasi violončelo (leva ruka); c) IV stav, quasi saksofon (leva ruka); d) IV stav, rečitativ quasi flaute i fagota (diskant i leva ruka)**

Bilo bi interesantno primetiti da, za razliku od značenja idiosinkratičkog gesta koje ukazuje na spontane, originalne postupke samog Prokofjeva, u suštini, u većini slučajeva kada Prokofjev stvara aluzije na orkestarske instrumente one se nalaze u formi dijaloškog gesta, baš kao u prethodnom primeru. Dijaloška funkcija gestova je zasnovana na intersubjektivnom razvoju ljudskog gesta, što se u muzici pojavljuje u vidu dijalektičkih opozicija osnovnih tema, korespodentnih taktova, koncertantnog principa barokne prakse, i drugog. Dalje, idiosinkratički gestovi – od koji je dakle samo jedna forma pojavljivanja konverzaciona – kao učesnici dijaloškog narativa, podležu različitim interpretacijama, jer se mogu tumačiti i kroz aktorijalnu dimenziju muzičkog dela, kroz pokret različitih subjekata koji se nalaze u

komunikativnoj formi, a opet, budući da uključuju zvuk, svesno aludiraju na različite boje glasova koje Prokofjev pojačava različitim artikulacionim i dinamičkim sredstvima klavira, postižući još veće razlike u modalitetima.

The image displays four musical excerpts, labeled a) through d), from Prokofiev's piano sonatas. Each excerpt is written for piano and shows the interaction between the right and left hands.

- a) 185:** Shows a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *ff*.
- b) 226:** Features a more sparse texture. The right hand has long, sustained notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.
- c) 235:** Shows a complex texture with triplets and rapid sixteenth-note runs in the right hand, and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics range from *f* to *ff*. The tempo marking *Meno mosso* is present.
- d) 25:** Displays a texture with block chords and moving lines in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *ff*.

**Primer 168. a) Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, quasi violine, b) Klavirska sonata br. 8, op. 84, III stav, quasi pikolo flauta (234) c) Klavirska sonata br. 9, op. 103, I stav, quasi flauta (192, diskant); d) Klavirska sonata br. 7, op. 83, III stav, quasi flauta<sup>225</sup>**

Klavirske sonate su bogate miskturama dijaloškog i idiosinkratičkog gesta, a naročito je interesantna tehnika spajanja glasova u unisono i njihovo razdvajanje u konverzaciji što neodoljivo podseća na kinematografsko prostorno udaljavanje i približavanje. Ovde još treba ukazati na to da je u

<sup>225</sup> Prokofjev ovaj gest ponavlja nekoliko puta (t. 29, 34, 38).



Šestoj sonati sistemski razrađena i topika humora, sarkazma i šale kroz mehaničnost i odsečnost ritma, ples i „začinjene“ harmonije unutar tonalnih okvira, idiosinkretičke gestove koji personifikuju različite instrumente i raspoloženja. Naročit komični efekat je postignut u drugom stavu idiosinkrazijom fagota i kontrafagota (pr. 127, str. 173), baš kao u *Peći i vuku* gde ovaj instrument oslikava lik dede.

Jedna poprilična redundanca u sonatama odnosi se na pojedine grupacije instrumenata. Suština je da Prokofjev – u skladu sa planiranim scenama i konceptualizacijom različitih topika – pribegava upotrebi određenih „orkestarskih grupa“. U *Osmoj sonati* je reč o tri „limena duvačka instrumenta“, delimično nalik eufonom akordskom bordunu „horni“ iz prvog stava *Sedme sonate*, i istoj pojavi kod rezonantnog zvuka topike *zvona* (pr. 169). Kontrast donosi topika *pastoralnog*, zasnovana uglavnom na asocijativnom značenju zvuka „drvenih duvača“, što može ilustrovati prvi stav *Devete sonate*, najpre završna grupa (t. 61), a potom i dijaloški gest dva „drvena duvača“ (pr. 17, str. 86, t. 77).

a) 267

b) 65

**Primer 169. a) Klavirska sonata br. 8, op. 84, III stav, tri quasi limena duvačka instrumenta**  
**b) Klavirska sonata br. 7, op. 83, I stav, quasi horne (leva ruka)**

Nasuprot svim navedenim idiosinkratičkim gestovima, nalazi se na prvi pogled prilično rasprostranjena upotreba klavira kao čisto perkusionog instrumenta. Samo neki od primera su: oznaka *col pugno* u prvom stavu *Šeste sonate* (pr. 66, str. 128), topika *udar čekića* u prvom stavu *Sedme* (pr. 170a), a potom i trećem stavu gde se ikonički oslikava deonica bubnja u interesantnoj kombinaciji sa brutalnim zvukom „trombona“ i „tube“ (pr. 170b). Tome, bar delimično doprinosi i začetak ovih sonata u agresivnom predratnom vremenu, koje je istovremeno u Rusiji tada obeleženo rigoroznom birokratskom kontrolom umetnosti, zbog čega ovi idiosinkratički gestovi nose simboliku nasilja i provociraju za nekim

drugim nivoima značenja. Pijanisti koji izvode sonate Prokofjeva sigurno primećuju da upravo „ratne“, kako ih nazivaju zapadni kritičari, fakturom najviše prizivaju analogiju sa orkestarskim tkivom.

The image displays two excerpts from Prokofiev's Piano Sonata No. 7, Op. 83. Excerpt a) (measures 397-400) is a piano solo in the first movement, marked with a forte (ff) dynamic. Excerpt b) (measures 119-122) is from the third movement and includes orchestral accompaniment for a drum (bubanj) and tuba (tuba).

**Primer 170. a) Klavirska sonata br. 7, op. 83, a) I stav, topika udar čekića; b) III stav, topika udar čekića- bubanj i trombon**

Ma koliko je u ranijem izlaganju bilo najviše reči o idiosinkratičkim gestovima iz druge polovine zbirke klavirskih sonata, ne može se prenebregnuti činjenica da su i u ranijim sonatama primetni momenti u kojima „orkestar svira sonatu“. Isprepletenost simfonijske i klavirske muzike, i drugih žanrova se ogleda i u pojavama intertekstualizma: isti tematski gestovi, ponekad i veći autocitati, ili samo kratke asocijacije pronalaze se sukcesivno u delima iz istog perioda stvaralaštva, ali i vremenski distancirane. Balet, opere, simfonije, muzika za pozorište i film i klavirska dela su u stalnoj interakciji, a kao rezultat toga javljaju se idiosinkratički gestovi, intertekstualizmi ili samo intonativne aluzije. To je naročito evidentno u vreme kada se Prokofjev usmerava na dela za pozornicu, posebno baleta, koji pored simfonija predstavljaju najviši domet orkestracije. Nije neobično što se onda muzički materijal baleta *Bludni sin* pronalazi u *Četvrtoj simfoniji*; elementi opere *Ognjeni anđeo* u *Trećoj simfoniji*; transparentni ekspresionizam iste opere u *Petoj sonati*; rečitativni odlomci opere *Semjon Kotko*, kao i citati iz opere *Rat i mir* i filmske muzike za *Pikovu damu* u *Osmoj sonati*; Andante iz *Klasične simfonije* nalazi se kao

drugi stav *Četvrte sonate*, i drugo.<sup>226</sup> Sudeći prema ponuđenim, ali i potencijalnim interpretacijama klavirskih sonata Prokofjeva kroz vizuru muzičkog gesta, moglo bi se zaključiti da njihova kritička i izvođačka interpretacija, lišena intertekstualnog konteksta, nije dovoljna za adekvatnu sadržinsku analizu. U tom smislu slušanje orkestarskih dela Prokofjeva može predstavljati postupak dekodiranja klavirskog teksta koji potpomaže razumevanje melodike, tehnike, fature, dinamike, artikulacije i drugog. Na taj način se na početku *Četvrte sonate* može čuti bas klarinet, a fagot na početku drugog stava. Dve tipične slike iz ove sonate su: prva u kojoj je kombinacija „limenih duvačkih instrumenta“, „gudačkih“ instrumenata i „timpana“ (pr. 171a), i druga gde se ilustruje *quasi pizzicato* i idiosinkratički gest „trombona“ (pr. 171b i c).

a) 76 *pizzicato gudača*  
*mf pp*  
*glissando limenih timpani*

b) 13 *p*  
*pp*  
*quasi pizzicato*

c) 17 *m. s.*  
*quasi trombon*

**Primer 171. Klavirska sonata br. 4, op. 29: a) I stav (76-80)  
 b) II stav (13) *quasi pizz.* c) II stav (18) *quasi trombon***

Spomenuću i drugi stav *Sedme sonate* u kome se može sagledati kompatibilnost distinktivnih idiosinkrazija sa topikalnom dimenzijom muzičkog toka. Konkretno, u pomenutom stavu nalazi se narativna melodija topikalizovana *pevujućim stilom*, čemu svakako doprinosi pažljivo birana dinamika za različite slojeve zvuka. U fakturi se uočava praznina između basa i ostalih glasova, što je izuzetno

<sup>226</sup> Ovakvih primera je izuzetno mnogo, videti tabelu 6, str. 230.

sugestivno za okestraciju u vidu „viola“ i „violončela“ u unisonu, i pratnje u „fagotu“ i „kontrabasu“ u basu, dok se akordi mogu slušati kao „horne“. Interesantna je promena „instrumentacije“ na početku (t. 7) što deluje kao orkestarsko razmišljanje, jer se promene u fakturi percipiraju kao ulazak novog instrumenta, kao u narednom stavu, gde se zvuk drastično menja sa nastupom novog registra u levoj ruci (t. 52).<sup>227</sup> Dodatna potvrda opravdanosti ovakvog načina dekodiranja muzičkog teksta nalazi se u kodama koje su najsugestivnije za orkestraciju. To naravno, nije nasumičan, nego veoma osmišljen postupak, sa brižljivo razrađenim gestovima, kao u sva tri stava *Osme sonate*. U prvom stavu (pr. 172) se javlja „trombonski“ glisando (t. 290), a potom duboki „gudači“ (t. 293) i „drveni duvači“ koji donose poslednji akord.<sup>228</sup>

**Primer 172. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav, koda.**

U kodi drugog stava (t. 73) javljaju se svi slojevi zvuka (pr. 6, str. 67). Treba imati u vidu da je ovde Prokofjev jasno pravio aluzije na limeni, vojni orkestar slikajući scenu bala iz *Evgenija Onjegin*. Ranije tokom stava se javljaju različite „orkestracije“ osnovnog tematskog gesta (A) sa varijabilnim

<sup>227</sup> Interesantan primer je u kodi trećeg stava *Devete sonate* (pr. 53, str. 118) gde se novi registar čuje kao novi instrument.

<sup>228</sup> Sličan primer za duboke gudače ima u trećem stavu *Pete sonate*, na početku razvojnog dela (t. 52).

elementima: izbor „instrumenata“, faktura, pa čak i melodija. Upravo tu se uočava izuzetan osećaj za kompozicionu strategiju i čvrsta sprega forme (ABACA(C+B)A+Coda) i „orkestracije“ koja stoji na usluzi drami.<sup>229</sup> U kodi finalnog stava (t. 458) se javlja orkestarski *tutti*, omiljeni Prokofjevlev idiosinkratički gest „trube“, *fanfare* i topika *zvona* koji do kraja sprovode trijumfalno finale (pr. 73 i 74, str. 134). Usađeno mišljenje je da se zvuk trube povezuje sa snagom i moći, što potiče iz davnih vremena kada su trubači kao glasnici putovali sa vladarima, ali semantički raspon značenja trube takođe uključuje i vojsku i anđele, zbog čega ovaj instrument treba smatrati transfiguracionom metaforom snage i moći bilo koje vrste. Iz tog razloga nije neobično što je idiosinkratički gest trube u najbliskijoj vezi sa topikom *fanfara* i što se redundantno pronalazi u kodama koje signaliziraju kraj, i u toj funkcionalnoj ulozi naći će se u mnogim sonatama. Kao korelacija, topika *fanfara* obezbeđuje visoku preciznost u tumačenju: najčešće se javlja u diskantu, u punktiranom ritmu, u različitim melodijskim kombinacijama i opet, kao idiosinkratički gest trube.

Idiosinkratički gestovi predstavljaju izuzetno interesantno polje za izvođača. Promišljanje o tome kada u kojim situacijama i sa kojim ciljem kompozitor upotrebljava određeni „instrument“, poređenje orkestarskih i klavirskih *tutti* mesta u kodama, kao i slušanje Prokofjevlejeve simfonijske, baletske, filmske muzike, sasvim sigurno će doprineti boljem razumevanju i interpretaciji sonata. Sa jedne strane muzički gest dozvoljava da se svaka klavirska sonata oceni prema sopstvenom merilu i prema osobinama koje ona ne deli ni sa jednim drugim delom, a sa druge da se uoče zajednički elementi kao što su različite topike i idiosinkratički gestovi, čije se strateške funkcije i uloga u građenju muzičkog narativa upoznaju jedino kroz komparaciju, paralele i analogne situacije, ali i drugim žanrovima ovog kompozitora. Shvatanje ovih uzajamnih odnosa i posmatranje klavirskih sonata kroz vizuru pokreta predstavlja, naravno, samo jedan od mogućih analitičkih procedura, ali se tokom ove studije dosledno manifestovala kao dominantna, što ide u prilog činjenici da upravo ovaj „format“ gledanja i sveukupne Prokofjevlejeve muzike (pa i muzike uopšte) pruža uvid u dragocene informacije i na konkretnom i na apstraktnom planu muzičke logike.

---

<sup>229</sup> Isto tako na početku trećeg stava čujemo *piccato*, *trubu* i *horne* (pr. 84, str. 144).

## 7.2 Citati i autocitati - tekstualizam i intertekstualizam

Govoreći o delima mađarskog kompozitora Kurtaga (György Kurtág) teoretičar Marta Graboč (Márta Grabócz) je istakla da se njegov čitav opus mora posmatrati kao jedinstveno delo. U tom smislu parcijalno istraživanje njegovog opusa dovodi do suočavanja sa analitičkim problemima, jer su njegova dela od samog početka u snažnom interaktivnom odnosu. Drugim rečima, ne može se istraživati op. 21, ako se ne poznaje op. 1. To je činjenica *per se* kada je reč i o bilo kom drugom kompozitoru, ali kada ga nametne on sam, na način na koji to Kurtag radi, kao svoj *credo*, onda je tu zasigurno reč o nečemu mnogo složenijem. Prokofjev nas suočava sa sličnim zadatkom kroz pojavu intertekstualnosti: iste ili slične intonacije u različitim delima koje nemaju samo dekorativnu ulogu, već nose određenu simboliku pojavljujući se u različitim kontekstima. Autocitati ili intertekstualizmi su strateški postupci sa tematskim gestovima koji povezuju dva ili više dela istog ili različitog žanra. Oni se u muzici Prokofjeva javljaju kao rezultat duge posvećenosti kompozitora jednoj muzičkoj ideji. Nekima od njih se vraća i nekoliko puta, i posle više godina. Želja da se te ideje nađu u različitim formama izrodiće potrebu za raznim transkripcijama u celosti, kao što su balet *Bludni sin* kao *Četvrta simfonija* ili opera *Ognjeni Anđeo* kao *Treća simfonija*. Ne može, a da se ne stekne utisak da je ovde Prokofjev i pragmatično razmišljao, verujući da će se ova muzika pre izvoditi u koncertnoj verziji, nego u pozorištu koje je zahtevalo mnogo više sredstava za produkciju.

Evidentan je i međusobni uticaj kompozicija koje stvara paralelno ili u istom periodu, kao što su *Treća* i *Četvrta*<sup>230</sup>, *Peta* i *Šesta sonata* ili ekspresionizam *Pete sonate* i opere *Ognjeni anđeo*, rečitativni postupci *Osme sonate* i opere *Semjon Kotko*, ili živopisni ton iste sonate u odnosu na *Petu simfoniju* iz istog perioda. Spomenimo i korišćenje citata iz *Prvog gudačkog kvarteta* u *Prvoj violinskoj sonati*. Pored toga, u određenim fazama je lako uočiti uticaj određenih kompozitora na stvaralačku poetiku Prokofjeva: Stravinski u *Petoj* i *Šestoj sonati*, Skrjabin ili Betoven u *Devetoj*. Primeri tekstualizama i intertekstualizama su navođeni tokom čitavog rada, zbog čega sledi tabela koja obuhvata sve njihove pojave u sonatama (tabela 6). Postoji nešto simbolično u ovim postupcima inkluzije, zbog čega je za izvođača veoma važno da poznaje ne samo da je reč o povezivanju sonate sa drugim delom, već i kako to drugo delo zvuči, da poznaje siže i semantiku njihove veze. Zanimljivo pitanje u vezi sa tim postavlja *Osma sonata* u kojoj se nalaze mnogi intertekstualni odlomci, a posvećena je kompozitorovoj drugoj supruzi Miri Mendelson.

---

<sup>230</sup> *Četvrta sonata*, drugi stav (t. 39) se čuje predivna ruska melodija koja je reminiscencija druge teme *Treće sonate* u svojoj jednostavnosti i lirskom, bajkovitom karakteru, i obe su „na belim dirkama.“

**DRUGA SONATA:** I stav, tematski gest Astleja iz opere *Kockar*, op. 24 (pr. 134, str. 184; pr. 153, str. 204)

**TREĆA SONATA:** Musorgski, *Gnom* iz *Slike sa izložbe* (pr. 89 i 90, str. 148)

**ČETVRTA SONATA:** I stav, Metner, *Sonata-bajka* (pr. 32, str. 101); II stav – Andante iz simfonije, t. 39 reminiscencija sporedne teme *Treće sonate* (t. 58).

**PETA SONATA:** III stav, Stravinski, *Petruškin akord* (pr. 23, str. 91)

**ŠESTA SONATA:** I stav, citat iz *Pete sonate*, I stav („mrmljanje“, pr. 36, str. 103); I i III stav, Stravinski, *Posvećenje proleća* (pr. 97-99, str. 155-57); III stav, princ Bolkonski, scena iz opere *Rat i mir* (pr. 38, str. 106); IV stav, I tema iz *Uvertire na jevrejsku temu; Bitka na ledu* iz kantate *Aleksandar Nevski*; lajtmotiv Peće iz *Peće i vuka* (skercozni karakter)

**SEDMA SONATA:** I stav, tematski gest Julije iz muzike za film (pr. 159, str. 212); II stav, Šuman, *Wehmuth (Tuga)* u *Liederkreis*, op. 39; II stav *Pesma o Aleksandru Nevskom* (tema basa, t. 31).

**OSMA SONATA:** I stav, Nataša iz opere *Rat i mir* (pr. 174); kraljica Liza i Herman iz muzike za film *Pikova dama* (pr. 173); Ravel, *Scarbo* (pr. 175); II stav, menuet iz muzike za predstavu *Evgenije Onjegin* (pr. 40, str. 107), fragmenti iz kantate *Aleksandar Nevski*

**DEVETA SONATA:** II stav, Betoven, *Klavirska sonata A dur*, op. 101, II stav (pr. 18, 19, str. 87); glavna tema III stava - Adagio tema iz *Romea i Julije* (solo violončela); III i IV stav, citat iz *Pete sonate* („mrmljanje“, III stav aludiranje kroz čitav stav, IV stav, t. 46-49), IV stav, *Arietta* iz *Klavirske sonate* op. 111 Betovena;

**Tabela 6: Citati i autocitati u klavirskim sonatama S. Prokofjeva**



**Primer 173. Tematski gest Lize iz filma *Pikova dama***

Najduža sonata je započeta 1939. godine nakon hapšenja Mejerholda. U to vreme je Prokofjev radio i na operi *Semjon Kotko*. Sonata počinje mirnim tematskim nizom od kojih prvi obuhvata pet oktava, a intonacijom reminiscencira tematski gest Nataše (a) iz opere *Rat i mir*. Sledi još jedan lik, tematski gest Lize (pr. 174, t. 10, t. 18) direktno citiran iz muzike za film *Pikova dama* (pr. 173). Ovaj gest gotovo ikonički, hromatski otelovljava „plačnu“ intonaciju, anticipirajući dramu koja će se desiti u razvojnom delu (t. 183).

**Primer 174. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav,  
tematski gestovi Nataše (a) i Lize (b, c)**

Sporedni tematski gest (pr. 143b, str. 191, t. 61) takođe je pozajmljen iz *Pikove dame* i ilustruje scenu u kojoj se Herman šunja u kuću stare grofice kako bi doznao duboko čuvanu tajnu tri karte. Prema rečima Nestjeva „rečitativ druge teme je iz konteksta operske deklamacije“<sup>231</sup> što potvrđuje sličnost *Osme sonate* i opere *Semjon Kotko* upravo u metodi rečitativnih fraza. Hermanova scena, sa tragičnim epilogom u kome grofica umire, u sonati je ilustrovana topikom kukavice (silazna terca) na kraju, nakon čega sledi razvojni deo (t. 90). Posle krupnih kadrova svih osnovnih materijala ekspozicije, klimaks se nastavlja u potpuno novom materijalu, pre nego što smirenje donese pasaž koji reminiscencira Ravelovo delo *Skarbo*. Prema tekstu Bertrana, *Skarbo* opisuje noćne nestašluke goblina, koji udara u zidove i stvara senku na mesečini, što je košmarna scena za posmatrača. Kod Ravela je

<sup>231</sup> Prema Hakelu, Л. Гакелл, *Фортепьянное творчество С.С. Прокофьева*, Москва, 1960, 128.



ovo delo veoma tehnički zahtevno, sa ostanom u obema rukama, i lestvičnom kretanju u velikim tercama desne ruke. Ova ideja i faktura je očigledno poslužila Prokofjevu za stvaranje gotovo hipnotičke atmosfere sa signalom kukavice, pre nego što se vrati repriza (t. 206) koja donosi strateška skraćanja svih tematskih materijala (obe teme, most), ali sadrži opsežnu kodu sa alarmirajućim zvonima kao signalima kraja.

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, starting at measure 196, consists of two staves. The right hand has a complex rhythmic pattern with slurs and accents, while the left hand has a more regular accompaniment. Dynamics are marked as *mp* and *dim.*. The second system, starting at measure 202, also has two staves. It includes a tempo marking 'Andante dolce, come prima' and dynamics *pp* and *p*. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a more expressive and technically demanding passage.

**Primer 175. Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav, kraj razvojnog dela**

Sledi menuet pozajmljen iz pozorišne muzike za predstavu *Evgenije Onjegin* koji je u originalnom kontekstu pratio scenu bala u kojoj Onjegin prepoznaje Tatjanu koja je doživela transformaciju od seoske devojke do knjeginje. Zbog toga dominira igrački karakter, aluzije na fakturu i zvuk limenog orkestra pomalo „nespretnog“ karaktera, potom topika *pevućeg stila* (pr. 40, str. 107), ali i kadence u kojima su otelovljeni ceremonijalni nakloni (pr. 6, str. 67). Zajedno sa trodelnom formom ovi elementi i topike daju oficijelni karakter ovom stavu. Progres virtuozne tokate finala je prekinut *udarima čekića* u srednjem odseku (3/4 takt) koji se iz briljantnog valcera pretvara u *dance macabre*. Ovo je jedan onih segmenata Prokofjevljeve muzike u kojima se javlja neka vrsta popularne melodije koju kao da izvodi nespretni pijanista – amater, jer zvuči kao iskarikirani menuet drugog stava. Ovde se javlja i lik Hermana iz prvog stava (t. 288) u visokom registru, a potom i jedna neobična indikacija za Prokofjeva – *irresoluto* (t. 343) kojom oživljava *ton glasa*. Sledi surova završnica sa fanfarama i zvonima (pr. 74, str. 134).

Intertekstualizam ukazuje na značenje koje se pojavljuje *između* tekstova, ne toliko *unutar* njih. Zasnivajući sonatu na navedenim citatima Prokofjev je stvorio mrežu znakova između naizgled sižejno različitih tekstova. Sa jedne strane tu je muzika za predstavu *Evgenije Onjegin* i filmska muzika za *Pikovu damu*, obe nastale povodom obeležavanja godišnjice smrti pesnika u sovjetskom savezu 1937.

godine, ali su kao projekti ostali nerealizovani zbog čega je kompozitor postepeno ovu muziku inkorporirao u druge kompozicije. Postoji intrigantna semantička veza između ovih dela čiji sižeji se vrte oko tragičnih ljubavi, snažnih ženskih likova koji su spremni da se odreknu svega zarad istinske ljubavi, i muških aktera koji tragično stradaju uplićući se u pomešana osećanja istinske ljubavi i skrivenih motiva. Nije neinteresantna činjenica da je posvećujući sonatu svojoj supruzi kompozitor stvorio analogiju između ženskih likova i Mire koja je takođe, na početku njihove veze bila veoma mlada. U ovo tumačenje se veoma dobro uklapa i adaptirana verzija lika Nataše iz opere *Rat i mir*, koja se kao mlada devojka strastveno bori sa istinskim i nametnutim ljubavima od strane društva. Iako nemamo potpuni uvid u početak veze između kompozitora i Mire Mendelson, može se tvrditi da ona počinje upravo u vreme njihove saradnje na libretu za ovu operu. Koincidentno je to da kompozitor piše *Rat i mir* baš početkom rata, kada se privremeno, sa Mirom Mendelson i drugim umetnicima seli na Kavkaz, i tamo završava i ovu sonatu. Iz toga razloga kompozitor u nju uključuje slike rata podstaknute simboličnom intonacijom zvona i oštrim disonancama koje stoje nasuprot lirskim pasažima, pastoralnoj atmosferi i introspektivnom tonu kojim neobično završava prvi stav.

|                                       |   |                                   |
|---------------------------------------|---|-----------------------------------|
| Nataša, <i>Rat i mir</i> (t. 1)       | Liza, <i>Pikova dama</i><br>(t. 10, 18)           | učeni stil (most, t. 35)          |
| Herman, <i>Pikova dama</i><br>(t. 61) | signal kukavice (t. 84)                           | učeni stil (t. 94)                |
| brilijantni stil (t. 100)             | Nataša (t. 114)                                   | brilijantni stil (t. 116)         |
| zvono (t. 137)                        | udar čekića (t. 140, 149)                         | Nataša (t. 154)                   |
| Liza (t. 159, 163)                    | Herman (t. 169)<br>pevujući stil i zvona          | Sturm und Drang (t. 183)          |
| fantazija (ostinato, t. 191)          | <i>Scarbo</i> , Ravel (t. 196)<br>signal kukavice | Nataša (t. 206)                   |
| Liza (t. 215, 223)                    | učeni stil (t. 231)                               | stil lova (signal horne, t. 236)  |
| Herman (t. 245)                       | brilijantni stil<br>(koda, t. 261)                | zvona (t. 275)<br>Sturm und Drang |
| pastoralno (t. 293)                   |   |                                   |

Tabela 7. Lista topika, citata i aluzija u prvom stavu *Osme sonate*

Naredni stav je lirska minijatura koja ima posebnu semantiku u narativnom toku sonate, jer je okrenut prošlosti. Već na početku kompozitor približava izvođača tonu glasa markirajući *sanjarenje*

(*sognando*) i mladalačku fantaziju. Na izvestan način može se tvrditi da programska pozadina *Osme sonate* predstavlja autobiografski narativ i svedočanstvo o ljubavi između kompozitora i Mire Mendelson. Implikacije ovog specifičnog kompozicionog mišljenja mogu dovesti i do neobičnog tipa intertekstualnosti: „lik iz nekog naročitog dela može se pojaviti u drugom i da tako deluje kao signal istinitosti“ (Eko, 2003:147). Stoga, iako Eko govori o kategoriji istine u književnim delima, na izvestan način Prokofjev ostvaruje modalnu gramatiku i najproblematičniji koncept Tarastijeve analitičke metode: koncept *believe*. Ipak, da budemo oprezni, to bi značilo da muzika poseduje sredstvo putem kojeg sasvim podesno može nešto tvrditi. Gotovo isti osećaj likova iz *Osme sonate* stvaraju sve pojave intertekstualnosti u drugim delima, ali se izdvaja narativni gest „mrmljanja“ iz *Pete* i *Šeste sonate* (kasnije kod *Devete*) koji na izvestan način „humanizira“ muzičko delo, dajući liku opipljiv, realan obris i gotovo „taktilne“ osobine. Govoreći o ličnoj pojavi kompozitora u muzici, Kon je primetio da je ono često povezano sa upotrebom ljudskog glasa.<sup>232</sup> Ovaj kompozitor ima nekoliko glasova, ali se njegov muzički subjektivitet ne može ujediniti, jer su njegovi glasovi posve različitog karaktera, a mrmljanje je najbliže ljudskom glasu. Neposredno, sve pojave intertekstualizma deluju kao elementi koji muzičkom delu daju izvestan semantički sadržaj, likovi u novom kontekstu funkcionišu kao znaci, jer „da bi nešto funkcionisalo kao znak, mora se ponavljati, sposobno da se pojavi u novim kontekstima“ (Korsyn, 2004: 33). Sa strane same muzike nije manje interesantan podatak da su *Osma sonata*, ali i druga dela iz ovog perioda (Adagio kvartet, op. 92 i pozne sonate) odraz osobenog muzičkog mišljenja u strukturalnoj organizaciji tematskog materijala i to pod snažnim uticajem kinematografije. Sonata je bila pod direktnim uticajem epskih dela kao što su opera *Semjon Kotko* ili filmovi, što se naročito uočava dužini, ali i u posebnim kinematografskim efektima – postepenom približavanju i udaljavanju gestova (total, krupan plan, detalj). Naročito je u prvom stavu upečatljiv efekat „krupnog kadra“ u razvojnom delu, kada se javi uveličan tematski gest, u imponantnom, gotovo „reljefnom“ izdanju. „Nespretni“ pijanista drugog stava odgovara ideji slikanja tadašnje vlasti u Sovjetskom Savezu, koja je ograničila umetničku slobodu degradirajući i umetnike i njihovu umetnost.

Pitanje tekstualnosti i intertekstualnosti je neodvojivo povezano sa muzičkim narativom, odabirom određenog topikalnog vokabulara i ekspresivnog žanra. Za piktorijalnost Prokofjevljeve muzičke narativnosti zaslužan je odabir protagoniste i antagoniste, kao i sve refiguracije ovih tematskih gestova koje su produkt prilagođavanja likova muzičkoj radnji. Iako ne pripadaju svi jednoj opštoj kategoriji, gest, topika, žanr i forma u kojoj se muzika odvija ključni su sastojci jedne muzičke drame u klavirskoj sonati. Minimalne karakteristike apsolutne instrumentalne muzike (muzike bez programa ili teksta) koja je narativna jesu da: 1) mora nešto predstavljati, 2) mora predstavljati događaje ili stanja stvari, 3) i mora predstavljati vremenske i/ili kauzalne relacije među tim događajima ili stanjima stvari

---

<sup>232</sup> Prema Monelu. Monelle, „Musical uniqueness as a function of the text“, *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4, 1997, 62.

(Levinson, 2006: 130). U *Osmoj sonati* su ispunjena prva dva uslova, i dok se treći čini problematičnim, budući da zahteva korišćenje nekih vremenskih referencijalnih sredstava koje poseduje jezik, ali ne i muzika, Prokofjevljeva muzika kao da i to prevazilazi ukoliko se zanimamo za nivo priče i paradigmatke analogije među delima, i sintagmatsku osu kada je u pitanju njegov privatni život. Jedan od ključnih elemenata kada je u pitanju narativnost muzike jeste izbor forme. Određene vrste forme kao što su menuet, skerco, etide, varijacije i slično, diktiraju određene strukturalne repeticije koje mogu voditi narativnoj „blokadi“ ili narativnom „prekidu“. Razlog više u prilog narativnosti jeste da Prokofjev veoma često odabira tradicionalnu sonatnu formu koju prilagođava narativnom modelu, gde kompozitor nalik lirskom poeti konstruiše dramu sa likovima-tematskim gestovima, pa je možemo doživeti kao vrstu alter ega. Levinson smatra da se na taj način kompozitor može smatrati piscem drame, a izvođač kao njen režiser ili producent (Levinson, 2006: 139). Pa ipak, Lidov tvrdi da ponovljena ekspozicija i rekapitulacija nisu prijatelji naracije. Iako je Prokofjev odan formi, određeni nivoi su prilagođeni odvijajućem narativu, tako da čujemo kako se muzika transformiše u diskurs. To Lidov naziva „narativizacijom sonate“ (2005: 218). Na taj način muzičke forme predstavljaju analog književnim formama, jer poseduju zajedničku crtu sukcesiju određenih događaja, koji su u posledičnom odnosu. Videli smo da je u Prokofjevljevoj strategiji jedna od bitnih odlika narativa određena referencijalna funkcija, karakteristika da se tekst odnosi na druge tekstove, bez obzira na žanr, čak i na tekstove drugih autora.

Tokom čitavog stvaralaštva Prokofjev je sklon pregrupisanju starog materijala na nov način ili inkorporiranju u novu muziku, kada nastaje izvesno umrežavanje znakova. U skladu sa tim, ova strategija koju nazivamo osa kombinacije ili sintagmatska, pokazuje da je za umetnost kombinovanje, komponovanje važnija odlika od adekvatnog prikazivanja. Već je ukazano na činjenicu da se na mnogim stranicama muzike Prokofjeva ne nalaze direktni citati, već preoblikovane aluzije na određena dela ili kompozitore. Primeri koji su ranije navedeni obuhvataju specifično akordsko pisanje i melodiku nalik Skrjabinovoj, pa i čitavi pasaži koji reminiscenciraju muziku francuskih kompozitora Mompua i Satija koje je Prokofjev sigurno imao priliku da sluša za vreme boravka u Parizu. Pored direktnih citata iz baleta Stravinskog, u *Petoj* i *Šestoj sonati* mnogi segmenti ukazuju na to da je Prokofjev bio pod snažnim uticajem kreativnog mišljenja ovog kompozitora. Elementi kao što su bitonalnost, politonalni efekti, reske disonance i oštri akordi u kombinaciji sa veoma zahtevnim ritmičkim obrascima podsećaju na ekspresionistički jezik i mnoge stranice Stravinskog. Naročito treba istaći da su u čitavom opusu klavirskih sonata ipak najbrojnije aluzije na sopstvene balete. Pored igračkih stavova i kinematografskih efekata, naročito su brojni ženski likovi koji se javljaju putem lirskih tematskih gestova. Tada kompozitor ne koristi određene intonacije, već određenu atmosferu koju, kao što smo videli, slika posebnim „muzičkim bojama“.

---

## 7.3 Funkcionalna analiza ili *kako otelotvoriti sonatu?*

Prokofjev je svirao jednostavno, jasno i osećajno. Smireno, ali bez hladnoće samouverenog virtuozu, brilijantno, ali bez prikazivanja svoje izvanredne tehnike.<sup>233</sup>

**Boris Asafjev**

Premda se u radu čitavim tokom govori o funkcionalnosti analize i o *otelotvorenju*, tek ovo potpoglavlje ukazuje na činjenicu da strukturalističke analize obezbeđuju donekle svedeni pogled na muzičko delo, te zbog toga moraju biti zamenjene istraživačkom metodom koja nudi širu perspektivu i stvaraočima, i analitičarima, i najzad izvođačima muzičkih dela. Teorija o muzičkom gestu je teorija privlačenja. Ona približava muziku prirodnoj ljudskoj percepciji putem fizičkog pokreta, ali ne putem prisilne primene nečeg konkretnog na nešto apstraktno, već kroz moguća metaforička mapiranja, kroz činjenicu da muzika i fizička oblast imaju široko polje zajedničkih osobina. Pokret, odnosno gest je imanentno svojstvo muzike. Gest je muzički kvalitet. Teorija o muzičkom gestu povezuje teoretičare i izvođače. Teško je zamisliti da svaki izvođač, pripremajući se za neko delo čita razne analize tog dela. Agavu sa posebnom pažnjom razmatra interesantne paralele između analize i izvođaštva, kao separatih aktivnosti i zaključuje: 1) da analitičko saznanje ne mora biti kumulativno, 2) da se analitičko saznanje odupire verbalnom pričavanju 3) da je analiza manualna aktivnost, i da 4) analiza može biti ako ne primarna onda makar jednako oralna, pre nego pisani žanr. Analiza isto kao i izvođenje traži preispitivanje, a ne gomilanje činjenica (Agawu, 2004: 274). Naravno, različite analize osvetljavaju različite stvari i različite metode analize osvetljavaju različite aspekte kompozicije, tako da je moguće kazati da jedna analiza nadmašuje prethodnu sa određene tačke gledišta. Ona je takva aktivnost gde se analitičar igra sa elementima, ponovo ih aranžira da bi uvideo nove odnose, traži relacije, veze i načine povezanosti. Priroda analize potiče od činjenice da saznanja koja donosi nisu uvek objektivna, već subjektivna (Agawu, 2004: 276). Ovo je najvažnija sličnost između analitičke interpretacije sa jedne strane, i izvođačke interpretacije sa druge. Muzički gest je legitimni posrednik između jednog i drugog kontinuumu interpretacije. Mnogi elementi ove teorije ne predstavljaju novinu u muzikološkom rečniku, ali dobijaju novo značenje. Izvođač ne mora da se upušta u imenovanje korespondentnih dvotakta ili imitacije u ogledalu sve dok su to dijaloški ili konverzacioni gestovi koji obuhvataju sve pojave bilo kakve dijaloške forme u muzičkom procesu. Takođe, mnogi elementi koji su u ovom radu predstavljeni nisu novina, kao što je teorija markiranja ili Šenkerovo učenje, ali su to delovi koji potpomažu razumevanje teorije o gestu u potpunosti.

---

<sup>233</sup>Prokofiev plays simply, clearly, and sensibly. Calmly, but without coldness of an over-confident virtuoso, brilliantly, but without showing off his marvellous technique..” Asafjev prema Bermanu, op. cit., 39. (“Prokofiev-ispolnitet”, u: Shlifshtein, S.S.*Prokofiev: Materialy*, 325-3).

Učiniti analizu funkcionalnom znači misliti na izvođenje analiziranog dela. Malo je teoretičara kao što su Riman i Šenker, čije su analize duboko vezane za pitanja izvođaštva. U ovom radu su izvođenje i analiza posmatrani kao interakcija i interpretacija, u kojima može učestvovati i samo jedan glavni akter. Nikolas Kuk dolazi do zaključka da izvođač zauzima konfliktnu i neadekvatno teoretiziranu ulogu unutar muzičke kulture (Cook, 1998: 26). Ovu Kukovu misao je anticipirao Stravinski definicijama interpretacije i izvođenja: „pod pojmom interpretacije podrazumevaju se granice koje nametnute izvođaču ili koje on sam sebi postavlja dok muziku prenosi slušaocu. Izvođenje, pak, predstavlja striktnu realizaciju određene, izričite volje. Sukob ova dva principa – izvođenja i interpretacije – u korenu je svih grešaka, svih grehova i svih nesporazuma koji se javljaju između dela i slušaoca i koji sprečavaju pravilan 'prenos poruke'“ (Stravinski, 2000: 161). Fenomenološko preplitanje muzike i gesta ukazalo je i na novu perspektivu ovog odnosa da interpretator i izvođač mogu koegzistirati u jednoj ličnosti. U skladu sa tim, sve one ideje koje se vrte oko interpretacije i izvođenja dela treba osloboditi takvog shvatanja, jer iako su se izvođači i dirigenti oduvek smatrali samo izvođačima, oni su svoja izvođenja zasnivali na ličnim interpretacijama, sigurno manje na analitičkim interpretacijama muzičke teorije. Sa druge strane, u budućnosti moramo prihvatiti nepostojanje razgraničenja između ove dve delatnosti, odnosno unošenje izvođenja u analitički čin od strane interpretatora: teoretičara, analitičara, muzičke kritike...

Izvesti muzički gest znači u potpunosti ga realizovati. Na pitanje da li postoji metod pomoću kog bismo mogli proučavati ovu vrstu „muzičkog tela“ iznutra, odgovor je nedvosmislen, jer je proučavanje gesta, od uloge u kognitivnim procesima čoveka do toga da je pokret intrinzičan u muzici, potvrdilo da je semiotički momenat u muzici snažno isprepletan sa proučavanjem ljudskog tela. Međutim, treba istaći da široko shvatanje muzičkog pokreta često vodi „nesretnom,“ zaključku da je svaka promena, na bilo kom nivou muzičke strukture potencijalni izvor pokreta. Zaista, Valas Beri kaže „u muzici, promena je pokret (Berry 1976: 8). „Gestovi koje muzika otelotvoruje su [...] nevidljivi gestovi; možemo ih gotovo definisati kao da se sastoje od pokreta u apstrakciji, pokreta koji postoji u vremenu, ali ne u prostoru, pokreta koji, zapravo, daje vreme svom značenju i signifikaciji za nas“ (Sešn /Roger Sessions/ 1950: 20). Ono što se krije iza ovoga je možda najočigledniji izvor ljudskog pokreta: čovek izvođač. „Zašto toliko teoretičara nije uspelo da shvati da je muzički pokret, među ostalim stvarima, *ljudski* pokret?“ (Shove & Repp, 1995: 58). Značenje muzike je generisano našim telesnim doživljajem muzike – zbog toga je telesno iskustvo ne samo neophodno za doživljaj značenja, ono je nekako neraskidivo od muzike. Značenje dolazi iz naše konceptualizacije doživljaja muzike kroz telesno iskustvo, te je takvo apstraktno značenje *produkt* telesnog. Kada čujemo gestove u nekom muzičkom segmentu mi čujemo ustvari muziku koja deluje (doing). Izvođenje je kraj hermeneutičkog kruga. Tada se mogu uočiti mnogi muzički gestovi koji su delimično u funkciji izvođačkih gestova. Na primer Levinson tvrdi da su gestovi koje čujemo u određenim muzičkim segmentima, i od kojih zavisi naša procena njihove emotivne

ekspresivnosti, jesu *delom* određeni onim što izvođač *doslovno* radi da bi ih proizveo (Levinson, 2006: 83). On ističe povezanost muzičkog gesta sa radnjom, aktivnošću izvođača koja je potrebna da bi se proizveo zvuk, dakle ne sa samim zvukom. Kao što je spomenuto, Majkl Beri ove gestove naziva *praktičnim*. Rukovođeni muzičkom notacijom, izvesno je da je izvođačima nekada teško da se odupru konvencijama koje su nesvesno usvojili iz raznih istorijskih perioda. Ovakve muzičke odluke nemaju uvek negativan predznak, ali reflektuju karakteristike niza izvođenja, od kojih su neka veoma udaljena od kompozitorove zamisli.<sup>234</sup> Postoje mnogi simboli notacije čije je značenje fiksirano konvencijom i koje ne možemo znati ako ne poznamo konvenciju. Tu je muzika zaštićena od bilo kakve dvosmislenosti: indikacije tempa, akcenti, dinamika, ali ona „uvek sadrži i skrivene elemente koji ne prihvataju definicije, jer je verbalna dijalektika nemoćna da u celosti odredi muzičku dijalektiku. Tako da ti elementi zavise od iskustva i intuicije onoga ko predstavlja muzičko delo“ (Stravinski 2000: 161). Dovoljno je poslušati elektronsku verziju nekog dela iz umetničke muzike u kojoj je svaki ton jednakog trajanja i iste dinamike, da bi se shvatilo koliko muzičkog efekta leži u oblikovanju vremena i dinamike koju bilo koji pijanista unosi u muziku. Uvek mora postojati prostor za varijaciju, što se uočava u različitim interpretacijama raznih izvođača. Čak je i List kao izvođač svoje muzike, svaki put svirao malo drugačije, ali to nije bio slučaj samo sa sopstvenim delima. Postoji anegdota da je njegovo najfinije izvođenje bilo onda kada je prosviravao note, jer ih je tada jedini put svirao onako kao što je zapisano (Cook, 1998:89). Čak i Ravel koji je zahtevao da pijanisti „samo sviraju“, a ne da „interpretiraju njegovu muziku“ (Horvat, 2005: 3) morao se suočiti sa jazom među interpretacijama. „Mi zaista ne možemo interpretirati muziku, ono što možemo interpretirati jeste njena notacija“ (Horvat, 2005: 3).

Različiti karakteri tematskog gesta, kao i topike koje Prokofjev koristi u sonatama predstavljaju snažan putokaz interpretatoru kako da dopre do određene atmosfere, osećanja ili jednostavno traga koji je kompozitor želeo da ostavi. Ova opšta refleksija se može uporediti sa onim što Aleksandra Pirs naziva **muzički karakter**. U Prokofjevljevom snažnom i direktnom razmišljanju muzički karakter je pikazan tonovima kao fizičkim entitetima u notacijom na način koji je perceptivno ubedljiv za izvođača: veza između određenih topika i određenih tematskih gestova, kao što su topika *bajke* i mračni tematski gestovi, topike *zvona* i dinamični tematski gestovi u ratnim sonatama... Ukoliko je sonata tekstualno povezana sa nekim drugim delom kao *Osma*, ili sa nekim događajem u njegovom životu kao *Druga*, onda svaka semantička nit ulazi u tkanje mreže znakova koja vodi punoj realizaciji dela. Notacija sama može dovesti do shvatanja njegovih muzičkih ideja, ali u situacijama u kojima one nisu dovoljno transparentne, izvođač se može poslužiti prethodno opisanom vežbom kojom će locirati karakterizirajuće gestove. Kada je izvođač fokusiran samo na spoljašnjost ili prednji plan, može da mu

---

<sup>234</sup>O ovom problemu podrobno govori Robert Martin u tekstu: „Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners“, Oxford, 1995, 119-127.

promaknu i najtanje promene koje kompozitor vrši u narativnom toku, pa je neophodno „uroniti“ dublje u strukturalne slojeve muzičkog teksta. Već je bilo reči o tonu glasa koji je usko povezan sa muzičkim karakterom koji je nekada misteriozno predstavljen, bez naročitog upućivanja na karakter, kao na početku trećeg stava *Druge sonate* koji je označio jednostavno sa *Andante*, dok su nekoliko taktova dalje dati njegovi snažni indikatori *con tristezza* i *il basso tenebroso* (pr. 31, str. 100). Kada nisu obeležene oznakama, ove promene ekspresivnog govora mogu jednostavno izmaći izvođaču, da ne navodimo slučajeve u kojima se ovi indikatori čak i zanemaruju. Imperativ za izvođača mora biti notacija, pa tek onda intuicija. Kada stilski i strateški gestovi, muzički karakteri, ton glasa, retoričke promene, trope, i drugo nisu jednostavni za uočavanje, tada su veoma praktične vežbe van instrumenta koje predlaže A. Pirs i u kojima se koriste pokreti tela i glas, što dakle podrazumeva veoma dobro poznavanje notnog teksta (nekada može i sa snimcima, ili živom pratnjom). Sa stanovišta izvođača, vežbe kao što su *sjedinenje*, *ritmička vitalnost srednjeg nivoa* i *raspon*, elementi *ton glasa* i *muzički karakter* predstavljaju istinsko otelotvoravanje zvuka, putem fizičkog pokreta, daleko od instrumenta, kada se dolazi se do muzičkog gesta. Od jednostavnih pripremnih vežbi, kao što je *ocrtavanje* melodije rukom uz istančano praćenje strukturalnih harmonija, preko upotrebe *koračanja*, to jest kretanja gde koraci prate strukturalnu liniju basa, u kome ne tako slučajno značajnu ulogu igra Šenkerov koncept *Štufen* (nem. *Stufen*, koraci lestvice) koji se odnosi na strukturalnu harmoniju, dolazi se i do složenijih vežbi kao što su pomenuti *raspon* i *ton glasa*. Analiza mora biti funkcionalna, jer neke analize kao interpretacije mogu imati i loš učinak po izvođače. Ne može postojati izvedba bez interpretacije, ali i sa funkcionalnom analizom, izvođačeva imaginacija i donekle identifikacija sa delom, mora uraditi ostatak. U tom smislu i Krauš (Michael Krausz), kao i Lidov govori o nedovršenosti partiture, jer „ne može da odredi sve pertinentne aspekte izvođenja“ (Krausz, 1995: 75). Tako su različita izvođenja potekla od različitih interpretacija. Za Krauša su zato „interpretacije kompletnije od partitura, a izvođenja kompletnija od interpretacije“ (Krausz, 1995: 75). Ali mogu postojati i sličnosti između različitih izvođenja, i bliskost između nečije analitičke interpretacije i izvođenja istog dela.

Vratiću se početku *Četvrte sonate* i pitanjima koja obično postavljaju izvođači u vezi sa tempom, dinamikom, karakterom, i napraviti malu ilustraciju kroz istraživanje različitih izvedbi ove sonate. Upoređiću četiri različite interpretacije početka pomenute sonate od strane četvoro pijanista: Baškirova (Дмитрий Башкиров), Bermana, Rihtera i Barbare Nisman (Barbara Nissman). Namera neće biti pokušaj „dekodiranja“ dela da bi se postiglo kritički „korektno“ izvođenje i praksa, već pre demonstriranje kako različita poimanja istih uputstava mogu biti dinamično korištena u izvođaštvu u smislu ekspresivno različitih ekspozicija, i samim tim različitih interpretacija i izvođenja. Ne može se prenebregnuti činjenica da je o gestovima sa početka *Četvrte sonate* već bilo reči, pa se kao centralna premisa ove male studije



nameće pitanje u kojoj izvedbi su oni ostvareni: 1) tempo, i njegov uticaj na fraziranje (*contouring*) odnosno isticanje određenih elemenata i potiskivanje drugih, 2) poimanje metra od strane izvođača, budući da Prokofjev na ovom mestu koristi horizontalnu polimetriju, 3) u vezi sa tim, da li i u kojoj meri se u izvođenjima percipira forma menueta i stilizovani gest naklona na pomerenim metričkim akcentima, 4) i na kraju, u kojoj meri je realizovana topika *bajke*, mračni registar, posmrtna atmosfera i kratki motivi koji stvaraju osećaj nesigurnosti glavnog aktera (ton glasa). U primeru 176 je dato fraziranje neke vrste dirigentskog glasa bez taktnih crta, jer se tako ilustruje raspon u kome slika i njena zvučna realizacija moraju ili ne moraju biti uvek tako bliski (up. sa pr. 13, str. 83).

**Primer 176. Klavirska sonata br. 4, op. 29, početak - različito fraziranje od strane četvoro pijanista<sup>235</sup>**

Drugim rečima, promene metra veoma često izvođačima nametnu i određeno razmišljanje koje „interpretativno“ ne mora odgovarati zadatim granicama. Baškirov počinje najbržim tempom, gotovo eliminišući *sostenuto*. U primeru se vidi da je i njegovo fraziranje pod uticajem tempa, bez isprekidanih misli. Izraziti *legatissimo* dovodi do manjeg ceremonijalnog naklona, jer ga akcentuje u skladu sa sanjarećim karakterom i neometanim pulsom. Čini se da Baškirov više naglašava tematski aspekt, jer i početni tematski gest i *ton glasa* oblikuje prema dominirajućem dubokom registru i oznaci *il basso tenebroso* koja je označena tek kod sporednog tematskog gesta. Premda u najbržem tempu, interpretacija Baškirova je mirna fluktuacija pulsa, bez naglašavanja promena metra, već u skladu sa

<sup>235</sup> Svi snimci su dostupni na sajtu [www.classic-online.ru](http://www.classic-online.ru). Podaci o snimcima redom, kao što su dati u primeru: 1. D. Baškirov ([classic-online.ru/ru/listen/31206](http://classic-online.ru/ru/listen/31206)). 2. B. Berman ([classic-online.ru/ru/listen/4450](http://classic-online.ru/ru/listen/4450)), snimak iz 1990. godine za CHANDOS (CHAN 8926); S. Rihter ([classic-online.ru/ru/listen/39709](http://classic-online.ru/ru/listen/39709)) snimak iz 1966. godine za BBC (BBCL4082-2). B. Nisman ([classic-online.ru/ru/listen/31371](http://classic-online.ru/ru/listen/31371)), CD izdat za Sony Music Entertainment 1989. godine.

fraziranjem i neometanom realizacijom topike *bajke* i *sanjarenja*. Berman se sporijim tempom više približava indikovanoj *Moderatu*, i za njega je očigledno *sostenuto* bila ključna reč za *ton glasa*. U primeru se vidi da njegovo fraziranje vodi do veoma izraženih naklona i izražajne parne pulsacije koju je Prokofjev nastojao da prikrije pomeranjem naglasaka. Najočigledniji primer je početak druge fraze (nakon obeležene oznake za vazduh) koja ne počinje kao prvi put trohejski teza-arza, već odnosom arza-arza, ali bez obzira na to svaki izvođač tu čuje početak fraze i izvodi je kao prvi put. Sporiji tempo i odvojene kratke fraze interpretativno daju teži puls, sa manje bajkovitog karaktera. Oseća se dvodel u trodelu i non legato. Bermanovo izvođenje je najvernije partituri, ali je pitanje da li je najvernije i kompozitorovoj zamisli? Rihterovo fraziranje je najpribližnije Baškirovom, ali u sporijem tempu, gotovo *Moderatu*, jer ne zanemaruje oznaku *sostenuto*. On ranije završava legato u odnosu na Baškirova, dajući time veći značaj ceremonijalnom naklonu, koji je u njegovoj verziji nešto izraženiji, ali opet bez većih udara. To je sasvim solidan naglasak, pijanistički veoma sličan Bermanovom. Fraziranje je *legatissimo*, *sostenuto*, a registri i tiha dinamika pojačavaju *ton glasa* bajke i idiosinkratički gest „bas klarineta“.<sup>236</sup> Interpretacija početka *Četvrte sonate* je možda najličnija u sviranju Barbare Nisman, u smislu odstupanja od partiture (i u odnosu na Bermana). Teško je bilo odrediti pravi tempo u kom pijanistkinja svira, ali se njen rubato kreće od 86 na početku kada izuzetno daje značaj izdvojenom tematskom gestu na početku, do 100. Ubrzavanje koje nije indikovano od strane Prokofjeva intenzivira efekat kraja koji nastaje smanjenjem dinamičkog nivoa. Sa druge strane, njena interpretacija je slična Bermanovoj u izdvajanju parne pulsacije, teško, ali bez prenaplašenog naklona prvi put, ali drugi put mnogo snažnije (t. 6-7). Emfaza je na početku i na kraju. Osećaj koji dominira jeste korišćenje *sostenuta* da se pogodi mračan ton glasa, kao i registar, ali se fraziranjem i impulsivnim promenama metra približava više postromantičnom stilu sviranja, nego žanru bajke. Generalan zaključak jeste da je tempo očigledno determinanata muzičke ekspresivnosti, dok je percepcija metra odredila način fraziranja. U tom smislu jedino Baškirov i Rihter ne naglašavaju metar, zbog čega gestovi naklona deluju spontano i neprenaglašeno. Istovetnost dinamičkih nivoa i početnih tematskih gestova moraju biti jasni, i usklađeni sa registrom koji olako odaje pravi *ton glasa*, što je na primer slučaj sa Rihterovom izvedbom. Iako je Berman u potpunosti realizovao notni tekst, čini se da je Rihter u potpunosti „uhvatio“ *ton glasa*, iako Prokofjev nije indikovao *legatissimo*, on intenzivira efekat kontinuiteta početne fraze, on je podrazumevan u Rihterovom slučaju. Ovo nije poruka izvođačima da se ne drže partiture, već da dopru do specifičnih muzičkih značenja, u čemu je Rihter svakako imao prednost – poznavanje kompozitora i njegovih intencija. Zaključak ne ide ni u smeru da su kompozitori i najbolji izvođači svojih dela. Pa, i sam Prokofjev, izuzetan pijanista nije se u svim svojim izvedbama striktno „držao“ partiture, niti je u svakom izvođenju savršeno uhvaćen ton glasa i muzički karakter. Prema snimcima koji datiraju

---

<sup>236</sup> Dinamičke oznake treba shvatiti uslovno zbog različitog kvaliteta snimaka.

između 1919. i 1924. godine, Prokofjev je početak *Četvrte sonate* svirao bez pedala dajući joj strog i oštar karakter, što se u velikoj meri razlikuje od karaktera Rihtera ili Baškirova. Prokofjev je prema notnom zapisu imao otvoren odnos i često je, kao i drugi izvođači svirao rubato ili pedal tamo gde sam nije naznačio. Ako muzičko delo, ili može se reći bilo koje delo umetnosti, ima samo jednu definitivnu koncepciju koju predlažu određene analitičke strategije, tada se ono duboko protivi ideji performansa koja nije čvrsto zatvorena, inače bi samo izvođenje postalo nepotrebno. Analogno tome javila bi se problematična ideja da postoji samo jedno „idealno“ ili „korektno“ izvođenje *Četvrte sonate*. Zapravo bi kritičari bili dužni da, umesto objašnjenja zašto su dela „pogrešna“ ukoliko ne koincidiraju sa analizom, uključe izvedbe kao relevantne i važne sastojke analitičkog procesa. Interesantno istraživanje sprovodi Bojana Cvejić ispitujući koje su to pojave u muzici 20.veka koje su sprovele obrt od muzičkog dela ka izvođenju.<sup>237</sup> Zalažući se za sistem gde su komponovanje i izvođenje neodvojivi aspekti muzičkog jedinstva, Cvejić tvrdi da se o muzičkom delu naročito u današnjoj potrošačkoj, masovnoj kulturi može govoriti isključivo kao istorijskom i projektivnom konceptu koji se upotrebljava na način govornog čina ili performativa. Razmišljanje o muzičkom delu kao gotovo filozofskom konceptu pomera „dominantni način na koji mislimo muziku“ (Cvejić, 2007: 19).

Tako na jednom mestu piše kako je Rikardo Muti izjavio da je „greška ukoliko se delo izvodi kao što je napisano“ (Krausz, 1995:79). Mislio je konkretno na Betovenovu *Prvu simfoniju* i prelazak sa uvoda na Allegro, stajući u odbranu onih dirigenata koji počinju brži tempo već od kraja uvoda, dakle pre nego što je napisan. Interesantno je da on misli da ukoliko se svira onako kao što je Betoven napisao to znači odupirati se estetskoj konzistenciji, ali da isto tako ne bi bila greška ni da se svira onako kako je zapisano (!?). U Prokofjevljevima sonatama generalno ima dosta primera dinamičnih, brzih promena tempa, kao recimo u trećem stavu *Devete sonate*, dok u prvom stavu iste sonate nije obeležen *a tempo* kod reprize, ali ga izvođači spontano vraćaju, jer je to deo izvođačke prakse. Upravo je razlika između onoga što je notirano i onoga što se interpretira „partitura u kontekstu izvođačke prakse“ (Krausz, 1995: 80). Kao nedovršene i nesavršene, partiture je neophodno dodatno tumačiti. Ako se stvari obrnu, može se zaključiti da se idealna interpretacija ne može u potpunosti zabeležiti što kompatibilira problematičnoj ideji o jednoj „idealnoj“ i „korektnoj“ interpretaciji dela na kojoj insistira Rozen. Isto tako ima izvođača koji ignorišu ili preuveličavaju kompozitorove indikacije jednostavno zbog toga što „osećaju da tako treba“, ali je istina da nisu potpuno istražili samu notaciju, semiografički prikaz zvuka. Izvođenje jeste samo jedna opcija dela, jer određene aspekte naglašava, a druge isključuje, baš kao što jedna analitička interpretacija teško može obuhvatiti sve moguće aspekte i tumačenja dela. „Odluka izvođača

---

<sup>237</sup> Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa*, Sremski Karlovci, 2007.

da svira jednu ili drugu verziju dela, da li da pravi određene prekide, da li da koristi jedan instrument ili drugi, da li da naglašava određene elemente i ne naglašava druge, delimično zavisi od određenih filozofskih predubeđenja“ (Krausz, 1993: 1). Kako je to Edvard Kon aforistično rekao tako „izvedba kritikuje kompoziciju“ (Cone, 1995: 241).

---

## 8. ZAKLJUČAK

Centralna premisa ove studije bila je da se utvrdi da je muzički gest imanentno svojstvo Prokofjevljeve muzike koje tako pomaže i u tumačenju njene semantičke dimenzije, i na kraju, samom izvođenju. Tako teorija o muzičkom gestu kao analitički čin deli sa izvođaštvom i kompozicijom izvesne strukturalne paralele, pa se i najproduktivnije praktikuje kao način izvođenja i komponovanja, više nego što se određuje kao grana muzikologije. U čitavom radu se, dakle, nastoji da se u analitički čin uključe sve informacije u vezi sa delom koje mogu biti relevantne za krajnji izvođački čin, pa se tako izvesna estetska i intelektualna saznanja unose uvek u kontekst teoretske i izvođačke interpretacije. Sa jedne strane muzički gest dozvoljava da se svaka klavirska sonata oceni prema osobinama koje ona ne deli ni sa jednim drugim delom, a sa druge da se uoče zajednički elementi kao što su topika *bajke*, *baleta*, *zvona*, ili gest hezitacije, kao i idiosinkratički gestovi, čije se strateške funkcije i uloga u građenju muzičkog narativa upoznaju jedino kroz komparaciju, paralele i analogne situacije, bilo u istom žanru ili u drugim žanrovima ovog kompozitora. Posmatranje klavirskih sonata kroz vizuru pokreta predstavlja, naravno, samo jedan od mogućih analitičkih procedura kroz koje možemo posmatrati ova dela, ali se tokom ovog istraživanja nisam mogla odupri utisku da upravo ovaj „format“ gledanja sveukupne Prokofjevljeve muzike (pa i muzike uopšte) pruža uvid u dragocene informacije i na konkretnom i na apstraktnom planu muzičke logike. Muzički gest je omogućio da se istraži povezivanje sonate sa kulturnim, istorijskim i biografskim okolnostima koje sadrži, ponekad sa veoma subjektivnim kontekstualnim interpretacijama, a da pritom ne dovede u pitanje „naučnost“ analitičkog modela. Posmatranje muzičkog gesta u klavirskim sonatama kao da „humanizuje“ muzičku logiku i zato njegovo objašnjenje deluje potpuno prirodno, što jeste današnje stanje stvari u muzikologiji, jedan opšte prihvaćen stav da je čovek centar svih vrednosti, novi humanizam koji se pojavljuje kao refleksija iskustva subjekta.

Tako je i sadržaj ove studije išao u pravcu oblikovanja postupka kojim bi se nedvosmisleno i iscrpno mogao opisati njen predmet sadržan u naslovu *Prokofjev i muzički gest: Klavirske sonate*. Vodeći se time, mapirala sam koncept rada: prvi deo *Prokofjev i muzički gest* gde se u fokusu istraživanja nalazi život kompozitora, biografski podaci u vezi sa nastankom i izvođenjem sonata, i teorija o muzičkom gestu, potom drugi deo *Muzički gest u klavirskim sonatama*, logično najduži i najopsežniji budući da donosi iscrpan opis predmeta, i završni treći deo *Otelovljenje gesta u izvođenju* čiji naslov nam kazuje da će u fokusu istraživanja biti praktična primena kritičke interpretacije sonata, odnosno upotreba muzičkog gesta kao alatke za spoznavanje onih nivoa muzičkog dela koja nisu samo definisana notacijom. Na taj način se teorija o muzičkom gestu pokazala kao višestruko primenjiva ne samo kao metod pomoću koga će se nedvosmisleno i iscrpno opisati muzički gest i njegova uloga u

konkretnom muzičkom delu, u više dela, u celokupnom stvaralaštvu kompozitora, već u isto vreme i kao metod koji će ukazati na važne aspekte interpretacije dela do kojih se dolazi čak udaljen od partiture i instrumenta, što ilustruju neke od vežbi Aleksandre Pirs.

Prvi deo rada imao je cilj da predstavi sve elemente koji će biti ispitivani, vokabular i predmet. Interesantno je da se formalističkim teorijama upravo često zameralo što unutar istraživanja ne uzimaju u obzir istorijske i kulturne okolnosti nastanka dela, što je sa jedne strane izazvano stavom da analitičke metodologije koje se povezuju sa ovakvim načinom razmišljanja (šenkerijanska analiza ili set teorija), pokušavaju da spreče ili prikriju ličnu povezanost sa nekim muzičkim delom, jer je ideja bila ta da ponude čitav skup analitičkih ciljeva, kao i analitičke alatke kojima se postižu ti ciljevi, dakle koje može upotrebiti svako na osnovu već utvrđene analitičke šeme, bez uticaja subjektivnosti na proces analize. U ovom radu je utvrđeno da ne samo kulturno-istorijski kontekst nastanka dela, već i sama intuicija, kao i subjektivnost onog koji interpretira jeste izuzetno važan segment analize. Mi prema delu ne možemo biti inferirorni, ni kao kritičari, a ponajmanje kao izvođači. Drugi deo rada počeo je od razmatranja stilskih gestova sa diferencijacijom na one koji se mogu podvesti pod gestove klasicizma, kao što je *gest uzdaha*, i one koji poseduju „neo“ elemente kao stilizacije prethodnih – stilske gestove neoklasicizma, i stilske gestove ekspresionizma, kao što su mnogi atonalni momenti, aludiranje na muziku Stravinskog, raznovrsne netercne zvučne konfiguracije, upotreba ekstremnih registara, dinamike, oštre artikulacije i drugo. Naročito važan segment interpretacije sonata odnosio se na topikalni svet Prokofjeva, u velikoj meri određen afinitetom ka određenim ekspresivnim žanrovima i istorijsko-kulturnim kontekstima: *bajka*, *balet*, *humor*, *groteska* i *zvona*. Ove topike zbog toga prekoračuju granicu samog dela, a njihovo značenje je u sprezi sa drugim delima i događajima u životu kompozitora. U tom smislu posebnu pažnju zaslužili su strateški gestovi kompozitora, počevši od kategorizacije tematskih gestova i nametnute potrage za protagonistom i antagonistom muzičkog dela, njihove relacije, kauzalne odnose i kontekste u kojima se nalaze, ali i samu strukturu koja ukazuje na homogenost tematskog gesta (svi gestovi na istoj motivskoj osnovi) ili heterogenost (teme kao celine koncipirane iz dva i više jukstapoziciranih gestova). Naročito važnu stratešku ulogu muzičkom narativu imaju retorički i dijaloški gestovi, gde sam se izuzetno zanimala za identitet i strateške funkcije prvih, kao i elemente koji uobičajeno čine druge. U tom smislu vidi se jasna razgraničenost dijaloških gestova u odnosu na druge tipove tekstone, a to je da je Prokofjev imao veoma jasan stav o tome kako dijaloški gestovi mogu biti predstavljeni u muzici, a to je najčešće kroz izomorfnu karakteristiku sa nekim „instrumenta“. Zbog njihove uloge u interpretaciji, kao što je boja, akcentuacija i drugo, idiosinkratičke gestove – od kojih je samo jedna forma pojavljivanja konverzaciona – odlučila sam da razmatram tek u poslednjem delu. Pre toga se zanimanje usmerilo naročito na kategoriju spontanih gestova koji spadaju u područje „agramatičnog“ i koji

predstavljaju originalne procedure sa ciljem da ukažem na njihovu složenost koja se možda do tada nije naročito primećivala: *gest hezitacije*, specifične tonalne relacije, uloga augmentacije sporednog gesta sa uobičajenim komplementom – transformacijom lirskog u dramski lik, ponavljanje tona, registarski prolazak, fenomen „pogrešnih“ tonova ... Prokofjev se u svojim sonatama bavi problemom muzičke dramaturgije, pa se taj strateški plan, odnos forme i strukture može po značaju porediti sa Betovenom. Zapanjujuća činjenica je da Prokofjev uvek može da formira jasan, nežan, koherentan jezik iz bilo kog harmonskog materijala bilo kako da je jednostavan, bizaran, infantiln ili izuzetno energičan, mračan ili motoričan. Prokofjev stvara muziku koja je i autonomna i zasnovana na iskustvu, muziku čiji piktorizam najviše dolazi do izražaja kod topike *bajke* i *baleta*, naročito u momentima koji stvaraju gotovo automatsku asocijaciju između dva ili više korelativnih događaja. Nedostatak vizuelnog kod auditivnog i taktilnog zahteva veću sposobnost i veću koncentraciju kod ljudi, tako se i ove epizode uočavaju u momentima kada muzika postane snažno narativna, a sinergije više gestova ili topika deluju kao agens, energija. O takvim dinamičnim momentima govori Kaming kada kaže da su ta značenja *neizreciva*, jer se pojavljuju kada slušalac primeti određene strukturalne mogućnosti i relacije bez sposobnosti da ih imenuje.

Mnogi teoretičari smatraju da je ideja *neizrecivog* udaljila muzičku semiotiku od pitanja „da li muzika znači“ ili „kako se muzika odnosi na nešto?“ Ovo se slikovito može prikazati i kroz pitanja i odgovore američkog kompozitora Koplenda (Aaron Copland) koji počinje svoju knjigu (*What to Listen for in Music*) na specifičan način: „Ima li u muzici značenja?“ – „Ima.“ „Možete li rečima objasniti u čemu je to značenje?“ - „Ne mogu“ (Copland, 1988: 1). U tome leži sav problem. Za kraj, u poslednjem delu rada posvećenom otelovljenju gesta u izvođenju, pažnja se usmerava na utemeljenje kritičkog metoda u vezi sa odlučujućim pitanjima analize i izvođenja klavirskih sonata. Jedan od osnovnih stavova koji se javlja na kraju rada jeste da se čitav analitički diskurs poveže sa izvođačkim činom, pa se razumevanje muzičkog gesta čini suštinskim u pronalaženju konačne veze kritičke i izvođačke interpretacije dela. Kroz vežbe Aleksandre Pirs i elemente kao što su *ton glasa* i *muzički karakter*, svakom izvođaču se čini dostupnim da gest koristi u svim fazama intepretacije muzičkog dela, jer auditivno izvođenje zavisi na više načina od gestova izvođača. Telesni gest je nešto što podržava muzički izraz, pa tako simbolički odnos između tela izvođača i njegovog instrumenta igra posebnu ulogu u shvatanju muzičkog diskursa. U muzici klavirskih sonata pojavljuju se upravo melodijske konture koje podsećaju na plastičnost ljudskog tela, na savitljive pokrete baletskih igrača koji se nalaze u partituri i kao vizuelni znaci.

Teorija o muzičkom gestu ukazuje na univerzalne karakteristike, ona je povezana sa ljudskim iskustvom, što je suštinsko za tumačenje muzičkog značenja. Ona takođe obezbeđuje originalnu perspektivu za izvođača i zato ima veliku šansu da „preživi“ unutar muzikološke prakse. Muzički gest

deluje kao prirodni proces analiziranja, slušanja i izvođenja muzike Prokofjeva, a bez izvedbe se ništa ne može osetiti ni razumeti. Zato ni ovo na kraju nije jednostavna filozofska studija o gestovima, subjektivnosti, teoriji i izvođenju, jer ni muzika (Prokofjeva) nije jednostavna ekspresija.



## 9. INDEKS IMENA

- Agavu (Kofi Agawu) 46, 53, 54, 236  
Aristotel 30  
Asafjev, Boris (Борис Асафьев) 11, 22, 112, 179, 236
- Balanšin (George Balanchine) 15  
Balmont, Konstantin 12, 24, 112  
Balver, Džon (John Bulwer) 31  
Bart, Rolan (Roland Barthes) 39  
Baškiron (Дмитрий Башкиров) 239-242  
Berdvistel (Ray.L. Birdwhistell) 33, 37  
Beking (Gustav Becking) 63  
Beri, Majkl (Michael Berry) 180, 211, 238  
Beri, Valas (Wallace Berry) 237  
Berman, Boris 23, 84, 100, 123, 124, 131  
239-242  
Bertran, Alojzjus (Aloysius Bertrand) 27, 231  
Betoven, Ludvig Van (Ludwig Van Beethoven)  
10, 27, 51, 65-68, 81-87  
152, 160, 175, 229, 230  
242, 246
- Blok, Aleksandar 20  
Bonifači (Giovanni Bonifacio) 31  
Borec, Bendžamin (Benjamin Boretz) 195  
Breht (Bertold Brecht) 38  
Brjusov (Валерий Яковлевич Брюсов) 13
- Cimerman, Denijel (Daniel Zimmerman) 195  
Cvejić, Bojana 242
- Čajkovski, Petar Iljič (Петр Ильич Чайковский) 10  
Čerепнин, Nikolaj (Николай Николаевич Черепнин) 11  
Čomski, Noam (Chomsky) 32
- Da Vinči, Leonardo (Vinci) 31  
Debisi, Klod (Claude Debussy) 11, 19  
Dejvidson, Džejn (Jane Davidson) 211  
Dejvis, Stiven (Steven Davies) 60, 77  
Delpi, Ebi (Abbé Charles-Michel de l'Épée) 31
- Djagiljev, Sergej (Сергей Павлович Дягилев) 11-15  
20, 119, 126  
Djui, Džon (John Dewey) 39
- Džonson, Mark (Johnson) 39-44, 57-59, 64
- Efron, Dejvid (David) 34  
Ejzenštajn, Sergej (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 16, 17, 21, 130
- Ekman, Pol (Paul Ekman) 34  
Engel, Johan (Johann Jacob Engel) 33  
Ermeren, Jeran (Göran Hermerén) 218
- Fernihau, Brajan (Brian Ferneyhough) 51  
Fokonije, Žil (Gilles Fauconnier) 44  
Frizen, Valas (Wallace Friesen) 34  
Furtvangler, Vilhelm (Wilhelm Furtwangler) 15
- Gilels, Emil (Эмил Григорьевич Гилельс) 23, 26  
Glier, Rajnhold (Рейнгольд Морицевич Глиэр) 10  
Glazunov, Aleksandar (Александр К. Глазунов) 11  
Goci, Karlo (Carlo Gozzi) 13  
Gorodecki, Sergej (Сергей Митрофанович  
Городецкий) 12  
Graboč, Marta (Márta Grabócz) 229  
Gremas (Algirdas Julien Greimas) 38, 58  
Gubajdulina, Sofija (София А. Губайдулина) 181,  
182, 210
- Hakel, Leonid (Леонид Евгеньевич Гаккель) 111  
Hajfec, Jaša (Jascha Heifetz) 16  
Hanslik, Eduard (Hanslick) 52, 64  
Haten (Robert S. Hatten) 5, 8, 35, 46-60, 64-76, 98  
107, 162, 174, 175, 182, 196  
201, 211, 212
- Hjemslev, Luis (Louise) 2  
Hodž, Robert (Hodge) 209  
Holopov, Jurij 184, 194
- Jaceta, Fernando (Iazzetta) 50, 73  
Jakobson, Roman (Jacobson) 2, 54
- Kaming, Naomi (Cumming) 5, 52, 58-60, 76, 217  
246
- Kendon, Adam 29, 32-35, 62  
Kil (Ole Kuhl) 52  
Kivi, Piter (Peter Kyvi) 60, 75, 77  
Kjuzik (Susanne Cusick) 211  
Klajns, Manfred (Clynes) 59, 63, 64, 179, 210  
Klemperer, Oto (Otto) 37  
Koks, Arni (Arnie Cox) 51  
Kon, Edvard (Edward Cone) 58, 234, 243  
Koplend, Aron (Aaron Copland) 246  
Korsakov, Rimski (Николай А. Римский-Корсаков)  
11, 107, 111

Krauš, Majkl (Michael Krausz) 239  
 Kričli, Makdonald (McDonald Critchley) 29, 37  
 Kurtag, Đerđ (György Kurtág) 229  
 Kusevicki (Сергей Александрович Кусевицкий) 14-15  
 Kvintilijan (Marcus Fabius Quintilianus) 30-34  
  
 Laban, Rudolf (Lábán) 122  
 Lakof, Džordž (George Lakoff) 3, 39-43, 57  
 59, 64  
  
 Larson, Stiv (Steve) 51  
 Lebrin, Šarl (Charles Lebrun) 31  
 Leper, Ričard (Richard Leppert) 211  
 Leres, Žerar (Gerard de Lairese) 31  
 Levinson Džerold (Jerrold) 51, 52, 58, 60, 72  
 218, 235, 237-8  
 Lidov, Dejvid (David) 5, 49-54, 59-64, 73-76, 96  
 97, 110, 117, 178-183, 210-212, 217, 218, 235  
 239  
  
 List, Franc (Franz Liszt) 10, 238  
 London, Džastin (Justin) 117  
 Luin, Dejvid (David Lewin) 6  
  
 Ljubera, Lina (Llubera) 13  
  
 Majakovski, Vladimir 23, 24, 112  
 Maleri, Gerik (Garrick Mallery) 32  
 Mariten, Žak (Jacques Maritain) 2  
 Martines, Hoze Luis (José Luiz Martinez) 218  
 Matis, Anri (Henri Matisse) 13  
 Metner, Nikolaj (Николай Карлович Метнер)  
 101, 107, 230  
 Mehrabijan, Albert (Mehrabian) 38  
 Mejerhold, Vsevold (Всеволод Эмильевич Мейерхольд)  
 13, 14, 17, 20, 27, 132, 231  
 Meknil, Dejvid (David McNeill) 30, 34-36, 65, 68, 219  
 Mendelson, Mira 17, 25-28, 229, 233, 234  
 Merlo-Ponti, Moris (Maurice Merlau-Ponty) 39  
 Mid, Endrju (Andrew Mead) 211  
 Mid, Herbert (Mead) 38  
 Mihalek, Dušan 20, 79, 80, 124  
 Minturn, Nil (Neil Minturn) 195  
 Mjaskovski, Nikolaj (Николай Мясковский) 11, 18  
 Moris, Dezmond (Desmond Morris) 62  
 Moris, Čarls (Charles Morris) 2  
 Morolev, Vaislij (Василий Митрофанович Моролев) 23  
 Момпу (Frederico Mompu) 20, 235  
 Monel (Raymond Monelle) 46, 74, 98  
 Monto, Pjer (Pierre Monteux) 14  
 Musorgski, Modest (Модест Петрович Мусоргский)  
 148, 230  
  
 Muti, Rikardo (Riccardo) 242  
  
 Najser, Ulrih (Ulrich Neisser) 38  
 Natje, Žan Žak (Jean Jacques Nattiez) 2, 46,  
 47, 179  
 Nestjev, Izrailj (Израиль Владимирович Нестьев)  
 112, 231  
 Nisman, Barbara (Nissman) 239, 241  
  
 Ordzonikidze, Givi (Гиви Орджоникидзе) 26, 204  
 Ostin, Gilbert (Austin) 33, 34  
  
 Pelinski (Ramón) 2, 211  
 Pikaso, Pablo (Picasso) 13  
 Pirs (Charles Sanders Peirce) 2, 6, 35, 38, 46, 47  
 52, 55-59, 65, 72-76, 209, 217, 218  
 Pirs Aleksandra (Alexandra Pierce) 5, 8, 51, 62,  
 100, 164, 196, 212-217, 238, 239, 245, 246  
 Prodanov Krajišnik, Ira 3, 92, 160  
 Pulank, Fransis (Francis Poulenc) 14  
 Rajh, Vilhelm (Wilhelm Reich) 38  
 Radlov Sergej 126  
 Rahmanjinov, Sergej (Сергей Рахманинов) 10, 19  
 Ratner, Leonard 6, 53, 54, 97, 98  
 Ravel, Moris (Maurice Ravel) 11, 13, 26, 230  
 231, 233, 238  
 Rerih, Nikolaj (Николай Константинович Рерих) 20  
 Rihter, Svjatoslav (Святослав Теофилович Рихтер)  
 5, 15, 18, 23-27, 240-242  
 Riman, Hugo (Riemann) 237  
 Rive (Nicolas Ruwet) 2, 46, 47  
 Rostropovič, Mstislav (Мстислав Леопольдович  
 Ростропович) 18  
 Rozen, Čarls (Charles Rosen) 136, 209,  
 242  
 Rubinštajn, Anton (Антон Рубинштейн)  
 10, 11, 22  
  
 Sati, Erik (Satie) 20, 172, 235  
 Sezan, Pol (Paul Cézanne) 20  
 Sikar, Ebi (Abbé Roch-Ambroise Cucurron  
 de Sicard) 31  
 Skorik, Miroslav 80, 193  
 Skrjabin, Aleksandar (Александр Скрябин)  
 10, 11, 19-22, 147, 156, 229, 235  
 Slonimski, (Слонимский С.) 80, 194  
 Soetan, Robert (Soetans) 16  
 Sosir, Ferdinand (Saussure) 2, 35, 46, 73, 76,  
 209

Staljin, Josif (Иосиф Виссарионович Сталин) 15-21, 26, 112, 130  
 Stravinski, Igor (Игорь Стравинский) 11, 19, 156, 211  
 229, 230, 237, 238  
 Suvčinski, Petar (Пётр Петрович Сувчински) 25

Šapiro, Majkl (Michael Shapiro) 55  
 Šapovalov, Dmitri (Дмитрий Шаповалов) 112, 113  
 Šeferd, Džon (John Shepherd) 59  
 Šenker, Hajnrih (Heinrich Schenker) 8, 164, 213-216  
 237, 239  
 Šmidthof, Maksimilijan (Максимилиан Шмидтгоф)  
 23, 24

Šnitke, Alfred (Schnittke) 89  
 Šolti, Đerđ (Georg Solt) 37  
 Šopen, Frederik (Frédéric Chopin) 10  
 Šostakovič, Dmitrij (Дмитрий Шостакович) 7, 16, 18  
 25-27, 130

Šubert, Franc (Franz Schubert) 51, 66, 67  
 Šusterman, Ričard (Richard Shusterman) 39

Tag, Filip (Philip Tagg) 51, 76  
 Tajlor, Edvard (Edward Tylor) 32  
 Tanjejev, Aleksandar (Александр Танеев) 10, 19  
 Tarasti, Ero (Eero) 2, 46, 47, 51, 58, 76, 209, 234  
 Tarner, Mark (Turner) 44  
 Ter-Martirosjan (Тигран Г. Тер-Мартirosjan) 89, 193  
 Trip, Dejvid (David Tripp) 209

Ulanova, Galina (Галина Сергеевна Уланова) 17, 126

Vajt, Hejden (Hayden White) 113  
 Verin [Baškirov], Boris (Борис Николаевич Башкиров) 24  
 Viko, Đambatista (Giambattista Vico) 31  
 Vike, Piter (Peter Wicke) 59  
 Vitgenštajn, Pol (Paul Wittgenstein) 15  
 Vud, Henri (Henry Wood) 37  
 Vudli Ronald (Ronald Woodly) 112  
 Vunt, Vilhelm (Wilhelm Wundt) 32-24

Zampronja, Edson (Zampronha) 49, 180  
 Zatkalik, Miloš 3, 42, 58  
 Zimel, Georg (Simmel) 38

Žafe, Danijel (Jaffé) 108  
 Ždanov, Andrej (Андрей Александрович Жданов) 18

## 10. INDEKS POJMOVA

- agency* 58, 60  
agramatično 161, 178, 183, 185, 196, 220, 245  
albertinski bas 24, 79, 80, 84, 85, 88, 90, 148  
analiza  
- distributivna, taksonomijska 2, 46, 47  
- naratološka 2, 46, 57, 58, 90  
- semiotička 2, 3, 7, 201, 209-212  
- topikalna 98, 127  
- šenkerijanska 164, 245  
antagonista 8, 26, 58, 69, 139, 144, 234, 245  
augmentacija 8, 99, 127, 136, 160, 187-190  
200, 204, 246
- bajka (skazka)* 8, 54, 90, 98-110, 119, 124, 143  
183, 202, 205, 238-241,  
244-246  
*balet topika* 8, 90, 98-107, 119 – 128, 136, 140  
143, 212, 244-246  
„bele dirke“ 20, 88, 96, 115, 136, 141- 143, 193  
bitonalnost 89, 90, 149, 235  
*brilijantni stil* 53, 84, 98, 122, 127, 233
- defamilirizacija 112  
dijalekt 53, 54, 69, 79, 81, 96-98, 136  
dijatonizacija hromatike 86, 193  
dislokacija 8, 21, 89, 136, 183-185  
dizajn 64, 97, 98, 136, 139
- ekspresivni žanr 8, 54 - 59, 69, 98, 99, 102-108  
162, 202, 205, 207, 234, 245
- fanfare* 53, 77, 90, 91, 94-98, 127, 128, 133, 134,  
147, 152, 168-172, 196, 203, 228, 232  
*fantazija* 53, 90, 99, 104, 112, 127, 128, 135, 140  
188, 196, 206, 233
- fraza gesta 62
- gest, *fizički*:  
- slikoviti, neslikoviti 30, 34, 35, 68, 69, 219  
- opšti i potpuni 35  
*muzički*:  
- spontani 53, 67, 68, 84, 87, 98, 103, 114, 136,  
139, 161, 162, 167, 178, 180, 183-193  
196, 203, 206, 219, 220, 246  
-stilski 3, 8, 53, 65-68, 76, 79, 95, 98, 132, 136, 183  
239, 245  
- strateški 3, 53, 67-69, 97, 136, 139, 199, 239, 245
- retorički 8, 53, 67-70, 74, 91, 122, 136, 139  
162-170, 174, 179, 182, 184, 196-198, 215, 245  
- dijaloški 53, 67-69, 136, 139, 162, 170-174  
222-224, 237, 245  
- tropološki 53, 56, 67, 68, 71, 136, 139  
- idiosinkratički 32, 69, 91, 98, 219-228, 241,  
244, 245  
- hezitanije 8, 196-200, 244, 246  
- uzdaha 53, 65-67, 74, 81, 125, 148, 245  
- galantni 65-67, 81, 83, 88, 98  
- naklona 88, 90, 240, 241  
- „uzlazni“ (lift gesture) 68, 84  
- ritualni 68, 91, 96, 183, 184, 187, 190  
- „pod fermatom“ 70, 122  
- „zamrznut“ 70, 162, 164, 166, 167  
- ekspresivni 37, 63, 64, 77, 148, 180, 182, 186  
- ikonički 34, 35, 110, 187, 219  
- indeksni 34, 35  
- simbolički 34  
gestikulacija 29, 33, 35-37, 68, 80  
geštalt 42, 43, 49, 52, 63, 64, 74  
gramatika 46, 97, 136, 161, 234  
groteska 87, 95, 98, 108-113, 137, 245
- hermeneutika, hermeneutički 3, 6, 7, 42, 47, 52,  
57, 60, 73, 75, 211, 212, 217, 238  
hsiang-hsing 31  
humor 5, 98, 108-115, 137, 145, 203, 207, 224,  
245
- idiolet 90, 96, 98, 136, 139, 183, 185  
ikonički znak 59, 74-76, 217  
indeks 35, 59, 74-77, 170, 185, 189, 196, 206,  
217, 218  
indeksnost 59, 175, 177  
interpretant 38, 47, 48, 57, 59, 73, 76, 128, 129  
201, 217-219  
intertekstualizam, intertekstualnost 8, 119, 160,  
161, 219, 225, 226, 229, 232, 234  
ironija 108-114, 125, 140, 155, 172, 206, 207  
izomorfizam, izomorfno 50, 57, 64, 70, 74, 76,  
189, 204, 219, 220, 245
- jedinica gesta 62, 63  
jezik tela (*body language*) 36-38  
kategorizacija 8, 19, 43, 65, 97, 245

Kendonov kontinuum 34-36  
 kinezički kod 30  
 korelacija 48, 54-57, 71, 76, 91, 97, 107  
 133, 201, 228  
  
 lirizam 20, 21, 27, 95, 98, 112, 126  
  
 manhajmska raketa 53, 92  
 mapiranje 40-44, 48-52, 65, 73, 97, 180, 236  
 244  
 markiranost 48, 54-57, 65-69, 74, 102, 161-164  
 174, 178, 182, 184, 201, 204, 207, 236  
*marš* 53, 88, 100, 101, 103, 109, 115, 152  
 202, 203  
  
 metafora  
 - konceptualna 40, 41, 44, 57, 71  
 - ontološka 41  
 - orijentaciona 41  
 - strukturalna 41, 42  
 modaliteti 58, 63, 71, 76, 113, 164, 171, 175  
 179-182, 223  
 muzički karakter 9, 216-219, 238, 239, 242, 246  
 muzička persona 48, 57-60, 162, 216  
  
 neotonalnost 80, 88, 136  
 neverbalna komunikacija 29, 33-38, 40, 162, 182  
 „nova jednostavnost“ 10, 27, 136, 193  
  
*odjek ili reverberacija* 216  
 opisne šeme (*image schemata*) 43, 44, 65  
 otelovljenje (*embodiment*) 3, 39, 40, 44-48, 59, 73, 74  
 209-216, 244, 246  
 označeno 46-49, 53, 54, 73, 206, 217  
 označitelj 46-49, 53, 55, 59, 68, 73, 110, 113, 206,  
 209-212, 217  
  
 palindromska formula 95  
 pandijatonika 86  
 parlando (*mrmljanje*) 98, 102-106, 160, 206, 230,  
 234  
*pastoralno* 53-55, 86, 98, 123, 134, 203, 224, 233  
 „peremenij lad“ 143, 167  
 personifikacija 8, 58, 100, 110, 117, 144, 149, 159  
 224  
  
*pevujući stil* 53, 98, 107, 133, 233  
 „pogrešni“ tonovi 6, 8, 13, 84, 102, 112, 194, 195, 246  
 „polipersonalia“ 204  
 polistilizam 19  
 politonalnost 88, 92, 194, 235  
 princip invarijantnosti 44  
  
 „prispeće 6/4“ (*arrival 6/4*) 175  
 protagonista 8, 26, 58, 83, 105, 139, 143, 145,  
 152, 161, 188, 234, 245  
  
 raspon (*span*) 214, 215, 239  
 „ratne sonate“ 5, 17, 21, 24, 25, 27, 83, 89,  
 129, 130, 134, 143, 149, 225, 239  
 redundanca, redundantno 32, 54, 84, 95, 107,  
 137, 138, 152, 161, 164, 179, 219, 224, 228  
 repeticija 28, 105, 107, 110, 111, 119, 128,  
 133, 136-138, 179, 190, 235  
 retrakcija 62, 63, 70  
*ritmička vitalnost srednjeg nivoa* 214, 239  
 Ruski balet 11, 13, 126  
  
 „semantički raspon“ 135, 228  
 semiotika 2, 7, 33, 40, 46-48, 54-57, 61, 72, 76,  
 96, 97, 209, 246  
 semioza 8, 36, 46, 47, 75, 77, 201, 218  
 signal  
 - kraja 95, 128, 164, 170, 232  
 simbol 29, 31, 35, 73-76, 129, 135, 167, 181  
 238  
 sintaksa 29, 40, 42, 46, 69, 136, 149, 175,  
 177, 179, 183, 188  
 sjedinjenje (*coalescence*) 214, 215, 239  
*Sturm und Drang* 53, 127, 177, 233  
  
 šenkerijanski 100, 164, 213-216, 245  
  
 teorija  
 - linije 60, 75  
 - o muzičkom gestu 3-7, 30, 39, 41, 46,  
 48-52, 57, 60, 61, 77, 195, 209, 236, 244, 246  
 tip i token 6, 52, 55, 56, 76, 81, 95, 137, 167,  
 201, 211  
 ton glasa 8, 100, 217, 232, 239-242, 246  
 topika  
 - *detinjstva* 98, 115, 116  
 - *hoda* 98, 117, 118  
 tropi, trope, tropiranje (*troping*) 6, 8, 48,  
 51-56, 67-72, 101, 109-113, 133-136,  
 139, 152, 192, 196, 201-207, 239  
  
*udar čekića (hammer stroke)* 90, 92, 95, 127,  
 132, 196, 201, 224, 225, 233  
*učeni stil* 53, 77, 84, 85, 88, 98, 112, 206  
 214, 233

znak 2, 6, 7, 14, 27, 29-40, 46-53, 57-60, 72, 77,  
83, 88, 95, 97, 129, 135, 161, 178, 183, 187, 192  
195, 203, 215-219, 232-235, 239

znakovni jezik 29, 31, 35, 36

značenje

- neizrecivo 59, 130, 246

zvona 8, 21, 92, 98, 110, 117, 127-135, 151, 165  
177, 184, 188, 195, 196, 201-206, 224, 228, 233,  
239, 244, 245

# 11. LITERATURA

Za ilustraciju poglavlja korištene su skice koreografa Larionova (Михаил Федорович Ларионов) za balet *Chout* preuzete iz knjige: Claude Samuel, *Prokofiev*.

- **ABRAHAM**, Gerald. 2007, *Eight Soviet Composers*, New York: Abraham Press, 32-42.
- **AGAWU**, Kofi. 1991. *Playing with Signs-A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- **AGAWU**, Kofi. 1996. "Analysing Music Under the New Musicological Regime", *Music Theory Online*, Society for Music Theory, Volume 2, Number 4, Maj, A Publication of the Society for Music Theory, Yale University. <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.2.4.agawu.html>
- **AGAWU**, Kofi. 2004. „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again”, *Music Analysis* 2–3: 267–286.
- **AIELLO**, Rita and John A. Sloboda. 1994. *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press.
- **ALBERTS**, D. 1997. *The Expressive Body: Physical Characterization for the Actor*. Portsmouth: Heinemann.
- **ALMÉN**, Byron and Edward Pearsall. 2006. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- **ALPERSON**, Philip (ed.). 1994. *Musical worlds: New Directions in the Philosophy of Music*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- \_\_\_\_\_. 1994. *What is Music?*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- **ANDREIS**, Josip. 1989. *Povijest glazbe III*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- **ARMSTRONG**, D. F., William C. Stokoe, and Sherman E. Wilcox. 1995. *Gesture and the Nature of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **ASSAF'YEV**, Boris V. 1976. *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin: Verlag neue Musik.
- **AYREY**, Craig and Everist, Mark (eds.). 1996. *Analytical Strategies and Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **BABBITT**, Milton. 1972. „Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music“, *Perspectives on Contemporary Music Theory*, ed. Benjamin Boretz and Edward T. Cone, 3-9. New York: Norton.
- **BEKER**, J. M., D. W. Beach and , J. W. Bernard (eds.). 1997. *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester: University of Rochester Press.
- **BENT**, Ian & William Drabkin. 1987. *Analysis*. New York: Norton.
- **BENVENISTE**, Emile. 1971. „The Nature of the Linguistic Sign“, *Problems in General Linguistics*, 43-48. Coral Gables: University of Miami Press..
- **BERENSON**, F.M. 1993. „Interpreting the Emotional Content of Music“, *The interpretation of Music*. Ed. Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press.

- **BERGERON**, Katherine and Bohlman, Philip V. (eds.). 1992. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- **BERMAN**, Boris. 2008. *Prokofiev's Piano Sonatas : A Guide For The Listener And The Performer*. Yale University Press.
- **BERRY**, Wallace. 1966. *Form in Music: An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Ther Application in Historical and Contemporary Styles*. New Jersey: Prentice Hall.
- **BERRY**, Michael. 2009. "The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings", in: *Music Theory Online*, Volume 15, Number 5, October 2009, Society for Music Theory, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry>
- **BONDS**, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- **BORETZ**, Benjamin and Edward T. Cone (eds.). 1972. *Perspectives on Contemporary Music Theory*. New York: Norton.
- **BOWMAN**, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press.
- **BRELET**, Gisèle. 1966. „Muzika i struktura“ (preveo dr Ivo Supičić). *Zvuk*, 70: 633-643. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije.
- **BREMMER**, J. and H. Roodenburg. 1991. *A Cultural History of Gesture*. New York: Cornell University Press.
- **BRESIER**, Liora. 2004. *Knowing bodies, moving minds*, Dordrecht, 2004.
- **BROWN**, M. G. and D. J. Dempster. 1989. „The Scientific Image of Music Theory“, *Journal of Music Theory* 33: 65–106.
- **BROWN**, Steven, Nils Lennart Wallin, and Björn Merker. 2000. *The Origins of Music*. Cambridge: MIT Press.
- **BROWNE**, Richmond (ed.). 1981. *Music Theory: Special Topics*. New York: Academic Press.
- **BRUML**, B. J. and N. F. H. 1975. *A Dictionary of Gestures*. New Jersey: Metuchen.
- **BUDD**, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions*. London: Routledge & Kegan Paul.
- **BUJIĆ**, Bojan (ed.). 1988. *Music in European Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **BULWER**, J. 1774. *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand...Whereunto is added Chironomia: or the Art of Manuall Rhetoricke*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- **BURKHART**, Charles. 2003. *Anthology for Musical Analysis*. Wadsworth Pub.
- **CARDILLO**, Keneth F., *Rereading The Language of Music: Toward a Reconciliation of Expressive Theory and Semiotic Analysis of Music with implications for Performance*, A Dissertation submitted to the Department of Interdisciplinary Humanities in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, College of Arts and Sciences, (defended March 17, 2008).
- **CHANDLER**, Daniel. 2002. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- **CHUA**, Daniel K. L. 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. New York: Cambridge University Press.
- **CHRISTENSEN**, Thomas (ed.). 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **CIENKI**, Alan and Cornelia Müller (ed.). 2008. *Metaphor and gesture*, Amsterdam, 283-290.



- **CLARK**, Ann. 1982. "Is Music a Language?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Canada. XLI.2: 195-204.
- **CLARKE**, Eric. 1995. "Expression in performance: generativity, perception and semiosis", *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. John Rink (ed.). Cambridge: CUP.
- \_\_\_ . 2002. "Understanding the Psychology of Performance", *Musical Performance – a Guide to Understanding*, (ed. John Rink). 59-72. Cambridge.
- **CLYNES**, M. 1977. *Sentics: the Touch of the Emotions*. New York: Doubleday and Co.
- \_\_\_ . 1982. *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press.
- **COCKER**, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press.
- **CONE**, Edward T. 1995. „The pianist as critic“, u: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, (ed. John Rink), Cambridge: Cambridge University Press, 241-253.
- **COOK**, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*, London: J.M.Dent & Sons.
- \_\_\_ . 1990. *Music, Imagination and Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_ . 1998. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_ . 2001. "Theorizing Musical Meaning", u: *Music Theory Spectrum*, No. 23, 170–195.
- \_\_\_ . 2002. "Epistemologies of Music Theory", u: *The Cambridge History of Western Music*, (ed. Thomas Christensen), Cambridge: Cambridge University Press, 78-105.
- **COOK**, Nicholas and Mark Everist (eds.). 1999. *Rethinking Music*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- **COOK**, Nicholas and Nicola Dibben. 2001. "Musicological Approaches to Emotion", u: *Music and Emotion: Theory and Research*, (eds. Patrik Juslin and John Sloboda), Oxford: Oxford University Press, 45-70.
- **COOKE**, Deryck. 1959. *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- **COX**, Arnie. 2006. "Hearing, Feeling, Grasping Gestures", u: *Music and Gesture* (ed. Anthony Gritten and Elaine King), Hampshire, - Burlington: Ashgate, 45-60.
- **COPLAND**, Aaron. 1988. *What to Listen for in Music*, New York: Mentor.
- **CRITCHLEY**, Macdonald. 1975. *Silent language*, London: Butterworths.
- \_\_\_ . *Music and the Brain*, London: William Heinemann Medical Books Limited.
- **CRNJANSKI**, Nataša. 2010a, *Muzička semiotika kroz DSCH*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- \_\_\_ . 2010b. „Od gesta do značenja u muzici (kroki teorije o muzičkom gestu)“, u: *Zbornik Matice Srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 43, Novi Sad: Matica Srpska, str. 23-32.
- \_\_\_ . 2010c „Metaforična muzika i muzička metafora“, *Muzička teorija i analiza*, Beograd: Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Fakultet Muzičke Umetnosti, str. 60-72.
- **CRNJANSKI**, Nataša & Ira Prodanov Krajišnik. 2011, „Identity of rhetorical gesture in music“, *The 9th International Conference Music Theory and Analysis*, 13th -15th May, Belgrade.
- **CRUISE**, D. A.. 1988, *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- **CUMMING**, Naomi Helen. 1993, "Music Analysis and the Perceiver A Perspective from Functionalist Philosophy", *Current Musicology*, No. 54, 38–53.
  - \_\_\_ . 1999. "Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Vol. XXXV, No.3, (437-474).
  - \_\_\_ . 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
  - **CVEJIĆ**, Bojana. 2007. *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa (Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna)*, Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
  - **ČOMSKI**, Noam. 1972. *Gramatika i um* (preveli Ranko Bugarski i Gordana B. Todorović), Beograd: Nolit, Beograd.
  - **DAVIES**, Stephen. 1994, *Musical Meaning and Expression*. Ithaca & London: Cornell University Press.
  - **DEBELLIS**, Mark. 1993, "Is There and Observation/Theory Distinction in Music?", *Current Musicology*, No 53, 56–87.
  - **DEELY**, John. 2004, *Basics of Semiotics*. Chicago: St. Augustine's Press.
  - **DEMPSTER**, D. J. and M. G. Brown. 1990. "Evaluating Musical Analyses and Theories: Five Perspectives", *Journal of Music Theory*, No. 34, 247–80.
  - **DIAMOND**, Harold. 1991. *Music Analyses: an Annotated Guide to the Literature*, New York: Schirmer.
  - **DUNSBY**, Jonathan. 1983. "Music and Semiotics: The Nattiez Phase", *The Musical Quarterly* LXIX.1, 27-43.
  - \_\_\_ . 1989. „Guest Editorial: Performance and Analysis of Music”, *Music Analysis* 8.1-2, 5-20.
  - \_\_\_ . 1993. *Models of Musical Analysis: Early 20<sup>th</sup> Century Music*, Oxford: Blackwell.
  - **ĐOKIĆ**, Radoslav. 2003. *Znak i simbol*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
  - **ECHARD**, William. 2000. "Gesture and Posture: One Useful Distinction in the Embodied Semiotic Analysis of Popular Music", *Indiana Theory Review* 21, 103-28.
  - \_\_\_ . „Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art“, Volume 10(3) of *The Semiotic Review of Books*.
  - \_\_\_ . 2006. "Plays Guitar Without Any Hands': Musical Movement and Problems of Immanence", u: *Music and Gesture*, (ed. Anthony Gritten and Elaine King), Hampshire – Burlington: Ashgate, 75-90.
- 
- **ECO**, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
  - \_\_\_ . 1975. „Looking for a Logic of Culture“, *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics* (ed. Thomas Sebeok). Lisse: The Peter de Ridder Press.
  - **EFRON**, D. 1972. *Gesture, Race and Culture*. The Hague: Mouton & Company, (reprinted from *Gesture and Environment*, 1941. New York: King's Crown Press.).
  - **EGGBRECHT**, Hans Heinrich. 1985, "Musikalisches and Musiktheoretisches Denken", in: *Geschichte der Musiktheorie*, vol. I, (ed. Frieder Zaminer). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
  - **EKMAN**, P. 1982, *Emotion in the Human Face*, Cambridge: Cambridge University Press.
  - **EKO**, Umberto. 1995, *Simbol* (preveo sa italijanskog Pero Mužarević), Beograd: Narodna Knjiga.
  - \_\_\_ . 1973, *Kultura, informacija, komunikacija* (prevela Mirjana Drndarski), Beograd: Nolit.
  - \_\_\_ . 2003, *Šest šetnji po narativnoj šumi*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.

- **EMMORY**, K. and J. S. Reilly. 1995, *Language, Gesture, and Space*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- **EPSTEIN**, D. 1995, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Shirmer, Inc.
- **ESCOT**, Pozzi. 1986, "Semiotics of Music", *Sonus* VI.2, 11-30.
- **FARNSWORTH**, P. R. 1958, *The Social Psychology of Music*. New York: Dryden.
- **FAUCONNIER**, Gilles and Mark Turner. 2002, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- **FOCHT**, Ivan. 1980, *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit.
- **FORTE**, Allen. 1972. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
  
- \_\_\_ 1985. „Pitch-Class Set Analysis Today“, *Music Analysis*, No. 1–2, 29–58.
  
- **FOURNIER**, Karen. 2001, "Toward and Epistemological Model for Music Theory", *Journal of Musicological Research*, No. 20, 391–412.
  
- **FUBINI** Enriko. 1969, "Struktura i vremenitost muzike", *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.91. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 1-6.
- \_\_\_ 1967, „Jezik i semantičnost muzike“, *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.73-74. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine), 1-9.
- **ГАККЕЛ**, Леонид. 1960. *Фортепьяанное творчество С.С. Прокофьева*. Москва: Государственное Музыкальное Издательство.
  
- **GIRO**, Pjer. 1983, *Semiologija*. Beograd: Prosveta.
- **GLIGO**, Nikša. 1974, „Glazba i misao“, *Zvuk - Jugoslavenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Udruženje kompozitora Jugoslavije, 16-21.
- **GOEHR**, Lydia. 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
  
- **GOLDENBERG** Yosef. 2006, *A Musical Gesture of Growing Obstinacy*, Volume 12, No 2, Society for Music Theory, [http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.goldenberg\\_essay.html#AUTHORNOTE1](http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.goldenberg_essay.html#AUTHORNOTE1)
- **GREENLEE**, Douglas. 1973, *Peirce's Concept of Sign*. The Hague: Mouton.
- **GREIMAS**, Algirdas-Julien. 1983/1966, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, (trans. by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie). Lincoln: University of Nebraska Press.
- **GRIFFITHS**, P. 1981, *Modern Music: the avant garde since 1945*. New York: George Braziller.
- **GRITTEN**, Anthony and Elaine King (eds.). 2006, *Music and Gesture*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- **HAAR**, James. 1995, „Music as Visual Language“, *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside* (ed. Irving Lavin). Princeton: Institute for Advanced Study, 265-84.
- **HALL**, Robert W. 1967, „On Hanslick's Supposed Formalism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25.4, 433-436.
- **HAMPTON**, P. J. 1945, „The Emotional Element in Music“, *Journal of General Psychology*, 33: 237-250.
- **HANSLICK**, Eduard. 1977. *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod .
- **HARLING**, P. 1997. *Gesture-Based Interaction*, <http://dcpul.cs.york.ac.uk/~philiph/gestures.html>
- **HARLING**, P. A. and A. D. N. Edwards. 1997, *Hand Tension as a Gesture Segmentation Cue*. Gesture Workshop '96, London: Springer-Verlag.
- **HATCH**, Christopher and David W. Bernstein (eds.). 1993. *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: University of Chicago Press.
  
- **HATTEN**, Robert S. 1985, „The Place of Intertextuality in Music Studies“, *American Journal of Semiotics* 3.1, 69-82.

- \_\_\_ 1987, „Aspects of Dramatic Closure in Beethoven: A Semiotic Perspective on Musical Analysis Via Strategies of Dramatic Conflict“, *Semiotica* 66.2, 197-210.
- \_\_\_ 1990, „The Splintered Paradigm: A Semiotic Critique of Recent Approaches to Music Cognition“, *Semiotica* 81.1-2, 145-178.
- \_\_\_ 1992, „Review of Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music by Kofi Agawu, and Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez“, *Music Theory Spectrum* 14.1, 88-98.
- \_\_\_ 1993, „Response to Peter Burkholder“, *The Journal of Musicology* 11.1, 24-31.
- \_\_\_ 1994, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_ 1994, „A Peircean Perspective on the Growth of Markedness and Musical Meaning“, *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*. (ed. Herman Parret). Amsterdam: J. Benjamins.
- \_\_\_ 2004, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_ 2005, „Is Music Too Definite for Words?“, Review of *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* by Kofi Agawu, and *Gesture, Sign and Song: An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39* by David L. Mosley, *The Semiotic Review of Books*.  
<<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicwords.html>>.
- \_\_\_ 2005, „Musical Gesture“, *Semiotics Institute Online* 2001.  
<<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>>.
- \_\_\_ 2006, „A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert“, *Music and Gesture*, (ed. Anthony Gritten and Elaine King). Hampshire - Burlington: Ashgate.
- **HAVILAND**, John. 2000. „Pointing, gesture spaces, and mental maps“, *Language and gesture* (ed. David McNeill), Cambridge, 13-46.
  - **HERMERÉN**, Göran. 1993. „The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music“, *The interpretations of music*. Oxford: Clarendon Press, 9-31.
  - **HOLOPOV**, Jurij. 1997, „Stvaralaštvo Prokofjeva u sovjetskoj muzičko-teorijskoj nauci“, u *Muzički Talas*, god. 4 br.3-6, Clio, Beograd, str. 40-52.
  - **HORVAT**, Roy. 2005. „What do we perform?“, u: *The practice of performance* (studies in musical interpretation, ed John Rink), Cambridge: Cambridge University Press, 3-20.
  - **HJELMSLEV**, Louis. 1980. *Prolegomena teoriji jezika*, (prevod sa nemačkog Ante Stamać), Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – OOUR Izdavačka djelatnost.
  - **HURON**, David. 2006, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Amherst: The MIT Press.
  - **HUTCHINSON**, William. 1976, „Systematic Musicology Reconsidered“, *Current Musicology*, No. 21, 61–69.
  - **HUXLEY**, M. and Noel Witts (eds.). 1996, *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge.
  - **HYDE**, M. M. 1989, „Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions“, *Music Theory Spectrum*, No. 1, 35–9.

- **IAZZETTA**, Fernando Iazzetta. 1997, „Meaning in Music Gesture“, *International Association for Semiotic Studies, VI International Congress*. Guadalajara, México, 13-18 July, <http://www.pucsp.br/~cos-puc/users/iazzetta>
- **IVANOVIĆ**, Nada. 2002. *Muzika i znakovi*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- \_\_\_ . 2007. „Simbol u muzici“, u: *Zbornik katedre za muzičku teoriju br.4*, Beograd: FMU, 28-35.
- **JACOBS**, Robert L. 1960, „Music as Symbol: Reflections on Mr. Deryck Cooke’s The Language of Music“, *The Music Review* 21, 226-36.
- **JAFFÉ**, Daniel. 1998. *Sergey Prokofiev*. London-NY:Phaidon.
- **JOHNSON**, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: University of Chicago Press.
- **JOHNSTON**, T. 1996, „Function and Medium in the Forms of Linguistic Expression Found in a Sign Language“, *International Review of Sign Linguistics* 1, 57-94.
- **JUSLIN**, Patrik and John Sloboda. 2001, *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- **KARBUSICKY**, Vladimir. 1987, „The Index Sign in Music“, *Semiotica* 66.1/3, 23-35.
- **KASSLER**, Jamie C. (ed.). 1991, *Metaphor: A Musical Dimension*. Paddington, NSW: Currency Press.
- **KATZ**, Ruth and Carl Dahlhaus (eds.).1987, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetic of Music*. New York: Pendragon Press.
- **KEILER**, Allan R. 1981, „Two Views of Musical Semiotics“, *Art: The Sign in Music and Literature*, 151-168.
- **KELLER**, Hans. 1982, „Epilogue/Prologue: Criticism and Analysis“, *Music Analysis*, No.1, 9–31.
- **KEMAL**, Salim and Ivan Gaskell. 1999, *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **KENDON**, A. (ed.). 1981, *Nonverbal Communication: Interaction and Gesture*,. Interaction and Gesture: Selections from Semiotica (Vol. 41, Approaches to Semiotics), The Hague:Mouton and Co.
- **KENDON**, Adam. 2004. *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_ . 1997. „Gesture“, u: *Annual Review of Anthropology*. 26:109-128, 113-114.
- **KERMAN**, Joseph. 1965, „A Profile for American Musicology“, *Journal of the American Musicological Society*, No.18, 61–69.
- \_\_\_ . 1985, *Musicology*. Collins, London: Fontana Press.
- \_\_\_ . 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_ . 1994, *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_ . 1994, „How We Got into Analysis, and How to Get Out“, *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California, 311-31.
- **KIVY**, Peter. 1993, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_ . 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_ . 1990, *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press.
- **KLEIN**, Michael Leslie. 2004, *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

- **KNEIF**, Tibor. 1974, „Sta je to semiotika glazbe?“ (prevod Nikša Gligo), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije), 33-38.
- \_\_\_ 1974, „Još jedanput o 'značenju' u glazbi“ (Referat na Prvom međunarodnom kongresu muzičke semiologije, Beograd, 1973), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije, 39-43.
- **KON**, Žan. 2001. *Estetika komunikacije*, Beograd: Clio.
- **KORSYN**, Kevin. 2004, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press.
- **KRAMER**, Lawrence. 1992, „Haydn's Chaos, Schenker's Order; Or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix?“, *19th-Century Music* 16.1, 3-17.
- \_\_\_ 1993, „Music Criticism and the Postmodernist Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson“, *Current Musicology*, No. 53, 25–35.
- \_\_\_ 1993, „Analysis Worldly and Unworldly“, *The Musical Quarterly*, No. 1, 119–139.
- \_\_\_ 1995, *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_ 2002, *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_ 2003, „Musicology and Meaning“, *Musical Times*, No. 144, 6–12.
- \_\_\_ 1992, „Criticizing Criticism, Analyzing Analysis“, *19th-Century Music* 16.1, 76-79.
- **KRANTZ**, Steven C. 1987, „Metaphor in Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45.4, 351-60.
- **KRAUSZ**, Michael (ed.). 1995, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_ 1995, „Rightness and Reasons in musical interpretation“, *Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 75-87.
- **KRIMS**, Adam P. 1994, „Bloom, Post-Structuralism(s), and Music Theory“, *Music Theory Online*, Society for Music Theory, Number 1. A Publication of the Society for Music Theory, Yale University, [www.musictheoryonline.com](http://www.musictheoryonline.com).
- **LAKOFF**, George. 2008, „The neuroscience of metaphoric gestures: Why they exist“, *Music and Gesture* (ed. Alan Cienki, Cornelia Müller), Berkeley: University of California, 283-289.
- **LAKOFF**, George and Mark Johnson. 2003, *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- **LANGER**, Susanne K. 1942, *Philosophy in a New Key*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_ 1966, „O smislu u muzici“, (preveo Aleksandar I. Spasić), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.69. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 459-486.
- **LARSON**, Steve. 2006, „Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings“, *Music and Gesture* (ed. Anthony Gritten and Elaine King). Hampshire – Burlington: Ashgate, 61-74.
- **LASKE**, Otto. 1976, „U traženju generativne gramatike za glazbu“ (prevod sa engleskog Nikša Gligo), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.1. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 15-26.
- **LEPPERT**, Richard and Susan McClary, (eds.). 1987, *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

- **LEPPERT**, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- **LERDAHL**, Fred and Ray Jackendoff. 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- **LESTER**, Joel. 1989, *Analytical Approaches to XX-century Music*. New York: Norton.
- **LEVI-STROS**, Klod. 1980, *Mitologike I* (preveo Danilo Udovički). Beograd: Prosveta.  
 \_\_. 1982, *Mitologike II* (prevela Biljana Lukić). Beograd: Prosveta.  
 \_\_. 1983, *Mitologike III* (prevele Svetlana Stojanović i Mirjana Perić), Beograd: Prosveta.
- **LEVINSON**, Jerrold. 1995, „Performative vs. Critical Interpretation in Music“, *The Interpretation of music : philosophical essays*, (ed. Michael Krausz). New York: Oxford University Press, 33-60.  
 \_\_. 2006. *Contemplating Art (Essays in Aesthetics)*. Oxford: Oxford University Press.
- **LEWIN**, David. 1968, „Behind the Beyond: a Response to Edward T. Cone“, *Perspectives of New Music*, No. 9/7, 59–69.  
 \_\_. 1987, *Generalized Musical Intervals and Transformation*. New Haven: Yale University Press  
 \_\_. 1993, *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*. New Haven: Yale University Press.
- **LIDOV**, David. 1999, *Elements of Semiotics*, New York: St. Martin's Press.  
 \_\_. 2005, *Is Language a Music?* Bloomington: Indiana University Press.  
 \_\_. 1987, „Mind and Body in Music“, *Semiotica* 66,1-3, 69-97.  
 \_\_. 2006. „Emotive Gesture in Music and its Contraries“, *Music and Gesture*, Hampshire-Burlington: Ashgate, 24-44.  
 \_\_. 1978, „Nattiez's Semiotics of Music“, *The Canadian Journal of Research in Semiotics* 5, 13-54.
- **LISSA**, Zofia. 1977, *Estetika glazbe* (preveo Stanislav Tuksar), Zagreb: Biblioteka Naprijed.
- **LOCK**, A. (ed.). 1978, *Action, Gesture and Symbol*. New York: Academic Press.
- **LONDON**, Justin. 2006. „Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture“, *Music and Gesture*, (ed. Anthony Gritten and Elaine King), Hampshire, - Burlington: Ashgate, 126-141.
- **LOTMAN**, Jurij. 1976, *Struktura umetničkog teksta* (preveo Novica Petković). Beograd: Nolit.  
 \_\_. 2004, *Semiosfera* (prevod sa ruskog Veselka Santini, sa staroruskog Bogdan Terzić). Novi Sad: Svetovi.
- **MALETIC**, Vera. 1987. *Body, Space, Expression*, The Hague: Mouton de Gruyter.
- **MANDIĆ**, Tijana. 2003. *Komunikologija psihologija komunikacije*. Beograd: Clio.
- **MARTIN**, Robert L. 1995, „Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners“, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Krausz Michael, ed). Oxford: Oxford University Press, 119-27.
- **MARTINEZ**, José Luiz. 1998, „A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale“, *The Sixth International Conference on Musical Signification*, Université de Provence (Aix-Marseille I) Aix-en-Provence, December 1-5. <<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm>>.
- **MAUS**, Fred Everett. 1999, „Musical Performance as Analytical Communication“, *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, (Kemal and Gaskell), 129-53.

- \_\_\_ 1997, „Narrative, Drama and Emotion in Instrumental Music“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, 293-302.
- \_\_\_ 1991, „Music as Narrative“, *Indiana Theory Review* 12.1, 1-34.
- **МАЗЕЛЬ**, Л. 1972. *Проблемы классической гармонии*, Москва: Музыка
  - **McCLARY**, Susan. 1991, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, London: University of Minnesota Press.
  - **McCRELESS**, Patrick. 1997, „Rethinking Contemporary Music Theory“, *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Anahid Kassabian (David Schwarz and Lawrence Siegel, eds.). Charlottesville: University of Virginia Press, 13–53.
- \_\_\_ 1998, „Semiotics and Music: An End-of-Century Overview“, *Musikkonzepte— Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle*, 36-47.
- **McNEILL**, D. 1992, *Hand and Mind*, Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_ 2002. „Gesture and Language Dialectic“, *Acta Linguistica Hafniensia* green - 1/19/02, 1-24.
- **MEAD**, George Herbert. 1967/1934, *Mind, Self, & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
  - **MEJER**, Leonard B. 1986, *Emocija i značenje u muzici* (preveo sa engleskog Simo Vulinović – Zlatan). Beograd: Nolit.
- \_\_\_ 1967, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- **MICHEL**, Donald. 1983, *Jezik moderne muzike*, (sa engleskog prevele Neda Bebler i Nada Ćurčija Prodanović). Beograd: Nolit.
  - **MIDLTON** (Middleton), Robert. 1975. „Značenje nove muzike“, *Zvuk- Jugoslovenska muzička revija*, br.4. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 56-63.
  - **MIHALEK**, Dušan. 1976, „Klasična simfonija Sergeja Prokofjeva“, u *Zvuk*, br. 2, Organ Saveza organizacije kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, str. 40-56.
  - **MINTURN**, Neil. 1997, *The Music of Sergei Prokofiev*. New Haven and London: Yale University Press.
  - **MOLINO**, Jean. 1990, „Musical Fact and the Semiology of Music“, *Music Analysis*, No. 2, 105–55.
- \_\_\_ 1990, „The Post – Saussurean Revolution“, *Music Analysis*, 9:2, 144-149.
- \_\_\_ 1991, „Structural Semantics and Instrumental Music“, *Music Analysis*, 10:1-2, 75-87.
- **MONELLE**, Raymond. 2000, „Martinez’s Concept of ‘Intrinsic Semiosis‘“, *Music Theory Online*, The Online Journal of the Society for Music Theory; Volume 6, Number 4. <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.2/mto.6.2.monelle.html>
- \_\_\_ 2000, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_ 1992, *Linguistics and Semiotics in Music. Contemporary Music Studies*, vol. 5, Chur [Switzerland]: Harwood Academic Publishers.
- \_\_\_ 1991, „Music and the Peircean Trichotomies“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22.1, 99-108.
- \_\_\_ 1997, „Musical uniqueness as a function of the text“, u: *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4., 49-68..



- **MONELLE**, Raymond and Catherine T. Gray (eds.). 1995, *Song and Signification: Studies in Music Semiotics*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- **MORRIS**, Desmond. 1977, *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- **MORRIS**, D., P. Collet, P. Marsh, and M. O'Shaughnessy. 1979, *Gestures: Their Origins and Distribution*. New York.
- **MUKARŽOVSKI**, Jan. 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost* (izbor i prevod Aleksandar Ilić). Beograd: Nolit.  
 \_\_. 1998, *Ogledi iz estetike i poetike* (Izabrao, preveo i pogovor napisao Aleksandar Ilić). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- **NARMOUR**, Eugene, and Ruth Solie, eds. 1988, *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- **NATTIEZ**, Jean-Jacques. 1973. „Densité 21.5“ de Varèse: *essai d'analyse sémiologique*. Montreal: University of Montreal, Groupe de recherches eb sémiologie musicale.  
 \_\_. 1990, *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.  
 \_\_. 1985, „The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis“ (transl. by Catherine Dale), *Music Analysis*, 1–2, 107–18.  
 \_\_. 1989, „Reflections on the Development of Semiology in Music“, *Music Analysis* 8.1-2, 21-75.
- **NÖH**, Winfried. 1990, *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University.
- **NOVAK**, Jelena. 2004, *Divlja analiza-formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*. Beograd: SKC
- **ОРДЖОНИКИДЗЕ**, Г. 1962, *Фортепианнные сонаты Прокофьева*, Москва: Государственное музыкальное издательство
- **ОРЛОВ**, Г. 1973, „Семантика музыки“, *Сборник статей- Проблемы музыкальной науки 2*, Москва :Советский композитор, 434-479.
- **PAYNTER**, John et al. (eds.). 1992, *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge.
- **PEIRCE**, Charles Sanders. 1992, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings: 1867-93*, v. 1. Chicago: Indiana University Press.  
 \_\_. 1998, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings 1893-1913*, 2 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- **PELINSKI** Ramón. 2005, „Embodiment and Musical Experience“, *Revista Transcultural de Música*, #9, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski-en.htm>
- **PIERCE** Alexandra. 1994, „Developing Schenkerian Hearing and Performing“, *Intégral* 8, 51-123.  
 \_\_. 2007, *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory & Practice of Embodied Interpretation*, Indiana University Press.
- **POPLE**, Anthony (ed.). 1994, *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.  
 \_\_. 2002, „Analysis: Past, Present and Future“, *Music Analysis*, Special Issue, 17–21.
- **PRICE**, Kingsley, ed. 1981, *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- **PRODANOV**, Ira. 2002, *Muzika XX veka*. Novi Sad: Akademija Umetnosti..

- **PUTMAN**, Daniel A. 1985, „Music and the Metaphor of Touch“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, 59-66.
- **RADFORD**, Andrew. 1997, *Syntax: A Minimalist Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **RATNER**, Leonard G. 1980, *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- \_\_\_\_\_. 1992, *Romantic Music: Sound and Syntax*, New York, Schirmer Books.
- **RINK**, John. 1995, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **ROBINSON** Harlow. [1987], *Sergei Prokofiev: A Biography*, [New York]: Viking.
- **ROBINSON**, Jenefer, ed. 1997, *Music and Meaning*. Ithaca: Cornell University Press.
- **ROEDER**, John. 1993, „Toward a Semiotic Evaluation of Music Analyses“, *Music Theory Online*, *Publication of the Society for Music Theory*, Volume 0, Number 5, November, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.93.0.5/mto.93.0.5.roeder.art>
- **ROSEN**, Charles. 1995, *The Frontiers of Meaning*. New York: Hill and Wang.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Classical Style: Haydn, Mozart Beethoven*, New York: W.W. Norton & Company
- **SAMI**, Anri. 1998, *Poetika*. Beograd: Plato.
- **SAMUEL**, Claudel. 1971, *Prokofiev*. London: Clader and Boyars.
- **SCRUTON**, Roger. 1997, *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- **SEBEOK**, Thomas A. (ed.) 1994, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 2nd ed. New York: Mouton de Gruyter.
- **SEEGER**, Charles. 1977, „On the moods of a musical logic“, *Journal of the American Musicological Society*, XXII, reprinted in *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley, 64-88.
- \_\_\_\_\_. 1977, *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California.
- **SESSIONS**, Roger. 1950, *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- **SHAPOVALOV**, Dimitri. 2004, „Speaking in two voices: Irony and Lyricism in early Prokofiev“, *Slavonica*, Vol.10, No. 1, Maney Publishing, 17-39.
- **SHLIFSHEIN**, S. I. 1961. S. S. Prokofiev: *Materialy, dokumenty, vospominania*. Moskva: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo.
- **SHOVE**, Patrick and Bruno H. Repp. 1995. „Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives“ u: *The Practice of Performance* (ed. John Rink), Cambridge University Press, 55-83.
- **SINGER**, Melissa, Joshua Radinsky, Susan R. Goldman. 2008. „The Role of Gesture in Meaning Construction“, *Discourse Processes*, 45: 365-386. Routledge, 366-377.
- **СКОРИК**, М. 1969. *Ладовая система С. Прокофьева*. Киев: Музична Україна.
- **СЛОНИМСКИЙ**, С. 1964, *Симфонии Прокофьева*, Москва-Ленинград: Музыка.
- **SOLIE**, Ruth, A. 1980-81, „The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, *19<sup>th</sup>-Century Music*, No. 4, 147-56.
- **SOLOBODA**, J. A.. 1985, *The Musical Mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- **SOSIR**, Ferdinand. 1977, *Opšta lingvistika* (preveo Sreten Marić), II izdanje. Beograd: Nolit.
- **STEFANI**, Gino. 1975, „Situacija muzičke semiotike“ (prevod Ljiljana Kristl), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.4. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 77-86.
- **STEIN**, Deborah J. (ed.). 2004, *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

- **STEINER**, Wendy (ed.). 1981, *The Sign in Music and Literature*. Austin: University of Texas Press.
- **STRAVINSKI**, Igor. 2000. "O muzičkom izvođenju (šesti čas)", u: *Muzički talas*, godina 7, br. 26, Beograd, Clio, str. 161-164 (prevod sa engleskog Ivana Mirković) (Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970).
- **SUBOTNIK**, Rose Rosengard. 1991, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. 1996, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. 1978, „The Cultural Message of Musical of Musical Semiology: Some Thoughts on Music, Language, and Criticism Since the Enlightenment“, *Critical Inquiry* 4.4, 741-68.
- **SUPIČIĆ**, Ivan. 1978, *Estetika evropske glazbe (povijesno-tematski aspekti)*, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.
- **SUPIČIĆ**, Ivo. 1964, „Belješka o izrazu“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 62. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 145-149.
- \_\_\_\_\_. 1969, „Muzikologija i estetika“, *Zvuk – jugoslovenska muzička revija*, br. 95. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije – Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 197-205.
- **SWAIN**, Joseph P. 1997, *Musical Languages*, NY/London : Norton & Company.
- **TAGG**, Philip. 1987, „Musicology and the Semiotics of Popular Music“, *Semiotica* 66.1-3, 279-298.
- \_\_\_\_\_. 1992, „Towards a Sign Typology of Music“, *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* 1, 369-78.
- \_\_\_\_\_. 1997, „Towards an understanding of time sense in music“, <http://www.tagg.org/texts.html>
- **TARASTI**, Eero. 1994, *A theory of musical semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1995, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Thoery and Analysis of Music*. New York: Mouton De Gruyter.
- \_\_\_\_\_. 1996, *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1997, „Thematic Introduction to the Issue“, University of Helsinki, International Semiotics Institute <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No4/Intro.htm>
- \_\_\_\_\_. 2002. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. New York: Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. 1997, „The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music“, *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4, 15-26. <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA - No4/ET1.htm>
- **ТЕР-МАРТИРОСЯН**, Тигран Георгиевич. 1966, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Москва- Ленинград: Музыка.
- **TOVEY**, Donald F. 1989, *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1935-1939, *Essays in Musical Analysis*, 6 vols. London: Oxford Univeristy Press.
- \_\_\_\_\_. 1956, *The Forms of Music*. Cleveland: The World Publishing Co.
- **TREVARTHEN**, Colwyn. 1994, „Infant Semiosis“, *Origins of Semiosis*. (Winfried Nöth, ed.). Berlin: Mouton de Gruyter.

- \_\_\_ . 2000, „Musicality and the Intrinsic Motor Pulse“, *Musicae Scientiae, Special Issue*: 155-211,.
- **TURNER**, Mark i Gilles Fauconnier. 1999. "A Mechanism of Creativity", *Poetics Today*, 20:3. Porter Institute for Poetics and Semiotics, (397-418).
- \_\_\_ . 1995, „Conceptual Integration and Formal Expression“, *Metaphor and Symbolic Activity*, 10(3) 183-204.
- **VEJAR** Cinthia. 2009, "Symbolic Interactionism", u *EBSCO Research Starters*, 1-7.
  
- **VOGEL**, Martin (ed.). 1966, *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. IV. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- **VUJOŠEVIĆ**, Nevena. 2007. „Problem analitičkog pristupa muzici Sergeja Prokofjeva“, *Nasleđe*, vol. 4, br. 7, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, 131-142.
- **WAHMAN** Jessica. 2008. „Sharing Meanings About Embodied Meaning“, *Journal of Speculative Philosophy*, Vol.22, No.3. The Pennsylvania State University, 170-182.
  
- **WASKUL**, Dennis D., and Phillip Vannini. 2006, *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire.
  
- **WHITTALL**, Arnold. 2002, „Then and Now: or, Analysts are Human Too“, *Music Analysis*, Special Issue, 28–33.
- \_\_\_ . 1982, „Music Analysis as a Human Science? *Le Sacre du Printemps* in Theory and Practice“, *Music Analysis*, No. 1, 33–53.
- \_\_\_ . 1986, „The Theorist's Sense of History: Concepts of Contemporaneity in Composition and Analysis“, *Journal of the Royal Musical Association*, No. 1, 1–20.
- \_\_\_ . 1992, „Analytic Voices: the Musical Narratives of Carolyn Abbate“, *Music Analysis*, No. 1, 95–107.
- \_\_\_ . 1996, „Rev. of 'Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation', by Robert S. Hatten“, *Journal of the Royal Musical Association* 121.1, 116-24.
- \_\_\_ . 2000, „Subjectivity, Synthesis, and Hermeneutic Narrative: Dissenting Voices“, *The Musical Times* 141.1873, 7-14.
  
- **WHITE**, John D. 1994, *Comprehensive Musical Analysis*. Lanham: Scarecrow Press.
- **WILLIAMS**, J. Kent. 1997, *Theories and Analysis of Twentieth-Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
  
- **WUNDT**, W. M.. 1973, *The Language of Gestures*. (reprinted from 1921 edition). The Hague: Mouton & Company
  
- **XENAKIS**, Iannis. 1971, *Formalized Music*. Bloomington: Indiana University.
- **ZANPRONHA**, Edson. 2005. *Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification*. Revista Transcultural de Música #9 , <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>
- **ZATKALIK**, Miloš. 1998, „Nivoi muzikalizacije književnosti“ – skica metodološkog pristupa, *Novi Zvuk – Internacionalni časopis za muziku*, br.12, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Muzički informativni centar, 61-73.
- \_\_\_ . 2005, „Šta još možemo naučiti od lingvistike“, *Zbornik katedre za teorijske predmete br.2*, Beograd: FMU, 1-9.

- **ZATKALIK**, Miloš i Aleksandar Kontić. 2012, „Beyond Music And Beyond Words: A Psychoanalytic Inquiry Into The Realm Of The Experiential Self, rad pročitan na naučnom skupu u Montrealu pod nazivom *Awe, Wonder and Passion: Music and Creation of Meaning*. 1st International Symposium, Montreal (november)
  - **ZBIKOWSKI**, Lawrence Michael. 2002, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press.
- \_\_\_ . 1999. „The Blossoms of ‘Trockne Blumen’: Music and Text in the Early Nineteenth Century“, *Music Analysis* 18, 307-45.
- \_\_\_ . 1998, „Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science“, *Music Theory Online*, The Online Journal of the Society for Music Theory; Volume4.1.  
<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>.
- **ZIMMERMAN**, Daniel. 2002. *Families without clusters in the Early Works of Sergei Prokofiev*. Chicago: University of Chicago.